

Boletín

de la Asociación Argentina de Musicología

AÑO 29, NÚMERO 70 – PRIMAVERA 2015



ISSN: 1669-8622

El *Boletín de la AAM* es de edición semestral. Los artículos firmados no reflejan necesariamente la opinión de la Comisión Directiva ni de la editora.

Editora: Fátima Graciela Musri

Licencia de Creative Commons



<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Boletín de la Asociación Argentina de Musicología by Asociación Argentina de Musicología is licensed under a Creative Commons Reconocimiento-Compartir Igual 4.0 International License.

www.aamusicologia.com.ar

Diseño de tapa: Hernán Gabriel Vázquez

Diseño y diagramación: Asociación Argentina de Musicología - Fátima Graciela Musri - Hernán D. Ramallo

Asociación Argentina de Musicología

Comisión Directiva

Presidente: Silvina Luz Mansilla

Vicepresidente: Fátima Graciela Musri

Secretaria: Marcela Abad

Tesorera: Romina Dezillio

Vocal Titular: Silvia Lobato

Primer Vocal Suplente: Florencia Igor

Segundo Vocal Suplente: Silvia Susana Mercáu

Vocal Estudiantil Titular: Juan Pablo Páez

Vocal Estudiantil Suplente: Hernán D. Ramallo

Órgano de Fiscalización

Titulares: Yolanda Velo

Héctor Goyena

Suplente: Cintia Cristiá

La AAM es una asociación civil sin fines de lucro, fundada el 05/10/1985 y constituida legalmente el 19/12/1986. Obtuvo su personería jurídica en abril de 1988 por Resolución 268/88 de la Inspección General de Justicia, número de identificación 360.109.

Dirección postal: México 564 – 1° piso, CP 1097, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

E-mail: info@aamusicologia.com.ar

Índice

Editorial	6
Sobre conmemoraciones y números redondos: los treinta años de la AAM	
Silvina Luz Mansilla.....	7
Colaboraciones	
Artículos	
La música de Berio desde una perspectiva de los Genera	
Federico Sammartino.....	9
Presencia de la AAM en Cuyo	
María Antonieta Sacchi.....	28
Reseñas	
<i>Latinoamérica Música. Revista on line</i>	
Guillermo Dellmans.....	33
<i>Guía para disfrutar más de la música antigua, de Ramiro Albino</i>	
Juan Pablo Páez.....	36
<i>Jornadas interdisciplinarias: Música y Artes Visuales</i>	
Danisa Alesandroni.....	37
Pascual de Rogatis y Enrique Casella. <i>El americanismo musical</i> [CD]	
Vera Wolkowicz.....	41
Jorge Rapp. <i>Obras electroacústicas</i> [2 CD]	
Miguel Garutti.....	43
12° Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. La experiencia musical: cuerpo, tiempo y sonido en el escenario de nuestra mente	
Stella Maris Mas.....	46

In memoriam

Ramón Adolfo Pelinski (1932-2015)

Héctor E. Rubio..... 48

Comunicaciones institucionales..... 51

Editorial

En este número las reflexiones acerca de los treinta años de historia de la AAM por parte de su presidente, Silvina Luz Mansilla, nos llevan a sus momentos fundacionales. También nos introducen en la temática de la convocatoria de la próxima Conferencia, que en 2016 nos reunirá nuevamente en Santa Fe, junto a las acostumbradas Jornadas del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", todo co-organizado con el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral.

Agradecemos especialmente las colaboraciones de dos miembros honorarios de larga y productiva trayectoria por la Asociación que nos acercaron sus recuerdos. Estimamos que es una manera de enriquecer nuestra memoria colectiva y establecer eslabones de conocimiento y afecto que faciliten el contacto generacional. Así, María Antonieta Sacchi, que si bien no pudo acompañarnos en persona en la celebración del trigésimo aniversario de la AAM, nos cuenta en su escrito cómo la presencia continua de la Asociación y de sus socios estimularon los estudios de posgrado y la investigación musicológica en la región de Cuyo. Héctor E. Rubio nos invita a recordar la figura de Ramón Pelinski en un relato atractivo que ha entrelazado su propio recorrido con el del músico y musicólogo argentino, que fue socio de la AAM en sus comienzos.

Un aporte dedicado al análisis de una obra de Luciano Berio por Federico Sammartino nos transporta a los confines «más duros» de la musicología sistemática, puesto que propone una aplicación inédita de una teoría de los *Genera* reformulada por Bernard Gates. Federico nos alienta a la reflexión sobre la eficacia analítica de estos procedimientos que ha probado en una experiencia de su propia práctica docente. Así es que este ensayo no solo nos acerca a un área teórico-práctica poco accesible sino también al resultado de un desafío pedagógico.

Y para proponer más lecturas y audiciones se informan reseñas de publicaciones en libros y sitios de Internet, discos y eventos, ofrecidos por socios jóvenes y en algunos casos, recientemente incorporados a la Asociación.

En el espacio dedicado a las comunicaciones institucionales se anuncian próximos encuentros de interés musicológico y novedades de nuestros socios. En este punto cabe expresar el pesar que nos ha causado el fallecimiento de Diana Fernández Calvo, activa promotora de la investigación y divulgación de la musicología en Latinoamérica, el 28 de octubre pasado.

Por último, invitamos a continuar nuestro contacto a través de las publicaciones y canales de comunicación de la Asociación, su *Boletín*, la *Revista*, la lista electrónica de discusión y la página en una red social.

Fátima Graciela Musri

Sobre conmemoraciones y números redondos: los treinta años de la AAM

Silvina Luz Mansilla

Presidente de la AAM

El inicio de la reunión científica organizada en el año impar –los Coloquios de Músicas Populares y Académicas que se realizaron con la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA– coincidió con la fecha exacta del trigésimo aniversario del acto de fundación de la Asociación Argentina de Musicología, que tuvo lugar en Buenos Aires el 5 de octubre de 1985 en el marco de las *II Jornadas Argentinas de Musicología* del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Combina también la aparición de este *Boletín* electrónico Nº 70 con el lanzamiento casi simultáneo de la Primera Circular para la *Conferencia 2016* que, una vez más, llevaremos adelante con las *Jornadas* del mencionado instituto, y co-organizadas en este caso, con el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Por tercera vez, la ciudad de Santa Fe nos recibirá para albergar nuestro encuentro académico, que alcanzará su vigésima segunda edición.

A treinta años, nos toca asumir una situación muy diferente en muchos sentidos (me refiero al ámbito musicológico tan solo), a quienes tenemos la responsabilidad de conducir la institución. Se trata de un momento que, aún con ciertas dificultades de esas que nunca faltan, recoge en el aspecto académico (local, pero también latinoamericano) los frutos de la siembra lenta, permanente y algo silenciosa de los miembros fundadores principales. Ellos, prácticamente desde la nada y en un horizonte virgen en lo que hace a «asociacionismo musicológico», tuvieron la iniciativa suficiente para, luego de aquel ímpetu inicial del 5 de octubre de 1985, dar comienzo y continuación a las gestiones necesarias para conformar los estatutos, cumplimentar los requisitos y conseguir la personería jurídica que permitiese a la institución actuar con entidad legal. Luego, siguieron los sucesivos responsables, actuando sin pausa, siempre en forma totalmente desinteresada y mancomunada, hasta totalizar estas tres décadas: no poco importante es el resultado de haber podido mantener en pie todos estos años una institución no lucrativa.

Sin ánimo de hacer de esta nota una historia institucional (documentos, boletines y memoria oral aguardan disponibles a los interesados en emprender esa tarea), apporto una mínima reflexión que, a la vez, presenta el tema convocante para 2016: las «conmemoraciones».

Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica será el lema sobre el cual invitamos a reflexionar en las propuestas que los interesados realicen para nuestro próximo encuentro. Proponer la

revisión del tema a partir de algunos «hitos» que sucederán en 2016, implica reflexionar sobre esa suerte de prioridad tácita que los números redondos parecieran «imponernos», de manera casi consabida. Varios hechos memorables alcanzarán aniversarios «redondos» durante el año próximo: los doscientos años de la Declaración de la Independencia Argentina, los cien años del nacimiento del compositor argentino Alberto Ginastera y los cincuenta del fallecimiento del musicólogo, también argentino, Carlos Vega.

En la primera convocatoria que se hizo pública en estos días, nos preguntamos si ejerce «poder» la musicología en relación con sus objetos de estudio, si hay algo o alguien que determine una «agenda musicológica». Palabras clave como aniversario, legitimación, efeméride, patrimonialización y otras, van a ser la materia sobre la cual reflexionar ante distintas prácticas musicales y musicológicas, desde distintas perspectivas teóricas.

Creemos que este tema es oportuno por el momento histórico que vivimos, en Argentina y en Latinoamérica. Reflexionar sobre el grado de incidencia –sea mucha, escasa o ausente– que la musicología ha desplegado o despliega en el ámbito cultural de la región interesa como modo de estudiar las celebraciones, las designaciones y las nominaciones de espacios e instituciones que ocurrieron en distintas épocas históricas.

Aunque claro, más allá de la vigilancia epistemológica que nos hace sopesar cada palabra y término que utilizamos y hasta nos permite tomar como objeto de análisis una suerte de «introspección disciplinar», existe siempre, desde el plano subjetivo, la casi natural (o naturalizada) necesidad de adherir con rituales y festejos a la «contabilización» redonda del tiempo. En nuestro caso, unos cuántos crecimos o maduramos siendo parte de la AAM y adquirimos así la convicción de que esa pertenencia nos permite no solo integrar formalmente una comunidad científica sino también (de una manera vívida) experimentar un permanente crecimiento intelectual grupal. Por todos los logros, entonces ¡Felices treinta años!

Colaboraciones

La música de Berio desde una perspectiva de los *Genera*

Federico Sammartino

UNCórdoba

Socio activo de la AAM

Estaba en el medio de la redacción de este trabajo cuando te fuiste. Seguramente, si lo leías, me hubieras dicho “¡qué hippie que sos!”. Dardo, te extraño.

En este trabajo presentaré un análisis –más bien, una introducción analítica– del *Canticum Novissimi Testamenti* de Luciano Berio, para ocho voces, cuatro saxos y cuatro clarinetes, sobre textos de Edoardo Sanguinetti, compuesto entre 1989 y 1991. Para ello haré uso de la reformulación propuesta por Bernard Gates de la teoría de los *Genera* de Allen Forte. La misma provee como herramienta fundamental el uso de un *set-class space* que permite visualizar rápidamente el grado de afinidad de los materiales utilizados por el compositor en la obra.

Este trabajo es el resultado de haber incluido durante el primer cuatrimestre de este año la perspectiva de Gates en mis clases de Análisis en la Universidad Nacional de Córdoba. Los resultados, a mi entender, han sido sumamente satisfactorios, ya que, al decir de mis estudiantes, provee una descripción «más musical», lo cual no es menor al momento de analizar música post-tonal. Creo que un aspecto innovador de este trabajo es que, hasta donde conozco, nunca fue aplicado en un ejemplo concreto, ya que el trabajo de Gates es una descripción teórica pero sin referirse a algún ejemplo musical, ni tampoco propone alguna manera de utilizarla.

Qué son los *Genera*

La noción de *Set Genera* fue formulada de manera independiente y casi simultáneamente por Richard Parks y Allen Forte a fines de la década de los 80.¹ Richard Parks, en un estudio posterior que reexamina los *Genera*, señala que,

¹ Forte, Allen. 1988. “Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species”. En *Journal of Music Theory* 32 (2): 187-270; Parks, Richard. 1989. *The Music of Claude Debussy*. New Haven: Yale University Press.

Las teorías de *pitch-class set Genera* parten de la premisa General de que dentro del extenso universo de 208 *pitch-class set-classes* que contienen entre tres y nueve elementos, sub-grupos más pequeños pueden identificarse, esto es, *Genera*, cuyos miembros muestran un mayor grado de relación que el universo en su totalidad. Es más, tales *Genera* también se distinguen entre sí por marcadas diferencias en sus atributos estructurales.²

En otros términos, se trata de un esfuerzo para refinar la definición de las relaciones tonales que se encuentran en la música post-tonal, particularmente, las de mediana y gran escala, y que superen las deficiencias de la propuesta original de Allen Forte en ese sentido, específicamente, los complejos de grupo K y los sub-complejos Kh.³ Cualquier analista que haya utilizado tales herramientas, sabrá que las conclusiones a las que se arriben son vagas y que no queda más salida que la arbitrariedad analítica.

La forma original de construcción de los *Genera* nos la provee Allen Forte, quien nos dice que, considerando los doce tricordios es posible “la organización a gran escala de los materiales musicales partiendo de premisas elementales y simples”.⁴ En tal sentido, los doce tricordios le permiten definir las propiedades de su contenido interválico en lo que se refiere a la simetría que poseen y la consistencia que proveen para construir cada *Genus*. A continuación, Forte enumera las reglas para la formación del *Genus*:⁵

(1.) Cada miembro del *Genus* como así también su complemento debe ser un supergrupo de (o estar contenido en) el (los) progenitor(es) [...] 2. Para satisfacer la regla 1, además, cada pentacordio debe contener al menos uno de los tetracordios del *Genus* y cada hexacordio debe contener al menos uno de los pentacordios y al menos uno de los tetracordios del *Genus*.⁶

El resultado que nos presenta Forte es que existen 12 *Genera* a los cuales les añade un “término descriptivo” que define de manera amplia una sonoridad (ver tabla 1).⁷ Ellos son: atonal, tonos enteros, disminuido, aumentado, cromático, semicromático,

² Parks, Richard. 1988. “Pitch-Class Set Genera: My Theory, Forte’s Theory”. En *Music Analysis* 17 (2): 206-226. Todas las traducciones me pertenecen. Por otro lado, he decidido mantener los términos claves en inglés en aquellos casos en que no he encontrado su equivalente en castellano, lo cual me obligará, en algunos casos, a aclarar algunas cuestiones. Por ejemplo, el concepto “*pitch-class set-classes*” es uno de los puntos divergentes entre las perspectivas de Parks y Forte sobre los *Genera*, particularmente, en lo que hace a la metodología del análisis. Dada la perspectiva *ad-hoc* de Parks para derivar los *Genera* para cada obra que se analiza, en contra de una taxonomía previa de los *Genera*, el autor agrupa “clases de *pc set*” para luego definirlos como pertenecientes a un *Genus* determinado. Para finalizar esta extensa nota al pie aclaratoria, quisiera señalar que, aunque la traducción del texto de Joel Lester (*Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, Madrid: Akal, 2005) provee algunos términos que podríamos considerar como válidos, creo que se trata de una adaptación personal sobre ciertas técnicas analíticas de la música post-tonal. Un indicio al respecto es que no se encuentra ninguna referencia a los aportes de Forte o Babbitt sobre el tema a lo largo del texto. Así, aunque términos como “clase de altura” (*pitch class*), “conjunto de clases de altura” (*pitch class set*) o “regiones de clases de altura” (algo así como *Genera*), podrían parecer adecuados, la ausencia de referencias a los antecedentes previos, junto con premisas analíticas divergentes en su uso, me hacen dudar de su pertinencia. En definitiva, no me siento capacitado para Generar una terminología adecuada, por lo que dejo esa tarea para otros mejores que yo y prefiero seguir con la cacofonía de un «spanglish» analítico en pos de la claridad conceptual.

³ Me refiero a su libro *The Structure of Atonal Music* (New Haven: Yale University Press, 1973).

⁴ Forte, A. “Pitch-Class Set Genera...”: 187.

⁵ Tomado de la taxonomía utilizada en las ciencias naturales. *Genus* es el singular, *Genera* el plural.

⁶ Forte, A. “Pitch-Class Set Genera...”: 192.

⁷ Basado en la Tabla 10 de Forte, A. *Ibidem*: 201.

cromático-diatónico, atonal, atonal-tonal (dos *Genera*), diatónico y diatónico-tonal. Con el correr de los años, estos términos y no su número, son los que servirán para definir los *Genera*.

<i>Genus</i>	Término Descriptivo	Progenitor	Tricordios en el <i>Genus</i>	Tetracordios en el <i>Genus</i>	Pentacordios en el <i>Genus</i>	Hexacordios en el <i>Genus</i>	Total de <i>pc set</i> en el <i>Genus</i>
1	atonal	3-5	1	9	24	29	63
2	tonos enteros	3-8	1	9	24	30	64
3	disminuido	3-10	1	5	16	21	43
4	aumentado	3-12	1	2	8	9	20
5	cromático	3-1 & 3-2	2	2	10	15	29
6	semicromático	3-2 & 3-3	2	3	16	24	45
7	cromático-diatónico	3-2 & 3-7	2	3	15	25	45
8	atonal	3-3 & 3-4	2	3	15	21	41
9	atonal-tonal	3-3 & 3-11	2	3	15	21	41
10	atonal-tonal	3-4 & 3-11	2	3	15	21	41
11	diatónico	3-7 & 3-9	2	2	10	15	29
12	diatónico-tonal	3-7 & 3-11	2	3	16	24	45

Tabla 1: Síntesis de la tabla nº 10 que aparece en Forte (1988), con “the *Pitch-Class Set Genera*”. Se omiten algunos datos que no son pertinentes a este artículo.

