

Uqbar

de Jorge Horst

Pablo Cetta *

Resumen

Uqbar, obra de Jorge Horst inspirada en el relato *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Jorge Luis Borges, fue estrenada el 9 de octubre de 2011 en Buenos Aires, en la sala Carlos Guastavino del Centro Nacional de la Música. Escrita para tres cantantes y ensamble de cámara con percusión, se desarrolla en torno a la idea de acción escénica sonora, y está dividida en cinco secciones que llevan por título *Isole, Yapay, Finestre, Gardens* y *Klangstaub*. El concepto tradicional de ópera es descartado desde su concepción. La obra carece de texto, y el compositor concentra su atención sobre los aspectos sonoros. No pretende aquí narrar una historia, establecer un relato, o plantear acción dramática alguna, pues la teatralidad de *Uqbar* está conformada por el sonido, y el sonido mismo es su argumento.

Palabras clave: teatro instrumental, espacialización, islas sonoras, Borges

Abstract

Uqbar, by Jorge Horst, was inspired by Borges' short story *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. This work was premiered on October 9th 2011 in Buenos Aires at Carlos Guastavino Auditorium of the Centro Nacional de la Música. Written for three singers, chamber music ensemble and percussion, this work develops the idea of stage sound action. The piece was divided into five sections, named *Isole, Yapay, Finestre, Gardens* and *Klangstaub*, and traditional opera concept was discarded from the beginning. The piece has no text and the action is centered on sound aspects. The composer does not intend to tell a story or propose dramatic action at all, as *Uqbar's* drama is shaped by sound, and sound itself is the plot.

Keywords: instrumental theatre, spatialization, sound islands, Borges

* Licenciado en Música y Doctor, especialidad Composición, por la Universidad Católica Argentina. Es Director del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" y Director del Doctorado en Música de la FACM-UCA.

Jorge Horst nació en Rosario –Provincia de Santa Fe– en 1963. Realizó estudios de composición con Francisco Kröpfl, y asistió a diversos cursos sobre la especialidad dictados por Gerardo Gandini, Carmelo Saitta y Jorge Molina, entre otros.

Recibió numerosos premios y distinciones, entre ellos el de la Dirección Nacional de Música en 1988; Fundación Antorchas entre los años 1987 a 1993; The Alea III International Competition de Boston en 1990; Fundación San Telmo en 1991; Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe en 1993 y 1994; Camping Musical Bariloche en 1990; Fondo Nacional de las Artes en 1995, 1996 y 2001; Asociación Editar en 1995; Centro de Estudios Avanzados de Música Contemporánea en 2002 y en el Concurso de Literatura, Teatro y Música del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (bienio 2000-2001).

Fue miembro fundador de la agrupación Klank - Música Contemporánea de Rosario, y miembro de la Asociación Santafesina de Compositores.

Su música ha sido difundida en ciclos de conciertos y festivales del país y del exterior -en Chile, México, Estados Unidos, Alemania, Dinamarca y Suiza, entre otros.

Ha realizado una extensa labor docente y de investigación en análisis musical y composición, dictando clases y conferencias en diversas instituciones nacionales y del exterior.

Respecto a su música, Horst concibe el material sonoro a modelar a partir del diseño de un repertorio de elementos básicos, que actúan posteriormente como disparadores de configuraciones musicales de distintos niveles de complejidad.¹ Esos elementos, conformados por breves células rítmicas, acordes-espectro, adornos o pequeños giros, se articulan con mayor o menor grado de elaboración, dando lugar a estructuras espacio-temporales que le resultan significativas, particularmente en el plano afectivo. Los materiales interactúan de un modo simbiótico, articulando una trama de múltiples posibilidades combinatorias a través de analogías y oposiciones. Al trazar las relaciones entre los eventos se aleja de los convencionalismos, evitando los condicionamientos impuestos por reglas de estilo y respetando aquello que los materiales expresan por sí mismos.

Para llevar a cabo la tarea compositiva considera necesario elaborar estrategias que permitan transitar ese repertorio. De las infinitas relaciones posibles entre los materiales musicales -implícitas o explícitas, profundas o superficiales, rizomáticas o radicales- sólo algunas logran formalizarse a través del ajuste de las variables del sistema elegido. A partir de un cúmulo de procedimientos, caracterizados por estados de vaguedad o nitidez, se establece una matriz de agenciamientos, de aleaciones, y a la vez, de posibles transgresiones.

Horst define al momento de la elección y generación de los elementos que conforman la materia musical como uno de los más extraños, inquietantes y

1 Horst, Jorge. 2008. "Materia musical y recorridos". *Clang. Revista de Música*, Nro. 1. Universidad Nacional de La Plata, pp. 58-61.

apasionantes del proceso de creación musical. A partir de esas determinaciones originales se vislumbran las distintas posibilidades de tratamiento de la materia, mediante mecanismos de selección y transformación. Las diversas variantes combinatorias se entrelazan en un intrincado laberinto de opciones, oportunidades, juegos, azar y determinación. Las decisiones, promovidas por un impulso vital, surgen de la observación, del escrutinio, de la intencionalidad, del deseo, de la contravención.

