DOI 10.20504/opus2026.32.07

CC BY

Artículo

Estructuras narrativas en el proceso musical: Una lectura del Cuarteto de Cuerdas No. 1 de Heinz Holliger

Miguel **Farías**
https://orcid.org/0000-0002-7016-5543
Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen: Este artículo tiene por objetivo analizar el uso del proceso musical como principio formal en el primer cuarteto de cuerdas de Heinz Holliger (1973), atendiendo a las soluciones compositivas que articulan su forma global. El estudio se concentra en el plano de la planificación y la organización del material —la escritura de la partitura— y examina cómo Holliger construye una forma musical a partir de la interacción de múltiples procesos simultáneos en parámetros diferenciados: aspectos melódicos, tímbricos, dinámicos, técnicos, de sincronización entre los intérpretes y de tensión física de los instrumentos. A partir de este análisis se discute, en clave analítica y no perceptiva, la pertinencia de pensar el desarrollo formal de la obra en términos narrativos, contextualizando además el enfoque de Holliger frente al de otros compositores que han abordado el proceso como forma —Steve Reich, Gérard Grisey, Philippe Hurel, György Ligeti—. La investigación argumenta que esta obra representa una contribución significativa al desarrollo de formas musicales basadas en procesos y su relación con la narrativa musical.

Palavras clave: Heinz Holliger; proceso musical; narrativa musical; análisis musical; música y literatura.

Narrative Structures in Musical Process: Reading Heinz Holliger's String Quartet No. 1

Abstract: This article aims to analyse the use of musical process as a formal principle in Heinz Holliger's First String Quartet (1973), with attention to the compositional solutions that articulate its overall form. The study focuses on the level of planning and organisation of the material —the writing of the score— and examines how Holliger builds a musical form through the interaction of multiple simultaneous processes across differentiated parameters: melodic, timbral, dynamic and technical aspects, synchronisation between performers, and physical tension of the instruments. On this basis, the relevance of thinking the formal development of the work in narrative terms is discussed analytically rather than perceptually, contextualising Holliger's approach in relation to other composers who have addressed process as form —Steve Reich, Gérard Grisey, Philippe Hurel, György Ligeti—. The research argues that this work represents a significant contribution to the development of process-based musical forms and their relationship to musical narrative.

Keywords: Heinz Holliger; musical process; musical narrative; musical analysis; music and literature.

FARÍAS, Miguel. Estructuras narrativas en el proceso musical: Una lectura del Cuarteto de Cuerdas No. 1 de Heinz Holliger. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), João Pessoa, v. 32, e263207, p. 1-27, 2026. http://dx.doi.org/10.20504/opus2026.32.07
Recebido em 27/12/2024, aprovado em 21/05/2026, publicado em 24/05/2026.
Editor Responsável: Dr. Vinícius Eufrásio.

La relación entre música y narrativa ha sido un tema de especial interés en la teoría y práctica musical del siglo XX. Numerosos músicos e investigadores han explorado cómo las estructuras y procesos musicales pueden crear un sentido de desarrollo, tensión y resolución análogo a la trama de una obra literaria. En particular, la noción de proceso musical como principio formativo ha sido central en la obra de compositores tan diversos como Steve Reich, Gérard Grisey y Heinz Holliger, quienes, a través de diferentes estrategias, han buscado crear lo que llamaremos "narrativa fluida" o continua en sus composiciones.

Este artículo se propone examinar esta idea de proceso musical como narrativa fluida a través de un análisis detallado del primer cuarteto de cuerdas de Heinz Holliger. En esta obra, Holliger emplea una intrincada red de procesos graduales en múltiples parámetros musicales —incluyendo melodía, timbre, dinámica y técnicas de interpretación— para crear una forma musical que parece tener su propia lógica narrativa interna, a pesar de ser completamente abstracta.

Se analizará cómo la interacción y evolución de estos procesos a lo largo de la obra genera momentos de inflexión, clímax y resolución, creando un arco dramático reconocible a pesar de la ausencia de un contenido programático explícito.

Asimismo, se reflexionará sobre el papel del análisis en la reconstrucción de esta 'narrativa' musical, entendiendo que, de manera similar a cómo un lector participa activamente en la interpretación de un texto, el analista del cuarteto se involucra en un proceso análogo de 'lectura' activa, identificando patrones y relaciones en el flujo de procesos compositivos.

Además de este análisis detallado, el artículo también situará la obra de Holliger en el contexto más amplio de otros compositores que han trabajado con la idea de proceso musical como forma y narrativa fluida. Se examinarán brevemente las diferentes estrategias empleadas por compositores como Steve Reich en su obra Music for 18 Musicians, con su uso de procesos de fase graduales, y Gérard Grisey en piezas como Partiels, con su empleo de procesos de transformación espectral. A través de estas comparaciones, se buscará identificar principios comunes y diferencias clave en cómo estos compositores han abordado la creación de narrativas musicales fluidas.

En última instancia, este estudio busca contribuir a una mejor comprensión del potencial de los procesos musicales para crear experiencias que, aunque no referenciales, tienen una profunda resonancia narrativa. Al examinar cómo diferentes compositores han empleado procesos como medios para crear formas musicales fluidas y coherentes, esperamos arrojar luz sobre los mecanismos a través de los cuales la música abstracta puede comunicar y crear significado, y cómo estos mecanismos pueden ser comparables a los empleados en formas de arte narrativo como la literatura.

Conviene precisar, desde el inicio, el sentido en que se utiliza aquí el término "narrativa". El análisis que sigue se concentra en el plano de las decisiones compositivas y de la organización de la partitura, es decir, en la planificación y estructuración del material por parte del compositor, y no en una descripción de cómo la obra es escuchada por una audiencia particular. Cuando se habla de "narrativa" o de "arco dramático", por tanto, se hace en un sentido analítico, referido a la forma escrita y a su lógica interna, no a una experiencia auditiva específica.

1. Marco teórico

El análisis que se desarrolla a continuación se apoya, principalmente, en el modelo tripartito propuesto por Jean-Jacques Nattiez en Music and Discourse: Toward a Semiology of Music (1990). Nattiez distingue tres niveles complementarios para el análisis musical: el nivel poiético, relativo a las intenciones y decisiones del compositor; el nivel neutral, que considera la obra como objeto sonoro y como partitura; y el nivel estésico, referido a la recepción del oyente. El presente estudio se sitúa, fundamentalmente, en los dos primeros niveles. El interés analítico no recae en describir cómo el cuarteto es percibido por una audiencia, sino en cómo Holliger organiza sus procedimientos compositivos y en cómo esa organización se manifiesta en la partitura.

Desde una perspectiva más técnica, Mieke Bal en Narratology: Introduction to the Theory of Narrative (2017) desarrolla herramientas analíticas para desentrañar los componentes fundamentales de la narrativa, como el tiempo, el espacio y los personajes, que pueden ser recontextualizados para el análisis musical. En el cuarteto de Holliger, el manejo del tiempo musical, caracterizado por la interacción de capas temporales contrastantes, puede entenderse como un equivalente sonoro de la manipulación temporal en narrativas literarias.

Otro marco útil para este análisis proviene de Seymour Chatman, quien en Story and Discourse (1978) distingue entre la historia (el "qué" se narra) y el discurso (el "cómo" se narra). Aplicado al cuarteto de Holliger, esta distinción permite identificar cómo la estructura musical no solo organiza los eventos sonoros, sino que también determina su lógica formal interna. Procedimientos compositivos como el uso de texturas fragmentadas o de gestos sonoros abruptos pueden interpretarse como parte del "discurso", moldeando la organización narrativa de la obra con independencia del contenido musical específico.

Este marco se complementa con la noción de "lectura activa" de Wolfgang Iser en The Act of Reading (1978), quien argumenta que los vacíos o huecos narrativos de un texto literario son cruciales para involucrar al lector como co-creador del sentido. La analogía es productiva porque permite pensar la obra como un dispositivo cuyas relaciones internas se actualizan en la lectura analítica, así como un texto literario se actualiza en la lectura del lector.

Asimismo, en Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century, Carolyn Abbate (1991) sostiene que ciertos momentos musicales pueden adquirir una agencia narrativa propia, independiente del texto cantado, fenómeno que también puede observarse en la música puramente instrumental. En el cuarteto de Holliger, los gestos musicales recurrentes y las transiciones abruptas pueden funcionar como "eventos" que articulan la forma global y le otorgan una organización narrativa implícita.

Finalmente, conviene mencionar la teoría del cuento de Ricardo Piglia, expuesta en Formas Breves (1986). Piglia ratifica que la base del cuento es que en él se cuentan dos historias, que funcionan en paralelo, siendo una percibida como subtrama, la que al salir a la superficie da sentido literario al cuento. Esta estructura, aplicada al análisis musical, permite pensar las distintas capas procesuales del cuarteto como líneas que avanzan en paralelo y se cruzan en momentos formalmente decisivos.

En conjunto, estas perspectivas interdisciplinarias permiten proyectar maneras de analizar la

dimensión narrativa de una obra musical instrumental sin reducirla a un programa explícito. La narrativa, en el sentido aquí utilizado, no remite a un contenido literario ni a una experiencia auditiva universal. La propuesta referencial de este texto es que estas ideas desarrolladas desde reflexiones vinculadas a la narrativa pueden ser una forma de describir la articulación temporal de procesos, que en este caso en particular son diferenciados y planificados por el compositor, además de organizados en la partitura.

2. El Cuarteto de Cuerdas nº1 de Heinz Holliger

La forma musical es una característica importante para nuestra percepción al momento de escuchar una obra musical. A veces escuchamos el desarrollo progresivo de objetos musicales o a veces los contrastes entre zonas o secciones, pero siempre podemos tener conciencia de los puntos significativos para la estructura de una pieza, a pesar del tipo de avance del discurso musical en la obra que estamos escuchando.

Para intentar internalizarme un poco sobre este tema, busqué analizar una obra donde pudiera encontrar un trabajo interesante sobre la forma y también un tratamiento creativo de ella. Pensé inmediatamente en el primer cuarteto de cuerdas de Heinz Holliger, pieza donde se percibe, incluso después de una primera escucha, una gran línea que da forma a la obra.

Heinz Holliger, compositor suizo nacido en 1939, ha tenido un muy interesante desarrollo de su lenguaje musical. Comenzando con un lenguaje muy cercano a Pierre Boulez, se fue inclinando cada vez más hacia la búsqueda de una escritura más personal. Con Siebengesang, pieza para oboe, orquesta, coro y altavoces, cierra su período bouleziano (quien fue su profesor a principios de los años sesenta) o serial, para comenzar un nuevo camino. A pesar de los aspectos muy originales que encontramos en estas últimas piezas seriales, es en piezas como Cardiophonie, donde Holliger demuestra su interés por la experiencia física del intérprete experimentando con las pulsaciones del corazón del oboísta, o también en «(t)Air(e)», para flauta, donde el solista se encuentra frente a una especie de estudio respiratorio. También podemos mencionar Pneuma, para orquesta de vientos, órgano y cuatro radios de transistores que emiten ruidos blancos. Esta pieza puede considerarse una analogía de la respiración humana; de hecho, Holliger nos da una idea:

"Una vez dije que Pneuma era un inmenso pulmón, y los instrumentos estaban allí para articular sus respiraciones" (Albèra, 1996, p. 30).[1] Este período creativo de Holliger, más que estar vinculado al trabajo sobre la experiencia física del intérprete, está relacionado directamente con el trabajo sobre las condiciones extremas del emisor del sonido, es decir, los músicos o los instrumentos. En la nota de programa de (t)Air(e), Holliger pronuncia algunas palabras sobre este tema:

> "Con mi Salmo el Cuarteto de cuerdas y, sobre todo con Atembogen para orquesta, me he acercado a una música cuya forma sonora aparente no tenía a mis ojos más que una importancia secundaria frente a la necesidad de hacer sensibles e incluso visibles las

[1] "J'ai dit une fois que Pneuma était un immense poumon, les instruments étant là pour articuler ses respirations" (Albèra, 1996, p. 30).

