

TRANSTEXTUALIDAD (TEXTURAL) Y HETEROFONÍAS EN MADRIGALE A GESUALDO DE JORGE HORST

(TEXTURAL) TRANSTEXTUALITY AND HETEROPHONY IN
JORGE HORST'S MADRIGALE A GESUALDO

Resumen

Este trabajo propone un recorrido por algunos aspectos de *Madrigale a Gesualdo* (1988, rev. 1990) de Jorge Horst para, en primer lugar, profundizar en ciertas particularidades de los procedimientos transtextuales utilizados, los cuales unen la obra con el madrigal "Moro, lasso, al mio duolo" (1611) de Carlo Gesualdo. En esta línea, la textural se destaca como una variable de peso y, a su vez, da lugar a un cierto grado de ambigüedad en la cual confluyen la homología y la divergencia. Es decir, por un lado, se puede observar una clara intención de adherencia a la textura del madrigal y, por el otro, se presentan secciones en las cuales las texturas resultantes devienen sonoridades estado, en términos lachenmannianos. Además, en esta exploración nos acercamos a la propuesta no formalizada de "acciones texturales" desarrollada por Horst -y a uno de sus principales afluentes, los trabajos teóricos de Francisco Kröpfl- para dar cuenta de dicha ambigüedad. En definitiva, el texto se centra en un análisis textural de *Madrigale a Gesualdo* con el objeto de evidenciar la relevancia que esta variable comporta en la producción temprana de Horst, tanto compositiva como teórica, y, por ende, en el devenir de su poética.

**Lic. Pablo Ernesto
Jaureguiberry**

Universidad Nacional de
Rosario / Universidad Nacional
del Litoral / Universidad de
Buenos Aires / CONICET
Rosario, Argentina
eljaurito@hotmail.com

Recibido:
dd/mm/aaaa

Recibido con correcciones:
dd/mm/aaaa

Aceptado:
dd/mm/aaaa

Palabras claves

"Moro, lasso, al mio duolo", análisis, textura

Abstract

This paper sets a path through some aspects of Jorge Horst's *Madrigale a Gesualdo* (1988, rev. 1900) to, in the first place, delve into certain particularities of the transtextual procedures employed which bonds this work with Carlo Gesualdo's "Moro, lasso, al mio duolo" (1611). In this way, texture stands as a weight variable and, in turn, gives rise to a certain degree of ambiguity in which homology and divergence concur. That is, on the one hand, it can be seen a clear intention of adherence to the texture of the madrigal and, on the other, sections are presented in which textures become sound states in Lachenmann's terms. Furthermore, in this exploration we approach the unformalized proposal of "textural actions" developed by Horst -and one of its main components, Francisco Kröpfl's theoretical works- to account for such ambiguity. Summarily, the text focuses on a textural analysis of *Madrigale a Gesualdo* in order to indicate the relevance of this variable in Horst's earlier works, both compositional and theoretical, and, therefore, in the becoming of its poetics.

Keywords

"Moro, lasso, al mio duolo", analysis, texture

Introducción

El compositor, docente y teórico Jorge Manuel Horst, nacido en Rosario en el año 1963, ocupa un lugar destacado en el campo de la música contemporánea argentina desde principios de la década del noventa. En esta línea, podemos señalar como hito la selección de *Madrigale a Gesualdo* (1988, rev. 1990) para quinteto de cuerdas en la Alea III International Competition de Boston, lo cual implicó su primer estreno internacional y su primera obra premiada.¹ En su proceso de formación, más allá del componente autodidacta, cumplieron un rol destacado Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, Carmelo Saitta, Jorge Molina y Mariano Etkin. Entre ellos, sobresale la figura de Kröpfl, con quien Horst tomó clases privadas de forma regular en Buenos Aires entre 1984 y 1989. Durante estas sesiones, el joven compositor rosarino se familiarizó, entre otros materiales significativos, con la copiosa producción teórica de Kröpfl, la cual no sólo se hace presente en variados aspectos de sus composiciones -sobre todo las tempranas-, sino que, a su vez, se la puede encontrar como afluente de algunas de sus propias propuestas teóricas.

La importancia de Horst en el campo sociocultural se ve incrementada por ser autor de una serie de escritos, varios de los cuales han sido publicados en distintos volúmenes, y por su participación en la creación de nuevos espacios para la difusión musical. En relación con esto último, es significativa su intervención como cofundador de la Asociación Santafesina de Compositores y del Grupo Klank - Música Contemporánea de Rosario. Asimismo, desde mediados de la década del ochenta, ha ocupado cargos docentes y ha dictado seminarios, conferencias, cursos y talleres en instituciones nacionales e internacionales. Su labor pedagógica se completa con el dictado de clases privadas, desde las cuales contribuyó a la formación de una importante cantidad de actores que, a su vez, ocupan lugares de preeminencia en el campo. Con relación a su producción teórica, y en función del alcance de este escrito, es importante destacar el temprano interés de Horst por la textura, hecho que lo ha impulsado a investigar profusamente sobre el tema y a generar un conjunto de categorías y taxonomías específicas aplicables a dicho aspecto, aún no formalizadas, para dar cuenta de lo que él denomina “acción textural”.