Como parte del sistema de transformaciones y proliferación de la materia reconoce cuatro métodos de despliegue o multiplicación de las componentes del repertorio, cuyas variantes se hacen presentes a medida que el territorio es recorrido. 1) La aplicación de procedimientos aditivos y divisivos sobre los materiales recogidos, que llevan del detalle a la globalidad y de la globalidad al detalle, respectivamente. 2) La utilización de estrategias tales como la construcción de redes, cadenas, raíces y rizomas, o la aplicación de la recursividad algorítmica. 3) La determinación de roles o funciones a cada uno de los materiales, con el propósito de establecer ejes o polarizaciones, elementos centrales y unidades satelitales. 4) La asignación de direccionalidad a las acciones derivadas de la combinación de los distintos elementos de una configuración, estableciendo campos atractivos, repulsivos o estables.

Posteriormente, y a través del ajuste de los parámetros, acciones y gestos del dispositivo, deviene la forma. La topología y los desplazamientos de la materia musical quedan definitivamente plasmados en la partitura a través de un proceso de solidificación: "la roca después de la lava".² Finalmente, la decodificación de la partitura, entendida como derrotero de intenciones, convierte nuevamente el resultado en un producto maleable.

El anhelo de escapar de la redundancia y la banalización de los recursos ya establecidos, el rechazo a ocultarse en la seguridad, o a someterse a la imposición de los modelos imperantes, lo ha llevado a asumir una posición de resistencia y de búsqueda constante. Esa actitud atenta y crítica del devenir musical no se restringe al mero acto compositivo, sino que se proyecta sobre su humanidad, determinando un modo de transitar la vida.

La postura estética de Jorge Horst es coincidente con su actitud combativa frente a las normas establecidas y a los convencionalismos sociales y culturales.³ Ya desde los títulos de algunas de sus obras hace manifiesta su posición política: *Selva inescrutable libertaria* (2000), para orquesta; *Barro sublevado* (2003), para piano; *Barricada* (2007) para clarinete, fagot, trompa, trombón, violín, viola, violonchelo

2 Diálogo con el autor, el 20 de mayo de 2014, en un bar de la ciudad de Rosario, Santa Fe.

3 Véase Horst, Jorge. 2007. "Acracia y composición musical". Fessel, Pablo (comp.) *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina: escritos de compositores*. Buenos Aires. Ediciones BN, pp. 41-50.

y contrabajo. Lo mismo ocurre con los textos empleados en sus composiciones, como en el caso de la pieza *Sin Dogma IV. Primigenia*, escrita en 2007, para fagot, saxo barítono, trompa, trompeta, dos didgeridoos, viola y violonchelo, en la cual los intérpretes pronuncian, entre otros, el siguiente texto:

Si transgresión implica quebrantamiento, por negación y contravención, provocando translímites, insubordinación y desacato; si transgredir es infracción, profanar, y para muchos, hasta delito, entonces la transgresión, dentro de universos entumecidos, hegemónicos y resignantes, deviene en resistencia y sublevación.⁴

Las frases, que el mismo Horst cita en su artículo “Necesaria Transgresión”,⁵ dan cuenta una vez más de su apasionamiento no sólo por la música, sino también por el pensamiento de Luigi Nono, Mathias Spahlinger y Helmut Lachenmann. Tal admiración se ve reflejada en su poesía “A Luigi Nono”,⁶ de la cual reproducimos aquí un fragmento.

aguas de entre aguas
 dulce violencia Venecia calma
 mármol
 madera
 “...sofferte onde serene...”
 piedras
 “...escuchar las piedras”
 desde canales
 islas
 fragmentos
 múltiples instantes
 posibles
 mundos
 imposibles?
 “...infinitos mundos...”
 “¿Dónde estás, hermano?”

4 El texto citado fue publicado tiempo antes de la composición de la obra en Horst, Jorge. 2003. “Necesaria transgresión”. *Anuario 2002-2003*. Departamento Social. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Rosario, pp. 81-84.

5 *Ibidem*.

6 Horst, Jorge. 1990. “A Luigi Nono”. *Revista del Instituto Superior de Música*, Nro. 2. Secretaría de Extensión. Universidad Nacional del Litoral, pp. 37-39.

“Debo a la conjunción de un espejo y una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar”.⁷ Así comienza el relato de Jorge Luis Borges que inspira la composición de la obra de Jorge Horst. Me refiero a *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, publicado en la revista literaria *Sur* en 1940, como parte de la colección *El jardín de los senderos que se bifurcan*, y que más tarde integró el libro *Ficciones*.

Uqbar se desarrolla en torno a la idea de acción escénica sonora. El concepto tradicional de ópera es descartado desde su concepción, pues en esta pieza el compositor no pretende narrar una historia, establecer un relato, o plantear acción dramática alguna. La teatralidad está conformada por el sonido, y el sonido mismo es su argumento.

El devenir sonoro es, además, único protagonista. Las fuentes se desplazan por el espacio de representación, al igual que los espectadores que lo habitan y lo recorren. Sus trayectorias afirman la trama laberíntica que subyace en las composiciones del autor, y en el relato mismo de Borges.

El sonido se manifiesta en el espacio, y el espacio se manifiesta en el sonido. El espacio de la percepción, el sonido de la memoria, son sus nuevas dimensiones. Sonido-espacio que se multiplica, como los espejos y la cópula hacen con los hombres, según los dichos del heresiarca. Espejos que despiertan el deseo de saber más acerca de un país imaginario.