> condiciones físicas extremas en las que nacían estas sonoridades" (Holliger, 1991)[2].

Como se indica allí, un caso enigmático de este pensamiento puede ser el primer cuarteto de cuerdas, obra escrita en 1973 y estrenada por el cuarteto de Berna. En esta pieza encontramos un lenguaje complejo que no nos deja ninguna duda sobre la originalidad y creatividad de Holliger.

3. El Cuarteto de Cuerdas nº1 de Heinz Holliger

El análisis que sigue se concentra en el plano de la planificación y la organización del material en la partitura: describe las soluciones estructurales del compositor, sus decisiones sobre los procesos y las capas, y el modo en que articula la forma global. Las observaciones no se proponen como descripciones de la experiencia auditiva, sino como reconstrucciones de la lógica formal del cuarteto a partir del texto musical.

El cuarteto de cuerdas fue terminado el 10 de septiembre del año 1973, y fue estrenado el 23 de marzo de 1975, en Francia, en el festival de Royan, por el cuarteto de Berna. Esta pieza es un encargo de Paul Sacher, un mecenas muy conocido de la época.

Para empezar a analizar la pieza, intenté encontrar pistas sobre el sistema de notas de la obra. El sistema de notas de Holliger en este cuarteto es muy enigmático. Después de hacer un primer intento por analizar el sistema de notas, quedé muy confundido al no poder encontrar un "modelo" que pudiera aplicarse a la elección de las alturas. Investigué un poco para finalmente encontrar una carta de Holliger a Josef Häussler, donde escribió algo muy significativo y tranquilizador para mí y el análisis del cuarteto de cuerdas:

"Siebengesang es mi última obra que se somete a un marco estético fijo determinado de antemano, incluso si ya en la parte que utiliza los altavoces y en el canto final extendido y "dulzón" se anuncia una materia estilística explosiva" (Albèra, 1996, p. 86).

Además de esto, Philippe Albèra (2007) expone que Siebengesang es la última obra donde Holliger realizó un trabajo sistemático y serial en sus piezas:

> Es precisamente esta búsqueda expresiva la que va a conducir a Holliger más allá del estilo epigonal que caracteriza a una parte de su generación; se puede seguir el camino en la obra más lograda de su primer período: Siebengesang (compuesta en 1966-67 sobre poemas de Trakl). Holliger hace estallar progresivamente las convenciones de la música post-weberniana trabajando sobre la extensión del juego instrumental. Abandona desde entonces en toda una serie de obras iconoclastas los esquemas de la composición serial en beneficio de un enfoque más físico y más espontáneo del sonido, y de sus desarrollos orgánicos (Albèra, 2007, p. 365)[3].

[2] "Avec mon Psaume le Quatuor à cordes et, surtout avec Atembogen pour orchestre, je me suis rapproché d'une musique dont la forme sonore apparente n'avait à mes yeux qu'une importance secondaire face à la nécessité de rendre sensibles et même visibles les conditions physiques extrêmes dans lesquelles étaient nées ces sonorités" (Holliger, 1991).

[3] C'est précisement cettte rechercher expressive qui va conduire Holliger au-delà du style épigonal qui caractérise une partie de sa génération ; on peut en suivre le cheminement dans l'œuvre la plus aboutie de sa première période : Siebengesang (composée en 1966-67 sur des poèmes de Trakl). Hollyger y fait progressivement éclater les conventions de la musique postwébernienne en travaillant

De cualquier manera, el objetivo de Holliger es claro: en la partitura se articulan grandes estelas de movimientos de notas que se desplazan por diferentes registros. Es clara la trayectoria alrededor de "zonas" de notas, zonas que están definidas por el registro que se está recorriendo. Aquí algunos ejemplos:

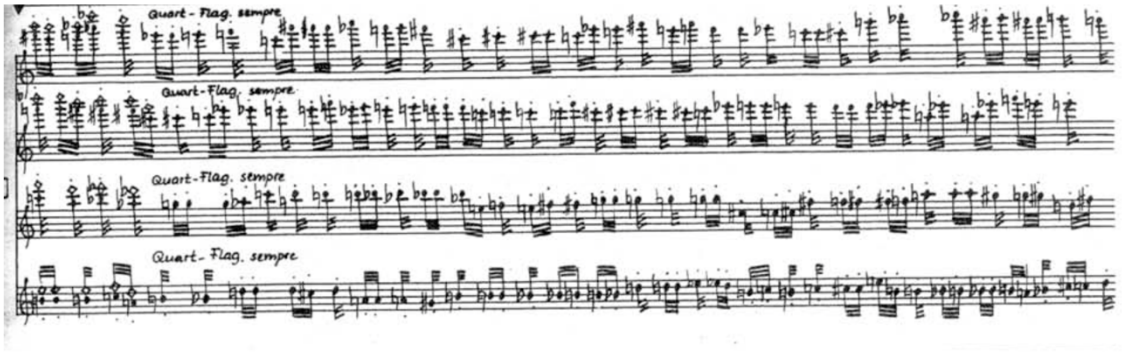


Fig. 1: Inicio del Cuarteto (p. 7). Estela de movimientos en el registro agudo.

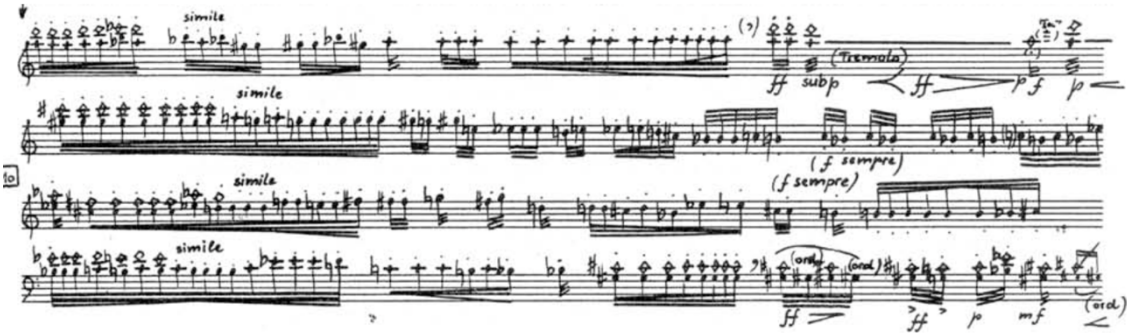


Fig. 2: Sección A (p. 9). Densidad y trayectoria de las alturas alrededor de zonas registrales.

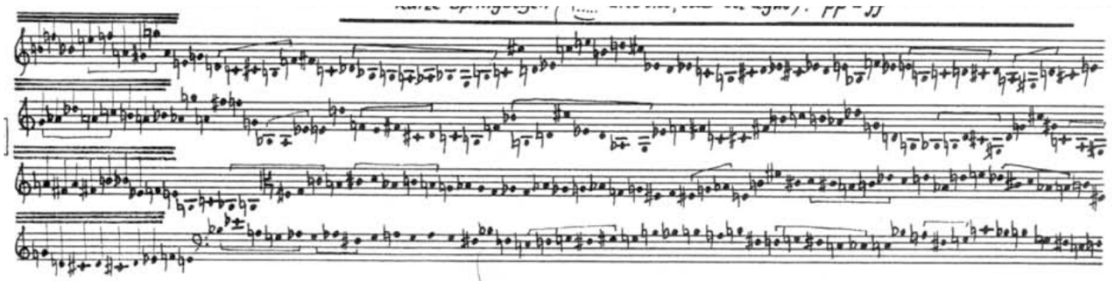


Fig. 3: Sección C (p. 12). Avance del material hacia registros centrales.

Globalmente, se trata de una gran ola de notas que se desplaza entre el registro agudo, al inicio de la pieza, y el más grave al final. Es siempre una masa muy densa y compleja en sonoridades, que finalmente se transforma en una neblina muy enigmática:

sur l'extension du jeu instrumental. Il abandonne dès lors dans toute une série d'œuvres iconoclastes les schémas de la composition sérielle au profit d'une approche plus physique et plus spontanée du son, et de leurs développements organiques. (Albèra, 2007, p.365)

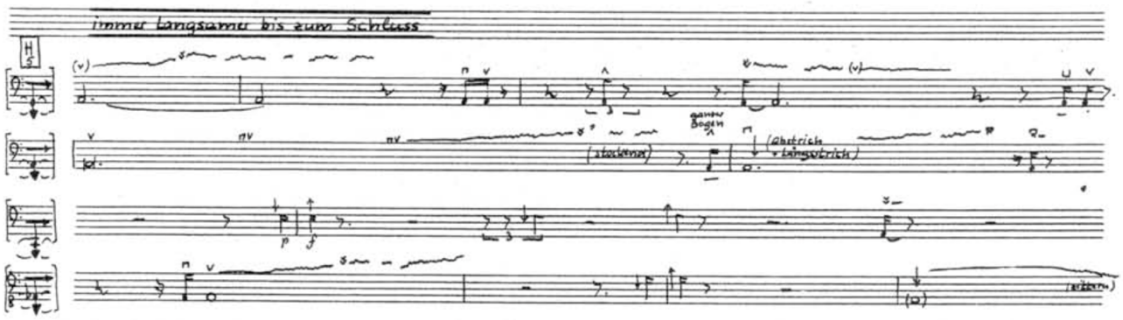


Fig. 4: Final de la pieza (p. 44). Neblina sonora en el registro más grave.

Un sistema de notas muy elaborado habría sido completamente anulado por los diferentes parámetros que encontramos en la pieza; el discurso musical no permitiría reconocer sistemas armónicos bien definidos. Por el contrario, Holliger ha optado por construir una gran cascada de notas donde el color del registro se vuelve un parámetro estructural decisivo.

Al inicio de "A", y durante toda esta sección, encontramos además grupos de 3, 5, 8 y 13 notas que están subrayadas. Estos grupos de notas pueden ser repetidos, retrógrados o permutados. Después de reflexionar mucho sobre el tema, concluí que la referencia a la proporción áurea no es más que simbólica.

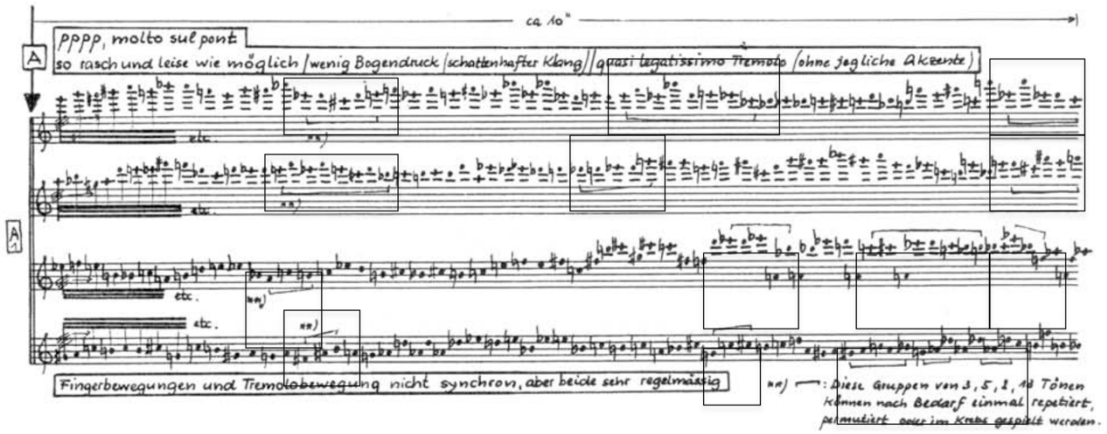


Fig. 5: Sección A (p. 10). Grupos de 3, 5, 8 y 13 notas subrayados; permutaciones y repeticiones controladas.

