

Neoexpresionismo y serialismo en el Río de la Plata en los inicios de la segunda mitad del siglo xx¹

Julio Ogas

(Universidad de Oviedo)

En el inicio de la segunda mitad del siglo XX en el contexto musical de Montevideo y Buenos Aires un grupo de compositores provenientes del neoclasicismo (con o sin referencias folkloristas) comienzan a indagar en las técnicas compositivas relacionadas con el dodecafonismo. Es así como en la producción de algunos de ellos se aprecia la transición de ese neoclasicismo que buscaba una forma de expresión particular en la música regional a un neoexpresionismo que explora las posibilidades que el serialismo les ofrece a la hora de generar una música más actual o moderna. Así, en diferentes obras, estos métodos de composición convergen con las referencias a la música popular, los principios de centralización derivados de la tonalidad extendida y los cánones de la estructuración formal organicista. Resultando evidente que los compositores, con la incorporación del serialismo, buscan desdibujar o desestabilizar algunos fundamentos del discurso precedente, pero en ningún caso pretenden una ruptura o corte absoluto con el pasado.

El caso más significativo es, sin duda, Alberto Ginastera. De hecho, desde los años setenta se habla de su música como neoexpresionista. Sin embargo, son varios los compositores que siguieron un camino similar y en algunos casos mantuvieron un contacto directo con él. Como es el caso de Hector Tosar, quien en Uruguay a través de sus composiciones y su enseñanza indaga en los caminos que el serialismo y los grupos de sonidos ofrecen a la música de su tiempo. Además de estos compositores, son varios los que se suman a esta indagación en torno a la técnica de doce sonidos como una posibilidad de enriquecer o modernizar el formalismo y la expresividad del particular neoclasicismo folklorista que predominaba en ciertos contextos de la música del Río de la Plata. Aquí nos centraremos en este grupo, más allá de que en otras propuestas de la región, como la de la Agrupación Nueva Música, el serialismo se encuentra en una fase más cercana a las ideas surgidas en el entorno de los cursos de Darmstadt.

Con la finalidad de ahondar en algunos de los rasgos que caracterizan la incorporación de los principios dodecafónicos en el neoexpresionismo del contexto compositivo de Buenos

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto *Música en España y el Cono Sur Americano: Transculturación y Migraciones (1939-2001)* (PID2019-108642GB-I00) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España.

Aires y Montevideo en las décadas de 1950 y 1960, nos centraremos en algunas obras relacionadas con el contexto de la Asociación argentina de Compositores y del Conservatorio Nacional de Música de Montevideo. Esto permitirá apreciar los puntos relevantes que otorgan a esta tendencia sus particulares rasgos compositivos y su relación con el contexto creativo y cultural de su tiempo. Previamente, entendemos necesario presentar una aproximación a las definiciones que diferentes autores, y con relación a distintos contextos, han realizado del neoexpresionismo.

1. APROXIMACIONES AL NEOEXPRESIONISMO COMO CONCEPTO

Al igual que otros términos empleados para definir etapas o tendencias dentro de la historia del arte, el teatro o la música, el alcance del neoexpresionismo puede variar según el ámbito o el enfoque del estudio. Por ello, se entiende oportuno repasar algunas aproximaciones a este término dentro del ámbito musical, con el fin de observar los puntos en común y su posible aplicación a algunas de las obras producidas por compositores argentinos o uruguayos.

Arnold Whittall, al abordar las composiciones de Elliot Carter de los años cuarenta y cincuenta indica que su estética se puede identificar claramente como una tendencia neoexpresionista. Esto lo atribuye al interés del compositor estadounidense por las ideas provenientes de otras ramas de las artes, la ciencia o la filosofía. Este interés hace que, a partir de su *Primer Cuarteto de Cuerda* (1951), Carter realice algún tipo de asociación entre elementos extramusicales y la forma musical. Whittall realiza esta apreciación teniendo en cuenta las manifestaciones del propio compositor, cuando admite que el cambio en su estilo compositivo y estético entre las décadas de 1940 y 1950 está relacionado con su reevaluación de las ideas sobre los impulsos autodestructivos en la teoría de Freud (1977: 82-98).

A una época similar, aunque en un contexto diferente, se refiere Ivana Medic. En su estudio de la música Serbia de la posguerra señala, siguiendo a Melita Milin, que la corriente neoexpresionista es una de las cuatro formas del modernismo moderado de ese país. Indicando que:

la comunidad académica [Serbia] de posguerra favoreció la preservación de las formas tradicionales. Así, la mayoría de los compositores comenzaron llenando las formas clásicas con música libremente atonal y disolviendo gradualmente las fronteras formales. Más tarde, algunos de ellos introdujeron elementos de las técnicas dodecafónicas y seriales, pero nunca de manera consistente, y su modelo a seguir fue Berg en lugar de Webern o los serialistas de Darmstadt².

Monika Karwaszewska, por su parte, relaciona el neoexpresionismo con la música producida en Polonia en la etapa posterior a los acontecimientos de marzo de 1968 de ese país. Así, sitúa al neoexpresionismo en relación y como parte de la transvanguardia, a la que, atendiendo a la propuesta de Krzysztof Szewajger, reconoce como una continuación

² “the postwar academic community favoured preservation of traditional forms. So, the majority of composers started off by filling classical forms with freely-atonal music and gradually dissolving formal boundaries. Later on some of them introduced elements of twelve-note and serial techniques – but never consistently, and their role-model became Berg rather than Webern or the Darmstadt serialists” [traducción del autor].

específica, no directa, de la vanguardia. De forma que la transvanguardia es definida como “un giro hacia el neoromanticismo, una nueva expresión, un retorno al énfasis en el contenido de la obra, a la función del símbolo en la música, al uso de estructuras formales tradicionales y de los nuevos medios”³. En definitiva la característica que definiría a la transvanguardia y, por ende, el neoexpresionismo sería la síntesis de los códigos de la tradición y la modernidad, expresada en aspectos como: combinar funciones expresivas y referenciales, un emocionalismo profundo y extremo, fusionar técnicas y estilos de composición del pasado, y presentarlos en una versión actualizada, una narración musical fluida y no fragmentada, cierta tendencia al empleo de textos intensamente expresivos o basarse en contenidos literarios, entre otros (2016: 83-84).

También Ton De Leeuw parece referirse a una época cercana a la descrita por Karwaszewska cuando habla del neoexpresionismo. Así, a finales de la década de 1980, expresa que el neoexpresionismo es una tendencia que surge como respuesta a la presión que el mercado de la música ejerce sobre el compositor. Ante la imposibilidad de establecer una comunicación duradera con el público, ya que el mercado ve a la nueva música como un producto marginal y poco rentable, los compositores se enfrentan a la necesidad de ofrecer, cada vez, obras espectaculares y originales. Para ello, según el compositor neerlandés, dramatizan exageradamente su discurso musical buscando alcanzar el éxito en la que, muy posiblemente, será la única interpretación en público de su composición. Desde esta perspectiva, reconoce una evidente conexión de estas nuevas propuestas con la retórica del expresionismo, aunque, implícitamente, establece distancia en lo referente a los recursos compositivos empleados (2005: 202-204).