“Aéreo-claro sobre oscuro-redondo”.⁸ Los colores del sonido se conjugan por acumulación, del mismo modo que los adjetivos en la lengua de Tlön para formar los sustantivos.

“El color del naciente y el remoto grito de un pájaro en simultaneidad”.⁹ Los objetos sonoros y el espacio se combinan por poesía y por azar, así como los habitantes de Tlön combinan una parte visual y otra auditiva para representar al amanecer.

“Hay poemas famosos compuestos de una sola palabra”,¹⁰ y del mismo modo hay fragmentos musicales plenos de significación, contenidos en un único sonido.

Uqbar fue estrenada en Buenos Aires, en la sala Carlos Guastavino del Centro Nacional de la Música, el 9 de octubre de 2011. La puesta contó con la participación de Federico Gariglio en la dirección musical, Pablo González Aguilar en la dirección escénica, Marina Apollonio en escenografía, Jimena Aboitiz en vestuario, Betina

7 Borges, Jorge Luis. 1956. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. *Ficciones*. Buenos Aires. Emecé Ediciones, p. 13.

8 *Ibidem*, p. 21.

9 *Idem*.

10 *Idem*.

Robles en iluminación y Patricia Trolli en caracterización. La interpretación estuvo a cargo de Sandra Pianigiani (contralto), Leonardo Menna (barítono), Manuel Blanco (bajo), Sergio Catalán (flautas), Federico Landaburu (clarinetes), Álvaro Suárez Vázquez (trompa), Oswald Zuluaga (trombón), Matías Nievas (trompeta), Gonzalo Pérez y Bruno Lo Bianco (percusión), Carlos Brites (violín), Mariano Malamud (viola), Martín Devoto (violonchelo) y Sergio Rivas (contrabajo).

En los comentarios del programa, escritos por el mismo compositor, leemos los siguientes párrafos:

El nombre de la pieza, *Uqbar*, si bien refiere de manera sesgada al título de un cuento de Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, en ningún caso es o determina argumento alguno de esta acción sonora escénica ni configura algún aspecto de su formalización.

Uqbar sería un lugar ignoto en el que aparentemente nadie ha estado nunca, pero que aquí se lo intenta representar como un posible imaginario sonoro de músicas sobre otras que resuenan a través de una geografía sonora insular, donde no hay palabras cantadas ni dichas y que, como si fueran sugerencias, solo quedan las resonancias como huellas de las palabras y las cosas.

La obra está dividida en cinco secciones, que llevan por título *Isole*, *Yapay*, *Finestre*, *Gardens* y *Klangstaub*. A estas secciones -escenas de una ópera tradicional- el autor prefiere llamarlas "islas", trazando un correlato con *Prometeo* (1981-1984), del compositor italiano Luigi Nono.

Nono también rechazó el rótulo de ópera para su obra, tomando distancia con el género y eludiendo cualquier forma narrativa o representativa. Su *tragedia dell'ascolto* fue estrenada en 1984 en la Iglesia de San Lorenzo en Venecia, y concebida como un conjunto de islas musicales-escénicas transitadas por una inmensa arca. El texto, escrito por Massimo Cacciari, no conforma un libreto en el sentido tradicional, y comprende fragmentos literarios de distinta procedencia, en italiano, alemán y griego antiguo. *Prometeo* es, según el mismo compositor, una tragedia de sonidos en complicidad con el espacio. Y su ámbito, diseñado por el arquitecto Renzo Piano, es a la vez instrumento. Un espacio musical habitado por el sonido, y liberado de la imagen y del relato.

Uqbar, por su parte, cuenta con tres cantantes cuyas tesituras indican una preferencia por los sonidos graves. La ausencia de un texto concentra la atención sobre los aspectos sonoros de la voz, manifestados a través de la entonación de vocales y canto a *bocca chiusa*.

El orgánico está formado por flauta, clarinete bajo, trompa, trompeta o flügerhorn, trombón, percusión, violín, viola, violonchelo y contrabajo. Las partes de percusión están a cargo de dos intérpretes, que ejecutan cuatro tom toms graves, dos platillos graves, dos campanas de plancha, un bombo y tam tam.

Isole

En *Isole* los sonidos de las voces e instrumentos se organizan en torno a cuatro planos, y para ellos se define un conjunto de acciones y comportamientos comunes por un lado, e individuales por otro. El primer plano está interpretado por el violín; el segundo por el resto de los instrumentos, con excepción de la percusión; el tercero está formado por las voces y el cuarto por la percusión, a cargo de dos instrumentistas.

La partitura, lejos de representar de un modo tradicional la secuencia de eventos en el tiempo, ilustra un repertorio de materiales y acciones. Como parte de las acciones comunes a todos los planos, se establecen dos principios. El primero de ellos alude a la cuestión temporal, y define un módulo cuya duración es especificada por el director, en un rango de 10 a 30 segundos. Todos los eventos se inscriben en el interior de los sucesivos módulos y cada uno de ellos finaliza con una pausa, de duración también variable. El segundo principio determina el conjunto de alturas a emplear, y para ello parte de una serie de 15 sonidos, derivada de la escala enigmática.¹¹ Cada intérprete debe ejecutar las notas de la serie -o los microtonos cercanos a las alturas que esas notas representan- una sola vez, y siguiendo el orden establecido, sin que importe el registro. El sonido 16, no presente en la serie (*sol*, G),¹² puede intercalarse al menos una vez, en el momento en que el instrumentista/cantante así lo desee.