Además, estos grupos no tienen un orden de aparición sistemático o un modelo que defina el número de notas de cada uno. Como conclusión, puedo decir que estos grupos de notas añaden una nueva densidad en relación con la escritura y, sobre todo, con las indicaciones dadas por Holliger a los músicos. Es una libertad de juego muy controlada, ya que los músicos son libres para repetir y variar los grupos como quieran, pero están obligados a estar sincronizados al final de cada sistema (cada sistema dura solo 10 segundos).

4. Estructura de la pieza

Cuando nos encontramos frente al primer cuarteto de cuerdas de Holliger, la escritura impone una gran ola de sonido y energía interpretativa; el análisis inmediato no permite tener conciencia plena de lo que sucede dentro de este maelstrom musical, pero a pesar de ello, podemos descubrir muy bien un hilo conductor que guía la pieza.

Una característica muy singular de este cuarteto es la reafinación progresiva de los instrumentos durante la pieza; estas afinaciones consisten en bajar la entonación de las cuerdas, con instrucciones muy precisas del compositor, resultando en un proceso tímbrico y una pérdida progresiva de energía.

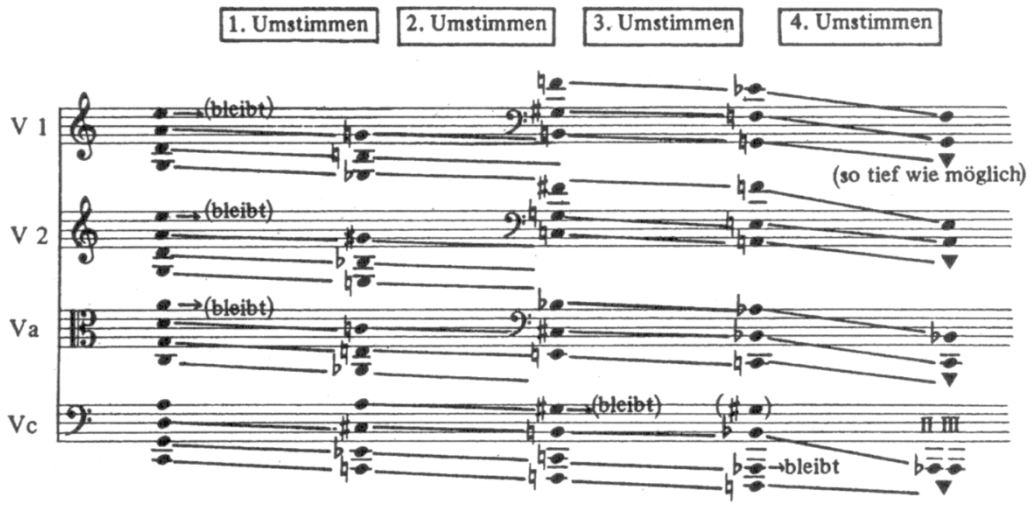


Fig. 6: Esquema de reafinación progresiva indicada por Holliger: bajada controlada de la tensión a lo largo de la pieza.

La pieza está dividida por el propio Holliger en 9 secciones o zonas, desde la "A" hasta la "H", más una introducción. Esta introducción revela la intención que encontraremos durante toda la pieza: el paso progresivo de un estado a otro. El cuarteto comienza tocando armónicos en el registro agudo de cada instrumento, con un carácter hiperactivo y nervioso, carácter que se irá relajando poco a poco, añadiendo notas tenidas y ruidosas para llegar a "A". Este descenso, con su pérdida de energía e intensidad sonora, funciona estructuralmente como un gran suspiro o una inspiración, y nos conduce así al punto de partida de un largo camino de aproximadamente 30 minutos.

"A" comienza con los cuatro músicos tocando en el registro agudo de sus instrumentos, pero esta vez en notas naturales y ppp; desde aquí, esta cascada frenética de notas comienza poco a poco a ser guiada por diferentes indicaciones del compositor en relación con los modos de ejecución y la separación o independencia de las dos manos como dos capas musicales diferentes: la mano derecha ejecuta trémolos muy ligeros, y la mano izquierda una secuencia muy rápida de notas, cada una a su propio tempo. Encontramos la indicación: "los movimientos de los dedos y los trémolos no deben estar sincronizados, pero ambos muy regulares".

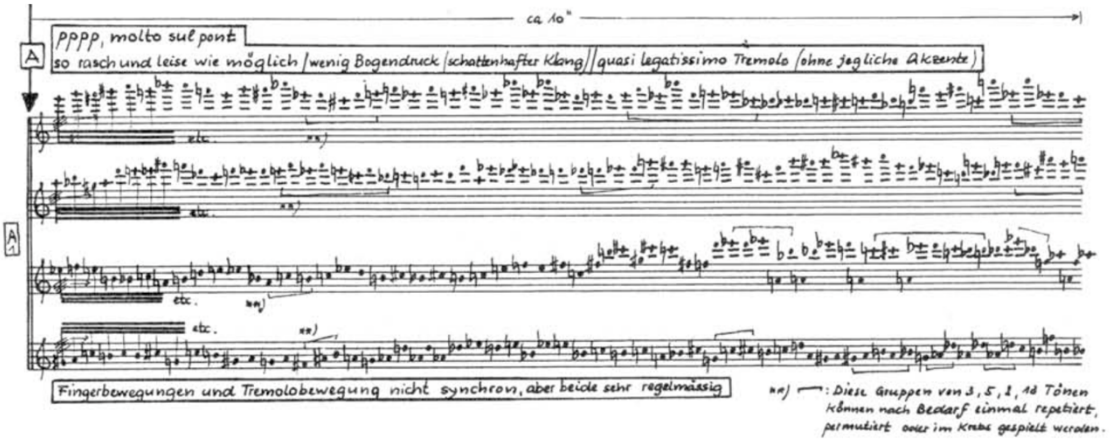


Fig. 7: Sección A (p. 10). Independencia entre las dos manos: trémolos en la derecha y notas rápidas a tempo propio en la izquierda.

"A" continúa avanzando añadiendo modos de ejecución, descendiendo y poniendo cesuras en el juego de los trémolos de la mano derecha. Es también al final de "A" donde encontramos la primera reafinación de los instrumentos; esta afinación se realiza en tres etapas por la mano derecha, mientras la mano izquierda continúa golpeando el diapasón con los dedos fuertemente. Con esta primera bajada de tensión de las cuerdas podemos hablar de una primera "etapa" en una nueva capa o plano musical: las afinaciones; un proceso sobre las condiciones físicas de los instrumentos.

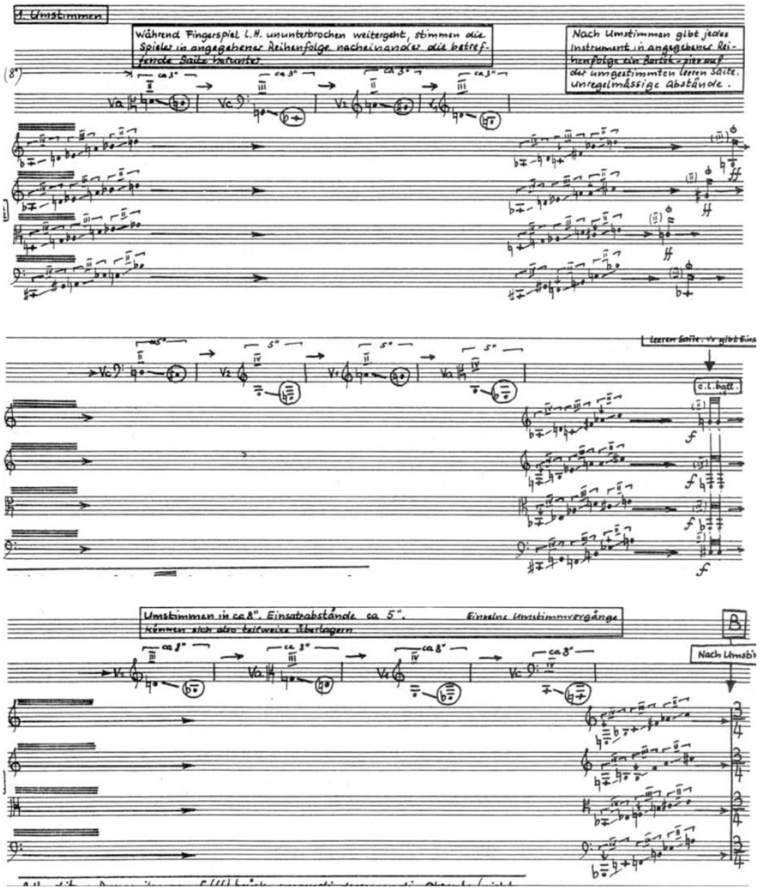


Fig. 8: Afinación en tres etapas (p. 17). Primera bajada controlada de tensión de las cuerdas al final de A.

Al llegar a B, encontramos el mismo carácter, pero con una textura más puntillista y percusiva, esto debido a las indicaciones de pizzicati en la mano derecha, mientras que la mano izquierda continúa con el movimiento histérico. El juego frenético de los dedos sobre el diapasón debe hacerse notar (con un gran crescendo del sonido percusivo) cuando la mano derecha tiene cesuras, creando un juego muy interesante entre las dos capas (o entre las tres capas si tomamos en cuenta la relación entre las dos manos como una tercera).

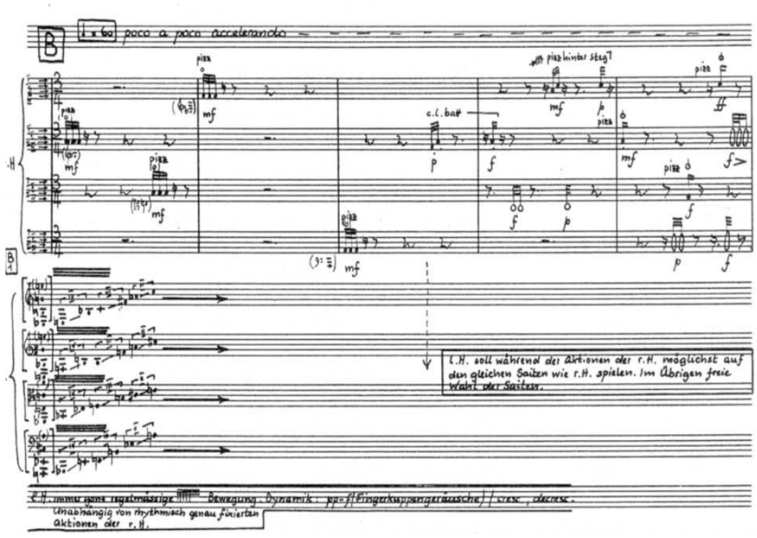


Fig. 9: Sección B (p. 18). Textura puntillista por pizzicati de la mano derecha y actividad continua de la izquierda.

"C" puede concebirse como una prolongación de B, con una textura más equilibrada entre las dos manos. En esta sección encontramos un compás realmente interesante, que es una especie de resumen o verdadero "ejemplo" del funcionamiento de la pieza:

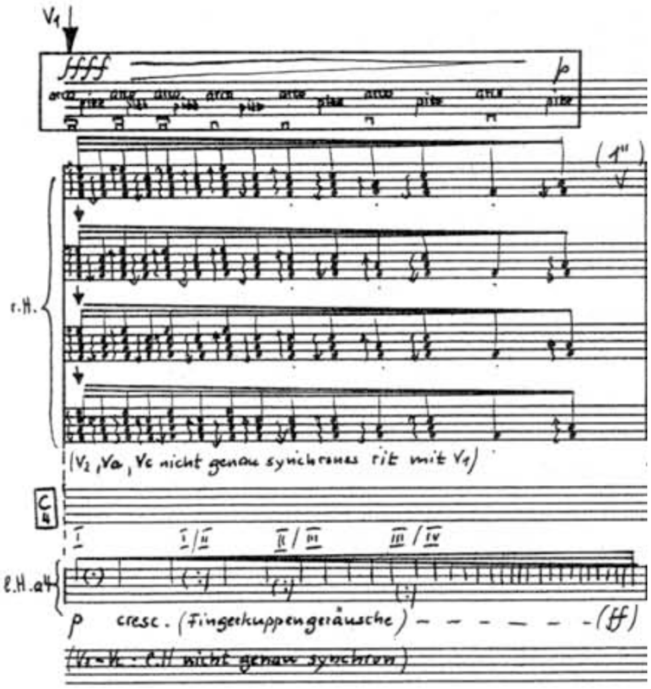


Fig. 10: Sección C (p. 21). Superposición de procesos divergentes entre mano izquierda y mano derecha: variación de dinámica, tempo, técnica de ejecución y número de cuerdas implicadas.