Horst posee actualmente un catálogo con más de 120 obras, que se inicia con *Tres piezas para*

¹ Véase Corrado (1999, pp. 341-342). En esta entrada léxica se menciona la distinción, pero no se la relaciona con ninguna pieza en particular.

viola, estrenada por Marcelo Ajubita en la Sala Lavardén de Rosario el domingo 12 de diciembre de 1982. Como rasgos sobresalientes del conjunto, podemos señalar la elección de orgánicos particulares, la incorporación de instrumentos u objetos poco frecuentes en el campo cultural del compositor y una propuesta de indeterminación en diversos niveles, que involucra desde la selección del instrumental hasta determinadas variables de ciertos materiales. La producción de Horst se configura en función de una búsqueda por explorar posibilidades diversas y transgredir límites cristalizados, en un marco de erudición que incorpora habitualmente procedimientos transtextuales y criptográficos. Asimismo, el componente ideológico-político es una motivación esencial en la poética del rosarino y se manifiesta tanto en variables puntuales de sus trabajos como en la interrelación que se produce entre ellas.

Los madrigales

Madrigale a Gesualdo (1988, rev. 1990) posee dos versiones: la ya mencionada para quinteto de cuerdas, estrenada en Boston el 29 de septiembre de 1990, y otra para orquesta de cuerdas, estrenada en el Palacio Municipal de La Plata el 27 de julio de 1991 por la Orquesta de Cámara de La Plata con dirección de Andrés Spiller. El grado de semejanza entre ambas versiones es notable desde los aspectos habitualmente privilegiados por el análisis musical -parámetros sonoros como alturas y duraciones-; no obstante, en relación con sus prácticas interpretativas y los elementos de sus paratextos, especialmente sus peritextos (Genette, 2001), es importante señalar una primera divergencia que dará pie a una comparación más exhaustiva. En la partitura confeccionada para el estreno estadounidense, Horst incorporó fragmentos de cartulinas con instrucciones mecanografiadas, tanto en castellano como en inglés. Cada una de ellas posee dos enunciados numerados, el primero de los cuales indica, en castellano, “[m]antenerse quieto en todos los silencios, con el arco sobre las cuerdas como listo para tocar. Hacer lo mismo durante aproximadamente un minuto al comienzo y al final de la pieza” (Horst, 1990).² En cambio, la versión para orquesta de cuerdas cuenta con una sección de instrucciones que contiene cuatro enunciados numerados. Los dos primeros se dirigen hacia los mismos asuntos tratados en las

² Según pudimos averiguar, esta propuesta orientada hacia la *performance* se relaciona con la pauta de hacer un minuto de silencio en homenaje a una figura destacada luego de su fallecimiento, en este caso aludiendo al compositor veneciano Carlo Gesualdo.

indicaciones para el quinteto y los otros dos a cuestiones propias de la versión orquestal. En este caso, en relación con la actitud escénica destacada, es notorio que el lapso temporal propuesto para encuadrar la obra se redujo, considerablemente, a dos fragmentos de entre veinte y treinta segundos.³ Según nos informa Horst, para el estreno platense se trató de respetar este intervalo tanto al comienzo como al final de la obra en acuerdo con el director,⁴ hecho que nos sugiere que la modificación del espacio dedicado a la acción ritual puede haber estado más influido por una tendencia a generar consenso con los intérpretes que a una necesidad compositiva.

Desde otro punto de vista, las principales diferencias que pudimos constatar entre ambos textos son, en sentido inmanente, que en algunos momentos específicos la versión orquestal varía en la cantidad de instrumentistas que ejecutan entre “solo” o “soli”, “la metà” y “tutti” y que estas modificaciones, en algunos casos, se ven acompañadas por la utilización de la sordina, la cual no se utiliza en el *Madrigale* camarístico.⁵ En relación con estos aspectos, más allá de la divergencia cuantitativa propia de la versión orquestal -que podría reducirse a la diferencia entre dinámica y volumen-, es interesante destacar ciertas particularidades cualitativas que se interrelacionan, sin implicancias jerárquicas, de diversas maneras. En primera instancia, el uso de la sordina genera un cambio en el timbre de las cuerdas, lo que aporta un mayor grado de heterogeneidad a la versión para orquesta. Además, en segunda instancia, esta modificación tímbrica repercute en lo morfológico, quizá de manera tangencial, debido a que en un momento formalmente significativo -compás 34- el sonido con sordina desaparece de la obra de forma definitiva y, en menor medida, a que los cambios se producen casi siempre en “bloque”, es decir, que casi nunca se superponen los ataques de una parte solista con los de un grupo. Por último, es importante observar que los instrumentistas que ejecutan solos nunca utilizan la sordina, hecho que refuerza la dialéctica individual-grupal y tiende a la generación de un quinteto solista dentro de la orquesta durante un fragmento considerable del *Madrigale*, lo cual puede

