

Serialismo, intertextualidad, criptología y algunas líneas de fuga: *herético furor* (1998, revisada en 2001), de Jorge Horst

Serialism, Intertextuality, Cryptology and some Lines of Flight:

Jorge Horst's *herético furor* (1998, revised in 2001)

Pablo Jaureguiberry

Universidad Nacional de Rosario (UNR)

eljaurito@hotmail.com

ORCID: 0009-0001-4691-7522

Recibido: 14 - octubre – 2024

Aprobado: 2 - diciembre – 2024

DOI: <https://doi.org/10.46553/mlc.7.2024.pp30-57>



Esta obra está bajo una licencia internacional

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

Resumen

herético furor (1998, revisada en 2001), para flauta contralto, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano, es una de las composiciones más estudiadas, renombradas e interpretadas de Jorge Horst (Rosario, 1963). Así, el homenaje a Filippo/Giordano Bruno, connotado desde el título, a la par del concomitante establecimiento de las notas Fa, Sib y Sol como ejes de escritura, la repetición en distintas instancias, las ambigüedades morfológicas, la preeminencia de diversas modalidades de producción sonora y un tándem entre ciertas filiaciones nonianas y la presencia de la serie paninterválica frecuentemente asociada a *Il canto sospeso* (1955-56) resultan algunos de los rasgos ya establecidos para *herético furor*. No obstante, dado que el material paninterválico desempeña varias funciones preponderantes, mientras su devenir en y relación con múltiples contenidos implica ulteriores complejidades, nos disponemos a indagar en el rizoma que conforman algunas de las cualidades seriales, intertextuales y

críticas de la composición. O sea, interpretar *herético furor* desde sus atributos seriales habilita líneas de fuga que nos llevan a proponer la noción de *intertextualidad implícita* y, así, también a ampliar ciertas incumbencias de la criptografía musical, principalmente la representación y el homenaje, para llegar al terreno de lo criptológico como ideario y modalidad de escritura.

Palabras clave: música contemporánea argentina, análisis musical, serie paninterválica, criptografía, ensamble pierrot, Luigi Nono.

Abstract

herético furor (1998, revised in 2001), for alto flute, bass clarinet, violin, cello and piano, is one of the most studied, renowned and performed compositions by Jorge Horst (Rosario, 1963). Hence, the homage to Filippo/Giordano Bruno, connoted form the title, along with the concomitant establishment of F, Bb and G as writing axes, the different instances of repetition, the morphological ambiguities, the preeminence of diverse types of sound production, and a tandem between certain Nonian reminiscences and the presence of the all-interval row frequently associated with *Il canto sospeso* (1955-56) are some of the features established for *herético furor*. Nonetheless, given the all-interval row fulfills several purposes, while its becoming in and relationship with multiple contents implies further intricacies, we delve in the rhizome that makes up some of the serial, intertextual and cryptic traits of the composition. In other words, shed light on *herético furor* from its serial attributes enables lines of flight that leads us to propose the notion of *implicit intertextuality* and, thus, to also expand the competence of musical cryptography, mainly representations and homage, to reach the sphere of cryptology as standpoint and *modus operandi*.

Keywords: Argentine contemporary music, musical analysis, all-interval row, cryptography, Pierrot ensemble, Luigi Nono.

Algunos umbrales

herético furor (1998, revisada en 2001) es una de las composiciones más estudiadas y renombradas dentro de la producción horstiana. Incluso, dada su amplia circulación y favorable recepción, podemos aseverar que este trabajo camerístico,

estrenado por el Quinteto del Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea (CEAMC) en el Teatro Colón de la Ciudad (Autónoma) de Buenos Aires el 19 de mayo del 2001, se erige como la creación sonora paradigmática del rosarino¹. Así, desde el primer apéndice de Miranda y Tello (2011), donde se mencionan compositores/as latinoamericanos/as nacidos a partir de “los años finales [...] de la década del cincuenta” para relacionarlos con un único trabajo, “que en su catálogo tiene una significación particular” (p. 243), a Horst le corresponde *herético furor*. Asimismo, con el complemento de algunos registros sonoros (inéditos) en diferentes marcos, cuestión no tan frecuente para repertorio de este tipo, la composición forma parte del CD (*micro*)música, publicado en 2009 por Acc Ediciones, con Federico Gariglio como director del Quinteto Sonorama².

Con relación a los abordajes preexistentes y sus diversos grados de resonancias, divergencias o singularidades, destacamos que tanto Molina (2005) como fragmentos de Gaviola (2002) y de Diez, Di Sanzo, Giambastiani y Giuliani [2002] despliegan valiosas reflexiones junto con minuciosos análisis en múltiples direcciones, aunque profundamente imbuidos de propia interpretación horstiana³. De este modo, el homenaje a Filippo/Giordano Bruno, connotado desde el título, a la par del concomitante establecimiento de las notas Fa, Sib y Sol como ejes de escritura, la repetición en distintas instancias, las ambigüedades morfológicas y de funciones formales, la preeminencia de múltiples variables tímbricas y de modalidades de producción sonora (relacionadas en Diez, Di Sanzo, Giambastiani y Giuliani [2002] con la música concreta instrumental lachenmanniana), el peso de las intenciones ideológico-políticas y varios de sus potenciales sentidos, y un relativo tándem entre ciertas filiaciones nonianas y la presencia de la serie paninterválica frecuentemente asociada a *Il canto sospeso* (1955-56) resultan algunos de los rasgos ya establecidos para *herético furor*. En paralelo, por fuera de las citas directas de la palabra del compositor rosarino, los altos niveles de influencia de la propia interpretación autoral recaen en el uso de determinadas herramientas teórico-prácticas privilegiadas (como la criptografía, la polarización, los núcleos y satélites, lo caleidoscópico, lo hidrológico-pirológico, la

¹ Para más datos sobre la agrupación instrumental, los cuales funcionan, precisamente, como contexto de una de las profundizaciones en *herético furor*, remitimos a Gaviola (2002, p. 32-33).

² Esta misma versión, aunque unida visualmente a la reproducción de una pintura y con distinta información paratextual, es decir, con fecha y lugar de grabación, pero sin la adscripción al mencionado CD, puede encontrarse en <https://www.youtube.com/watch?v=xlCBJzALdKY>.

³ Algunas problemáticas asociadas al estatuto de los discursos autorales pueden rastrearse desde Fessel (2017).

mínima variación, el *hoquetus* y la *Klangfarbenmelodie*, entre otras) a modo de claves interpretativas⁴.