Aquí podemos observar varios procesos yuxtapuestos. Principalmente, tenemos la división entre la mano izquierda y derecha, cada una con diferentes procesos a realizar y, lo más interesante, es que estos procesos son contrarios entre las dos manos. Los procesos son: crescendo/decrescendo, accelerando/ritardando, variación de los modos de ejecución (pizz. y arco), cambio de cuerdas y cantidad de cuerdas tocadas al mismo tiempo.

Al final de "C", todos los instrumentistas deben llegar a tocar la cuarta cuerda al aire; cuando todos han llegado a este estado, el primer violín hace una señal para comenzar "D". Hasta aquí podemos agrupar A, B y C en la misma sección, estas 3 "zonas" forman parte de la misma cadencia progresiva; por el contrario, en "D" encontramos la extinción momentánea del movimiento de los dedos de la mano izquierda sobre el diapasón, hecho que marca una división estructural, o más claramente, una coma en el proceso.

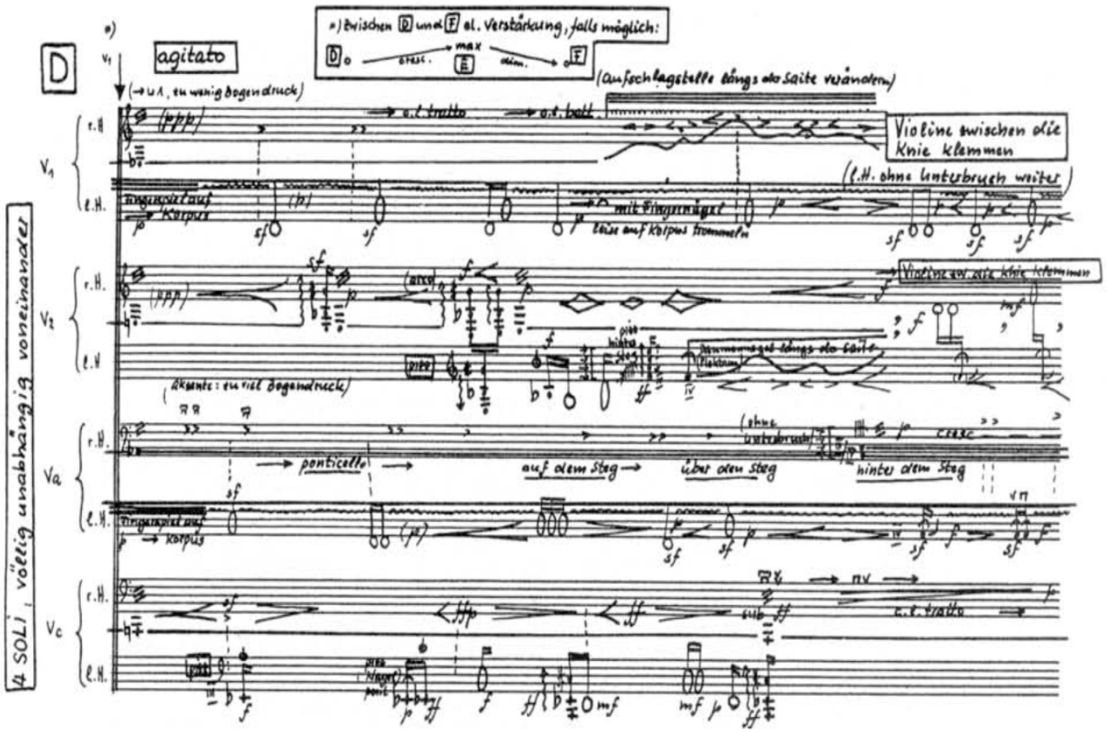


Fig. 11: Sección D (p. 23). Cese momentáneo del movimiento continuo de la mano izquierda.

La principal característica de D es la extensión de los modos de ejecución; los músicos toman sus instrumentos entre sus rodillas y utilizan técnicas muy variadas para tocar; la independencia entre las dos manos continúa a pesar de la desaparición de la cascada de notas que había sido tocada por la mano izquierda. Además, en este juego contrapuntístico de las dos manos, encontramos por primera vez puntos en común claramente definidos por acordes en pizzicato, acordes que son tocados por las dos manos al mismo tiempo, en diferentes direcciones.

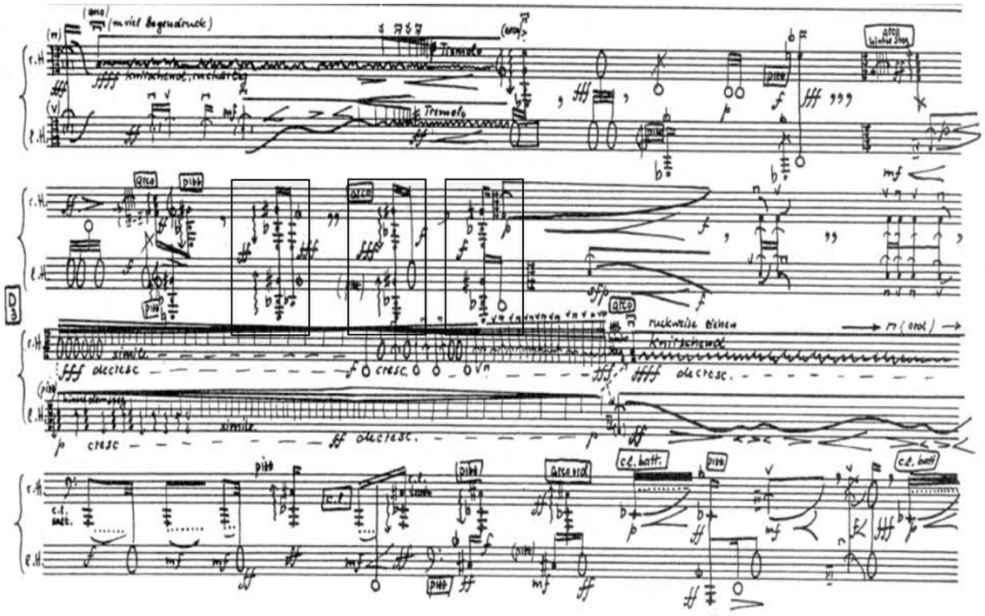


Fig. 12: Sección D (p. 23). Acordes pizzicato como punto de convergencia de las dos manos.

En esta tempestad de modos de ejecución percusivos de las dos manos (¡las dos manos de cada instrumentista independientes, se diría un octeto!) los músicos aprovechan para hacer la segunda afinación de la pieza. Después de la afinación, los músicos volverán a tomar sus instrumentos en la posición tradicional, y la música irá acelerándose poco a poco para llegar a "E".

Al final de "D", hay un nuevo material ejecutado por la mano derecha: los ataques de acordes con el arco. Este material puede interpretarse como la fusión entre los dos modos de ejecución predominantes hasta el momento en la mano derecha: los arcos y las texturas puntillistas o rítmicas se han mezclado en un solo material: los arcos rítmicos.

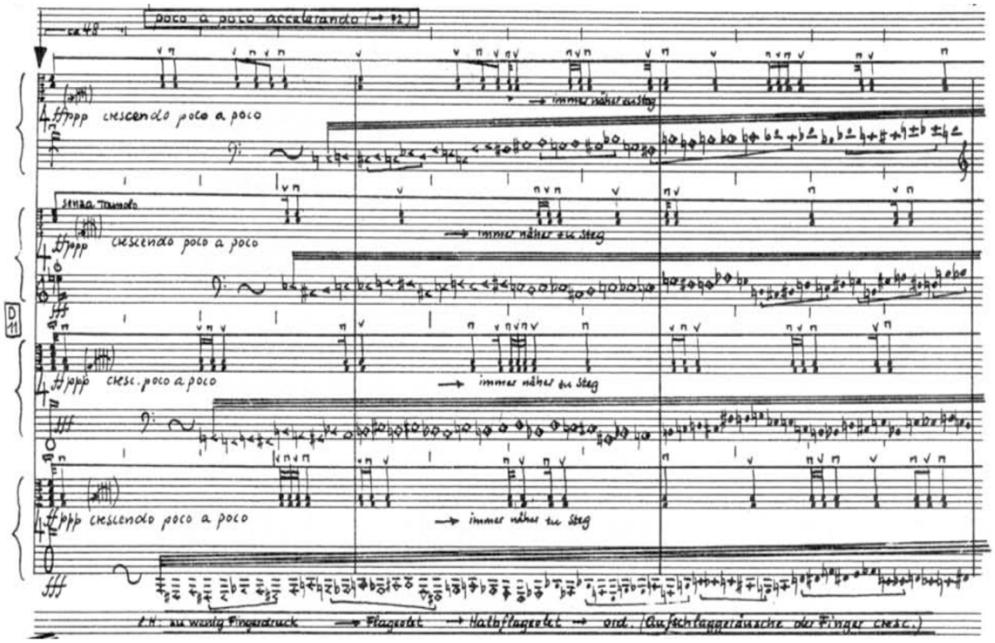


Fig. 13: Final de D (p. 26). Ataques de arco como fusión de los dos modos de ejecución previos.

Estos ataques de arco, por el momento desfasados entre los músicos, son importantes para definir las características de la siguiente etapa, ya que en "E" encontramos por primera vez la coordinación entre los instrumentistas, aunque las dos manos de cada uno continúan funcionando como dos seres independientes.

La mano derecha continúa tocando los ataques de arco; por el contrario, la mano izquierda tiene un discurso completamente inverso al discurso inicial: la "línea melódica" se ha transformado en dobles cuerdas que se mueven paralelamente y la cascada frenética se ha convertido en un rubato constante muy agonizante. Para lograr las homofonías, esta sección de la pieza está medida (3/4 y 4/4).

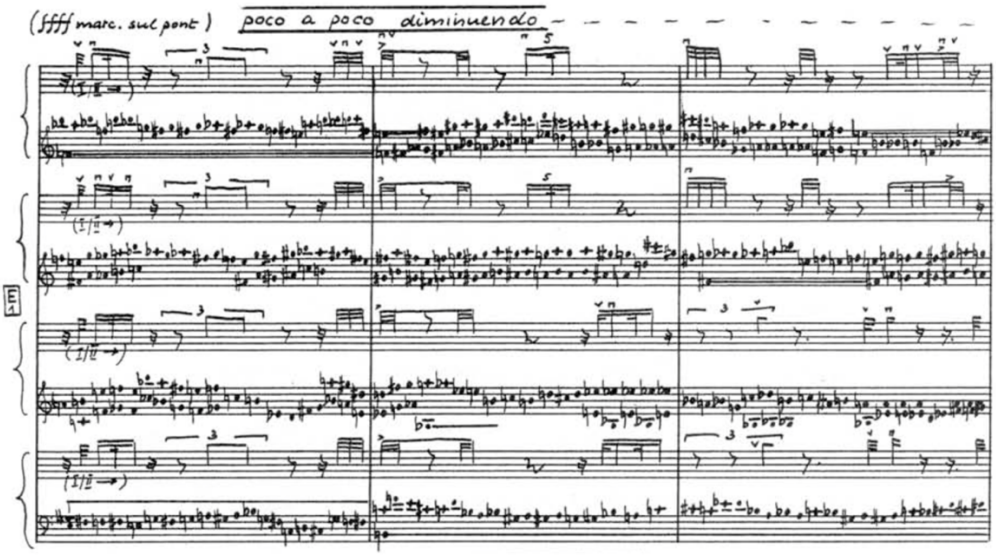


Fig. 14: Sección E (p. 27). Coordinación entre los cuatro músicos; mano izquierda en dobles cuerdas, rubato sostenido.