Dentro de esta línea de crítica a la manipulación masiva y a la sociedad de la abundancia, Ligeti en 1985 expresa su rechazo al posmodernismo, ya que los considera un movimiento, en realidad, premoderno que busca la “restauración de elementos y formas históricas” (en Tylor, 1994: 145). Unos años después ahonda en esta idea y declara su “odio” al neoexpresionismo y a sus “afectaciones neomahlerianas y neobergianas” (en Szitha, 1992, 14). También Bayan Northcott (1978) era crítico con los retornos al pasado de Alexander Goher y proponía la *Sinfonía en un movimiento* (1970) como ejemplo del acercamiento al neoexpresionismo por parte del compositor inglés.

En el caso español también se encuentran menciones al neoexpresionismo asociadas a diferentes momentos y compositores. Así, Pliego de Andrés en su libro sobre Claudio Prieto refleja opiniones de los crítico Fernando Ruiz Coca y Carlos Gómez Amat que califican a la *Sinfonía nº 1* (1975) de este compositor como neoexpresionista. Pliego de Andrés relaciona esta consideración con “el duro trazo que Claudio dio entonces a su música para adecuar el discurso (la forma) a sus necesidades expresivas de comunicación” (1994: 125). También cita a Ruiz Coca en lo que sería una explicación de esa adecuación:

[Claudio Prieto] transforma en abstracta obra (es decir, convierte un caos en un mundo) el clamoreo inquietante, dramático, humanístico del coro, como trasunto de una sociedad en crisis que busca, angustiada, sus caminos. Algo así como extraer la música implícita en una manifestación de protesta. La fuerte y directa comunicatividad es indudable (Ruiz Coca en Pliego de Andrés, 1994: 68)

³ “with the focus on a turn towards neo-romanticism, new expression, a return to emphasising the content of the work, to the function of symbol in music, usage of traditional formal structures and of the new media” [traducción del autor].

Por su parte, Marta Cureses entiende que el acercamiento de Benet Casablanca al serialismo en su primera etapa le abrió “un campo de infinitas posibilidades que ha desarrollado en su producción desde los años ochenta, adoptando una perspectiva tan crítica como personal que le conduce a la concepción de un neoexpresionismo fructífero en diversos géneros y formas (2013: 19). Mientras Tomás Marco incluye dentro de los espacios generados por la llamada Nueva Simplicidad “una serie de movimientos ‘neos’ que van de la neotonalidad al neoimpresionismo, neoexpresionismo e incluso neopresioexpresionismo” (2005: 33).

En el ámbito latinoamericano es conocida la definición de la tercera etapa compositiva de Alberto Ginastera como neoexpresionista. Esta clasificación está presente en numerosos trabajos que siguen lo expuesto por Pola Suárez Urtubey en su libro sobre el compositor (1972) y en la introducción a la música latinoamericana de Gerard Behague (1979). Un caso más reciente se encuentra en la descripción o delimitación de un posible neoexpresionismo latinoamericano que realiza Graciela Paraskeavidis al estudiar los *Dos móviles para conjunto de cámara* (1965) de la compositora colombiana Jacqueline Nova. A partir de unas declaraciones realizadas por la compositora donde hablaba de que su música está “comprometida con su época”, Paraskeavidis, intentando explicar el camino seguido por la colombiana entre 1965 y 1975, apunta:

entendemos que su ‘compromiso con la época’ es asumido como opción histórica, como toma de conciencia. Lo detectamos en diversos ámbitos a través de la puesta de día con corrientes estéticas y procedimientos técnicos contemporáneos, fundamentalmente de las vanguardias europeas, pero no de manera epigonal o meramente imitativa, sino tomando lo que consideraba necesario para su música. Me refiero a una estética expresionista (¿un neoexpresionismo latinoamericano?) me refiero a la utilización de un ordenamiento serial manejado con flexibilidad y sin especulaciones dogmáticas, me refiero a la brevedad y no discursivas [...], me refiero a la incorporación de la aleatoriedad -en sí un procedimiento antagónico al pensamiento serial de parcial o total control paramétrico-, me refiero a la relación con la plástica, me refiero al silencio y al timbre como elementos estructurales no decorativos (2002: 58).

Como final de este breve recorrido, mencionar el caso de Chile donde en las décadas de 1960 y 1970 se emplea el concepto de expresionismo en una búsqueda de unir la producción de los años cuarenta y cincuenta con la etapa precedente de los miembros de la Sociedad Bach. Más allá de la pertinencia de seguir hablando de expresionismo en lugar de neoexpresionismo en estos años, se puede apreciar como Samuel Claro Valdés indica que Alfonso Letelier está “especialmente inspirado por Hindemith, transformando su armonía desde el cromatismo wagneriano hasta la politonalidad y atonalidad” en su acercamiento a esta tendencia. A continuación, subraya: “hace casi veinte años Salas Viu consideraba a Alfonso Letelier como ‘el último expresionista chileno’ el título que bien podría repetirse hoy quizás con mayor propiedad que entonces” (1968: 48). Por su parte, Inés Grandela relaciona con el expresionismo centroeuropeo los *Estudios emocionales* (1957) de Roberto Falabella y los *Tres trozos* (1952) de León Schidlowsky. A la obra de Falabella la ubica como cercana a las *Seis pequeñas piezas Op. 19* de Schoenberg y de la de Schidlowsky, además de apuntar su relación subjetiva con pinturas de Ketty Bravo y Van Gogh, destaca el predominio de las microestructuras y del contenido sobre las formas (1971: 40-41).

En nuestro caso, en 2010 señalábamos que en la música argentina se podía apreciar una tendencia neoexpresionista. Definimos la misma como una tendencia compositiva que

busca conciliar el pathos postromántico (en el que los músicos nacidos en las primeras décadas del siglo pasado habían sido formados) con algunas técnicas compositivas propias del siglo XX, como las estructuraciones neoclásicas, la tonalidad extendida, el serialismo e, incluso, algunos rasgos del experimentalismo. Aunque estas técnicas no son empleadas de forma sistemática, sí es posible apreciar su incidencia en la estructura de las composiciones resultantes. En cuanto a temática, en este ámbito conviven obras que aluden a la música popular con otras que no lo hacen (Ogas, 2010a: 141-152). También en trabajos posteriores hicimos extensiva esta apreciación a obras de dos compositores españoles exiliados, Rodolfo Halffter (2010b) y Julián Bautista (2019).

