

**Universidad Nacional de Rosario**  
**Facultad de Humanidades y Artes**  
**Escuela de Música**

# **Referencias al tango en la música de Jorge Horst.**

**Tesina para la cátedra Seminario de Investigación a cargo de Federico Buján.**

**Alumno: Flavio Olivero**

**Carrera: Licenciatura en Música. Especialidad: Composición,  
Instrumentación y Análisis.**

**Año: 2017**

# ÍNDICE

<b>1. Introducción.....</b>	<b>4</b>
<b>1.1 Fundamentación.....</b>	<b>4</b>
<b>1.2 Objetivo.....</b>	<b>5</b>
<b>1.3 La problemática del análisis desde la heterogeneidad de la música</b> <b>académica de compositores actuales.....</b>	<b>5</b>
<b>1.4 Consideraciones metodológicas.....</b>	<b>7</b>
<b>1.5 Antecedentes de usos de elementos del tango en la música de</b> <b>tradición académica.....</b>	<b>8</b>
<b>1.6 El tango en la obra de Jorge Horst.....</b>	<b>11</b>
<b>2. Análisis de las obras.....</b>	<b>14</b>
<b>2.1 Piante.....</b>	<b>14</b>
<b>2.2 Barro sublevado.....</b>	<b>28</b>
<b>2.3 Ronca maldición.....</b>	<b>38</b>
<b>3. Consideraciones finales.....</b>	<b>47</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>52</b>
<b>Biografía de Jorge Hors.....</b>	<b>52</b>
<b>Partituras.....</b>	<b>75</b>
<b>Material sonoro.....</b>	<b>110</b>
<b>Bibliografía y documentación.....</b>	<b>111</b>
<b>Referencias bibliográficas.....</b>	<b>111</b>
<b>Partituras consultadas.....</b>	<b>113</b>
<b>Fonograbaciones.....</b>	<b>113</b>

## Parte 1

## **Introducción**

### **1.1 Fundamentación**

Muchos compositores contemporáneos de tradición académica, tanto en Argentina como en el resto de Latinoamérica, incluyen en sus obras elementos provenientes de la música popular, ya sea tradicional de la región -como puede ser tango o folklore-, o de carácter más “global” -como el rock o el jazz-. Dichos elementos –los cuales pueden ser evidentes o estar ocultos, y muchas veces es el propio compositor el que da “pistas” sobre ellos- pueden estar vinculados con sus raíces musicales, no solo en cuanto a lugar de nacimiento o herencia musical, sino también de pertenencia como consumidor o escucha de música.

En la actualidad podemos encontrar varios casos de autores argentinos de tradición académica que han utilizado elementos del tango en su música. Si bien estos elementos tangueros no aparecen de manera metódica en las obras académicas contemporáneas, están ahí, presentes, en variados autores y de diferentes maneras, haciéndose notar u ocultándose, por algún motivo o interés particular de cada compositor que los utiliza.

En el presente trabajo, nos proponemos indagar sobre las inclusiones de los elementos del tango dentro de las obras del compositor rosarino Jorge Horst, investigando puntualmente sobre las obras *Piante*, *Barro sublevado* y *Ronca maldición*, obras que el propio compositor, a través de consultas personales, nos ha indicado que poseen elementos que aluden al tango.

La selección de dicho autor se debe a que es uno de los compositores vivos de la ciudad más relevantes en la actualidad, es decir, su actividad musical es sincrónica en este tiempo y espacio, aquí y ahora, trayectoria que además de sus obras compuestas, las complementa con clases, charlas y seminarios dictados. Todo ese conjunto de información nos brindó la certeza de su pertenencia y reconocimiento social entre los compositores contemporáneos de música de tradición académica, no solo de la ciudad de Rosario y el país, sino también en otras latitudes, y, a su vez, nos da la posibilidad de obtener material de primera mano, aportada por el mismo autor, con la opción de complementar los análisis de las partituras con información obtenida en base a entrevistas con el mismo.

## **1.2 Objetivo**

El objetivo del trabajo es reconocer y demostrar cómo se comportan dichos elementos tangueros en estas tres obras contemporáneas de tradición académica: reconocer dónde están, comprender cómo funcionan, cómo se resignifican para ser incluidos dentro de un contexto y lenguaje diferente.. Creemos que la investigación y el análisis sobre un autor en concreto, puede darnos una muestra, y a su vez, ayudarnos y acercarnos a conocer algunas de las pautas de los usos y las posibilidades que hay en esta suerte de sincretismo entre el tango y la música académica contemporánea argentina. Un análisis exhaustivo sobre más compositores excedería el presente trabajo, pero tal vez la finalidad del mismo deje abierto un aporte a la posibilidad de seguir con investigaciones posteriores sobre otras obras de otros autores.

El eje principal del trabajo es el análisis de todos los elementos que remitan al tango en las obras estudiadas, es decir: identificación de dichos elementos, citas, alusiones, y el comportamiento que realizan en el conjunto de la obra y el lenguaje utilizado.

La finalidad del análisis es reconocer cómo funcionan estos elementos del tango en las obras de Horst, cómo se adaptan y resignifican rasgos de un género musical popular en algunas obras de un autor de música contemporánea de tradición académica.

## **1.3 La problemática del análisis desde la heterogeneidad de la música académica de compositores actuales**

Dada la complejidad y heterogeneidad de la música contemporánea de tradición académica, desde el análisis se pueden necesitar distintas propuestas para cada obra o autor particular. Un análisis de una obra de un compositor de tal o cual corriente puede basarse fundamentalmente en datos estadísticos mientras otra lo puede hacer sobre distintos elementos perceptivos. En nuestro caso, analizaremos las obras formalmente (análisis morfológico: articulatorio, comparativo, funcional), sus partes en los distintos niveles sintácticos (secciones, subsecciones, frases, etc), junto al análisis armónico, melódico, rítmico, textural y tímbrico.

La necesidad de lograr el reconocimiento de dichos elementos supone, además, hacer un análisis comparativo con elementos de distintas obras de la historia del tango. Debemos, en este tipo de música, tener presente variados discos, versiones y reversiones de tangos, y los rasgos comunes tanto en la escritura como en la ejecución, ya que, aunque muchos rasgos puedan no estar exactamente escritos en partitura, es necesario conocerlos pues estamos ante una música popular donde lo importante pasa en general más por el resultado de lo que se percibe o se escucha que por la partitura original. Si bien sabemos de la existencia de originales y arreglos para orquesta típica u otros grupos más chicos, en muchos casos la partitura puede no estar completa del todo, es decir, partitura que suele funcionar sólo como una aproximación escrita de cómo debe “sonar”, y que en su momento era el propio intérprete el que ya sabía cómo tocar con los “yeites” del género o de un compositor o arreglador particular. Puede suceder también que ante la dificultad o imposibilidad de conseguir los originales, debamos basarnos en reducciones para piano que funcionaban en su momento como manera de registrar las obras y para un acceso de venta al público en general.

Además, si bien hay cuestiones implícitas dentro del tango, han servido en gran medida distintos materiales difundidos de manera infrecuente, ya sean libros o fotocopias de apuntes con material teórico y técnico, como pueden ser los de Salgan, Medero o Julián Peralta, o algunos documentales y/o películas sobre el género.

Por otra parte, en su relación con el tango, el acercamiento existente de muchos de los compositores de música de tradición académica, nos brinda la posibilidad de pensar que hubo una revalorización del tango entre la “erudita” cultura musical, revalorización consolidada y ayudada a partir de fines de la década de 1980 por la difusión e interpretación de orquestas sinfónicas de todo el mundo de varios tangos populares, pero principalmente, de las obras de Astor Piazzolla, que hoy día tranquilamente pueden compartir programa con obras de Vivaldi, Bach, Ravel, etc.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Como describe Buch, “Cada compositor parece haber elaborado a su manera un deseo de tango inscripto tanto en su biografía como en cierta mirada oblicua compartida que, desde el mundo de la música culta argentina, se ha dirigido a la música popular de Buenos Aires en busca de una marca de identidad que fuera también una fuente de placer”. Buch, Esteban, *Tangos Cultos*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2012, p. 10.

La manera irónica en que Esteban Buch ha denominado a este tipo de obras que pertenecen a la música contemporánea de tradición académica pero que utilizan elementos tangueros en un ámbito y contexto diferentes, es “tangos cultos”.<sup>2</sup>

Encontramos distintos casos de argentinos, como también de otras nacionalidades, y de distintas épocas, que incursionaron en este tipo de fusión, como veremos más adelante. A su vez, para el caso de muchos compositores y artistas latinoamericanos, es necesario destacar la cuestión de lo que algunos musicólogos han denominado transculturación,<sup>3</sup> donde a través de dos fenómenos contradictorios, por un lado la “apropiación de los elementos de la cultura hegemónica dominante (y no hegemónica) como un proceso de asimilación y aprendizaje”<sup>4</sup>, y por otro, “el hecho de que tal asimilación de los nuevos elementos culturales se produjo –y continúa produciéndose- sobre la persistencia de las experiencias culturales originales de cada sujeto, en tanto memoria historia o experiencia cultural anterior”,<sup>5</sup> posibilitan, por así decirlo, una riqueza proveniente de esta mezcla en la que dialogan distintos mundos o culturas.

#### **1.4 Consideraciones metodológicas**

El trabajo está basado sobre las tres obras de Horst mencionadas con anterioridad. Por tal motivo, la conformación del corpus, como primera medida, fue hecha a través de consulta personal con el compositor, basándonos, en esta primera etapa, en su propio criterio sobre qué obras y cuáles podrían entrar dentro de este marco. El propio compositor nos ha brindado partituras y audios de dichas obras, con la excepción de *Piante* de la que no

---

<sup>2</sup> Buch, op.cit., p. 24. “Tangos cultos es un término descriptivo que solo funciona bien en régimen irónico, para designar un tipo especial de obra musical clásica o contemporánea, evitando leer en él la vieja idea de que solo es cultura la de la gente culta. (...) cultos, estos tangos lo son porque no por ser portadores de mayor cultura que los tangos verdaderos, sino por haberse originado en el ámbito de la música culta, con sus reglas propias de producción y circulación”.

<sup>3</sup> Olivera, Rubén, “Identidad nacional y música en América Latina”, *Semanario Brecha*, Montevideo, 21 de febrero de 1992. “El compositor no europeo busca además (en ciertos casos) diferenciarse, encontrar un lenguaje que no solo esté ubicado en su tiempo sino también en su lugar, la manifestación de su ser contemporáneo pero a través de la identidad”.

<sup>4</sup> Córdoba, María de los Ángeles, “La música y el proceso histórico”, *Boletín Música*, Num.24, 25 de noviembre de 2009, p. 58.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.59.

poseemos registro sonoro, para lo cual contamos como referencia sonora con una “maqueta” MIDI realizada a través de programas informáticos.

El estudio consta de un análisis en profundidad de cada obra: análisis formal, articulatorio, reconocimiento de rasgos rítmicos y melódicos, procedimientos de elaboración, transformación, variación, intertextualidad, citas, texturas, técnicas instrumentales. Reconocimiento, cualificación de los elementos provenientes del tango. Se expondrán los elementos tangueros encontrados, y se revisará como funcionan en la obra.

Previo a los análisis de las obras, realizaremos una breve reseña sobre antecedentes del tango en la música de tradición académica del siglo XX, lo cual nos ha llevado a conocer una cantidad muy interesante de obras, que permiten identificar situaciones similares o aproximadas al objeto aquí estudiado.

Para finalizar, discutiremos los análisis y aportaremos algunas conclusiones generales, intentando determinar ciertas lógicas subyacentes.

### **1.5 Antecedentes de usos de elementos del tango en la música de tradición académica**

Si bien, a diferencia del folklore argentino, donde la música criolla se encuentra emparentada con el nacionalismo a través de obras neoclásicas<sup>6</sup> -podríamos nombrar entre tantos otros a Arturo y Pablo Berutti, Julián Aguirre, Alberto Williams, Lopez Buchardo, De Rugatis, Felipe Boero, Luis Gianneo, Gilardo Gilardi, Carlos Guastavino, y algunas obras de Ginastera-, con el tango no hay una corriente estética de perfil academicista que desarrolle una escuela de compositores, sino que más bien se encuentran casos puntuales de obras de diferentes autores a través de la historia de la música de tradición académica del siglo XX y XXI.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Veniard, Juan, *La Música Nacional Argentina (Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina: relevamiento de datos históricos para su estudio)*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1986, p. 55. “El nacionalismo musical emerge con fuerza, como movimiento y como moda avasalladora, a partir de 1910. (...) Comienza el movimiento en los años del centenario (1910), en 1920 se abre el período de la ópera nacionalista e inmediatamente surge la influencia del folklore musical del centro y norte del país”.

<sup>7</sup> Monejau, Federico, “El tango por académicos. Discos: Selección de Estela Telerman”, *Clarín*, 11 de febrero de 2004, Buenos Aires. Allí relata una breve descripción del disco de la pianista argentina en que ejecuta veintidós tangos compuestos por músicos académicos.

Tenemos en Juan José Castro (1895 -1968)<sup>8</sup> elementos del tango en *Sinfonía Argentina* (1937), *Tangos* (1941), *Corales Criollos n°1* (1947) y *n°3* (1953), y en su opera *Proserpina y el extranjero* (1951).<sup>9</sup> En *Tangos*, que está formado por un conjunto de 5 piezas para piano, Castro desarrolla dicha obra a través de citas y evocaciones sobre rasgos tangueros. En el caso de Castro, su relación con el tango va más allá de una mera actitud circunstancial, ya que era gran conocedor del género, trabajó como intérprete y, además, compuso de joven al menos ocho tangos (*¡Que titeo...!*, *El Pibe* y *Un Cimarrón*, *El Firulete*, etc).<sup>10</sup>

Como modo de homenaje a distintos compositores en sus *Preludios Americanos* op.12, de 1944, Alberto Ginastera incluye uno dedicado a J.J.Castro, donde utiliza una evocación a las piezas tangueras de dicho compositor.<sup>11</sup>

A su vez, encontramos tangos en obras académicas de, entre otros, Edmundo Pallemarts (1867-1945), quien “compuso un Tango-Caprice que quizás constituya la primera obra académica escrita en el país que toma esta danza popular rioplatense”,<sup>12</sup> Flor Ugarte con un *Tango* para orquesta (1950), Gilardo Gilardi con *Tango* (1963) para piano, Alberto Williams con *Milonga Popular* op.113 entre otras tantas milongas, Gianneo en cuyo 2° movimiento (lento) de su *Sonata para violín y piano* (1935) contiene la indicación “tango”, además una pieza llamada “Tango” en sus *3 danzas argentinas*, y *Variaciones sobre un tema de tango* (1953) para orquesta.

Incluso Juan Carlos Paz, quien fuera el primer compositor latinoamericano en utilizar el método dodecafónico, un ferviente militante de la música de “vanguardia” y crítico de las corrientes nacionalistas, posee un tango en sus *Cinco piezas de carácter*, titulada “Junto al Paraná”, compuesta en 1938 y publicada por una editorial norteamericana

---

<sup>8</sup> García Brunelli, Omar, “Juan José Castro: la confluencia de dos tradiciones”. *La Nación*, 11 de mayo de 2012, Buenos Aires.

<sup>9</sup> García Brunelli, Omar, “Juan José Castro: entre tanguitos y tangos cultos” en Buch, Esteban (comp.), *Tangos cultos*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2012, pp. 30-31.

<sup>10</sup> García Brunelli, Omar, “El tango en la obra de Juan José Castro” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. 25.25 (2011). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/tango-obra-juan-jose-castro.pdf> [Fecha de consulta: 20 de marzo de 2017].

<sup>11</sup> Di Cione, Lisa, “Tributo musical y evocación del tango en Alberto Ginastera” en Buch, Esteban (comp.), *Tangos cultos*, pp. 44-52.

<sup>12</sup> Veniard, op.cit., p. 63.

en 1941.<sup>13</sup> Además, es destacable de mencionar y casi una paradoja, su participación como actor en la película argentina *Invasión*, de 1969 con guión de J.L.Borges, A.Bioy Casares y Santiago Muchnick, que contiene un leitmotiv principal, a ritmo de milonga compuesto por Aníbal Troilo. También encontramos en la corriente heredera de Paz a Francisco Kropfl con sus evocaciones al tango en *Metrópolis Bs.As.* (1989), *El espejo distorsionante* (1996) e *Hybrid* (2003)<sup>14</sup>, y a Gerardo Gandini con los *Postangos*.

Tal vez el hecho de que el tango posea un carácter cosmopolita y urbano -esa suerte de cruce cultural rioplatense de nativos, europeos y africanos-, le proporcione a este género menor exclusividad argentina o latinoamericana que lo que podría suceder con géneros folklóricos nacionales, como la zamba o la chacarera. Por ende, se encuentran tangos, no sólo como música exportable, sino también generada o compuesta en otros puertos del mundo (lo que Pelinsky llama tango nómada o reterritorializado). Los casos más destacados de autores paradigmáticos de música de tradición académica en el siglo XX que han utilizado referencias al tango, son los de Satie, Stravinsky, Cage y Kagel:

- En 1892 se edita una serie de piezas para piano del compositor español Isaac Albeniz (1860-1909), *España* (op.165), entre cuyas piezas se encuentra en el segundo número el *Tango en Re*, de carácter tranquilo y pasatista, donde sobresale el ritmo de la habanera en la mano izquierda sobre una melodía de carácter español.
- El francés Eric Satie (1866-1925), en 1914 compone dentro del conjunto de piezas para piano titulado *Sports et divertissements*, una pieza llamada *Le tango (perpetuel)*, como respuesta a la prohibición de bailar tango impulsada por el arzobispo de París. Utiliza al igual que Albeniz, un bajo estilo habanera sobre una melodía de corte español.
- El ruso Igor Stravinsky (1882-1971) compuso dos piezas con elementos tangueros, en 1917 dentro de la suite *Historia del Soldado*, el cuarto movimiento es un Tango/Vals/Ragtime. En 1940 una pieza para piano titulada *Tango*.

---

<sup>13</sup> Corrado, Omar, *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012. p. 349.

<sup>14</sup> Novoa, María Laura, “De malevos vanguardistas y pitucos arrabaleros: el tango en la obra de Francisco Kropfl” en Buch, Esteban (comp.), *Tangos cultos*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2012, pp. 120-145.