3 Esta particularidad del *Madrigale* orquestal se menciona, sin relación con su paratexto, en Diez (2002). En este escrito, que contiene diversos elementos, se plasma un análisis de esta obra, el cual nos fue de utilidad para obtener algunos datos puntuales y, además, para contrastar las conclusiones de nuestro propio trabajo analítico. Con relación al aspecto textural existe una insistencia en lo homofónico que lo aleja considerablemente del camino que seguimos aquí. No obstante, en lo que respecta al control de alturas las coincidencias son significativas.

4 Comunicación telefónica del autor de este escrito con Jorge Horst, 21 de mayo de 2019, Rosario.

5 Estas dos cuestiones se conectan directamente con los dos últimos puntos de las instrucciones para la versión orquestal que mencionamos en el párrafo anterior.

pensarse como una variable con claras implicancias texturales. En función de este sucinto análisis, de que la obra fue concebida inicialmente como quinteto para luego ser orquestada, de la adscripción genérica que denota su título y de lo que éste connota en relación con ciertas prácticas de ejecución de un período histórico determinado (Brown, 1999), nos enfocaremos, para profundizar en el aspecto textural, en la versión camarística.

Madrigale y “Moro, lasso, al mio duolo”: homenaje y reinterpretación

156

En un contexto donde se describen y ejemplifican de manera muy acotada algunos rasgos de la poética compositiva de Horst, uno de los procedimientos fundamentales en la creación del *Madrigale* es caracterizado por Omar Corrado (1999) como la utilización del trabajo de otro autor “como estructura contenedora donde la composición propia conecta momentos en que emerge el texto original” (pp. 341-342). En función de los primeros cuatro compases de la obra horstiana y de su título, se hace fácil reconocer que el trabajo previo en cuestión es el madrigal a cinco voces intitulado “Moro, lasso, al mio duolo” de Carlo Gesualdo (ca. 1561-1613), publicado por primera vez en 1611 en su *Madrigali libro sesto* (cfr. Bianconi, 2001). No obstante, los procedimientos transtextuales, las homologías y las divergencias que se presentan entre las composiciones alcanzan diversos aspectos y se revelan con diferentes intensidades.⁶ La determinación de una plantilla instrumental con dos violines, viola, violonchelo y contrabajo condiciona un marco de paralelismo con el quinteto vocal (canto, quinto, alto, tenor y bajo) que, más allá del género, se ve consolidado en lo textural por la exclusividad de un tratamiento puntual del sonido -en el que cada instrumentista ejecuta de a una nota por vez-, la no superación de cinco sonidos en la densidad polifónica, la utilización casi excluyente de sonidos -incluidos armónicos- naturales, la predilección por intervalos para cada instrumento que rara vez superan la décima y la indicación inicial de “Tutti senza vibrato e non legato sempre”. En relación con

⁶ Es interesante notar que el trabajo con “Moro, lasso, al mio duolo” puede relacionarse, desde una perspectiva ligada a la teoría de la recepción, con ...piagne e sospira (1969) para flauta, clarinete, violín y piano de Gerardo Gandini -basada principalmente en el madrigal “Piagne e sospira, e quando i caldi raggi” de Claudio Monteverd-, aunque los resultados obtenidos se manifiestan como considerablemente disímiles.

este último punto, es pertinente señalar que instrucciones de este tipo son habituales en las obras de Horst de ese período, posiblemente como medida para distanciar la sonoridad de las cuerdas del resultado frecuente que surge de una manera de ejecutar generalmente ligada a la estética romántica.⁷ No obstante, creemos que en este caso particular la indicación tiene implicancias más concretas.