Sin embargo, a partir de la breve revisión del concepto aquí presentada es posible apreciar la existencia de dos etapas dentro del neoexpresionismo del siglo XX. La primera de ella estaría ubicada, especialmente, en los años cincuenta y sesenta, mientras que la segunda se correspondería con las décadas posteriores. Es otras palabras, siguiendo la división de la historia que propone Bauman (2002), es posible decir que el neoexpresionismo aparece tanto en composiciones musicales del final de la modernidad sólida como en las de la modernidad líquida. Al igual que en otras latitudes, y más allá de que no se puedan establecer límites absolutos, en la música latinoamericana es posible apreciar que en la primera etapa prevalece la intención de incorporar recursos de la música atonal y el dodecafonismo al lenguaje neoclásico asociado a la tonalidad extendida que había prevalecido en buena parte de los compositores que asumen este camino. En cierta medida se puede parafrasear a Whittal (1994: 370) cuando dice que las obras de esta etapa buscan poner en crisis o desestabilizar la tonalidad y los géneros establecidos de la composición tonal, pero sin pretender una ruptura o desarticulación de los principios que les sustentan y constituyen. Por su parte, en las composiciones de la segunda etapa se suman y hace más evidente el empleo de aspectos ligados a la música experimental y textural, a la vez que se pone mayor énfasis en las relaciones intertextuales e hipertextuales. En esta etapa posmoderna, de transvanguardia o postvanguardia, al mismo tiempo que los compositores se alejan de los preceptos de la tonalidad extendida se desentienden de los condicionantes formales que estaban presentes en la etapa anterior.

En el caso de la primera etapa del contexto que aquí nos ocupa, Argentina y Uruguay, se puede apreciar una preocupación por unir esa búsqueda en torno al neoexpresionismo con las referencias a fuentes de la música local. Esta tendencia es la más evidente de lo que hemos denominado, adaptando el concepto de Ángel Rama (1982), transculturación compositiva. Rama destaca que no se está frente a artistas que “se limitan a una composición sincrética por mera suma de aportes de una u otra cultura”, sino que buscan rearticular estructuras que, en principio, son autónomas buscando “nuevas focalizaciones” dentro de la cultura en la que generan su propuesta (2008: 37). Desde esta perspectiva es posible observar la capacidad de selección e inventiva a través de las cuales los compositores argentinos y uruguayos rearticulan en sus obras los signos sonoros provenientes de la tradición local y los de la modernidad internacional que, en este caso, está representada por el neoexpresionismo.

Aunque este sea el caso más evidente de las neoculturaciones provenientes de la transculturación compositiva, también se puede apreciar un proceso similar en otras composiciones que no recurren a lo local de forma explícita. En este sentido, se puede apuntar que existen diferentes obras que adecúan los elementos provenientes de lo que se concibe como modernidad a la sensibilidad o forma de expresión local. Se trata de composiciones que partiendo de materiales temáticos sin referencia a una tradición localizada o con referencias a músicas de otros ámbitos geográficos buscan una conjunción o complementariedad

expresiva entre los elementos provenientes de la música tonal y las estructuras formales ligadas al neoclasicismo, y los principios de la música atonal y dodecafónica. Como señalaba Medic parece que el modelo a seguir, preferentemente, es Alban Berg, ya que su empleo de las técnicas expresionistas parece adecuarse mejor a esas “nuevas focalizaciones” en las que algunos de estos compositores rearticulan lo que se considera moderno dentro de su contexto de acción y la sensibilidad o expectativa de su auditorio.

2. LAS COMPOSICIONES Y LOS CAMINOS DEL SERIALISMO

En contexto musical de Buenos Aires y Montevideo resulta de referencia la aproximación al neoexpresionista que realiza Alberto Ginastera. Como se dijo, su biógrafa Pola Suarez Urtubey fue una de las primeras en emplear este término en relación con un compositor de la región. La mayoría de sus composiciones de los años cincuenta y sesenta guardan relación con la música popular argentina a la vez que incluyen elementos provenientes del dodecafonismo. En este sentido, existen numerosos trabajos que apuntan al empleo del dodecafonismo en diferentes obras de este período, como la *Sonata n°1 op. 22* para piano (1952), el *Concierto Op. 30* para violín (1963), la *Cantata para América Mágica Op. 27* (1960) o la *Pampeana n°3 op. 24* (1954). Justamente sobre esta última obra Omar Corrado realiza una descripción del uso serial que, en cierta forma, coincide con algunas de las apreciaciones del neoexpresionismo mencionadas anteriormente. Puntualmente, Corrado apunta:

El pensamiento musical es claramente deductivo y de desarrollo orgánico a partir de un núcleo inicial, del cual se extraerán múltiples consecuencias interválicas y combinatorias a lo largo del movimiento. A diferencia de los postulados de la Escuela de Viena, no hay aquí un principio unificador exclusivo y determinante, sino la superposición de estratos trabajados artesanalmente, cada uno con su propia lógica, circundando de diferente manera a la vez las estructuras terciales y los doce sonidos, vertebrados por la persistencia de un centro que funciona como tónica y por resoluciones cadenciales complejas que parten de o conducen a él (2018: 125-126).

Corrado, además, recuerda la admiración que Ginastera sentía por Alban Berg y compara la disposición instrumental de un pasaje de la pampeana con el final de tercer número de los *Fünf Orchesterlieder op. 4*. También cita un comentario de Malena Kuss sobre la *Pampeana n°3*, en la que la musicóloga ahonda en esa dualidad serie tonal:

el lenguaje de la *Pampeana No. 3* es un magistral ejercicio de interacción de sistemas de organización de alturas, todos atonales, con alturas céntricas referibles al ciclo interválico de quintas, que a su vez se manifiesta en la omnipresente afinación de las cuerdas de la guitarra. Ginastera explora aquí la predeterminación del método de composición con doce sonidos manifestado en una serie básica usada como tema, como canon y verticalizada en acordes, cuyas formas auxiliares (escala diatónica y ciclo interválico de quintas) generan materiales para subvertir la tonalidad funcional (en Corrado, 2018: 126).

Como se puede apreciar, el acercamiento de estos autores a la obra de Ginastera redundará en algunas de las observaciones sobre el neoexpresionismo ya apuntadas. Apuntes como que

Alban Berg es el compositor de la Escuela de Viena tomado como referencia, que el pensamiento deductivo y orgánico guía la estructuración formal o que en las obras se integran principios tonales con recursos seriales o atonales, son algunos de los factores que hacen a ese modernismo moderado del que hablaba Medic. También, los comentarios Corrado y Kuss redundan en aspectos a los que, por ejemplo, hacían referencia Karwaszewska o Ligeti en los textos mencionados anteriormente, como pueden ser: la fusión de técnicas y estilos del pasado y presentarlos en una versión actualizada, una narración musical fluida y no fragmentada, la restauración de elementos y formas históricas o las afectaciones neomahlerianas y neobergianas.

