

**Jorge Horst y lo ideológico-político: un acercamiento a
su recepción productiva de la poética de Luigi Nono, con
foco en la serie paninterválica**

Pablo Jaureguiberry

Revista Argentina de Musicología, Vol. 23 Nro. 1 (2022): 153-179

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Jorge Horst y lo ideológico-político: un acercamiento a su recepción productiva de la poética de Luigi Nono, con foco en la serie paninterválica

La abundancia de propia interpretación que denota gran parte de la producción de Jorge Horst (Rosario, 1963) tiende a enfatizar sus aspectos ideológico-políticos de diversas maneras y, además, connota un mundo de recepciones productivas que ha sido escasamente explorado. En este marco, la recepción de la poética de Luigi Nono cumple un rol fundamental y continúa plasmándose, entre una cantidad considerable de aspectos estructurales, en la marcada dimensión política que ostentan tanto las creaciones como la autorreflexión horstiana. Consecuentemente, proponemos un recorrido centrado en la serie paninterválica utilizada por Nono desde mediados de la década del cincuenta para abordar escritos y composiciones horstianas comprendidas entre *Serialismos* (1990) y *ALOF' CO LAF'QUEN* (2019) —para violín y marimba—, lo cual nos permite destacar la extensión y pervivencia del vínculo señalado. A su vez, damos cuenta de una heterotopía que une materiales y técnicas nonianas con procedimientos indeterminados asociados al trabajo de John Cage. Así, pretendemos mostrar cómo la recepción estudiada deviene componente fundamental de la poética horstiana al involucrar tanto la aplicación de dispositivos transtextuales y criptográficos como la elaboración de nociones teóricas, lo que implica, en última instancia, aportar elementos para precisar el funcionamiento de lo ideológico-político en dicha poética.

Palabras clave: Análisis musical, transtextualidad, criptografía, propia interpretación, John Cage

Jorge Horst and the Ideological-Political: An Approach to His Productive Reception of Luigi Nono's Poetics (With Focus on the All-interval Row)

The abundance of self-analysis that can be seen in a significant portion of Jorge Horst's work tends to emphasize its ideological and political aspects in diverse ways. Furthermore, it connotes a world of productive receptions that has been scarcely explored. In this framework, the reception of Luigi Nono's poetics undertakes a fundamental role and continues to be portrayed, among a considerable number of structural aspects, in the noticeable political dimension that both Horst's works and self-analysis flaunt. Accordingly, we propose a journey centered in the all-interval row used by Nono since the mid-1950's to delve into Horstian writings and compositions comprised between *Serialismos* (1990) and *ALOF' CO LAF'QUEN* (2019) —for violin and marimba—, which allows us to emphasize the extension and permanence of the marked connection. At the same time, we account for a heterotopia that bonds Nonian materials and techniques with indeterminate procedures associated with the work of John Cage. In short, we attempt to demonstrate how the reception studied becomes a fundamental constituent of Horst's poetics by involving both the applications of transtextual and cryptographic devices and the creation of theoretical notions, which ultimately involves providing elements to specify the functioning of the ideological-political in said poetics.

Keywords: Musical analysis, transtextuality, cryptography, self-analysis, John Cage

Presentación

La producción de Jorge Manuel Horst, nacido en Rosario el 26 de abril de 1963, se configura a partir de un admitido interés por explorar posibilidades heterogéneas y transgredir límites cristalizados, en un contexto erudito que suele incorporar procedimientos asociados con la indeterminación, la transtextualidad y/o la cripto-numerología. A su vez, el factor ideológico-político es una motivación fundamental en la poética de Horst y se materializa tanto en aspectos particulares de sus creaciones como en la interrelación producida entre ellos.¹ Todos estos intereses, que el compositor describe como necesarios, se plasman en sus trabajos de diferentes maneras y en múltiples niveles. En este sentido, las particulares relaciones que sugieren los títulos de sus composiciones funcionan como catalizadores para acercarse a una poética que podemos caracterizar como intencionalmente referencial, en la cual las frecuentes alusiones a otros campos del conocimiento y a otras culturas abren la puerta a una copiosa propia interpretación que tiende a enfatizar la dimensión ideológico-política. Así, resulta notable que la mayoría de los trabajos que estudian la producción horstiana abordan de alguna manera lo ideológico-político en función de recurrir al discurso del compositor en múltiples instancias, particularidad que ha dado lugar a una tendencia de circularidad hermenéutica.²

Los escritos de Horst poseen un carácter fuertemente ensayístico y suelen enfocarse en cuestiones musicales desde su interconexión con lo ideológico-político y con aspectos técnicos de la composición. Las organizaciones formales, mayormente fragmentarias, y el desenvolvimiento del discurso parecieran seguir el plan de composiciones musicales, construcciones poéticas que el autor utiliza para plasmar sus ideas y presentar algunas de sus conceptualizaciones. Así, los títulos de varios de sus escritos denotan cómo éstos están atravesados por su entendimiento del papel que puede desempeñar la creación musical en un camino de transformaciones sociopolíticas, la cual

¹ Para más información general, pueden consultarse las introducciones de Pablo Jaureguierry, “Transtextualidad, criptografía y elaboración caleidoscópica en *Quenouille* de Jorge Horst”, en *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’*, Pablo Jaureguierry y Clarisa Pedrotti, ed. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología e Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’, 2019), 194-205 y de Pablo Jaureguierry, “Transtextualidad (textural) y heterofonías en *Madrigale a Gesualdo* de Jorge Horst”, *AVANCES*, 29 (AÑO?): 145-161.

² Hemos comenzado a profundizar en esta cuestión, incorporando problemáticas relacionadas con la propia interpretación, desde Pablo Jaureguierry, “Entre ideología, política y criptografía: una aproximación a la presencia del Che en la música de Jorge Horst”, en *Actas de las XIV Jornadas Estudios e Investigaciones. Interdisciplinariedad y abordajes teórico-metodológicos en la Historia de las Artes*, Ricardo González y Alejandra Niño Amieva, comps. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte ‘Julio E. Payró’. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2021), snp.

se conecta, a su vez, con una postura ideológica muy vinculada con lo libertario-anarquista.³ Por otro lado, las temáticas, disposiciones espaciales y utilizaciones de citas de compositores y teóricos, inclusive las propias, acercan a algunos de los artículos horstianos a la denominada poesía concreta o a manifiestos.⁴ En esta línea, además, se hace evidente la reaparición de determinados actores —entre los que podemos destacar a Luigi Nono, John Cage, Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Gerardo Gandini y Mathias Spahlinger— junto con varias de sus obras; lo cual connota un mundo de recepciones productivas poco explorado que, de este modo, queda supeditado a la exégesis horstiana.

Como ejemplo paradigmático para esta investigación proponemos su primera publicación, fechada en 1990 e intitulada “A Luigi Nono”, que podría pensarse como conjunción entre un epitafio y un panegírico, cuyo objeto es homenajear al reconocido músico y militante comunista veneciano; lo cual, a su vez, cimenta lo que hemos caracterizado como una indeleble recepción productiva noniana.⁵ En este sentido, entendemos que dicha recepción cumple un rol fundamental en la poética del rosarino y continúa plasmándose, entre una cantidad considerable de aspectos estructurales, en la marcada dimensión política que ostentan tanto las creaciones como la propia interpretación de Horst. De este modo, para documentar la insistente presencia de Nono en la producción del rosarino proponemos un recorrido particular —entre muchos posibles— que toma como eje la serie paninterválica,⁶ la cual fue usada por el veneciano inicialmente en *Canti per 13* (1955) y luego reutilizada en diversas composiciones, pero ha quedado asociada generalmente con *Il canto sospeso* (1955-6).

En este punto, es pertinente señalar que la relación de Nono con compositores latinoamericanos en general y argentinos en particular ha sido abordada desde diversas perspectivas en una cantidad considerable de trabajos.⁷ Para el caso de los argentinos,

³ Véase Jorge Horst, “Necesaria transgresión”, *Anuario 2002-2003*: 81-84; Jorge Horst, “La resistencia”, *Ñ Revista de Cultura*, 7 de agosto de 2004; y Jorge Horst, “Acracia y composición musical”, en *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, comp. Pablo Fessel (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007), 41-51.

⁴ En relación con los primeros puede consultarse Jorge Horst, “A Luigi Nono”, *Revista del Instituto Superior de Música* 2 (1990): 37-39; Jorge Horst, *Serialismos*, inédito y Jorge Horst, *La Maga (a Carmelo)*, inédito. Con relación a los segundos véase Jorge Horst, *Pliegues turbulentos*, inédito, y Horst, “Necesaria transgresión”.

⁵ Véase Horst, “A Luigi Nono” y Pablo Jaureguiberry, “‘Frammenti-Sospiri, a Nono’ (1991) de Jorge Horst: la génesis de una recepción productiva indeleble”, trabajo que fue leído en el marco del Congreso Argentino de Musicología 2020/21.