A lo largo de su trabajo y en un buen número de tablas, Forte nos presenta la totalidad de los *pc set*, a qué *Genus* pertenece y algunas observaciones sobre ejemplos concretos. Para comprender un poco mejor esta propuesta, veamos una aplicación a un par de ejemplos bastante simples.

Escuchamos la escala pentatónica [0,2,4,7,9] como característicamente diatónica. Es el *pc set* 5-35 y según la tabla 14 del artículo de Forte forma parte de los *Genera* 11 y 12. Si vemos los *pc set* progenitores en la tabla 1, 3-7 [2,4,7], 3-9 [2,4,9] y 3-11 [0,4,7] – forma invertida–, corroboramos que están incluidos en el *pc set* 5-35, es decir, en la escala pentatónica (ver ejemplo 1a).

a)



5-35 [0,2,4,7,9]

tricordios progenitores



3-7 [2,4,7] 3-9 [2,4,9] 3-11 [0,4,7]

b)



6-35 [0,2,4,6,8,t]

tricordios progenitores



3-8 [0,2,6] 3-12 [0,4,8]

Ejemplos 1 a) y 1 b)

El mismo procedimiento podemos seguir con la conocida escala de tonos enteros. El *pc set* 6-35 [0,2,4,6,8,t] forma parte de los *Genera* 2 y 4, según la tabla 16 del texto de Forte. Revisando la tabla 1 encontramos que son los *Genera* caracterizados como “tonos enteros”, progenitor 3-8 y “aumentado”, progenitor 3-12. Ambos progenitores están incluidos como [0,2,6] y [0,4,8], respectivamente (ver ejemplo 1b).⁸

La simplicidad de estos ejemplos presenta, en pequeña escala, uno de los mayores problemas de esta propuesta. Tanto la escala pentatónica como la de tonos enteros forman parte de dos *Genera*. Pero hay casos de pentacordios que forman parte de ocho *Genera* diferentes y hexacordios incluidos en once *Genera* diferentes.⁹ Esta saturación de *pc set* vuelve muy problemático un análisis concreto. Por ejemplo, los *pc set* 6-31 y 6-34 forman parte de todos los *Genera* menos del *Genus* 5. El mismo tiene una importancia central en el *Wozzeck* de Alban Berg, cumpliendo una función temática y cadencial a lo largo de toda la obra.¹⁰ Ahora bien, ¿de qué manera se lo califica? Forte tenía presente esta cuestión:

De nuevo, podemos vislumbrar un problema analítico en este caso: si uno de esos hexacordios gregarios aparece en una composición con propensión a pertenecer a cada *Genus*, implica que deben desarrollarse estrategias interpretativas para garantizar una lectura significativa de la organización genérica.¹¹

⁸ En los dos ejemplos debe entenderse que se trata de series no ordenadas de alturas. Una escala ya supone un orden, el cual no es relevante para la *Set Theory*.

⁹ Forte, A. “Pitch-Class Set Genera...”: 207 y 210.

¹⁰ Ver al respecto, Jarman, Douglas. 1985. *The Music of Alban Berg*. Berkeley: University of California Press.

¹¹ Forte, A. “Pitch-Class Set Genera...”: 209.

Pero Forte no avanza más allá de esta declaración, ya sea por su desinterés por el contexto en el que aparecen los *pc set*, como por su radicalidad al momento de presentar sus teorías sin importarle demasiado lo que dice el oído –actitud consuetudinaria en Forte, si repasamos su amplia bibliografía–. Y, junto con aquél problema, tampoco son satisfactorias las propuestas sobre las relaciones inter e intragenéricas, ni las cuestiones relativas a la similitud interválica, ni la posibilidad de formalización analítica.

Estos problemas son abordados de manera sistemática en un reciente artículo de Bernard Gates.¹² Cito *in extenso* su análisis sobre el estado de la cuestión sobre los *Genera*:

Forte remarcó deliberadamente que sus doce *Genera* eran “insensibles al contexto”, celebrando la ubicuidad de los *pc set* como consecuencia de la familiaridad entre los *Genera*. [...] [La inatención que ha recibido la propuesta] puede deberse, en parte, a la necesidad de una aplicación compleja de reglas y de los “cocientes de diferencias” [...]. Sin embargo, un mayor obstáculo se deriva de la base teórica, del gran número de *Genera* propuestos y de la determinación de Forte de iniciar sus *Genera* a partir de tricordios siguiendo únicamente el criterio de inclusión. Tales prenociones vuelven inmanejable la pertenencia de los *pc set* a los *Genera*. Asimismo, las premisas iniciales también dieron lugar a altos niveles de intersección entre *Genera* [...]. Además, muy pocos pentacordios y hexacordios pueden asignarse a un *Genus*, dada la saturación de *pc set* de tales cardinalidades en los *Genera*.¹³

¹² Gates, Bernard. 2013. “A Pitch-Class Set Space Odyssey, Told by Way of a Hexachord-Induced System of *Genera*”. En *Music Analysis* 32 (1): 80-153.

¹³ Gates, B. *Ibidem*: 80-81.

Table 8 A hexachord-derived pitch-class set system of genera

(a) Hexatonic genus				
2-1+ (0,1)	3-1+ (0,1,2)	4-2+ (0,1,2,4)	5-3 (0,1,2,4,5)	6-14e (0,1,3,4,5,8)
2-3+ (0,3)	3-3e (0,1,4)	4-4+ (0,1,2,5)	5-6+ (0,1,2,5,6)	6-15e (0,1,2,4,5,8)
{2-4e+ (0,4)}	3-4e+ (0,1,5)	4-5+ (0,1,2,6)	5-11e (0,2,3,4,7)	6-16e* (0,1,4,5,6,8)
2-5+ (0,5)	3-9+ (0,2,7)	4-7e (0,1,4,5)	5-13 (0,1,2,4,8)	6-Z19e* (0,1,3,4,7,8)
	3-10+ (0,3,6)	4-12+ (0,2,3,6)	5-16 (0,1,3,4,7)	6-20e* (0,1,4,5,8,9)
	3-11e (0,3,7)	4-14+ (0,2,3,7)	5-Z17e* (0,1,3,4,8)	6-31e (0,1,3,5,8,9)
	3-12e (0,4,8)	4-16+ (0,1,5,7)	5-Z18e+ (0,1,4,5,7)	6-Z44e* (0,1,2,5,6,9)
		4-17e (0,3,4,7)	5-20+ (0,1,3,7,8)	
		4-18+ (0,1,4,7)	5-21e* (0,1,4,5,8)	
		4-19e (0,1,4,8)	5-22e* (0,1,4,7,8)	
		4-20e (0,1,5,8)	5-26 (0,2,4,5,8)	
		4-22+ (0,2,4,7)	5-27 (0,1,3,5,8)	
		4-24 (0,2,4,8)	5-30 (0,1,4,6,8)	
		4-27+ (0,2,5,8)	5-32 (0,1,4,6,9)	
			5-Z37e* (0,3,4,5,8)	
			5-Z38e+ (0,1,2,5,8)	
(b) Bichromatic genus				
2-1+ (0,1)	3-1+ (0,1,2)	4-1 (0,1,2,3)	5-4e (0,1,2,3,6)	6-5e (0,1,2,3,6,7)
{2-2+ (0,2)}	3-4+ (0,1,5)	4-2+ (0,1,2,4)	5-5e (0,1,2,3,7)	6-Z6e* (0,1,2,5,6,7)
{2-4+ (0,4)}	3-5e (0,1,6)	4-4+ (0,1,2,5)	5-6e+ (0,1,2,5,6)	6-7e* (0,1,2,6,7,8)
2-5+ (0,5)	3-8 (0,2,6)	4-5e+ (0,1,2,6)	5-7e (0,1,2,6,7)	6-Z12e (0,1,2,4,6,7)
2-6e (0,6)	3-9+ (0,2,7)	4-6e* (0,1,2,7)	5-9+ (0,1,2,4,6)	6-Z17e (0,1,2,4,7,8)
		4-8e* (0,1,5,6)	{5-Z12e (0,1,3,5,6)}	6-18e (0,1,2,5,7,8)
		4-9e (0,1,6,7)	5-13 (0,1,2,4,8)	6-22 (0,1,2,4,6,8)
		4-13+ (0,1,3,6)	5-14e (0,1,2,5,7)	6-Z38e* (0,1,2,3,7,8)
		4-14+ (0,2,3,7)	5-15e (0,1,2,6,8)	6-Z41e (0,1,2,3,6,8)
		4-16e+ (0,1,5,7)	5-Z18e+ (0,1,4,5,7)	6-Z43e (0,1,2,5,6,8)
		4-18+ (0,1,4,7)	5-19e (0,1,3,6,7)	
		4-22+ (0,2,4,7)	5-20+ (0,1,3,7,8)	
		4-23 (0,2,5,7)	5-24+ (0,1,3,5,7)	
		4-25 (0,2,6,8)	5-28 (0,2,3,6,8)	
			5-29e (0,1,3,6,8)	
			5-30 (0,1,4,6,8)	
			5-Z36e+ (0,1,2,4,7)	
			5-Z38e+ (0,1,2,5,8)	
(c) Octatonic genus				
2-1+ (0,1)	3-1+ (0,1,2)	4-3e† (0,1,3,4)	5-4 (0,1,2,3,6)	6-5 (0,1,2,3,6,7)
2-2+ (0,2)	3-2 (0,1,3)	4-4+ (0,1,2,5)	5-6+ (0,1,2,5,6)	6-Z12 (0,1,2,4,6,7)
2-3e+ (0,3)	3-3 (0,1,4)	4-5+ (0,1,2,6)	5-7 (0,1,2,6,7)	6-Z13e* (0,1,3,4,6,7,8)
2-4+ (0,4)	3-4+ (0,1,5)	4-9 (0,1,6,7)	5-10e† (0,1,3,4,6)	6-Z17 (0,1,2,4,7,8)
2-5+ (0,5)	3-5 (0,1,6)	4-10e† (0,2,3,5)	{5-Z12e (0,1,2,3,5,6)}	6-18 (0,1,2,5,7,8)
2-6e (0,6)	3-7 (0,2,5)	4-12e+ (0,2,3,6)	5-15 (0,1,2,6,8)	6-21 (0,2,3,4,6,8)
	3-8 (0,2,6)	4-13e+ (0,1,3,5)	5-16e† (0,1,3,4,7)	6-Z23e* (0,2,3,5,6,8)
	3-9+ (0,2,7)	4-14+ (0,2,3,7)	5-Z18e+ (0,1,4,5,7)	6-27e* (0,1,3,4,6,9)
	3-10e+ (0,3,6)	4-Z15e* (0,1,4,6)	5-19e (0,1,3,6,7)	6-Z28e* (0,1,3,5,6,9)
	3-11 (0,3,7)	4-16+ (0,1,5,7)	5-20+ (0,1,3,7,8)	6-Z29e* (0,1,3,6,8,9)
		4-17† (0,3,4,7)	5-25e† (0,2,3,5,8)	6-30e* (0,1,3,6,7,9)
		4-18e+ (0,1,4,7)	5-26 (0,2,4,5,8)	6-34 (0,1,3,5,7,9)
		4-25e (0,2,6,8)	5-28e (0,2,3,6,8)	6-Z41 (0,1,2,3,6,8)
		4-26† (0,3,5,8)	5-29 (0,1,3,6,8)	6-Z42e* (0,1,2,3,6,9)
		4-27+ (0,2,5,8)	5-31e* (0,1,3,6,9)	6-Z43 (0,1,2,5,6,8)
		4-28e* (0,3,6,9)	5-32e† (0,1,4,6,9)	6-Z45e* (0,2,3,4,6,9)
		4-Z29e* (0,1,3,7)	5-Z36e+ (0,1,2,4,7)	6-Z49e* (0,1,3,4,7,9)
			5-Z38e+ (0,1,2,5,8)	6-Z50e* (0,1,4,6,7,9)

Tabla 2: Original en Gates, B. (2013: 100-101). Reproducido con autorización de John Wiley and Sons. © Bernard Gates. *Music Analysis* © 2013 Blackwell Publishing Ltd.

La solución propuesta por Gates puede resumirse en los siguientes puntos:

- restringe la cantidad de *Genera* a seis;
- toma como base para la Generación de cada *Genus* a hexacordios. Ellos son: 6-1 [0,1,2,3,4,5] cromático; 6-32 [0,2,4,5,7,9] diatónico; 6-20 [0,1,4,5,8,9] hexatono; 6-7 [0,1,2,6,7,8] bicromático; 6-35 [0,2,4,6,8,t] tonos enteros; y 6-30 [0,1,3,6,7,9] octatónico;
- los hexacordios elegidos son fuertemente diferentes, sobre la base de criterios únicos del contenido interválico;¹⁴

¹⁴ El hexacordio cromático, vector interválico (5,4,3,2,1,0) tiene la mayor cantidad de ic 1; el diatónico (1,4,3,2,5,0) de ic 5; el hexáfono (3,0,3,6,3,0) de ic 4 y la menor cantidad de ic 2 e ic 6; el bicromático (4,2,0,2,4,3) mayor cantidad de ic 6 y menor de ic 3; de tonos enteros (0,6,0,6,0,3) mayor cantidad de ic 2, ic 4 e ic 6 y menor de ic 1, ic 3 e ic 5; y el octatónico (2,2,4,2,2,3) una distribución uniforme de los ic 1, ic 2, ic 4 e ic 5.

- la pertenencia a un *Genus* se restringe a la sucesión de ciclos interválicos, seguido de un encadenamiento de operaciones de inclusión;¹⁵

Table 8 Continued

(d) Whole-Tone genus				
2-2e (0,2)	3-6e (0,2,4)	4-2+ (0,1,2,4)	5-8e (0,2,3,4,6)	6-21e (0,2,3,4,6,8)
2-4e+ (0,4)	3-8e (0,2,6)	4-11 (0,1,3,5)	5-9e+ (0,1,2,4,6)	6-22e (0,1,2,4,6,8)
2-6e (0,6)	3-12e (0,4,8)	4-12+ (0,2,3,6)	5-13e (0,1,2,4,8)	6-34e (0,1,3,5,7,9)
		4-19 (0,1,4,8)	5-24e+ (0,1,3,5,7)	6-35e* (0,2,4,6,8,10)
		4-21e (0,2,4,6)	5-26e (0,2,4,5,8)	
		4-22+ (0,2,4,7)	5-28e (0,2,3,6,8)	
		4-24e (0,2,4,8)	5-30e (0,1,4,6,8)	
		4-25e (0,2,6,8)	5-33e* (0,2,4,6,8)	
		4-27+ (0,2,5,8)	5-34e (0,2,4,6,9)	

(e) Diatonic genus				
2-1+ (0,1)	3-2 (0,1,3)	4-2+ (0,1,2,4)	5-9+ (0,1,2,4,6)	6-8e (0,2,3,4,5,7)
2-2e+ (0,2)	3-4+ (0,1,5)	4-10e (0,2,3,5)	5-10 (0,1,3,4,6)	6-9e (0,1,2,3,5,7)
2-3+ (0,3)	3-6 (0,2,4)	4-11e (0,1,3,5)	5-11e (0,2,3,4,7)	6-Z11e (0,1,2,4,5,7)
2-4+ (0,4)	3-7e (0,2,5)	4-13+ (0,1,3,6)	{5-Z12 (0,1,3,5,6)}	6-14 (0,1,3,4,5,8)
2-5e+ (0,5)	3-9e+ (0,2,7)	4-14e+ (0,2,3,7)	5-14e (0,1,2,5,7)	6-Z24e* (0,1,3,4,6,8)
	3-10+ (0,3,6)	4-16+ (0,1,5,7)	5-20e+ (0,1,3,7,8)	6-Z25e* (0,1,3,5,6,8)
	3-11 (0,3,7)	4-18+ (0,1,4,7)	5-23e* (0,2,3,5,7)	6-Z26e* (0,1,3,5,7,8)
		4-20 (0,1,5,8)	5-24+ (0,1,3,5,7)	6-31 (0,1,3,5,8,9)
		4-21 (0,2,4,6)	5-25 (0,2,3,5,8)	6-32e* (0,2,4,5,7,9)
		4-22e+ (0,2,4,7)	5-27e (0,1,3,5,8)	6-33e* (0,2,3,5,7,9)
		4-23e (0,2,5,7)	5-29e (0,1,3,6,8)	6-Z40e (0,1,2,3,5,8)
		4-26e (0,3,5,8)	5-32 (0,1,4,6,9)	6-Z46e* (0,1,2,4,6,9)
		4-27+ (0,2,5,8)	5-34 (0,2,4,6,9)	6-Z47e* (0,1,2,4,7,9)
			5-35e* (0,2,4,7,9)	6-Z48e* (0,1,2,5,7,9)
			5-Z36+ (0,1,2,4,7)	
			5-Z38+ (0,1,2,5,8)	