Esta mención a Ginastera es necesaria ya que es uno de los músicos con reconocimiento en el ambiente del Río de la Plata y un interesante receptor y propulsor de premisas compositivas. En otro eje de ideación compositiva se encontraba el grupo de compositores que se reunía en torno a Juan Carlos Paz y la Agrupación Nueva Música. En este ámbito se aprecia una proximidad mayor con los postulados weberianos y, por ende, cierta cercanía a algunas de las tendencias que en ese momento se desarrollaban en Europa. Una muestra de ello son las primeras obras de Mauricio Kagel como el *Sexteto de cuerdas* (1953) o las *Cuatro piezas para piano* (1954), en las que prevalece el principio serial, el uso de formas breves y cierta aproximación al multiserialismo, más allá que la primera de la obra haya sido revisada, y seguramente adaptada, en 1957 cuando el compositor se encontraba en Alemania.

Retomando el ámbito del neoexpresionismo ligado a la combinación de principios seriales con fuentes de la música local, es posible apreciar la cercanía entre Ginastera y el compositor uruguayo Hector Tosar. Además de haber estrenado en Montevideo varias obras del compositor argentino, Tosar y Ginastera coincidieron en 1946 en los cursos del Berkshire Music Center de Tanglewood, donde también estaban Julián Orbón, Alberto Antonio Estévez, Juan Orrego Salas y Roque Cordero, entre otros. En una entrevista que Juan Francisco Sanz le realiza a Tosar en 1985 recuerda a ese grupo como “la primera generación, yo creo, de compositores que fuimos conocidos -o ya lo eran algunos- Ginastera ya lo era [...] Esa época era una época que recordamos como heroica en cierto modo, y con cariño, y además sirvió de mucho (en Buxedas Cerviño, 2010: 80). Por su parte, Roque Cordero hace referencia a que en este entorno se había planteado la posibilidad de que el dodecafónismo pudiera servir “de vehículo para la auténtica expresión de un compositor latinoamericano” (Cordero en Vázquez, 2022: 25). Sin embargo, en 1961 Tosar recuerda la sorpresa que le generó conocer la forma en que Ginastera había implementado esas ideas: “me encontré con el salto que había dado. Con la *Cantata para América mágica* y con el *Concierto para piano*, que fue una sorpresa, porque era otro Ginastera. Ya lo estaba haciendo en ese momento, y yo no tenía conciencia en absoluto” (Tosar en Aharonian, 1991: 101).

En su caso, en el inicio de la última de las *Cuatro piezas* (1963/65) para piano, “Ritmo de tango”, denota un particular acercamiento al serialismo. De tal manera que entre el primer sonido y la primera semicorchea del compás seis se expone tres veces el total cromático, sin repeticiones internas y con el segundo hexacordo siempre en el mismo orden. A continuación, se ejecutan otras dos formas del total cromático que incluyen alguna repetición y modificaciones que influyen en el orden del segundo hexacordo (Fig. 1). Aunque es necesario tener en cuenta que Tosar en su trabajo sobre *Los grupos de sonidos* (1992) no menciona este acercamiento al control serial y pone el énfasis en el empleo del grupo que él denomina trífono V [0,1,6] (Forte 3-5) (1992: 78-79). Como se puede apreciar en los ejemplos, es posible detectar su presencia, con distintas formas encabalgadas entre sí o con notas intercaladas (véase, por ejemplo, en el inicio a la pieza los sonidos primero, segundo y sexto; y los sonidos tercero, cuarto y séptimo).

cc. 1 - 2

cc. 2 - 4

cc. 4 - 6

cc. 6 - 7

cc. 7 - 9

Presentación material serial

p

poco a poco cresc ed animando

ff

A tempo

cc. 1 - 6

Tempo di tango
moderato

p *sempre molto accentuato*

50

cc. 12-18

Figura 1. Héctor Tosar, *Cuatro piezas*, “Ritmo de Tango”, series y fragmentos indicados⁴

⁴ Formas de la serie elaboración propia. Los ejemplos son una transcripción propia realizada a partir de partitura Asociación de Estudiantes de Música (AEMUS) *Música culta uruguaya 1950-1980 XXX Aniversario* (1981), pp. 143-161.

En la continuidad de esta obra se observa una organización de alturas a partir de una escala de once sonidos (cc. 12-26). Dentro de este ámbito, durante un fragmento de nueve compases (cc. 13 – 22) se contraponen dos grupos de sonido, uno simétrico [8,9,10,2,3,4] (Forte 6-7) y otro por tonos con un sonido agregado [6,8,9,10,0,2] (Forte 6-21). En el primer grupo, los sonidos Re♯-Mi-Re (trífono I) son tratados melódicamente de forma que se pueden asociar con el motivo del segundo compás del conocido tango *La cumparsita* de G. Matos Rodríguez. A esto se suma el salto melódico de séptima que se da entre la última nota del primer grupo (Re) y la más aguda del segundo (Do), que también recuerda el motivo inicial del tango mencionado. Esto se relaciona directamente con las citas que el compositor indica en la partitura con el lema “homenaje a ‘La cumparsita’ de Matos Rodríguez” en el c. 58 y la alusión rítmica y melódica al tango que caracteriza a toda esta pieza. En relación con este cruce entre los grupos de sonidos y las referencias a una de las piezas más populares del Río de la Plata, Tosar manifiesta:

además de utilizar algunos procedimientos que serían luego aplicados a los grupos de sonidos (a pesar de que en esos momentos este concepto recién comenzaba a agestarse en mi mente) este trífono aparece como material armónico principal de todo el fragmento a partir de su introducción lenta: el uso de este trífono proviene, en este caso, de la idea de introducir en la pieza una cita del tango “La Cumparsita”, en cuyo tema este grupo de dos semitonos juega un rol importante (Tosar 1992: 57)

Dentro de este círculo de compositores también se debe contar a Julián Bautista, quien en su *Cuarteto N° 3 para instrumentos de arco* (1958) recurre a pasajes de control serial que combina con otros principios de organización de alturas y principios de centralización tonal (véase Ogas, 2019, 103-106). Otro de los músicos que se encuentra en este entorno es Roberto Caamaño, quien reconoce su aproximación a los principios seriales. En una entrevista que le realizan María Esther Rey y Alejandra Ponzo en 1981, luego de descartar que hubiera recibido ninguna influencia de la Escuela de Viena, indica que “intiuitivamente” trabajó “con un sentido serial antes de conocer el serialismo” y aclara “serialismo, y no dodecafonismo”. A continuación, señala la *Cinco piezas breves para cuarteto de cuerda* (1955) como la primer obra en la que trabaja con estos principios y desgana otras composiciones que conformarían esta línea compositiva, como el *Quinteto* (1962) para piano y cuarteto de cuerdas, que según él es el más ortodoxo dentro del dodecafonismo, los *Diálogos* (1965) para dos pianos, la *Cantata para la paz* (1966), el *Concierto n° 2 para piano* (1971) o el *Canto a San Martín* (1979), entre otras (en Rey y Ponzo, 2008: 300).