Desde otra perspectiva, enfocándose en las interconexiones entre la recepción productiva noniana por parte de Horst, algunas de sus dimensiones ideológico-políticas y la persistencia de la mencionada serie como material compositivo, Jaureguiberry (2022) presenta un recorte en cierto sentido panorámico y amplio desde lo temporal, donde las indagaciones sobre *herético furor* son relativamente limitadas y quedan subsumidas a lo holístico. No obstante, allí se plantean algunos de los ejes y problemáticas que tomamos como base para este trabajo. Entonces, dado que en *herético furor* el material paninterválico desempeña varias funciones preponderantes, mientras su devenir en y relación con múltiples contenidos sonoros implica ulteriores complejidades, lo cual, en definitiva, supone tensiones y potenciales ambivalencias apenas esbozadas, ahora nos disponemos a indagar en el rizoma que conforman algunas de las cualidades seriales, intertextuales y crípticas de la composición. O sea, interpretar *herético furor* desde sus atributos seriales habilita algunas líneas de fuga que nos llevan a proponer la noción de *intertextualidad implícita* y, así, también a ampliar ciertas incumbencias de la criptografía musical, principalmente la representación y el

⁴ Si bien aquí no nos ocuparemos del discurso horstiano, en parte por sostener una postura que enfatiza la necesidad de lecturas crítico-deconstructivas, para aclarar este punto creemos suficiente incorporar el fragmento del complejo polifónico, paratáctico e intertextual Horst (2007) que puede interpretarse como “nota de programa definitiva” del quinteto:

herético furor es un homenaje al filósofo napolitano, Giordano Bruno, nacido en Nola, 1548 y muerto en la hoguera por hereje en Roma, en 1600. El pensamiento de Bruno ha sido un estímulo permanente, debido fundamentalmente a sus rasgos marginales, laterales, iconoclastas, transgresores, libertarios. La pieza es un persistente y zigzagueante ‘caminar/viajar’ hacia un estado de disolución, como metáfora de una vida dedicada al pensamiento y al cuestionamiento y que, por esa razón, termina con la muerte en el fuego, crepitando y exhalando estertóreamente. Así, la pieza es un transitar de un polo a otro, a través de un *continuum*: uno-todo; unidad-multiplicidad; homogeneidad-heterogeneidad; simple-complejo; continuo-discontinuo, inmutable-variable; eterno-temporal, centrífugo-centrípeto; pulsado-no pulsado; microfonía-macrofonía; hidrológico-pirológico.

Los procedimientos generales usados en toda la pieza, de manera más o menos intensa son: criptografía, polarización, núcleos y satélites, elaboración caleidoscópica, mínima variación, repetición, matrices y *talea/color*, *hoquetus* y *Klangfarbenmelodie*, y por último técnicas idiomáticas instrumentales convencionales y no convencionales.

Esta música, intenta acercarse también, entre otras cosas, a los principios generales de mónada, procesos de disolución, difusión y dispersión, dialéctica, alternancia, contraste, configuraciones formales que oscilan entre la noción de isla y plataforma. Un *ars combinatoria* que fluye de principio a fin, a través de un obstinado *continuum*, con cierta teleología, direccionalidad que fatídicamente terminará con la muerte; acá, esa muerte, representa la de Bruno y a la de tantos otros genocidios con los que siempre se pretendió destruir las ideas, lo diferente (Horst, 2007, pp. 49-50).

Aprovechando la digresión, hacemos notar que no hay referencias a procedimientos intertextuales ni seriales, aunque esto último podría matizarse mediante la incorporación de lo matricial.

homenaje, para llegar al terreno de lo criptológico como ideario y modalidad de escritura⁵.

A su vez, por este camino procuramos atenuar algunas deudas con la unicidad de *herético furor* como objeto estético, aunque, según se puede inferir, nuestro abordaje se mantiene parcialmente fragmentario. Es decir, si bien nos concentramos en determinadas variables mientras obviamos otras, nuestra deconstrucción también se orienta a estipular ciertos sentidos e interrelaciones morfológicas de peso, lo cual nos devuelve a varios de los tópicos ya señalados. Entonces, a modo de sinécdoque, involucramos una reflexión sobre *herético furor* que aquí se vuelve recursivamente significativa:

Obra de una profundidad conceptual sorprendente. A ella sólo puedo aproximarme, siempre de manera parcial, por medio de una escritura musical de enorme dificultad; pero tal dificultad es una frontera, en realidad, un límite que opone constante resistencia. [...] esta profundidad conceptual es tan cerrada como lo es su propia escritura y realización técnica (¿un espacio que se resiste a ser abierto?, ¿un Giordano Bruno que no confiesa sus herejías, sus actos de conocimiento?). La idea acaba siendo tan críptica como la manifestación; ninguna permite el acceso a la otra, ninguna posee jerarquía o privilegio sobre la otra, se abren y se leen en simultaneidad, o ambas permanecen cerradas (Gariglio 2010, p. 30).

Por su parte, como nuestra postura requiere un diálogo, al menos transversal, con las articulaciones internas de una composición que ronda los diez minutos de duración y cuyas ambigüedades no son susceptibles de ser adscriptas a ninguna tipología tradicional, recuperamos dos apartados de Molina (2005) que, ya desde sus rotulaciones, “el problema de la forma” (p. 204) y “anexo: una propuesta de articulación formal” (p. 208), denotan las magnitudes del asunto. Así, a modo de parcial resolución, desde el primero destacamos que,

admitida la existencia de partes, la homogeneidad de comportamiento exigida a cada una, como criterio de unidad, estabilidad y diferenciación, [...] se ve erosionada por interpolaciones que producen en algunos casos detenciones del devenir y en otros la irrupción de material aparentemente foráneo, de diversas magnitudes y características (p. 205).

⁵ Las acepciones de lo rizomático y las líneas de fuga responden a los recorridos de Deleuze y Guattari (2015) y Guattari (2013). Por su parte, la *intertextualidad implícita* surge, como antónimo/antípoda del rótulo de la segunda conferencia que dio lugar a Kostka, de Castro y Everett (2021), para cubrir un espacio donde las relaciones con lo preexistente resultan tenues, errantes y jaquean ciertas asiduidades, por ponerlo de alguna manera. Finalmente, la idea del imaginario criptológico, a saber, una agencia creativa de múltiples capas que involucran y tensionan diversos materiales y sentidos velados, se configura mediante un trayecto que parte de Sams (2001) y Daverio (2002) para llegar a Rosenheim (2019), mientras también se nutre del devenir sobre lo horstiano plasmado en Jaureguiberry (2021).