(f) Chromatic genus				
2-1e+ (0,1)	3-1e+ (0,1,2)	4-1e (0,1,2,3)	5-1e* (0,1,2,3,4)	6-1e* (0,1,2,3,4,5)
2-2e+ (0,2)	3-2e (0,1,3)	4-2e+ (0,1,2,4)	5-2e* (0,1,2,3,5)	6-2e* (0,1,2,3,4,6)
2-3+ (0,3)	3-3 (0,1,4)	4-3e (0,1,3,4)	5-3e (0,1,2,4,5)	6-Z3e* (0,1,2,3,5,6)
2-4+ (0,4)	3-4+ (0,1,5)	4-4e+ (0,1,2,5)	5-4e (0,1,2,3,6)	6-Z4e* (0,1,2,4,5,6)
2-5+ (0,5)	3-6 (0,2,4)	4-5+ (0,1,2,6)	5-5e (0,1,2,3,7)	6-8e (0,2,3,4,5,7)
	3-7 (0,2,5)	4-7 (0,1,4,5)	5-6+ (0,1,2,5,6)	6-9e (0,1,2,3,5,7)
	3-10+ (0,3,6)	4-10e (0,2,3,5)	5-8 (0,2,3,4,6)	6-Z10e* (0,1,3,4,5,7)
		4-11e (0,1,3,5)	5-9+ (0,1,2,4,6)	6-Z11e (0,1,2,4,5,7)
		4-12+ (0,2,3,6)	5-10 (0,1,3,4,6)	6-14 (0,1,3,4,5,8)
		4-13+ (0,1,3,6)	5-11e (0,2,3,4,7)	6-15 (0,1,2,4,5,8)
		4-18+ (0,1,4,7)	{5-Z12 (0,1,3,5,6)}	6-Z36e* (0,1,2,3,4,7)
		4-21 (0,2,4,6)	5-16 (0,1,3,4,7)	6-Z37e* (0,1,2,3,4,8)
		4-22+ (0,2,4,7)	5-Z18+ (0,1,4,5,7)	6-Z39e* (0,2,3,4,5,8)
			5-24+ (0,1,3,5,7)	6-Z40e (0,1,2,3,5,8)
			5-25 (0,2,3,5,8)	
			5-Z36+ (0,1,2,4,7)	

Key: **Bold**: Subsets of the genus-defining hexachord
 *: Sets exclusive to the genus
 †: Subsets of 8-28 (0,1,3,4,6,7,9,10), the octatonic scale, but not of 6-30 (0,1,3,6,7,9)
 {}: Tentative assignments to genera
 +: Gregarious set classes (with the highest genus membership)
 e: Membership of Eriksson's genera

Tabla 2 (continuación)

- la formulación de una escala para la medición de las relaciones intergenéricas e intragenéricas sobre la base de las propiedades *M-Invariant* y *M-Related*;¹⁶

¹⁵ *Ordered trichordal Intervallic cell*, es una operación cíclica de las 30 posibles combinaciones interválicas en los tricordios. Por caso, el *pc set* [0,1,2] presenta la sucesión interválica 1+1; o el tricordio [0,2,4] la sucesión 2+2. La sucesión 1+1+1+1... etc., Generará un patrón de alturas 0,1,2,3,4,5,6,7, etc. Si se toman las primeras cuatro alturas, se obtiene el *pc set* 4-1 [0,1,2,3] y así con el resto de los *pc set* de diferentes cardinalidades.

¹⁶ Se trata de la operación de multiplicación utilizada tradicionalmente por compositores, transponiendo una serie o fragmento de serie a una distancia de cuarta o quinta, por la que se obtiene un nuevo conjunto de alturas cuyo vector interválico es invariante en ciertas entradas y se intercambia en los otros. Al trabajarlo con *pc set*, los resultados de M_5/M_7 Generan pares de *pc set* opuestos según su vector interválico: uno está poblado de ic 1, mientras que el otro de ic 5. Así es posible Generar una escala, ubicando en uno de sus extremos los *pc set* cromáticos con un valor alto de ic 1, y en el otro a los diatónicos con valores elevados de ic 5.

Table 10 Genus scalings from most typical (1) to least typical (7) based on the characteristic interval-class content of each prototypical hexachord

	C	W	O	H	D	B		C	W	O	H	D	B		C	W	O	H	D	B
6-1	1	7	5	5	7	5	5-1	1	6	5	5	7	4	4-1	1	6	4	5	7	4
6-2	1	5	4	7	7	5	5-2	2	6	4	5	6	4	4-2	2	4	4	4	6	4
6-Z3/6-Z36	2	7	3	5	6	5	5-3	2	6	4	3	6	4	4-3	2	6	4	3	6	4
6-Z4/6-Z37	2	5	4	4	6	5	5-4	2	6	3	5	6	3	4-4	3	6	4	3	5	4
6-5	3	7	3	5	5	2	5-5	3	6	4	5	5	3	4-5	3	4	4	3	5	3
6-Z6/6-Z38	4	7	4	5	4	2	5-6	3	6	4	3	5	3	4-6	4	6	4	5	4	2
6-7	4	5	4	7	4	1	5-7	4	6	4	5	4	1	4-7	3	6	4	2	5	4
6-8	4	7	4	5	4	5	5-8	2	3	4	5	6	5	4-8	4	6	4	3	4	2
6-9	4	5	4	7	4	5	5-9	3	3	4	5	5	4	4-9	4	6	4	5	4	1
6-Z10/6-Z39	3	5	3	4	5	5	5-10	3	6	2	5	5	4	4-10	4	6	4	5	4	5
6-Z11/6-Z40	4	7	3	5	4	5	5-11	4	6	4	3	4	5	4-11	4	4	4	4	4	5
6-Z12/6-Z41	4	5	3	7	4	3	5-Z12/5-Z36	4	6	3	5	4	4	4-12	3	4	3	3	5	4
6-Z13/6-Z42	3	7	2	5	5	5	5-13	3	3	4	3	5	4	4-13	4	6	3	5	4	4
6-14	4	7	4	2	4	5	5-14	5	6	4	5	3	3	4-14	5	6	4	3	3	4
6-15	3	5	3	2	5	5	5-15	4	3	4	5	4	3	4-Z15/4-Z29	4	4	4	4	4	4
6-16	4	5	4	2	4	5	5-16	3	6	2	3	5	4	4-16	5	4	4	3	3	3
6-Z17/6-Z43	4	5	3	4	4	3	5-Z17/5-Z37	4	6	4	2	4	4	4-17	4	6	4	2	4	4
6-18	5	7	3	5	3	2	5-Z18/5-Z38	4	6	3	3	4	4	4-18	4	6	3	3	4	4
6-Z19/6-Z44	4	7	4	2	4	5	5-19	4	6	2	5	4	3	4-19	4	4	5	1	4	5
6-20	4	7	6	1	4	5	5-20	5	6	4	3	3	3	4-20	5	6	4	2	3	4
6-21	3	2	4	5	5	6	5-21	4	6	5	1	4	4	4-21	4	2	4	5	4	5
6-22	4	2	4	5	4	5	5-22	4	6	4	2	4	4	4-22	6	4	4	4	2	4
6-Z23/6-Z45	4	5	2	7	4	5	5-23	6	6	4	5	2	4	4-23	7	6	4	5	1	4
6-Z24/6-Z46	5	5	3	4	3	5	5-24	5	3	4	5	3	4	4-24	4	2	4	3	4	5
6-Z25/6-Z47	6	7	3	5	2	5	5-25	5	6	2	5	3	4	4-25	4	2	4	5	4	4
6-Z26/6-Z48	6	5	4	4	2	5	5-26	4	3	3	3	4	5	4-26	6	6	4	3	2	4
6-27	4	7	1	5	4	5	5-27	6	6	4	3	2	4	4-27	5	4	3	3	3	4
6-Z28/6-Z49	4	5	2	4	4	5	5-28	4	3	2	5	4	4	4-28	4	6	1	5	4	4
6-Z29/6-Z50	5	7	2	5	3	5	5-29	6	6	3	5	2	3	3-1	2	5	4	4	6	3
6-30	4	5	1	7	4	5	5-30	5	3	4	3	3	4	3-2	3	5	3	4	5	5
6-31	5	5	3	2	3	5	5-31	4	6	1	5	4	4	3-3	3	5	3	2	5	5
6-32	7	7	5	5	1	5	5-32	5	6	2	3	3	4	3-4	4	5	4	2	4	3
6-33	7	5	4	7	1	5	5-33	4	1	6	5	4	6	3-5	4	5	3	4	4	3
6-34	5	2	4	5	3	6	5-34	6	3	4	5	2	5	3-6	4	2	4	4	4	5
6-35	4	1	7	7	4	7	5-35	7	6	5	5	1	4	3-7	5	5	3	4	3	5
-														3-8	4	2	3	4	4	5
														3-9	6	5	4	4	2	3
														3-10	4	5	1	4	4	5
														3-11	5	5	3	4	3	5
														3-12	4	2	4	1	4	5
														2-1	3	5	2	3	5	4
														2-2	4	3	2	4	4	5
														2-3	4	5	2	3	4	5
														2-4	4	3	2	2	4	5
														2-5	5	5	2	3	3	4
														2-6	4	3	2	4	4	4

Key: C = Chromatic
W = Whole-tone
O = Octatonic
H = Hexatonic
D = Diatonic
B = Bichromatic
Note: Numerals in bold represent genus members.

Tabla 3: Original en Gates, B. (2013: 111). Reproducido con autorización de John Wiley and Sons. © Bernard Gates. *Music Analysis* © 2013 Blackwell Publishing Ltd.

- la sistematización del contenido de cada *Genus* y su grado relativo de afinidad en un *set-class space*.

Gates afirma que

mi aproximación es deliberadamente no-matemática y apunta a crear un modelo espacial informal que, no obstante, permita mostrar las relaciones genéricas y las distancias entre todos los pc set de manera simple, de un solo vistazo, de forma completa y de un modo comprensible.¹⁷

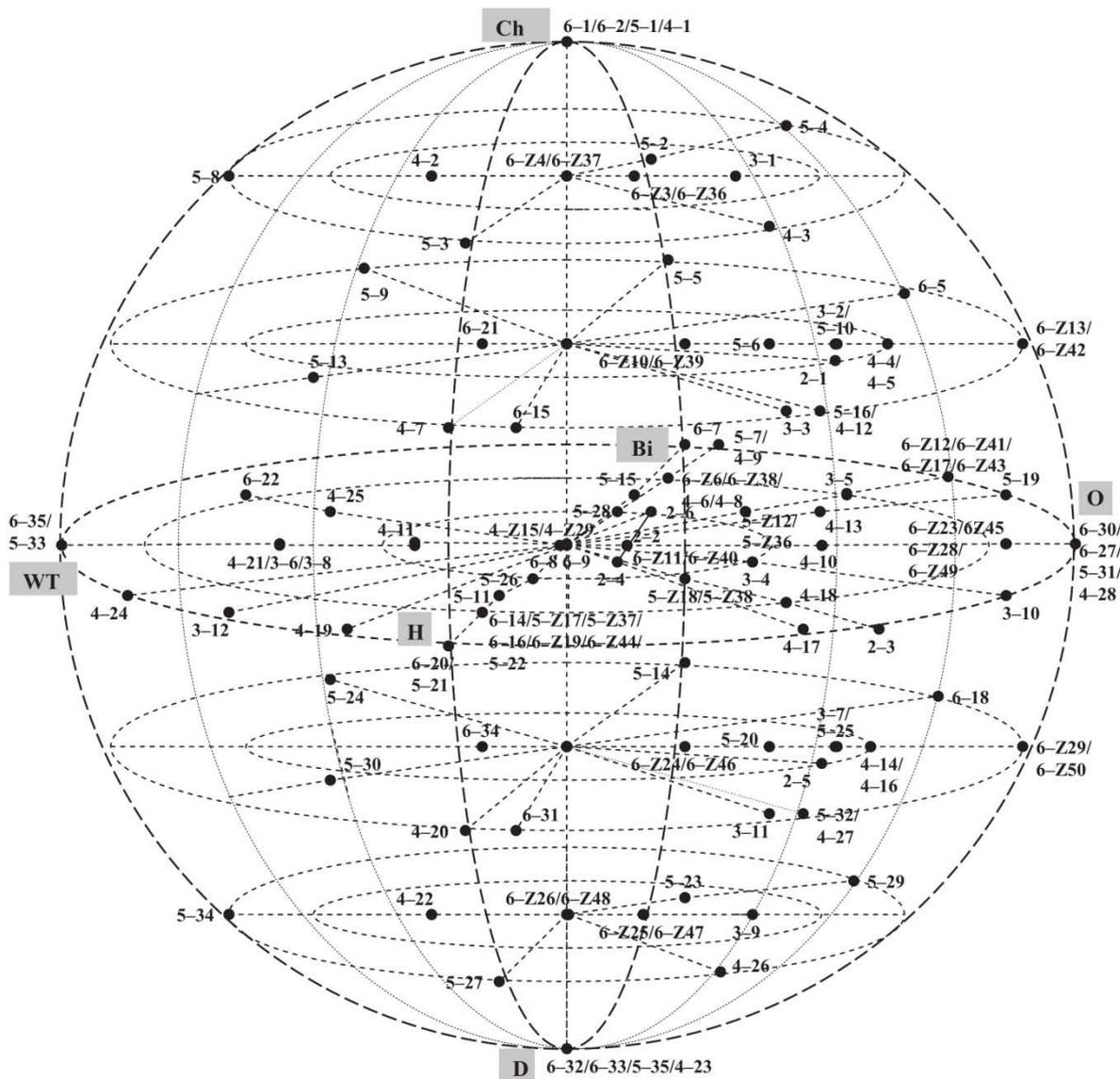
Dado que sería sumamente largo detenerse en las argumentaciones de Gates para construir su *set-class space*, solamente me detendré en dos tablas y en una figura que presenta en su artículo.

En la primera tabla vemos el contenido de cada uno de los seis *Genera*. En esta tabla se puede ubicar la pertenencia de cada *pc set* -sus complementos están implicados- a uno o varios *Genera*. Además, incluye las aclaraciones pertinentes sobre los subgrupos de los hexacordios definitorios de cada *Genus*; los *pc set* exclusivos de cada *Genus*; en el

¹⁷ Gates, B. "A Pitch-Class Set Space Odyssey...": 83-84.

Genus octatónico, aquellos subgrupos de la escala octatónica 8-28, pero que no lo son del hexacordio definitorio 6-30; y los *pc set* gregarios.

Fig. 8 The three-dimensional set-class space



Key: Bi: Bichromatic, Ch: Chromatic, D: Diatonic, H: Hexatonic, O: Octatonic, WT: Whole-Tone

Figura 1: Original en Gates, B. (2013: 120). Reproducido con autorización de John Wiley and Sons. © Bernard Gates. *Music Analysis* © 2013 Blackwell Publishing Ltd.

En la segunda tabla encontramos la escala de pertenencia de cada *pc set* a cada Genus, sobre la base de las propiedades *M-Invariant* y *M-Related*. Dicha escala es la que posibilita medir las relaciones de cercanía intragenéricas e intergenéricas, para luego volcarlas en un *set-class space*.

Canticum 1

Canticum 2

Canticum 3

Canticum 4

Canticum 5

Canticum 6

Ejemplo 2: Reducción de los puntos de articulación –o “Canticum”– 1 a 11.

Finalmente, en la figura 1 [figura 8 del texto de Gates] encontramos cada *pc set* ubicados en un espacio tridimensional. Cada *pc set* se ubica a una distancia relativa del

hexacordio definitorio de acuerdo a la afinidad que provee la tabla 10 del texto de Gates. Asimismo, aparecen líneas que atraviesan el espacio y que señalan las relaciones intergenéricas que se establecen entre los *pc set* de cada *Genus*.

Tomando este *set-class space* como referencia, paso ahora a analizar una pieza de Luciano Berio. Uno de los aspectos más enriquecedores de esta propuesta es que, a partir de la indagación sobre los *pc set* que se suceden en la obra de Berio, se puede describir su recorrido tonal, especificar los puntos de articulación, los procesos transitivos, los segmentos contrastantes, etc. En otras palabras, formular el proceso creativo que llevó adelante el compositor.