Esta coordinación entre los cuatro músicos solo se mantiene durante dos compases; después encontramos dos grupos sincronizados, Vln I-Vln II, y Viola-Violonchelo, grupos que se han dispersado poco a poco ocho compases después.

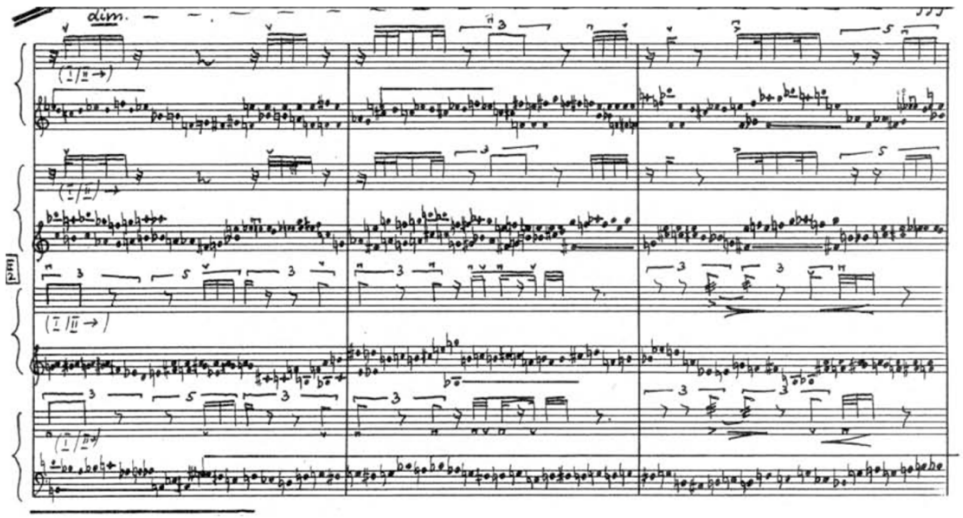


Fig. 15: Sección E (p. 27). Dos grupos sincronizados que se dispersan progresivamente.

La textura predominante en "E" es una "reinterpretación" de la textura creada en "D", pero esta vez los sonidos percusivos son reemplazados por texturas "difuminadas"; sin embargo, la variedad de elementos no se pierde: aquí encontramos diferentes trinos, glissandi y trémolos en lugar de golpes y los diferentes tipos de pizzicati.

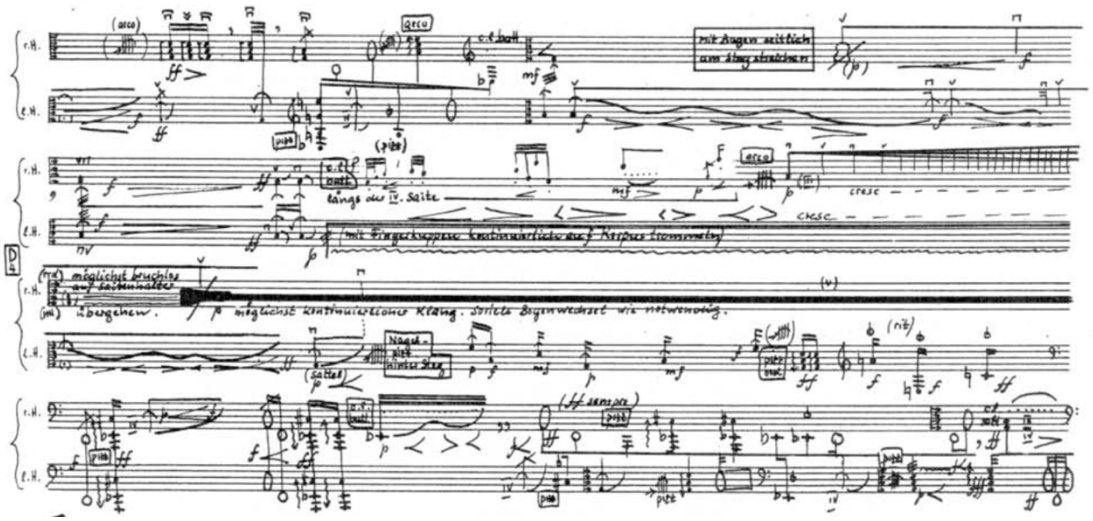


Fig. 16: Extracto de D. Texturas percusivas.

Al final de "E" se produce la tercera afinación de los instrumentos por los músicos; al mismo tiempo, "E" se desvanece y nos conduce hacia "F", sección que se asemeja a un "eco" o "reverberación" de "E". La textura de las dos secciones es algo similar, pero la independencia entre las dos manos parece haberse alejado un poco, esto debido a la nueva indicación dada por el compositor para ejecutar los arcos de la mano derecha. Los arcos deben ser muy largos (entre 5" y 12" según la indicación de Holliger) y nunca estar sincronizados entre los músicos.

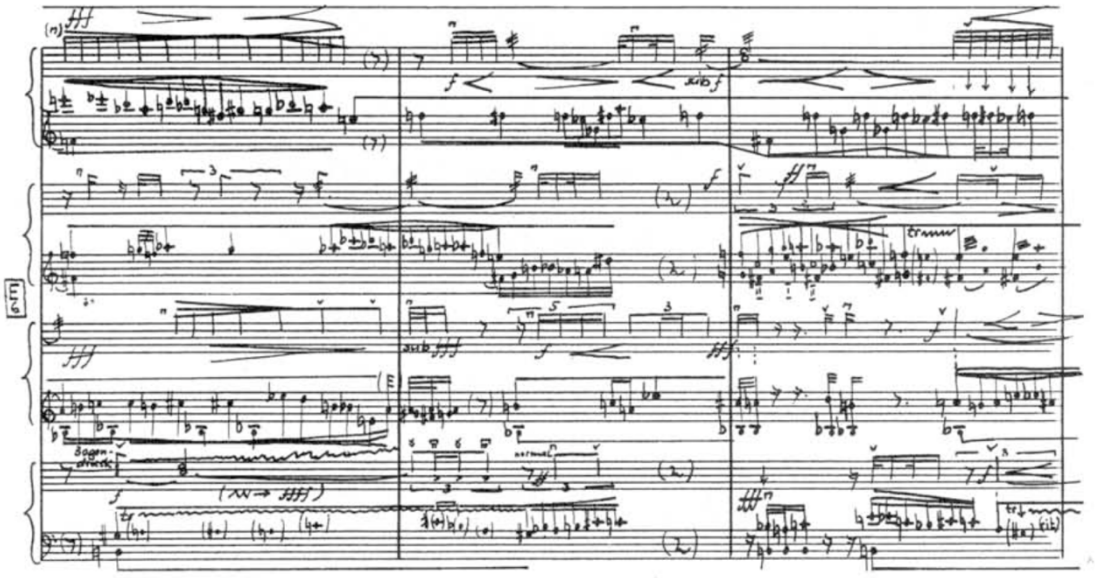


Fig. 17: *Extracto de E. Texturas difuminadas equivalentes.*

"F" es una sección larga (casi ocho minutos si se respeta la indicación de compases de 5") y

tiene una sonoridad muy particular; aquí aparece por primera vez, en la escritura, la pérdida de energía sonora del cuarteto. Sin embargo, la energía física de los arcos se ha incrementado un poco para hacer vibrar el sonido de las cuerdas sin tensión.

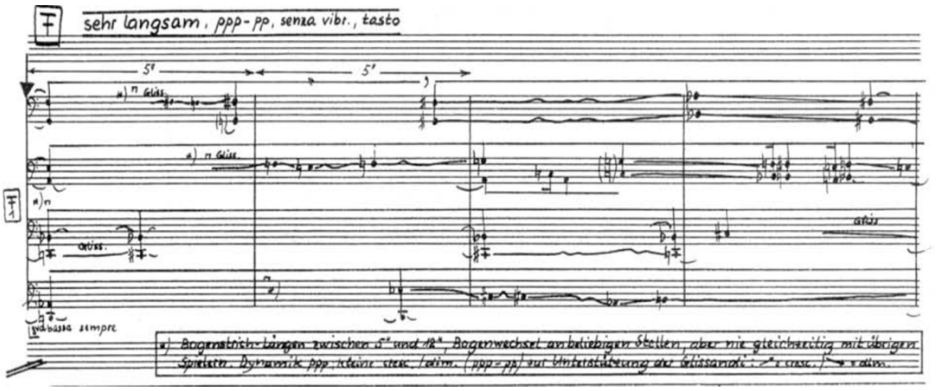


Fig. 18: Extracto de F. Arcos extendidos no sincronizados; pérdida de energía sonora del cuarteto.

El comienzo de "G" es el lugar donde encontramos la cuarta afinación del cuarteto, pero la característica principal es una nueva "técnica" añadida al discurso musical: el doblaje de los arcos por la respiración humana. Holliger da la indicación de hacer una inhalación para el movimiento ascendente del arco y una exhalación para el descendente. Si avanzamos en "G", encontraremos un nuevo sistema de independencia de los músicos: esta vez los músicos pueden decidir su propio tempo de la mano derecha, definido por su capacidad respiratoria (los músicos que pueden retener más tiempo el aire podrían tener un tempo más lento). "G" avanza intentando mantener el mismo discurso musical de las secciones anteriores, pero el material no permite ya alcanzar plenamente una textura enérgica.

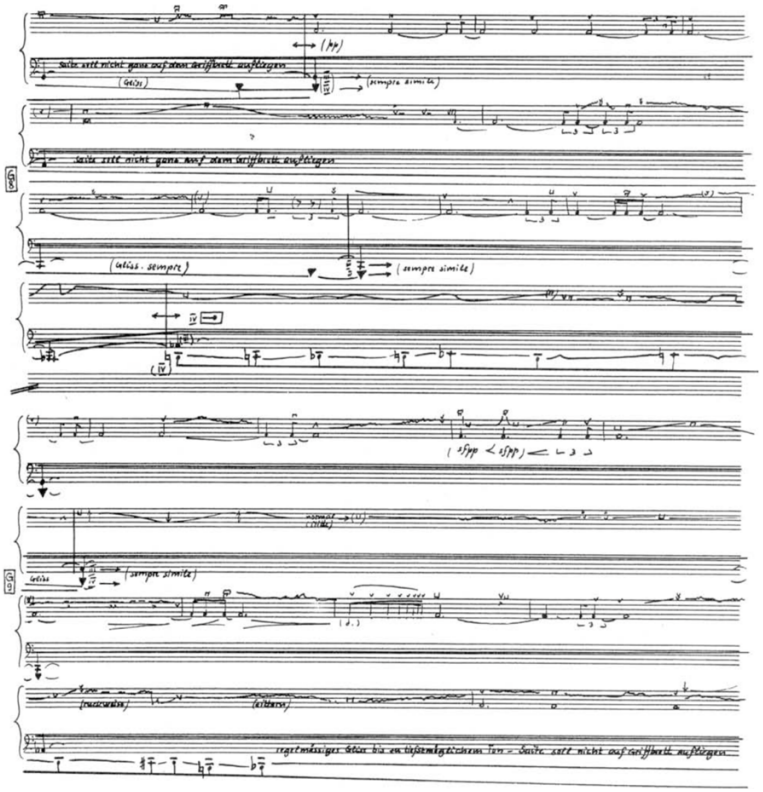


Fig. 19: Sección G. Arcos doblados por la respiración del intérprete; tempo individual por capacidad respiratoria.

Y finalmente llegamos al compás final de "G", compás importante ya que además de estar sincronizadas las dos manos, hay una sincronización total entre los cuatro músicos.