En el aspecto morfológico, la correspondencia es extremadamente significativa, aunque en la obra de Horst no se presentan las repeticiones de formantes reescritos ni la de la sección final, transcripta con barra de repetición, características del “Moro, lasso, al mio duolo”.⁸ Además, la cantidad de silencios totales es la misma en ambas composiciones, su duración está representada por figuras iguales y éstos están ubicados -a excepción del primero, corrido un pulso- en “los mismos lugares”.⁹ Esta particularidad, más allá de sus obvias implicancias en lo formal, permite concebir a estas pausas como materiales que, de esta manera, pasan a formar parte del intertexto. A su vez, en relación con las prácticas transtextuales, resulta significativo que los demás elementos tomados de la pieza vocal también conservan su posición relativa, aunque una cantidad considerable de ellos se presenta con modificaciones de diversas índoles. Varios de estos cambios surgen de un procedimiento que Horst denomina “anamorfosis”, el cual le permite, por un lado, evitar vocablos como variación o elaboración -los cuales se le presentan como demasiado ligados a la tradición y, por ende, cargados con varias connotaciones no deseadas- y, por el otro, reconocer su interés por técnicas propias de las artes visuales, las cuales

7 A modo de ejemplo, sugerimos *Fresco* (1989) para orquesta con dos cuartetos de cuerdas solistas y *Van Gogh* (1990) para flauta, oboe, viola, piano y percusión.

8 Para privilegiar la claridad de este trabajo hemos decidido remitir a una transcripción en la cual a cada barra de compás le corresponde una figura redonda, lo que implica un total de 69 compases. Las problemáticas derivadas del cambio a notación estandarizada -que involucran el indicador de compás, el uso mismo del término, el concepto de tactus como unidad de media y las posibles divergencias en las velocidades de ejecución, entre otras- resultan demasiado amplias para ser tratadas en este caso.

9 La simplificación propia de esta metáfora y del uso del pulso se conecta con lo desarrollado en la nota anterior.

representan los tratamientos de los que son objeto ciertos materiales.¹⁰¹¹ Asimismo, se torna muy significativa la elección por parte del compositor rosarino de un tempo mucho más lento para su obra que el habitual para las ejecuciones del madrigal.¹² La indicación metronómica, que se mantiene durante la mayor parte de la obra en 48 pulsaciones por minuto e incluso desciende ocasionalmente a 40, condiciona las posibilidades de reconocimiento perceptivo de algunos de los procedimientos intertextuales y, en contraposición, favorece ampliamente la integración de los componentes del *Madrigale*. Este pequeño recorrido permite un acercamiento a cómo la obra estudiada está parcialmente constituida en función de una dialéctica entre fragmentos del madrigal, algunos de sus materiales y los de Horst, los cuales, a su vez, son generados mediante diversos procedimientos de manera que remiten -principalmente mediante sus disposiciones, sus contenidos interválicos y sus acciones texturales- a propiedades estructurales y formales del hipotexto.

Análisis (textural)

Como ya se deslizó, en el tratamiento de la textura se manifiesta una clara intención de adherencia entre el *Madrigale* y la pieza de Gesualdo.¹³ Mediante una mirada panorámica, se

10 Véase Gaviola (2002). Este trabajo contiene un apartado con análisis de tres obras de Horst, la primera de las cuales es la versión para orquesta del *Madrigale*. Allí, entre secciones dedicadas a diversos aspectos de la obra, encontramos una sobre anamorfosis que coincide, en líneas generales, con el aspecto ideológico que destacamos. Por otro lado, es pertinente mencionar que la autora no trata la variable textural.

11 Como aproximación a otra técnica horstiana relacionada con las artes visuales, véase Jaureguiberry (2019).

12 En este punto es pertinente señalar, para contextualizar esta variable, la predilección que ostenta Horst por los tempi lentos. Como casos representativos proponemos, entre otros, *Quenouille* (2012) para piano solo; *Tregua de vidrio* (2005) para viola, violonchelo y contrabajo; *Sehnsucht* (2003) para orquesta; "Luna en el cangrejo", primera pieza de *El libro de los escorzos* (1996) para cuarteto de cuerdas y *Piante* (1989) para dos bandoneones y dos contrabajos.

13 Esta particularidad aparece mencionada, reafirmando las conclusiones de nuestro análisis, en una sección dedicada a la obra incluida en una serie de anotaciones tomadas por Juan Luquese durante sus clases con Horst. Este material, que pudimos datar provisoriamente alrededor del cambio de

puede constatar que Horst mantiene e incluso profundiza la variabilidad y el alto grado de contraste textural característicos del madrigal. En esta línea, es interesante observar que en algunas secciones del *Madrigale*, más allá de sus niveles de correspondencia y reinterpretación, las acciones texturales resultantes presentan rasgos no reductibles a la dialéctica de tipologías que se utilizó de manera casi excluyente hasta comienzos del siglo XX (Fessel, 2005). El primero de estos formantes, y quizá el más característico en relación con esta particularidad, comienza, de manera imbricada, en el último pulso del séptimo compás con el primer violín ejecutando un *mi*₅ sobre un bloque conformado por un *si*₁, un *la*₃, un *do*_{#4} y un *do*₅.



Imagen 1. *Madrigale a Gesualdo*, compases 7 a 12.