Canticum 8

46 $\text{♩} = 60$

Can- ti- cum 3-5

7-26 6-34 4-z15 5-30 3-5

46+5 $\text{♩} = 104$

+ Can/ [a] /ti /cum Can- ti- cum

4-25 4-16 4-27 4-16 4-23 4-16 4-25 4-16 4-8 4-16 4-16

Canticum 10

Canticum 11

Ejemplo 2 (continuación)

Canticum Novissimi Testamenti de Luciano Berio

La obra *Canticum Novissimi Testamenti* fue compuesta por Luciano Berio entre 1989 y 1991, sobre algunos versos del poema *Novissimum Testamentum* de Edoardo Sanguineti, colaborador de Berio en obras como *Passaggio* (1961-1962), *Laborintus II* (1965) y *A-Ronne* (1974-1975). Es una pieza para ocho voces, cuatro clarinetes y cuatro saxos, de unos veinticinco minutos de duración. Aunque no está dividida explícitamente en secciones discretas, la aparición de la palabra “Canticum” a lo largo de la pieza –que, de hecho, no aparece en el poema de Sanguineti– marca claras divisiones formales.¹⁸ Comencemos el análisis de cada uno de los “Cantica”.

En el ejemplo 2 se presenta una reducción de los once “Cantica” que aparecen a lo largo de la pieza, salvo del número 9 –marca de ensayo 50– ya que no posee altura definida. El “Canticum 7” aparece reproducido en su totalidad, ya que es el único que se presenta como una línea melódica. Los mismos han sido numerados del 1 al 11 y en la reducción se marcan los *pc set* de cada conjunto de alturas.

En la tabla 4 se presenta la sucesión de los *pc set* de los “Cantica”. En la misma se indican:

¹⁸ Si se repasan los diversos registros editados hasta la fecha, en algunos casos la pieza aparece como un solo *track* –como la edición de Philips con la London Sinfonietta Voices–, mientras que en otras ediciones aparece dividida en quince *tracks*, tal como la de Wergo con el ensamble XASAX.

Canticum 7

Ejemplo 3: “Canticum” n° 7. *Canticum novissimi testamenti*. Ballata für 4 Klarinetten, Saxophonquartett und 8 Singstimmen. © Copyright 1991 by Universal Edition A. G., Wien/UE34819

- en la segunda fila, los *pc set* correspondientes únicamente a las voces;
- en la tercera fila, el *pc set* que surge de la suma de voces e instrumentos, lo cual permite definir mejor el *Genus* de acuerdo al contexto General;
- de la cuarta a la sexta fila, las ocurrencias de *pc set* exclusivos a un *Genus*;
- de la séptima a la última fila, las diferentes ocurrencias de *pc set* que intersectan en varios *Genus*.

Para los dos últimos casos, el color azul representa sólo los *pc set* de las voces, mientras que el color naranja muestra las ocurrencias de la combinación entre voces e instrumentos. Siguiendo un recorrido por la tabla pueden realizarse algunas observaciones.

- En la pieza predomina un alto grado de indeterminación genérica, dado por la preeminencia de *pc set* ubicados en intersecciones de cuatro o cinco Genera, especialmente en los primeros y en los últimos “Cantica”.

En la primera parte domina el *pc set* 4-18; luego, entre los “Cantica” 7 y primera parte del 8, las articulaciones se mueven hacia un espacio tonal característicamente octatónico; la sección final vuelve a ubicarse en un espacio tonal indeterminado, dominado por el *pc set* 4-16, aunque el último *pc set* retorna al 4-18.

Canticum 7 (cont.)

Ejemplo 3: “Canticum” nº 7 (continuación). *Canticum novissimi testamenti*. Ballata für 4 Klarinetten, Saxophonquartett und 8 Singstimmen. © Copyright 1991 by Universal Edition A. G., Wien/UE34819

- No obstante, al considerar el contexto General de las sonoridades de cada parte, es posible establecer algún grado de distinción entre la primera y la última. En efecto, la primera parte posee una preeminencia de *Genera* hexátonos y octatónicos, mientras que en el tercero emerge una sonoridad más cromática como resultado de los *pc set* que forman parte de los *Genera* bicromático y cromático.

	Canticum 1	Canticum 2	Canticum 3	Cant. 4	Canticum 5	Canticum 6	Cant. 7	Canticum 8	Cant. 10	Canticum 11
Solo voces	4-18 4-11	4-7 4-13 4-18	4-18 4-19 4-27 4-24 4-7	4-18 6-34	4-24 4-27 4-13 4-18 4-7 4-18 4-19 4-22	3-9 3-7	3-5	3-5 4-25 4-16 4-27 4-16 4-23 4-16 4-25 4-16 4-8 4-16 4-18 4-16 4-7 3-3 4-5 4-27 4-18		
Voces + Instrumentos	6-28 4-18	7-3 6-24		8-24			5-26	7-26 6-34 5-30 4-25 3-5		
Octatónico										
Hexátono										
Bicromático										
Cr/Hex										
Hex/TE										
Oct/TE										
Oct/Bic										
Dia/Bic										
Dia/Cr/TE										
Dia/Cr/Oct										
Hex/Bic/TE										
Hex/Oct/TE										
Oct/Bic/TE										
Cr/Hex/Oct										
Dia/Cr/Oct/Bic										
Dia/Hex/Oct/TE										
Dia/Hex/Oct/Bic										
Cr/Hex/Oct/Bic										
Dia/Cr/Hex/Oct/Bic										
Dia/Cr/Hex/Bic/TE										

Tabla 4

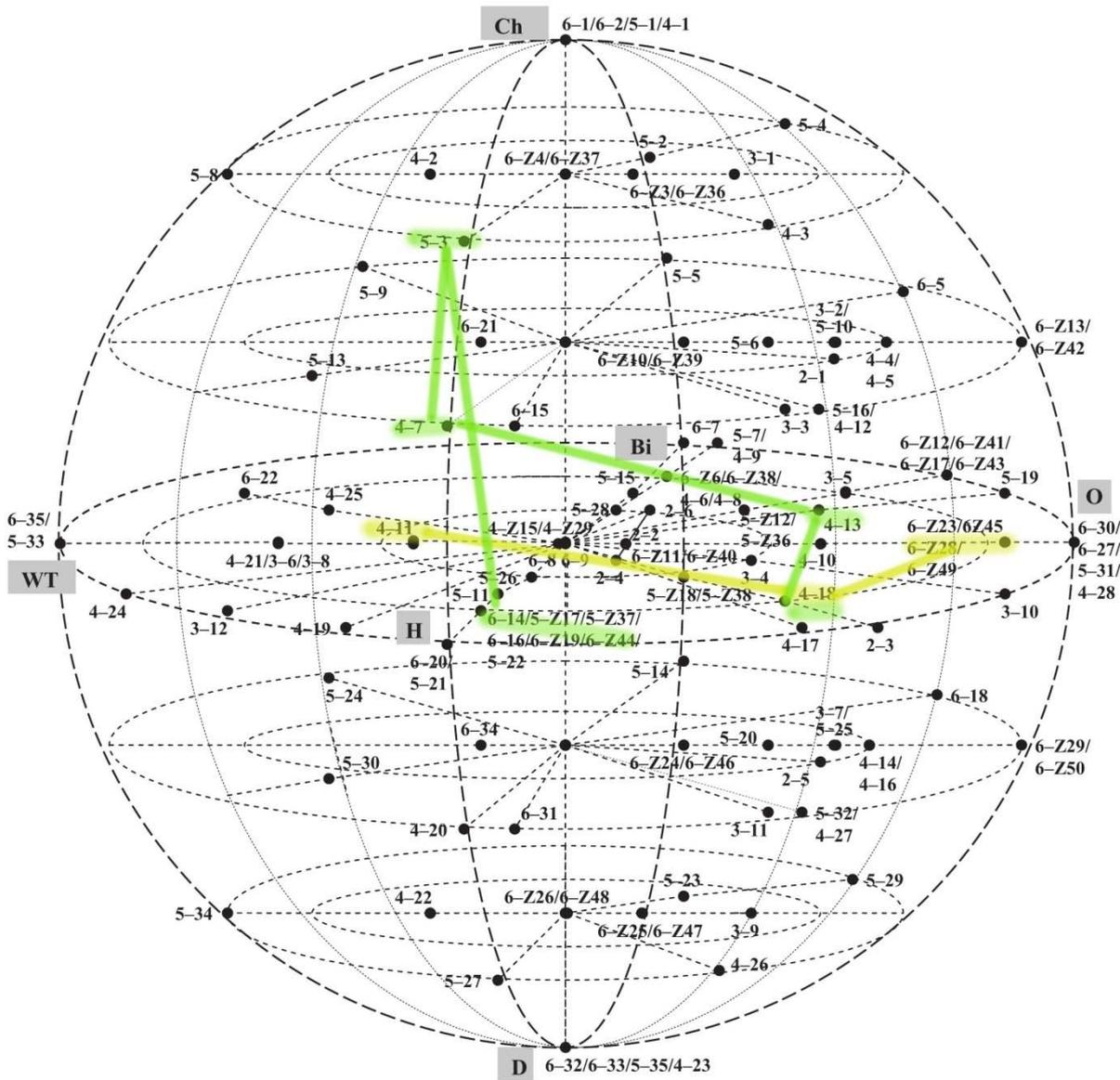


Figura 2: Espacio tonal de los "Cantica" 1 (amarillo) y 2 (verde)

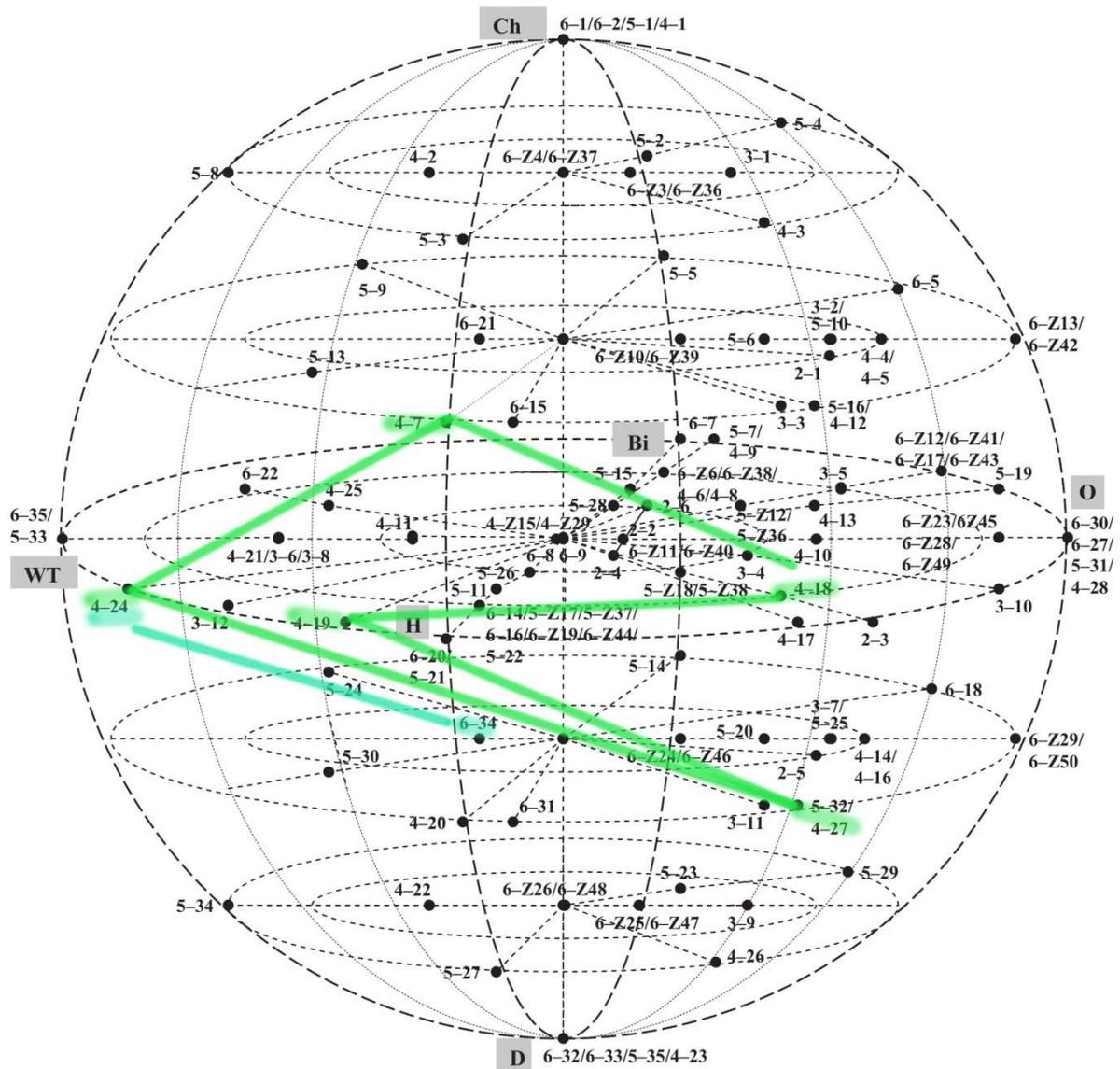


Figura 3: Espacio tonal de los “Canticum” 3 (verde) y 4 (turquesa)

En la Figura 2 vemos como se distribuyen los pc set en el *set-class space*. En cada esfera se presentan dos “Cantica” a los fines de poder compararlos de un vistazo. De este ejercicio de comparación pueden realizarse observaciones interesantes:

- Salvo en la primera mitad del “Canticum” 11, el resto se mueve, mayormente, en el hemisferio sur de la esfera, esto es, en la región diatónica del espacio tonal.

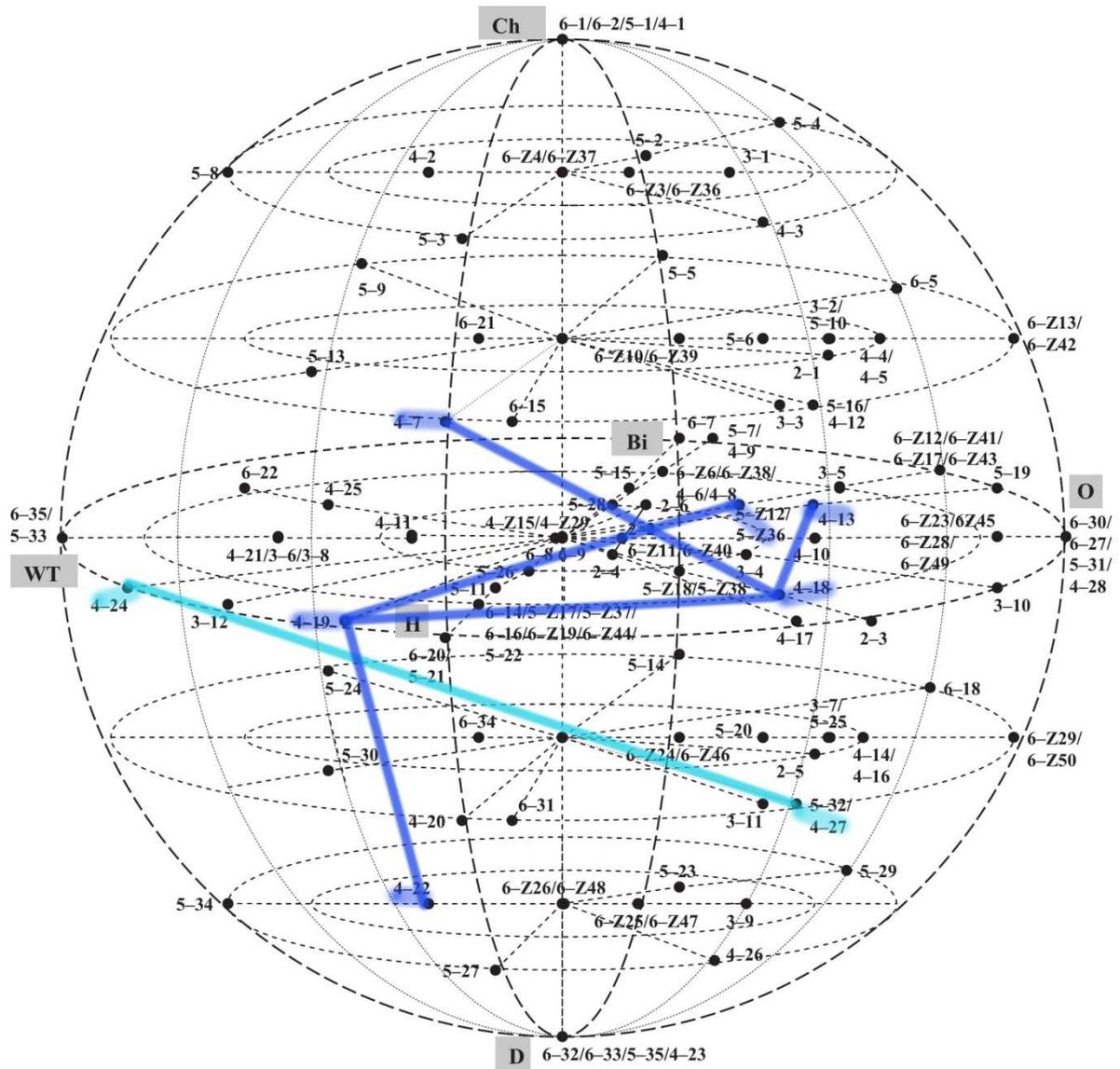


Figura 4: Espacio tonal de los "Cantica" 5 (turquesa) y 6 (azul)