Aunque sería posible mencionar varios compositores y muchas obras más relacionadas con el neoexpresionismo y el empleo de principios de serialización, nos detendremos aquí en dos composiciones que ejemplifican formas diferentes de aproximación a esta tendencia. Hemos elegido el *Cuarteto para saxofones* (1958- rev.1965) de la hispana argentina Montserrat Campmany y la *Sinfonía de cámara* (1965) del uruguayo Antonio Mastrogiovanni. Además de coincidir en el año de revisión de la primera y el de composición de la segunda, ambas obras fueron estrenadas en concierto de la SODRE en Montevideo, aunque la revisión la realizó Campmany para su estreno en Buenos Aires como parte de un programa de la Asociación Argentina de Compositores (Dezilio, 2022: iii). Compositora y compositor representan los extremos del arco generacional que en las décadas de 1950 y 1960 experimentan con la incorporación de aspecto del tratamiento serial dentro de la tendencia neoexpresionista del Río de la Plata. También, mientras Campmany se aproxima al serialismo de una forma casi autodidacta en la madurez de su carrera compositiva, Mastrogiovanni lo incorpora como parte de las técnicas compositivas en las que le introducen sus maestros durante su etapa de formación.

Montserrat Campmany Cortés (Barcelona, 1901 – Buenos Aires, 1995) formó parte de la Sociedad Nacional de Música (luego Asociación Argentina de Compositores), en torno a la que se habían congregado los compositores argentinos que en las primeras décadas del siglo habían recibido el premio Europa de Composición. Sus primeras composiciones, que se hacen conocer en audiciones de la década de 1920 de esta sociedad, tienen una marcada presencia del folclorismo cultivado por los compositores argentinos de la época. En 1928 se traslada a España, donde pasará toda la década de 1930, y su regreso a Argentina retoma la actividad compositiva y, de la mano de Isabel Aretz (Dezilio, 2022: iii), se incorpora al equipo de trabajo que había creado Carlos Vega en el Gabinete de Musicología Indígena (Instituto de Musicología a partir de 1944) (Goyena, 2016: 12-13). En sus curriculum la compositora señala que a “principios de la década del 50 leí un artículo extenso de Carlos Paz sobre dodecafonismo. Recordé que en 1936, poco antes de la guerra, asistí en Barcelona al Congreso de Música Sinfónica Internacional” (en Molina Egea, 2020).

El cuarteto de saxofones cuenta con tres movimientos. El primero, “Allegro Moderato”, está dividido en tres secciones, tanto en la primera (cc. 1- 98) como la última (cc.149 – 204) la organización de alturas se rige por dos series de doce sonidos. Por su parte, en la sección central (“Piu mosso”) aparece una melodía en Reb mayor con la indicación de “Con expresión de ‘Cielito’”; claramente se trata de una cita de una de las piezas más conocidas de este género de la música popular argentina. Aquí es oportuno señalar que Carlos Vega en su libro *Las danzas populares argentinas* ([1952] 2019) reproduce un fragmento de esta pieza indicando que reproduce la frase inicial de cielito que “el tradicionalista Domingo V. Lombardi” oyó “a la Banda del Batallón N° 10 de Infantería de Línea que dirigía el maestro Ríspoli [...] corriente el año 1895, y lo publicó en la revista *Nativa* en 1933” (188). Como se puede ver en el ejemplo (fig. 2) el perfil melódico de la fuente de Vega con la melodía empleada por Campmany coinciden, aunque el cambio en la métrica y las figuraciones rítmicas seguramente está relacionado con las diferentes versiones de esta pieza. En este sentido Carlos Vega comenta que en su transcripción respeta los “notadores” que le precedieron, más allá de reconocer que “no se atrevieron a resolver el problema de la polirritmia”, ya que mantuvieron el canto en 2/4 cuando el acompañamiento estaría en 6/8 (Vega, 2019: 188).

Retomando el desarrollo de la obra y teniendo en cuenta la forma en que se emplean las dos series dodecafónicas la primera sección puede dividirse en tres segmentos:

1. En el primero (cc. 1 al 37) se presentan las dos series y texturalmente predomina el principio imitativo. La primera serie (S1) es presentada por el saxo alto (c.1-4) y la segunda (S2) por el saxo tenor (c.27-29). Antes de que se presente S2 la primera serie se expone en su forma original (P_0) y en dos transposiciones (P_5 y P_7). A partir del compás veintisiete la S1 se mantiene en el saxo soprano y el barítono (formas P_0 y P_7) y alto y tenor exponen la S2 en sus formas P_0 , P_2 y P_7 . También, puntualmente, se recurre a repeticiones de las alturas iniciales o finales de una de ellas (por ejemplo, cc. 22-25 o 32-34).
2. En el segundo segmento (cc. 38-89) la organización de altura se rige por la S2, más específicamente por sus formas R_7 , I_7 y RI_7 . Aunque sigue presente el trabajo imitativo, adquiere notabilidad las líneas dobladas a distancia de octava. También es más evidente el empleo de las repeticiones, llegando, en algunos casos, a otorgar relevancia acústica relativa a algunas de las alturas. Esto se puede apreciar muy claramente en el fragmento que va del compás cincuenta y uno al setenta. Primero (cc.51-61), el Si adquiere relevancia por su ubicación registral y métrica, ya que

se escucha constantemente en el instrumento más agudo en las partes fuertes del compás. Posteriormente (cc. 62-70), es el Do el que aparece centralizado ya que el saxo alto y el soprano, alternadamente, lo presentan como nota pedal y como punto de partida y llegada del diseño melódico que realizan. La diferencia entre estos pasajes está en que en el primero solo se escuchan seis alturas de la I_7 (sonidos seis al once) y en el segundo alto y soprano realizan los primeros cinco de la RI_7 (Do, Mi, Re, Mib y Reb) y el tenor realiza I_7 completa.

3. El tercer segmento (cc. 90 -98) es una transición en la que reaparece S1 en sus formas P_0 y R_0 e I_6 y RI_6 expuestas simultáneamente en un pasaje homófono. Aquí las retrogradaciones se exponen de forma directa o alternando el orden de los hexacordos.

Los pasajes con indicios de centralización mencionados constituyen, en cierta forma, una preparación para la sección central con la presencia del cielito. Aunque en ningún momento aparece la tónica en la melodía (incluso se evita el descenso al tercer grado de Remol tal como se produce en la pieza popular citada), la sonoridad no deja de responder a la de la tonalidad extendida. La cita de dieciséis compases se escucha completa dos veces y en la tercera aparición solo se la presenta hasta el sexto compás, siendo siempre el saxo alto el que tiene a cargo esta parte (cc. 103-140). También hace una aportación importante a la sonoridad tonal el hecho de que, en la primera exposición de la cita, el saxo tenor y el barítono presentan un material en el que prevalecen las tres primeras alturas de la R_7 de S2 (Lab, Mi, Solb), donde adquiere cierta preponderancia el Lab (coincidiendo con el primer sonido de la cita). En estos instrumentos solo puntualmente (cc. 113-114 y 129-130) aparecen los tres sonidos siguientes de la R_7 (Fa, Sol y Si) y solo una vez el saxo tenor completa la R_7 (cc. 125.126).