Ejemplo 1. Módulo temporal variable, escala enigmática y serie derivada.

11 La escala denominada “enigmática” fue utilizada por primera vez en el *Ave Maria* de las *Quattro Pezzi Sacri* (1898) de Verdi. La escala fue propuesta como parte de un desafío, publicado por la *Gazzetta Musicale* de Milán, dirigido a algún compositor capaz de incluirla en la creación de una obra. También fue utilizada por Luigi Nono en *Prometeo*.

12 Según indica Horst, la utilización de la nota *sol* (G) hace alusión a “Gigi”, seudónimo de Luigi Nono.

En el plano I el/la violinista debe interpretar 21 pequeñas estructuras a medida que se desplaza por el espacio de representación, deteniendo su marcha al menos tres veces. Esas estructuras, dispuestas en la partitura como pequeños fragmentos sueltos, se ordenan a criterio del intérprete. La escritura de los fragmentos de violín es mayoritariamente polifónica (a dos y tres voces), y las clases interválicas armónicas predominantes son la segunda menor y la segunda mayor -dispuestas en el registro como tales intervalos, o como séptimas y novenas.

The image displays three musical staves for violin. The first staff, labeled '40-44', begins with a dynamic marking of *mf* and includes performance instructions 'po' and 'st' with arrows indicating a sequence of dynamics: *po* → *st* → *po*. It features a seven-measure phrase marked with a '7'. The second staff, labeled '50-56', starts with *mpf* and includes 'po' and 'st' markings. It contains a triplet of eighth notes marked '3' and a five-measure phrase marked '5'. The third staff starts with *f* and includes 'po', *mf*, *f*, and *pp* markings, along with a five-measure phrase marked '5'.

Ejemplo 2. Tres de los 21 fragmentos de violín utilizados en *Isole*

Estos fragmentos están tomados, y luego transformados para esta pieza, de otra anterior llamada *Efigies* (2002), escrita para violín. En esta última, Horst se propone rendir homenaje a Nono y a Sciarrino, tomando elementos gestuales de ambos compositores y adaptándolos posteriormente a su estilo. Ya en *Efigies* aparece la insistencia de las notas *sol* (G) y *mi bemo* (S) sobre un ritmo anfíbraco. Como ya dijimos, la G alude al seudónimo de Nono, y ahora la S a las iniciales de Salvatore Sciarrino.

Según el mismo compositor expresa,¹³ lo referencial forma parte de una intertextualidad, tomando distancia de cualquier postura posmodernista y particularmente de su ideología. Son cribas sobre cribas, procesos de filtrado y decantación que resignifican a los materiales. Es considerar que a partir de la fragmentalidad, de la extrapolación de elementos que vibran en consonancia con el propio ser, es posible reconstruir una nueva totalidad.

13 Diálogo con el autor, el 20 de mayo de 2014...

Claramente, también se desprende de aquí la referencia a *La lontananza nostálgica utópica futura* (1988-89) de Luigi Nono, escrita para violín solista y electroacústica en 8 canales. Esa pieza, que resulta de un período de mutua y fecunda colaboración entre Nono y el violinista Gidon Kremer, incorpora sonidos surgidos de las técnicas de ejecución experimentales del instrumento, diálogos grabados relativos a esas búsquedas y elementos derivados de obras anteriores. La idea de *La lontananza...* -y de otras del mismo autor- surge de la lectura de una inscripción en una pared en Toledo (“caminante no hay camino, hay que caminar...”) y a partir de esa idea trata de retratar la experiencia del caminante. Por esa razón, el violinista deambula por el espacio de representación mientras ejecuta la obra.

Continuando con *Isole*, el resto de los instrumentos -a excepción de la percusión, y por supuesto del violín- realizan aleatoriamente las acciones enmarcadas en cuatro grupos representados en la partitura, empleando las notas de la serie de alturas, con matiz general *ppp* y apariciones esporádicas de eventos *ff* o eventuales *diminuendi* y *crescendi*. El primero de esos grupos (ver ejemplo 3) propone la elección de las células ordenadas en los subgrupos *a*, *b* y *c*. Los subgrupos pueden no estar conectados entre sí, y las células alternarse *ad libitum*, atendiendo a que cada una de las notas de la serie sea ejecutada al menos una vez. Tanto para los sonidos sucesivos como para los simultáneos, puede alterarse la cualidad de superficie del sonido mediante ataques iterados, uso de trinos o incluso trémolos. Y los intérpretes de cuerdas pueden elegir, además, las articulaciones o golpes de arco a emplear.

1- a), b) y c) pueden o no estar conectadas entre sí.

a) b) c)

y/o y/o

e/3" o más -30"

5 4 3 2 o más sonidos simultáneos

3

sucesivos y/o simultáneos / iterado, trino y/o trémolo

p/pp c/ esporádicos ff
(con eventuales dim. y cresc.)

Ejemplo 3. Acciones del grupo 1, plano II

El segundo grupo está formado por una sucesión de 4 a 7 ataques, con disminución gradual de la dinámica, seguidos de una pausa; el tercero por un solo sonido *dal niente* a *pp* y luego al silencio; y el último cantando y tocando microtonalmente en simultaneidad.