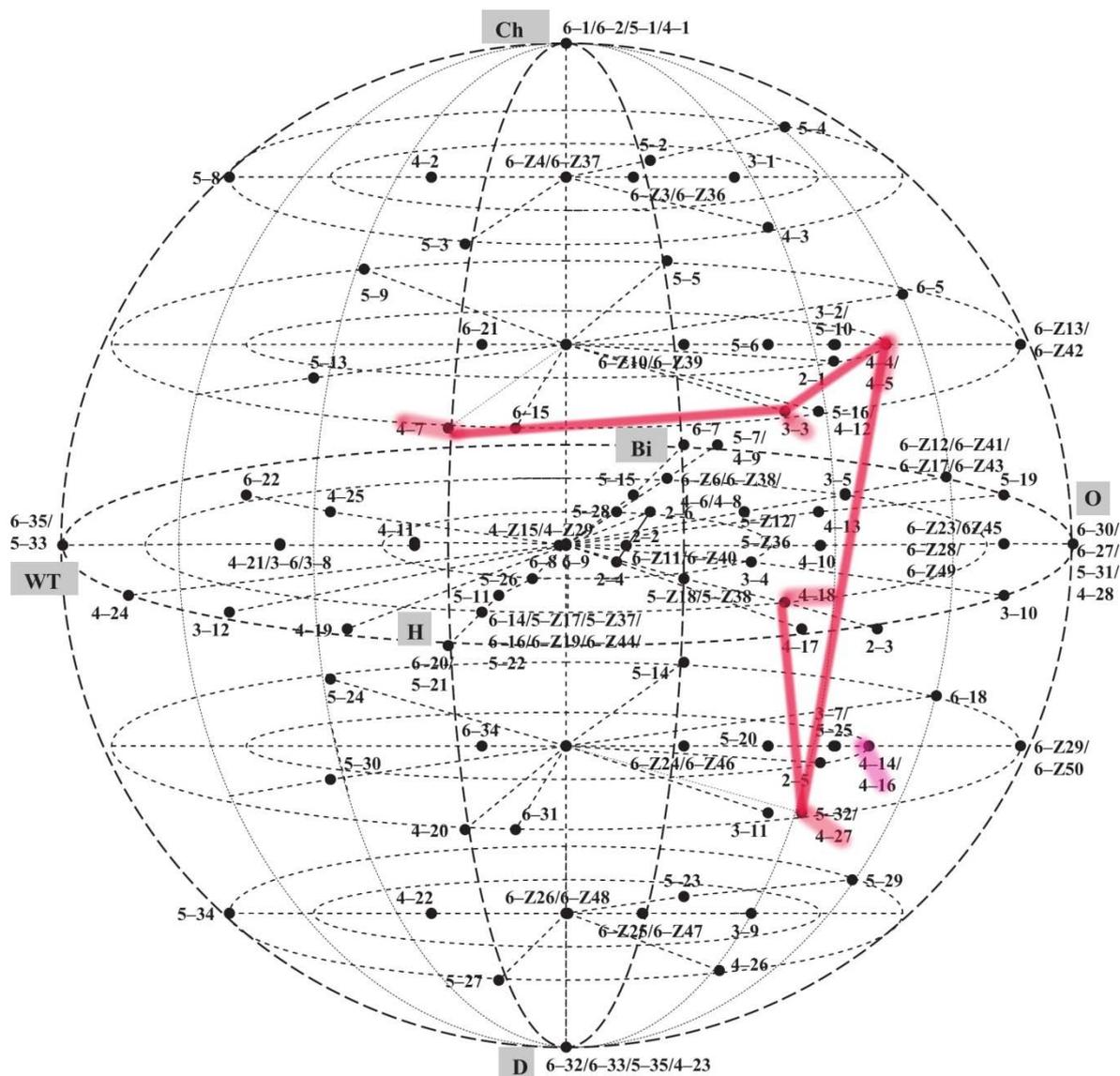


Figura 6: Espacio tonal de los “Cantica” 10 (lila) y 11 (rojo)

- La mayoría de los “Cantica” parten y/o terminan en el hemisferio derecho de la esfera, lo que puede entenderse como una preponderancia del *Genus* octatónico como pilares de cada punto de articulación.
- Los movimientos internos de los “Cantica” 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 11 aparecen marcados por *pc set* ubicados a gran distancia entre sí. Esto nos indica la yuxtaposición de sonoridades contrastantes hacia el interior de cada pasaje articulador, pese a la típica conducción de voces por pasos que caracteriza buena parte de la música de Berio. Por ejemplo, entre las dos enunciaciones del “Canticum” en el número 3 hay un movimiento desde el espacio diatónico/hexátono/octatónico *–pc set 4-27–* hacia el otro extremo hexátono/tonos enteros *–pc set 4-24–*. O, entre las dos enunciaciones del “Canticum” en el número 11, hay un fuerte contraste entre la sonoridad cromática/hexátona *–pc set 4-7 y 4-4–* hacia una hexátona/octatónica *–pc set 4-27 y 4-18–*.

A mi modo de ver, este tipo de formalización del análisis es mucho más efectivo que los análisis tradicionales de la *Set Theory* fortiana, con sus tablas de complejos K y subcomplejos Kh. De un vistazo puede visualizarse una caracterización de lo que escuchamos con referencias a sonoridades familiares, dejando de lado el alto componente teórico alejado de la experiencia auditiva que suele derivar en decisiones analíticas arbitrarias. Aunque es cierto que aún perviven aspectos cuestionables del análisis, como lo es el procedimiento de segmentación y que aquí se hace patente en el "Canticum" 7, se trata de una perspectiva interesante, que merece ser examinada y puesta a prueba con otras piezas de la música post-tonal.

Este tipo de observaciones ofrece algunas líneas de trabajo para la formulación de hipótesis sobre la forma en que Berio construyó su pieza. Además, en la medida que cada *Genus* responde a una sonoridad familiar, lo que observamos en las esferas se corresponde de un modo bastante fiel a lo que oímos. Pero, en la medida que encaremos un trabajo analítico, los datos que proveen las tablas y figuras permitirán un enriquecimiento del mismo.

Presencia de la AAM en Cuyo

Prof. María Antonieta Sacchi

Profesora Consulta de la UNCUyo
Socia Honoraria de la AAM

La primera noticia que tuvimos de la existencia de la Asociación Argentina de Musicología (AAM) nos llegó a través de Ana María Olivencia. Egresada del Profesorado de Teorías Musicales de la entonces Escuela Superior de Música y Becaria del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Cuyo, Olivencia había concurrido a las Jornadas Nacionales de Musicología de 1984 que realizaba el Instituto Nacional de Musicología (INM) dependiente de la Dirección Nacional de Música. Gracias a su vinculación con otros musicólogos que habían estado presentes en el evento nos enteramos de la creación de la AAM y de sus Conferencias bianuales.

A partir de 1987 varios mendocinos nos asociamos y concurrimos a las conferencias estableciéndose una cordial y fructífera relación con varios de los profesionales que la integraban. La investigación musicológica en Mendoza había tenido un momento brillante entre 1948 y 1956 con la existencia del Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales de la Universidad Nacional de Cuyo, cuyo director era Julio Perceval, con un departamento de Musicología dirigido por Francisco Curt Lange: se editaron siete números de la *Revista de Estudios Musicales*, con importantes trabajos de musicólogos americanos y europeos, música de compositores argentinos y el resultado de

las investigaciones de Lange sobre música colonial de Minas Gerais. Lange organizó también una completa biblioteca básica de musicología¹⁹ y había planeado una carrera de la especialidad que nunca se logró implementar, y esta situación impidió que se incorporaran a sus proyectos, a alumnos y a sus escasos egresados. El plantel de profesionales del Instituto estaba cubierto por Juan Pedro Franze y Eduardo Grau, docentes en el Conservatorio de Música y Arte Escénico de la mencionada universidad. La presión de opiniones sobre el rol que debía jugar el conservatorio llevaron a la concreción de una escuela de música instrumental y de cantantes cuyo objetivo era formar el personal capacitado para organismos de extensión artística como el coro de madrigalistas, luego coro de cámara, orquesta sinfónica y conjuntos de cámara, relegando a un segundo plano, al punto de desaparecer, la investigación que se había iniciado auspiciosamente en 1948. Los cambios en el gobierno universitario también contribuyeron a su desaparición.

Durante las Conferencias de la AAM, el encuentro con musicólogos y etnomusicólogos, de cuya existencia no se sabía nada en la provincia, dio sus frutos bien pronto. Poco tiempo antes, en 1980, se había creado en la universidad local la Facultad de Artes sobre la base de cinco escuelas preexistentes entre las cuales estaba la de música. El cambio institucional trajo aparejado la posibilidad de la participación en los programas subsidiados de proyectos y becas de investigación del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Cuyo. Egresados de la carrera de Teorías musicales, con sólida formación técnica, fueron quienes optaron preferentemente por estos beneficios. Así fue como se confirmaron algunas de las falencias locales que dificultaban la investigación: en primer lugar la falta de archivos, institucionales o privados, que permitieran una base fáctica suficiente para los trabajos; carencia que ya se había detectado cuando el INM solicitó a las provincias un listado de sus fondos musicales, privados o públicos. Fuera del ámbito universitario, tradiciones muy arraigadas en la sociedad cuyana, impidieron también la realización de trabajos más profundos, actualizados y justificados desde el punto de vista teórico.

Socios antiguos de la asociación y formados en la disciplina colaboraron generosamente con los jóvenes principiantes orientando las inquietudes que suscitaban las nuevas vocaciones.²⁰ El apoyo institucional universitario permitió la formación de un grupo de investigación de socios de la AAM que se dedicaron a revisar la historia conocida de la música en Mendoza en la que se habían constatado lagunas de información; otros proyectos fueron sobre el "Grupo Renovación" de 1929, dirigido por Guillermo Scarabino que produjo trabajos sobre los compositores Julio Perceval, Alfredo Pinto y Washington Castro de Ana María Olivencia, Honorio Siccardi de Ana María Otero, Luis Gianneo de Enriqueta Loyola y Juan Carlos Paz de María Inés García; la historia y

¹⁹ Desde el cierre del instituto varios libros valiosos registrados se perdieron, y otros permanecieron sin abrir hasta que se reanudaron los estudios en la década del 80.

²⁰ Mencionaremos entre ellos en esta primera hora a Omar Corrado, Gerardo Huseby, Héctor Goyena, Irma Ruiz, Pablo Kohan y Yolanda Velo.

actuación de la banda de música provincial y de la Orquesta Sinfónica de la UNCUyo de Ana María Scolaro, y el relevamiento de los instrumentos sonoros arqueológicos de los museos mendocinos por el entonces socio alumno Diego Bosquet.

Posteriormente, y ya en posesión de una maestría en etnomusicología de la Universidad de Maryland, Bosquet realizó investigaciones en los departamentos del sur mendocino, Malargüe y General Alvear que culminaron con la grabación de discos y videos sobre las cantoras de Malargüe y la figura del compositor ruso Alejo Abutcov radicado en la zona alrededor de 1920. En estos trabajos se contó con la participación de socios de la AAM: Graciela Restelli y Rubén Traverso. El interés por la archivística de Bosquet lo llevó también a la organización de un centro de documentación y difusión del patrimonio musical de Mendoza, desgraciadamente cerrado e imposible de ser consultado desde 2010.

La redacción del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* se convirtió hacia 1990 en una nueva oportunidad de contactos fluidos con socios de la AAM y nuevos colaboradores se asociaron a la entidad. Mi designación como encargada de la coordinación de las investigaciones sobre voces de Cuyo del diccionario me permitió incorporar también a profesionales de la Universidad Nacional de San Juan pertenecientes a las cátedras de Historia de la Música e Historia Comparada de las Artes: Graciela Musri y Alicia Giuliani autoras de la voz "San Juan", que ya habían investigado los fondos musicales de la provincia y que aportaron nuevos conocimientos a la musicología cuyana. El estímulo que significó la realización del diccionario removió el ambiente musical sanjuanino y trajo como consecuencia la producción de otros trabajos relacionados con las prácticas musicales. Entre ellos mencionaremos a los realizados por los socios Alicia Giuliani y Héctor Goyena que iniciaron investigaciones en los departamentos de Jáchal, Rodeo e Iglesias con el apoyo del INM y los de Graciela Musri sobre los músicos de la inmigración, tema de su tesis de Maestría en Historia en 2003, el estudio de las prácticas musicales de conjunto, la radiodifusión y la música en la provincia hasta 1944, fecha del terremoto.

La actividad desplegada por Graciela Musri y Vilma García en sus cátedras e incluyendo a otros colegas, egresados y alumnos en sus proyectos, permitieron finalmente la creación del Gabinete de Estudios Musicales (GEM) que está en proceso de ser convertido en Instituto dentro de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes. Las actividades del GEM reunieron también a otros socios de Buenos Aires y Mendoza en proyectos conjuntos que ampliaron el campo de investigaciones. Entre ellos Diego Bosquet, Romina Dezillio, Silvina Mansilla, Susana Mercau, Juan Pablo Páez, Elvira Rovira, Andrés Russovich y José Ignacio Weber.

Las evaluaciones externas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo por el Ministerio de Educación condujeron a la organización de maestrías en su ámbito con la finalidad de favorecer la investigación y mejorar los estudios teóricos sobre las disciplinas de cada especialidad. La primera de ellas fue la de Arte Latinoamericano (artes visuales, música, diseño y teatro) cuya sección de música permitió la incorporación de socios de la AAM como profesores de los seminarios que aportaron formación teórica

actualizada a los numerosos docentes y graduados inscriptos. Nuestros socios además actuaron como directores y codirectores de tesis y como jurados de defensa de las mismas.²¹

La inclusión de la carrera de Música Popular en el grupo de carreras de música abrió un nuevo campo de investigaciones: se conocieron trabajos sobre la formación del campo de la música popular, la construcción de identidades musicales, el desarrollo de las tecnologías en la producción y mediatización del folclore y de la música popular, la tradición y la innovación los nuevos géneros y repertorios, los cultores y la mestización e inmigración actual de latinoamericanos. La aproximación interdisciplinaria a las ciencias sociales, se agregó a la localización de archivos, a las investigaciones sobre las prácticas musicales locales con la actuación de bandas, conjuntos de ópera y solistas viajeros, y sobre la inmigración histórica mayoritaria de la zona de Cuyo, como la italiana y la española y la de minorías étnicas provenientes de allende el Atlántico.

La búsqueda de archivos en las provincia de Cuyo, permitió localizar algunos de ellos privados, como los de las familias del compositor español Mariano Cortijo Vidal, de Tito Francia –uno de los fundadores del Nuevo Cancionero– y de Alejo Abutcov en Mendoza; y de los compositores de la familia Colecchia de San Juan que dieron lugar a la realización de trabajos de María Antonieta Sacchi, Diego Bosquet, María Inés García y Graciela Musri sobre la actividad musical en los respectivos campos de acción. La revisión y ordenamiento del archivo de la basílica de San Francisco de Mendoza fue realizado por nuestro socio Juan Pablo Páez y los de las distintas sedes de la congregación salesiana por María Antonieta Sacchi. Actualmente, Ana María Olivencia realiza un completo trabajo de ordenamiento y catalogación del archivo de Julio Perceval. En 2010 se conoció un importante trabajo de Ana María Otero y su equipo que llenó en gran parte la carencia de datos por la pobreza de archivos: se trata de la publicación de noticias musicales aparecidas en dos importante diarios mendocinos durante el siglo XIX.

La Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, iniciada en el año 2002, también significó la participación de varios de nuestros socios como maestrandos, profesores, jurados y directores de tesis.²²

Actualmente la investigación musicológica en Mendoza prosigue desagregando temas desde los resultados de las primeras investigaciones que proporcionaron bases fácticas suficientes como para emprender trabajos con propuestas teóricas e interpretaciones actualizadas y servir de base para gestiones de puesta en valor de aquellas personas que trascendieron en la actividad de la zona, constituir archivos científicamente organizados con los materiales estudiados y proporcionar nuevos

²¹ Mencionaremos a Omar Corrado, Miguel Ángel García, María Inés García, Juan Pablo González, Héctor Rubio, María Antonieta Sacchi, José Octavio Sánchez y Leonardo Waisman. Recibieron el título de Magister: Patricia Blanco, Carlos Correa, Carlos Florit Servetti, Olga Giacumbo, Gabriela Gumbre, Carmen Gutiérrez, Damián Rodríguez Kees, Enriqueta Loyola, Ricardo Mansilla, Graciela Musri, Ana María Olivencia, Ana María Otero, Mónica Pacheco, José Octavio Sánchez y Gladys Vargas.