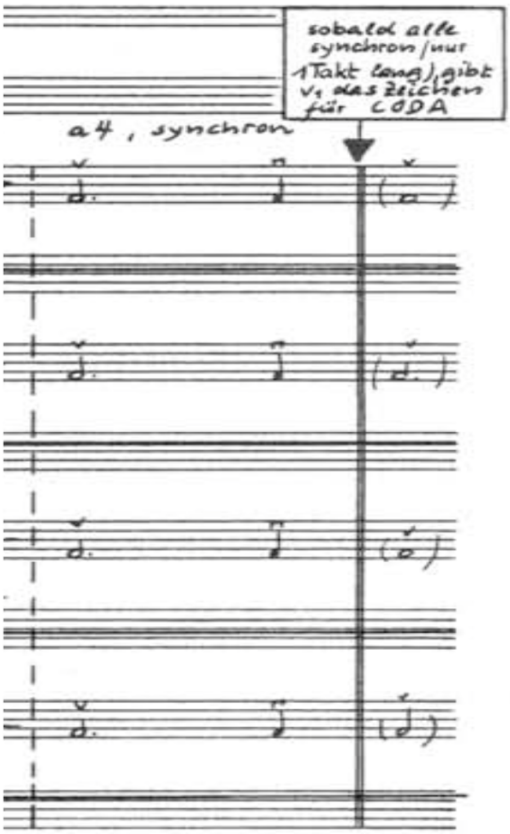


Fig. 20: Último compás de G. Convergencia total de las dos manos y de los cuatro intérpretes; punto de llegada del proceso de sincronización.

Como justo antes de terminar "G" los músicos han bajado las cuerdas al registro más grave posible, "H" se presenta en la partitura como un último intento de los músicos por tocar sus instrumentos completamente sin tensión en las cuerdas. Continúan tocando cada uno a su tempo y doblando los arcos con la respiración, esta vez con pausas definidas por el final y comienzo de cada inhalación/exhalación. Debido a la pérdida de energía sonora del cuarteto, es la respiración de los músicos la que está en primer plano ahora. Para terminar el cuarteto, solo escuchamos el aliento de los músicos, y los vemos marcharse del escenario, como está claramente indicado por Holliger.

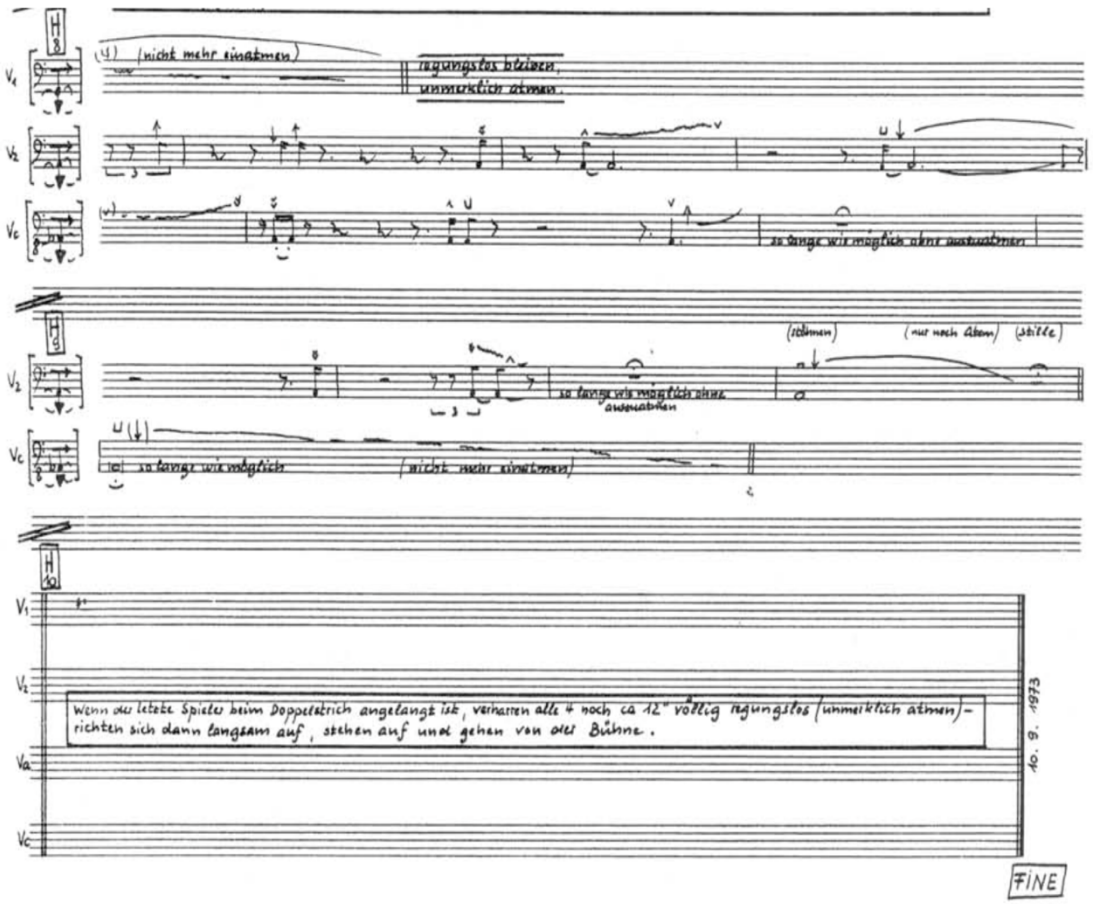


Fig. 21: Final de la pieza. Extinción del sonido instrumental, primacía del aliento de los intérpretes y de las cuerdas distendidas.

"H" es una especie de CODA, donde encontramos la desintegración total de la música que había comenzado con una hiperactividad enérgica; que deja espacio para escuchar las respiraciones de los músicos, que se asemejan al cansancio debido a una larga batalla llena de virtuosismo con estos instrumentos, y también la respiración de los instrumentos, sonido obtenido con las cuerdas sin ninguna tensión, produciendo solo un "susurro" que nos recuerda también al aliento humano.

En síntesis, el análisis permite reconocer una forma progresiva claramente articulada en la partitura, con puntos de partida y llegada bien definidos para cada estrato. La pieza puede describirse como una cascada de sonidos que no se detiene hasta el final, punto donde la música se extingue y, al mismo tiempo, donde varios procesos llegan a su fin o se encuentran entre sí. Una característica importante de la pieza, desde el punto de vista de su escritura, es la estratificación de varios aspectos musicales, instrumentales o formales, aspectos que individualizamos como capas, planos o estratos.

5. Estratificación

5.1. Estratificación

La pieza comienza con los músicos tocando en el registro agudo de sus instrumentos. Durante toda la obra, el registro donde los intérpretes tocan desciende lentamente, para llegar al final de la pieza

donde los sonidos que escuchamos son solo las cuerdas afinadas lo más bajo posible.

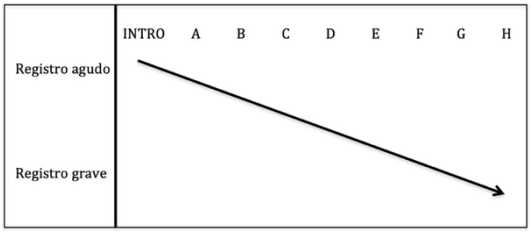


Fig. 22: Proceso de las alturas. Trayectoria descendente del registro a lo largo de la pieza.

5.2. Intensidad

La introducción fff desciende poco a poco su intensidad para llegar al ppp de "A". Aquí comienza una variación de intensidad que oscila entre ppp y fff durante la pieza, pero siempre de manera progresiva.

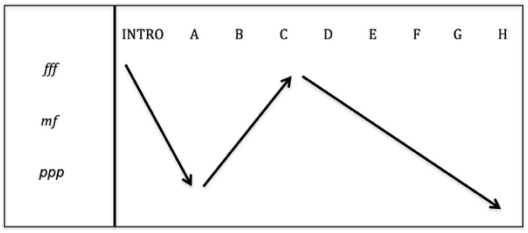


Fig. 23: Proceso de la intensidad. Oscilaciones graduales entre ppp y fff.

5.3. Tímbrica

El sonido comienza siendo más limpio y sostenido, para avanzar lentamente hacia una textura completamente difusa, más cercana al ruido.

5.4. Energía sonora

El movimiento frenético de "A" termina por dispersarse y mostrarse "cansado" al final del cuarteto. Hay que subrayar que tanto "A" como "H" tienen el matiz ppp, por lo tanto, esta pérdida constante de energía no está completamente vinculada a la intensidad del sonido; por el contrario, son el material musical y las condiciones físicas de los instrumentos (la tensión de las cuerdas) los factores directos en esta progresión.

Estos diferentes procesos pueden distinguirse con claridad a partir de la partitura, pero también conviene mirar la pieza desde el punto de vista del intérprete. Ya hemos mencionado la preocupación de Holliger por la relación física del músico con su instrumento y la exigencia al límite de virtuosismo, tanto gimnástico/instrumental como psicológico o de la concientización de las técnicas. Es desde este punto de vista que aparecen procesos también interesantes:

5.5. La técnica de la mano izquierda

El movimiento de la mano izquierda que se establece en "A" casi nunca se detiene; su principal cambio durante el avance de la pieza es una especie de aumentación rítmica y la extinción progresiva de

su carácter.

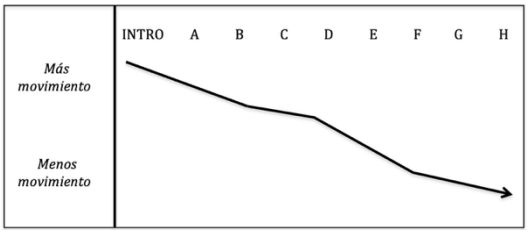


Fig. 24: Proceso de los movimientos de la mano izquierda. Aumentación rítmica y extinción gradual.

5.6. La técnica de la mano derecha

Hay variaciones en los modos de ejecución de la mano derecha y también variaciones temporales: pasa de la regularidad a la irregularidad o de un continuo a una secuencia con cesuras. De cualquier manera, el proceso general que podemos distinguir durante toda la obra es la disminución de su velocidad y prolongación de las duraciones. En "A", la mano derecha ejecuta trémolos rápidos y ligeros, con una velocidad constante; conforme avanzamos en la pieza encontraremos la prolongación de los arcos, para llegar a "G" y "H", donde los arcos son extremadamente largos y lentos.

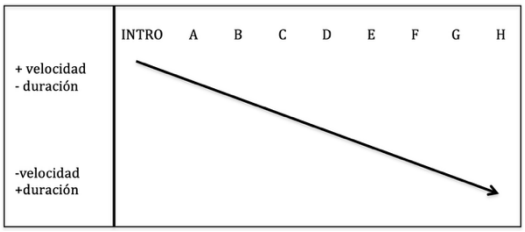


Fig. 25: Proceso de la mano derecha. Prolongación progresiva de las duraciones.

5.7. La relación entre las dos manos

Al inicio de la pieza, la indicación de Holliger es muy clara: se deben ejecutar los trémolos y las notas de la mano izquierda a velocidades muy regulares, pero no deben estar sincronizados. Con esta indicación se establece una separación entre las dos manos como dos procesos diferentes, pero el encuentro casi casual de estas dos capas, por ejemplo los acordes pizzicato de "D", nos dan una idea del proceso.

La independencia entre las dos manos en "A" es total, pero hay puntos donde encontramos acercamientos y alejamientos entre ellas. Como ya mencioné, en "D" hay puntos en común: los acordes pizzicato son ejecutados por las dos manos al mismo tiempo, en direcciones contrarias.

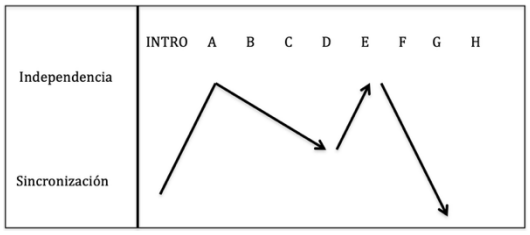


Fig. 26: Proceso de la relación entre las dos manos. Independencia inicial, encuentros puntuales y sincronización final.