No obstante, la “propuesta de articulación formal” parte de conjeturar que, si se toma como eje la preponderancia de los sonidos asociados a la representación de Bruno, “la pieza, consecuentemente, podría dividirse en cuatro partes” (p. 208), cada una de las cuales, a su vez, es segmentada en un nivel adicional, las dos primeras con resultantes binarias y las dos últimas, tripartitas⁶. De este modo, si bien no nos ocuparemos de generar un nuevo diseño, y por ende responderemos parcialmente a lo ya determinado, creemos que *herético furor* responde mejor, tanto desde lo aural como desde lo estructural, a una concatenación de microsecciones con diversos grados de interrelaciones y, entonces, que las incumbencias de lo serial, incluso en sus fusiones, yuxtaposiciones o divergencias con otras estrategias creativas, pueden erigirse como variable exegética en sentido fuerte.

Por otro lado, aquí pretendemos enfatizar el lugar de *herético furor* como hito historiográfico dentro de la producción horstiana, ya que es la primera creación sonora en la cual Horst recurre a un material que mantendrá su vigencia hasta la actualidad, tanto por sus distintos niveles de recurrencia como por los tratamientos correspondientes y varios de los sentidos que se habilitan⁷. Asimismo, para dar pie a lo analítico, resulta congruente agregar que el orgánico de *herético furor* –flauta contralto, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano– también puede concebirse parcialmente como ofrenda, ya que implica una versión con vientos graves de lo que se suele conocer como “ensamble pierrot” a partir del opus 21 (1912) de Arnold Schönberg. Entonces, mediante una remisión intradisciplinar de temporalidad relativamente cercana, que abarca variadas músicas de concierto del siglo XX, la instrumentación del quinteto pasa a formar parte del horizonte de expectativas al momento de ampliar potenciales contextualizaciones para algunas de las estrategias adoptadas por Horst⁸.

⁶ Este seccionamiento, que además se ve enriquecido por observaciones descriptivo-explicativas, concuerda, en líneas generales, con el esquema formal plasmado en Gaviola (2002, pp. 35-36). Es decir, tanto la división en cuatro macrosecciones como los respectivos límites coinciden. Asimismo, son convergentes las articulaciones internas de las partes extremas. Sin embargo, para las dos secciones centrales no hay coordinación ni en las cantidades de unidades ni en algunos de los puntos tomados como límites.

⁷ Para un caso que supone analogías y homologías significativas, sugerimos Jaureguiberry (2023).

⁸ Algunas complejidades asociadas a los múltiples sentidos conceptuales del serialismo, incluso en sus relativos solapamientos con la dodecafonía, es decir, ciertas tensiones entre lo estético, lo histórico y lo técnico han sido sopesadas, principalmente, desde las propuestas de Grant (2001), Griffiths (2001) y Iddon (2013 y 2023).

Los tratamientos en sí

Según se observa en la figura 1, el contenido inicial del piano puede entenderse como una estratificación binaria del material paninterválico, junto con la reiteración/recurrencia y permutación de algunos de sus componentes. De este modo, las notas de registro medio, que corresponden a la mano derecha, Sol₃, Lab₃ y Fa[#]₃, son las tres primeras de la serie, mientras que las del estrato grave recorren ordenadamente el resto de la serie a partir de su cuarto ordinal (O₁₀=RO₄). Sin embargo, dada la reaparición del Sol₃ entre los compases 3-6 (y 7), más la reposición del Fa[#]₃ en el quinto, la primera unidad microformal, que se articula en la séptima mayor del compás 6, implica lógicas que esquivan ciertos paradigmas seriales. A su vez, en función de que los vientos y las cuerdas involucran duplicaciones y/o adyacencias microtonales de los sonidos medios del piano hasta la imbricación del Do₃ del violonchelo en compás 6, tendemos a aislar las breves duraciones graves como accesorias, mientras, en el extremo contrario, podemos concebir que toda la primera microsección de la composición está en cierta forma supeditada a la serie⁹.

Figura 1: compases 1-9 de *herético furor*

⁹ Todas las imágenes de *herético furor* que incorporamos corren por nuestra cuenta, aunque aquí nos basamos en la partitura digital cedida por Horst, la cual coincide con lo anexado en Molina (2005, pp. 218-243).

Por otra parte, desde la preeminencia de un sonido y sus concomitancias, más las interacciones microtonales, que son otra de las características compositivas, nos encontramos también desde el comienzo con la aplicación de una herramienta teórica horstiana denominada “núcleos y satélites”, la cual aquí, desde sus componentes receptivos, es exponencialmente conectable con *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984). O sea, la relación con la composición de Nono se establece en función del tipo de trabajo criptográfico, donde las notas correspondientes a las iniciales de los nombres y apellidos de los homenajeados son enfatizadas de diversas maneras, principalmente sus reiteraciones/recurrencias, y se profundiza por el acompañamiento de estos grados con sus adyacencias tanto cromáticas como microtonales. No obstante, el peso que por momentos adquieren las notas “satelitales” en *herético furor*, y su consecuente función en la propuesta horstiana en general, donde detectamos el sostenimiento de una tensión entre distintos niveles de primacía, nos propone una brecha creativa que sobrepasa las correspondencias particulares y se entrelaza con una aplicabilidad más orientada a replantear el lugar de los sonidos supuestamente no esenciales. En paralelo, para volver a conectar con el material paninterválico, es pertinente notar que los tres primeros sonidos de la serie, en todas sus formas, implican relaciones cromáticas homologables con la noción de “núcleos y satélites”; hecho que es explotado en la composición para configurar variados contenidos y, a su vez, para sustentar ciertos niveles de ambivalencia.

Retomando la senda analítica, desde la figura 2 vemos cómo, luego del contraste impuesto por el campo armónico fijo (Do_3 , Sol_3 y Reb_4), que sugiere un potencial cambio de forma serial ($O_3=RO_9$), en el compás 11 comienza la tercera microsección de la composición con un nuevo devenir de $O_{10}=RO_4$, aunque justo allí, en la parte grave del piano, encontramos el eco de los dos sonidos que cerraron la primera plasmación. Asimismo, en este fragmento la divergencia entre los contenidos pianísticos y su origen serial se amplifica, ya que el orden de aparición implica mayor alcance a las permutaciones, la distancia entre algunos grados adyacentes en la serie se encuentra más mediada y aumenta la cantidad de ataques sincrónicos con componentes no consecutivos. En estos sentidos, resulta notable el compás 14, donde la díada $Mi_1-Fa\#_3$ supone la conjunción del séptimo ordinal y del tercero; este último, a su vez, recién introducido allí. Por otra parte, desde este compás también notamos cómo el movimiento de los vientos y las cuerdas amplía su independencia, ya que allí el violín y la flauta contralto no coinciden con el sonido del registro medio del piano ni lo bordean

microtonalmente; cuestión que, además, se reitera en el compás 16. No obstante, la articulación morfológica en coincidencia con el final de la serie (compás 17), ahora más evidente, y la homóloga estratificación binaria del material, junto con la relativa adhesión del resto de los contenidos, nos permiten notar cómo se sustenta la lógica constructiva mientras su devenir va marcando una tendencia a la mutación.