- En 1984 el pianista norteamericano Yvar Mikhaushoff encargó una serie de obras con referencias de tangos a varios compositores (*International Piano Tango Collection*). Entre uno de ellos estaba John Cage, quien escribe su *Perpetual Tango* a partir de trabajar sobre la pieza de Satie.<sup>15</sup> Como una derivación de este proyecto, en 1989 se realiza el concierto *Perpetual Tango Argentina* donde la pianista argentina Haydée Schwartz es la encargada de ejecutar cinco piezas referenciadas en el tango de autores argentinos pertenecientes al grupo Línea Adicional (Manuel Juárez, Mariano Etkin, Gabriel Valverde, Erik Oña y Cecilia Villanueva).<sup>16</sup>
- Mauricio Kagel, en 1978 estrena en Colonia, Alemania, su *Tango alemán*, para voz, violín, bandoneón y piano, que en palabras del propio compositor explica que “me limité a tratar de delinear los momentos esenciales del tango mediante movimientos melódicos típicos y tiempos característicos. (...) Tango alemán: en Europa que suene argentino, en Argentina, protogermánico”.<sup>17</sup> Según consta en la partitura, lo que propone Kagel es que el intérprete cante con los rasgos y el estilo como cantaría un tanguero un tango tradicional, pero en un lenguaje incomprensible,<sup>18</sup> y así mantener una ambigüedad del idioma.

Como vemos, fueron varias las obras, entre todo un universo de compositores que han utilizado en algún momento como excusa al tango, y cómo algunos materiales o elementos naturalizados del tango que se expanden hacia otros horizontes musicales.

## **1.6 El tango en la obra de Jorge Horst**

Jorge Horst, nacido en Rosario en 1963, comienza a surgir como compositor activo en la década de 1980. Fue uno de los miembros fundadores del ya desaparecido Grupo Klank, grupo de compositores de música contemporánea de Rosario,<sup>19</sup> y miembro de la

<sup>15</sup> Cañardo, Marina, “Diálogos imaginarios al ritmo del tango: Satie, Cage y el grupo Línea Adicional” en Buch, Esteban (comp.), *Tangos cultos*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2012, p. 75.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 79.

<sup>17</sup> Kagel, Mauricio, *Palimpsestos*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2011, pp. 47-48.

<sup>18</sup> Juárez, Camila, “Esto no es un tango. El Tango alemán de Mauricio Kagel” en Buch, Esteban (comp.), *Tangos cultos*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2012.

<sup>19</sup> Cozzi, Daniel, *La Creación Musical en Rosario*, Rosario, UNR Editora, 2007, pp. 42-43.

Asociación Santafesina de Compositores,<sup>20</sup> y hasta la actualidad sus obras continúan ejecutándose frecuentemente.

Según entrevista personal realizada con el compositor, posee tres obras que incluyen elementos del tango: *Piante*, *Barro sublevado* y *Ronca maldición*.<sup>21</sup> En las tres piezas, hay una recurrencia directa con el tango *La última curda*, de 1956, cuya letra es de Cátulo Castillo y la música de Aníbal Troilo, y entre las innumerables versiones grabadas, encontramos las más reconocidas en las cantadas por Roberto “el Polaco” Goyeneche:

“*Piante*, que si bien uso material melódico de ese tango dentro de esta pieza, no hace alusión en el título, entonces... Aunque es una lástima porque si *Ronca maldición*, en términos de rasgo del signo, es simbólica, *Barro sublevado* es icónica, y *Piante* es directamente indicial”.<sup>22</sup>

*Piante* (1989) fue la obra número 14 oficialmente reconocida por el autor de una lista de 115 piezas compuestas al día de la fecha. *Barro sublevado* (2003) es la número 43 y *Ronca maldición* (2003) la 44. Es decir, los primeros elementos del tango en las obras de Horst (reconocidas como tales, pues obviamos ejercicios y piezas no reconocidas por él mismo como tales), aparecieron a sus 26 años, y entre ésta primera y las otras dos obras pasaron 14 años.

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 48.

<sup>21</sup> Además, posee una cuarta obra del año 2013, *Crisoles*, donde utiliza “material de *Barro sublevado* como un tropo, y la incrusto dentro de la otra pieza. (...) acá no es el tango el convocado sino mas bien directamente la obra *Barro sublevado*”. Comunicación personal, 16 de junio de 2016.

<sup>22</sup> Comunicación personal, 16/6/2016.

## Parte 2

## Análisis de las Obras

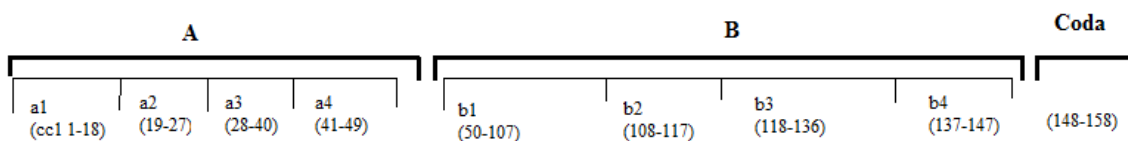
### 2.1 Piante

Para dos bandoneones y dos contrabajos. Según indica la partitura editada, la duración aproximada es de 9 minutos y terminada de componer el 26/10/1989.<sup>23</sup> Su estreno fue el 6 de noviembre de 1992, en la Biblioteca Argentina Dr. Juan Álvarez de la ciudad de Rosario. Como vemos, entre la finalización del proceso de composición que indica la partitura y su estreno, pasaron tres años. Por comunicación personal con el autor, obtuvimos la certeza de que fue el propio Horst el director de la pieza, y que contó con las interpretaciones en bandoneones de Alicia Petronilli y Carlos Moyano, y en contrabajos a Domingo Porta y Claudio Lluán, todos reconocidos músicos de la ciudad de Rosario (incluso Lluán es compositor y profesor de la materia). No tenemos conocimiento de que la obra se haya interpretado en otra oportunidad, y según el propio autor, es probable que no. Tampoco poseemos grabación de dicha obra, aunque pudimos reconstruir una aproximación sonora a partir de una maqueta MIDI.

*Piante* está casi en su totalidad de los 158 compases en 2/4, con la excepción de los compases 41 y 46, ambos en notación espacial,<sup>24</sup> y cada uno repetido a través de barras de repetición. Mantiene un tempo constante toda la pieza, negra = 42 a 50, pero flexibilizado a través de un ritmo complejo para cada instrumento, el uso de apoyaturas, calderones, silencios prolongados, o comas cortas.

#### **MACROFORMA: A B Coda**

##### **Ejemplo 1. *Piante*, Esquema formal**



<sup>23</sup> *Opus Música Contemporánea*, Rosario, Ediciones Musicales del IPPM, 1998.

<sup>24</sup> Stone, Kurt, *Music Notation in the Twentieth Century*, New York-London, W.W.Norton & Company, 1980, p.24.

Podríamos dividirla en dos partes grandes (A desde el comienzo hasta el compás 49, y B desde c.50 hasta el 147), con una pequeña Coda de diez compases. A su vez, si subdividimos en unidades inferiores dentro de A o B, las denominaremos a1, a2, b1, b2, y así sucesivamente.

Tenemos en la primera unidad a1 (cc.1-18) un ámbito armónico bastante reducido en el registro grave medio (re2 a do3), sin ninguna aparición de silencios en el total sonoro vertical. El rango dinámico se ubica entre mf / ff, los bandoneones tocan sólo con la mano izquierda, y prevalece una densidad cronométrica considerable debido a valores irregulares superpuestos entre los distintos instrumentos, en general en semicorcheas o corcheas, lo que genera en el total sonoro gran número de ataques audibles. La textura es un contrapunto desarrollado con algunos momentos de distensión a través de llegadas a notas largas en algún instrumento.

La obra comienza con dos gestos tangueros distribuidos entre los cuatro instrumentos, el llamado efecto “mugre”, que son “dos notas simultáneamente en un intervalo de segunda menor”,<sup>25</sup> y la apoyatura simple, en este caso en los contrabajos, que al ser una segunda menor el intervalo armónico entre ambos contrabajos, funcionan a su vez como el efecto mugre antes mencionado. Armónicamente se genera en éste primer compás un *cluster* diatónico de cuatro notas (re, mi, fa, sol).

**Ejemplo 2.** *Piante*, partitura, cc. 1-5. Efecto “mugre” y ritmo “3+3+2”

<sup>25</sup> Mauriño, Gabriela, “Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla” en García Brunelli, Omar (comp.), *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2008, p.24.

Este efecto aparecerá, además, en cada uno de los bandoneones en los compases 1, 5,6, y de nota individual pero sumados ambos (tímbrica y armónicamente) en compases 11 y 18.

Visualizamos claramente en los compases 3, 6, 8 y 10, el patrón rítmico 3+3+2, muy usado por Piazzolla, pero no exclusivo de él en el tango,<sup>26</sup> y mucho menos en la historia de la música académica del Siglo XX (ver ejemplo número 5).

### Ejemplo 3. *Piante*, cc. 6-9. Ritmo “3+3+2”

The image shows a handwritten musical score for four instruments: Band I, Band II, Cb I, and Cb II. The score is for measures 6 through 9 of the piece 'Piante'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The score includes various rhythmic markings such as triplets, quintuplets, and dynamic markings like 'mf'. Red circles highlight specific rhythmic patterns in the Band II and Cb I staves. A circled measure number '9' is at the top right.

<sup>26</sup> “Piazzolla lo tomó de las orquestas de Julio de Caro y más tarde Alfredo Gobbi, entre otras, sistematizó su uso de tal forma que lo convirtió en un rasgo distintivo de su estilo”. Mauriño, Gabriela, “Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla” en García Brunelli, Omar (comp.), *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2008, p. 24. Por el lado del pianista y compositor J.Peralta, se afirma que “este modelo surge del ritmo empleado por los bajos de la milonga campera. Básicamente, a todo acompañamiento en el que se acentúe la primera, cuarta y séptima corchea del compás, se lo denomina 3-3-2, aludiendo a las cantidades de corcheas entre acentos”. Previamente en su libro explica el recurso del bordoneo, “heredado del folklore pampeano (...) su estructura básica se compone de dos texturas. Éstas se denominan bajos y rellenos”. Peralta, Julián, *La orquesta típica: mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos de tango*, Buenos Aires, el autor, 2008, pp. 78-87.

**Ejemplo 4.** Julián Peralta, ejemplo bordoneo de guitarra



**Ejemplo 5.** *Nueve pequeñas piezas para piano*, Bela Bartok, ritmo “3+3+2”



Bartok, 9 pequeñas piezas para piano.

En cuanto al material motivico-temático, encontramos citas sobre dos tangos populares:

**Ejemplo 6.** *Piante*, cc. 1-5. Línea del bandoneón 1.



Bandoneón 1 compás 2, cita melódica del tango *La última curda*, modificando el ritmo y transpuesta una cuarta justa descendente. Compás 3-4 cita de *Sur*, cabeza modificada.

**Ejemplo 7.** *La última curda*, comienzo

Musical score for 'La última curda', beginning. The score is in 3/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Las-ti-ma ban-do-neón mi co-ra-zón tu ron-ca mal-di-ción ma-le-va". A red oval highlights the first measure of the piano accompaniment, which contains a complex chordal texture.

**Ejemplo 8.** *Sur*, comienzo

Musical score for 'Sur', beginning. The score is in 3/4 time and features piano accompaniment. The word "PIANO" is written at the beginning. Two red ovals highlight specific melodic passages in the right hand of the piano part.

**Ejemplo 9.** *Piante*, cc.6-10, línea de bandoneón 1, cita de *La última curda*

Handwritten musical score for 'Piante', measures 6-10, line of bandoneón 1. The score is in 3/4 time and features a bandoneón line. The word "Band" is written at the beginning. A red oval highlights the first measure of the bandoneón line, which contains a complex melodic passage. The score includes fingering numbers (3, 1, 3, 1, 5, 6, 5, 3) and a dynamic marking of *mf*. A circled number 9 is written above the staff.

**Ejemplo 10.** *Piante*, compás 2, línea contrabajo 2, cita de *Sur* rasgo motivo ascendente



**Ejemplo 11.** *Piante*, cc. 7- 8, cita de *Sur*, rasgo motivo descendente



**Ejemplo 12.** *Piante*, c. 10, cita de *Sur*, rasgo motivo descendente



**Ejemplo 13.** *Piante*, cc.13-18, línea bandoneón 2, cita de *Sur*



Otro rasgo característico del tango son las ya nombradas apoyaturas. En esta unidad encontramos apoyaturas simples, dobles o triples, aunque las más comunes en el tango son las dobles o triples, generalmente hechas por piano, contrabajo o guitarra, haciendo un paso cromático ascendente en el bajo hacia la nota del acorde del siguiente compás.

**Ejemplo 14.** *Piante*, cc. 1-5. Apoyaturas

Musical score for Example 14, measures 1-5. The score is written for four instruments: Band I, Band II, Cb I, and Cb II. The time signature is 2/4 and the key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *f*. Red circles highlight specific notes in measures 3 and 4 across the different instruments.

Apoyaturas y variaciones de apoyaturas:

Bandoneón 1 Apoyatura doble, compás 5

Bn1 compás 4 (ampliación de apoyatura a 5 notas usando motivo de *Sur*)

Cb1 compás 2, apoyatura doble; Cb2 compás 3, apoyatura doble invertida (o descendente); Cb2 compás 13 apoyatura doble; Bn2 c. 13 apoyatura triple

Cb2 c15 apoyatura doble que recae sobre una nota de la apoyatura (anticipación apoyatura)

**Ejemplo 15.** *Piante*, cc. 10-14. Apoyaturas

Musical score for Example 15, measures 10-14. The score is written for four instruments: Band I, Band II, Cb I, and Cb II. The time signature is 2/4 and the key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*. Red circles highlight specific notes in measures 10, 11, and 13 across the different instruments.

La unidad finaliza en el compás 18, sobre un complejo sonoro con las notas re-mi-fa-sol (las mismas con las que empezó la obra), especie de *cluster* diatónico (semejando a un *cluster* con 4 notas blancas de piano).

A partir del compás 19 y hasta el 27 tenemos la unidad a2, que comienza con una armonía saturada. Este acorde de fa#-sol#-si-do# podríamos pensarlo como un acorde por cuartas:

### Ejemplo 16. *Piante*, cc. 15-20. Acordes

The image shows a musical score for four instruments: Band I, Band II, Clarinet, and Bassoon. The score covers measures 15 to 20. Measures 15 and 20 are circled in red. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings like 'f'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8.

La textura es un contrapunto complejo, todo sucediendo en un ámbito muy pequeño donde se generan masas sonoras formadas por armonías saturadas.

Encontramos elementos tangueros en:

Variante de ritmo milonga, compás 20.

Ritmo 3+3+2 en compases 20 y 23.

Cita del tango *Sur*, compás 25.

Cita de *La última curda*, en 22 y 24.

En el compás 28 donde comienza a3, se genera el primer silencio total (vertical) escrito en la partitura, una pequeña *coma* que origina un respiro general. La textura continúa con un contrapunto formado por las citas de los tangos *La última curda* y *Sur* en los contrabajos 1 y 2 respectivamente, acompañados por los bandoneones.

Encontramos:

Cita *Última curda* c.28 CB1

Cita *Sur* compás 30 CB2 y cc.32 CB1

Milonga compás 31

En los cc.38, 39 y 40, aparece una progresión de tres acordes (por cuartas) de cuatro notas por compás, que podrían remitirnos a un sonido más ligado al jazz:

Acorde compás 38: si-fa# / la-mi

c.39: do-fa / sib-mib

c.40: la-re / mi si

Sobre la última unidad de A (a4 cc.41- 49), por primera vez en la pieza llegamos a un piano de dinámica. Además, aparecen los compases de escritura espacial, donde hay una intención de diferenciar los cambios tímbricos del bandoneón: que toquen mismas notas, pero abriendo/cerrando (o empujando/ tirando según escribió el autor en la partitura).

Hay cuatro bloques claros en esta sección, el primero es un contrapunto en el compás 49 (por la barra de repetición se toca dos veces seguidas), donde se cita en los contrabajos a *Sur*. El segundo bloque son los cc. 42-45, acordes paralelos en ritmo de blanca similares a los anteriores de cc.38-40, pero ampliando ahora a cuatro acordes en cuatro compases. El tercer bloque nuevamente un compás de notación espacial, repetido con las barras de compás, y el último son los cc.47-49 con acordes, pero ya no en ritmo armónico de blanca, sino disminuido el ritmo en los tres primeros acordes.

A partir del compás 50, y luego del calderón del compás anterior, comienza la parte B. Desde dicho compás 50 y hasta el c.107 nos encontramos en b1, sección muy segmentada por el uso de silencios, principalmente silencios largos de compás completo, enfatizados por la indicación G.P. (Gran Pausa).<sup>27</sup> Se amplía el rango armónico, y a su vez

---

<sup>27</sup> Aunque en toda la historia de la música el silencio cumple una función importante, en el sigloXX comienza a tomar una trascendencia consciente. Por ejemplo, tenemos en John Cage con sus 4'33'' desde una mirada

hay un mayor estatismo armónico debido a la poca densidad cronométrica. Textura acórdica. Duplicaciones instrumentales: suelen ir de a dos en casi toda la sección. Aparecen variaciones dinámicas, como crescendos o decrescendos, o tímbricas (contrabajos tocando *ponticello* u *ordinario*), y algún pasaje de armónicos en contrabajo 1. Si bien en esta unidad no están del todo reconocibles los elementos tangueros, encontramos algunos rasgos que podrían remitirnos al tango.

En el caso del “arrastre”,<sup>28</sup> tenemos presentes en cc.75-82. Además, una repetición textual de compás en el 80, utilizando el signo %, que si bien es un signo que existe en la grafía de la música académica y popular para economizar medios, entendemos que en este caso es más una postura simbólica tanguera, ya que dicho signo era muy utilizado en el tango para repetir compases enteros.

**Ejemplo 17.** *Piante*, cc. 75-80. Arrastres

The image shows a handwritten musical score for four staves: Band I, Band II, Cb I, and Cb II. The score covers measures 75 to 80. Measure 75 is circled in red. Measures 76, 77, and 78 are also circled in red. The notation includes various rhythmic values, dynamic markings such as 'mf <ff' and 'simile', and a percentage sign (%) in measure 80. The score is written in a style typical of a composer's manuscript.

extrema y necesaria sobre la importancia del silencio. En su libro *Serial composition*, Reginald Smith Brindle considera que el silencio tiene un lugar importante en la música atonal en general, para darle efectos dramáticos en puntos de tensión, y de reposo en momentos de relajación: “Silence has an important place in atonal melody, and atonal music in general. It can have dramatic effect at points of tension and in moments of relaxation can produce the maximum effect of repose”, p.26.