En “E” y “F”, encontramos nuevamente la independencia de las dos manos, pero al llegar al final, exactamente en el último compás de “G” (justo antes de la Coda), encontramos la sincronización de las dos manos. Analíticamente, este compás puede leerse como el punto de llegada final del proceso de coordinación, ya que “H” no es más que una “reverberación” de la pieza.

5.8. Energía instrumental

Se podría decir la presión del arco y la tensión de las cuerdas; la primera aumenta: al principio los trémolos son ligeros, al final de la pieza hay que ejercer más presión de arco para producir sonido en las cuerdas distendidas. La afinación de las cuerdas significa la pérdida de tensión, y podríamos añadir una tercera, la pérdida constante de energía física de los músicos, que se exagera al final de la pieza con las respiraciones que indican un agotamiento casi total de los músicos.

5.9. La relación o dependencia entre los músicos

Este aspecto también está claramente indicado en la partitura. Al inicio de la pieza, en “A”, es el primer violín quien da las indicaciones de coordinación; los otros tres músicos dependen de él.

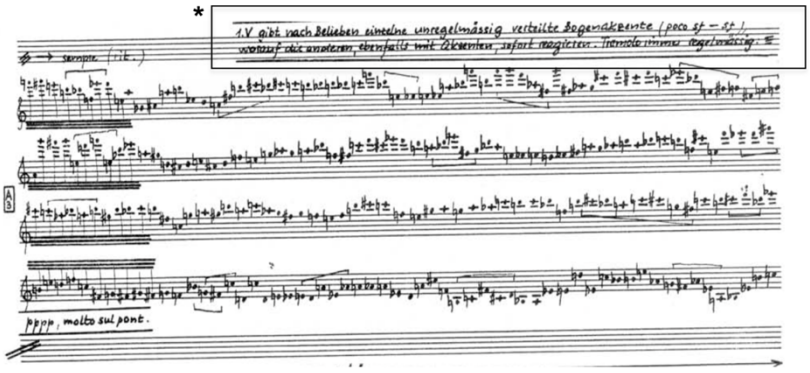


Fig. 27: Sección A. Coordinación dependiente del primer violín; indicación de responder a los SF y SFZ.

En “D”, tenemos por algunos momentos a los cuatro músicos completamente independientes.

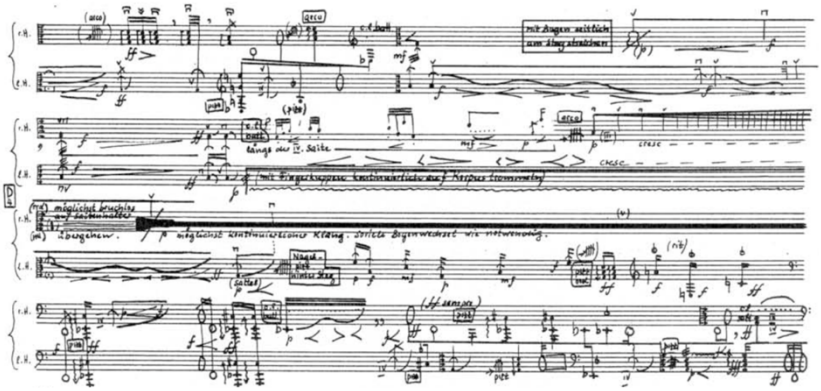


Fig. 28: Sección D. Independencia plena entre los cuatro músicos.

Pero esta independencia efímera se transforma a veces en división por grupos, como en "E1":

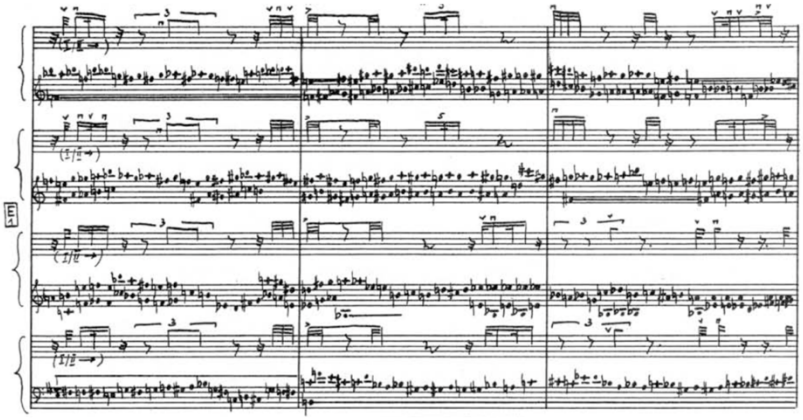


Fig. 29: Sección E1. División en dos grupos sincronizados.

Al llegar al final de la pieza, los cuatro músicos están completamente independientes; en "F", la indicación de arcos establece claramente que no deben estar sincronizados. Incluso en "G", se les pide elegir su propio tempo.

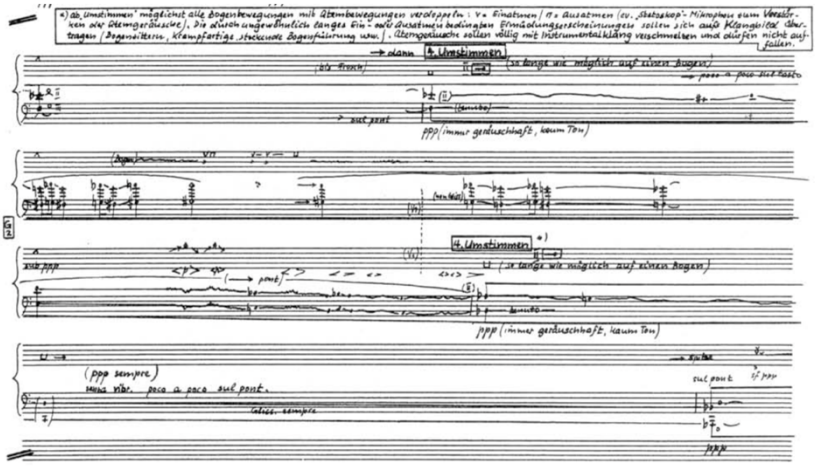


Fig. 30: Sección G. Tempo individual de cada intérprete según su capacidad respiratoria.

Si intentamos hacer un gráfico de este proceso, podríamos ver que el punto de partida y el punto de llegada son realmente claros, a pesar de la divagación del medio.

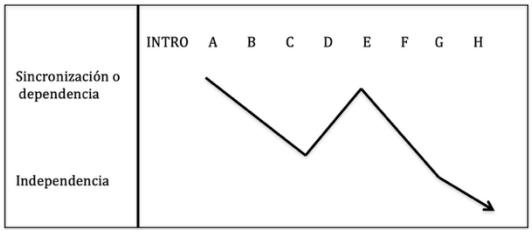


Fig. 31: *Proceso de sincronización de los músicos. Trayectoria global con divagación intermedia y convergencia final.*

Es muy compleja pero al mismo tiempo muy efectiva esta estratificación de los diferentes elementos; cada capa tiene su propia forma y "tempo" de avance en la pieza, la forma se convierte ella misma en un objeto musical, creando interacciones entre sus diferentes estratos.

La división en dos grupos de los procesos muestra la preocupación por el aspecto interpretativo en la escritura de Holliger; los desarrollos progresivos de las alturas, del timbre, de la intensidad y de la energía pueden seguirse a partir de la partitura, mientras que los aspectos progresivos del lado interpretativo aparecen como soluciones compositivas dirigidas a los músicos que tocan la pieza. La exigencia psíquica a la que los músicos están expuestos debido a las diferentes sincronizaciones, o a veces desincronizaciones, tiene una influencia directa en la pérdida de energía de los músicos, y, en correspondencia con ello, en la sonoridad de los instrumentos.

Un aspecto muy poético a nivel estructural es el tratamiento de la respiración humana. Se vuelve plenamente significativo en el final de la pieza, cuando los músicos respiran de modo audible y los instrumentos producen apenas un susurro. Es desde este lugar que puede pensarse la introducción del cuarteto. En la introducción no encontramos los juegos de relaciones de capas que conducen toda la pieza, pero a pesar de ello, está muy bien conectada y vinculada con el resto de la obra. Podemos pensar la obra completa, en el plano de la escritura, como una "enorme exhalación": una respiración humana que, vista en una especie de "cámara lenta", se extingue completamente; los músicos dejan de tocar y de respirar en el momento en que se dan cuenta de que continuar ya no tiene lógica: hemos llegado a una inactividad casi total, las cuerdas de los instrumentos están tan distendidas que parece un instrumento que ya no funciona, y la sonoridad del cuarteto se asemeja a un susurro. De esta manera se explica la introducción: es la toma de energía necesaria para hacer funcionar toda la pieza; sin esta toma de aire, los mecanismos de la obra corren el riesgo de no funcionar, es la gran inhalación antes de una enorme exhalación.

Si debo elegir un aspecto interesante y realmente creativo en esta pieza, elegiría sin duda el tratamiento de la estructura de la pieza. Este continuo, lleno de energía, terminado por un silencio imponente, sostiene la atención del análisis sin dejar puntos formales que no estén integrados al desarrollo general.

7. El proceso como forma, diferentes aproximaciones

El trabajo sobre el proceso como forma musical ha sido abordado por compositores muy distintos. Conviene situar brevemente el caso de Holliger frente a algunas de esas aproximaciones, no para postular una filiación directa —el Cuarteto de 1973 se inscribe en una trayectoria independiente—, sino para hacer visibles, por contraste, las decisiones particulares de su escritura.

Steve Reich, en su manifiesto "Music as a Gradual Process", escribe: "Puedo ciertamente experimentar el placer de descubrir estos procesos musicales y de componer el material que van a canalizar, pero una vez que el mecanismo está montado y puesto en marcha, funciona por sí solo" (Reich, 2002)[4].

En la tradición minimalista, el proceso suele desarrollarse a partir de la repetición y la

[4] "Though I may have the pleasure of discovering musical processes and composing the musical material to run through them, once the process is set up and loaded it runs by itself." (Reich, 2002)

variación gradual de un mismo material: el discurso es un proceso de variaciones. La decisión compositiva consiste, en buena medida, en planificar el mecanismo y dejar que actúe.

En la tradición espectral, en cambio, el proceso se vincula directamente a la transformación interna del material sonoro. Gérard Grisey, al hablar de la forma de *Modulations*, lo formula así: "La forma de esta pieza es la historia misma de los sonidos que la componen" (Grisey, 1988). En *Partiels*, por ejemplo, la idea formal principal es la transformación de un espectro armónico hacia un espectro inarmónico, con los pasajes entre ambas situaciones como articulación central. En ambos casos, el espectralismo francés trabaja con puntos de partida y de llegada claramente definidos.

Otras dos referencias breves permiten matizar este panorama. El *Poème symphonique pour 100 métronomes* de György Ligeti puede leerse como un ejemplo extremo de superposición de procesos rítmicos heterogéneos cuyo único plan compositivo es el inicio simultáneo: a partir de allí, el desfase progresivo escribe el resto de la forma. Philippe Hurel, por su parte, trabaja sobre la superposición de procesos diferenciados que progresan en paralelo y convergen en un objetivo común. En sus propias palabras: "…he intentado superponer elementos que no mantienen ninguna relación directa entre ellos, obligándolos a encontrarse como fuegos cruzados, disparos apuntando al mismo objetivo" (Hurel, 1996).[5]

A pesar de la cercanía aparente entre la superposición de procesos en Hurel y en Holliger, encontramos en el cuarteto de este último una idea distinta del discurso formal. La diferencia es principalmente la utilización de la "yuxtaposición" de las capas, que a diferencia de las superposiciones, no intenta hacer coincidir los puntos de partida y llegada de cada proceso.

En el Cuarteto de Holliger, la finalización de los procesos se realiza casi por coincidencia: las capas están tan agotadas que no pueden más que terminar. Los procesos han recorrido todos sus caminos asignados y se encuentran, casi por casualidad, en una gran nebulosa donde todos comienzan a extinguirse. Frente a Reich —mecanismo autónomo—, Grisey —transformación de una materia única—, Ligeti —desfase del azar— y Hurel —convergencia diseñada—, el Cuarteto de 1973 instala una opción singular: la convergencia como agotamiento planificado.