Como puede observarse al comienzo de la figura, la nota aguda se repite dos veces en la misma situación, si bien con diferentes duraciones, lo que remite a los tres *mi*₅ del canto en el madrigal de Gesualdo -últimas tres negras del sexto compás- y, por lo tanto, refuerza la correspondencia entre la primera sección diatónico-melismática del madrigal, que generalmente se describe desde lo textural como polifonía imitativa, y este formante del *Madrigale*. Además, la interrelación se

siglo, contiene una cantidad sensible de información que ha resultado de gran utilidad, en sentido estricto, para la confección de este trabajo y, en sentido amplio, para una mejor comprensión de la poética horstiana. No obstante, su tratamiento in extenso supera ampliamente los límites del presente estudio. Agradecemos la amabilidad de Luquese por brindarnos esta preciada fuente.

sustenta en que en los siguientes compases de la obra de Horst las voces restantes ingresan de a pares -en el tercer tiempo del octavo compás viola y contrabajo y en el primer tiempo del noveno compás segundo violín y violonchelo- con indicaciones dinámicas iguales, lo que genera un total de cinco líneas con cierto nivel de independencia. En este sentido, a su vez, es significativo que cada una de las líneas está conformada solamente por tres alturas y que cuatro tienen la misma estructura interválica dentro del mismo ámbito, quintas y sextas formando décimas. La línea restante se constituye de manera similar mediante dos quintas justas, lo que implica un ámbito de novena mayor. Por otro lado, es necesario aclarar que este formante se puede seccionar en dos partes, debido a que cuatro de las líneas cambian sus tres notas -sólo el do₄ se mantiene en la viola- y a que aparece una estructura relativamente nueva para tres de las voces, dos cuartas justas en un ámbito de séptima menor, la cual reducida a su mínima expresión coincide con la reducción de una de las anteriores. No obstante estos cambios, el formante se percibe como unidad, debido a que las constantes superan ampliamente las modificaciones y a que contextualmente la delimitación con los elementos que lo preceden y suceden es mucho más notoria.

En función de lo desarrollado en la parte central del párrafo anterior, pareciera que la acción textural característica del formante debe ser similar a la de la sección correspondiente del madrigal; sin embargo, otra serie de rasgos -a nuestro juicio con mayor grado de pregnancia- determina un resultado considerablemente distante, el cual puede ser concebido mediante un cierto grado de ambigüedad textural. En este sentido, consideramos fundamentales tres particularidades, las cuales en su interrelación favorecen una percepción global del fenómeno y lo acercan a una sonoridad estado en términos lachenmannianos (Lachenmann, 1970; Tsao, 2014).¹⁴ En primer lugar, el formante se destaca por su polirritmia casi constante, en la que conviven diversas subdivisiones del pulso con bajísima sincronía en los ataques, lo que redundante en una temporalidad en la cual la pulsación y la métrica se vuelven virtualmente imperceptibles. En segundo lugar, la única indicación de dinámica que se utiliza, el “*mf*” ubicado al comienzo de cada voz, no se modifica ni se incorporan nuevas, por lo cual el formante se percibe con un alto grado de uniformidad en relación con su intensidad, particularidad que, además, no se repite por tanto tiempo en ningún otro lugar del *Madrigale*. En tercer lugar, el control de alturas se presenta globalmente como dos campos armónicos fijos, uno para cada posible segmento. Ambos se construyen mediante registraciones fijas de siete notas, dispuestos desde el do₄

¹⁴ Resulta necesario aclarar que el trabajo de Tsao (2014) trata la categoría en cuestión como objeto en lugar de como estado.

como núcleo/eje de manera simétrica y se corresponden con los grados de las tonalidades de do mayor y sib mayor respectivamente. Es interesante notar aquí la correspondencia entre el aspecto diatónico-melismático mencionado más arriba en relación con el madrigal y la determinación, por parte de Horst, de sus campos armónicos fijos con densidades cronométricas relativamente elevadas.

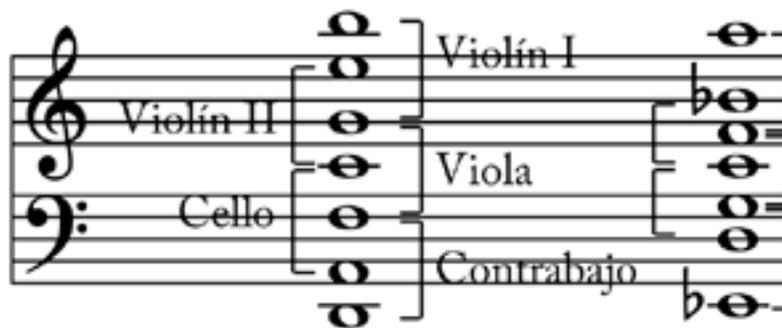


Imagen 2. Reducción de alturas con su correspondiente instrumentación.