⁶ Algunas características de las series de todos los intervalos y, en especial, de la que tratamos aquí han sido destacadas, más allá del énfasis en que esta última no debería utilizarse para componer, desde un trabajo teórico fundacional como Herbert Eimert, *¿Qué es la música dodecafónica?*, trad. Juan Pedro Franze (Buenos Aires: Nueva Visión, 1959 [1952]).

⁷ Sugerimos, por ejemplo, Esteban Buch, “Ginastera y Nono: encuentros y variantes”, *Revista del Instituto Superior de Música*, nro. 9 (2002): 62-85; Graciela Paraskevaídís, “Apuntes sobre Luigi Nono y

no obstante, estos textos suelen estar enfocados en los contactos del veneciano con figuras ligadas directamente al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), en especial Alberto Ginastera, y a los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC). Esta particularidad, la cual se sustenta en los viajes que Nono realizó en 1967 y en 1971 para desarrollar labores docentes en dichas instituciones respectivamente, da pie a la construcción de un marco que nos sirvió como base más allá de la distancia de una generación con la formación de la poética que se trata aquí. Para cubrir este espacio temporal contamos con un ensayo intitulado “*Prometeo. Una ópera invisible*”, el cual nos indicó sobre “la última visita del autor [Nono] a Buenos Aires, en diciembre de 1985, para unas jornadas denominadas Primer Encuentro Internacional de la Cultura Democrática”.⁸ Allí, entre otros aspectos, se tratan los estrenos porteños de *La lontananza nostálgica utópica futura* (1988) a cargo del violinista Irvine Arditti en 2002 y de *Prometeo, tragedia dell’ascolto* (1981-4, rev. 1985) en el Teatro Colón en 2013, los cuales representaron una oportunidad significativa para Horst de escuchar en vivo dichos trabajos. Además, en relación con el primer caso, la posibilidad de crear una obra para un taller/concurso compositivo que estuvo a cargo del propio Arditti, lo que redundó en el estreno de *Efigies* (2002) para violín solo, tratada tangencialmente en el recorrido siguiente en función de los diversos aspectos que la unen a la figura de Nono.⁹

Los comienzos

Las referencias más tempranas a Nono en la producción de Horst las encontramos en dos escritos de 1990, *A Luigi Nono y Serialismos* —el primer texto inédito que pudimos obtener—. En función de la datación es interesante considerar, al menos, dos aspectos que tienen implicancias significativas para el vínculo estudiado. En primer lugar, nos ubicamos en el año de fallecimiento del compositor veneciano, lo que implica que el proceso de recepción productiva que vamos a proyectar puede ser catalogado

su relación con América Latina”, disponible en: <https://www.latinoamericana-musica.net/historia/nono/apuntes.html>, y Daniela Fugellie, “Luigi Nono: Al gran sol de la revolución. Algunos de sus encuentros con la América Latina entre evolución y revolución de la nueva música (1948-1972)”, *Boletín Música* 35 (2013): 3-29. En otra línea, resulta reveladora la incorporación de Nono en Leandro Donozo, *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en la Argentina* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2006), y la interesante referencia a su primer viaje a Latinoamérica en Claudio Annibaldi, “Nono, Luigi”, en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. Stanley Sadie, 29 vols. (Londres: Macmillan, 1980), 13, 269-273.

⁸ Federico Monjeau, *Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mardulce, 2018), 51.

⁹ Para más datos sobre las actividades de Arditti en ese año en Buenos Aires pueden consultarse las publicaciones de prensa periódica Martín Liut, “Música contemporánea”, *La Nación*, 23 de octubre de 2002, 5 y Martín Liut, “Las lecciones de Irvine Arditti”, *La Nación*, 25 de octubre de 2002, 3. En esta última nota se menciona el nombre de Jorge Horst, pero no el de su composición.

como póstumo.¹⁰ Esta particularidad, por un lado, da lugar a pensar que los primeros trabajos de Horst en esta línea —os escritos mencionados y la segunda pieza de su primer cuarteto de cuerdas intitulado *Conjuro y posibles* (1991)— surgen de una perspectiva en cierto sentido cabal de una historia inmediatamente reciente y, por el otro, acentúa el carácter apologético que emana de estos trabajos. En segundo lugar, y en algún punto en tensión con la idea de completitud que señalamos, es necesario tener en cuenta que, en aquellos años, en los cuales la *World Wide Web* estaba recién creada, el acceso a materiales nonianos por parte de Horst era considerablemente más escaso del que se podría suponer.

En relación con estas peculiaridades, analizamos una entrevista realizada al músico rosarino que se llevó a cabo, en coincidencia aproximada con el estreno de *Efigies*, el 23 de octubre del 2002 en Buenos Aires. No obstante, aquí es pertinente matizar este material con la advertencia sobre cómo “los efectos de lectura de los comentarios de artistas están atravesados por un mito que ... proyecta sobre esos escritos una ilusión de transparencia y verdad”, lo cual implica una instancia que debe ser “[d]esmitificada e interpretada ella misma”, para, en definitiva, constituir “un horizonte de sentido ineludible para la crítica”.¹¹ Así, mediante el discurso del propio Horst, pudimos encontrar indicios sobre la potencial génesis de su conexión con Nono y, a la vez, vislumbrar su particular mirada sobre la recepción argentina del reconocido militante comunista.

[U]na figura que me impresionó muchísimo fue la figura de Nono. Yo a Nono lo conocí accidentalmente por una revista, de esas revistas que en otros años era dificultoso tener, que si uno la tenía te “cepillaban”. La revista se llamaba *Crisis*, y en el número 24, había una entrevista larguísima a Nono que le habían hecho en el año 74. Bueno, cuando yo terminé de leer esa revista **quedé absolutamente anonadado con lo que el tipo decía, y alineado en lo que él planteaba**. Entonces a partir de esa época fue como que **encontré una especie de luz guía, en cuanto al pensamiento, en cuanto a las cosas que yo sentía con respecto a la música y lo que tenía que hacer**.¹²

¹⁰ Más allá del procedimiento habitual que consiste en homenajear a figuras luego de sus decesos, en este caso, por la dimensión y la continuidad que ostenta la recepción productiva noniana dentro de la poética horstiana, es significativo que esta, hasta donde pudimos profundizar, haya comenzado allí. Agradecemos a Daniela Fugellie la observación del *topos*.

¹¹ Pablo Fessel, “La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini”, *El oído pensante* 5, 2 (2014): 59.

¹² Santiago Diez, Sebastián Di Sanzo, Luciano Giambastiani y Matías Giuliani, “Jorge Horst. Lírica de seducción del sonido. La repetición como elemento de valor discursivo” (monografía de cátedra,

A continuación, el entrevistador (Matías Giuliani) le propone que se explye sobre su contacto con la música de Nono.

Seguí laburando en eso tratando de conseguir material; siempre fue muy duro conseguir material de él; siempre tuve que soportar críticas, incluso muchas veces hasta la burla de gente que lo conoció y lo odió. Fundamentalmente en este país, él no tuvo un buen pasar. ... [H]ay un tono socarrón alrededor de él en general, por esta cosa militante que él [*sic*] tenía. Él cometió el “error” de decirle, en el año sesenta y pico, a la gente de acá, de que había que hacer otras cosas, que había que motivar de otra manera la realidad, y muchos lo tomaron como un insulto Esa fue una figura persistente, si bien tuve años en los cuales no me conecté con él, que no conseguía material nuevo. **En general, fue siempre como una especie de lucero...**¹³

Como puede observarse, más allá de lo que destacamos en relación con el carácter laudatorio y la dificultad para obtener material, para el Horst de comienzos de siglo su vínculo con Nono todavía estaba fuertemente marcado por la imagen del artículo mencionado. En este sentido, la referencia a los peligros que, en cierto momento, implicó poseer un ejemplar de la revista cuyo nombre exacto era *ideas, letras, artes en la CRISIS* permite comenzar a vislumbrar el peso que tiene el componente ideológico-político en el proceso de recepción productiva estudiado. Además, resulta interesante notar que, a pesar de la propuesta del entrevistador, el rosarino no mencione ninguna composición particular del veneciano ni ningún aspecto específicamente musical.

Para enmarcar la entrevista/artículo de Ernesto González Bermejo a Nono realizada en Venecia y publicada en el volumen correspondiente a abril de 1975 basta aclarar que, en su primer ciclo —más allá de modificaciones, divergencias y contradicciones— la revista contó con cuarenta números entre mayo de 1973 y agosto de 1976. Su director editorial fue Eduardo Galeano, uno de sus secretarios de redacción Juan Gelman, y uno de los colaboradores habituales, el desaparecido Haroldo Conti.¹⁴ La nota, de seis páginas de duración está dividida en cinco partes y cuenta con varias imágenes, entre las que se destacan reproducciones de manuscritos del compositor con

Universidad Católica Argentina, [2002]), s. p. Cursivas y comillas en el original, resaltados nuestros.