Figura 2: compases 10-17 de *herético furor*

Luego de estos tres segmentos iniciales, desde la figura 3 encontramos otro procedimiento característico, el cual, dada su recurrencia en diversas composiciones hasta la actualidad, ha sido destacado como variable de peso para la estética horstiana. Así, la repetición en seis oportunidades de los compases 18-19, donde la parte de piano involucra exclusivamente el Sol₂ y, por ende, introduce otra anomalía en el sistema establecido, da lugar a una instancia de relativo detenimiento y ambigüedad que se condice con una nueva exposición del material en un formato considerablemente diverso. Es decir, entre los compases 20-21 los once sonidos restantes de la serie implicarían I₁₀=RI₄, mientras que el Fa_{#3} ya no es parte del contenido pianístico —se encuentra en las partes de clarinete bajo y violonchelo—, y el Mib ahora pasa al registro medio ascendiendo dos octavas. Además, con relación a este último cambio, podemos ver cómo la posición del Mib es definitoria para decantarse por la inversión¹⁰. Para cerrar, aclaramos que esta plasmación comprimida también tensiona la lógica de

¹⁰ El material panintervalico posee la singularidad de que cuando sus diez elementos centrales se agrupan de a pares consecutivos la inversión coincide totalmente con el original. A su vez, la insistencia sobre esta nota se debe a que en la partitura incorporada a Molina (2005) no hay modificación de claves en el compás 21. Así, recurrimos a Horst y, mediante sus consideraciones, realizamos las adaptaciones pertinentes. Para otro caso semejante, ver nota 12.

configurar una microsección completa, dado que aquí se produce una relativa continuidad hasta el final del compás 30, al cual se llega mediante otra presentación serial bastante similar a las del comienzo y la introducción de un contenido contrastante que, sin embargo, al configurarse por la superposición/alternancia de Sib₅, La₅ y Si₆, sugiere I₁=RI₇¹¹.

La m. s. debe producir el 2º armónico
(la 8va sup.) del Sol entre corchetes.

Figura 3: compases 18-21 de *herético furor*

Como ejemplo que podría concluir el primer segmento morfológico de nivel intermedio, en la figura 4 observamos una presentación que en cierta forma sintetiza las divergencias detectadas en los casos anteriores. De este modo, la posible quinta microsección comienza con la repetición en cinco oportunidades del Lab₃ y sus adyacencias microtonales, lo cual determina la primera exposición que no comienza desde el ordinal inicial. Además, en la parte de piano reencontramos la estratificación binaria predominante, pero ahora con la ausencia justamente del Lab₃, que corresponde de forma tácita a su registro medio, y con los nueve componentes graves ordenados

¹¹ Por cuestiones de espacio, sumadas a un criterio de saturación *ad hoc*, no ahondamos en los contenidos recién descriptos.

mediante tres bloques ternarios. Asimismo, dado que $O_{10}=RO_4$ se completa con el ataque intermedio del compás 35, mientras el último elemento de la sección es el Lab_3 del compás siguiente (flauta contralto), aquí volvemos a notar una tensión entre la función estructuradora del material paninterválico y la enfatización de ciertos grados. Con relación a esto, si bien destaca la simetría supeditada a la secuencia $Lab_3-Fa\#_3-Sol_3-Fa\#_3-Lab_3$ con sus diversas formas de emisión y los cuartos de tono correspondientes, también podemos ver cómo una consideración cabal supone el establecimiento de una sucesión donde la única gran modificación al ordenamiento serial, más allá de las recurrencias, está dada por la presentación del primer componente en el eje del recorrido, es decir, entre el sexto y el séptimo lugar. En definitiva, luego de las varias cavilaciones analíticas se puede proponer que este segmento, y casi toda esta primera subsección de la composición en general, implica diversos niveles de confluencia entre la saturación de una franja registral media con notables componentes inarmónicos, lo cual conduce a una cierta forma paradójica de minimismo, y su corrosión mediante una variedad de ataques graves, generalmente muy breves, asociada al devenir lo paninterválico.

The musical score for measures 31-36 of 'herético furor' is presented in three staves. The top staff (Treble) contains measures 31-36, with dynamics ranging from *mp* to *ppp* and *mf* to *f*. The middle staff (Bass) also contains measures 31-36, with dynamics including *p sempre*, *ff*, and *f*. The bottom staff (Piano) contains measures 31-36, with dynamics including *ff* and *f*. The score is marked with measure numbers 31, 32, 33, 34, 35, and 36. The tempo is marked as 'ca 138' and 'ca 156'. The time signatures are 4/8, 2/8, 4/8, 5/8, and 3/8. Performance instructions include 'non', 'slap', 'arco', and 'p.o.'.

Figura 4: compases 31-36 de *herético furor*

En lo entendible como segunda subsección de la primera parte, que llegaría hasta el compás 84, contenidos directamente asociables a la serie sólo se desarrollan tres veces, aunque sus particularidades y contextos cambiantes implican nuevas relaciones de considerable alcance. Así, más allá de la ambigüedad morfológica imperante, proponemos una segmentación tripartita que posibilita una exposición más clara para nuestro análisis y, además, se corresponde parcialmente con el devenir del material paninterválico. Es decir, la primera microsección, compases 37-60, contiene dos presentaciones completas de la serie y la segunda microsección, compases 61-67, involucra la tercera; mientras que, en el último fragmento, donde destaca “una anticipación de la modulación sonido-ruido” con la cual concluye la composición (Molina 2005, p. 210), no hay vestigios de lo paninterválico.

Entonces, desde la figura 5 podemos notar cómo la primera microsección impone un marco donde la distancia entre los contenidos pianísticos y el resto de los elementos supone una polaridad casi insalvable. Asimismo, esta tensión es la que

sostiene cierta continuidad dentro de una “repetición pulsada [...] que irá alternando fases de variedad y uniformidad” (p. 210). O sea, el cambio que se observa entre los compases 41-42 en los vientos y las cuerdas no se condice con la sustentación de la parte pianística, ni si quiera desde lo rítmico, lo cual tiende a enfatizar una notable propulsión. Por otra parte, ahora volvemos a observar cómo el material del piano invita a la dialéctica entre una disposición ampliada de un “núcleo” y sus “satélites”, y los primeros tres sonidos de una serie paninterválica –aquí, a partir de Fa–.