Con excepción de ese fragmento donde el saxo tenor completa R_7 , el material rítmico melódico desplegado por los saxos tenor y barítono genera una polimetría no escrita con la melodía de la cita. Ya que esta se desarrolla sobre un compás de 3/4 mientras aquel lo hace sobre uno de 2/4, lo que parece hacer alusión al problema no resuelto por lo “notadores” que menciona Vega. Esta polimetría solo se escribe superponiendo las dos indicaciones de compás en los dos últimos compases con los que se cierra a la cita (139-140). Además de las citas y las repeticiones indicadas, el saxo soprano presenta, a partir de la repetición de la cita (c. 120), las formas P_7 , R_7 e I_7 de S2. La sección central se cierra con una transición donde se superponen y complementan la exposición directa y retrogradada de la I_7 de S2.

En la sección final continua la preponderancia de las diferentes formas de la S2 transpuesta siete semitonos (P_7 , I_7 , R_7 y RI_7), con un solo inciso donde el control de alturas se realiza a partir de la P_0 de S1 (c. 168-179). El movimiento se cierra con un crescendo que conduce a un unísono en Lab para luego realizar un remate *fortissimo* y *sforzando* en la quinta aumentada Lab-Mi. En el segundo movimiento la S2 vuelve a tener una presencia preponderante, aunque nuevamente aparecen las repeticiones, el empleo de notas pedal y giros melódicos que tienden a la tonalización de una altura. Por su parte, el tercer movimiento la organización de alturas en la primera parte (cc. 1-75) se basa en una escala hexátona y progresivamente se incorpora el total cromático hasta volver a presentar la P_{10} de S2 unos compases antes de la cadencia del saxo tenor (c.154 y ss.). Otras formas de S2 aparecen al inicio de esa cadencia y en el pasaje final junto con un tema sobre tres notas a distancia de tono que simultáneamente se presenta en movimiento directo e invertido. Este tema recuerda algún pregon o canción infantil del cancionero argentino.

Exposición Serie 1 (S1), cc. 1- 9

Exposición Serie 2 (S2), cc. 27-29

cc. 62-70

Incipit del cielito copiado por C. Vega (1952: 88)

cc. 119-126

Figura 2. Montserrat Campmany, *Cuarteto para saxofones*, “Allegro moderato”, fragmentos indicados⁵.

En el caso de Antonio Mastrogiovanni (1936 - 2010) es posible apuntar que estudió composición con Héctor Tosar, fue becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) 1969-1970 (el jurado de evaluación estuvo compuesto por Tosar, Ginastera y Gustavo Becerra) y en los setenta realiza estudios en el Taller de Composición

⁵ Los ejemplos son una transcripción propia realizada a partir de partitura editada por el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega (2022), transcripción a cargo de Alejandro Suárez Sánchez. El incipit del cielito es una elaboración propia a partir de la fuente indicada.

del Conservatorio Nacional de Música en México y en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán. Entre 1974 y 1988 estuvo activo en Venezuela, incluyendo sus años de exilio (1981-1982), donde fundó un taller de composición en el Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo (García, 2008: 61-62) y estuvo ligado a la Universidad Central de Venezuela.

La Sinfonía de cámara Mastrogiovanni cuenta con instrumentación de flauta, clarinete, trompa, fagot, *wooden blocks*, timbal, celesta, piano y cuerdas. Esta obra presenta un interés por el control de alturas y ritmo, a la vez que realiza un minucioso empleo dinámico, que denota su acercamiento a los principios del serialismo integral. Puntualmente, en el primer movimiento, “Lento”, se aprecia el empleo de la serie derivada y de los ritmos no retrogradables. En el primer caso, la serie responde a una estructura simétrica donde el segundo hexacordo es la retrogradación del primero transportada a seis semitonos. En el segundo, al comienzo del movimiento de observa que los primeros cinco compases de las maderas responden a una estructura rítmica no retrogradable, lo mismo que el ritmo que realizan los *wooden blocks* en el compás seis. Sin embargo, el compositor no duda en emplear elementos que tienden a la centralización de un sonido o giros melódicos con cierto rasgo tonal. Así, los primeros siete compases del primer movimiento se realizan sobre un peda de Fa#, nota inicial de la serie empleada, y en el compás ocho la serie se distribuye de tal manera que el clarinete propone un diseño melódico sobre Do menor (solo falta el séptimo grado). Además, Do es la nota que se ha escuchado antes en el fagot y la flauta, y la que cierra el pasaje del clarinete con una duración considerablemente mayor a las precedentes.

Algo semejante pasa en los dos movimientos restantes. Centrándonos en el segundo, que responde a la estructura A-B-A, señalar que en la serie empleada para el control de alturas el tercer tetracordio es una trasposición del segundo a una distancia de seis semitonos y en el primer tetracordio los sonidos 3 y 4 son una trasposición a seis semitonos de los dos primeros. De esta forma también se da una asimetría por hexacordos, ya que el que está formado los sonidos Si-LA#-Fa#-Sol-La-Sol# es una trasposición del hexacordo restante (Fa-Mi-Do-Reb-Mib-Re). También, a pesar de que predomina un continuo de corcheas en el 6/8, algunos instrumentos presentan ritmos no retrogradables, como la flauta o el contrabajo en los primeros compases. Junto con esta idea de control de diferentes parámetros, nuevamente se encuentran pasajes donde la distribución de las alturas hace que se generen diseños melódicos con trazos tonales.

Esto se aprecia claramente en el “Maestoso” (c.11-16) donde las cuerdas homofónicamente refuerzan algunas de las alturas de la I_0 que realiza el clarinete. Una I_0 que en el clarinete y el fagot se presenta con una disposición simétrica a partir de los dos hexacordos mencionados. Así el clarinete primero presenta los sonidos 1, 2, 5, 6, 7 y 8 de I_0 (Fa-Solb-Sib-La-Sol-Lab) y luego la retrogradación del hexacordo restante; mientras el fagot presenta el hexacordo formado por los sonidos 3, 4, 9, 10, 11 y 12; y a continuación el otro hexacordo retrogradado (véase figura 3). La disposición de la serie en el clarinete junto con el refuerzo de las cuerdas genera trazos que parecen fluctuar entre diferentes centralizaciones e incluso se puede decir que sugiere un tema de doce sonidos en Fa, especialmente por ser este el sonido del que parten ambas partes y el que cierra la del clarinete luego de un diseño melódico que desciende desde el Mib/Re# (c.14) al Fa. En los compases siguientes la altura Fa vuelve a adquirir un carácter demarcativo, tanto en el pasaje de la celesta que sigue al “Maestoso” como en la siguiente sucesión de corcheas que entrelazan maderas y cuerdas. En este último caso se repite un motivo formado por la

retrogradación de los sonidos siete al diez de la P_{10} con imitaciones a distancia de cuatro semitonos, de forma que, por ser el inicio de cada imitación y por ubicación métrica, destacan los sonidos Fa, Reb y La. A su vez, todo el pasaje termina en un unísono en Fa (cc.27-33).