¹³ Ibid. Comillas en el original, resaltado nuestro.

¹⁴ Para más información sobre la publicación periódica y el rol que jugó en relación con ciertos debates historiográficos y políticos pueden consultarse, entre otros, María Sonderegger, “*Crisis* (1973-1976): un proyecto cultural”, *América: Cahiers du CRICCAL*, nro. 9-10 (1992): 429-436, e Inés Vázquez, “*Crisis* (1973-1976): fundamentos, puentes, debates, rupturas: una experiencia cultural de los 70”, en *Historia de revistas argentinas I*, AA.VV. (Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revista, 1995), 301-336.

esquemas sobre *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966), *Il canto sospeso* y *Al gran sole carico d'amore* (1975, aún no estrenada al momento de la entrevista). A su vez, resulta interesante notar que el texto se constituye como una unidad que, por un lado, presenta confluencias recurrentes entre géneros literarios diversos, como son el ensayo y la transcripción de entrevista, y por el otro, sostiene un matiz en el cual lo político y lo estético parecieran converger casi sin contradicciones. En relación con estos puntos, se pueden leer aseveraciones como “[l]a obra maestra que nos propone componer juntos, para que llegue a hacerse un reparto equitativo de toda la belleza del mundo, es la revolución”¹⁵ o “[p]ara mí [Nono] participar en una reunión sindical, en una huelga, es hacer música y hacer música es también una forma de participación política”.¹⁶ Así, desde este marco ideológico tan acentuado, parece pertinente reconsiderar ciertos planteos de Nono, algunos de los cuales llegan a adquirir la impronta de valores estéticos, en función de la significación que han adquirido en el devenir de la poética del rosarino.¹⁷

Para comenzar, frente a la pregunta por la ontología musical, encontramos que la música es “[u]n medio de comunicación, claro. Pero creo que siempre la música es una determinante-determinada de la sociedad; siempre tiene una relación de motivación, de creación y de funcionalidad con la sociedad que la produce”, y “[l]a música, para mí, tanto en el momento de la creación como en el momento de la elección del material acústico, es un acto de conocimiento de nuestra historia”.¹⁸ En relación con este último punto, se vuelve significativo destacar el lugar que lo histórico ostenta dentro de la producción horstiana, tanto en la utilización de ciertos materiales y procedimientos, como en el rescate de algunas figuras particulares, lo que en definitiva funciona como una manera más de permear políticamente sus trabajos. Además, frente a la pregunta por la diferencia entre música y ruido Nono es lacónico, “[n]inguna. Por eso nosotros hablamos, en todo caso, de fenómenos acústicos, compuestos o no”.¹⁹ Así, esta postura frente a lo que se vuelve admisible como musical será compartida y practicada por Horst, en confluencia con una recepción de las propuestas de Helmut Lachenmann, discípulo del veneciano, para dar lugar a una utilización frecuente de lo que se asociaba con la noción de “técnicas extendidas”.

Por otro lado, Nono apunta en reiteradas oportunidades hacia la importancia de

¹⁵ Ernesto González Bermejo, “Luigi Nono”, *Ideas, letras, artes en CRISIS*, nro. 24 (1975): 62.

¹⁶ *Ibid.*, 65.

¹⁷ Hay que aclarar, como es esperable, que los aspectos de la producción horstiana que mencionamos en esta línea no tienen su origen solo en las propuestas nonianas y, menos aún, en las desarrolladas en la entrevista en cuestión.

¹⁸ González Bermejo, “luigi nono”, 62.

¹⁹ *Ibid.*

la dialéctica en su proceso compositivo, elemento que, más allá de su componente binario y su tinte teleológico, es privilegiado por Horst al mantenerse como rasgo distintivo de su producción y, asimismo, de su propia interpretación. Otro aspecto importante, que en la entrevista surge de las posibilidades que brinda la electrónica, es el que Nono denomina “utilización nueva del espacio acústico”,²⁰ cuestión que Horst tematizará en sus composiciones mediante el desplazamiento de los intérpretes por el escenario, su ubicación en disposiciones no tradicionales y/o su ocupación de lugares alternativos dentro de la sala de concierto. A su vez, es interesante notar que cuando a Nono se lo consulta por actividades destacables llevadas a cabo por compositores latinoamericanos, este remite a la exploración de materiales lingüísticos propios “ricos en inflexiones y matices, como la lengua quechua o maya, que ellos están investigando”.²¹ Con relación a este tema es pertinente señalar, por un lado, que si bien en la producción de Horst no abundan las composiciones con cantantes, sí hay una utilización de la voz principalmente enfocada en lo fonético y, por el otro, que desde *AWA* (2006) —vocablo quechua concebible como prefijo que remite al campo de lo textural— el rosarino ha ido incorporando, cada vez con más frecuencia y casi exclusivamente en los títulos, lenguajes de diversos pueblos originarios.²²

Por último, observamos que la cuarta parte del texto, intitulada “Nono en su obra”, consiste en una especie de catálogo selectivo con escasos comentarios, el cual comienza con *Variazioni canoniche sulla serie dell’op. 41 di Arnold Schoenberg* (1950) y llega hasta *Como una ola de fuerza y luz* (1972). Más allá de que los títulos de las obras y sus dataciones presenten errores o, si se quiere ser más benevolente, divergencias con catálogos más actuales, entendemos que este listado significó para Horst una buena posibilidad de acercarse a la producción compositiva del veneciano.²³ Además, allí se vuelve a destacar la importancia de *Il canto sospeso* dentro del catálogo noniano, hecho significativo en función del lugar que la serie de dicha obra ocupa en los trabajos del rosarino y de las implicancias políticas que este material conlleva.

²⁰ Ibid., 63.

²¹ Ibid., 64.

²² Además del cuarteto de trombones mencionado, podemos agregar *Ditirambo II. Illambaes* (2007) para orquesta; *HUA* (2009) para cualquier fuente sonora; *QOM* (2011) para cuarteto de saxofones; *Yapay* (2011) para voces, clarinete bajo, corno, trombón, viola y violonchelo; *kra kran* (2012) para flauta(s), clarinetes(s), percusión, violín, viola, violonchelo y contrabajo; *Aluna* (2015) para trombón y piano; *Cutral* (2017) para cuarteto de cuerdas; *Tuhun* (2018) para coro de niños y orquesta; *NEHIEN* (2019) para coro y aerófonos varios, y *ALOF’ CO LAF’QUEN* (2019) para violín y marimba.

²³ Para la obtención de información general sobre la producción de Nono nos basamos en el catálogo online que provee la Fondazione Archivio Luigi Nono Unlus: <http://www.luiginono.it/>.

Recepción productiva alrededor de la “serie noniana”

El primer escrito inédito de Horst que pudimos obtener, fechado en octubre de 1990 y titulado *Serialismos*, nos permite dar cuenta del caso más temprano de recepción productiva del que disponemos en relación con el eje propuesto. Allí, el autor presenta, en una mixtura entre mecanografía y manuscrito con una distribución espacial particular, una variada constelación de elementos en doce puntos que incluyen, además de lo textual, fragmentos de partituras. Con relación a lo textual, el nombre del veneciano aparece en reiteradas oportunidades y en distintos contextos. En esta línea, la mención más significativa para nuestros propósitos resulta de la breve caracterización que se realiza de él mediante tres conceptos. “Nono: sistema, sentido, ideología”.²⁴

En relación con los elementos musicales, que también se proponen de diversas maneras, sugerimos, aunque implique un cierto grado de homogeneización, una organización en tres grupos. Por un lado, podemos observar sucintos ejemplos de obras, transcritos por el propio Horst, entre los cuales se encuentra una partícula de la composición de Nono para violín, cuerdas y maderas denominada *Varianti* (1957). Por otro lado, encontramos materiales musicales en forma de series, generalmente solo de alturas, que funcionaron como estructuras para la realización de diversas composiciones.²⁵ En ambos casos todos los fragmentos están acompañados de referencias donde se indican las respectivas obras y sus autores, debido a lo cual se puede comprender fácilmente su unicidad. Al contrario, el grupo restante lo constituyen doce pentagramas aislados con una única figura cada uno.

²⁴ Horst, *Serialismos*, 2.

²⁵ Como excepción a la descripción de este agrupamiento mencionamos la incorporación del primer modo de “Mode de valeur et d’intensités” (1949) de Olivier Messiaen y de la matriz generativa de *Le marteau sans maître* (1953-5) de Pierre Boulez junto con su serie de alturas.

Figura 1: fragmento de la primera página de *Serialismos*

◦  Modal, Tonal, Politonal, Atonal, Tropismo, Dodecafonismo, "Zwölftontechnik", Serialismo.

Sistema selectivo, Repertorio, Jerarquías, Distribución, Grado cromático, Intervalo, Función, Constelación.