<sup>28</sup> “Se llama Arrastre, dentro del género Tango, al hecho de dar comienzo a una Síncopa o a un marcado en Cuatro o en Dos anticipando su ataque, (...) Obsérvese que se usa anticipando sólo el Bajo o también anticipando el Bajo y el Acorde”. Salgán, Horacio, *Curso de tango*, Buenos Aires, el autor, 2001, p. 86.

**Ejemplo 18. Piante.** En compases 81-82 se genera un efecto de pulso marcato bajo-acorde<sup>29</sup>

**Ejemplo 19. Mederos.** El marcato en piano, bandoneón y guitarra.

50 - La estructura completa para cada instrumento sería:

PIANO

o también el 2º acorde  
de la 1ª. superior

BANDONEÓN

Normalmente la mano  
izquierda duplica el  
acorde (\*) con dispo-  
sición abierta o cerrada.

GUITARRA

Generalmente este bajo (\*)  
es también la fundamental  
y no la 5ta.

<sup>29</sup> “La percusión de la armonía es alternada: bajo-acorde-bajo-acorde.”. Mederos, Rodolfo, *El lenguaje del tango*, sle, se, sf, p. 23.

A partir del compás 100, en los bandoneones tenemos un doble efecto “mugre”, pensado como una estructura armónica de cuatro notas, que forman un acorde simétrico en que los extremos son intervalos de segundas menores.

**Ejemplo 20.** *Piante*. Cc.102-105

Sobre compases 108 a 117 (b2) observamos mayor movilidad rítmica, continúan de a pares de instrumentos sobre los ataques de cada nota, asemejando una textura de polifonía oblicua. Los constantes cambios de dinámica en cada ataque y una especie de registración fija de las alturas en cada instrumento sobre un ritmo complejo, la hacen a ésta pequeña unidad cercana al puntillismo weberiano. La unidad culmina con un silencio de negra y un calderón que enfatiza el sentido articulatorio entre unidades.

Entre cc.118-136 (b3) tenemos textura acórdica (homofonía), los contrabajos aportan una variante tímbrica anteriormente poco utilizada, como son los armónicos.

Luego entre compases 137 y 147 prevalecen los efectos tímbricos y rítmicos en los contrabajos, con una variante del *strappata*<sup>30</sup> del tango tradicional.

<sup>30</sup> “Strappata: Rebote del arco col legno sobre las cuerdas mientras se golpea el diapason con la mano izquierda”. Peralta, Julián, *La orquesta típica: mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos de tango*, Buenos Aires, el autor, 2008, p189.

**Ejemplo 21.** *Piante*. Cc.133-138. Variante del *strapatta* en contrabajos, compás 137

Handwritten musical score for Example 21, measures 133-138. The score is for four parts: Band I, Band II, Cb I, and Cb II. It features complex polyphonic textures with various dynamics (pp, ff, mf) and articulations. A handwritten note at the bottom right explains a symbol: "x = Golpear con la mano izquierda las cuerdas contra la tautiera." The score includes measure numbers 133 and 138 circled in red.

En los últimos compases (148 a 158), en lo que llamamos Coda, hay una breve aparición reducida del motivo de *La última curda*, y otros materiales ya vistos, como los acordes abiertos del bandoneón (do-la-do#) o el efecto mugre, además de algunos ritmos.

El compás final utiliza efectos tímbricos no usados anteriormente en la obra: *glissandi* descendente de dobles cuerdas en los contrabajos y el sonido de respiración de los bandoneones cuando sueltan el aire sin pulsar notas.

### Conclusiones

El hecho de contar con dos bandoneones, le da a la obra un marco tímbrico más que referencial con el tango. Las citas que aparecen no son textuales, pero se dejan notar en un entramado polifónico muy complejo, y suponemos que para la correcta interpretación de la obra debió haber requerido un trabajo camarístico considerable.

La utilización de algunos rasgos tangueros, aunque sin abusar de ellos, confluyen con el género académico contemporáneo al que pertenece el compositor, ya que si consideráramos un criterio de audición abstracto de la obra, no podríamos negar que está ubicada dentro de la música académica contemporánea, donde encontramos uso intensivo de disonancias horizontales y verticales, ritmos irregulares, ausencia de pulso métrico,

ausencia de armonía funcional, unidades segmentadas por silencios constantes, algunas técnicas instrumentales extendidas, etc, además de la interpretación en un marco o ambiente de concierto de “música contemporánea”.

Similar al tango y a otros géneros de la música clásica, encontramos dos grandes secciones contrastantes y una coda. La parte A, con un contrapunto a 4 voces, sin silencios; la B, más acórdica y segmentada con el uso constante de silencios.

## 2.2 Barro sublevado<sup>31</sup>

Es una obra corta, de aproximadamente 3 minutos de duración, para piano solo, que, según consta en la partitura (hemos obtenido de mano del propio compositor dos versiones de la partitura, la manuscrita y la “editada” por el propio Horst), fue concluida el 3 de febrero de 2003. La misma está dedicada a la pianista Haydée Schwartz, quien era la continuadora en Argentina del trabajo realizado por Yvar Mikhashoff con *International Piano Tango Collection*, donde la propia Schwartz elige a:

“dieciséis compositores por su trabajo y, de hecho, lo que quedó fue una muestra bien representativa de cada uno, con una mirada hacia el tango (...) Pero creo que hay una diferencia de color entre mi colección y la que recopiló Mikhaschoff. Los argentinos en general, o por lo menos los que yo elegí, optaron por trabajar en el registro grave del piano como si quisieran evocar el barro, la oscuridad. En todos ellos se escucha también algo sentimentalmente muy genuino”.<sup>32</sup>

Su estreno se realizó en Goethe Institut Buenos Aires, el 26 de septiembre de 2003, por la propia Schwartz, en el marco de un concierto junto a otras quince obras de características similares encargadas por Schwartz a otros compositores argentinos para la extensión de *International Piano Tango Collection*. Además del estreno en Buenos Aires, Schwartz interpretó ésta obra en Rosario, en el teatro Príncipe de Asturias del Centro Cultural Parque España. Otra pianista que ejecutó la obra fue Alejandra Bontempi, el 12 de agosto de 2009 en el Teatro Municipal 1º de mayo (Santa Fe Capital) en el Ciclo de Música

---

<sup>31</sup> “A veces, es imposible evitar que para resurgir y seguir resistiendo, debemos partir desde ‘el hondo bajo fondo, donde el barro se subleva’. *Barro sublevado*, no se basa en ningún tango conocido, pero los recuerdos de algunos tangos siempre están presentes como *La última curda* (de cuyo texto se hace alusión en el título de la obra). Todo eso mezclado con una actitud de audición lateral u oblicua de aquellos tangos, como buscando el contorno de los gestos característicos y emergentes casi fenoménicos de estas sonoridades.

Ese magma de resonancias (de la memoria y de los gestos que emergen), este ‘barro’, fueron el sedimento de esta criptográfica pieza, donde las notas Si y Re# (tomadas del nombre de a quien está dedicada y por quien fue encargada la pieza: Haydeé Schwartz), se erigen como los núcleos de la constelación armónica. Estas dos notas o grados cromáticos funcionan como núcleos a partir de los cuales se generan acciones centrípetas y centrífugas provocando el típico efecto de polarización sobre los mismos. La repetición, como arrebato de la memoria, en su persistencia, hace de lo ‘que se subleva’, mostrando también el carácter corrosivo que pueden tener sobre los materiales, el tiempo y la forma de una obra (aquí apenas está soslayado). Por último, el juego entre línea y bloque, que como dos acciones básicas de toda pieza, se encuentran tanto en forma articulada y clara, como muchas veces erosionadas entre sí, una por la otra”. Horst, Jorge, “Acracia y composición musical”, en Fessel, Pablo (comp.), *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008, pp.41-62.

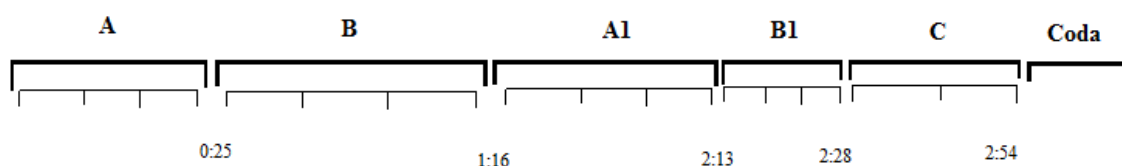
<sup>32</sup> “¡Ay, Haydée, por fin un tanguito...!”. *La nación*, 11 de mayo de 2012, Buenos Aires.

Contemporánea de Compositores Santafesinos, donde previamente como un homenaje al maestro Jorge E. Molina, Horst junto al propio Molina ofrecen al público una pequeña charla ilustrativa sobre el homenajeado.<sup>33</sup> Diego Macías Steiner es un compositor y pianista que interpretó en varias oportunidades *Barro sublevado*, a partir de trabajarla a ésta entre varias obras contemporáneas con elementos del tango en su Tesina de la Diplomatura Superior en Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla", y que tuvo como tutora de la investigación a Haydée Schwartz.<sup>34</sup> Steiner continuó ejecutando la obra en sus conciertos, y al menos encontramos (y así nos indico él mismo a través de email personal), que lo hizo en siete oportunidades.<sup>35</sup> Pudimos encontrar *Barro sublevado*, además, en la interpretación por la pianista argentina María Victoria Asurmendi en Valparaíso (Chile), el 12 de Octubre de 2016, en el marco del Festival Internacional de Música Contemporánea "Darwin Vargas" (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso).

La obra no tiene divisiones de compás (utilizaremos unas marcas hechas por nosotros sobre la partitura para reconocer los segmentos o unidades formales como también la señalización con minutos:segundos en referencia a la grabación sonora del estreno de la pieza por H. Schwartz, disponible en anexos). En ambas manos el/la pianista debe leer en clave de fa, aunque el pentagrama inferior transporta una octava inferior siempre.

### Macroforma: A B A1 B1 C Coda

#### Ejemplo 22. *Barro sublevado*, Esquema formal



<sup>33</sup> Se puede encontrar el concierto entero con la charla en internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=kIk60t2Pchk> (consultado el 01/06/2017).

<sup>34</sup> Steiner, Diego Macías, *Intertextualidad musical, una metáfora sobre el imaginario sonoro*, Buenos Aires, Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, 2013, tesina, inédita.

<sup>35</sup> Para más información referida a Diego Steiner y su contacto con *Barro sublevado* (la tesina, los conciertos realizados, enlaces a videos, audios, etc), podemos encontrar información en su blog personal: <http://diegomaciassteiner.blogspot.com.ar> (consultado el 04/06/2017).

### Ejemplo 23. Barro sublevado, comienzo

The image displays three systems of musical notation for the beginning of 'Barro sublevado'. The first system starts with a tempo marking of  $\text{♩} = 100$  and a dynamic marking of *f*. The second system includes time markers at 0:16 and 0:21, and a performance instruction of *secco*. The third system is divided into two sections, A and B, with a time marker at 0:25 and a tempo marking of  $\text{♩} = 79$ . It also includes a performance instruction of *molto rit.* and various fingering and articulation markings.

#### Unidad Formal A (de 0:00 a 0:25)

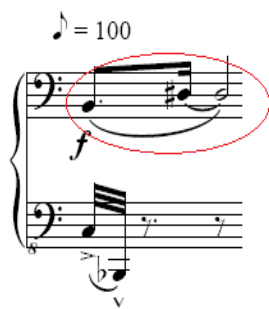
La textura es un contrapunto con uso intensivo de la nota repetida. La primer parte de este segmento, consideramos que cumple una función introductoria, a través de intervalos armónicos disonantes ( $15^{\circ}M$  o  $17m$ ), y pequeños rasgos que se van repitiendo y variando. La línea de la mano izquierda aparece segmentada con el uso de silencios, todo lo contrario de la mano derecha en que no hay silencios excepto una pequeña *coma* en ambas manos. La dinámica es siempre *forte*, y sobresalen los acentos en el registro sub-grave del piano con notas cortas y seguidas de silencios, enfatizando la importancia del gesto (impulsivo y acentuado) por sobre la función armónica o melódica. Podemos considerar que estas notas graves y cortas del piano atacadas con fuerza generan unos sonidos armónicos apenas audibles, y que deben haber sido generados intencionalmente por el compositor.

El pentagrama superior se basa sobre una red interválica de 3 notas, semejando a un micromodo menor 3 (si, re#, do),<sup>36</sup> mientras el pentagrama inferior consideramos un modo sintético con las notas do, sib, mi, re, do#, si, mib.

A su vez, si consideramos subdividir en un nivel inferior de unidades formales,<sup>37</sup> podemos pensar tres frases, donde en la primera, la mano izquierda usa las notas do, sib, mi, re, do#, en la segunda frase si, sib, y en la tercera do#, re, mib, si, sib.

Como elementos reconocibles pertenecientes al tango (aunque no de uso exclusivo) tenemos:

#### **Ejemplo 24. Barro sublevado, motivos iniciales**



En este rasgo podríamos considerar como la cabeza del modelo 3+3+2 visto anteriormente en el análisis de *Piante*.

A continuación tenemos el “arrastre”<sup>38</sup>, o la nota anticipada en la mano derecha, sobre un bajo con la cabeza del ritmo 3+3+2.

---

<sup>36</sup> Según consta de nuestros apuntes tomados de las clases de Composición dictadas por Claudio Llúan, quien estudió con Francisco Kröpfl la teoría de los micromodos o estructuras micromodales aplicadas en sus clases, dichas estructuras parten de los elementos de un modo, el más chico posible, es decir, de tres notas, pudiendo ser micromodos menores (cuatro), mayores (cuatro) y perfectos (tres). Los micromodos menores poseen entre alguno de sus intervalos una segunda menor, y los mayores no poseen ninguna segunda menor y sí poseen una segunda mayor (sin importar en que octava se ubiquen). Estos elementos a su vez se pueden permutar y así obtener inversiones.

<sup>37</sup> Podríamos pensar desde la manera clásica estas frases, formadas por motivos/incisos en que “son las células, los elementos primarios de la composición. (...) Del inciso (célula) fórmanse la semifrase, la frase y el período musical.” Bas, Julio, *Tratado de la forma musical*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947. Desde una mirada más cercana temporalmente, podemos pensarla como estructura evolutiva. Ésta “requiere la presentación motívica de un primer segmento que luego es objeto de variaciones o ampliaciones. Generalmente la unidad motívica es reiterada primero y luego variada. La mencionada reiteración genera un efecto impulsivo que provoca la necesidad de variación ulterior. La estructura evolutiva es no simétrica, caracterizada por una tendencia al crecimiento orgánico en los segmentos que la comprenden”. Kröpfl, Francisco, “La constitución de las estructuras”, *sle, se, sf*.

<sup>38</sup> Salgan, Horacio, *Curso de Tango*, Buenos Aires, el autor, 2001, p. 86.

**Ejemplo 25.** *Barro sublevado*, primera página, segundo sistema



B (0:25 a 1:16)

**Ejemplo 26.** *Barro sublevado*, página 1. Tercer y cuarto sistemas

**Ejemplo 27. Barro sublevado, página 2**

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system (0:51) features a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings such as *ff*, *f*, *mp*, and *f*, along with performance instructions like *p* and *ff*. The second system (1:16) contains a section labeled 'B' and 'A1' with a 'x3' repeat sign, showing a dense texture with various dynamics including *f*, *mp*, *f*, *ff*, and *f ff*. The third system continues the piece with dynamics like *ff*, *mf*, *f*, *p*, *pp*, *mp*, and *ff*. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and articulation marks.

Divisible en unidades (una primera de 0:25 a 0:37, una segunda hasta 0:50, y la tercera de 0:51 a 1:16), encontramos una mayor densidad cronométrica por el uso de cantidad de notas en menor espacio temporal. La textura es una polifonía oblicua muy veloz, en donde sobre la segunda unidad el modelo es repetido permutando las alturas, con una pequeña intervención o corte con el gesto marcato acentuado sobre los *clusters* de la mano izquierda.

**Ejemplo 28.** *Barro sublevado*, página 1, último sistema

Luego, sobre un contrapunto en movimiento contrario entre ambas manos, en el bajo se produce una suerte de motivo “se subleva”<sup>39</sup> del tango *La última curda* (la mano derecha invierte el motivo), o considerando el análisis precedente de *Piante*, podemos considerarlo como el rasgo descendente del tango *Sur*, en la mano izquierda, y el ascendente del mismo tango en la mano derecha.

**Ejemplo 29.** *Barro sublevado*. Página 2, primer sistema

<sup>39</sup> La cuestión ideológica parece haber estado presente en la predilección por este tango de parte de Horst. Según nos consta de sus clases dictadas en la UNR durante el cursado de su materia, no negaba su cercanía con una ideología anarquista, y en el caso que nos compete, con la letra del tango *La última curda* y el título de su pieza *Barro sublevado*. Al parecer, relacionó lo sublevado como cercano a ideales anarquistas, el barro o el bajo fondo como “lo de abajo”, el “pueblo”.

**Ejemplo 30.** *La última curda*, motivo final de frase, “se subleva”

tu lá-gri-ma de ron me lle-va has-ta\_el hon-do ba-jo fon-do don-de\_el ba-rro se sub-le-va

A partir del calderón, que funciona como articulación con las siguientes frases pertenecientes a una extensión (0:51 a 1:16), se repite con sutiles variaciones la frase anterior hasta la liquidación de la frase a través de la repetición x3 del segmento que funcionaba como cabeza de la frase.

A1 (de 1:20 a 2:12)

Aparece un procedimiento similar a la primer sección de A, donde la mano derecha “canta” sobre las notas si, mib, do, re, mientras es acompañada en la mano izquierda por ataques cortos, acentuados e intermitentes, y segmentados por silencios. Encontramos dos breves apariciones del efecto “mugre” en la mano izquierda. A partir de 1:40 nuevamente el gesto marcato con *clusters*, esta vez más amplio, generando un pulso en corcheas hasta el final de la sección.

**Ejemplo 31.** *Barro sublevado*. Página 2, tercer y cuarto sistemas, efecto “mugre” y *clusters*

*ff* *mf* *f* *p* *pp* *mp* *ff* *p*

*mp* *f* *f* *p*

### B1 (2:13 a 2:28)

Como diferencia discursiva con la sección B, aquí comienza con la frase en que ambas manos se mueven por movimiento contrario, para luego continuar con el contrapunto oblicuo, sucediendo todo en un espacio temporal más reducido que la original B.

### C (2:28 a 2:54)

En esta unidad, se genera una armonía estática, a 4 voces, sobre notas repetidas pero con una movilidad dada por el ritmo complejo e irregular.