²² Recibieron el título de Magister los socios Flavia Carrascosa (actualmente ex socia), Oscar Olmello y Hernán Vázquez.

repertorios instrumentales y modos de interpretación de la música latinoamericana con finalidades artísticas y pedagógicas.²³

En San Juan varios proyectos se siguen desarrollando: revisión de archivos institucionalizados, estudios sobre los *Aires Nacionales* y la ópera *Pampa* de Arturo Berutti, esta última en preparación para una edición crítica. Por otra parte hay programas de valorización del trabajo de compositores contemporáneos radicados en San Juan y la divulgación de los mismos. Además de los proyectos locales, una integrante del GEM participó de proyectos UBACyT financiados por la Universidad de Buenos Aires. Advertimos que son escasos los trabajos en la provincia de San Luis, escasez que se espera revertir en un futuro próximo.

La presencia de socios y de universidades nacionales en las provincias de Cuyo permitió la realización de Jornadas Nacionales de Musicología y Conferencias de la AAM en los años 1994, 2004 y 2014 en Mendoza y en 2000 en San Juan con la presencia de musicólogos argentinos y provenientes del extranjero, muchos de ellos socios de la AAM. En estas reuniones, que contaron con las universidades nacionales locales como anfitrionas y el auspicio de las autoridades de las provincias respectivas, se favoreció el intercambio fructífero de ideas y la participación de investigadores en congresos y jornadas del país y del extranjero que redundó en el crecimiento de la masa crítica musicológica de la región.

Mendoza, septiembre 2015

²³ Entre los investigadores socios de la AAM que participan de proyectos en curso radicados en Mendoza mencionaremos a María Emilia Greco y Ana María Mondolo.

Latinoamérica Música. Revista on line

Lic. Guillermo Dellmans

Instituto Nacional de Musicología. Doctorando UBA
Socio activo AAM

Llevar a cabo una reseña acerca de *Latinoamérica Música* es, sin duda alguna, realizar una síntesis de uno de los espacios *on line* musicológicos más importantes de los últimos diez años. El sitio, creado en 2004 por Graciela Paraskevaídis y Max Nyffeler, que cuenta con Omar Corrado y Chico Mello como consultores, se constituyó progresivamente en un reservorio de fundamental importancia dedicado a la producción latinoamericana que, en la actualidad, es de imprescindible exploración.²⁴ Este hecho no se justifica únicamente por su contenido sino también por lo que significa su existencia. Todo su contenido es de libre acceso dado que se trata de una iniciativa privada sin fines de lucro. Por lo tanto, ensayos, textos analíticos, entrevistas e informes sobre la música «cultura» de América Latina de los siglos XX y XXI están disponibles sin restricción.

Latinoamérica Música es una revista de música *on line* única en su tipo. No tiene numeración ni fecha de publicación. Para saber qué artículos se difundieron primeros que otros solo es posible apelar a la memoria. Es decir que, desconocemos una de las principales condiciones de toda revista: su periodicidad. Simple, pero imprescindible, aspecto que conlleva una gran carga informativa desde el punto de vista analítico del objeto. La posible respuesta de este accionar creo que reside en que prioriza sostener una línea de pensamiento antes que ajustarse a las normas editoriales habituales. El primer indicio de esta cualidad se advierte desde la portada. La figura centrada en el menú principal no es una mera ilustración ornamental, es una imagen cargada – fuertemente – de sentido. Su poder simbólico constituye una parte importante de su función estructural y esencial. Vale la pena detenernos brevemente en este aspecto.

La adopción de *América invertida* (1943) de Joaquín Torres García como portada es la representación gráfica cabal del espíritu del cual se declara heredera la revista. Incorpora así, al mismo tiempo, toda la configuración estética-ideológica que portó la *Escuela del Sur*: la idealización del Sur como Norte. Con la simple inversión de los polos, el artista y teórico uruguayo generó un importante impacto conceptual en lo cultural y político. Cabe resaltar que esta no fue la única reflexión al respecto. Contemporáneamente, Victoria Ocampo y un grupo de importantes intelectuales titulaban *Sur* a un proyecto que, más allá de sus aspectos ultraístas, en cuanto a horizonte de expectativas su Sur siempre siguió siendo Sur y Norte también. Ahora bien, a diferencia de la característica flecha indicativa de la portada de *Sur*, con *América invertida* el continente queda al revés y con ello también las estructuras pensamientos (estéticos,

²⁴ Ver en <http://www.latinoamerica-musica.net>

ideológicos y políticos): ahora el Sur es el Norte y ciudades como Buenos Aires y Montevideo se ubican a la izquierda y mientras que para el Norte sucede lo contrario.

Bajo estos lineamientos está concebida *Latinoamérica Música*. Un espacio que intenta encuadrarse por una actitud



torresgarciana de creación, entendimiento y reflexión en torno a la cultura —en general— y a la música latinoamericana —en particular—, desafiando el fallo dictaminado históricamente por las metrópolis europeas sobre los puntos cardinales culturales. Cabe aclarar que quizás no todos los autores se enfilen necesariamente detrás de estos lineamientos, pero sí lo hace su producción y lo hace de diversas

maneras y en diferentes grados de acercamientos, y es esto justamente lo que interesa resaltar aquí. Por tratarse este texto de una reseña, resulta imposible reparar en cada uno de los artículos que componen el numeroso corpus del sitio. Sin embargo, se puede intentar llevar a cabo una síntesis apelando a la reconstrucción de una posible agenda de discusiones implícita puesto que, recordemos, muchos de ellos han sido escritos exclusivamente para otras publicaciones. Entre las principales problemáticas se halla la articulación entre música y principios teóricos propios de las ciencias sociales, tales como otredad, identidad, imperialismo cultural, canon, hegemonía e ideología.

Por medio de los objetos de estudio, la manera de analizarlos, y los firmantes de muchos artículos es posible establecer la genealogía intelectual de la revista. La impronta que caracteriza a *Latinoamérica Música* se enmarca dentro de la tradición historiográfica vinculada a los lineamientos de la *avant-garde*. Desde sus primeros tiempos mostró su inclinación por la corriente latinoamericana que, tempranamente, intentó revisar y repensar la manera de concebir la música, sus actores y su historia. Esta predilección que, se constata aún hoy pero en menor medida, se representa básicamente a través de la presencia de unos y la ausencia otros. Así, la presencia de Juan Carlos Paz por sobre la de Alberto Ginastera, la de Hans-Joachim Koellreutter por sobre la de Heitor Villa-Lobos, la de Silvestre Revueltas por sobre la de Carlos Chávez, por nombrar algunos casos, es un indicativo de lo recién expuesto.

En cuanto a las características generales cabe resaltar que el sitio resulta muy ameno y está bien diseñado, pues la sencillez con la que se accede a la producción saca a relucir su organización interna. Su estructura está determinada por medio de secciones temáticas —compositores, obras, sociedad, historia, enseñanza, punto de vista, informes, etc.— que son independientes pero que guardan estrecha relación entre sí. Desde el menú principal se puede acceder a cada una de ellas y notar que se componen de estudios

descriptivos, analíticos e interpretativos sobre la música latinoamericana, su relación con el contexto de creación y circulación, y con especial interés sobre la recepción crítica de modelos occidentales de composición, ejecución e historiográficos.

La gran mayoría de los artículos están reproducidos en su idioma original, salvo unos pocos traducidos. Actualmente, cuenta con ciento un artículos en español, además de otros en diferentes idiomas (portugués, inglés, alemán). Un dato no menor es que, por lo general, la mayor parte de estos ya se dieron a conocer previamente en otras publicaciones y han sido cedidos por sus autores para su re-publicación; una peculiaridad más que hace difícil determinar su tipología. No es una revista académica –en el sentido estricto– y tampoco es «cultural», como se suele denominar comúnmente. En realidad tiene un poco de ambas. Algunos trabajos están documentados y guardan objetividad al sostener sus hipótesis y otros, en cambio, reflejan la esencia propia del género ensayístico con una escritura más personal. Pero, en fin, cada uno de ellos contribuye con un enfoque enriquecedor y más amplio el modo en que tradicionalmente se trató la música latinoamericana.

Entre otros de los principales aportes de la revista se destaca la incorporación de un grupo de escritos que son claros reflejos de época. Poner a disposición del usuario una serie de textos de muchos de los protagonistas de la escena latinoamericana de mediados del siglo pasado es un atributo que no se halla en otros sitios *on line* dedicados a la música. Los ensayos de Juan Carlos Paz, Lauro Ayestarán, Héctor Tosar, José Ardévol y Hans-Joachim Koellreutter constituyen fuentes primarias que retratan la problemática que monopolizó durante mucho tiempo los debates en la región: la oposición «universalismo-nacionalismo». De la misma manera, es posible descargar y leer escritos que representan el pensamiento de la generación siguiente. Muchas de las inquietudes, búsquedas, cuestionamientos de los músicos de la llamada Generación ditelliana se encuentran allí. Por nombrar brevemente algunos casos puntuales: “Estar” de Gerardo Gandini, “El hombre que está solo y espera” de Mariano Etkin, las entrevistas de Paraskevaídis a Koellreutter, y sus escritos sobre Luigi Nono y Edgar Varèse.

Para finalizar expondré que *Latinoamérica Música* se propone contribuir a la consolidación de un espacio que sirva al mismo tiempo de producción de conocimiento y divulgación de la labor reflexiva en torno a la problemática relación entre música y América Latina, con el fin de aportar una serie de artículos que ofrecen diversas estrategias de acercamientos posibles. Juan Carlos Paz, Hans-Joachim Koellreutter, Silvestre Revueltas, Alejandro García Caturla, Conlon Nancarrow, Luigi Nono, Edgar Varèse, Eduardo Bértola, Mariano Etkin, Gerardo Gandini, Jorge Horst, Jacqueline Nova, Astor Piazzolla, Mesías Maiguashca, son algunos de los compositores cuyas obras han despertado el interés de un gran cuerpo de colaboradores de distintas generaciones, profesiones y nacionalidades.

Además de los encargados del sitio –Paraskevaídis, Corrado, Mello–, se hallan otros reconocidos especialistas en teorizar acerca de la música latinoamericana como Coriún Aharonián, Mariano Etkin, Gerardo Gandini, Julio Estrada, Osvaldo Budón, Pablo Fessel, Juan Pablo González, Carlos Kater, Hernán Gabriel Vázquez, Eduardo Herrera,

Oscar Bazán, Mario Lavista, Cergio Prudencio, Consuelo Carredaño y Jorge Antunes. Todos reunidos en un mismo espacio para hacer manifiesto el interés por incluir estudios y autores de diversas aproximaciones críticas que, sin caer en eclecticismo, dé cuenta de la diversidad de enfoques desde la cuales es analizada, cuestionada, dialogada y reflexionada la relación *Latinoamérica Música*.

Guía para disfrutar más de la música antigua, de Ramiro Albino

Juan Pablo Páez
FAD-UNCUyo
Socio estudiantil AAM

El trabajo realizado por Ramiro Albino es fruto de su labor como investigador e intérprete de las formas musicales preclásicas, formas que comúnmente conocemos como música antigua.²⁵ De esta guía de pequeño tamaño podría decirse que ha sido concebida para ser llevada en el bolsillo, está escrita de tal modo que pueda ser leída por cualquier persona que se acerque a esta temática, en papel de intérprete o de oyente. No encontraremos en ella un tratado teórico musical



como los de antaño, sino más bien una guía acorde con nuestra época que ha privilegiado lo breve y lo visualmente atrayente. La guía es simple, sencilla y a su vez nutrida de información con epígrafes e imágenes tomadas de tratados y escritos musicales antiguos.

Los contenidos temáticos de la guía propuestos por el autor se resumen en: ideas sobre el rol del músico en el pasado; reflexiones sobre el uso de instrumentos “originales”; consideraciones sobre los espacios en que se hace y se hacía música; relaciones entre música, mensaje y retórica; aspectos visuales cercanos a la música antigua, entre otros.

También se destaca la utilización de recursos para ver y escuchar, con referencias (*links*) a ejemplos musicales publicados en Internet (*YouTube*) a modo de video-audición sobre la temática abordada en el texto precedente, que evidencia el manejo actual de las

²⁵ Editada en Mendoza por el autor en 2015, ISBN 978-987-33-7785-3, tiene una extensión de 154 páginas.

redes de comunicación y la tecnología para enriquecer la lectura de la guía. Cabe aclarar que el autor ha colocado el QR (código de respuesta rápida) para acceder al video-audición. Cada tema abordado puede ser profundizado a través de sugerencias realizadas por el autor, que indica hacia qué página se debe ir para continuar el tema. Cabe mencionar que la financiación de este libro se realizó a través de una plataforma de financiamiento colectivo (*crowdfunding*).

A manera de conclusión y citando al autor, esta guía viene a plantearnos un primer acercamiento sistematizado y ordenado para poder comprender mejor algunos puntos fundamentales de los estilos musicales que se escribieron antes del Clasicismo. La presentación de la guía deviene de la experiencia de Ramiro Albino como músico, periodista y especialista en comunicación visual. Nacido en la ciudad de Mendoza, estudió en las Escuelas de Música y de Diseño de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, y completó su formación musical en el Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo".

Desarrolla una extensa labor de estudio y difusión de la música preclásica, con especial interés en el repertorio colonial americano, a través de su actividad artística y pedagógica. Ha ofrecido cursos y conferencias sobre esta temática en numerosos países de toda América. Actualmente dirige los ensambles Capilla del Sol, conjunto de música barroca hispanoamericana, residente en el Museo Isaac Fernández Blanco, y Cuyos Ayres.

Jornadas interdisciplinarias: Música y Artes Visuales

Danisa Alesandroni

Estudiante de la Licenciatura en Dirección Orquestal
del Instituto Superior de Música (UNL)
Socia estudiantil AAM

Durante los días 6 al 8 de mayo de 2015 se realizaron en la ciudad de Santa Fe las *Jornadas Interdisciplinarias: Música y artes visuales*, organizadas por el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (ISM, UNL), la Escuela Provincial de Artes Visuales "Prof. Juan Mantovani" y la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Santa Fe a partir de una idea surgida en el Proyecto de investigación (CAI+D 2011) titulado "La interrelación de las artes en los siglos XX y XXI: estudios de casos provenientes de la Argentina, revisión de instrumentos teóricos para su estudio y proyecciones a la didáctica de las artes", dirigido por la Dra. Cintia Cristiá (ISM, UNL). Las jornadas se organizaron en tres sesiones de estudio que contaron con dos conferencias especiales y trece ponencias, entre las cuales participaron estudiantes de grado presentando sus trabajos finales. Cada día hubo una oferta de eventos diferente para asistir: conciertos, muestras y la presentación de un libro.

El acto de apertura se realizó en el Teatro Municipal “1º de Mayo” y comenzó con unas palabras de bienvenida a cargo de las autoridades de las instituciones organizadoras. A continuación tuvo lugar la conferencia de apertura titulada “Entre un arte y el otro: Hacia una historia crítica del Arte sonoro”, a cargo de la Dra. Leslie Korrnick,



profesora de la Universidad de York (Toronto, Canadá). La expositora realizó un recorrido histórico del concepto *arte sonoro*, mostrando todas las dificultades que surgen al intentar realizar una definición concisa del mismo. Mencionó las palabras de Max Neuhaus, quien explica que muchas veces aquello a lo que se denomina *arte sonoro* no está ligado exactamente al arte ni a lo sonoro, sin embargo Korrnick

también destacó que este es un nuevo tipo de arte que excede a los tipos de análisis tradicionales e instó a tener precaución a la hora de determinar qué tipo de arte es. A través de diversos ejemplos la conferencia llegó a un punto crucial en el cual se plantearon preguntas y proposiciones en torno a la relación que el *arte sonoro* tiene con la música y con las artes visuales.