Serie del "Próludium" de la "Suite Op. 25" Para Piano, de Arnold Schönberg 

◦ Técnica con definidas características de Estilo  que conforman un Método espesado con muchos planteos desde la Estética y que en conjunto y combinación se despliegan en el campo de la Poética.

 [Sehr má. Big. $\text{♩} = \text{ca } 40$]
Composas de 8 a 10, de "Variationen (I)" Op 27, Para Piano, de A. Webern.

◦ ¿ROMANTICISMOS/EXPRESIONISMOS?

- Lo gestual
- Lo temático
- Lo formal
-  como "Gestalt"
- como manera
- estilo
- como género
- histórico
- (otro "a priori")
- Fatalismo
- Teleológico
- Mesianismo
- Lo dramático

Serie de quintas sobre la que se basa la Introducción del 1º Movimiento de la "Liric Suite" Para cuerdas, de Alban Berg. 

Según se observa en la figura 1, *Serialismos* comienza con un la4 escrito en clave de sol y luego, durante el devenir del texto, aparecen por distintos territorios, inclusive interpolados entre oraciones, pentagramas sin claves con figuras redondas. El último de estos elementos cierra el trabajo y, unido a una anotación similar al resto de las mencionadas, esclarece la existencia de una especie de hilo conductor subyacente el cual aporta, al menos, una nueva clave de lectura: "Serie de todos los intervalos / para *Il canto sospeso* / de Luigi Nono".²⁶ Como puede apreciarse, este material adopta un estatuto particular dentro del texto y, así, nos permite abonar nuestra hipótesis sobre el peso de este componente en la recepción productiva de Nono por parte de Horst.²⁷

Para continuar con el tratamiento de la serie, y sin perder de vista su carga

²⁶ Horst, *Serialismos*, 4. Por otra parte, la relación de transposición entre esta serie y la de *Varianti* la conocimos mediante Douglas Needley, "A Study of Parametric Organization in Selected Works of Luigi Nono" (Tesis de maestría, University of British Columbia, 1974), 188, y Buch, "Ginastera y Nono", 65. Buch, E. (2005). Ginastera y Nono: encuentros y variantes. *Revista Del ISM*, 1(9), 62-84. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i9.545>

²⁷ Con relación a las implicancias políticas de la cantata noniana puede consultarse Carola Nielinger-Vakil, *Luigi Nono: A Composer in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015). A su vez, más allá de la potencial sobre interpretación, siguiendo en esta línea sugerimos que la condición de pluralidad que connota la serie puede relacionarse metafóricamente con la abolición de ciertas jerarquías.

simbólica en relación con la dialéctica entre música y política, destacamos el rol privilegiado que ostenta dentro de las creaciones horstianas, ya que fue reutilizada de diversas maneras en una cantidad considerable de sus composiciones.²⁸ En esta línea, más allá del reduccionismo y la simplificación que conlleva, sugerimos un agrupamiento en dos conjuntos, principalmente, en función del grado de indeterminación que posibilita la cristalización (o no) de dicha serie en cada interpretación particular de algunos de los trabajos. De este modo, la disociación que sostenemos se relaciona con la paradoja de que este material se presenta dentro de uno de los grupos como un elemento enfatizado desde las partituras en formas relativamente genéricas, por lo cual tiene una presencia muy notoria desde lo visual y condiciona casi cualquier análisis posible. No obstante, en función de los grados de apertura que señalamos, en la resultante sonora puede no aparecer como serie propiamente dicha o ni siquiera aparecer en absoluto. De tal modo, en las cuatro composiciones que determinamos para este conjunto —*Intempestivos* (2008), *Escarpa* (2014), *HUA* (2009) y *Klangstaub* (2011)— el material asociado a Nono se presenta, de forma explícita, en relación con diversos procedimientos que ponen en primer plano a la indeterminación, cuyo referente paradigmático para Horst es John Cage; hecho que da lugar a la generación de una especie de bucle dialéctico con notables alcances ideológicos.

Por el contrario, en el otro grupo la serie se plasma en —o da lugar a— un contenido concreto, por lo cual su lugar en cualquier interpretación específica es incontestable, pero, según sea el caso, no es tan fácilmente reconocible desde una mirada analítica o no ostenta una jerarquía muy marcada dentro de la estructura compositiva. De este modo, el agrupamiento en cuestión queda conformado por *ALOF' CO LAF'QUEN* (2019) para violín y marimba; *barro sublevado* (2003) para piano solo; *Crisoles* (2013) para corno inglés, clarinete bajo, fagot, piano, viola, violonchelo, y contrabajo y *herético furor* (1998, rev. 2001) para flauta contralto, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano.²⁹

En relación con *barro sublevado*, la serie denota conexiones con aspectos

²⁸ En relación con este abordaje de la producción del rosarino, el cual se enfoca en elementos provenientes de otras poéticas, quedamos parcialmente en deuda con las correspondientes resignificaciones llevadas a cabo por el compositor y, más aún, con una consideración holística de las creaciones como objetos estéticos. Agradecemos a Pablo Fessel el llamado de atención sobre este punto, que trataremos de subsanar en trabajos de corte más monográfico.

²⁹ Como puede advertirse (con nota 46 o 47), las composiciones mencionadas no se encuentran ordenadas cronológicamente en ninguno de los dos conjuntos que construimos. En esta línea, la secuencia de su presentación se nutre de una intención teleológica que trata de responder a ciertas particularidades de nuestro *corpus*. De este modo, debido a limitaciones de espacio y a potenciales similitudes en los tratamientos del material serial, postergamos la profundización analítica en *ALOF' CO LAF'QUEN* para una ocasión mas propicia.

estructurales para volverse notable a partir de cuatro presentaciones completas. Así, como ejemplo paradigmático, proponemos el segmento que se puede observar en la figura 2; el cual consiste en la yuxtaposición del material tres veces, más allá de la interpolación de los *clusters* que lo fragmentan, mediante una registración fija de sonidos puntuales.

Figura 2: ejemplo del tratamiento de la serie paninterválica en *barro sublevado*



Según se nota mediante la segmentación que incorporamos, la primera manifestación comienza desde un si₀, la segunda desde un mib₂ y la tercera nuevamente desde el si₀, aunque en inversión. A su vez, estas dos alturas son enfatizadas mediante indicaciones acentuales dinámicas y articulatorias, aportando cierta tensión con los postulados seriales debido a que convocan criptográficamente a la dedicataria, la pianista argentina Haydée Schvarzt. De este modo, las particularidades mencionadas permiten marcar la homología entre el procedimiento compositivo utilizado y el que implementó Nono en *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984) en función del trabajo con las iniciales del nombre y del apellido de la figura homenajeada para determinar polos en los campos de alturas.³⁰ En definitiva, esta cuestión hace visible cómo Horst emplea materiales asociados a Nono a la vez que toma sus prácticas compositivas y así evoca tangencialmente posturas estéticas del veneciano; lo que redunda en un procedimiento transtextual recursivo que implica tres niveles estructurales.³¹

³⁰ En Jorge Molina, “Música e ideología. *Herético furor* de Jorge Horst”, *SUMMARIUM IV* (AÑO?): 190-243. *Barro sublevado* cierra un listado de ocho composiciones criptográficas de Horst compuestas hasta el año 2003. No obstante, allí no se detallan las características particulares de la aplicación de esta técnica en ninguno de los trabajos. Por otro lado, es pertinente señalar que en el mismo párrafo se menciona a Nono para ligarlo con las prácticas criptográficas.

³¹ Con relación a la manera en la cual Nono ha tratado materiales preexistentes, la dimensión que éstos adquieren en la estructura de sus propios trabajos y el trasfondo político que estos procesos implican, puede consultarse Mario Vieira de Carvalho, “Towards Dialectic Listening: Quotation and *Montage* in the Work of Luigi Nono”, *Contemporary Music Review* 18 nro. 2 (1999): 37-85. Este artículo y, más aún, la revista en la cual se incluye, dedicada enteramente a la figura de Nono, tienen una importancia particular para esta investigación debido a que la publicación circuló en el ámbito de la música de concierto rosarina, lo que permite suponer que Horst pudo haber tenido acceso a ella. Además, el material se difundió junto con la partitura de *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* a través de Nicolaus A. Huber, quién aportó un artículo para ese volumen sobre dicha obra. Así, proponemos que esta composición —la cual es destacada en Jorge Horst, “Materia musical y recorridos”, *Clang. Revista de música*, 1 (2015): 60, y Jorge Horst, *Glosas*, inédito: s.p. — se encuentra en los cimientos del trabajo criptográfico que señalamos al