Resulta evidente que la coexistencia de principios de la tonalidad ampliada y de organización serial responden a la búsqueda de una nueva forma de expresividad. También, aunque la extensión y concreción puedan diferir, el apego a estructuras formales ligadas a los principios desarrollados en el neoclasicismo permite la configuración de desarrollos expresivos que contrarían una búsqueda objetivista o constructivista. Revisando la estructuración de los movimientos de las obras de Campmany y de Mastrogiovanni se puede apreciar una notable diferencia en la elaboración de los puntos de clímax o desarrollos expresivos. Sin embargo, en ambos casos, como en el resto de las obras mencionadas, la idea de una estructuración formal que tenga en cuenta la idea de un crecimiento orgánico está presente.

Así, el primer movimiento de la obra de la compositora hispana argentina es un buen ejemplo de su apego a los principios de estructuración ligados a la forma sonata. Donde hay una primera parte que presenta las dos series dodecafónicas, una evolución que progresivamente acerca una sonoridad neotonal y un pasaje homofónico nuevamente serial que crea expectativa antes de la aparición de la cita. Todo este crecimiento orgánico y la reiteración de la cita, como espacio de énfasis del contenido del movimiento, se resuelve con un retorno a las sonoridades iniciales y un decaimiento que lleva al cierre. Por su parte, retomando la estructura ternaria del segundo movimiento de la obra de Mastrogiovanni, se puede apreciar que recurre a la estructura de exposición, parte contrastante y reexposición. Aquí, a la presentación del material temático basado en la serie y su R_6 le sigue un, relativamente, rápido crecimiento orgánico. Posteriormente aparece un pasaje calmo indicado en la partitura como “Lento” y en el final de este (c.59) reaparece el material inicial. Esta reexposición fraseológicamente es muy semejante a la parte inicial y concluye en un cierre brillante que, como el de la primera sección, conduce a un unísono en Fa de todo los instrumentos.

Aunque aquí nos hemos centrado en momentos puntuales de las obras tratadas, los aspectos de organización de alturas como los estructurales indicados se extienden al conjunto de obras y compositores mencionados previamente. Con estos ejemplos solo se ha buscado mostrar, como se dijo antes, los que se podrían considerarse como los extremos más alejados del arco en el que se ubica el neoexpresionismo del Río de la Plata y la forma en que se introducen los principios seriales en este ámbito compositivo. Un espacio que atiende al avance del dodecafonismo en la región, al giro al serialismo de Stravinsky y a las preocupaciones de Darmstadt, aunque también presta atención a algunas de las tradiciones locales. Unas tradiciones que pueden asociarse tanto a la música popular latinoamericana como a la continuidad de una concepción ligada al organicismo musical. Quizás se puede hablar de modernismo moderado, aunque creemos oportuno también tener en cuenta el concepto de transculturación. En este sentido, hay que recordar que Ángel Rama toma de Lanternari la idea de “plasticidad cultural” para incidir en que los criterios de selectividad e invención son una manifestación de “la energía y la creatividad de una comunidad cultural”; la que “cumplirá esa selectividad sobre sí misma y sobre el aporte exterior, y, obligadamente, efectuará invenciones con un ‘ars combinatorio’ adecuado a la autonomía del propio sistema cultural” (Rama, 2008: 45-46).

pero que no es ajena a ninguna de estas preocupaciones. En este sentido es importante resaltar que su autonomía de ninguna manera puede ser considerada como un asilamiento. Al contrario, hemos apreciado como comparte preocupaciones y procesos semejantes a los que se dan en otras latitudes. Sin embargo, todo ello se particulariza en propuestas cuyos perfiles hacen a esas neoculturaciones de las que habla Rama, en cuanto las composiciones resultantes se presentan como un espacio de cohesión o articulación de los discursos culturales circundantes o como dice el autor uruguayo: constituyen “una construcción nueva que asume los desgarramientos y problemas de la colisión cultural” (Rama, 1982: 133).

CONCLUSIONES

Luego de la revisión de los alcances del término neoexpresionismo en música resulta evidente que al referirnos a composiciones de los años cincuenta y sesenta en el Río de la Plata nos estamos centrando en la primera etapa o conformación de esta tendencia. En ella la persistencia de principios ligados a la tonalidad extendida y, especialmente, a la centralización o referencialidad acústica de una altura siguen presentes. Al mismo tiempo se incorporan al lenguaje compositivo mecanismos derivados del serialismo, apareciendo tanto aspectos dodecafónicos como del trabajo sobre grupos de sonidos. También, especialmente a partir de los años sesenta, se aprecia una cierta preocupación por el control de otros parámetros sonoros. Todo ello dispuesto en una concepción estructural que permanece asentada en el organicismo. La conjunción de estos recursos constituye la base de una expresividad que más que buscar el resurgimiento del expresionismo de principios de siglo, lo que pretender es adecuar el lenguaje compositivo local a los avances creativos del siglo XX.

Dentro de este mapa general se ha querido mostrar, aunque de forma acotada debido a la extensión de este trabajo, las dos grandes vertientes del neoexpresionismo en el Río de la Plata: la que incorpora elementos relacionados con la música popular y aquella que no recurre a este material. En los ejemplos de la primera se ha podido apreciar la diferente perspectiva desde la que se realiza el acercamiento a la música popular. Por una parte, apreciamos que la pieza para piano de Tosar resulta un ejemplo de la cita muy acotada, que aparece en un pasaje muy puntual, pero que da lugar a una serie de asociaciones interválicas y rítmicas que sin ser literales ni evidentes impregnan la composición de cierta referencia al género popular elegido. Por otra parte, la cita al cielito de Campmany no solo es más extensa, sino que ocupa el lugar central o climático del movimiento. Además, aunque existe cierta preparación acústica a la aparición de la melodía tonal citada, el contraste entre la sección central y las extremas es bastante evidente. Sin embargo, no hay que dejar de lado que la compositora, al igual que Tosar, busca en las repeticiones internas de la serie que acompaña a la cita establecer asociaciones interválicas que interrelacionen ambos materiales (serie y cita).

Como se ha podido apreciar, en las obras de Tosar y Campmany, como en otras mencionadas aquí, resulta evidente la conjunción de la modernidad internacional y la tradición local que hemos denominado transculturación compositiva. También, aunque no resulte tan notorio, se puede hablar de transculturación compositiva en el caso de aquellas obras, como la de Mastrogiovanni, en que el neoexpresionismo no recurre a la cita o alusión a la música popular de la región. Ya que el esfuerzo por compaginar las técnicas compositivas más avanzadas con principios de centralización que acústicamente ofrezcan al auditorio cierta referencia a la música tonal del pasado, no deja de ser una adecuación a la autonomía del propio sistema cultural. Aquí, frente a otras escenas de la música académica de la región que optaron por

la traslación directa de las técnicas y estéticas de la modernidad europea, se produce una traducción más significativa de las propuestas de la modernidad del momento. En esta traducción el compositor actúa como mediador entre la cultura emisora de la modernidad que se busca adoptar y la propia o a la que está destinada su producción musical. En definitiva, actúa como catalizador de esa colisión cultural a la que hace referencia Ángel Rama.