La primera sesión contó con cuatro estudios de relevamientos de obras de artistas plásticos que muestran una migración de la música a la plástica. La primera ponencia de esta sesión estuvo a cargo de Cintia Cristiá quien presentó algunas conclusiones parciales del proyecto CAID anteriormente mencionado. Se mostró el modo de trabajo y se comentaron algunas actividades realizadas como la exposición *Diálogo de Musas: música y artes visuales*.²⁶ Cristiá explicó unas tipologías de migración y convergencia artística que han sido desarrolladas en un proyecto anterior. Esta información fue muy importante puesto que las ponencias siguientes utilizaban esta tipología como metodología de análisis, de forma que esta disertación sirvió a modo de introducción de las tres siguientes, en las cuales estudiantes del ISM exponían sus trabajos desarrollados en el proyecto CAI+D. La segunda ponencia fue “Música y artes plásticas: Relevamiento de obras en el Museo Municipal de Artes Visuales de Santa Fe” a cargo de Matías Lapunzina, Valentín Mansilla, Mauricio Pitich y quien suscribe. En ella se analizaron obras que pertenecen al patrimonio del museo. Las obras seleccionadas eran muy diferentes entre sí, tal motivo permitió que se presentaran diferentes niveles de la tipología

²⁶ Realizada en Fundación OSDE (Rosario, 2013). Curadora: Cintia Cristiá.

mencionada arriba. La tercera, titulada “Migraciones artísticas: Elementos musicales en la obra plástica de Ana Sacerdote” fue realizada por María Clara Scocco y presentó un análisis detallado de varias obras, donde destacó la técnica empleada por la artista para relacionar las variaciones como forma musical con la pintura. Por último se presentó “El nacimiento de una visión: Análisis de la obra *Mambo* (1962) de Luis Felipe Noé” ofrecida por quién suscribe, donde se mostraron los elementos musicales del mambo trasladados al cuadro de Noé, primero en un nivel material, concreto y luego en un plano ideológico y abstracto.

En la segunda sesión de estudios se presentaron casos donde los elementos migran de la plástica a la música. La primera ponencia estuvo a cargo de Rodrigo Sambade, un estudiante del ISM y llevó el título “León Ferrari y la música”. Se mencionó principalmente la obra *Los músicos* de dicho artista, cuya instalación es acompañada por música de Miles Davis. El disertante analizó la obra mostrando los puntos de convergencia. La segunda ponencia se tituló “Un (músico) argentino en el Louvre: De la plástica a la música en obras de Gustavo Beytelmann” y fue desarrollada por Bárbara Varassi Pega, quien analizó algunas piezas de dicha producción discográfica, el cual fue inspirado en obras emblemáticas del museo parisino. En tercer lugar se presentó la ponencia “Una transposición plástico-musical: El caso de *El triunfo de la muerte* de Otto Dix / Ezequiel Diz” por Verónica Pittau y Sylvia De La Torre, quienes desarrollaron un análisis profundo de transferencias inter-semióticas. Fue interesante el espacio de preguntas que se dio en esta ponencia ya que entre el público estaba presente el compositor, quién aportó muchos detalles de la obra. Por último Silvina Mansilla presentó la ponencia “¿Memoria esclerosada? Carlos López Buchardo según el escultor José Fioravanti”, donde analizó el busto del músico argentino colocado cerca del Teatro Colón, y comentó algunas circunstancias de producción e instalación de la obra. Durante la disertación escuchamos la famosa *Canción del carretero*, mientras se podían apreciar fotos del compositor, de esta forma Mansilla resaltaba que el lugar elegido para el busto era el adecuado para recordar al músico.

La tercera sesión de estudio abarcó trabajos que aportaron información al campo de las convergencias y las interrelaciones. “Arte y tecnología: notas sobre la redefinición de fronteras a partir de los Estudios del Sonido” fue la primer ponencia, la cual fue presentada por Oscar Vallejos, quién se fundamentó principalmente en los escritos de Walter Benjamin, analizando el momento en el que el arte va hacia lo tecnológico y viceversa, comprendiéndolo como un espacio de redefinición entre arte y tecnología. En segundo lugar se expuso “Espacios imaginarios – Espacios reales: sobre el concepto de espacio en la música académica del siglo XX. Casos de estudio” a cargo de Pablo Cuevas. En primera instancia se definieron con detalle los conceptos *Espacios imaginarios* y *Espacios reales*, para luego abordar el término *Arte sonoro* y su característica de ser *site-specific*. María Fouz Moreno expuso la ponencia “Narrativa sinfónica e imagen en la música para cine de Isidro Maiztegui”, donde se mostraron ejemplos de películas musicalizadas por ese compositor. La disertante analizó fragmentos musicales explicando cómo la música sinfónica muestra con intensidad lo que se expresa

en el guión visual y verbal. La cuarta ponencia estuvo a cargo de Cristina Posleman y se tituló “Análisis epistemológico del proceso de creación transmedial del grupo ‘Cordillera Arriba’”. Aquí se comentaron y se presentaron ejemplos del trabajo realizado en un grupo de investigación y creación artística de la Universidad Nacional de San Juan, el cual tiene como propósito abordar temáticas relacionadas con la identidad latinoamericana. La última ponencia se tituló “Variaciones de lo mismo. Una experiencia performática” y estuvo a cargo de Raquel Minetti, María Rosa Pfeiffer, Elina Goldsack y Daniela Ferrari. Las expositoras comentaron el proceso de creación de la obra multidisciplinar *Detrás de la ropa*, la cual fue presentada en dos oportunidades durante los días de las Jornadas. En esta obra el espacio escénico se construye a partir de una imagen proyectada en el fondo, de esa forma todos los elementos están relacionados entre sí armando un collage.

Las jornadas tuvieron como cierre la lectura de una conferencia redactada por Michèle Barbe, profesora emérita en musicología de la Universidad París-Sorbona (Francia), traducida y leída por Cintia Cristiá, la cual llevó el título “De la música a la pintura. Reflexiones metodológicas sobre el análisis del proceso de traducción en arte”. En ella se presentó como soporte, la primera escena del *Rheingold* de Wagner traducida por Fantin-Latour y sobre este ejemplo se realizó un análisis que nos permite comprender la obra original con mayor profundidad al observar el proceso de síntesis y transposición del drama wagneriano que realiza dicho artista francés.

De verdadero espíritu interdisciplinario, además del mencionado espacio académico las Jornadas contaron con numerosas actividades artísticas, explorando el fenómeno de la interrelación desde la creación. El primer día se presentaron dos obras de Damián Rodríguez Kees que incluían proyecciones en vivo, realizadas por Alejandro Maldonado, y performance, con la participación del compositor mismo. Por la tarde, se realizó un concierto de música electroacústica visual con obras de Edgardo Martínez, Jorge Acevedo, Juan Döbler y Hugo Druetta.

Ese mismo día se inauguró la muestra “Cultura al límite” donde se expusieron obras músico-plásticas de diversos artistas plásticos, quienes han participado de la propuesta *Provocaciones*, la cual consistió en invitar a diversos artistas y a más de 150 estudiantes de arte a desarrollar una respuesta creativa ante composiciones del compositor Hugo Druetta. También se presentó la obra *Detrás de la ropa* antes mencionada. El segundo día se hizo la presentación del libro *Ponete un disco* del fotógrafo Pablo Graber y se realizó un concierto con dos obras de Hugo Druetta, las cuales son parte de un proyecto titulado “Argentina Suena”, que consistió en producir obras que plasmaran artísticamente una identidad sonora actual del país, focalizando la atención en la relación ser humano- sonido. El tercer día se llevó a cabo una presentación de diversas experiencias producidas en un taller que se llevó a cabo durante los días de las Jornadas. El Taller se llamó “Taller interdisciplinario con materiales indisciplinados” y ofreció un espacio para proyectar y construir acontecimientos sonoros que se activan en el espacio público.

Estas Jornadas Interdisciplinares han sido muy variadas en contenido y espectáculos, lo cual se logró al coordinar las mismas con los eventos “Cultura al Límite” y

“Arte Ciudad”. Las actividades fueron muy concurridas, lo cual alienta a los coordinadores del evento en su propósito de que el proyecto CAI+D contribuya a la divulgación de estas temáticas para que sean incorporadas en los centros de enseñanza. En el acto de clausura tuvo unas palabras el Director del ISM y la Directora del proyecto CAI+D. Ambos propusieron con aires de esperanza poder realizar a la brevedad otras Jornadas Interdisciplinarias.

Pascual de Rogatis y Enrique Casella. *El americanismo musical* [CD]

Mgter. Vera Wolkowicz

Doctorando Universidad de Cambridge
Socia activa AAM

Una oleada de romanticismo nos invade desde el primer *track* del disco y entonces lo primero que nos preguntamos es ¿Por qué el disco se titula “Americanismo musical”?



Tanto los compositores Pascual de Rogatis y Enrique Casella han sido reconocidos, no solo por la academia sino por ellos mismos como “americanistas”. Pero ¿qué significa ser “americanista”? A principios de siglo XX la búsqueda estética de los compositores académicos por crear una obra que los diferenciara de la europea sin caer en la esfera de lo popular implicaba el uso de técnicas del viejo continente con melodías, ritmos o cualquier otra referencia tanto musical como extra musical (títulos de canciones, letras) que generara una identificación que pudiera traducirse en nacional y/o americana.

Por este y otros motivos, esta música ha sido largamente relegada, por lo cual mucha de esta obra permanece aún inédita. Es por ello que lo que han hecho en este CD estos tres intérpretes es una puesta en valor fundamental, ya que varias de las obras son (por lo que podemos dar cuenta hasta el momento) primeras grabaciones.

Las dos primeras obras *Fantasía romántica* y *El viento. Poema para piano* de Pascual de Rogatis en una bella y precisa ejecución de Guillermo Carro, son nítidamente

románticas: técnica virtuosa, uso del *rubato*, y amplio manejo registral y dinámico. Le sigue la *Suite Incaica* de Enrique Casella también ejecutada por Carro, en la cual cada movimiento de la suite tiene un nombre relativo a lo incaico: “Amanecer en los Andes”, “El Inca pasa”, “Invocación al sol”, “Lloran las queñas” y “Danza guerrera”. En ella se perciben las melodías evocadoras de aquella cultura andina en la que se entendía que su música se basaba en la escala pentatónica desarrollada sobre todo en el modo menor.

Norteñas, también de Casella, es la obra que sigue a la *Suite*, en este caso ejecutada con gran destreza y a su vez sutileza por Estela Telerman. En ella ya no encontramos los rasgos andinos de la suite, sino más bien cierta herencia de la música española, sobre todo en el primer y tercer movimientos. Los tres *tracks* siguientes son las canciones para canto y piano tituladas *Cantares tucumanos*, nuevamente de Casella, cantadas por la soprano Silvina Martino y acompañada por Estela Telerman. Estas son piezas breves, en un estilo más cercano a Debussy, que contrasta un poco con las obras de Casella hasta aquí oídas de corte más romántico.

El CD finaliza con dos obras de Pascual de Rogatis ejecutadas nuevamente por Guillermo Carro. Estas son *Coyas bajando la montaña* y *Carnavalito y copla*. Estas dos obras escritas por De Rogatis en las décadas del 40 y 50 son el cierre perfecto como contraste a *La Fantasía romántica* y a *El viento*, compuestas durante las primeras dos décadas del siglo XX. Allí oímos el traspaso de una estética romántica decimonónica a una estética no del todo deslindada de lo romántico pero sí focalizada sobre la sonoridad de aquello que estos compositores entendían por “americano”. Este orden cronológico y no de autores que los intérpretes eligieron para este disco enfatiza entonces esta suerte de desarrollo “evolutivo” del estilo americanista.

Si bien el CD trae un *booklet* muy simple con los títulos, autores y fechas de la obras, este se complementa con la información publicada en el sitio: www.elamericanismocd.blogspot.com.ar. En este sitio el oyente podrá acompañar la audición con la lectura de las biografías tanto de los compositores como de los intérpretes.

La labor de estos intérpretes merece ser destacada por su calidad de ejecutantes y por su compromiso con una música que merece atención no solo por su sentido histórico sino, además, para que algún día sea reconocida por su calidad estética.

Jorge Rapp. *Obras electroacústicas* [2 CD]

Lic. Miguel Garutti

Becario Doctoral FONCyT-UBA

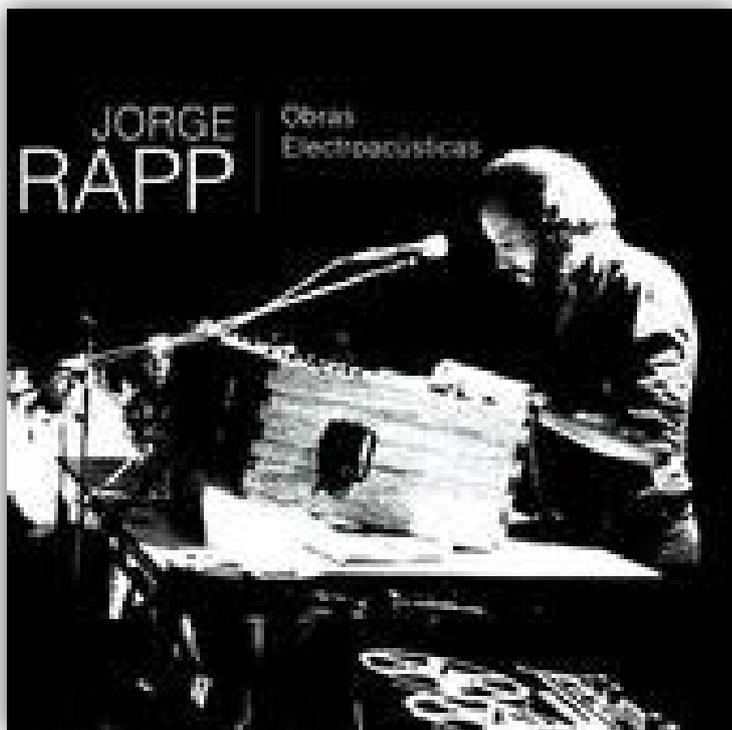
Socio activo AAM

La edición de las *Obras electroacústicas* del compositor Jorge Rapp (1946-2010) reúne en los ciento treinta minutos de sus dos discos música para altavoces compuesta durante casi cuatro décadas.²⁷ El panorama de las obras premiadas y editadas anteriormente junto a las presentadas por primera vez aquí es un valioso documento del interés del compositor en acompañar las mutaciones tecnológicas que repercutieron en Buenos Aires (del sintetizador Arp 2600 a la Computadora) y de la inquietud que mantuvo por explorar en cada trabajo nuevas posibilidades en la combinación de los materiales.

Rapp estuvo relacionado desde el principio de su carrera con el núcleo fundacional de la música producida con medios electrónicos en el país, en una trayectoria que comenzó en los setenta con una beca del Fondo Nacional de las Artes, para los cursos de Francisco Kröpfl en el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT). Continuó, entre otras actividades y conexiones institucionales, con la instalación de un estudio propio y cerró como miembro fundador y presidente de la Federación Argentina de Música Electroacústica de Buenos Aires (FARMEBA). En consecuencia, este trabajo no solo representa un aporte fundamental al conocimiento del

compositor, sino además al de la historia de un movimiento cuyos sonidos, en la mayoría de los casos, han tenido una circulación limitada.

El disco se publicó en 2011 a un año del fallecimiento de Rapp bajo la producción artística y ejecutiva de su colega y compañera Judith Akoschky, a partir de la revisión que el propio Rapp había hecho de las obras poco tiempo antes. La masterización estuvo a cargo de Gabriel Lucena, el diseño de Jerónimo Adrien y la traducción al inglés de Inés Correa Adrien. Editado por



²⁷ Disco 1: 67' 17", disco 2: 63'. Tarka C. Ds. 702, 2011.

el sello Tarka con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Nación, el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, la Biblioteca Nacional, la Agrupación Nueva Música, el Fondo Nacional de las Artes, el Centro Cultural Recoleta, la Fundación Música y Tecnología, el LIPM, la FARMEBA y a FARMESFE. Fue distribuido gratuitamente y se puede consultar en las instituciones auspiciantes, entre otras.

Las quince obras están dispuestas en orden cronológico aunque la distribución de la secuencia temporal entre los dos discos acentúa las conexiones entre épocas, estilos y procedimientos. La selección es acompañada por un trabajo monográfico publicado en la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* Nº 26,²⁸ que figura parcialmente en el libro del CD. Allí se detalla la trayectoria de Rapp, un breve repaso de la historia de la música electroacústica en Argentina y su participación en ella, elaborada a partir de un texto del año 1993 y otro de 2001 con comentarios del propio Rapp de cada obra que Akoschky reunió de los archivos personales, donde se explicitan desde los procedimientos técnicos utilizados hasta indicaciones sobre los motivos y el contexto de producción. Una última sección refuerza la idea de pertenencia al movimiento: dos decenas de colegas y amigos, entre los que están muchas de las figuras más importantes del campo, dejan su opinión y gratitud hacia la obra y la persona de Rapp.