Según mencionamos, el tercer plano, el de las voces, también recurre a la serie de alturas y a los módulos de duración variable. En este caso el autor propone tres grupos de acciones, similares a las del plano anterior, pero con el agregado de lentos *glissandi*. Ante la ausencia de un texto, los cantantes emiten sonoridades de vocales con *bocca chiusa*, o bien *aperta*.

El cuarto plano, el de la percusión, utiliza la serie pero para ser cantada por los percusionistas, pues los instrumentos son de altura indefinida. Aquí también encontramos tres grupos de acciones, pero los dos primeros son idénticos a los primeros del plano II, o sea el del conjunto instrumental. No obstante estas coincidencias, por tratarse en este caso de sonidos no tónicos e impulsivos (o algunos de altura definida, pero mediante el uso de la voz), ambos planos producen acciones individuales bien diferenciadas.

En esta pieza, el conglomerado de timbres diversos que se presenta, sumado al alto grado de variedad cromática y de combinatorias posibles dadas por la libertad de elección de los ejecutantes, produce una resultante muy variada desde el punto de vista armónico y tímbrico. Y es allí donde se torna audible el resultado de una de las principales búsquedas del compositor: el juego de polivalencias que produce un grupo reducido de materiales a partir de la indeterminación de los aspectos temporales. Ni la totalidad ni las partes se dirigen hacia una zona particular del espacio musical, no se plantean conflictos ni tensiones, y la globalidad de los fenómenos es percibida como si finalmente se tratara de un organismo estático. No obstante, el movimiento que ocurre en su interior es lo que le resulta atractivo. No hay relato, no hay grandes desplazamientos, tan sólo una intención libertaria de dejar ser al sonido, sin más pretensiones.

Luego de *Isole*, o antes de su finalización, irrumpe un elemento separador, un breve trayecto que nos conduce por este archipiélago. Según reza nuestro mapa, "La iniciará y terminará el director con algún tipo de indicación, y podrá superponerla o no a las 'islas' de manera imbricada". Se refiere al primer *Promenade*, que articula la pieza anterior con *Yapay*, la siguiente.

P.1 (entre "Isole" y "Yapay")

Percusión
Bombo
c/ o s/
Tom-toms

(1 sólo ataque larguísimo)

Ejemplo 4. Partitura de *Promenade I*

Horst manifiesta un interés particular por la construcción de miniaturas musicales. Expresiones muy breves pero completas en sí mismas, conformadas por gestos simples con bajo nivel de concentración de eventos sonoros. Según el compositor, estas piezas surgen como metáfora del arte japonés de contemplar *Suiseki* –pequeñas piedras que, sin manipulación humana, sugieren por sí mismas paisajes o formas de personas o animales, y a las cuales se atribuye un significado simbólico. Este modo de observación de la naturaleza da nombre a las obras de su autoría que llevan por título *Suiseki I* (para flauta y piano) y *Suiseki II* (para flauta y guitarra).

En esta última, la flauta ejecuta un sonido eólico con *frullato*, sin altura definida, cuya dinámica crece y decrece hasta hacerse inaudible, mientras que las cuerdas entorchadas de la guitarra son raspadas con las uñas del instrumentista. Esa mínima acción constituye la totalidad de una de las piezas de la composición, sin que exista la necesidad de concatenar más acciones que esas pocas. Dice Horst: "Del interés por estas miniaturas crece mi admiración por Lachenmann. Su música está construida en base a esos momentos, hábilmente tejidos".¹⁴

Yapay

Yapay, por su parte, está compuesta a partir de la obra *Hanac Pachap Cussicuinin*,¹⁵ del Barroco Americano. Para el autor, esta pieza es una visión de un espacio de la memoria donde confluyen lo antiguo y lo nuevo, un sincretismo entre la cultura americana y la europea.

Ya desde la disposición de los instrumentos, propuesta por la partitura, distinguimos dos planos, uno formado por clarinete, trompa, trombón y violonchelo (A), y el otro por la viola y las voces (B). En el plano B aparece el himno casi textual, con matiz *pp*, pero dilatado temporalmente. En el plano A aparece nuevamente en *f*, pero con diversas transformaciones.

No es la primera vez que Horst recurre a este himno como material de la composición. Ya lo había empleado en otra anterior, para cuarteto de trombones, denominada AWA (2006). En AWA, que en quechua significa urdimbre, la música del coral se presenta como la trama de un tejido sonoro que se forma a partir del encuentro entre lo originario y lo actual que irrumpe.

Lo que conforma el plano A de *Yapay*, para ser más precisos, es una reelaboración de los procesos aplicados al *Hanac Pachap* de AWA.

Entre los procedimientos de transformación observamos *glissandi* que bordan determinadas alturas del himno, agregado de alturas microtonales alrededor de sus notas, figuraciones sobre notas largas, irrupciones impulsivas de gran intensidad y variaciones graduales de dinámica. Pero el juego más importante está dado por el desfase temporal entre ambos planos. Este comportamiento se indica en la partitura del siguiente modo:

... la viola y las voces no van necesariamente sincronizadas con los otros cuatro instrumentos. En caso que la viola y las voces terminen su parte antes que los otros cuatro, volver a empezar *da capo*, hasta que los otros cuatro instrumentos terminen, y ahí coincidir con ellos para terminar la pieza.