Figura 5: compases 37-45 de *herético furor*

En este marco, desde la contigüidad que se observa en la figura 6, podemos notar cómo, luego de un último ataque del bloque Fa₂-Mi₅-Fa#₆ –que allí culmina su reducción paulatina al ocupar una duración correspondiente a siete corcheas– y una escueta separación, los contenidos pianísticos vuelven a remitir directamente al material paninterválico. Es decir, a partir del ataque del compás 47 –que por su registro e interválica se conecta retrospectivamente con los elementos que cierran la tercera microsección en compases 29-30, los cuales fueron destacados más arriba– vemos una disposición serial que finaliza con la díada Mi₅-Fa₆ del compás 49. En relación con esta concreción (O₁=RO₇), además de la retrospectiva interpolación/anticipación, destacan la insistencia sobre el registro agudo y un ordenamiento casi axiomático, cuya única salvedad es la ausencia de la nota Sol, lo cual está evidentemente asociado con su incansable aparición en el resto de las partes.

No obstante, esta cuestión del lugar que ocupa el Sol en la serie anticipa un factor sensible en la llamativa plasmación que analizaremos a continuación. Por otra parte, aquí nos encontramos con la primera transposición del material paninterválico a otro de los ejes criptográficos de *herético furor*, lo cual supone una cierta paradoja ya

que, presumiblemente por cuestiones de corrección notacional, su primer componente se plasma como La# y no como Sib. Así, más allá de la aparente nimiedad, esta decisión amplía su sentido a partir de que la enarmonía también habilita un componente esteganográfico latente, el cual suele ser explotado por Horst en distintos trabajos y se ha entroncado como variable de peso al momento de considerar su predilección por lo velado desde diversas instancias.

Figura 6: compases 46-49 de *herético furor*

Sin solución de continuidad, como se nota por la fragmentaria repetición del último compás del ejemplo anterior, en la figura 7 nos encontramos con un tratamiento extremo del material paninterválico que, al comenzar con el Sib₅ del compás 49 y finalizar recién con el Fa₃ del compás 60, implica variados niveles de ambivalencia e incertidumbre. En primer lugar, podemos notar que la díada La₄-Si₄ implica un descenso de dos octavas para cada una de sus notas, lo cual prefigura una tendencia registral que se ve parcialmente interrumpida por el par siguiente, dado que los componentes cuarto y quinto mantienen los emplazamientos de la disposición anterior. A su vez, como ya señalamos más arriba, estos agrupamientos parciales dan lugar a una duplicidad entre formas distintas, cuestión que pareciera resolverse con la incorporación del piano al

dispositivo general mediante la repetición de Sol₃ entre los compases 51-53, ya que esta nota se corresponde con el sexto ordinal de I₁=RI₇.

Sin embargo, la continuación nos vuelve a encontrar con bloques tenidos de tres sonidos que, más allá de involucrar grados aún no presentados en la serie en curso, se interpretan como modificaciones de los pilares anteriormente indicados entre los compases 39-47, es decir, como una interpolación recursivamente incierta sobre el eje Fa. De este modo, llegamos a la última (semi)corchea del compás 58, donde el cierre del fragmento morfológico que comenzó en el compás 37 posibilita la decantación de ciertas ambigüedades. Así, desde una reminiscencia textural a los compases 49-50, donde comenzó este devenir, la anticipación del Re₅ mediante el Do#₄ y la continuación con la díada Fa#₃-Re#₄ apuntan a O₁=RO₇ –recordemos que, más allá de sus relativas ausencias en la parte pianística, el Sol se encuentra omnipresente durante todo transcurso—. Por otra parte, resta el trocado de los últimos dos componentes, donde el Mi₂ antecede al Fa₃, cuestión que, acorde a la heterodoxia del caso, implica la primera modificación de una plasmación serial no supeditada a ni relacionada con ninguna otra variable estructurante ya utilizada. En este sentido, para cerrar, más allá de la confirmación del notable descenso registral y una predilección por lo cromático que se evidencia en función de la continuación, vale destacar que el nuevo ordenamiento podría sugerir conexiones tangenciales con el hexacordo final de I₂=RI₈, a saber: Re, Sol, Re#, Fa#, Mi y Fa.

The figure displays two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 49-53, and the second system covers measures 58-60. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *ff*, *mf*, *mp*). Performance instructions like 'slap', 'arco', 'p.o.', 's.p.', 'con slancio', and 's.t. simile' are interspersed throughout the score. The measures are numbered at the top of each system.

Figura 7: compases 49 (últimos ataques del piano)-53 y 58-60 de *herético furor*

Dada la yuxtaposición con el segmento anterior, desde la figura 8 podemos observar cómo el retorno de la serie en su forma primaria para la composición, es decir,

partir con un semitono ascendente desde Sol ($O_{10}=RO_4$), da lugar a una interpolación morfológica que acentúa algunas dialécticas latentes mientras explota limitadas continuidades. Para comenzar con una cuestión aún no mencionada, el cambio de indicación metronómica a aproximadamente 156 pulsaciones de corchea por minuto, frente a los 200 de la unidad anterior (ver figura 5), nos permite disociar ciertas secciones y por ende ciertas plasmaciones de la serie en función de sus temporalidades propias. Asimismo, dado que ahora los contenidos más relacionables con lo paninterválico vuelven al registro grave, a duraciones breves y a indicaciones dinámicas principalmente sonoras, podemos contrastar con la tendencia al agudo y las intensidades medias de los dos casos transpuestos.

Por otro lado, la relativa ausencia de las tres primeras notas de la serie en el piano más allá del $Fa\#_3$ - Lab_3 que inicia la parte, y justamente la falta del primer ordinal, implica una relativa continuidad con la lógica propia de lo serial para esta segunda sección de nivel medio. Es decir, disociando el complejo rol de las iteraciones del Sol_3 entre los compases 51-53, se puede pensar que en los últimos tres recorridos pianísticos del material (ver figuras 5 a 8) falta siempre la nota en cuestión, independientemente de su posición relativa como ordinal. A su vez, la ambigüedad morfológica que impone la repetición del compás 67 nueve veces, junto con su separación del siguiente mediante una pausa de aproximadamente seis segundos, nos retrotrae a la compleja relación entre la función estructuradora de las plasmaciones seriales y sus posibles convergencias con otros métodos constructivos.

Figura 8: compases 61-69 de *herético furor*¹²

¹² En la partitura incorporada a Molina (2005) la nota pianística del compás 62 es un Do_1 . Considerando el devenir de la serie y la posibilidad de confusión por el cambio de clave, consultamos al autor. Con su anuencia reemplazamos por el La_0 .