Según se observa en la Imagen 2, cada una de las alturas es ejecutada por uno, dos o tres instrumentos de manera que se genera una proliferación de la simetría interválica que caracteriza la ocupación espacial. Así, en función del recorrido propuesto, podemos dar cuenta de cómo este formante se caracteriza por una dialéctica entre permanencia y cambio, la cual se manifiesta en diversos niveles y tiende a favorecer un marco de estatismo con un alto grado de movilidad interna. Asimismo, todas las líneas se encuentran superpuestas y dan lugar a variadas disposiciones en las que se producen unísonos parciales y los fenómenos que habitualmente se denominan como cruzamientos en la teoría contrapuntística, particularidades que condicionan aún más la posibilidad de determinar componentes individuales. En esta dirección, como ya se dejó entrever, es interesante considerar la acción resultante según los conceptos de *Textur* o *Texturklang* en función de las propuestas de György Ligeti y Helmut Lachenmann respectivamente, en el marco de lo que Pablo Fessel denomina la “segunda génesis” del

concepto de textura. En relación con la segunda noción, destacamos “el hecho de que [una *Texturklang*] puede cambiar continuamente desde el punto de vista de sus particularidades acústicas” y, “si bien [es] prolongable discrecionalmente, se constituye no obstante como material estático, en la medida en que esas modificaciones operan en el plano de los elementos componentes y no de su resultante global” (Fessel, septiembre de 2007). Además, creemos que en este fragmento del *Madrigale* se puede considerar como significativo el carácter de una temporalidad propia (*Eigenzeit*) que se concibe como distinta a su duración efectiva, es decir, que sus rasgos característicos se tornan reconocibles con anterioridad a su finalización, la cual está condicionada, a su vez, por las relaciones formales con el madrigal. Más allá de esta lectura, basada en trabajos surgidos de problemáticas específicas sobre concepciones musicales propias del círculo de Darmstadt, resulta pertinente tomar como marco la producción teórica de Francisco Kröpfl, debido a que ésta es una de las raíces fundamentales que nutre la propuesta de acciones texturales desarrollada por Horst y a que durante la época de composición del *Madrigale* el compositor de origen europeo fue una de las principales referencias en la formación del rosarino.

En este punto, en función de la relativa falta de formalización que caracteriza a las teorías kröpfelianas, nos valemos nuevamente de un material que obtuvimos de la carpeta que nos facilitó el compositor y docente Juan Luquese. Además de los apuntes ya mencionados, encontramos un folio que contiene fotocopias, en su mayoría de las primeras páginas de composiciones que, presumiblemente, fueron trabajadas durante las clases dictadas por Horst. Entre estas fotocopias, a su vez, aparecen algunos fragmentos de libros que, en función las anotaciones manuscritas que contienen, parecieran haber sido utilizados como disparadores para problematizar nociones teórico-estéticas. En esta línea, se destaca una página suelta, en formato apaisado, en la que pudimos notar cuatro caligrafías distintas más un número mecanografiado. En el margen superior derecho se indica, en letra de Luquese: “Diseñado por María del Carmen Aguilar / (Ayudante de F. Kröpfl) / Bariloche, curso de 1983”. Esta anotación, sumada al número de página ubicado en sentido vertical, permite inferir que el material original forma parte de alguna especie de cuadernillo que circuló durante el curso mencionado, al cual se le fueron incorporando, en las sucesivas copias, intervenciones manuscritas. El texto principal está intitulado “Textura” y consiste en una sistematización numerada de siete tipos de texturas, cada una con un símbolo propio, más un cuadro en el cual los tipos se explican o desarrollan brevemente en función de la “[e]volución histórica de la textura en Occidente”.

Por otro lado, es importante señalar que la amplia mayoría de las indicaciones incorporadas

al trabajo escrito por Aguilar corresponden a Horst, lo que permite acercarse a una fuente de su propio trabajo teórico y compositivo que, además, cuenta con información sobre una recepción particular, situada en un contexto específico, de la propuesta en cuestión. Así, como temática general de estas anotaciones, podemos encontrar en el cuadro referencias a géneros u obras puntuales que se corresponden con las diferentes texturas y sus subclasificaciones. Sin embargo, una mención que ocupa una posición aparentemente tangencial resulta significativa, tanto por el lugar que adquiere en el trabajo de Horst como por la particularidad que representa en relación con las concepciones tipológicas del fenómeno textural (Fessel, 2005). En el margen inferior derecho de la página, como por fuera del cuadro, hay una observación, refrendada en su importancia por una aclaración del compositor rosarino, sobre la posibilidad de aplicar una doble clasificación a un mismo evento. Es decir, se explica que una indicación entre paréntesis puede ubicarse antes o después del símbolo correspondiente a la representación textural para indicar su origen o percepción según sea el caso. Así, el ejemplo concreto propone una polifonía horizontal que tiene como origen una polifonía vertical "(I) =" o una polifonía horizontal que se percibe como polifonía vertical "= (I)". En función de esta peculiaridad, y más allá de si fue concebida sólo para el caso puntual que involucra la relación entre polifonía horizontal y vertical, podemos acercarnos a la noción desarrollada por Horst de la textura como una acción concreta que, a su vez, nos remite a un espacio entre dos hipotéticos polos.