14 Diálogo con el autor, el 20 de mayo de 2014...

15 *Hanac Pachap Cussicuinin* es considerada la primera obra polifónica religiosa, con texto en lengua quechua, escrita en América. De autor anónimo, aparece en un libro de 1631 publicado por Juan Pérez Bocanegra, en Cusco.

Por si esta indicación no fuera suficiente, el compás 62 del plano A presenta barras de repetición, y debe ser ejecutado 5 veces, mientras que el mismo compás del plano B es interpretado una sola vez. Este recurso -considerando la indicación metronómica negra con puntillo igual a 46, y el indicador de compás en 6/8- produce un desfase de aproximadamente 10 segundos entre ambos planos.

The image displays a musical score for a piece titled "Hanac Pachap Cussicuinin y Yapay". The top section features four vocal staves: Sopranos, Contraltos, Tenores, and Bajos. Each staff contains a line of music with lyrics in Spanish: "Ha - nac - pa - chap cu - ssi - cui - nin / U - ya - ri - huai mu - chas - cai - ta". The lyrics are aligned with the notes across all four parts.

Below the vocal parts is a large instrumental ensemble score. It includes parts for Clarinete Bajo en Sib, Oboe en Fa, Trombon, Violoncello, Viola, Contralto, Baritono, and Bajo. The Clarinete Bajo en Sib part includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *f*, and *ff*. The Viola, Contralto, Baritono, and Bajo parts are marked *pp* and include the instruction "B.Ch. sempre Respiración ad libitum". The Viola part also includes the instruction "Lento e st sempre". The score is divided into two systems, with a measure number of 5 indicated at the beginning of the second system.

Ejemplo 5. Comienzos de *Hanac Pachap Cussicuinin y Yapay*

Cerca del final de *Yapay*, o una vez concluida esta pieza, comienza el segundo *Promenade*. En este caso, la indeterminada miniatura, constituida por un trémolo de *gran cassa* con baquetas blandas o semiblandas, acompañado o no por tom toms, *pp* con o sin variaciones dinámicas, y separado por pausas de longitud variable, es repetida *n* veces, como preludeo al tercer movimiento.

Finestre

“La flauta se encontrará en un lugar alejado y más alto que los demás instrumentos...”. Así comienzan las indicaciones de *Finestre*.

Esta pieza se nutre de la música de Salvatore Sciarrino, particularmente de la idea de “ventanas” que desarrolla en su producción, como analogía con las ventanas utilizadas en los sistemas operativos y programas de las computadoras; con aquello que oscila entre constante, latente, presente y ausente al mismo tiempo; con procesos independientes y simultáneos, que siguen la lógica de los sistemas multitarea.

Finestre tiene como protagonista a la flauta, que interpreta materiales desarrollados de otra obra anterior llamada *Contraluz* (2009), para flauta y orquesta.

El rol solístico de este instrumento es acompañado por una textura acórdica, homofónica, en redondas, a la manera de un coral. Este estrato armónico también proviene de una obra anterior: en este caso se trata de *Fresco* (1989), para orquesta, en la cual una secuencia inicial de 12 acordes se va desgranando, al tiempo que acompaña los gestos pronunciados por un grupo de instrumentos. La desaparición gradual de los acordes representa, para el compositor, la superficie húmeda de un fresco, que se seca lentamente hasta recibir las pinceladas de una nueva capa. Los gestos de la flauta solista se aglomeran según un principio que Horst denomina “elaboración caleidoscópica”. Este procedimiento consta de diversas variantes, entre ellas la elaboración “acumulada”, en la cual los gestos se apilan (1-2, 1-2-3, 1-2-3-4, 1-2-3-4-5) y se ordenan de acuerdo a la voluntad del instrumentista.

Finestre se inicia con una introducción a cargo de la percusión, compuesta por sonidos de platillos graves, ejecutados con arco de contrabajo, y redobles de tom toms. Luego de ella hace su entrada la flauta, y más tarde, antes de finalizar la percusión, comienza el coral de acompañamiento.

Las gestualidades de la flauta son dispuestas en una secuencia atemporal que se reinicia 4 veces, e incorpora nuevos elementos en cada repetición (posee 2 elementos la primera, 7 la segunda, 12 la tercera y 13 la cuarta, o sea que acumula materiales, según vimos). El conjunto, en su totalidad, es repetido n veces, hasta la finalización de la pieza.

Los materiales utilizados en esos giros son variados. Entre ellos, sonidos multifónicos cuyo tipo y ubicación en el registro es determinada por el intérprete, secuencias melódicas fijas y otras *ad libitum*, trémolos y efectos sonoros no convencionales. Por cada repetición de la secuencia los materiales deben ser ejecutados al menos una vez, y ordenados y repetidos de acuerdo a la decisión del instrumentista. El coral, ejecutado en las cuerdas, se inicia cuando da comienzo la segunda secuencia de flauta. Se trata de once acordes (ver ejemplo 6) de cinco y siete notas. Los de cinco notas presentan estructuras diferentes. De los cuatro acordes de siete alturas, en cambio, tres comparten la misma estructura (7-35 en la denominación de Allen Forte,¹⁶ que corresponde a la interválica de la escala mayor).