Luego de terminado este recorrido, que tanto Gaviola (2002) como Molina (2005) identifican límite para la primera gran articulación, el tratamiento del material paninterválico pierde notablemente su preeminencia mientras los contenidos asociables a él se vuelven más distantes, acotados y ambiguos, aunque por sus emplazamientos y las relaciones que habilitan siguen sustentando funciones significativas. De este modo, según se observa en la figura 9, los sorprendentes dos primeros compases de la segunda parte –que se encuentran yuxtapuestos a un extenso fragmento contrastante, principalmente por su escueto campo armónico (no cromático) y su registración fija (La₁, Sol₂ y Sib₃)– pueden concebirse a partir de las permutaciones que comienzan en Sib. Sin embargo, como veremos a continuación, la disposición del total cromático con ciertas duplicaciones que caracteriza los compases 85-86 escapa, en un sentido estricto, al ordenamiento del material en cuestión, hecho que nos remite a la posibilidad de concebir ciertos tratamientos seriales de momento indetectables.

The musical score for measures 85-91 of 'herético furor' is presented in three systems. The first system (measures 85-86) features a Violin I staff with a 3/8 time signature and a tempo of 120, and a Violin II staff with a 3/16 time signature and a tempo of 100. The Piano staff has a 4/8 time signature and a tempo of 100. The second system (measures 87-90) continues the complex rhythmic patterns with various performance instructions. The third system (measures 91-92) concludes the fragment with a 3/8 time signature and a tempo of 120. The score is characterized by its intricate rhythmic structures and dynamic contrasts.

Figura 9: compases 85-91 de *herético furor*

Entonces, la disposición fragmentaria en dos compases, o sea, siete grados cromáticos consecutivos para el primero y los cinco restantes para el segundo, nos habilita a concebir un cambio de forma serial dadas las propiedades de simetría características de este material. Es decir, el orden de aparición del compás 86 remite a

$I_7=RI_1$, mientras que el del compás 85 se acerca más a $O_1=RO_7$, sin embargo, la configuración de un bloque con cuatro grados cromáticos consecutivos (Re, Re#, Mi y Fa) también apunta a las permutaciones que se dan en los primeros cuatro ordinales. En este sentido, el comienzo con la díada Sib₁-La₂ sugiere $I_1=RI_7$, mientras que su continuación con el Do₇ nos aleja del material, pero la inmediata aparición del Si₅ completa la peculiar permutación de los ordinales de $O_1=RO_7$ (1-3-4-2); la cual, a su vez, configura el denominado “motivo Bach”. Asimismo, que el compás 85 se complete con la secuencia Sol#-Do# y Sol tiende a confirmar el parcial reordenamiento de los primeros siete elementos de $O_1=RO_7$.

En paralelo, la incorporación de este criptograma adicional induce a extender las conexiones de *herético furor* hasta abarcar una notable constelación de obras, dada la resignificación de un procedimiento que ha sido registrado, aproximadamente, desde la mitad del siglo XVIII¹³. De este modo, aquí se vuelven más pertinentes los contactos con el cuarteto de cuerdas opus 28 (1936-38) de Anton Webern y, además, con las teleologías construidas por Nono en sus escritos tempranos sobre la técnica serial; donde se destaca/estudia la importancia del denominado “motivo Bach” como elemento preexistente y determinante para la configuración de ciertos materiales en las *Variationen für Orchester* opus 31 (1926-28) de Schönberg¹⁴.

También dentro de la segunda parte, pero ahora mucho más cerca de su final, los contenidos de los compases 85-86 son retrabajados en una extensión más considerable que ahora configura una microsección, y así, aunque sus nuevas formas nos alejan todavía más de las lecturas presentadas, las marcadas similitudes exhortan una consideración paralela. En primer lugar, según se puede notar mediante la figura 10, vale destacar la coincidencia en las indicaciones metronómicas, ambas de 120 pulsaciones de corchea por minuto, lo cual amplifica la correlación, como ya hemos señalado, dado un contexto en donde los cambios de contenidos suelen evidenciar su asociación mediante temporalidades específicas. A su vez, las similitudes texturales y registrales terminan de garantizar una unicidad donde, por primera vez, lo serial involucra transversalmente el orgánico completo. Es decir, más allá de las heterogéneas y renovadas duplicaciones, aquí la parte de piano contiene casi todos los componentes

¹³ Para un escueto recorrido que llega a involucrar trabajos correspondientes a la segunda mitad del siglo XX puede consultarse Boyd (2001).

¹⁴ Véase Nono (2018, pp. 127-152).

mientas el Solb₄ que finaliza el *glissando* del violín sigue manteniéndose como característico.

Figura 10: compases 105-113 de *herético furor*

Por otra parte, la diversa reorganización/repetición/recurrencia de los contenidos correspondientes a cada uno de los compases primitivos enfatiza la disociación ya destacada para el ejemplo anterior, sugiriendo renovadas posibilidades hermenéuticas. En esta línea, la paradójica compresión y disminución que se observa cotejando el compás 105 con el 85 nos permite subrayar la diferencia capital en relación con el material paninterválico, la desaparición del primer ordinal. De este modo, si bien el Sib cierra el segmento anterior (últimos sonidos del compás 104), lo cual nos retrotrae a la compleja relación entre materiales y morfología ya destacada, la ausencia de este grado también en los compases 107-108 puede leerse como un indicio de la tendencia a la desintegración.

En paralelo, que estos dos compases se presenten casi como reescrituras, postergando la relativa compleción del material al compás 109, también acentúa la relación que existe entre distintos tipos de aglomeraciones cromáticas y conjuntos formados por elementos ordinalmente consecutivos en las formas de esta serie. Entonces, más allá de que se concibe al compás 106 como complemento del anterior, y, por ende, al 109 de la misma forma con relación al par 107-108, la repetición en cuatro

oportunidades del compás 110 y su modificación en el siguiente reconfiguran el contenido en cuestión para dar pie al cierre de la segunda sección mediante un segmento morfológicamente ambiguo que coordina sonidos del violín producidos por “atacar la zona entre el puente y el cordal” y, en el violonchelo, “un largo *glissando*, cuyas etapas resultan comprensivas de los tres polos” (Molina 2005, pp. 211-212), ya que se parte del Fa_4 en el compás 110 y se llega hasta un Sib_4 en los compases 117-119.

Para finalizar con los contenidos más directamente asociables a la serie paninterválica, nos ubicamos en una de las últimas microsecciones de la composición. De este modo, según se hace notable en la figura 11, si bien una disposición completa, con ciertas modificaciones, corresponde exclusivamente al compás 168, todo este fragmento puede concebirse a partir de un peculiar tratamiento del material. Es decir, dadas las fragmentaciones, permutaciones y diversas repeticiones ya destacadas, los contenidos del compás 167 implican los cinco primeros grados de $I_8=RI_2$ partiendo del eje críptico Fa , sobre el cual todavía no se había desarrollado el material, y, así, se refuerza una lectura paralela para el resto del segmento. Asimismo, estas particularidades, junto con la coincidencia entre ciertas superposiciones de ordinales consecutivos y conjuntos de grados cromáticos contiguos, instan a considerar varios bloques posteriores, de la última parte de nivel medio de la composición, como parcialmente coincidentes con el dispositivo serial, aunque allí sus rasgos suponen contextualmente otro carácter.