Aunque en el plano de la modernidad internacional de referencia parece ser Alban Berg la brújula de la expresividad buscada, los ejemplos abordados o mencionados demuestran que el interés y conocimiento de estos compositores abarcaba a otras propuestas de la Segunda Escuela de Viena y a algunas de compositores o movimientos posteriores. Por ello, hablar de un único factor/compositor guía o de referencia resulta reduccionista, más teniendo en cuenta el fuerte intercambio entre los compositores americanos que se dio en el período de postguerra. En este sentido, no solo se deben tener en cuenta los esfuerzos de la cultura norteamericana por promover una renovación ordenada de las artes, sino también prestar atención al importante y asiduo intercambio entre los compositores, literatos y artistas latinoamericanos que constantemente indagaban en los derroteros de la cultura europea y mundial. Por ello, aunque aquí nos centramos en Argentina y Uruguay, no caben dudas de que las escenas chilena, brasilera o mexicana, solo por nombrar algunas, incluyen una tendencia semejante, aunque siempre adecuadas a la autonomía del propio sistema cultural. El reto sigue siendo poder abarcar estas propuestas latinoamericanas para determinar si es posible la existencia de un neoexpresionismo latinoamericano. Al mismo tiempo que es necesario ahondar en la lectura transculturadora de las vanguardias europeas que realiza este espacio compositivo y su aportación al contexto músico-cultural de la segunda mitad del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- AHARONIÁN, Coriún: *Héctor Tosar: compositor uruguayo*, Montevideo: Trilce, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BEHAGUE, Gerard: *La música en América Latina. Una introducción*, Caracas Venezuela: Monte Ávila, 1983.
- BUXEDAS CERVIÑO, Jimena. *Tosar por la crítica, Tosar por Tosar: dos miradas desde las fuentes periodísticas*, Montevideo: Universidad de la República, 2010.
- CLARO VALDÉS, Samuel: «La música vocal de Alfonso Letelier», *Revista Musical Chilena*, Tomo 23, n. 109, (Oct-Dec 1968): 47-63.
- CORRADO, Omar: «Sonografía de la pampa: las Pampeanas (1947-1954) de Alberto Ginastera en el contexto del primer peronismo», *Revista Argentina de Musicología*, 19, (2018), 105-141.
- CURESES, Marta: «Aula de (Re)estrenos 87: La guitarra de hoy, mayo 2013», Notas al programa, Fundación Juan March, Madrid: 2013.
- DE LEEUW, Ton: *Music of the Twentieth Century. A Study of its Elements and Structure*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- DEZILIO, Romina. «Montserrat Campmany (1901-1995)». En Dezilio, R. (ed.) *Montserrat Campmany. Cuarteto para saxofones*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2021.
- GARCÍA, Zaira: «La enseñanza de la composición musical en Venezuela (antes, durante y después de Vicente Emilio Sojo)», *Akadosmos*, vol. 10, n. 2, (2008), 49-66.
- GRANDELA DEL RÍO, Inés: «Música chilena para piano de la generación joven (1925)»

- GOYENA, Héctor Luis: «Coloquio iberoamericano sobre investigación musical: pasado y presente de la investigación musical en argentina». En Yael Bitrán Goren y Cynthia Rodríguez Leija (coord.). *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en iberoamericana*. Buenos Aires/México: Instituto Nacional de Bellas Artes/ CENIDIM, 2016.
- KARWASZEWSKA, Monika: «From Research on the Musical “Trans-avant-garde”: A Contribution to the Discussion on the Terminology Concerning the Historiography of 20th Century Polish Music», *AVANT*, Vol. VII, n. 1, (2016), 75-88.
- MARCO ARAGÓN, Tomás: «Modernidad, postmodernidad, intertextualidad», *Paradigma: revista universitaria de cultura*, n. 1, (2005), 32-35.
- MEDIC, Ivana: «The ideology of moderated modernism in serbian music and musicology», *Muzikologija*, Vol. 7, (2007), 279-294.
- MOLINA EGEA, Montserrat: «25 años de la última partida de Montserrat Campmany», *Sonograma Magazine. Revista de pensamiento musical y difusión cultural en VO*, 2020. Disponible en https://sonograma.org/2020/10/25-anys-de-la-darrera-partenca-de-montserrat-campmany/#_ednref20
- NORTHCOTT, Bayan: «Alexander Goehr: The Recent Music (II)», *Tempo*, 125, (1978), 12-18.
- OGAS, Julio: *La música para piano en Argentina (1939-1983). Mitos, tradiciones y modernidades*, Madrid: ICCMU, 2010a.
- _____: «Elección estilística y procesos de significación en la obra para piano de Rodolfo Halffter», *Revista de musicología*, Vol. 33, n. 1-2, (2010b), 329-342,
- _____: «La música de Julián Bautista durante su exilio en Argentina. Confluencias en la modernidad hispanoamericana», *Revista Musical Chilena*, 73(232), (2019), 90-114.
- PARASKEAVIDIS, Graciela: «Aproximación analítica a los *Doce móviles para conjunto de cámara* de Jacqueline Nova (seminario dictado en la universidad de los Andes, Bogotá, el martes 13 de junio de 2000)», *A contratiempo. Revista de música en la cultura*, n.12, (2002), 58-63.
- PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor: *Claudio Prieto: música, belleza y comunicación*, Madrid, ICCMU, 1994.
- RAMA, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires: El andariego, [1982] 2008. *Revista Musical Chilena*, Tomo 25, n. 113, (Jan-Jun 1971), 35-54.
- REY, María Esther y PONZO, Alejandra: «Voces del pasado: dos entrevistas conservadas en el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Año XXII*, n. 22, (2008), 295-310.
- SUÁREZ URTUBEY, Pola: *Ginastera en cinco movimientos*, Buenos Aires, Lerú, 1972.
- SZITHA, Tünde: «A Conversation with György Ligeti», *Hungarian Music Quarterly*, Vol. 3-1, (1992), 13-17.
- TAYLOR, Stephen: *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti’s Late Style*, Tesis de Doctorado, Cornell University, 1994.
- TOSAR, Héctor: *Los grupos de sonidos*, Montevideo: Universidad de la República [edición facsímil], 1992.
- VÁZQUEZ, Hernán. «Asociaciones, disputas y redes internacionales. La gestión de los festivales de música de Caracas, Montevideo y Washington entre 1954 y 1966», *Resonancias*, Vol. 26, n. 50, (2022), 15-43.
- VEGA, Carlos: *Las danzas populares argentinas*, Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2019.
- WHITTALL, Arnold. «Elliott Carter». En: Department of Music University of Keele (ed.). *First American Music Conference [held at] Keele University, England, Friday April 18-21, 1975*. Keele: University of Keele, 1977, 82-98.
- WHITTALL, Arnold: *Music since the First World War*, Oxford, Clarendon Paperbacks, 1994.