Ejemplo 6. *Finestre*. Acordes de la homofonía que acompaña al solo de flauta

La sucesión presenta 2, 2, 3, 2, 4, 4, 2, 3, 2 y 2 notas en común entre esos complejos, lo cual determina una estructura palindrómica de sonidos comunes. Este tipo de disposiciones son apreciadas por el compositor, y un ejemplo de ello es el título del movimiento anterior, *Yapay*.

La secuencia de acordes reproducida en el ejemplo es luego repetida, pero cambiando el orden de esos complejos: 4, 1, 6, 8, 2, 7, 10, 5, 9, 3 y 11. Más allá del ordenamiento, la única diferencia observable se manifiesta en el cambio de algunas alteraciones en las notas en los acordes 3, 5, 9 y 10. Las voces humanas ingresan justo al inicio de esta repetición, duplicando notas, al unísono o a la octava. Finalizada la secuencia armónica, queda sostenido un larguísimo acorde (*mi, si, sib, solb, mib, sol, la*, del grave al agudo) hasta el final del solo y de la pieza.

Horst reconoce que el tratamiento que realiza sobre las alturas de sus obras proviene fundamentalmente de la intuición. No obstante, manifiesta que el método de organización transmitido por Francisco Kröpfl, y basado en los “micromodos” – conjuntos de grados cromáticos¹⁷ tomados de a tres diferentes y caracterizados por los intervalos que contienen- le ha resultado de utilidad en la identificación de campos armónicos que le son significativos perceptualmente, pero no para emplearlo de forma sistemática. A partir de los micromodos desarrolló objetos que funcionan como motivos en sus composiciones. Uno de ellos, al cual denomina “Che” -en honor a Ernesto Guevara- tiene su altura registrada y está formado por las notas do_4 (C), si_2 (H) y mi_1 (E). Otro de sus predilectos es el formado por re_4 , mib_4 y $do\#_5$.

Gardens

El tercer *Promenade*, anuncia la llegada a la cuarta “isla”, denominada *Gardens*. La pieza alude a John Cage, y el título a una pasión compartida por los jardines. Horst suele practicar la meditación, y en esta sección la respiración ocupa un lugar central.

Una nota de la partitura anuncia: “Los cantantes se situarán muy cerca entre sí, lo más inmóviles posible, preferentemente en el centro del espacio de representación”. Sobre un pedal de clarinete bajo y contrabajo, acompañado por el roce de manos y escobillas sobre los parches, los cantantes y el resto de los instrumentistas practican una respiración audible por más de un minuto, inhalando por la nariz y exhalando por la boca.

Yuxtapuesto a ello, sonidos indeterminados de diverso grado de inarmonicidad –que producen resultantes tímbricas complejas, estáticas y casuales- se intercalan con silencios. Posteriormente, la alternancia de un acorde de siete sonidos –con un núcleo estructurado por cuartas- y silencio, se repite con insistencia. Sobre ese plano, las voces y las cuerdas producen *glissandi* lentos, ascendentes o descendentes, en un ámbito máximo de quinta, partiendo de las notas *do, la, sol y mi*,¹⁸ reposando luego sobre *sol#*. La pieza finaliza con un acorde-espectro indeterminado, cantado y tocado utilizando las notas más graves, posibles de obtener con la voz y los instrumentos.

Esta pieza está caracterizada por acciones binarias, similares a la respiración, puestas una a continuación de la otra, sin que medie modulación alguna entre ellas. A pesar de la indeterminación en la elección de las alturas, en la direccionalidad de los eventos y en la cantidad de repeticiones de cada estructura, la forma permanece fija, como ocurre en la totalidad de la obra.

Klangstaub

Luego de la cuarta *Promenade* comienza *Klangstaub*, que esta vez alude al compositor alemán Helmut Lachenmann, y que también está basada en otra obra anterior cuyo título es *HUA* (2009). La quinta isla de *Uqbar*, de carácter lúdico, está caracterizada por la generación de una rítmica de cierto grado de complejidad, empleando un procedimiento simple y efectivo. Partiendo de la ejecución de una célula básica de tres corcheas, y variantes de la misma elegidas aleatoriamente, los intérpretes realizan aceleraciones, retardos y cambios bruscos de *tempo*, desviándose de la marca isócrona y constante del director. Una vez producidos esos corrimientos temporales, los ejecutantes vuelven a alinearse nuevamente con el pulso medido.

La 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). Esta obra, escrita para cuarteto de cuerdas amplificado y orquesta, parte de gestualidades propias de diversas músicas preexistentes como materiales para su composición. Entre esas fuentes –distorsionadas e irónicamente tratadas- utiliza melodías de danzas populares,

canciones folklóricas, y hasta el mismo Himno Nacional Alemán, referenciando el pasado nacionalista germánico. La obra de Lachenmann está dividida en cinco grandes secciones, y cada una de ellas en pequeñas formas. En el primer número de la segunda sección, denominado *Siciliano*, aparece una cita de Bach, y un ritmo punteado característico que, claramente percibido, domina el desarrollo de la pieza. Sobre él construye un repertorio de eventos sonoros minuciosamente clasificados según los modos de producción que utiliza.

Klangstaub se desenvuelve de acuerdo a cuatro comportamientos globales. Comienza con poca densidad cronométrica, transita un incremento gradual de este parámetro, se establece en un estado de máxima densidad y disminuye progresivamente, acompañada de un *decrescendo*.