Figura 11: compases 167-170 de *herético furor*

Retomando el caso de la figura 11, comenzamos por destacar la indicación metronómica, que, si bien se mantiene desde el último cambio del segmento anterior, equivale a 126 corcheas por minuto, lo cual termina de confirmar la asociación que se da entre las disposiciones de la serie según los distintos ejes criptográficos y sus temporalidades propias. Por otra parte, como ya esbozamos, el inicio mediante un bloque compuesto por los grados Mi-Fa-Fa#, donde Fa se encuentra remarcado desde su densidad polifónica al aparecer una vez en la octava uno y dos veces en la cuatro, y una continuación que, más allá de replicaciones, incorpora el Re# una semicorchea con punto antes de que se establezca el Sol, nuevamente un *glissando* desde Fa₄ en el violín, implican una configuración que apunta a $I_8=RI_2$. No obstante, las cinco repeticiones de este compás nos retrotraen a la recursiva ambigüedad que se deriva de asilar contenidos asociables a lo serial en instancias formales limítrofes. Asimismo, el complejo dispositivo heterofónico que cierra esta breve microsección, por un lado, confirma la latente ontología paninterválica, mientras que, por el otro, tensiona ciertos supuestos sobre la preservación de la identidad serial.

De este modo, el compás 168 también comienza con la disposición ordenada de los tres primeros componentes, aunque ahora el Solb está desfasado una semicorchea de tresillo, lo cual insta a reiniciar una secuencia que a continuación, en correlación con el intrincado tratamiento polirrítmico, modifica el ordenamiento de los cuatro componentes siguientes, para cerrar con un posicionamiento de los últimos cinco componentes que restituye la lógica de $I_8=RI_2$. Además, en el compás 169 podemos ver cómo el Sib₃, penúltimo ordinal de la serie, es atacado en las cinco semicorcheas del quintillo inicial para coincidir en la última con el Si₄, lo cual da lugar a concebir este cierre como un eco y, por lo tanto, como una cadencia en miniatura. Con relación al reordenamiento de los grados intermedios, que se disponen como Sol-Lab, Re y Mib, cuando la serie implica Mib, Sol, Re y Lab entre el cuarto y séptimo ordinal, podemos destacar, para comenzar, los pares cromáticos consecutivos, plasmados como dos novenas menores y, además, una permutación específica, que, por su forma y cantidad de componentes, puede entenderse en función de una retrogradación desplazada de la que dio lugar al denominado “motivo Bach”.

Como último ejemplo musical, nos aventuramos a una lectura de determinados bloques que conforman la sección predominantemente homofónica con la cual finaliza la composición. Así, según se observa en la figura 12, que por cuestiones de claridad y pertinencia no incorpora los últimos seis compases de *herético furor*, muchos conglomerados implican armónicamente, desde una mirada reduccionista, grados consecutivos; los cuales, a su vez, pueden leerse en función de los tres ejes principales. Es decir, entendemos que el tratamiento armónico de esta sección final vuelve a responder parcialmente a la intención de hacer confluir las técnicas que destacamos y, así, mientras más grados distintos hay en cada bloque, más nos acercamos a las formas de las series ya desarrolladas. Asimismo, se puede destacar cierta correlación entre mayores cantidades de duración y las tendencias a la configuración del material paninterválico.

The musical score for "The Wind" by Maurice Strakosky is presented in three systems, each with a piano (p), guitar (g), and double bass (db) part. The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics (p, pp, mp, mf, f), articulation (accents, staccato), and performance instructions (pizzicato, double bass). The guitar part includes fret numbers (III, IV, II, I) and a capo position (Capo 1). The double bass part includes a section marked "Encordado" (encordado) and a "pizz." instruction. The score is divided into measures by bar lines, and the tempo is marked "Allegretto" at the beginning.

Figura 12: compases 171-184 de *herético furor*

Entonces, en los compases 176-177 podemos observar un bloque que, mediante diversos modos de duplicación/refuerzo, involucra la correlación Mi-Fa-Fa#, la cual remite tangencialmente a las formas seriales comenzadas desde Fa. A su vez, esta disposición, con una duración equivalente a 8 corcheas, no pareciera implicar modificaciones sustanciales, aunque, dada su relativa separación de lo anterior, y su parcial concomitancia con los contenidos siguientes, puede interpretarse como punto de inflexión. En esta línea, los bloques de los compases 178-179, más allá de sus notables diferencias, suponen dos formas de convergencia de los cinco primeros ordinales de las transposiciones que parten de Sib. Además, considerando que el último complejo se recorre por triplicado, nos encontramos con una presencia total equivalente a 21 corcheas, lo cual amplía la tendencia a que las configuraciones armónicas más establecidas temporalmente son las que más relación guardan con la serie.

Luego, el compás 180 nos retrotrae al material paninterválico a partir de Sol mediante un bloque conformado por tres grados distintos y una duración correspondiente a 6 corcheas. Asimismo, aquí podemos destacar que la nota concebida como eje se encuentra triplemente destacada, ya que ostenta primacía desde su densidad polifónica, registral y tímbrica. A continuación, los contenidos del compás 181, que por primera vez se atacan juntos mientras suponen temporalidades diversas, implican una conjunción de las cinco primeras notas de las transposiciones correspondientes a Fa. En este caso, el más extenso dado el quintuplicado que redundo en una duración

correspondiente a 35 corcheas, destaca la nueva ambivalencia supeditada a que los grados Fa y Sol, los dos “núcleos” que forman parte del conjunto, se encuentran remarcados, aunque el Fa aparece en una octava adicional y cuenta con un timbre más heterogéneo. Para cerrar, podemos ver cómo los bloques siguientes, compases 182 y 183, profundizan la tendencia a la desintegración, ya que involucran sólo dos grados distintos cada uno, mientras continúan habilitando una mirada semejante y, por lo tanto, muy sesgadamente asociable a lo serial.

Algunas conjeturas

En definitiva, este amplio recorrido nos permite constatar que el material paninterválico cumple diversos roles preeminentes en *herético furor*, más allá de su heterogénea y reincidente presencia, al estar constantemente asociado a variados tratamientos criptológicos. Es decir, el hecho de que los contenidos identificables con la serie siempre se conecten con transposiciones que parten de Fa, Sol y Sib y, a su vez, frecuentemente con el dispositivo de “núcleos y satélites”, aporta un marco de integración en el cual las latentes reminiscencias adquieren un rol recursivo. De este modo, no solo la utilización aglutinada de materiales y técnicas resonantes se erige como característica, sino también un proceder en el cual lo que puede considerarse como evocativo pasa a forma parte integral del devenir sonoro. Entonces, aquí develamos una reverberación todavía más profunda, ya que la labor compositiva de Horst en esta línea supone posturas estéticas según las cuales lo preexistente no se dispone de manera superficial, sino que se erige en fundamento de configuraciones particulares, cuyos rasgos y sentidos se disputan mediante complejas tensiones holísticas. Es decir, estamos frente a tratamientos concebibles como implícitamente intertextuales, los cuales esquivan dicotomías sobre posibilidades de identificación para privilegiar modalidades cuyos significados se van estableciendo desde las mutaciones, metamorfosis y fusiones de diversas variables.