**Ejemplo 32.** *Barro sublevado*. Página 3, tercer sistema, apoyatura y efecto “mugre”

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of three systems of staves. The first system is marked *mp* and features complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and some slurs. The second system is marked *f* and includes a *Molto rit.* instruction. The third system is marked *ff* and features a static harmonic structure with repeated notes. Red circles highlight specific notes in the right hand of the third system, and a red box highlights the left hand accompaniment. Pedal markings are present at the bottom of the third system.

### Coda (2:54 hasta el fin)

En este caso, el efecto que logra es generar armónicos sobre las teclas si re# de la mano derecha, que fueron las notas con que comenzó la pieza en la mano derecha.

### Conclusiones

Los elementos del tango funcionan, en esta obra, con una preponderancia más hacia los gestos rítmicos que hacia los melódicos. A diferencia de *Piante*, aquí no hay un gran trabajo de citas, sino más bien referido a pequeñas células, por lo general no ligadas a las alturas, que referencian con el tango.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> En mucha de la música académica del siglo XX, como la atonal o la dodecafónica, “el elemento integrador es a menudo una diminuta célula rítmica, la cual puede ser expandida a través de la expansión de sus componentes, o a través de la combinación libre de sus variadas transposiciones, o por asociación con detalles

El carácter solista del piano y la falta de una unidad métrica que genere un pulso, le da a la pieza una libertad interpretativa considerable.

Las dinámicas *forte* y *ff* sobre las notas o células cortas, le dan un carácter impulsivo y muy rítmico, tal vez cercano a los tangos donde se exageran algunas dinámicas con motivo de llegar a toda una audiencia que podría no guardar tanto silencio como el que podría esperarse en un concierto de música clásica. La obra posee una fuerza rítmica cercana a la renovación del tango que produjo Piazzolla o a la manera de tocar el piano en pasajes *forte* y *tutti* de las grandes orquestas de tango de *Pichuco* Troilo.

Su forma es divisible también por partes contrastantes, una “rítmica”, la otra más “melódica”. La selección de un ámbito de alturas que se mueven entre las notas sub-graves y graves del registro, les dan un carácter oscuro, poco brillante en cuanto al color del sonido total percibido.

Al igual que en *Piante*, los últimos compases están basados en la utilización de técnicas extendidas del instrumento, más cercanos a algunos de los recursos paradigmáticos de la música académica del Siglo XX que al tango, como intención de dar una idea de cierre en el lenguaje habitual del compositor.<sup>41</sup>

---

independientes”. Perle, George, *Serial composition and atonality*, Berkeley & Los Angeles, University of California, 1963, p.9. Trad. del autor.

<sup>41</sup> No podríamos evitar relacionar el final por contraste con una obra del ya fallecido compositor santafesino Jorge Edgard Molina, *Simetrías Orilleras* (2007), obra estrenada en Rosario, donde anticipatoriamente se anuncia a través del propio compositor, que ésta se relaciona con el tango. Allí, en un complejo polifónico de difícil reconocimiento de estos elementos tangueros, finaliza la pieza con un extenso silencio de varios compases, para luego, en el compás siguiente, ejecutar en el contrabajo sólo los intervalos melódicos V-I, es decir, la cadencia final muy usada en el tango de dominante-tónica en corcheas. Un final de manera casi sarcástica, picaresca o lúdica, que trajo algunas risas y sonrisas de público, intérpretes y del propio compositor.

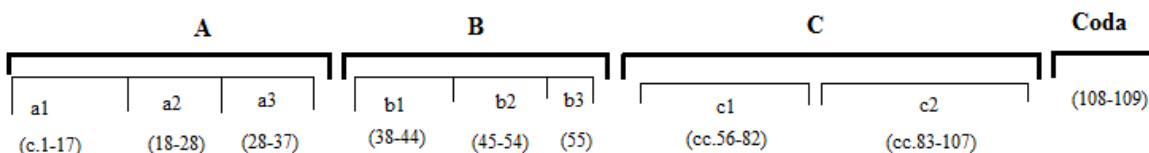
### 2.3 Ronca maldición

Según la partitura manuscrita se terminó de componer el 24 de julio de 2003 y está dedicada “a Natalia Gaviola para ser estrenada por el Lonba Ensemble”.<sup>42</sup> Escrita para sexteto (clarinete bajo en sib, fagot, corno en fa, viola, violoncello y contrabajo)<sup>43</sup>, a diferencia de las dos obras aquí analizadas previamente, la partitura consta de una página de notas o indicaciones aclaratorias para la interpretación, tal como suele suceder con muchas obras de compositores académicos actuales y de segunda mitad de siglo pasado. Fue ejecutada por primera vez -Horst no estuvo presente en su estreno-, el 12 de agosto de 2003 en el Teatro Colon de Buenos Aires por el LonBA Ensemble.<sup>44</sup> La dirección fue de Christian Baldini, y se dio dentro del marco del Centro de Experimentación del Teatro Colon (CETC). Según nuestro relevamiento y el del propio autor, no hay registro de otras ejecuciones. Poseemos una grabación de dicha obra suministrada por el propio Horst, que se estima era parte de un CD promocional no editado que usaba el ensamble LonBA para publicitarse.

En líneas generales, podemos observar el uso frecuente de cambios de compás, pasando, por ejemplo, de 2/4 a 3/8 o de 2/4 a 5/16, etc. Perceptivamente, tiene un movimiento bastante fluido, no se detiene, y podríamos pensarlo como una forma continua.

#### **Macroforma: A B C CODA**

#### **Ejemplo 33. Ronca maldición, Esquema formal**



<sup>42</sup> Natalia Gaviola (Resistencia, Chaco, 1969) “es una compositora santafesina, que estudió en Instituto Superior de Música de Santa Fe, y paralelamente también unos años conmigo a comienzos de los 90's, y luego se fue a estudiar a Canadá, primero con John Rea y luego con Brian Cherney. (...) La obra se la dediqué porque con el transcurso de los años se convirtió en una de mis más grandes amigas”. Comunicación personal con el compositor (15/05/2017).

<sup>43</sup> En la partitura disponible, tanto clarinete bajo como corno están escritos en sonido efecto.

<sup>44</sup> “LonBA-Ensemble (Londres/Buenos Aires) fue creado en el año 2003 por los argentinos Matías Giuliani y Christian Baldini y el británico William Attwood, y en cada oportunidad actúa con una formación de músicos invitados de diversas nacionalidades incluido el pianista argentino Bruno Mesz y con la dirección del propio Baldini. El espíritu que lo anima es difundir la música experimental, acústica y electrónica, tanto de jóvenes como de reconocidos autores.”. “Actuación del LonBA Ensemble”, *La Nación*, 22 de enero de 2004, Buenos Aires.

## Unidad A (cc.1-37)

Sub-divisible en 3 unidades menores, no muy claramente articuladas pero si perceptivamente diferentes entre sí. Una primera con comienzo ataque *tutti forte*, contrapunto a cinco o seis voces, veloz, sobre ataques de notas repetidas o intervalos pequeños; la segunda unidad posee variantes dinámicas sobre notas largas, como los ataques *forte decresc* a *mp*, mientras que la tercera es una sección de una masa sonora que baja en alturas a través de *glissandi* descendentes en las cuerdas y por grados conjunto cromático en vientos. A pesar de estas diferencias, texturales principalmente, consideramos que es toda una misma unidad pues confluye con un amplio sentido musical formal y articula con la distensión sobre el calderón de las blancas con punto ligadas de compases 36/37.

En toda la unidad a1 (cc.1-17) se suceden constantes cambios de compás. Encontramos algunos elementos tangueros, no muy fáciles de reconocer auditivamente en el entramado polifónico, pero sí visiblemente en la partitura:

Clarinete bajo compases 3 y 4, variante ritmo milonga; Contrabajo c.12, 3+3+2

Clarinete bajo compás 3, variante modelo 3+3+2; cc. 6 y 10, variante reducida modelo 3+3+2; c.14 permutación 3+3+2

Fagot c. 10, 3+3+2

Viola c.11, 3+3+2 reducido

### **Ejemplo 34. Ronca maldición, compases 1 a 6**

Handwritten musical score for "Ronca maldición" (measures 1-6). The score is for five instruments: Clarinet Bass (Clb.), Bassoon (Fg.), Clarinet (Cln.), Viola (Vla.), and Double Bass (Cb.). The tempo is marked  $\text{♩} = 69$  and the time signature is 2/4. The title "«ronca maldición»" is written above the staff. Red circles highlight specific rhythmic patterns in the Clarinet Bass and Double Bass parts. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *ff*, *p*), articulation (accents), and phrasing slurs.

Hace constante uso de repetición de notas, algunas imitaciones e intervallos recurrentes.

En compás 10 aparece en clarinete una especie de *cantus firmus* de la melodía del tango *La última curda* (para darnos una idea más clara, sobre la parte del tango que canta “lastima bandoneón mi corazón”).<sup>45</sup>

**Ejemplo 35.** *Ronca maldición*, línea de clarinete bajo, cc. 9-17, cita de *La última curda*<sup>46</sup>



A partir del compás 18 y hasta el 28, disminuye la densidad polifónica a cuatro voces, sobre una textura de polifonía vertical donde prevalece el plaqué armónico, las nombradas variantes dinámicas sobre las notas largas, enfatizan los ataques y la intención

<sup>45</sup> Este método de uso de material melódico para sacarlo de su contexto y que sirva como un elemento estructural en otra obra lo hemos visto, por ejemplo, en *Lontano* (1967), obra de György Ligeti que utiliza como *cantus firmus* (de alturas transpuestas y obviando el ritmo) una “melodía” de *Lux Aeterna* (1966).

<sup>46</sup> Para Zofia Lissa, “la cita puede cumplir cuatro principales funciones estéticas: 1) simbolizar un carácter expresivo, como la auto-cita de *Tristan* en los *Maestros Cantores* que evoca la nostalgia romántica; 2) provocar asociaciones mentales (...) permite introducir en la obra un color geográfico o histórico, que reproduce un estilo característico conectado a un país: Polonia en los *Conciertos Brandeburgueses* de Bach, Rusia en el *Séptimo Cuarteto* de Beethoven, (...). El compositor puede recurrir a ciertas formas rítmicas características (un ritmo de danza), ciertos contornos melódicos (la melodía española, por ejemplo), ciertos timbre particulares (el violín gitano). Referencia a una época, también, para introducir en la obra un procedimiento característico de un momento dado de la historia del lenguaje musical (...); 3) una alusión más o menos comprensible de una situación, un guiño de parte del compositor a un amigo o una referencia a un hecho de la actualidad hoy en día olvidado ; 4) producir efectos paródicos, irónicos o grotescos, sobre todo en las obras vocales y teatrales”, Nattiez, Jean-Jacques, *De la sémiologie à la musique*, Montreal, Université du Québec à Montreal, 1988, pp. 179-180. Trad. del autor. Sobre intertextualidad, y concretamente sobre cita musical, encontramos algunas definiciones en Corrado, O: “(...) la cita de materiales generadores o de esquemas formales, la más anónima, ya que éstos constituyen los elementos estructurales de base, absorbidos por el proceso constructivo de la obra; su detección se efectúa generalmente por vía del análisis técnico de la partitura.(...)La cita estilística, falsa cita o cita sintética, consiste en la reconstitución con diversos grados de fidelidad de los gestos formales y expresivos dominantes de un estilo. Se ponen en juego el vocabulario y las reglas gramaticales y sintácticas pertinentes de un estilo, sin referencia particular a una obra determinada. (...). La relación con obras de otros autores puede reducirse al préstamo de elementos temáticos como punto de partida para el despliegue de la propia imaginación musical”. Corrado, Omar, “Posibilidades intertextuales del dispositivo musical”, sle, se, sf.

de hacer audibles ciertas resonancias interesantes de los instrumentos de viento en la sala o lugar del concierto, apoyados por *pizz. ff* del contrabajo. Otros elementos alusivos al tango encontramos en contrabajo, c.25 modelo 3+3+2, y citando *La ultima curda* en fagot cc.19-23.

**Ejemplo 36.** *Ronca maldición*, línea de fagot, cc. 18-24, cita de *La última curda*



Entre compases 28 y 37 tenemos la unidad a3, que se relaciona con su antecesora a través de una imbricación entre los vientos y las cuerdas, donde dichas cuerdas realizan *glissandi* descendente lento (9 compases), escrito con nota de comienzo y de final, pero libre a criterio del intérprete durante siete compases. A su vez, los vientos también descienden pero por cromatismo, y en contrapunto entre sí. Toda esta unidad es de dinámica *p* o *pp*, funcionando como una especie de Codeta de A. Encontramos en los vientos en cc.30-37, motivos variados del rasgo descendente de *Sur*, o considerado con referencia a *La última curda*, un rasgo aproximado del descendente “fondo bajo fondo donde el alma se subleva”.

**Ejemplo 37.** *Ronca maldición*, líneas de CLB, FG y CR, cc.28-37



## B (cc.38-55)

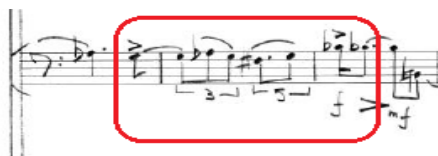
El calderón del compas 37 sirve como articulación entre unidades, enfatizada por el *decrescendo pp* y los glissandi de compases precedentes, funcionando dicho compás como reposo del final de A, mientras el primer ataque *forte* del c.38 renueva la tensión dando comienzo a esta nueva unidad.

b1 (cc.38-44) funciona como introducción, con una textura polifónica, mientras b2 (cc.45-54) es temático en violoncello, donde sucede la parte más cantable de la obra, más cercana a corrientes neoclásicas o postrománticas que al lenguaje de Horst. Expone dos frases de cita, muy reconocible perceptivamente aunque variada de la estrofa de *La última curda*.<sup>47</sup>

**Ejemplo 38.** *Ronca maldición*, cc. 45-47. VC en clave de FA, primera frase, cita de *La última curda*



**Ejemplo 39.** *Ronca maldición*, cc. 48-51. VC segunda frase, cita de *La última curda*



<sup>47</sup> Corrado, Omar, op.cit., p7: “(...) otros usos de la cita textual que, a diferencia de los anteriores conllevan una fervorosa intención referencial en el juego manifiesto con sentidos previos y comprometen en cierto modo una virtual definición estética. La irrupción de ese cuerpo extraño a la economía interna de la obra moviliza muy disímiles estrategias compositivas, desde la presentación desnuda del original a múltiples procesos de integración, camuflaje y distorsión posibles por la capacidad polifónica de la música, encaminadas a sugerir menos campos de significación por el diálogo y la fricción entre materiales ya fuertemente connotados. Así, la presencia de fragmentos de músicas folklóricas o populares de la cultura propia de un autor, marcadas por el uso social, contextualizan vigorosamente el discurso, informan sobre su pertenencia a un medio, con fines autobiográficos, introspectivos –Mahler- o, además, casi documentales –Ives-.”

En compás 55 aparece un gesto repetido tres veces, la unidad b3 que funciona como coda de B, asemejando a una versión reducida de la coda de la unidad A.

### C (cc.56-107)

Comienza *tutti ff*, veloz en su movimiento, superponen mucha actividad de ataques entre instrumentos (a ritmos regulares, irregulares o ligaduras de duración).

En compases 56, 66, 68, 74, clarinete y contrabajo utilizan segmento del rasgo descendente de *Sur*.

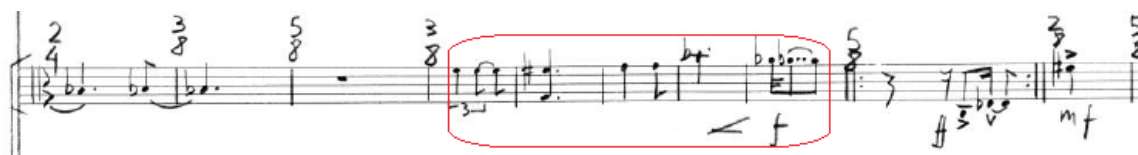
#### **Ejemplo 40.** *Ronca maldición*, c.68. Línea de contrabajo



Clarinete y contrabajo van juntos en cc.66-68. Corno imita c.70 la línea contrabajo del c.69.

Hay apariciones temáticas de *La última curda* en la viola cc.61 y 69.

#### **Ejemplo 41.** *Ronca maldición*, cc.58-67. Línea de viola



En el compás 83 comienza una modulación tímbrica hacia los sonidos inarmónicos, efectos o ruidos. A través de notas repetidas como referentes del pasado inmediato de la pieza, superpone de a poco efectos tendientes al ruido (como *pizz. Bartok*), variantes tímbricas instrumentales como ir del *ordinario* al *sul pont.*, o armónicos. A partir del c.97 la modulación hacia el ruido ya está prácticamente establecida, existiendo dos estratos, uno de ellos son los pedales de las notas repetidas o tenidas en CLB, FG, CR y VLA, y el otro el de los ruidos de VC y CB.

Sobre el c.107 sucede una gran pausa (G.P.) de aproximadamente 17 segundos. Como vimos en análisis anteriores, este tipo de silencios puede funcionar para darle un

sentido dramático y de extrema tensión que, en este caso, al ser tan extenso y pensado principalmente para una audiencia que está presente en el concierto,<sup>48</sup> genera una necesidad de resolución en el auditorio.

### Coda (cc.108-109)

Escritura espacial, uso de técnicas extendidas, repetición del compás 108 una vez, aparición del gesto tanguero de la apoyatura triple en contrabajo. Sobre el compás final (que es repetido cinco veces), asemeja al modelo de *La Yumba* de Pugliese.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> El auditorio que observa la no relajación de los músicos mientras dura el silencio, supone que la obra no termina, o que “falta algo”, es decir, como ocurre generalmente en éste tipo de música donde no hay finales claros, visualmente es el propio intérprete con sus gestos corporales el que implícitamente o explícitamente indica al público cuando termina la obra. Puede hacerse a través de una pequeña sonrisa, mueca, relajación de brazos y manos, espalda, etc.

<sup>49</sup> Según explica Peralta, “La yumba es un tipo especial de marcato que generó la orquesta de Osvaldo Pugliese, dándole a los bajos un carácter netamente rítmico y exagerando la diferencia de acentuación entre los pulsos uno y tres con respecto a los pulsos dos y cuatro. La siguiente es la escritura de este modelo para el contrabajo:



La nota tachada significa percusión con el arco sobre la tercera y cuarta cuerda”. Peralta, Julián, Op.cit. pp 65-66. Por el lado de Mauriño, indica: “yumba, onomatopeya que nombra a la particular marcación rítmica de la orquesta dirigida por Osvaldo Pugliese. Es la acentuación de los tiempos fuertes de cada compás, pero al revés de lo habitual, es decir, dando mayor énfasis al segundo y al cuarto tiempos y atenuando el primero y el tercero (*yum-BA yum-BA*). (...) Este efecto, muy usado por Piazzolla, consiste en un glissando descendente (la sílaba *yum*) que finaliza con una nota en *staccato* (segunda sílaba, BA). (...) Piazzolla generalmente lo utilizaba con el contrabajo tocaba un glissando descendente que puede finalizar con un golpe en el cordel del contrabajo con las crines del arco, o con un golpe de puño en la caja de resonancia”. Mauriño, Gabriela, “Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla” en García Brunelli, Omar (comp.), *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2008, p.29.