Por otra parte, en *Crisoles* la serie pareciera ocupar un lugar periférico para encontrarse completa tres o cuatro veces, dependiendo de la velocidad de ejecución, en una sección distinguible por su alto grado de indeterminación. No obstante, el caso amerita un examen más atento por su peculiaridad y por las diversas conexiones que allí se dan con el compositor veneciano. Como su título permite inferir, *Crisoles* está compuesta por elementos provenientes de diversos trabajos, entre los cuales encontramos materiales de *Efigies* y *Barro sublevado*, quizás, tematiza la fragmentariedad desde diversos aspectos. En esta línea, dando cuenta de niveles recursivos, señalamos que *Efigies* incorpora criptográficamente a Nono y es, a su vez, otro caso de recepción productiva que puede conectarse, por la disposición de sus componentes y algunos de sus materiales con *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-1980) y con *La lontananza nostalgica utopica futura*.³²

Desde otra óptica, siguiendo con conexiones nonianas, podemos destacar la utilización de dos tipos diferentes de criptografía para invocar a Ernesto “Che” Guevara, uno específicamente musical y el otro a través de un texto explicativo destinado a los intérpretes, situación que, en este contexto, se constituye como una cierta paradoja.³³ En relación con este segundo caso, en la sección de *Crisoles* que destacamos, seis de los siete instrumentos trabajan libremente con un grupo de cuatro grados cromáticos (do, si, mi y sol) al cual se solicita incorporar sus microtonos circundantes, que según el sistema de lectura musical germánico equivale al apodo más la inicial del apellido del guerrillero.³⁴ En este marco, el instrumento restante (piano) ejecuta una serie de fragmentos de *Barro sublevado* entre los que se encuentran algunos que contienen la serie estudiada y/o partes de ella. Es necesario aclarar que estos elementos no se corresponden con el orden en el cual aparecían en dicha obra ni, necesariamente, con su aspecto morfológico, además de encontrar diferencias de *tempo*, dinámica y articulación. A modo de ejemplo proponemos la figura 3, cuyo último fragmento comienza, según

comienzo como particularidad de la poética del rosarino.

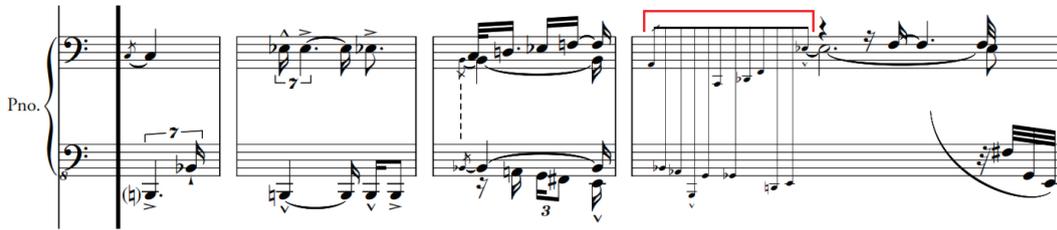
³² En paralelo, *Efigies* incluye de forma similar a Salvatore Sciarrino y a materiales de su obra para violín solo intitulada *Sei Capricci* (1975–6).

³³ Este hallazgo parte del análisis musical y se sustenta en Graciela Paraskevaídis, *La presencia del Che en la música contemporánea*, disponible en: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sCelche.pdf, 2. Para profundizar en el dispositivo criptográfico guevariano creado por Horst remitimos a Jaureguiberry, “Entre ideología, política y criptografía”.

³⁴ Aquí nos encontramos con la implementación de una herramienta teórica horstiana denominada “núcleos y satélites”, que consiste, de manera aproximada, en enfatizar ciertos eventos mediante diversas formas —entre las que destacamos la repetición— mientras se los envuelve con elementos contiguos. Recurrimos a esta descripción *ad hoc* en función de que no encontramos menciones de dicha construcción en los escritos de Horst ni en trabajos que aborden su producción. Así, esta propuesta también puede ubicarse dentro de la recepción horstiana de *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* en función de la manera en que allí son tratadas las alturas.

hemos indicado, con el material dispuesto desde un la2.

Figura 3: edición de los cuatro primeros fragmentos de la parte de piano del compás 43 de *Crisoles*



En *Herético furor*, de forma comparable a las dos obras anteriores, encontramos un caso de recepción productiva que denota y connota vínculos con el compositor veneciano en diversos niveles en función de la utilización de materiales, procedimientos y, en definitiva, de las posturas estético-ideológicas que la sustentan. En esta línea, Molina comenta que la obra consiste en

un homenaje a Giordano Bruno, convocado en ella criptográficamente a través de sus iniciales “G” “B”, que en el sistema de lectura musical germánico equivalen a las notas [s]ol - [s]i bemol. Estas notas constituyen los polos o ejes sobre los cuales gira toda la composición, a las que se agrega “F” (nota [f]a), que alude al verdadero nombre del filósofo (Filippo).³⁵

Este hecho, más allá de lo destacado en relación con el uso de la criptografía por parte de Nono —cuestión que es mencionada en el artículo sin conectarla con ninguna obra puntual—, da pie a considerar la ponderación de Bruno, que en el caso de Horst parte de su propia identificación con el anarquismo y la herejía, como un nuevo punto de contacto entre el rosarino y el veneciano. Además, otro rasgo importante de la obra que sustenta nuestra propuesta es el tratamiento dialéctico del que su material es objeto, al cual Molina dedica un apartado específico con siete subsecciones que presentan los opuestos más representativos. En la segunda de éstas, que trata las tendencias centrípetas y centrífugas presentes al comienzo de *Herético furor*, encontramos la primera referencia a la serie que estamos tomando como eje, aunque sin ninguna especificación analítica, cuestión que tiene implicancias sensibles sobre las que profundizaremos a continuación.

Desde otra perspectiva, mediante aspectos relativos a lo formal, Molina plantea

³⁵ Molina, “Música e ideología”, 195. Comillas en el original.

conexiones con el Minimalismo que, de manera aparentemente paradójica, conducen a Nono y a su obra criptográfica por excelencia. Así, “*Herético [f]uror* adopta un planteo minimalista sin conexión con las experiencias ... de Terry Riley o Steve Reich ... pero sí con afinidades con la línea inaugurada por Luigi Nono en *A Carlo Scarpa Architetto [sic]* y continuada por Helmut Lachenmann y Salvatore Sciarrino, entre otros”.³⁶ Esta aseveración, que resulta problemática debido a los alcances del concepto elegido y sus diversas acepciones, puede matizarse, por un lado, mediante la idea de “minimismo” empleada por algunos referentes de la vanguardia latinoamericana formada en torno al CLAEM en función de la conexión que los une con Horst³⁷ y, por el otro, a raíz de que el trabajo del veneciano con cantidades reducidas de ciertas variables/parámetros, principalmente grados cromáticos, ha sido destacada desde su producción temprana por diversos investigadores.³⁸ No obstante, la insistente aparición de Nono en este artículo, dedicado a profundizar en las conexiones entre música e ideología mediante el trabajo de Horst, es sin duda característica. Así, proponemos una cita que, más allá de pertenecer al texto de Jorge Molina y referir a Nono, creemos bien podría haber sido escrita por Horst para caracterizar una convicción esencial de su poética, la cual se proyecta desde su propia imagen del reconocido militante comunista. “[E]l acto más revolucionario que puede acometer el arte es enfrentar las convenciones que lo maniatan y que le impiden ser el reflejo más profundo de la vocación de libertad que implica su ejercicio”.³⁹

Para retomar el tratamiento de la serie paninterválica en *Herético furor*, es pertinente señalar que Molina, más allá de la mención que destacamos en el párrafo anterior, incorpora un anexo que presenta un análisis descriptivo de la obra, mediante una segmentación en dos niveles formales, en el que se indican las apariciones del material estudiado a través de referencias a secciones y/o números de compases, pero sin detalles ulteriores. En esta línea, encontramos aseveraciones como las siguientes: entre los compases 47 y 50 en el piano “retorna a la diversidad de la serie paninterválica”⁴⁰ o entre los compases 168 y 170 se produce “el despliegue de una serie

³⁶ Molina, “Música e ideología”, 204.

³⁷ En esta línea, por ejemplo, para profundizar en la conexión entre la poética horstiana y la de Graciela Paraskevaïdis puede consultarse Thomas Beimel, “Horst, Jorge”, en *Komponisten der Gegenwart 52 Nlfg, 10/14*, ed. Hanns-Werner Heister y Walter-Wolfgang Sparrer (Múnich: edition text + KRITIK, 2014). A su vez, la admiración hacia Nono compartida por ambos puede inferirse desde Jorge Horst, “Anwesend! In der Erinnerung, immer”, *MusikTexte*, 153 (AÑO?): 66.

³⁸ Véanse, entre otros, Needley, “A Study”; Annibaldi, “Luigi Nono”; Gianmario Borio “Nono, Luigi”, en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. Stanley Sadie, 29 vols. (Londres: Macmillan, 2001), Vol. 18, 24-28, y Juan José Raposo Martín, “Luigi Nono y Nuria Schönberg. Las obras del encuentro (I)”, *Sul Ponticello*, II época nro 9 (AÑO?): 1-35.