8. Proceso formal y lectura narrativa

Conviene precisar, antes de continuar, el alcance de la propuesta de lectura narrativa que se desarrolla aquí. No se propone que cada capa estructural del cuarteto funcione como una narración autónoma perceptible de manera independiente por el oyente. Lo que se plantea, más bien, es que la interacción entre procesos diferenciados —registro, técnica instrumental, energía física, afinación, sincronización y textura— produce una direccionalidad formal compleja, susceptible de ser interpretada analíticamente mediante categorías próximas a la narratividad. La lectura narrativa opera, por tanto, en el plano de la organización formal de la obra escrita por el compositor, no en el plano de la experiencia auditiva.

[5] " …j'ai essayé de superposer des éléments qui n'entretiennent aucun rapport direct entre eux, les obligeant à se rencontrer tels des feux croisés, tirs visant la même cible ". (Hurel, 1996)

Una vez analizada la pieza, varias de las categorías presentadas en el marco teórico permiten describir con mayor precisión lo que efectivamente está en juego en el cuarteto. La distinción de Nattiez (1990) entre el nivel poiético y el nivel neutral resulta especialmente útil para situar momentos como la convergencia del último compás de "G". Esa coincidencia entre las dos manos de cada instrumentista y los cuatro músicos no es un fenómeno descriptible desde la escucha: es una decisión poiética, legible en el nivel neutral de la partitura. Holliger planifica el punto en que las líneas se reúnen, y la escritura objetiva esa decisión. El análisis narrativo opera sobre ese material —partitura y plan—, no sobre lo que ocurre en el oído del público.

La teoría del cuento de Piglia (1986) ilumina particularmente bien este dispositivo. En el cuarteto pueden reconocerse, en sentido analítico, al menos dos "historias" que avanzan en paralelo. Una superficial: la cascada nerviosa de notas que se inaugura en "A" y recorre la pieza con sus transformaciones. Y otra subterránea: la pérdida progresiva de tensión y energía, articulada por las cuatro reafinaciones de las cuerdas, la prolongación de los arcos y la creciente intervención de la respiración del intérprete. Como en el cuento descrito por Piglia, la segunda "historia" emerge plenamente al final, en "H", cuando la primera ya no puede sostenerse y el aliento del intérprete pasa a primer plano. El cuarteto está organizado, en el papel, según esa misma lógica de dos líneas que se cruzan al salir a la superficie.

La distinción de Chatman (1978) entre historia y discurso permite afinar todavía más esta lectura. El cuarteto no narra una historia en sentido referencial —no hay personajes, ni acontecimientos, ni argumento—. Lo que sí hay, en cambio, es un discurso en el sentido fuerte del término: un modo de organizar y articular el material en el tiempo. Las reafinaciones, la independencia de las dos manos, los acordes pizzicato de "D" como punto de convergencia, los grupos sincronizados que se dispersan en "E" o la entrega del tempo a la capacidad respiratoria en "G" no son contenidos narrados; son decisiones del discurso compositivo. Es ahí, en el cómo de la escritura, donde se sostiene la pertinencia de una mirada narrativa.

Las herramientas de Bal (2017) pueden incorporarse a continuación con la misma economía. El tiempo musical, en el cuarteto, no es uniforme: cada capa procesual tiene su propio "tempo" de avance, y el sentido formal de la pieza nace de la articulación de esas temporalidades distintas. El "espacio", por su parte, es ante todo registral —la trayectoria del agudo al grave que recorre toda la obra—. Y los "personajes", si cabe la analogía, son los cuatro instrumentos, cuyas relaciones de dependencia y autonomía se transforman de manera planificada de "A" a "H". Lo que en una novela sería un sistema de personajes es aquí un sistema de procesos cuyos comportamientos relativos están enteramente escritos en la partitura.

La noción de polifonía de Bakhtin (1981) ayuda a precisar la naturaleza de esa interacción. La indicación inicial de no sincronizar los trémolos de la mano derecha con las notas de la mano izquierda convierte a cada instrumentista en una voz doble; sumadas las cuatro, el cuarteto deviene, en el plano formal, un "octeto" —imagen que el propio análisis sugería al describir "D"—. No se trata de polifonía en el sentido contrapuntístico clásico, sino de una polifonía de procesos, donde varias líneas conservan su autonomía sin renunciar a participar en una forma común. La noción de "lectura activa" propuesta por Iser (1978), en este punto, deja de ser una metáfora del oyente y se vuelve una buena descripción del trabajo

del analista: los huecos y desfases que la partitura instala entre las capas exigen una reconstrucción que es propiamente analítica.

Por último, la propuesta de Abbate (1991) sobre la agencia narrativa de ciertos momentos musicales encuentra en el cuarteto puntos de aplicación muy concretos. Los acordes pizzicato del comienzo de "D", los ataques de arco rítmico que cierran la misma sección o el compás final de "G" no son eventos narrativos en sentido programático, pero sí funcionan como puntos de articulación que organizan la forma global y sostienen su direccionalidad. En conjunto, estas herramientas —Nattiez (1990), Piglia (1986), Chatman (1978), Bal (2017), Bakhtin (1981), Iser (1978), Abbate (1991)— dejan de ser, en esta sección, marcos generales que se ilustran con la pieza, y pasan a operar efectivamente sobre las decisiones compositivas del cuarteto. La propuesta no es, por tanto, aplicar a Holliger un repertorio narratológico ya disponible, sino contribuir, a partir del análisis de una obra particular, a un modo de pensar la narrativa en música instrumental que sea sensible a las decisiones formales del compositor y a su impacto morfológico.

Conclusiones

El análisis del primer cuarteto de cuerdas de Heinz Holliger revela una aproximación innovadora y compleja al uso del proceso musical como principio formativo y generador de narrativa. A diferencia de enfoques más tradicionales, que suelen predefinir globalmente los puntos de partida y llegada del proceso, Holliger construye una forma de fuerte direccionalidad narrativa a través de una intrincada interacción de múltiples procesos en diferentes parámetros musicales. Es la variedad de estos procesos, sus puntos de encuentro y la repartición de la energía lo que da forma y cohesión a la pieza.

Esta estrategia de Holliger contrasta con formas musicales más tradicionales, donde la repetición y la variación de elementos temáticos suele ser clave para la percepción de la estructura. También difiere del enfoque de los minimalistas, donde el proceso se hace explícito a través de la repetición gradualmente variada. En el cuarteto de Holliger, en cambio, no hay una línea o secuencia de repeticiones claramente discernible. En su lugar, es la articulación de los múltiples procesos y su interacción lo que organiza la forma global de la obra.

En literatura, las formas literarias tradicionales poseen características similares, que mantienen su forma comprimida en un solo texto (novela, cuento, etc.). Así lo expone Ricardo Piglia, en su teoría sobre el cuento (Piglia, 1986), donde, en resumen, dice que un cuento debe contar dos historias, estas dos narrativas tienen hitos y puntos en común que las hacen ser una sola forma, un solo cuento. Mientras estas dos historias avanzan, una se revela más que otra, llegando a terminar los procesos de manera equilibrada.

Entonces, pensando este proceso como forma global musical puede entenderse, y proponemos en este texto, como una "narrativa fluida" o continua, análoga en ciertos aspectos estructurales a la narrativa literaria. En un primer nivel, las diferentes secciones de la obra, claramente articuladas por cambios de textura y carácter, pueden entenderse como momentos diferenciados dentro de esta organización formal. Pero más importante es la yuxtaposición de narrativas que da espesor a la obra, o cómo los múltiples procesos que se desarrollan simultáneamente en diferentes "capas" de la textura musical permiten reconocer, en el plano analítico, líneas procesuales diferenciadas que se articulan dentro de una misma forma global.

Esta textura multi-capa también contribuye a la cualidad "multidimensional" de la pieza. Cada lectura analítica puede revelar nuevas relaciones y detalles, como si se explorara una historia desde diferentes perspectivas de los personajes. La forma se vuelve un prisma, refractando diferentes "lecturas" según el foco de atención del analista.

En última instancia, el cuarteto de Holliger demuestra el potencial de los procesos musicales para generar formas que, aunque abstractas, tienen una profunda resonancia narrativa. A través de la interacción compleja de múltiples procesos, Holliger construye una "narrativa fluida" que se despliega orgánicamente en la escritura de la obra, manteniendo la coherencia y dirección sin depender de la repetición o de puntos estructurales predefinidos. Es una contribución significativa al continuo diálogo entre música y narrativa, y una invitación a repensar cómo ciertas formas musicales pueden producir direccionalidad, transformación y sentido formal sin recurrir a un programa narrativo explícito.

Referencias

Abbate, C. (1991). Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century. Princeton University Press.

Albèra, P. (1996). Holliger, Heinz, Entretien avec Heinz Holliger, Textes, entretiens, écrits sur son œuvre. Genève, Éditions Contrechamps.

Albèra, P. (2007). Heinz Holliger. En Le Son et le Sens: Essais sur la musique de notre temps (pp. 365–380). Éditions Contrechamps.

Bakhtin, M. (1981). The Dialogic Imagination: Four Essays (C. Emerson & M. Holquist, Trans.). University of Texas Press.

Bal, M. (2017). Narratology: Introduction to the Theory of Narrative (4th ed.). University of Toronto Press.

Chatman, S. (1978). Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press.

Grisey, G. (1988). Nota de presentación de Modulations [Programa de concierto]. IRCAM.

Holliger, H. (1991). *Nota de programa de (t)Air(e) para flauta* [Festival d'Automne à Paris]. Base de documentation sur la musique contemporaine *Brahms*, Ircam. https://ressources.ircam.fr/en/work/%22(t)air(e)%22

Holliger, H. (1996a). Entrevista con Philippe Albèra. En P. Albèra (Ed.), Textes, entretiens, écrits sur son œuvre (pp. 27–42). Éditions Contrechamps.

Holliger, H. (1996b). Carta a Josef Häussler. En P. Albèra (Ed.), Textes, entretiens, écrits sur son œuvre (pp. 85–89). Éditions Contrechamps.

Hurel, P. (1996). …A mesure [Nota de programa]. Éditions Henry Lemoine.

Iser, W. (1978). The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Johns Hopkins University Press.

Nattiez, J.-J. (1990). Music and Discourse: Toward a Semiology of Music (C. Abbate, Trans.). Princeton University Press.

Piglia, R. (1986). Formas breves. Editorial Anagrama.

Reich, S. (2002). Music as a gradual process. En P. Hillier (Ed.), Writings on music, 1965–2000 (pp. 34–36). Oxford University Press. (Trabajo original publicado en 1968).

Miguel Farías es compositor, escritor e investigador chileno-venezolano, PhD en Estudios Latinoamericanos y profesor asociado de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde se desempeña como Director de Investigación y Postgrado de la Facultad de Artes. Su obra articula composición musical, literatura latinoamericana, ópera contemporánea y reflexión crítica sobre identidad, marginalidad y narrativa. Ha recibido diversos premios nacionales e internacionales, entre ellos el Premio Altazor, el Premio Reina Sofía, el Zemlinsky Prize y distinciones en concursos como Isang Yun y Queen Elisabeth. Sus obras han sido interpretadas por instituciones y orquestas como Los Angeles Philharmonic, Minnesota Orchestra, San Diego Symphony, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Teatro Colón de Buenos Aires y Ensemble Intercontemporain. Ha publicado discos monográficos en los sellos KAIROS y Chile Clásico, además de libros y artículos académicos sobre música, ópera latinoamericana y procesos interdisciplinarios de creación. miguel.farias@uc.cl

Disponibilidad de datos: Los datos estarán disponibles previa solicitud.

Conflicto de intereses: No se declaró ningún conflicto de intereses.

Modalidad de evaluación: Doble ciego por pares.

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.