## Ejemplo 42. Ronca maldición, compases finales

Handwritten musical score for guitar, titled "Ronca maldición, compases finales". The score is written on six staves. It includes various performance instructions such as "G.P.", "gliss.", "arco circ.", "non trem.", and "p sempre". A tempo marking "♩ = 69" is present. The piece concludes with a tango rhythm marked "x5" and circled in red. A circled "p sempre" is also visible in the lower staves.

### Conclusiones

De las tres piezas analizadas, en ésta última encontramos un trabajo de cita muy visible, pues se escucha claramente cantado un motivo o un “tema” tanguero yuxtapuesto en la obra, contrastante con el resto de la obra.

Como vimos en las anteriores obras, el compás final demostraba su pertenencia al lenguaje académico por sobre lo tanguero. En este caso, el compás final usando elementos del tango (y que además “suena a tango”), es repetido cinco veces. Este compás, creemos que podría estar incluido tranquilamente en un tango popular sin ninguna dificultad idiomática.

## Parte 3

## Consideraciones finales

Hemos visto en las tres obras analizadas, distintas maneras con que Horst utilizó elementos del tango para sus composiciones. Tres obras de las cuales dos de ellas están cercanas temporalmente, es decir, compuestas y estrenadas en el mismo año 2003, y una primera de 1989.

Además de sus títulos (*Piante* que referencia a la palabra del lunfardo “piantao”, *Ronca maldición* y *Barro sublevado* son palabras de la letra de la canción *La última curda*), dichas obras analizadas utilizan elementos tangueros referenciados generalmente con rasgos típicos del género. Sobresalen sobretodo los gestos rítmicos por sobre los melódicos; creemos que al ser, en general, los elementos melódicos tradicionales del tango tendientes a una armonía tonal implícita, dificultan fusionarlos en un lenguaje “contemporáneo” no-tonal como el de Horst.

Sobre los gestos rítmicos, ha utilizado modelos de fuerte presencia en los apoyos métricos, es decir, el gesto de las apoyaturas dobles o triples con resolución en tiempo fuerte y nota larga (acento agógico y posicional), el patrón rítmico 3+3+2, el marcato de clusters que generan momentos de un pulso 2/4, etc.

Vimos algunos efectos característicos de los instrumentos, como el efecto “mugre” en bandoneón, el *strapatta* con el contrabajo, o los *clusters* graves en piano.

Sobre los materiales motívicos/melódicos encontramos citas de los tangos *La última curda* y de *Sur*.<sup>50</sup> La utilización de la cita motívica fue más visible en *Ronca maldición*, sobretodo en el momento de la obra donde aparecen dos citas (cc.45-51) con claro sentido tonal y métrico, que contrastan en el contexto de la obra.

En *Piante* tenemos el uso del efecto “mugre”, el modelo 3+3+2 (y sus variantes), apoyaturas dobles o triples, el marcato, y un trabajo de citas tomando segmentos variados de *La última curda* y de *Sur*.

---

<sup>50</sup> Creemos que el primer motivo del primer verso de *La última curda* posibilita al compositor un cromatismo que puede resultar más apto para sus obras que lo que pasa con otro material motívico diatónico de versos siguientes del tango.

Por el lado de *Barro sublevado*, basada en gran medida en pequeñas células, con fuerte presencia rítmica, polarización de ciertas alturas por repetición, y de carácter impulsivo, hace uso de variantes de 3+3+2, además utiliza el marcato generando un pulso regular en un segmento la obra, y por el lado de las citas, sólo una pequeña referencia a un fragmento de los tangos ya mencionados.

*Ronca maldición* usa variantes del ritmo de milonga, 3+3+2 y, sobre el final, una especie de efecto “yumba”. Las citas de *La última curda* son usadas de distintas maneras: como cantus firmus que funciona como estructura para toda la armonía de un segmento, como una parte más del complejo entramado polifónico, y como cita muy notoria en la parte “cantable” de la obra.

Por el lado de la forma, encontramos semejanzas y diferencias. *Piante* se basa formalmente en dos partes grandes (A B) y una Coda. *Barro sublevado* posee macroforma A B A1 B1 C Coda, mientras que *Ronca maldición* A B C Coda. Tal vez podríamos pensar que existe una relación en cuanto a estas estructuras formales con los tangos tradicionales<sup>51</sup>, pero reconocemos mucha musical popular, clásica, etc, donde podrían advertirse formas similares.

En cuanto a cuestiones de escritura, en *Piante* tenemos una escritura en 2/4 con un breve paso por notación espacial. En *Barro sublevado*, una escritura sin compás, pero con las notas con valores rítmicos, a excepción de tres pequeños segmentos de escritura de notas “lo más rápido posible, como apoyaturas”.<sup>52</sup> En *ronca maldición* tenemos escritura con cambios de compases en gran parte de la obra, y sobre el final una pequeña Coda escrita en notación espacial.

Encontramos, además, uso de variantes tímbricas y de técnicas extendidas, sobretodo en *Ronca maldición*, debido a la riqueza y variedad de los instrumentos del orgánico (dos maderas, un metal y tres cuerdas). Por otro lado, dichas técnicas no fueron

---

<sup>51</sup> En cuanto a sus formas más usuales, “los tangos constan, en su gran mayoría, de dos o tres partes. Cuando tienen dos se ejecutan casi siempre así: A-B-A-B, que es uno de los tipos más frecuentes y más fáciles de ilustrar”. Ferrer, Horacio, *El tango: su historia y evolución*, Buenos Aires, Peña Lillo Ediciones Continente, 1999, p.93. Además debemos considerar lo expresado por Peralta, op.cit, p.21: “Los tango antiguos poseen tres partes. La mayoría de las obras compuestas a partir de la década del treinta utiliza sólo dos.”

<sup>52</sup> Locatelli de Pergamo, Ana María, *La Notación de la Música Contemporánea*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1973, p.51.

tan utilizadas en las restantes obras durante el transcurso del discurso, con excepción de pasajes puntuales.

A nuestro entender, en las tres obras, no encontramos un conflicto entre los géneros musicales trabajados, pues consideramos que los materiales que ha utilizado fueron manipulados de manera coherente con su estética personal,<sup>53</sup> y no que éstos materiales “lo manejaron” al compositor, como podría suceder, pues mantuvo siempre un equilibrio en la manera en que evitó el uso en exceso del repertorio de gestos tangueros como si fuese un catálogo de muestra o *collage*.

El punto que mayor duda nos genera es en *Ronca Maldición*, con las ya nombradas dos frases “cantable” de la melodía de *La última curda* (a diferencia de lo que venía sucediendo con las otras citas donde se fusionaban en el entramado de la obra), que sobresalen y se separan de todo el contexto de la obra, como material demasiado contrastante con el lenguaje utilizado.

Es interesante que de las tres obras, la de mayor difusión haya sido la más corta en cuanto a su duración, y para piano solo. Seguramente, además de que ha gustado mucho la obra, tanto a intérpretes como a público en general, del aporte importante en la difusión con una pianista destacada en la música contemporánea como es H.Schwartz, y de que Diego Steiner la incluya dentro de su repertorio en varios conciertos, el hecho de que las otras obras tengan orgánicos instrumentales no tan habituales les hace difícil su re-ejecución, al contrario de lo que sucede con la música para instrumento solista.

La mención del tango por parte del título, en algunos casos, podría pensarse con diferentes motivos, como ser el de intentar acercarse a otros públicos ajenos al ambiente académico, dar una suerte de “guiño” al oyente para referenciarse en algo conocido, u oportunismo en algún caso extremo. En este caso, creemos que fue simplemente una elección personal genuina, y que el tango es tratado desde su esencia y con un gran respeto, sin llegar a vulgarizar o forzar estos materiales; Horst compuso con su estética habitual

---

<sup>53</sup> Según lo expresado por Adorno, “lo que constituye el sentido de la música, incluida la libre atonalidad, no es otra cosa que la coherencia. Schönberg llegó al punto de definir directamente la teoría compositiva como teoría de la coherencia musical”. Adorno, Theodor, *Filosofía de la nueva música. Obras Completas, 12*, Madrid, Ediciones Akal SA, 2003, p.114.

tomando esos materiales y resignificándolos como parte de su obra, y con su ideología particular (tanto musical como política):

“Alrededor de la noción de materia musical, habitualmente se arremolinan las más variadas concepciones que incluyen generalmente no sólo lo sonoro, sino también los silencios, gestualidades e intenciones”.<sup>54</sup>

No hemos podido encontrar referencias de estas obras con la danza, arte que si bien tiene una importancia considerable dentro del tango, a partir de Piazzolla en general no ocupó el pensamiento fundamental para los creadores.

Este estudio nos brindó la posibilidad de conocer las maneras en que Horst logró integrar dichos materiales tangueros en sus tres obras, la construcción de “música contemporánea” a través de elementos tangueros. Nos impulsa pensar, además, en extender los análisis a otras obras, no sólo con referencias del tango, sino también de otros géneros populares. Con el correr del trabajo fuimos encontrando, cada vez más seguido, textos, libros, partituras, grabaciones, etc., desde donde se relacionaba al tango y a la música académica. Muchas veces, hemos sido testigo de cómo desde el lugar de la música de tradición académica se trataba peyorativamente al tango por considerarlo popular, o “no erudito” para algunos ámbitos. Si bien, al lograr el tango cierto reconocimiento desde el ambiente “culto” al permitírsele entrar al escenario “clásico” y compartir programa de concierto -que en algunos casos fue más un interés comercial que cultural-, existe un vacío sobre mucha información que liga al tango y a la música académica, y que es necesario que se difunda. Investigando algunos de los antecedentes del tango en la música académica del pasado, nos abrió un panorama más que importante de casos similares al objeto estudiado, incluso casos de compositores de reconocida trayectoria mundial.

Por el lado del tango popular en sí, la cuestión de rasgos es lo que caracteriza al género, pero dentro del mismo tango podemos encontrar rasgos particulares en cada época o período, o dentro mismo de cada orquesta, intérprete o compositor, que sería necesario un conocimiento particular sobre el tema. Sin embargo, en mediana medida y sin ser expertos de la materia, podríamos reconocer ciertos rasgos comunes con sólo escucharlos, y pensar

---

<sup>54</sup> Horst, Jorge, “Materia musical y recorridos”, *Cláng Revista de música*, n° 1, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, 2006, pp. 58-61.

que “eso es tango”, tal vez debido a una memoria colectiva de lo que fue sonando en el transcurso de nuestra vida cultural.

Al ser el tango un género que, luego de la muerte de Piazzolla, se mantiene vivo para el común del público más como una reproducción (desde las orquestas “historicistas” que quieren “sonar como sonaba” la orquesta original copiada, hasta un más o menos como quede “digno”) o readaptación (por un lado con sentido progresista en las orquestaciones u arreglos elaborados, y en otros casos con un sentido tendiente a lo vulgar de lo que por ejemplo podríamos agrupar a los llamados grupos de “tango for export”), se ha perdido la creencia de que éste es un género que aún puede germinar música nueva. Tal vez el agotamiento de los materiales utilizados (como ya ha pasado también con el barroco, el clásico, el romántico, etc), y la propia evolución y necesidad de cosas nuevas, puedan ser motivos por los cuales parezca que el tango no genere nuevas obras. Sin embargo, éstas se siguen generando, con dificultades, pero lentamente siguen saliendo de un subsuelo semi-oculto “tangos nuevos”, como son los casos de distintas orquestas y grupos de diferentes ciudades de Argentina. De destacar, además, un nuevo fenómeno en donde a los músicos de tango ya no sólo les interesa tocar tango como lo hacían las orquestas de Pugliese o D’arienzo, sino que hay un cada vez más marcado interés por tocar tangos nuevos, o al menos, con una impronta personal.

Desde el lado de la música contemporánea de tradición académica, ésta puede brindar otros elementos a este nuevo tango, como sucede en muchos casos en que la música popular toma de la “vanguardia” cosas para sí. La evolución del tango en sí tal vez dependa de cómo se adapta a los tiempos actuales con nuevos materiales, nuevas letras y diferente estética pero manteniendo una esencia, o tal vez desvanecerse lentamente, y luego volver a resurgir como parece que ocurre cada determinado ciclo. A su vez, el tango puede brindarle a la música “contemporánea” elementos o rasgos unificadores para explotar en su discurso, y resignificar dichos elementos populares de la región.

## Anexos

### Biografía de Jorge Horst<sup>55</sup>

#### **Cátedras universitarias o de otros niveles de docencia:**

- Profesor de Seminario I de la Carrera de Composición en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario. (1991-presente).
- Jefe de Trabajos Prácticos en la Cátedra de Composición de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. (1990 -1991).
- Profesor de Historia de la Música en el Instituto Nacional del Profesorado de Música de Rosario (1991 a 1994).
- Profesor de Análisis Musical, Historia de la Música, Cultura y Estética contemporánea, Taller de Armonía, en el Centro Cultural y Educativo Municipal de San Lorenzo -Santa Fe. (1985 -presente).
- Profesor de Armonía en la Escuela Provincial de Música de Rosario (1989-presente).
- Ayudante de Cátedra de Rítmica Contemporánea e Historia de la Música en el Instituto Provincial del Profesorado de Música (1997 - presente).
- Profesor de Seminario de Análisis e Investigación Musical y Comunicacional en el Instituto Provincial del Profesorado de Música (2003).
- Profesor de Historia Social de la Música y el Arte II en el Instituto Superior del Profesorado de Música de Rosario (2015 -presente).
- Profesor de Armonía Taller de Armonía y elementos de Análisis y Composición en el Instituto Superior del Profesorado de Música de Rosario (2015 -presente).
- Docente Investigador (categoría III). Proyecto de investigación en curso, "La Música del Siglo XX a través de la Educación Audioperceptiva", en el marco del Programa de Fomento de la Investigación Científica y Tecnológica, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

---

<sup>55</sup> La presente biografía nos fue proporcionada por el propio Jorge Horst.

## **Dirección de trabajos de investigación**

- Co-director beca doctoral tipo I CONICET-UNR .Becario: Carlos Fabián Campos. Proyecto: *La música para teclado de las misiones Jesuíticas de Chiquitos (Bolivia). Transcripción y análisis crítico de los cuadernos para teclados de las Misiones Jesuíticas de Chiquitos* (2010 y continúa)
- Co-director beca posgrado tipo II CONICET-UNR. Becario: Carlos Fabián Campos. Proyecto: *La música para teclado de las misiones Jesuíticas de Chiquitos (Bolivia). Transcripción y análisis crítico de los cuadernos para teclados de las Misiones Jesuíticas de Chiquitos* (2010 y continúa)
- Director de Beca de estudiante extranjero de la Universidad de Aarhus, Dinamarca, 1995, dentro del Convenio de Cooperación e Intercambio Académicos U.N.R./ Univ. de Aarhus (Julio a Diciembre de 1995)
- Director de la Beca "Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe", 2000. Becario Natalia Solomonoff. Proyecto Materiales, categorías y tipos sonoros en la producción musical.

## **Escritos**

- *Sonoridad y Sistemas* (1987). Inédito
- "A Luigi Nono". *Revista del Instituto Superior de Música*, Santa Fe, UNL, 1990, pp.37-39;
- "A Luigi Nono". *Problematizando lo social. Anuario 2000*, Rosario, Facultad de Psicología, UNR, LABORDE Editor, 2000, pp. 193-195.
- *Serialismos* (1990). Inédito.
- *De lo imperceptible a los demonios* (1994). Inédito.
- "Necesaria transgresión", *Anuario 2002–2003*, Rosario, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Rosario, 2003, pp. 81-84.

- “Materia musical y recorridos”. *Clang, Revista de música. Año 01, nro.01*, La Plata, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, 2008, pp. 58-61.
- *Pliegues turbulentos. Glosas*, inédito, Rosario, 1994-2009, 4 p.
- “Acracia y composición”, en Fessel, Pablo (compilador), *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007, 345 p.
- “Paisajes sublimados, vapor flotante de un sueño. La música de Jorge Edgar Molina”. *Creadores Santafesinos. Jorge Edgard Molina*, Santa Fe, Domingo Sahda (Editor), 2012, pp. 528-532.

#### **Cursos, conferencias, talleres y seminarios dictados en diversas instituciones:**

- **2015:** Seminario de Doctorado, Praxis compositiva y proyección, en la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario.
- **2015:** Curso Gestualidad, rítmica, armonía, textura... La improvisación y sus posibilidades., en los Cursos de Verano de la Universidad de Cantabria, Noja, España.
- **2015:** Participa en “La Semana del Sonido. Ruido, música y paisaje sonoro”, con la conferencia: Micro y macrofonía. Pasaje interior/externo, en el Centro Cultural Roberto Fontanarrosa, Rosario.
- **2015:** Seminario de Composición Materia Musical y Recorridos, en el Centro Cultural El Espiral, Rosario.
- **2013:** Participa en el “ForumfürNeueMusik”, Köln, Alemania.
- **2012:** Participa en el “1º Encuentro Nacional de Directores de Orquestas Infantiles y Juveniles”. Mar del Plata, Bs. As.
- **2012:** Participa del “International Visitors Programme: Contemporary Music on the Rhine and Ruhr”, Witten y Köln, Alemania.
- **2010:** Conferencia en las “Jornadas Luigi Nono”. (UNTREF, Bs. As.)

- **2010:** Taller “Percusión y composición” (2º Festival Internacional de Percusión. CCPdE, Rosario).
- **2010:** Seminario - Taller de Composición, Mesas redondas y conferencias (IV Encuentro Internacional de Compositores, IMUC, Santiago de Chile).
- **2010:** Seminario – Taller “arkhé y alquimia musical. Itinerarios compositivos” (Instituto Valenciano de la Música de Valencia, España).
- **2010:** Conferencia sobre la producción musical propia y coloquio (Gare du Nord, Basel, Suiza).
- **2010:** Masterclass de composición (Musik-Akademie Basel, Suiza).
- **2010:** Masterclasses de composición, taller y clases individuales, MusikTalk y concierto (Hochschule Luzern, Suiza).
- **2010:** Conferencia-concierto “Convivencia dialéctica de las instancias hidrológica y pirológica en la música” (CCEBA, Bs. As.).
- **2008 - 2011:** Curso “Géneros musicales en Argentina”. (Escuela de Lenguas. Facultad de Humanidades y Artes. UNR).
- **2008:** Seminario -Taller “Intertextualidad y composición” (Universidad Nacional de Córdoba).
- **2007:** Conferencia – Concierto “Sobre Entrevero (2007), para Violoncello” (CCEBA, Bs. As.).
- **2005:** Conferencia “Luigi Nono” (CEAMC. Bs. As.)
- **2003:** Conferencia “De la composición y la transmisión” (Foro Universitario, Santa Fe).
- **2002:** Concierto-Audición y charla con los compositores Jorge Horst y Carlos Mastropietro (III Jornadas de Música Contemporánea, UNLP, Facultad de Bellas Artes, La Plata).
- **2002:** Conferencia – Concierto “La Música Contemporánea Española” (Inst. Prov. del Prof. de Música de Rosario).