³⁹ Molina, “Música e ideología”, 207.

⁴⁰ *Ibid.*, 210.

paninterválica a partir de [f]a”.⁴¹ Estos datos, si bien funcionan adecuadamente como indicios, dan lugar a un cierto nivel de confusión debido a que en realidad este material, el cual detenta un lugar sensiblemente diferente al que manifiesta en las obras que tratamos anteriormente, cumple aquí un rol estructural al ser determinante para la construcción de gran parte del material pianístico y, en menor medida, para la conformación de algunas secciones específicas. No obstante, la cuestión se vuelve un tanto más compleja debido a que la serie nunca alcanza a constituirse como tal ya que siempre aparece con alguna modificación sustancial. Es decir, la permutación, la estratificación, la fragmentación, la repetición y/o la interpolación hacen que en la formalización el material adquiera características que lo relacionan tangencialmente con los cánones dodecafónicos.

Por otra parte, las peculiaridades destacadas, paradójicamente, también nos remiten a Nono, debido a que estas pueden relacionarse con su propia práctica de permutar los componentes de algunas series. Al respecto, Iddon propone que “[l]a clase de permutaciones de elementos en múltiples niveles que Nono había empezado a formalizar, desde *Variazioni canoniche sulla serie dell’op. 41 di Arnold Schoenberg* hasta *Epitaffio per Federico García Lorca No 1. España en el corazón*, era una idea que compartían con Maderna y denominaron ‘técnica de desplazamientos’”⁴² y, además, que esta técnica era, para 1957, una de las principales diferencias entre su manera de cultivar el serialismo y las de Karlheinz Stockhausen y Pierre Boulez. No obstante, si bien en el caso de Horst estas modificaciones no parecieran responder a rígidas estructuras pre-compositivas, como en algún punto sería el caso de Nono, es importante dimensionar cómo la serie paninterválica se encuentra en los cimientos de *Herético furor* y mientras se fusiona con el trabajo criptográfico de “núcleos y satélites” da lugar a elementos concretos. A modo de ejemplo proponemos la figura 4, en la cual se observa cómo el material pianístico puede concebirse como una estratificación de la serie con dos elementos permutados. Así, los sonidos de registro medio indicados en el pentagrama que corresponde a la mano derecha, sol3 y las notas que lo rodean (fa#3 y lab3), son los tres primeros de la serie y responden a la lógica de jerarquizar el polo, mientras que los restantes, en el estrato grave, exponen ordenadamente dicho material desde su cuarto componente.

⁴¹ Ibid., 214.

⁴² “[t]he sort of multi-layered shuffling of elements which Nono had begun to formalise, from the *Variazioni canoniche [sic]* through to *España en el corazón [sic]*, was an idea which he and Maderna shared and termed a ‘tecnica degli spostamenti’”. Martin Iddon, *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez* (Nueva York: Cambridge University Press, 2013), 78-79. La traducción es nuestra.

Figura 4: edición de los seis primeros compases de *Herético furor*

The image shows a musical score for the first six measures of 'Herético furor'. The score is arranged in four systems, each with two staves. The instruments are Flauta Contralto (top), Clarinete Bajo, Violín, and Violoncello (middle), and Piano (bottom). The time signature changes from 4/4 to 4/8, then 3/8, then 2/8, and finally 6/8. The tempo is marked as ca. 156 and then =79. The dynamics range from *ff* to *p*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and articulation marks. The lyrics 'il più f' and 'il più f' are written under the flute staff. The score is marked with 'p.o.' and 's.p.' for the violin and cello, and 'arco' and 'liscio' for the strings.

En definitiva, mediante los casos tratados, estamos en condiciones de señalar cómo lo político es tematizado en varios niveles que se interrelacionan de diversas maneras. En un sentido muy general, entendemos que la incorporación de la figura de Nono, la cual se produce de forma recursiva en función de la utilización de sus materiales y de procedimientos análogos a los suyos —hecho que redundará en reproducir algunos de sus posicionamientos estéticos en relación con el uso de la transtextualidad—, implica una dimensión política subyacente debido al rol que el veneciano cumple por nunca haber comprometido “la integridad artística de sus obras para expresar sus convicciones ideológicas”.⁴³ En otro nivel, lo político se relaciona con el tratamiento alternativo del material serial, cuestión que puede conectarse con una postura horstiana en la cual “lo reglado y normalizado de la vida social tiene un análogo en la convención musical que se manifiesta como cosificación” y, por ende, frente a esto, se impone “la necesidad de una trasgresión que tome por objeto el lenguaje musical en sí mismo”.⁴⁴ De este modo,

⁴³ Molina, “Música e ideología”, 207.

⁴⁴ Pablo Fessel, “Política y tradición en la música de Juan Pampin, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar Strasnoy”, disponible en: <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/fessel/sitio-Fessel-LM2.pdf>: 5.

mediante una trayectoria autorreferencial de resistencia y contravención, se hace palpable la búsqueda de “generar, lo más creativamente que se pueda, nuevas situaciones y quizás ‘nuevos mundos posibles’ como diría el gran compositor veneciano Luigi Nono”.⁴⁵

Para continuar con el recorrido por los trabajos de Horst que utilizan el material noniano destacado, nos adentramos en el conjunto restante, el cual se caracterizó por contener obras que ostentan un alto grado de indeterminación y que, a su vez, disponen la serie desde un lugar privilegiado en su soporte textual más allá del lugar que esta tenga en cualquier interpretación concreta. Así, las cuatro creaciones que encontramos en esta línea —*Intempestivos* (2008), *Escarpa* (2014), *HUA* (2009) y *Klangstaub* (2011)— poseen partituras reducidas, que incluyen explicaciones de ejecución numeradas con extensiones proporcionalmente considerables, en las que se fijan/sugieren ciertos parámetros mientras se proponen acciones para realizar con ellos mediante orgánicos que también pueden variar.

Dentro de este grupo —en función de la presencia, excluyente en algún sentido, de materiales del compositor veneciano y su balance con los posibles resultados sonoros— se destacan, como casos paradigmáticos, *Intempestivos* y *Escarpa*.⁴⁶ De este modo, *Intempestivos* —obra indicada “para cualquier [s]axofón”, aunque “está abierta a hacerse con más instrumentos (no solo saxo), ... alcanzando incluso la orquesta”— detenta la peculiaridad, única dentro de nuestro recorrido, de que en sus instrucciones se declaran las fuentes mediante las cuales se construyó la propuesta para el control de alturas, la cual “proviene de las series paninterválica expansiva y de la serie del *Liebeslied* (1954) del compositor veneciano Luigi Nono”.⁴⁷ Así, esta cuestión pone de manifiesto cómo Horst reconoce su filiación con Nono en un plano diferente y, por otra parte, da cuenta de la incorporación de una nueva obra del veneciano a su proceso de recepción productiva.⁴⁸ Más allá de estas cuestiones, es interesante observar, desde la partitura completa presentada con intervenciones en la figura 5, cómo toda la línea de notas de *Intempestivos* consiste en la imbricación alternada de las dos series mencionadas mediante un único evento cada una de las veces. Es decir, las setenta y ocho alturas escritas, sin contar los tres posibles cambios de octava, conforman una cadena con siete eslabones en la cual los cuatro impares se corresponden con la serie

⁴⁵ Horst, “La resistencia”, 8.

⁴⁶ Aquí, por razones similares a las aducidas previamente en la nota 30, decidimos reservar un tratamiento analítico pormenorizado de *Escarpa* para otra oportunidad.

⁴⁷ Jorge Horst, *Intempestivos* (partitura inédita, 2008), s.p.

⁴⁸ Las problemáticas relacionadas con cómo Horst concibe y resignifica el material tomado del *Liebeslied*, junto con la extensión de su reutilización, presentan particularidades que implican investigaciones ulteriores y, a su vez, escapan a las posibilidades del presente trabajo.

paninterválica y los tres pares se atribuyen a la otra serie. A su vez, aquí podemos notar que la alternancia de las series da lugar a una configuración simétrica, aspecto que también puede ubicarse dentro de la recepción noniana en función de la jerarquía que el veneciano le otorgaba a este tipo de estructuras, en diversos niveles y con relación a distintas variables, dentro de sus composiciones.

Figura 5: edición de la partitura de *Intempestivos*

The image shows a handwritten musical score for 'Intempestivos' on two staves. The score includes various notes, rests, and accidentals. Below the staves, there are several diagrams and instructions:

- Diagram 1:** A series of notes with arrows indicating movement. Labels include 'Con lirismo', 'Repetir ad lib. con tempo igual o no.', 'simile', 'Iterados', 'No iterados', and 'Sim.'.
- Diagram 2:** A series of notes with arrows indicating movement. Labels include 'gliss. lento', 'Microtonos', 'Multifonías', 'Agudas', 'Graves', and 'il più acuto'.
- Diagram 3:** A series of notes with arrows indicating movement. Labels include 'Vibr.', 'Non Vibr.', 'Fruill.', 'Growl', 'Fruill --> Growl', 'Slap', 'con altura puntual', 'sin altura puntual', 'niente', 'ff sempre', 'pp sempre', 'ff appsub.', 'f > pp', 'X n veces', and 'Repetir con o sin variantes'.