De este modo, para retomar el análisis del formante que venimos desarrollando, ahora con un marco más cercano tanto desde lo espacial como desde lo temporal a la composición del *Madrigale* y a las posibles herramientas que la nutrieron, consideramos que la tipología de "heterofonía por campo armónico" resulta la más adecuada para representar la textura estudiada debido a que da cuenta, ya desde lo etimológico, de los rasgos que destacamos como más significativos. Además, la posibilidad de adscribirle un origen como polifonía horizontal permite conciliar la ambigüedad ya mencionada, en función del trabajo con cinco partes/líneas y su relación con el madrigal de Gesualdo, sin tener que reducir la riqueza que este matiz aporta. Por otro lado, es interesante observar cómo una de las características principales de este segmento, su tendencia a constituirse como síntesis de la dialéctica estatismo/movilidad, permite emparentarlo con otros fragmentos del *Madrigale*, los cuales, a su vez, pueden ser representados mediante la tipología heterofónica pero asignándoles distintos orígenes. El primero de éstos, que seleccionamos a modo de ejemplo, se encuentra yuxtapuesto al formante estudiado y presenta una sonoridad absolutamente contrastante. En esta línea, el segmento puede ser concebido, por un lado, mediante el tratamiento de anamorfosis que mencionamos

más arriba y, por el otro, como un trabajo con el material sonoro en sentido microfónico.

The image shows a musical score for a madrigal by Gesualdo, specifically measure 13. The score is written for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The time signature is 6/4, and the key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *fp*, and *p*, as well as performance instructions like *rasto* and *rall.*. The Viola part features a section labeled 'ponte' with a triplet of eighth notes. The Violoncello part has a triplet of eighth notes. The Contrabajo part has a triplet of eighth notes. The score is numbered 13 at the beginning of the first staff.

Imagen 3. Madrigale a Gesualdo, compás 13.

Para comenzar el análisis, es interesante señalar cómo el fragmento del quinteto de cuerdas puede ubicarse en un intersticio entre lo que implicaría una cita del compás correspondiente del madrigal y la presentación de material eminentemente horstiano. Así, según puede observarse en la Imagen 3, tenemos acceso a una lectura específica por parte de Horst de ese momento tan característico del trabajo de Gesualdo, en la cual, por decirlo de alguna manera, los materiales que componen a este último se encuentran respetados. No obstante, la imbricación de secciones que se produce en el madrigal mediante la constitución del intervalo de tercera menor durante dos tiempos es dejada de lado en el *Madrigale* en función del trabajo

anamorfósico. Este procedimiento redundante en una ampliación, en un cambio de escala que produce una concentración en las características de lo que tiende a percibirse como un único elemento poroso y, además, genera un cierto grado de ambigüedad morfológica -reforzada, entre otras cuestiones, por el uso de los calderones y por el *rallentando*-.

En relación con el tratamiento textural del fragmento que señalamos, se observa un unísono sobre *do*₄ realizado por los cuatro instrumentos más agudos mediante diferentes tipos de ataques, dinámicas y ritmos. Con respecto a estas variables, es importante señalar que las indicaciones de “tasto” -primer violín- y “ponte” -viola- son las únicas de este tipo en toda la obra y que éstas se mantienen, únicamente, durante este segmento. Además, la heterogeneidad tímbrica que forma parte de este evento complejo se refuerza, entre otras cuestiones, debido a la presencia de armónicos -violonchelo- y trémolos -primer violín y violonchelo-, únicos sonidos de este tipo en todo el *Madrigale*. En relación con la intensidad, también observamos el único caso de toda la obra en el cual se superponen tres indicaciones dinámicas diferentes (“*p*”, “*mp*” y “*mf*”) en ataques simultáneos, aunque estas se mantienen invariables para cada parte durante todo el segmento. Por otro lado, para cerrar este escrutinio, es necesario recalcar nuevamente la importancia de la polirritmia que, en este caso, resulta de la utilización de diversas figuras que abarcan desde la negra con puntillo hasta el seisillo de semicorchea. Así, al momento con menor variedad de alturas le corresponde la máxima variedad de medios, hecho que renueva la dialéctica mencionada y permite remitir a una imagen de quietud que, sin embargo, cambia constantemente. Entonces, en función de la lectura que expusimos, podemos observar cómo la acción textural implementada por Horst para este sonido complejo, en este contexto, puede ser caracterizada como una heterofonía mediante su adscripción a un origen monódico o monofónico.