Por otra parte, en relación con los procedimientos seriales propiamente dichos, hemos podido mostrar parciales direccionalidades y/o tendencias de alcance suficiente como para dar cuenta de múltiples grados de formalización dentro de una composición caracterizable por su ambigüedad morfológica. Así, destacamos las ambivalencias supeditas a ciertas propiedades de simetría de lo paninterválico, las asociaciones entre distintas temporalidades y transposiciones, y las diversas correlaciones entre

modificaciones texturales, segmentaciones formales y el devenir hacia la disgregación. En paralelo, los alejamientos de disposiciones que (mal) podríamos llamar didácticas o estereotipadas sustentan continuidades en las cuales pareciera impertinente separar tajantemente las distintas relecturas de lo serial. Asimismo, la extensión y profundidad con la cual el material es tratado puede leerse como una crítica inmanente por duplicado, ya que por estos caminos nos enfrentamos, en primera instancia, con la relativización de algunos rasgos específicos que constituyen su ontología y, luego, con el socavamiento de varias premisas seriales, entre las que destacamos el presupuesto de ciertas equivalencias *a priori*. En última instancia, a pesar de haber obviado muchas características fundamentales de *herético furor*, podemos afirmar que buena parte de sus búsquedas/problemáticas se encuentra ligada a las potenciales incumbencias de lo serial y lo criptológico mediante la manipulación sonora de un material que, a partir de aquí, se irá volviendo cada vez más un tópico de la copropiedad y, por ende, un portador tanto de filiaciones afectivas como de polémicas frente a la pervivencia del peso de la originalidad y la autoría en los procesos creativos¹⁵.

Bibliografía

- Barthes, Roland. 1994 [1967]. “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, traducido por C. Fernández Medrano, pp. 65-72. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Boyd, Malcom. 2001. “B-A-C-H”. En *Grove Music Online*, editado por Deane Root et al. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01688>.
- Daverio, John. 2002. *Crossing Paths. Schubert, Schumann, and Brahms*. New York: Oxford University Press.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2015 [1980]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducido por José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- Diez, Santiago, Sebastián Di Sanzo, Luciano Giambastiani y Matías Giuliani. [2002]. “Jorge Horst. Lírica de seducción del sonido. La repetición como elemento de valor discursivo”. Monografía de cátedra, Universidad Católica Argentina. Archivo personal de Jorge Horst.

¹⁵ Las referencias aquí se vuelven virtualmente inabarcables, aunque, por cuestiones de familia léxica, nos resulta oportuno incorporar el temprano diálogo Barthes (1994 [1967])-Foucault (2010 [1969]).

- Fessel, Pablo. 2017. “La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini”. *El oído pensante* 5, 2, pp. 57-75.
- Foucault, Michel. 2010 [1969]. *¿Qué es un autor?*, traducido por Silvio Mattoni. Córdoba y Buenos Aires: Ediciones literales y El cuenco de plata.
- Gariglio, Federico. 2010. *Punto contra punto. Point counter point*. Buenos Aires: Dunken.
- Gaviola, Natalia. 2002. “Aspekte der Neuen Musik in Argentinien nach 1950”. Tesina, Staatliche Hochschule für Musik, Freiburg im Breisgau. Archivo personal de Jorge Horst.
- Grant, Morag J. 2001 [1987]. *Serial music, serial aesthetics. Compositional theory in post-war Europe*. Cambridge: Cambridge University press.
- Griffiths, Paul. 2001. “Serialism”. En *Grove Music Online*, editado por Deane Root et al. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25459>.
- Guattari, Félix. 2013 [2011]. *Líneas de Fuga. Por otro mundo de posibles*, traducido por Pablo Ariel Iles. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus.
- Horst, Jorge. 2007. “Acracia y composición musical”. En *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, editado por Pablo Fessel, pp. 41-50. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. Traducido al alemán como Horst, Jorge. 2013. “Übertreten der eigenen Grenzen. Anarchie und Komposition”. *MusikTexte* 136, pp. 11-14.
- Iddon, Martin. 2013. *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. New York: Cambridge University Press.
- . (Ed.) 2023. *The Cambridge Companion to Serialism*. New York: Cambridge University Press.
- Jaureguiberry, Pablo. 2021. “Entre ideología, política y criptografía: una aproximación a la presencia del Che en la música de Jorge Horst”. En *XIV Jornadas Estudios e Investigaciones “Interdisciplinariedad y abordajes teórico-metodológicos en la historia de las artes”*, compilado por Ricardo González y Alejandra Niño Amieva. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”.

- . 2022. “Jorge Horst y lo ideológico-político: un acercamiento a su recepción de la poética de Luigi Nono, con foco en la serie paninterválica”. *Revista Argentina de Musicología* 23, 1, pp. 153-179.
- . 2023. “*barro sublevado* (2003) de Jorge Horst: ¿un tango culto recursivamente transatlántico?”. *Revista Neuma* 16, 2, pp. 112-129.
- Kostka, Violetta, Paulo F. de Castro y William A. Everett. (Eds.) 2021. *Intertextuality in Music. Dialogic Composition*. Oxon y New York: Routledge.
- Miranda, Ricardo y Aurelio Tello. 2011. *La música en Latinoamérica*. México D. F.: Secretaría de Relaciones Internacionales. Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- Molina, Jorge Edgard. 2005. “música e ideología. ‘herético furor’ de Jorge Horst”. En *Estética del fin de siglo 2: summarium* 4, pp. 190-244. Santa Fe: el autor. En pp. 216-243 hay una reproducción de la partitura digital, con dos páginas iniciales de paratexto.
- Nono, Luigi. 2018. *Nostalgia for the Future. Luigi Nono’s Selected Writings and Interviews*, editado por Angela Ida De Benedictis y Veniero Rizzardi, traducido por John O’Donnell. California: University of California Press.
- Rosenheim, Shawn. 2019 [1997]. *The Cryptographic Imagination. Secret Writing from Edgar Poe to the Internet*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Sams, Eric. 2001. “Cryptography, musical”. En *Grove Music Online*, editado por Deane Root et al. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06915>.