Por otra parte, el peculiar ordenamiento da lugar a que la partitura pueda concebirse en dos mitades bien diferenciadas con un sector propio para Nono, inclusive desde la distribución de sus elementos, debido a que las alturas contenidas en las dos líneas de pentagrama remiten directamente al veneciano, más allá de la plasmación propuesta por Horst; mientras que las posibles acciones a realizar con ellas, según se desarrolla en las indicaciones, “configuran gestos prototípicos de la propia gestualidad” del rosarino.⁴⁹ En esta línea entendemos que, si bien el empleo de muchas de las acciones determinaría que las series no aparezcan como tales en posibles resultados sonoros, la manera de presentar las alturas sugeridas y la centralidad que de alguna manera ostentan condiciona una tendencia en la cual la presencia formalizada de estos materiales, al menos de forma fragmentaria, resulta esperable. De este modo, tanto la apertura formal como la preeminencia de la indeterminación, por un lado, y la utilización de las series, por el otro, demarcan un espacio —concebible a partir del montaje— que remite a una postura configurada por la afluencia de vetas nonianas y cageianas. En definitiva, como dejamos entrever más arriba para este conjunto de obras, el componente dialéctico que se manifiesta en diversos niveles en *Intempestivos* da cuenta de aspectos de la recepción

⁴⁹ Horst, *Intempestivos*, s.p.

productiva estudiada; los cuales, a su vez, incorporan la recepción de una corriente cageiana que, en ciertas formas, es explícitamente opuesta a la noniana y también tiene para Horst un trasfondo ideológico-político muy marcado.

El caso de *HUA* (2009), para cualquier fuente sonora pero proyectada inicialmente para un percusionista, resulta similar al anterior en varios aspectos. No obstante, en relación con el modo en el cual la serie paninterválica es presentada, la tangencialidad estructural que esta ostenta y el alcance relativamente acotado que se le otorga al parámetro altura, la situación puede considerarse como antitética. Aquí, la partitura consiste en siete “instancias (H, V, O, Σ_i , Σ_R , P y M)” compuestas por acciones relativamente delimitadas que se pueden recorrer de forma libre desde un material base, el cual se constituye como un agrupamiento de tres corcheas para el que se sugiere un *tempo* aproximado de setenta y dos pulsaciones por minuto.⁵⁰ De las seis secciones restantes; V propone más de treinta variantes con diversas figuras rítmicas dentro del marco de la pulsación de negra con punto; O sugiere la incorporación de variantes que no sean las escritas en la instancia anterior; Σ_i , Σ_R y P indican acciones relativamente más concretas para aplicar a elementos ya seleccionados y M plantea posibles modulaciones entre las otras instancias. Como puede inferirse de esta escueta presentación, en *HUA* no hay parámetros sonoros que se establezcan *a priori* y, en esta línea, la variable que más jerarquía ostenta, por fuera de la cuestión morfológico-estructural, es la rítmica. No obstante, la última de las indicaciones para la ejecución de la obra, que incorporamos como figura 6, se ocupa del control de las alturas y, así, permite observar cómo el material estudiado se manifiesta, por primera vez entre todas las composiciones que analizamos, en el límite de su ontología, es decir, de forma genérica y reducida mediante un pentagrama que indica los doce grados cromáticos que lo componen.

⁵⁰ Jorge Horst, *HUA* (partitura inédita, 2009), s.p.

Figura 6: novena indicación para la interpretación de *HUA*

9. En caso de involucrar alturas puntuales, se recomienda usar la siguiente serie:



La misma podrá aplicarse de manera parcial o total, donde cada grado cromático podrá aparecer en cualquier registro, sucesiva y/o simultáneamente.

De este modo, la situación da lugar a ciertas particularidades que se tornan relevantes para obtener una perspectiva cabal de las diversas maneras en las cuales Horst ha trabajado con la serie. Por un lado, al no haber ninguna otra referencia para el tratamiento de las alturas, *HUA* pasa a ser la única obra de las expuestas hasta el momento que da lugar a versiones que consistan exclusivamente, mediante interpretaciones extremas, en la formalización del material mencionado o, cerca del polo contrario, a ejecuciones mucho más probables en las que casi no aparezcan vestigios de la serie. Por otro lado, el lugar de emplazamiento del material se vuelve notorio debido a que, si bien en este tipo de escrituras las categorías propuestas para abordar relaciones textuales pierden algo de su vigencia, aquí la serie no formaría parte del texto musical propiamente dicho sino de su peritexto; lo que genera una cierta tensión con la manera de plasmarla y la vuelve claramente reconocible. Otra cuestión que también se relaciona con lo político y remite a la recepción productiva noniana en al menos dos niveles, surge de la posible relación entre el grado cromático desde el que comienza la serie, el título de la obra y un escrito que acompaña la partitura. En este marco, la nota inicial pareciera indicar a la hache de *HUA*, que según las notas horstianas es un “*HUA* del Náhuatl a la Huasteca y el huapango”; “no solo como prefijo idiomático sino como representación de lo primigenio, lo originario”. Así, este recorrido, “que va de un origen a la diversidad, de lo original a lo diferente, propagándose”, “provocando plataformas variables, paisajes cambiantes”, tiene un tinte eminentemente noniano cuando se lo libera de su carga teleológica. En definitiva, lo libertario deviene premisa en función de que “[n]o importa el destino, sino el camino, los caminos posibles”.⁵¹

La última obra de este grupo, *Klangstaub*, fue estrenada en Buenos Aires el 9 de octubre de 2011 como parte final de la acción escénica sonora denominada *Uqbar* (2011) y consiste en una reescritura de *HUA* con los mismos materiales y mínimas, aunque

⁵¹ Horst, *HUA*, s.p.

considerables, modificaciones. En esta línea, lo que caracterizamos como texto en *HUA* se mantiene casi inalterado mientras que los cambios más significativos se producen en el peritexto, el cual, más allá de la no menor cuestión del título, amplía y adecua las indicaciones para su ejecución. Así, las instrucciones se reordenan para dar lugar a una jerarquía diferente que se relaciona principalmente con el rol del director de *Uqbar* y con la incorporación de una nueva indicación, en segundo lugar, que determina la estructura formal de la pieza en cuatro secciones. Además, el orgánico implícito de *Klangstaub*, aunque puede modificarse según mencionamos, es el que corresponde a *Uqbar*, lo que determina que una cantidad considerable de aclaraciones se ocupe de aspectos concernientes a la coordinación entre los distintos participantes de la *performance*. Asimismo, mediante la renovada indicación que sustenta la serie, se acentúa la tendencia hacia ejecuciones que destacamos como más probables para *HUA*, debido a que los músicos “intentarán usar todo tipo de sonidos, y fundamental y predominantemente los no convencionales, con o sin altura puntual”.⁵²

Por otra parte, más allá de las diferencias señaladas, las conexiones que unían el grado cromático inicial de la serie con una movilidad libertaria en *HUA*, pueden matizarse ahora, mediante este nuevo contexto, con otro caso de recepción productiva que, de forma similar a la mención sobre la continuidad entre sonido y ruido, apunta al reconocido discípulo alemán de Nono. En esta línea, un artículo de Pablo Cetta asevera, en un discurso en general muy permeado por el del compositor rosarino, que “[l]a idea de un metro subyacente y una rítmica característica, sobre los cuales flotan los eventos sonoros, surge de una pieza de Helmut Lachenmann llamada *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1980)”⁵³ y que debido a esto Horst utiliza una transposición de la serie noniana a partir de la nota que se corresponde criptográficamente con la inicial de Helmut para, así, generarle un homenaje velado. Esta cuestión, que con dificultad podría inferirse desde *HUA* y en definitiva nos propone una senda que parte de una representación de lo originario americano para pasar por Cage y Nono hasta llegar a Lachenmann, se condice con lo propuesto por Horst desde los diversos paratextos de *Uqbar* y, a su vez, nos encamina hacia una composición en la cual la notable presencia del compositor veneciano, más allá del material musical asociado con *Il canto sospeso*, funciona como una especie de hilo conductor estructural.

⁵² Jorge Horst, *Uqbar* (partitura inédita, 2011), s.p.

⁵³ Pablo Cetta, “*Uqbar*, de Jorge Horst”, *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas* 1, nro. 1 (2018): 77-78.