- **2002:** Seminario “La materia sonora, épocas y conexiones” (Centro Cultural y Educativo Municipal de San Lorenzo).
- **2001:** Seminario “Entre el sonido y el tiempo” (Centro Cultural y Educativo Municipal de San Lorenzo).
- **1997:** Seminario – Taller “Músicas y espacios” (Escuela Nacional de Teatro de Rosario).
- **1995:** Seminario “Pintura y Música entramadas: Espacio” (Inst. Prov. del Prof. de Música de Rosario), en combinación con la Arquitecta María Zulema Amadei.
- **1995:** Conferencia “Encrucijadas de la escritura: Escrituras y Música” (Centro Cultural B. Rivadavia de Rosario).
- **1994 y 1995:** “Taller de Producción Radial” (Inst. Prov. del Prof. de Música de Rosario)
- **1994:** “Taller Anual de Audición Musical: Músicas y Tiempos Entramados” (Esc. de Mús. U.N.R.)
- **1993:** Seminario “La Notación Musical en el Siglo XX” (Instituto Nacional del Profesorado de Música de Rosario).
- **1993 y 1994:** “Taller Permanente de Análisis” (I.D.E.M. de Rosario).
- **1993:** “Taller permanente de Audición Musical: Diferentes Músicas y Culturas. Intersecciones, Géneros y Categorías” (Escuela de Música de la U.N.R.).
- **1992:** Conferencia “Compositores Jóvenes de la Argentina” (Centro Cultural Municipal de Rafaela).
- **1992:** “Taller de Audición Musical: Pasado-Presente” (Instituto Nacional del Profesorado de Música de Rosario).
- **1992:** “Seminario Anual de Composición” (Escuela Universitaria de Música de la U.N.R.).
- **1991:** Seminario “Música Siglo XX-Introducción” (Instituto Nacional del Profesorado de Música de Rosario).

- **1991:** “Taller de Técnicas Contemporáneas de Composición” (Escuela de Música de la U.N.R.).
- **1988 y 1989:** “Taller de Armonía y Análisis Musical” (I.D.E.M. Rosario).
- **1988:** Curso “El Espacio en la Música” (Taller de Arte y Arq. de Rosario).
- **1988:** “Taller de Improvisación Musical” (Escuela Nacional de Música de Rosario).
- **1988:** Curso “El Espacio en la Música” (Facultad de Humanidades y Artes de la U.N.R.).
- **1988:** “Taller Auditivo” (Escuela Nacional de Música de Rosario).
- **1987 y 1988:** Curso “La Música a partir de la década del 50” (Taller de Arte y Arquitectura de Rosario).
- **1987:** Curso “La Música del Siglo XX: Tendencias y Movimientos” (Taller de Arte y Arq. de Rosario).
- **1987:** “Taller de Integración entre Movimiento y Sonido” (I.D.E.M. de Rosario).
- **1986 a 1988:** Taller de “Improvisación Musical” (I.D.E.M. de Rosario).
- **1986 a 1988:** Taller de “Investigación y Creación Sonora” (I.D.E.M. de Rosario).
- **1986:** Conferencia “La Música del Siglo XX” (Colegio Manuel Belgrano de Rosario).
- **1985 a 1987:** Cursos anuales de “Experimentación y Sensibilización Sonora” (Inst. de Educación Musical de Rosario).
- **1985:** Curso “Diferentes Timbres en la Música Contemporánea” (Escuela Nacional de Música de Rosario).
- **1984 a 1986:** Cursos anuales “Aproximación a la Música Contemporánea” (Taller de Arte y Arq. de Rosario).

### **Estudios realizados**

- **1981:** Comienza sus estudios de Armonía y Composición.

- **1984-1989:** Composición y Análisis con Francisco Kröpfl (Bs. As.).
- **1984-1989:** Historia y Crítica de Arte con la Arq. María Zulema Amadei (Taller de Arte y Arquitectura de Rosario).
- **1985:** Instrumentación y Orquestación con Jorge E. Molina (Esc. de Música, UNR)
- **1985-1987:** Acústica y Organología con el Ing. Federico Miyara (IDEM, Rosario).
- **1985, 1987 a 1989, 1991:** Cursos y Talleres de Composición, Análisis e Historia con Mariano Etkin (Inst. Sup. de Música, Santa Fe).
- **1988-1989:** Instrumentación y Orquestación con Instrumentos de Percusión con Carmelo Saitta (Bs.As.).
- **1999:** Taller de Música Contemporánea con Gerardo Gandini y Mariano Etkin como Adjunto (Camping Musical, Bariloche).
- **1990:** Taller de Composición con Gerardo Gandini y las siguientes Materias complementarias:
  - Análisis Musical con María del Carmen Aguilar,
  - Estética e Historia con Federico Monjeau,
  - Estructuras y Técnicas con Guillermo Pozatti,
  - Medios Electroacústicos con Jorge Rapp, Instrumentación y Orquestación con Julio Viera.
  - Audición y Teoría del Sonido con Carmelo Saitta (CRAM, Ricordi, Bs.As.).
- **1991-1992:** "Sobre investigaciones musicológicas" con el Dr. Omar Corrado (I.D.E.M., Rosario).
- **1992:** "Once piezas: perspectivas para una teoría crítica de la música", con Federico Monjeau (Esc.de Filosofía, UNR)
- **1993:** "Teoría de la Recepción y Musicología", con el Dr. Omar Corrado (Inst. Nac. del Profesorado de Música, Rosario).

- **1998-1999:** "Curso de Dirección de Orquesta", con Carlos Cuesta (Inst. Nac. del Profesorado de Música, Rosario).
- **2000:** "Musicología y Ciencias Sociales", con el Dr. Omar Corrado (Facultad de Humanidades y Artes, UNR).
- **2001-2002:** "Semiótica del Arte", con el Lic. Edgardo Donoso (Esc. Prov. de Teatro, Rosario).
- **2002:** "Metodología del trabajo intelectual y de la investigación", con el Prof. Dr. Hugo Mancuso (Escuela de Artes Visuales, Rosario).
- **2002:** "Problemática de la estética contemporánea", con la Dra. Marta Zátonyi (Escuela de Teatro, Rosario).

### **Cursos asistidos**

- **1986:** "La Composición hoy: técnicas actuales y análisis", por Francisco Kröpfl. Museo Estévez, Rosario.
- **1986:** "Orquestación e Instrumentación con Instrumentos de Percusión", por Carmelo Saitta. Museo Estévez, Rosario.
- **1986:** "La Música Contemporánea Brasileña", por Rufo Herrera. Centro Cult. B.R., Rosario.
- **1986:** "Experiencias y Reflexiones Musicales", por Carmelo Saitta. CRAM, Ricordi, Rosario.
- **1986:** "La voz en la Música Contemporánea", por Alcides Lanza. Escuela de Música, UNR, Rosario.
- **1986:** "Música e Imagen", por Luis María Serra. CRAM, Ricordi, Rosario.
- **1987:** "Introducción al Método Schillinger de Composición", por Enrique Gerardi. Escuela Nacional de Música, Rosario.
- **1987:** "La Música Contemporánea Alemana", por Aribert Reimann. Goethe Institut, Córdoba.

- **1987:** "Músicas del Siglo XX: transiciones e innovaciones", por Mariano Etkin. Instituto Superior de Música, UNL, Santa Fe.
- **1989:** "Lo Gráfico y lo Telúrico en mi música", por Alcides Lanza. Escuela de Música, UNR, Rosario.
- **1991:** "Texto y música electrónica", por Alcides Lanza. Escuela de Música, UNR, Rosario.
- **1992:** "La Música Contemporánea Italiana", por Giacomo Manzoni. CRAM, Ricordi, Bs.As.
- **1993:** "Tendencias Actuales de las Investigaciones en la Semiología Musical", por el Dr. Jean Jacques Nattiez. CEAMC, Bs.As.
- **1993:** "Música y Literatura: Proust, Wagner, Schopenhauer. Hermenéutica y Semiología Musical", por el Dr. Jean Jacques Nattiez. Escuela de Filosofía y Letras, UBA, Bs.As.
- **1993:** "¿Semiología o Hermenéutica?", por el Dr. Jean Jacques Nattiez. Escuela de Música, UNR, Rosario.
- **1994:** "Semiología y Análisis Musical", por el Dr. Jean Jacques Nattiez. Escuela de Música, UNR, Rosario.
- **1995:** "Estética de la Música Acusmática", por Francois Bayle. Escuela de Música, UNR, Rosario.
- **1995:** "Repetición y microvariación en la Música Contemporánea Argentina", por Jorge Molina. Escuela de Música, UNR, Rosario.
- **1995:** "La Composición fuera de los Sistemas de Altura", por Carmelo Saitta. Escuela de Música, UNR, Rosario.
- **1995:** "Formas de Sonata en el Estilo Clásico - Siglo XVIII", por Edgardo Blumberg. Escuela de Música, UNR, Rosario.
- **1995:** "Introducción a la Epistemología del Análisis Musical", por Francois Delalande. LIPM, Centro Cultural Recoleta, Bs.As.

- **1995:** "Sonidos y estructuras musicales", por Carmelo Saitta. IPPM, Rosario.
- **1995:** "La Sonata Romántica", por Edgardo Blumberg. Escuela de Música, UNR, Rosario.
- **2002:** "Bibliografía y Recursos para la Investigación Musicológica en Internet", por Leandro Donozo. Escuela de Música, UNR, Rosario.
- **2002:** "Workshop de Irvine Arditti para compositores", por Irvine Arditti. Teatro Colón, Bs.As.

### Listado de obras

1. *Tres Piezas para Viola* (1982).\* Sala Lavardén, Rosario.12/12/1982
2. *Estados* (1983) para Saxofón Tenor y Piano.\* Sala Lavardén, Rosario. 18/09/1983.
3. *Páramos Humanos* (1984) para Voz Masculina, Clarinete, Viola, Piano y Percusión.\* C.C.B.R., Rosario. 27/11/1984.
4. *..en lo vivo* (1984) para Voz Femenina y Flauta.\* Sala Udecoop, Rosario. 12/06/1985.
5. *Aquellas noches* (1985) para Piano.\* C.C.B.R., Rosario. 14/08/1985.
6. *Canciones al Tiempo* (1985) para Voz Femenina, Flauta, Clarinete, Contrabajo y Percusión.
7. *Axos (A y B)* (1986) para Clarinete.\* Auditorio Radio Nacional, Córdoba. 21/07/1987.
8. *Uno* (1988) para Piano.\* C.C:Gral. San Martín, Bs.As.. 16/09/1988.
9. *Madrigale a Gesualdo* (1988; rev. 1990) para Quinteto de Cuerdas.\* TheTsai Performance Center, Boston, EEUU. 29/09/1990. Seleccionada en el ALEA III International Competition, Boston, EEUU, 1990.
10. *Madrigale a Gesualdo*(1988; rev. 1990) para Orquesta de Cuerdas. \* Salón Dorado, Municipalidad de La Plata. 27/07/1991.

11. *Corales* (1988) para Saxofón Soprano, Saxofón Alto y Saxofón Tenor.
12. *Litorales* (1988) para Clarinete Bajo, Fagot, Saxofón Tenor, Trombón, Violoncello y Contrabajo.
13. *Fresco* (1989) para Orquesta. Mención (categoría Obras Sinfónicas) en el Concurso Juan Carlos Paz, F.N.A., 1996. 1º mención en el I CONCURSO PÚBLICO NACIONAL DE COMPOSICIÓN – 2016 “Orquesta Sinfónica Nacional - Área de Música Contemporánea”.
14. *Piante* (1989) para dos Bandoneones y dos Contrabajos.\* Ediciones Musicales, I.P.P.M. Biblioteca Argentina. 06/11/1992.
15. *...sobre la nieve negra...* (1990) para Clarinete Bajo, Contrabajo y Piano.\* Sala Rautenstrauch, LlaoLlao, Bariloche. 10/02/1990.
16. *Van Gogh* (1990) para Flauta, Oboe, Viola, Piano y Percusión.\* Goethe Institut, Bs.As. 06/12/1990.
17. *... nello stesso istante...* (1991) para Flauta en Do y Flauta en Sol. \* Biblioteca Nacional, Bs.As. 15/10/2015.
18. *W.A.M. zu Ehren* (1991) para Flauta, Arpa, Violín, Viola y Violoncello.\* Goethe Institut, Bs.As. 20/05/1991.
19. *Conjuro y Posibles* (1991) para Cuarteto de Cuerdas.\* Fundación San Telmo, Bs.As. 23/09/1991. 1er. Premio (categoría Cuarteto de Cuerdas), Concurso de Composición de la Fundación San Telmo, Bs.As. 1991.
20. *Argot* (1991) para Saxofón Soprano, Saxofón Tenor y Bandoneón.\* Biblioteca Argentina, Rosario. 16/08/1991.
21. *Cédez, dehors* (1992) para Viola.\* Biblioteca Argentina de Ciegos. Bs.As. 14/11/1992.
22. *Tristana* (1992) para Violín.
23. *De entre aguas* (1992) para Flauta, Clarinete Bajo, Violín y Violoncello.\* Goethe Institut. Bs.As. 06/04/1993.

24. *Bastet* (1992) para Orquesta de Cámara.
25. *Tierra roja, tierra negra* (1993) para Orquesta.
26. *Rajatablas* (1994) para Bandoneón y Sonidos Electroacústicos.\* Goethe Institut, Bs.As. 22/08/1994.
27. *Llanura* (1994) para Saxofón Soprano, Saxofón Tenor, Bandoneón, Violín y Contrabajo.\* SctAnnagadesSkole, Aarhus, Dinamarca. 04/09/1997. CD IRCO 317, *Panorama de la Música Argentina*, Fondo Nacional de las Artes (1996).
28. *Esferas* (1994) para Clarinete Bajo, Fagot, Corno, Viola, Violoncello y Contrabajo.\* Auditorio Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA, Bs.As.. 11/10/1995. Subsidio de la Fundación Antorchas, 1993. CD ED003, *Música Argentina de los '90*, Asociación EDITAR (1997).
29. *Eretge* (1995) para tres Contrabajos \*. Auditorio Santa Cecilia, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA, Bs.As.. 01/07/1996. Edic. Asociación EDITAR. Concurso Nacional de Composición para obras de Cámara de la Asociación EDITAR, 1995. CD ED001, *Música Argentina de los '90*, Asociación EDITAR (1996).
30. *Epigramas* (1996) para Coro Mixto. Primer Premio (categoría Obras Corales), Concurso de Composición “Juan Carlos Paz” del Fondo Nacional de las Artes, 1996. Premio Unico. Concurso de Literatura, Teatro y Música del Gobierno de la Ciudad de Bs.As, Bienio 2000–2001.
31. *Sólidos y cenizas* (1996) para Contrabajo y Sonidos Electroacústicos.\* Auditorio de la Asociación Médica, Rosario. 25/08/2001. Concurso Becas Nacionales - Especialidad Música - Programa Creación del Fondo Nacional de las Artes, 1995.
32. *El libro de los escorzos I* (1996) para Cuarteto de Cuerdas.
33. *AP* (1997) para Bandoneón.\* SctAnnagadesSkole, Aarhus, Dinamarca. 04/09/1997.

34. ...y *persiste* (1998) para Fagot. \* Instituto Superior de Música, Santa Fe. 05/09/2003.
35. *Herético furor* (1998; rev. 2001) para Flauta Contralto, Clarinete Bajo, Violín, Violoncello y Piano.\* Teatro Colón, Bs.As.. 19/05/2001.
36. *EDDA* (1999) para Tenor, Flauta Contralto, Clarinete Bajo, Fagot, Trompeta, Violín, Viola y Violoncello.\* Musikhuset, Aarhus, Dinamarca. 29/04/1999.
37. *Fuego mudo* (1999) para Violín y Bandoneón.\* Biblioteca Argentina, Rosario. 08/07/2000.
38. *Insurgente imaginario* (2000) para Cuarteto de Cuerdas. \* Centro Cultural Parque de España, Rosario, 27/06/2015. Primer Premio (categoría Obras de Cámara), Concurso de Composición “Juan Carlos Paz” del Fondo Nacional de las Artes, 2001.
39. *Selva inescrutable libertaria* (2000) para Orquesta.\* Teatro 1ro. de Mayo, Santa Fe. 23/09/2000. CD SD009, *Orilla eterna. Obras sinfónicas de compositores santafesinos contemporáneos*, Sello Discográfico de la Universidad Nacional del Litoral (2003).
40. *Efigies* (2002) para Violín. \* Teatro Colón, Bs.As.. 21/10/2002. Seleccionada en el Concurso de Composición y Workshop Irvine Arditti, 2002.
41. *Akratos* (2002) para Orquesta de Cámara \*. Teatro Gral. San Martín, Bs.As.. 29/10/2002.
42. *Fragua* (2003) para Orquesta.\* Teatro El Círculo, Rosario. 18/09/2006.
43. *Barro sublevado* (2003) para Piano.\* Goethe Institut. Bs.As.. 26/09/2003.
44. *Ronca maldición* (2003) para Clarinete Bajo, Fagot, Corno, Viola, Violoncello y Contrabajo.\* Teatro Colón, Bs.As.. 12/08/2003.
45. *Sehnsucht* (2003) para Orquesta \*. Teatro El Círculo, Rosario. 11/09/2003. CD SD009, *Orilla eterna. Obras sinfónicas de compositores santafesinos contemporáneos*, Sello Discográfico de la Universidad Nacional del Litoral (2003).