Sobre la base rítmica antes mencionada, irrumpen acciones diversas -impulsivas, resonantes, de sostenimiento o moduladoras entre un estado y otro- que pueden repetirse y alternarse a voluntad del intérprete con intensidades, articulaciones y modos de ataque *ad libitum*. Al orgánico original, incluso, pueden agregarse otros productores de sonido, objetos diversos, o el uso de la voz y el cuerpo como fuentes sonoras.

El sonido explora el vasto recorrido entre la periodicidad y la aleatoriedad, entre la armonicidad y el ruido. Si bien el autor da preferencia a los timbres de altura indefinida, las alturas puntuales se organizarían de acuerdo a una serie preestablecida.

Se trata de una serie paninterválica que presenta, en la sucesión de sus notas, todos los intervallos comprendidos dentro de una octava. Series de este tipo fueron utilizadas por Alban Berg en la *Suite Lírica* (1926), y por Luigi Nono en *Il canto sospeso* (1956). La estructuración melódica de estas series busca obtener el máximo nivel de variedad interválica, contrariamente a lo que ocurre en algunas series de Anton Webern, construidas linealmente con la menor cantidad de intervallos posibles. La que utiliza Horst en *Uqbar* es una transposición de aquella empleada por Nono en su cantata, comenzando en este caso con la nota *si* (H), en honor a Helmut Lachenmann.



Ejemplo 7. Serie paninterválica utilizada en *Klangstaub*

Se presenta a continuación, sin indicaciones, la partitura completa de *Klangstaub*.

The image displays a musical score for 'Klangstaub' with several annotated sections:

- [Material Base]**: Shows a rhythmic pattern of eighth notes with a tempo marking of $\text{♩} = 72$.
- [Objeto Suma Impulsivo]**: Includes a musical notation of a note with a sharp attack and a text box: "Se puede buscar que los elementos tímbricos agrupados sean difíciles de reconocer."
- [Objeto Suma Resonante]**: Shows a musical notation of a note with a long sustain and a text box: "1.v."
- [Variantes]**: A central column of musical staves showing various rhythmic and melodic variations.
- [Otras Variantes rítmicas que no están en V]**: A box containing a rhythmic pattern of eighth notes.
- [Prolongación. Expansiones congeladas de un material o de una acción]**: A box containing a rhythmic pattern of eighth notes with a long sustain.
- [Modulación de un estado a otro]**: A complex diagram showing a network of interconnected nodes labeled with letters (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z) and mathematical symbols, representing transitions between states.

Ejemplo 8. *Klangstaub*. Partitura

Uqbar, según hemos visto, se articula a partir de elementos que escapan de otras obras. Las líneas de fuga de los territorios de procedencia acercan un repertorio que, convenientemente transformado, se recicla incesantemente.

Sin necesidad de sofisticadas matrices, elaborados filtros o rigurosas mallas, la intuición reelabora los materiales y les imprime un sello personal. Luego, las decisiones azarosas de los intérpretes generan combinaciones impensadas, que se renuevan con cada interpretación.

El autor resuena en cada sonido de su propia obra e integra, parafraseando a Borges, una dispersa dinastía de solitarios que intenta cambiar la faz del mundo.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. 1956. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". *Ficciones*. Buenos Aires. Emecé Ediciones, pp. 13-34.
- Forte, Allen. 1973. *The structure of atonal music*. Yale University Press.
- Horst, Jorge. 1990. "A Luigi Nono". *Revista del Instituto Superior de Música*, Nro. 2. Secretaría de Extensión. Universidad Nacional del Litoral, pp. 37-39.
- _____. 2003. "Necesaria transgresión". *Anuario 2002-2003*. Departamento Social. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Rosario, pp. 81-84.
- _____. 2007. "Acracia y composición musical". Pablo Fessel (comp.) *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina: escritos de compositores*. Buenos Aires. Ediciones Biblioteca Nacional, pp. 41-50.
- _____. 2008. "Materia musical y recorridos". *Clang. Revista de Música*, Nro. 1. Universidad Nacional de La Plata, pp. 58-61.

Jorge Horst

Nació en Rosario, Argentina, en 1963. Realizó estudios de composición con Francisco Kröpfl, y asistió a diversos cursos sobre la especialidad dictados por Gerardo Gandini, Carmelo Saitta y Jorge Molina, entre otros. Recibió diversos premios y distinciones, entre ellos el de la Dirección Nacional de Música en 1988; Fundación Antorchas entre los años 1987 a 1993; *The Alea III International Competition* de Boston en 1990; Fundación San Telmo en 1991; Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe en 1993 y 1994; Camping Musical Bariloche en 1990; Fondo Nacional de las Artes en 1995, 1996 y 2001; Asociación Editar en 1995; Centro de Estudios Avanzados de Música Contemporánea en 2002 y en el Concurso de Literatura, Teatro y Música del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (bienio 2000-2001). Fue miembro fundador de la agrupación Klank - Música Contemporánea de Rosario, y miembro de la Asociación Santafesina de Compositores. Su música ha sido difundida en ciclos de conciertos y festivales del país y del exterior. Ha realizado una extensa labor docente y de investigación en análisis musical y composición, dictando clases y conferencia en diversas instituciones nacionales.