Reflexiones finales

Este recorrido por algunos aspectos de los *Madrigale* nos permitió, en primer lugar, profundizar en ciertas particularidades de los procedimientos transtextuales utilizados para su composición, hecho que se vuelve significativo debido al lugar que este tipo de prácticas fue adquiriendo, con el pasar de los años y su frecuente implementación, hasta llegar a constituirse en un elemento significativo de la poética horstiana. Así, pudimos dar cuenta de una intención de homología estructural, formal y textural con el “Moro, lasso, al mio duolo” que puede concebirse, más allá

de la amplitud y significación del trabajo inmanente, como una manera de “recontextualizar la extraordinaria capacidad transgresora del original” (Horst, 1990, nota que acompaña la partitura). En función de esta búsqueda, se vuelve posible, por un lado, comenzar a profundizar en una recepción productiva de la poética de Gandini por parte de Horst y, por el otro, entender los fragmentos que seleccionamos para analizar como muestras de la importancia que adquiere el tratamiento de la textura en esta obra en particular y en la producción horstiana en general. En relación con esto, es pertinente destacar, en primer lugar, que los trabajos previos en los cuales se estudia el *Madrigale* no dan lugar a la variable textural o lo hacen mediante la utilización de alguna tipología aislada sin ninguna profundización y, por el otro, que esta oquedad es representativa de los abordajes sobre el trabajo de Horst, tanto compositivo como teórico. A su vez, en función de esta vacancia, logramos acercarnos a varias herramientas que forman parte de la producción teórica del rosarino y pudimos relacionarlas, mediante elementos concretos, con algunos de sus afluentes más notables. Por último, el enfocarnos en la textura, tanto desde su concepción de material en sí mismo como desde la noción de heterofonía, nos permitió representar acciones -caracterizadas por un marco de estatismo con un alto grado de movilidad interna- que indican a la dialéctica como una herramienta que el compositor rosarino emplea con asiduidad sobre diversas variables y en diferentes niveles.

Fuentes

- Gesualdo, C. (1611). *Moro, lasso, al mio duolo* [Facsímil de la primera edición]. Venecia, Italia.
- Horst, J. (1990). *Madrigale a Gesualdo* [Partitura inédita, quinteto de cuerdas]. Rosario, Argentina.
- Horst, J. (1990). *Madrigale a Gesualdo* [Partitura inédita, orquesta de cuerdas]. Rosario, Argentina.

Bibliografía

- Bianconi, L. (2001). Gesualdo, Carlo, Prince of Venosa, Count of Conza. En S. Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan.
- Brown, H. M. (1999). *Music in the Renaissance*. New Jersey: Prentice Hall.
- Corrado, O. (1999). Horst, Jorge. En E. Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 6 (pp. 341-342). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Diez, S. y otros (2002). *Jorge Horst. Lírica de la seducción del sonido. La repetición como elemento de valor discursivo*. Monografía inédita para la Cátedra de Historia de la música argentina del profesor Carlos Rausa. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Fessel, P. (2005). *Heterogeneidad y concreción en la simultaneidad musical. Una caracterización teórica e histórica del concepto de textura* (Tesis doctoral inédita). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Fessel, P. (septiembre de 2007). La doble génesis del concepto de textura musical. *Revista electrónica de musicología*, 11, s/d. Recuperado de: <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMv11/05/05-fessel-textura.html>
- Gaviola, N. (2002). *Aspekte der Neuen Musik in Argentinien nach 1950* (Tesina inédita). Staatliche Hochschule für Musik, Freiburg im Breisgau, Alemania.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. México: Siglo veintiuno editores.
- Jaureguiberry, P. (2019). Transtextualidad, criptografía y elaboración caleidoscópica en Quenouille de Jorge Horst. En P. Jaureguiberry y C. Pedrotti (eds.), *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"* (pp. 194-205). Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología e Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Lachenmann, H. (1970). Klangtypen der neuen Musik. *Zeitschrift für Musiktheorie*, 1 (1), 21-30.

Tsao, M. (2014). Helmut Lachenmann's "Sound Types". *Perspectives of New Music*, 52(1), 217-238.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Jaureguiberry, P. E. (2020). Transtextualidad (textural) y heterofonías en *Madrigale a Gesualdo* de Jorge Horst. *AVANCES*, (29), XXX-XXX. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
Recuperado de: link