46. *Bruma* (2003) para Oboe, Violín, Viola y Violoncello. \* Asociación Cultural Pestalozzi, Bs. As. 6/12/2003.
47. *Naufraios Tübingen* (2004) para Trompeta, Clarinete Bajo, y Contrafagot. \* I.S.M., Santa Fe. 12/6/2004.
48. *Tregua de vidrio* (2005) para Viola, Violoncello y Contrabajo. \* Biblioteca Argentina, Rosario. 19/06/2005.
49. *Tornando al rojo* (2005) para Actor, Clarinete Bajo, Corno, Trombón y Sonidos Electroacústicos.\* Teatro Colón, Bs.As.. 13/10/2005.
50. *Cóncavo convexo* (2006) para Flauta, Viola y Arpa. \* Asociación Cultural Pestalozzi, Bs. As. 8/4/2006. Editorial PILES. España.
51. *AWA* (2006) para cuarteto de Trombones.\* Immanuelkirche, Wuppertal, Alemania, 28/10/2006.
52. *Sciara du fuocu* (2006) para Clarinete, Fagot, Corno o Saxofón Tenor, Trombón, Violoncello, Contrabajo y Sonidos Electroacústicos. \* Parque España, Rosario, 14/10/2006.
53. *sin dogma I. "Cantare e sonare"* (2006) para Orquesta de Cámara (Fl, Ob, Cl Bajo, Fg, SxCont y Sx Bar, Crn, Tpt, Perc., Piano, Vn, Vla , Vc y Cb).\* Centro Nacional de la Música, Bs.As., 2/12/2006.
54. *sin dogma II. Pedernal* (2006) para Orquesta de Cámara (Fl, Ob, Cl Bajo, Fg, SxCont y Sx Bar, Crn, Tpt, Perc., Piano, Vn, Vla, Vc, Cb y piedras).\* Centro Nacional de la Música, Bs.As., 2/12/2006.
55. *Entrevero* (2007) para Violoncello.\* Centro Cultural de España de Bs.As., 9/6/2007.
56. *sin dogma III. L.Z.* (2007) para Guitarra y Orquesta de Cámara (para Orquesta de Cámara (Fl, Ob, Cl Bajo, Fg, Crn, Tpt, Perc., Piano, Vn, Vla, Vc y Cb)\*. Teatro Colón, Bs.As.. 31/5/2008.
57. *sin dogma IV. Primigenia* (2007) para dos Didgeridoos, Fagot, Saxo Barítono, Corno, Trompeta, Viola y Violoncello\*. Teatro Colón, Bs.As., 31/5/2008.

58. *Barricada* (2007) para Clarinete, Fagot, Corno, Trombón, Violín, Viola, Violoncello y Contrabajo \*. Parque España, Rosario, 8/9/2007.
59. *Ditirambo I. C.C.* (2007) para Orquesta \*. Teatro El Círculo, Rosario. 22/11/2007.
60. *Ditirambo II. Illambaes* (2007) para Orquesta \*. Teatro El Círculo, Rosario. 22/11/2007.
61. *Intempestivos* (2008) para cualquier Saxofón \*. Parque España, Rosario, 16/3/2008.
62. *Intempestivos* (2008) versión Orquesta de Cámara \*. Auditorio ISM, Santa Fe, 8/8/2008.
63. *Dunas* (2008) para Orquesta de Cuerdas \*. Teatro La Comedia, Rosario, 23/10/2008.
64. *Dunas* (2008) para Quinteto de Cuerdas \*. Café Vinilo, Bs. As., 14/6/2009.
65. *Foradelsmurs*(2008) para Orquesta de Cámara \*. Auditorio ISM, Santa Fe, 16/12/2008.
66. *Tensó* (2009) para Oboe y Fagot. Birmingham Conservatoire, Birmingham, Inglaterra. 24/7/2009.
67. *Furtivo* (2009) para Flauta, Arpa, Acordeón y Violoncello. St.-Nicolai-Kirche, Eckernförde, Alemania. 31/7/2009.
68. *Aforismo I. Resiliente* (2009) para Voz femenina y Orquesta \*. Teatro El Círculo, Rosario, 3/9/2009.
69. *Aforismo II. Contraluz* (2009) para Flauta y Orquesta \*. Teatro El Círculo, Rosario, 3/9/2009.
70. *Aforismo III. Pleamar* (2009) para Bandoneón y Orquesta \*. Teatro El Círculo, Rosario, 3/9/2009.
71. *Aforismo IV. Arkhé* (2009) para Saxofón tenor y Orquesta \*. Teatro El Círculo, Rosario, 3/9/2009.

72. *Contraluz* (2009) para Flauta y Orquesta de Cuerdas.
73. *Contraluz* (2009) para Flauta y Quinteto de Cuerdas.
74. *Pleamar* (2009) para Bandoneón y Orquesta de Cuerdas.
75. *Pleamar* (2009) para Bandoneón y Quinteto de Cuerdas.
76. *HUA* (2009) para cualquier fuente sonora.
77. *Fluido flama* (2010) para Acordeón \*. CCEBA, Bs. As., 13/3/2010.
78. *Atizando brasas* (2011) para Piano\*. Espacio Cultural Nuestros Hijos, Bs. As., 12/3/2011.
79. *QOM* (2011) para cuarteto de Saxofones (soprano., contralto, tenor y barítono) \*. Auditorio Juan Victoria, San Juan (capital),
80. *Suiseki I* (2011) para Flauta y Piano \*. Centro Cultural de la Memoria HaroldoConti, Bs. As. 15/10/2011.
81. *Uqbar* (2011) para tres voces (Contralto grave, Barítono y Bajo grave) y Orquesta de Cámara (Fl, Cl Bajo, Crn, Tpt, Trbn, 2 percusionistas, Vn, Vla, Vc y Cb.) \*. Centro Nacional de la Música, Bs. As., 9/10/2011.
82. *Promenades* (2011) para Percusión \* (estrenada como parte de *Uqbar*). Centro Nacional de la Música, Bs. As., 9/10/2011.
83. *Isole* (2011) para voces y Orquesta de Cámara. \* (estrenada como parte de *Uqbar*). Centro Nacional de la Música, Bs. As., 9/10/2011.
84. *Yapay* (2011) para voces, Clarinete Bajo, Corno, Trombón, Viola y Violoncello \* (estrenada como parte de *Uqbar*). Centro Nacional de la Música, Bs. As., 9/10/2011.
85. *Finestre* (2011) para Flauta solista, voces y Orquesta de Cámara. \* (estrenada como parte de *Uqbar*). Centro Nacional de la Música, Bs. As., 9/10/2011.
86. *Gardens* (2011) para voces y Orquesta de Cámara. \* (estrenada como parte de *Uqbar*). Centro Nacional de la Música, Bs. As., 9/10/2011.

87. *Klangstaub* (2011) para voces y Orquesta de Cámara. \* (estrenada como parte de *Uqbar*). Centro Nacional de la Música, Bs. As., 9/10/2011.
88. *Demoliamo* (2011) para Clarinete Bajo, Violoncello y Piano \*. Centro Nacional de la Música, Bs. As., 24/11/2011.
89. *krakran* (2012) para Flauta(s), Clarinete(s), Percusión, Violín, Viola, Violoncello y Contrabajo \*. Hochschule für Musik und Tanz, Köln, Alemania, 4/5/2012.
90. *Suiseki II* (2012) para Flauta Contralto y Guitarra \*. Teatro Nacional Cervantes, Bs. As., 23/5/2012.
91. *Quenouille* (2012) para Piano \*. Teatro Nacional Cervantes, Bs. As., 10/10/2012
92. *Crisoles* (2013) para Corno Inglés, Clarinete Bajo, Fagot, Piano, Viola, Violoncello y Contrabajo \*. Deutschlandfunk, Köln, Alemania, 21/4/2013
93. *Wortlose...* (2013) para Voz Femenina y Piano \*. Centro Nacional de la Música, Bs. As., 14/9/2014.
94. ... *ad onnipensiero* (2013), para voz/voces femenina/s con percusión opcional
95. ... *mitjedem Gedanken* (2013), para voz/voces masculina/s con percusión opcional
96. *Escarpa* (2014) para Oboe\*. Museo Juan B. Castagnino, Rosario, 8/3/2014.
97. *Wortloser* (2014) para Voz Masculina y Piano.
98. *Partigiani* (2014) para Flauta Contralto, Clarinete Bajo y Clave/Espineta \*. Biblioteca Argentina, Rosario, 1/8/2014.
99. *Al plexo trópico* (2015) para Orquesta \*. Teatro El Círculo, Rosario, 3/6/2015.
100. *Laudare* (2015) para voces y conjunto instrumental \*. Museo o Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, 4/10/2015.
101. *Aluna* (2015) para Trombón y Piano \*. Conservatorio Superior de Música, Córdoba, 6/10/2015.

102. *Restingas* (2015) para Piano Obligato con orgánico instrumental y/o vocal variable \*. Biblioteca Nacional, Bs. As., 15/10/2015.
103. *Suiseki III* (2015), para Flauta Bajo y Violoncello \*. Biblioteca Nacional, Bs. As., 15/10/2015.
104. *Siempre múltiples tensiofriccionan plenas polaridades* (2015), para orgánico instrumental y/o vocal variable \*. Biblioteca Nacional, Bs. As., 15/10/2015.
105. *Desalambra* (2015), para Violonchelo y Piano \*. Biblioteca Nacional, Bs. As., 15/10/2015.
106. *GenossinnenundGenossen!* (2015) para Corno Inglés, Clarinete Bajo y Fagot. \* Elisabeth Schneider Stiftung, Freiburg, Alemania, 23/10/2015.
107. *Woehlorst* (2015) para Voz Femenina y Bajo Eléctrico.
108. *Memorial I. Ch.* (2016) para una o más voces y/o uno o más instrumentos.
109. *Memorial II. T.B.* (2016) para una o más voces y/o uno o más instrumentos.
110. *Kovka. Miradas sobre Bakunin.* (2016) para orgánico instrumental y/o vocal variable \*. Teatro Iro.de Mayo, Santa Fe, 12/08/2016.
111. *Yesca* (2016) para Cuarteto de Cuerdas y orquesta \*. Centro Cultural Kirchner (CCK), Buenos Aires, 25/11/2016.
112. *LIL* (2017), para Coro Mixto \*. Teatro Colón, Buenos Aires, 8/4/2017.
113. *...schwebend...* (2017), para Coro Mixto \*. ESEAM “Juan Pedro Esnaola”, Buenos Aires, 5/5/2017.
114. *Petroglifos* (2017), para cualquier cordófono grave y cualquier instrumento de teclado grave \*. Teatro Colón, Buenos Aires, 8/4/2017.
115. *JONDO* (2017), para voces y conjunto instrumental variables \*. Teatro Colón, Buenos Aires, 8/4/2017.

## Grabaciones

- *Llanura* (1994), IRCO 317, serie de Discos Compactos: *Panorama de la Música Argentina*, Fondo Nacional de las Artes. Editado en 1996.

- *Eretge* (1995), ED001, Disco Compacto de la Asociación EDITAR: *Música Argentina de los '90*. Editado en 1997.
- *Esferas* (1994), ED003, Disco Compacto de la Asociación EDITAR: *Música Argentina de los '90*. Editado en 1997.
- *Sehnsucht* (2003), CD SD009, *Orilla eterna. Obras sinfónicas de compositores santafesinos contemporáneos*, Sello Discográfico de la Universidad Nacional del Litoral (2003).
- *Selva inescrutable libertaria* (2000), CD SD009, *Orilla eterna. Obras sinfónicas de compositores santafesinos contemporáneos*, Sello Discográfico de la Universidad Nacional del Litoral (2003)
- *Sin dogma I–IV*. BAU1171. *Compañía Oblicua. Latitud Sur*. Editado en 2007.
- *Cóncavo convexo* (2006), AH188. *Trío Luminar. Constelaciones. Música contemporánea argentina y española para flauta, viola y arpa*. Editado en 2007.

### **Partituras editadas**

- *Eretge* (1995) para tres Contrabajos (Edición Asociación EDITAR, 1997)
- *Piante* (1989) para dos Bandoneones y dos Contrabajos (Ediciones Musicales I.P.P.M. Rosario, 1998)
- *cóncavo convexo* (2006), para Flauta Contralto, Viola y Arpa (Piles Editorial de Música, S.A., España).

### **Otras producciones**

- Músicas para audiovisuales (*Nuevos sonidos, nuevos materiales y Der Punkt*), video (*M.C.Escher*) y obras de teatro (*La Petición de Mano* de Anton Chejov y *El Señor Galindez* de Eduardo Pavlovsky).
- Programas radiales:

*Orientes y Occidentes* (1994) Radio Allegro

*La Música y el caos* (1994) Radio Allegro

*La acumulación sonora* (1994) Radio Allegro

*La Música y los desiertos* (1994) Radio Allegro

*Los silencios y la música* (1994) Radio Allegro

*Voces e instrumentos* (1995) Radio Allegro

*Contrastes sonoros* (1995) Radio Allegro

*Prometeo y la música* (1995) Radio Allegro

### **Citas de otros autores**

- UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO 1991. *Cien años de Música Rosarina*. Rosario: Edic. de la U.N.R., pp. 5 y 15.
- ROLDÁN, WALDEMAR A.1996. *Argentina, Diccionario de música y músicos*, Bs.As.: El Ateneo, p. 20.
- INSTITUTO PROVINCIAL DEL PROFESORADO DE MÚSICA DE ROSARIO 1998. "Jorge Horst", Opus - Música Contemporánea, Rosario: Ediciones Musicales del IPPM, pp 32-50.
- BLUMBERG, EDGARDO. *Algunas consideraciones sobre la firma en la producción musical*, Facultad de Formación Docente en Ciencias. UNL, inédito.
- LUZARDO, MARÍA NOEL & MAURIÑO, GABRIELA 1999 "Catálogo de Obras Argentinas para Saxofón", Revista EL DORADO, N° 3, 1999 Bs. As.: p. 41.
- MOLINA, JORGE E. & BOLCATTO, HIPÓLITO G.2000 "La situación de la música al finalizar el siglo", *SUMMARIUM* 3, 2000, Santa Fe: pp. 134 y 135
- CORRADO, OMAR 2000 "Jorge Horst", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol.6 Madrid: SGAE (ed. a cargo de Emilio Casares Rodicio).
- LEVITZ, TAMARA "Of and about Argentina: Constructing Identities in Contemporary Latin American Music, Agosto 2001, McGill University, Canada, inédito.

- RODRIGUEZ KEES, DAMIÁN 2001 “Sobre "Eretge" de Jorge Horst”. *El tiempo de estar aquí*, Agosto 2001, Santa Fe, inédito.
- VILLAFRUELA, MIGUEL 2002. *Catálogo de obras para saxofón de compositores latinoamericanos*, Marzo 2002, Chile.  
[www.saxofonlatino.cl/ficha.php3](http://www.saxofonlatino.cl/ficha.php3)
- GREENBERG, ROGER: *Latin American Music for Saxophone*, Primavera 2002, University of Northern Colorado, EEUU.  
[www.saxalliance.org/latinamericanmusic.html](http://www.saxalliance.org/latinamericanmusic.html)
- MOLINA, JORGE E. 2002: *Algunas observaciones en torno a "Van Gogh" de Jorge Horst*, Junio 2002, inédito.
- GAVIOLA, NATALIA 2002 *Aspekte der Neuen Musik in Argentinien nach 1950*. Tesina para la cátedra del Prof. Mathias Spahlinger (im Rahmen der Abschlußprüfung des Aufbaustudiums Komposition), Staatliche Hochschule für Musik, Set. 2002, Freiburg im Breisgau, Alemania, inédito.
- GIULIANI, MATÍAS; GIAMBASTIANI, LUCIANO; DIEZ, SANTIAGO; DI SANZO, SEBASTIÁN 2002: *Jorge Horst. Lírica de seducción del sonido. La repetición como elemento de valor discursivo*. Monografía para la cátedra de Historia de la Música Argentina de Carlos Rausa, UCA, Nov. 2002, Bs.As., inédito.
- MOLINA, JORGE E. 2005 “Música e ideología. *herético furor* de Jorge Horst”, *SUMMARIUM 4. estéticas del fin de siglo 2*. pp. 191 - 244.
- BEIMEL; THOMAS 2006 “Ketzerische Klänge aus der Pampa– compositores de Rosario, Argentina”, *MusikTexte III*, Köln, Alemania, noviembre de 2006.
- MOLINA, JORGE E. 2007, *Intertextualidad intersemiótica entre Música y Artes visuales: algunos aspectos de la obra de M. C. Escher reprocessados en Esferas (1994) de J. M. Horst*, inédito, Santa Fe, 2007, 51 p.
- FESSEL, PABLO 2010 “Política y tradición en la música contemporánea argentina”, *La Nación*, Buenos Aires, 16 de enero de 2010. En línea. URL: [www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=1221121](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1221121), consultado en enero de 2010.

- BAUCKHOLT, CAROLA 2010, “Zusammentreffende Energien. Ein geistig-kulinarisches Non-Stop-Fest in Santiago de Chile”, *MusikTexte* 127, Köln, Alemania, diciembre de 2010, p. 90.

### **Becas y Concursos**

- **1988:** Compositor Residente por la Dirección Nacional de Música, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia de la Nación.
- **1990:** Asociación Camping Musical Bariloche.
- **1990:** The Alea III International Competition, Boston, EEUU.
- **1991:** Concurso de Composición de la Fundación San Telmo, Bs. As. (primer premio categoría Cuarteto de Cuerdas).
- **1993-94:** Beca para la Investigación Musical de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe.
- **1995:** Concurso Becas Nacionales - Especialidad Música - Programa Creación del Fondo Nacional de las Artes
- **1995:** Concurso Nacional de Composición para obras de Cámara de la Asociación EDITAR, Bs.As..
- **1996:** Concurso de Composición "Juan Carlos Paz" del Fondo Nacional de las Artes (primer premio categoría Obras Corales y mención categoría Obras Sinfónicas).
- **2001:** Concurso de Literatura, Teatro y Música del Gobierno de la Ciudad de Bs. As. (Bienio 2000-2001).
- **2001:** Concurso de Composición "Juan Carlos Paz" del Fondo Nacional de las Artes (primer premio categoría Obras de Cámara).
- **2002:** Concurso de Composición Irvine Arditti, organizado por el CEAMC, Bs. As..
- Es cuatro veces becario de la Fundación Antorchas (**1987-88, 1989,1990 y 1992**), y la misma le otorga un Subsidio para Composición Musical (**1993**).

## Otros antecedentes

- Es cofundador del Grupo KLANK - Música Contemporánea de Rosario y de la Asociación Santafesina de Compositores (F.A.C.).
- Ha sido jurado en diferentes selecciones.
- Ha participado en diferentes Encuentros de Compositores, tanto en el país como en el exterior (Chile, EEUU, Dinamarca, España, Alemania, México, etc.).
- Participa activamente en el proyecto de Intercambio Argentino-Danés.
- Ha organizado y coordinado diferentes grupos de estudio e investigación en Historia de la Música, Análisis y Composición Musical, de los que surgieron no sólo destacables individualidades sino también agrupaciones de compositores como Bastet, Masa Crítica y Nicht.
- Participa activamente en el proyecto de Intercambio Suizo-Argentino.