Reflexiones finales

En función de los trabajos abordados en nuestro recorrido, intentamos explicitar la preponderancia de un contexto en el cual, mediante un alto grado de circularidad hermenéutica, se ha llegado a entender que en las creaciones de Horst “el elemento político se constituye en el acto mismo de componer como forma de resistencia”.⁵⁴ De este modo, considerando críticamente la amplitud y complejidad del discurso horstiano, proponemos que la figura de Nono cumple un rol fundamental para constituirse en una especie de *leitmotiv* que sustenta tanto los escritos y las composiciones de Horst como su propia interpretación. Así, en el marco de la indeleble recepción productiva noniana, la reutilización diversa y persistente del material asociado con *Il canto sospeso* se transforma en un símbolo encriptado en la inmanencia que aporta a la configuración y, por ende, a la delimitación de un espacio específico para lo político dentro de la poética horstiana. Es decir, la apropiación y resignificación de esta serie habilita a concebir una mediación entre los niveles de acción política ya establecidos para la producción de Horst, la cual radica en la plasmación de materiales musicales que pueden considerarse como cargados políticamente. Al mismo tiempo, al abarcar un período de casi tres décadas, pudimos dar cuenta de la persistencia y jerarquía del vínculo estudiado junto con algunos de sus aspectos constitutivos. Por otra parte, la ambivalencia que se manifiesta en los distintos usos de la serie —que cubre desde dimensiones tangenciales hasta estructuras fundamentales— puede homologarse con la ambigüedad receptiva Nono-Cage, la cual da lugar a diversos espacios heterotópicos en función de vislumbrar las tensiones existentes entre las asimilaciones de ciertas herramientas y los contextos interpretativos que parecieran indisociables de ellas. En definitiva, sostenemos que este proceso de recepción productiva llevado a cabo por Horst, al fundirse en un núcleo ideológico-político de manera recursiva y manifestarse tanto en aplicaciones particularmente orientadas de procedimientos transtextuales y criptográficos como en la elaboración de nociones teóricas, puede entenderse como un componente fundamental en el devenir de su poética.

Fuentes y bibliografía

- Annibaldi, Claudio. “Nono, Luigi”. En *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, editado por Stanley Sadie, 13, 269-273. Londres: Macmillan, 1980.
- Beimel, Thomas. “Horst, Jorge”. En *Komponisten der Gegenwart 52 Nlfg, 10/14*, editado por Hanns-Werner Heister y Walter-Wolfgang Sparrer. Múnich: edition

⁵⁴ Cintia Cristiá, “Acción política, plástica y música: *Bruma* de Jorge Horst”, *Materia Artística* 1 (2015): 210.

- text + kritik, 2014.
- Borio, Gianmario. "Nono, Luigi". En *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, editado por Stanley Sadie, 18, 24-28. Londres: Macmillan, 2001.
- Buch, Esteban. "Ginastera y Nono: encuentros y variantes". *Revista del Instituto Superior de Música* 9 (2002) 62-85.
- Cetta, Pablo. "Uqbar, de Jorge Horst". Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas 1no. 1 (2018) 62-80.
- Corrado, Omar. "Horst, Jorge". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, 6, 341-342. España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Cozzi, Daniel. *La creación musical en Rosario*. Rosario: UNR Editora, 2007.
- Cristiá, Cintia. "Acción política, plástica y música: *Bruma* de Jorge Horst". *Materia Artística* 1 (2015): 208-227.
- Daverio, John. *Crossing Paths. Schubert, Schumann, and Brahms*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- Diez, Santiago, Sebastián Di Sanzo, Luciano Giambastiani y Matías Giuliani. "Jorge Horst. Lírica de seducción del sonido. La repetición como elemento de valor discursivo". Monografía de cátedra, Universidad Católica Argentina, 2002.
- Donozo, Leandro. *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2006.
- Eimert, Herbert. *¿Qué es la música dodecafónica?*, traducido por Juan Pedro Franze. Buenos Aires: Nueva Visión, 1959.
- Fessel, Pablo. "Política y tradición en la música de Juan Pampin, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar Strasnoy". Disponible en: <http://www.latinomericamusic.net/historia/fessel/sitio-Fessel-LM2.pdf>. [Publicado originalmente como "Poéticas recientes en la música contemporánea argentina. Política y tradición en obras de Juan Pampin, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar Strasnoy". En *VIII Estudios e investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte*, 33-43. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2008.]
- . "La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini". *El oído pensante* 5 nro. 2 (2014): 57-75.
- Fugellie, Daniela. "'Luigi Nono: Al gran sol de la revolución'. Algunos de sus encuentros con la América Latina entre evolución y revolución de la nueva música (1948-1972)". *Boletín Música* 35 (2013): 3-29.
- González Bermejo, Ernesto. "Luigi Nono". *Ideas, letras, artes en la CRISIS* 2, nro. 24 (1975): 62-67.
- Horst, Jorge. "A Luigi Nono". *Revista del Instituto Superior de Música* 2 (1990): 37-39. [Reimpreso en *Problematizando lo social. Anuario 2000*, 193-195. Rosario: Labor de Editor, 2000.]
- . *Serialismos*. Inédito, 1990.
- . *Conjuro y posibles*. Partitura inédita, 1991.
- . *La Maga (a Carmelo)*. Inédito, 1994.

- . *Pliegues turbulentos*. Inédito, 1994.
- . *Herético furor*. Partitura inédita, 1998, rev. 2001.
- . *Efigies*. Partitura inédita, 2002.
- . *Barro sublevado*. Partitura inédita, 2003.
- . “Necesaria transgresión”. En *Anuario 2002-2003*, 81-84. Rosario: Facultad de Psicología, 2003.
- . “La resistencia”. *Ñ Revista de Cultura*, 7 de agosto de 2004.
- . “Materia musical y recorridos”. *Clang. Revista de música*, 1: 58-61.
- . “Acracia y composición musical”. En *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, editado por Pablo Fessel, 41-51. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007.
- . *Intempestivos*. Partitura inédita, 2008.
- . *HUA*. Partitura inédita, 2009.
- . *Glosas*. Inédito, 2009.
- . *Uqbar*. Partitura inédita, 2011.
- . *Crisoles*. Partitura inédita, 2013.
- . *Escarpa*. Partitura inédita, 2014.
- . *Laudare*. Partitura inédita, 2015.
- . “Anwesend! In der Erinnerung, immer”. *MusikTexte* 153 (AÑO?): 66.
- . *ALOF' CO LAF'QUEN*. Partitura inédita, 2019.
- Iddon, Martin. *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Nueva York: Cambridge University Press, 2013.
- Jaureguiberry, Pablo. “Transtextualidad, criptografía y elaboración caleidoscópica en Quenouille de Jorge Horst”. En *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, editado por Pablo Jaureguiberry y Clarisa Pedrotti, 194-205. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología e Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2019.
- . “Transtextualidad (textural) y heterofonías en *Madrigale a Gesulado* de Jorge Horst”. *AVANCES* 29 (2020): 145-161.
- . “Entre ideología, política y criptografía: una aproximación a la presencia del Che en la música de Jorge Horst”. En *Actas de las XIV Jornadas Estudios e Investigaciones. Interdisciplinariedad y abordajes teórico-metodológicos en la Historia de las Artes*, compilado por Ricardo González y Alejandra Niño Amieva, snp. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2021.
- Liut, Martín. “Música contemporánea”. *La Nación* [sección Espectáculos], 23 de octubre de 2002.
- . “Las lecciones de Irvine Arditti”. *La Nación* [sección Espectáculos], 25 de octubre, 2002.
- Molina, Jorge Edgard. “Música e ideología. *herético furor* de Jorge Horst”.

- SUMMARIUM* 4 (2005): 190-243.
- Monjeau, Federico. *Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales*. Buenos Aires: Mardulce, 2018.
- Needely, Douglas. "A Study of Parametric Organization in Selected Works of Luigi Nono". Tesis de maestría, The University of British Columbia, 1974.
- Nielinger-Vakil, Carola. *Luigi Nono: A Composer in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Paraskevaídis, Graciela. "Apuntes sobre Luigi Nono y su relación con América Latina". Disponible en: <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/nono/apuntes.html>.
- . *La presencia del Che en la música contemporánea*. Disponible en: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sCelche.pdf.
- Raposo Martín, Juan José. "Luigi Nono y Nuria Schönberg. Las obras del encuentro (I)". *Sul Ponticello* II época, 155 (2013): 1-35.
- Sondereguer, María. "Crisis (1973-1976): un proyecto cultural". *América: Cahiers du CRICCAL* nros. 9-10 (1992): 429-436.
- Vázquez, Inés. "Crisis (1973-1976): fundamentos, puentes, debates, rupturas: una experiencia cultural de los 70". En *Historia de revistas argentinas. Tomo I*, 301-336. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revista, 1995.
- Vieira de Carvalho, Mário. "Towards Dialectic Listening: Quotation and *Montage* in the Work of Luigi Nono". *Contemporary Music Review* 18 nro. 2 (1999): 37-85.