## **Partituras**

# "PIANTE" (1989)

$\text{♩} = 42 \leftrightarrow 50$

Jorge Horst  
⑤

Band I

Band II

Cb I

Cb II

⊗ = Repetir el mismo sonido  
tantas veces como se  
indica.

Band I

Band II

Cb I

Cb II

⑩

Band I

Band II

Cb I

Cb II

⑭

⑮

Band I

Band II

Cb I

Cb II

⑳

21 25

Band I

Band II

Cb I

Cb II

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

glass

26 31

Band I

Band II

Cb I

Cb II

ff

mf

ff

mf

mf

mf



(40') <sup>(42)</sup>

Band I (tirando)

Band II (Empujando)

Cb I

Cb II

<sup>(46)</sup> a 20"

Band I

Band II

Cb I

Cb II

Handwritten musical score for measures 50-57. The score is arranged in four staves: Band I, Band II, CbI, and CbII. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The notation includes melodic lines with slurs and accents, and accompaniment lines with chords and triplets. Measure numbers 50 and 57 are circled at the beginning and end of the section respectively.

Handwritten musical score for measures 58-66. The score is arranged in four staves: Band I, Band II, CbI, and CbII. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. Measures 58 and 66 are circled. The notation includes melodic lines with slurs and accents, and accompaniment lines with chords and triplets. The word "Ponte" is written above the CbI staff in measure 59, and "Ord" is written above it in measure 63. The abbreviation "G.P." (Grave Play) is used in several measures. Measure numbers 58 and 66 are circled at the beginning and end of the section respectively.

Handwritten musical score for measures 67-74. The score is arranged in four staves: Band I, Band II, CbI, and CbII. Measure numbers 67, 74, and 77 are circled. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. Performance markings include *Tosto* and *ppp*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Handwritten musical score for measures 75-80. The score is arranged in four staves: Band I, Band II, CbI, and CbII. Measure numbers 75 and 80 are circled. Dynamics include *mf*, *ff*, and *simile*. Performance markings include *G.P.* and *ord.*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Handwritten musical score for measures 81-87. The score is arranged in four systems, each with a treble and bass staff. The systems are labeled on the left as Band I, Band II, CbI, and CbII. Measure numbers 81, 82, 83, 84, 85, 86, and 87 are circled at the top of each system. The notation includes various dynamics such as *mf*, *ff*, *ppp*, and *pp*, as well as performance markings like accents, slurs, and breath marks (G.P.).

Handwritten musical score for measures 88-95. The score is arranged in four systems, each with a treble and bass staff. The systems are labeled on the left as Band I, Band II, CbI, and CbII. Measure numbers 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, and 95 are circled at the top of each system. The notation includes various dynamics such as *pp*, *p*, and *ff*, as well as performance markings like slurs and accents.

Handwritten musical score for measures 96-101. The score is arranged in four staves:

- Band I:** Treble and Bass clefs. Measures 96-101. Dynamics include *f*, *pp*, and *mf*. A 3-measure rest is present in measure 100.
- Band II:** Treble and Bass clefs. Measures 96-101. Dynamics include *f*, *pp*, and *mf*. A 3-measure rest is present in measure 100.
- Cb I:** Bass clef. Measures 96-101. Dynamics include *f*, *pp*, and *mf*. Includes markings for *Ponte* and *Ord.*
- Cb II:** Bass clef. Measures 96-101. Dynamics include *f*, *pp*, and *mf*. Includes markings for *Ponte* and *Tasto*.

Handwritten musical score for measures 102-107. The score is arranged in four staves:

- Band I:** Treble and Bass clefs. Measures 102-107. Dynamics include *p*, *f*, and *ppp*. Measures 106 and 107 are marked *G.P.*
- Band II:** Treble and Bass clefs. Measures 102-107. Dynamics include *p*, *f*, and *ppp*. Measures 106 and 107 are marked *G.P.*
- Cb I:** Bass clef. Measures 102-107. Dynamics include *ppp*, *f*, and *ppp*. Measures 106 and 107 are marked *G.P.*
- Cb II:** Bass clef. Measures 102-107. Dynamics include *mf*, *pp*, and *ppp*. Includes marking for *Ord.*. Measures 106 and 107 are marked *G.P.*

Handwritten musical score for measures 108-112. The score is arranged in four staves: Band I (top), Band II, CbT (third), and CbB (bottom). Measure numbers 108 and 112 are circled at the top. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *mf*, and *pp*. Fingerings and articulation marks are also present throughout the score.

Handwritten musical score for measures 113-117. The score continues in the same four-staff format: Band I, Band II, CbT, and CbB. Measure numbers 113 and 117 are circled at the top. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. Fingerings and articulation marks are also present throughout the score.

118 124

Band I

Band II

CbI

CbII

125 132

Band I

Band II

CbI

CbII

133

Band I

pp # pp mf

Band II

pp # pp mf

Cb I

pp mf

Cb II

pp mf

Gett.

Gett.

⊗ = Golpear con la m. izq. las cuerdas contra la tautiera.

139

Band I

pp f

Band II

f

Cb I

f Gett. f pp Gett. Gett. G.P.

Cb II

f Gett. f Gett. Gett. G.P.

4

4

4

4

48

144 149

Band I

Band II

Cb I

Cb II

ord

Ponte

Tasto

mf

mf

150 154

Band I

Band II

Cb I

Cb II

f

mf

mf

Handwritten musical score for four parts: Band I, Band II, Cb I, and Cb II. The score includes dynamic markings (mf, f, ff), articulation (accents), and performance instructions like "Durata ca 9'". Measure numbers 155 and 158 are circled. The score concludes with a double bar line and a signature "Jorge Horst" and date "Rosario, 26/10/89".

- ⊗ = Soltar el aire con violencia pero sin tocar la botanera.
- ⊗\* = Doble cuerda (I/II), sonidos lo más agudo posible.

Jorge Horst

"barro sublevado"  
(2003)

para piano

a Haydée Schwartz  
"barro sublevado"  
(2003)

1

Jorge Horst

♩ = 100

*f*

*secco*

♩ = 79

*molto rit.*

Tpo. (♩ = 79)

*p* *ff* *ff* *p* *p*

*ff* *f* *ff* *ff*

First system of the musical score. The right hand (treble clef) begins with a series of eighth notes, marked with *ff* and *p*. It then moves to a melodic line with dynamics *f*, *mp*, and *f*. The left hand (bass clef) starts with a series of eighth notes marked *p*, followed by a more complex rhythmic pattern with dynamics *ff* and *ff*. Fingerings and accents are indicated throughout.

Second system of the musical score. The right hand features a melodic line with dynamics *f*, *mp*, *f*, *mp*, *f*, and *ff*. It includes a triplet of eighth notes and a section marked *x3*. The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamics *ff* and *ff*, including a triplet of eighth notes.

Third system of the musical score. The right hand has a melodic line starting with a *ff* dynamic, followed by *mf* and *f*. It includes a 7-measure rest. The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamics *p*, *pp*, *mp*, and *ff*, including a 5-measure rest.

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with dynamics *mp*, *f*, and *f*. The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamics *p* and *p*, ending with a series of chords marked *p*.

rit. poco a poco al  $\text{♩} = 44$

prima volta x5  
l.v.

*f* *pp* *mf* *ff*  $\text{♩} = 79$

*mf* *ff* *ff* *mf* *ff*

Molto rit.

*mp* *f* *ff* *ff* *ff*

Mantener bajas las teclas sin hacerlas sonar

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

← Dejar sonar hasta la extinción total de los sonidos →

# ronca maldición

(2003)

para sexteto

Jorge Horst

*a Natalia Gaviola*

*para ser estrenada por el Lonba Ensemble*

## Instrumentos

Clarinete Bajo en Si bemol  
Fagot

Corno en Fa

Viola  
Violoncello  
Contrabajo

## Notas


### Balance Dinámico

Salvo indicación de intensidad no coincidente, cuando los instrumentos tienen una indicación dinámica igual, se asume que deberán sonar todos con la misma intensidad. Esto vale para toda la pieza.

### Alteraciones

Las alteraciones que se reiteran son por seguridad. Lo único que anulará a una alteración dentro del compás será el becuadro.

### Vientos

1. En notas largas, respiración *ad libitum*, lo más imperceptible posible.
2. , □ = Sólo aire (sin importar si surge alguna altura puntual).
3. ∇ = Sonido lo más grave posible. En caso de encontrarse con un glissando entre dos de ellos a diferente altura, que sea de uno muy grave a otro mas grave aun, o viceversa, según la indicación dada.

### Cuerdas

4. En notas largas, cambios de arco lo más imperceptible posible (= *liscio*).
5. p.o. = posizione ordinario  
s.t. = sul tasto  
s.p. = sul ponticello  
d.p. = disopra il ponte ("extrem." s.p.)

6.  = Tocar al costado del puente.

7.  = Tocar entre el puente y el cordal.

8. ○ = arco circular: comenzar tirando (π), a distancia normal del puente y gradualmente deslizarse hacia y sobre la tastiera, mientras el arco alcanza su punta. Luego volver hacia el puente con arco empujando (∨), lo más continuo y parejo posible, y así sucesivamente.

«Tonca maldición» (2003) Jorge Horst

The score consists of six staves, each representing a different instrument:

- Cb<sub>10</sub>**: Starts with a tempo marking of  $\text{♩} = 69$  and a bracketed section of  $\text{♩} = 138$ . It features a complex rhythmic pattern with 2/4, 3/8, and 5/16 time signatures.
- Foy**: Features a melodic line with slurs and dynamic markings.
- Crr**: Includes a section with a 3/8 time signature and a 5/16 time signature.
- Vla**: Features a melodic line with slurs and dynamic markings.
- Vc**: Includes a section with a 3/8 time signature and a 5/16 time signature.
- Cb**: Features a melodic line with slurs and dynamic markings.

Handwritten musical score for a piece, consisting of two systems of staves. The notation includes various rhythmic values, dynamic markings, and articulation marks.

**System 1 (Measures 1-4):**

- Measure 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Rhythmic values include 16, 6, 5, 7, 16, 2, 5, 3, 8, 5, 8. Dynamic markings include *mf* and *f*. Includes a slur over the first two notes and an accent on the eighth note.
- Measure 2:** Continues the melodic line with a slur and an accent.
- Measure 3:** Continues the melodic line with a slur and an accent.
- Measure 4:** Ends with a double bar line and a repeat sign. Includes a slur and an accent.

**System 2 (Measures 5-8):**

- Measure 5:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Rhythmic values include 16, 7, 6, 5, 16, 2, 5, 3, 8, 5, 8. Dynamic markings include *mf* and *f*. Includes a slur over the first two notes and an accent on the eighth note.
- Measure 6:** Continues the melodic line with a slur and an accent.
- Measure 7:** Continues the melodic line with a slur and an accent.
- Measure 8:** Ends with a double bar line and a repeat sign. Includes a slur and an accent.

The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/8. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

- 2 -



28

Legato

pp

Legato

pp

3

37

Legato

pp

pp

3

38

gliss. lento

gliss. lento

f

arco

v gliss. lento

pp

47





Handwritten musical score for a piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various rhythmic values, dynamics (f, ff, fmf), and articulation marks. The score is divided into measures by bar lines, with some measures containing repeat signs. The bottom of the page features boxed measure numbers 67 and 68.

-7-

Handwritten musical score for a piano piece, consisting of two systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mf, f, ff), articulation (legato, détaché), and fingerings (e.g., 5, 3, 2, 1, 16, 17, 18).

Key annotations and markings include:

- Measure 68:  $\text{♩} = \text{d.} [\text{d.} = 69]$  [77]
- Measure 69: 6 Non Legato
- Measure 70: Non Legato
- Measure 71: *détaché*
- Measure 72: *détaché*
- Measure 73: *détaché*
- Measure 74: *détaché*

The score is written on two systems of staves, with measures 68-74 and 75-81. The notation includes treble clefs, key signatures (one sharp), and various rhythmic values. Dynamics range from *mf* to *ff*. Articulation includes *legato* and *détaché*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Handwritten musical score for a string instrument, consisting of six staves. The notation includes various musical symbols and performance instructions:

- Staff 1:** Starts with a boxed number '78' and a '5' above the staff. It contains a series of notes with stems, some marked with '6' and '8'. The staff ends with a boxed number '79' and a '4' above the staff.
- Staff 2:** Continues the melodic line with notes and stems, including some accidentals (sharps and naturals).
- Staff 3:** Features a 'C. vite' instruction above the staff. It includes notes, rests, and a dynamic marking 'f'.
- Staff 4:** Includes a 'p' dynamic marking, a 'pizz.' (pizzicato) instruction, and an 'arco' instruction. It contains notes, rests, and a '4' above the staff.
- Staff 5:** Starts with an 'arco' instruction. It contains notes, rests, and a '4' above the staff.
- Staff 6:** Ends with a 'ff' (fortissimo) dynamic marking and a 'sforz.' (sforzando) instruction. It contains notes, rests, and a '4' above the staff.



105

85

Handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff includes a dynamic marking of *mp*. The third staff includes a dynamic marking of *fu*. The fourth staff includes a dynamic marking of *p*. The fifth staff includes a dynamic marking of *mf* and the instruction *simile*. The sixth staff includes a dynamic marking of *mf* and the instruction *IV II più continuo*. The seventh staff includes a dynamic marking of *fu* and the instruction *IV II più continuo Pass.*

-11-



## Material sonoro

**N° Pista**      **Obra**

1	<i>Piante</i> (maqueta midi como referencia sonora aproximada)
2	<i>Barro sublevado</i> (grabación en vivo concierto. Piano: Haydée Schvartz)
3	<i>Ronca maldición</i> (grabación del LonBa Ensemble, dir: Christian Baldini)

## **Bibliografía y documentación**

### **Referencias bibliográficas**

- Adler, Samuel, *El estudio de la orquestación*, Barcelona, Idea Books SA, 2006.
- Adorno, Theodor, *Filosofía de la nueva música. Obra completa, 12*, Madrid, Ediciones Akal SA, 2003.
- Aretz, Isabel (relatora), *América Latina en su música*, México, Siglo Veintiuno-Unesco, 1983.
- Boulez, Pierre, *Puntos de referencia*, Barcelona, Editorial Gedisa SA, 2001.
- Brelet, Gisèle, *Estética y Creación Musical*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1957.
- Buch, Esteban (compilador), *Tangos cultos: Kagel, J.J.Castro, Mastropiero y otros cruces musicales*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2012.
- Corrado, Omar, *Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- Corrado, Omar, “Posibilidades intertextuales del dispositivo musical”, sle, se, sf.
- Ferrer, Horacio, *El tango, su historia y evolución*, Buenos Aires, Peña Lillo Ediciones Continente, 1999.
- Foutel, Ana, *El otro piano*, Buenos Aires, el autor, 2008.
- García Brunelli, Omar, *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2008.
- Grela, Dante, *Escritos: serie música contemporánea*, Rosario, UNR Editora, 2013.
- Horst, Jorge, “Acracia y composición musical”, en Fessel, Pablo (comp.), *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008, pp.41-62.
- Horst, Jorge, “Materia musical y recorridos”, *Cláng Revista de música*, n°1, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, 2006, pp. 58-61.
- Kohan, Pablo, *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2010.

- Kröpfl, Francisco, *La constitución de las estructuras*, sle, se, sf.
- Kröpfl, Francisco, Aguilar, María del Carmen, *Propuesta para una metodología de análisis rítmico*, Departamento de Música, Sonido e Imagen, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1989.
- Lester, Joel, *Enfoques Analíticos de la Música del siglo XX*, Madrid, Ediciones Akal, 2005.
- Locatelli de Pergamo, Ana María, *La Notación de la Música Contemporánea*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1973.
- Mederos, Rodolfo, *El Lenguaje del tango*, sle, se, sf.
- Molina, Jorge, Bolcatto, Hipólito, “La situación de la música al finalizar el siglo”, *Estéticas de Fin de Siglo*, n°3, 2000, pp. 77-138.
- Nattiez, Jean-Jacques, *De la sémiologie à la musique*, Montreal, Université du Québec à Montreal, 1988.
- Paz, Juan Carlos, *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal*, Buenos Aires, Nueva Visión SRL, 1958.
- Pelinski, Ramón, *El Tango Nómada*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.
- Peralta, Julián, *La orquesta típica: mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*, Buenos Aires, el autor, 2008.
- Perle, George, *Serial composition and atonality*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1963.
- Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE, 2012.
- Salgán, Horacio, *Arreglos para orquesta típica: tradición e innovación en manuscritos originales*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional y Asociación Civil TangoVia Buenos Aires, 2008.
- Salgán, Horacio, *Curso de Tango*, Buenos Aires, el autor, 2001.
- Steiner, Diego Macías, *Intertextualidad musical, una metáfora sobre el imaginario sonoro*,

Buenos Aires, Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, 2013, tesina, inédita.

Schönberg, Arnold, *El estilo y la idea*, Madrid, Taurus Ediciones, 1963.

Schönberg, Arnold, *Fundamentos de la composición musical*, Madrid, Real Musical, 2000.

Smith Brindle, Reginald, *Serial composition*, London, Oxford University Press, 1966.

Stone, Kurt, *Music Notation in the Twentieth Century*, New York-London, W.W.Norton & Company, 1980.

Turetzky, Bertram, *The Contemporary Contrabass*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1974.

Veniard, Juan María, *La Música Nacional Argentina (Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina: relevamiento de datos históricos para su estudio)*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1986.

### **Partituras consultadas**

Horst, Jorge, *Barro sublevado*, Rosario, manuscrito no publicado, 2003.

Horst, Jorge, *Barro sublevado*, Rosario, el autor, 2003.

Horst, Jorge, *Ronca maldición*, Rosario, el autor, 2003.

Horst, Jorge, “Piante”, *Opus Música Contemporánea*, Rosario, Ediciones Musicales del IPPM, 1998.

Manzi, Homero, Troilo, Aníbal, *Sur*, Buenos Aires, Editorial Julio Korn, 1948.

Troilo, Aníbal, Castillo, Cátulo, *La última curda*, Buenos Aires, Editorial Julio Korn, 1956.

### **Fonogramas**

Horst, Jorge, *Barro sublevado* (Int: Schwartz, Haydée), sle, se, 2003, CD.

Horst, Jorge, *Ronca maldición* (Int: LonBA ensemble), sle, se, 2003, CD.