Un rasgo común en casi la totalidad de las obras es la combinación de sonidos electrónicos y de origen microfónico, siendo estos últimos los de mayor preponderancia. Solamente dos son completamente electrónicas, *Estudio I* (1973), compuesto en el CICMAT con el Arp 2600 y *Estudio Electrónico II* (1985) que explora la producción de timbres partiendo de sonidos sinusoidales con el *Synclavier II* del LIPM. Ambas fueron producidas en las instituciones que contaban con ese equipamiento exclusivo y donde todavía existían vestigios de la vieja disputa entre música electrónica y música concreta.

Desde el comienzo de su carrera, la posición de Rapp en este escenario fue inclinarse hacia la integración de los sonidos con independencia de su origen técnico, modo de operar rastreable en las primeras obras, donde se presentan los procedimientos que el compositor desarrolló en el resto de su producción. En *Un tiempo, un lugar...* (1975) los materiales asociados por sus características espectrales tienen un tratamiento que no remite a su fuente, y como se observa especialmente en la última sección, fueron organizados con un cuidado interés por las alturas. Por el contrario, en *Cotidiana* (1978) predomina el tratamiento referencial de las grabaciones: músicas encontradas, palabras y sonidos sintéticos producidos con el Arp 2600 conviven entre los efectos que los modifican sin borrar sus marcas de procedencia. Las citas de otras músicas, la incorporación de sonidos que remiten a una fuente reconocible y el uso de la voz humana son la materia prima de trabajos tan disímiles como *Biósfera uno* (1994), *Evocaciones* (1989) o *Banda en procesión* (1990). En *Objetos animados* (1996) el juego de referencias está en función de homenajear a Pierre Schaeffer tomando como material fragmentos de

²⁸ Akoschky, Judith. 2012. “La edición de obras electroacústicas del compositor Jorge Rapp” [en línea]. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 26: 491-508. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/edicion-obras-electroacusticas-compositor-rapp.pdf> [Última consulta: 24/08/2015].

sus obras, influencia que se hace evidente en *Dos piezas para una puerta* (1980) y *Break up* (1992).

Entre las obras que tienden a la no referencialidad están *Siete estructuras* (1995), *Tiempos virtuales* (1997) y *Tres momentos* (1999). En suma, más que una periodización en donde se puedan encontrar grandes contrastes estilísticos o distintas determinaciones estéticas, lo que aparece al transitar la obra de Rapp es un constante interés por trabajar el sonido como materia, de una manera no sistemática y sin prejuicios en lo que se refiere a la procedencia de los materiales. En una entrevista, el compositor se expresa en ese sentido al hablar sobre su poética:

Cada cosa la tomo según el estímulo que me proponga el material que yo tenga elegido. Mi proceso Generalmente es al revés de lo que sería una cosa racional. Primero hago una recopilación del material, ese material me estimula [...] y a partir de ahí creo un poco los esquemas y las estructuras. Pero nunca parto del abstracto y voy a lo concreto, sino al revés, siempre parto del sonido concreto y voy hacia la formalización. [...] Yo escucho un sonido y eso me evoca una situación y de ahí asocio cosas y lo clasifico [...], a partir de ahí armo el esquema.²⁹

A cuatro años de su publicación, podemos situar este trabajo en un pujante contexto de recuperación del patrimonio electroacústico, entre las que se destacan iniciativas como la de Ricardo Dal Farra con su *Latinoamerican Electroacoustic Music Collection*, la ineludible investigación llevada a cabo a raíz del "Festival Internacional La música en el Di Tella" o la actividad incipiente del Archivo Reichenbach de la Universidad Nacional de Quilmes. Sin dudas, el interés por la conservación y difusión de esta música tiene entre sus precursores al propio Rapp que promovió la edición de compositores locales y que conservó y restauró su propio archivo, posteriormente donado a la Biblioteca Nacional. En esta actitud subyace la visión del valor que el compositor tiene del conocimiento de la historia de la música:

[Es importante] lo que uno aprendió, lo que uno conoció de la historia de la música, que no esté pensando que inventó algo nuevo, al contrario, está tratando de remodelar situaciones. Mi consejo para la gente que se inicia en este tipo de cosas [en la música electroacústica] sería: información, conocimiento musical todo lo que se pueda y una gran confrontación entre las ideas que uno tiene y lo que se ha visto que se ha hecho.³⁰

La puesta en circulación de lo poco conocido, de lo que por diferentes razones terminó rápidamente en un estante o nunca salió del archivo, puede ser una fuente de novedades y el disparador de producciones contemporáneas. Es de esperar que los aportes de la importancia de este disco sean el punto de partida de futuros trabajos de recuperación y difusión del patrimonio y de nuevas músicas producidas con medios electrónicos.

²⁹ Orobítg, Ignacio, et al. 2003. "El desarrollo de la música electroacústica en Buenos Aires". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 18: 81-125.

³⁰ *Ibidem*.

12° Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. La experiencia musical: cuerpo, tiempo y sonido en el escenario de nuestra mente

Mag. Stella Maris Mas

Gabinete de Estudios Musicales
Dep. de Música, FFHA, UNSJ
Socia activa AAM

En la provincia de San Juan, entre el 14 y 16 de agosto de 2015, se llevó a cabo el *Duodécimo Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música (12° ECCoM)*, convocado por la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM) y organizado conjuntamente con el Departamento de Música dependiente de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ); con el auspicio del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) perteneciente a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, la Legislatura y el Ministerio de Turismo y Cultura de la provincia de San Juan.

El 12° ECCoM fue un encuentro de alcance internacional, de índole interdisciplinaria, dedicado a la difusión de investigación original e inédita relativa al campo de las Ciencias Cognitivas de la Música.

La propuesta despertó interés en los investigadores del nivel superior universitario y no universitario, los estudiantes y los graduados que trabajan en los dominios de la psicología, la neurociencia cognitiva, la teoría musical, la composición, la psicofísica, la ejecución musical, la educación musical, la musicoterapia, la neurobiología, la etnomusicología, la psicología del desarrollo, la lingüística, la inteligencia artificial, la ciencia y tecnología computacional y otros campos de estudio relacionados y presentes en el congreso.

La programación del encuentro contó con un concierto de apertura a cargo de la Orquesta de Guitarras del Departamento de Música (FFHA, UNSJ) dirigida por Juan José Olguín. Seguidamente se escuchó la confe-



rencia inaugural a cargo de Luiz Naveda (Universidade Estadual de Minas Gerais)

denominada: “La diversidad en los modos de conocer la ecología de las experiencias en la música y la danza” fue moderada por Isabel Cecilia Martínez.

A continuación, en sesiones temáticas paralelas, se presentaron los trabajos aceptados por el Comité Científico los cuales se organizaron en diecisiete núcleos distribuidos de la siguiente manera:

1. Música y movimiento: ritmo, danza y comunicación en la improvisación;
2. Musicoterapia;
3. Música, aprendizaje y significado: variables socioemocionales y cognitivas;
4. Música y lenguaje: problemas de notación y alfabetización;
5. Composición y ejecución musical: enseñanza, análisis, interpretación;
6. Enfoques musicológicos: perspectivas históricas, culturales y filosóficas;
7. Música, movimiento y significado: abordajes desde la corporeidad y las artes temporales;
8. Música y educación 1: supuestos cognitivos y planteos pedagógicos;
9. Psicoacústica;
10. Música y metáfora;
11. Música y modos de participación;
12. Música y educación 2: cuestiones pedagógico-didácticas;
13. Cognición corporeizada: componentes témporo-espaciales y perceptivo-motores;
14. Desarrollo musical e intersubjetividad temprana;
15. Educación musical: abordajes compositivos, analíticos y cognitivos;
16. La expresión en la ejecución musical: componentes sonoro-kinéticos;
17. Música y organización temporal.

La organización previó una sesión de posters y café donde se expusieron trabajos de diversas temáticas y líneas de investigación.

En este nutrido marco académico se presentaron tres publicaciones recientes:

- *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*, de Silvia Español.
- *Sentir, desear, crear. Una aproximación filosófica a los conceptos psicológicos*, de Diana Pérez.
- *Música y timbre. El estudio de la instrumentación desde los fenómenos tímbricos*, de Carlos Mastropietro y Gerardo Guzmán.

Asimismo hacia el cierre del encuentro se desarrollaron dos simposios paralelos:

1. “El papel de la práctica musical dentro de la educación. Debates y aperturas en torno a las ontologías de la acción” convocado por Daniel Gonnet cuyo debate fue conducido por Favio Shifres;
2. “Música, lenguaje y contexto: ¿qué nos dicen las ciencias cognitivas?” convocado por Noelia Calvo, cuyo debate fue conducido por Agustín Ibáñez.

En ese contexto se llevó a cabo la Asamblea Ordinaria de SACCoM con la asistencia de los socios presentes en el encuentro.

El programa de concierto de la Orquesta Sinfónica de la UNSJ adhirió al 12º ECCoM 2015 que recibió en la Sala del Auditorio Juan Victoria a un variado público.

Que San Juan haya sido sede de este encuentro científico internacional es resultado de la trayectoria académica entorno a la investigación musical, que viene compartiendo sus aportes desde hace más de dos décadas, en el marco de los proyectos avalados por el Gabinete de Estudios Musicales del Departamento de Música de la FFHA.

In memoriam

Ramón Adolfo Pelinski (1932-2015)

Dr. Héctor E. Rubio

Prof. Consulto UNCórdoba

Socio Honorario AAM

Conocí a Ramón, creo recordar, en 1957 o 1958 en una de las citas a las que convocaba el compositor Stelvio Ferrero, creador de una Sociedad Musical, en la casa de sus padres en Alta Córdoba. Desde 1955 residía yo en la ciudad de Córdoba, adonde se había trasladado mi familia, continuando el cursado de la escuela secundaria y mis estudios de piano. Ramón, que había abandonado el Seminario por insuficiente vocación religiosa, estudiaba piano y composición y había abrazado la carrera de Filosofía. En 1959 nos volvimos a reencontrar y fue en el espacio que ocupaba en el centro de la ciudad la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Él terminaba su Licenciatura en Filosofía y yo comenzaba su cursado y el de Letras Clásicas. En ese año, estrechamos vínculos, unidos por nuestros comunes intereses.

Pero Ramón, acicateado por sus deseos de ampliar su horizonte e incrementar sus conocimientos, partió pronto para Europa. Se encaminó primero a Francia (cursos con J. Chailley y O. Messiaen), luego a la patria de sus ancestros, Polonia (estudios de Estética con W. Tatarkiewicz y R. Ingarden). Finalmente y convencido de que su vocación lo llevaba a la Musicología, eligió Alemania, aunque no hablaba alemán, como el sitio más conveniente para concretar sus aspiraciones. Fueron siete años (1962-1969) en la Universidad de Munich, que consagró al estudio bajo la dirección del eminente musicólogo de origen griego Thrasybulos Georgiades. Siempre apasionado por la música coral, escogió como tema para su tesis doctoral el Cancionero de Claudio de Sablonara. Cuando encaraba comenzar su preparación, sucedió que una beca del DAAD me

posibilitó ir a Alemania para realizar mis estudios del Doctorado en Musicología. Los consejos de Ramón fueron decisivos para reorientar mi rumbo, que me encaminaba en principio a Munich, para dirigirme a Frankfurt, terminando por elegir como mi director de tesis al Prof. Ludwig Finscher.

En el mismo año (1971) de la defensa de su trabajo doctoral, se convirtió Ramón en el Director musical de la exposición olímpica internacional *Weltkulturen und moderne Kunst*, lo que le llevó a viajar por países fuera de Europa en búsqueda de materiales y contacto con grupos musicales. De su iniciativa, surgió la composición *Exótica* para instrumentos extra europeos del compositor argentino Mauricio Kagel, radicado en Alemania. Tras tres años dedicados a esa tarea, se trasladó a Canadá para iniciar su carrera académica. Fue titular de Musicología en la Universidad de Ottawa (del 73 al 77), luego pasó a Montréal (del 77 al 96), desempeñándose en diversas labores vinculadas con la investigación y la producción musical y convirtiéndose en catedrático desde 1983. Fueron años marcados en el campo musicológico por la influencia de la semiología musical, irradiada desde Montréal por la personalidad de J. J. Nattiez. Ramón no fue ajeno a ese influjo y, como él mismo ha reconocido, esa disciplina marcó la orientación a la que han respondido muchos de sus trabajos. Ahí está para atestiguarlo su bello escrito sobre prácticas émicas de sustituciones interválicas en el canto de los inuit del Caribú (publicado en francés en 1981).

Durante su estancia en la universidad de Montréal, que él llamó su “hogar intelectual”, se forjaron de forma definitiva sus intereses como investigador. En primer lugar, su dedicación a la etnomusicología y sus problemas, otorgando igual relevancia al trabajo de campo como a la reflexión teórica. En segundo lugar, el vivo y constante interés por todo lo que sean tradiciones orales, en el afán de rescatarlas del olvido o la desaparición y de estudiarlas con rigor y penetración. En tercer lugar, su pasión por el tango cultivada a través de la doble vertiente de intérprete y arreglador y de estudioso de sus misterios y profundidades. Probablemente a él se debe la introducción del cultivo del tango en Canadá. En su triple condición de refinado pianista, sutil conocedor y adaptador e inspirado compositor, dio vida al grupo Tango por Cuatro (de 1979 a 1989), formado junto con un bandoneonista argentino, que tocó con Pugliese, y dos notables cuerdistas canadienses (un violinista y un contrabajista), labor que prolongó con el grupo Metatango (desde 1989).

Incapaz de asentarse en un solo sitio, Ramón comenzó a alternar sus compromisos para con la universidad canadiense, sus numerosos discípulos y tesis, su condición de profesor honorario allí, con viajes más frecuentes, que lo devolvieron, entre otros destinos, a su país. Es así como lo tuvimos, en las décadas de los 80 y 90, en algunos de las conferencias bi-anales de la AAM. En mi paso fugaz por la Sub-Secretaría de Cultura del gobierno de la Provincia de Córdoba (1984), tuve el gusto de contratarlo para que hiciera un relevamiento de las tradiciones orales en el NE provincial, en el marco de un proyecto que pretendía revitalizar esa postergada región de la Argentina. Deberé rescatar su informe algún día de la pila de papeles, que el tiempo va acumulando en los cajones. Ese mismo año, realizó en Buenos Aires un trabajo de campo con músicos de tango. En dos

períodos no consecutivos de la década del 90, llevó a cabo una tarea homóloga con campesinos del Maestrazgo (Provincia de Castellón) en España. Sus esfuerzos en esos dos territorios del conocimiento más otros sustanciosos aportes creativos e investigativos ameritan que se lo haya nombrado miembro correspondiente de la Academia del Tango en Argentina y otorgado el Premio Nacional de Folklore “Agapito Marazuela” en España (año 2000).

En los 90, Ramón puso un pie cada vez más decididamente en la Península Ibérica. Allí hizo mucho para impulsar la disciplina, un tanto adormecida o rezagada: entre 1993 y 1996 fue colaborador científico del Consejo Superior de Investigación Científica en la Institución Milà y Fontanals de Barcelona; de 1995 a 1999 se desempeñó como Presidente de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, que había cofundado; en 1995 creó la revista electrónica *TRANS* de la que fue director; también coordinó en España el Master en Etnomusicología por la Universidad de Maryland. Esta proficua labor institucional no le impidió desarrollar su apasionado interés por las tradiciones orales, que lo llevó a escribir esos dos estupendos artículos, que son: “De la historia escrita a la historia oral: la Danza guerrera de La Todoella” y “Presencia del pasado: reestudio de un cancionero musical castellonense” (hoy reunidos en su *Invitación a la Etnomusicología*).

Nuestro querido amigo y colega se asentó en Gerona, muy cerca de la frontera con Francia, por donde un día se había iniciado su periplo europeo. No tuve oportunidad de visitarlo en su residencia española. A su apreciada esposa, Pilar Ramos, y su hija Teresa, de pequeña, las conocí en uno de los viajes que realizaron a Argentina, acompañando a Ramón. Mi último encuentro con él tuvo lugar en Buenos Aires a fines de los 90, creo, cuando se estrenó su operita tanguera *Angora Matta* para solistas, coro, bailarines, quinteto de tango y grupo de rock, con textos de Marta Savigliano. Asistimos juntos a varios ensayos, que se llevaban a cabo en la calle Corrientes con Gerardo Gandini al piano; Ramón ponía a prueba mis conocimientos invitándome a reconocer en su música citas y alusiones. No olvidaré los almuerzos que compartimos a solas, donde nuestra conversación navegaba por los más recónditos territorios para terminar mostrando nuestras coincidencias y provocando nuestro regocijo. Recordaré siempre su fino sentido del humor, la exquisitez de su trato y el valor de su amistad.

Comunicaciones institucionales

Otros encuentros realizados

Séptimo Coloquio de Músicas Populares y Segundo Coloquio de Músicas Académicas. AAM y FFyL (UBA). CABA, 5 y 6 de octubre de 2015

En ocasión de cumplirse el trigésimo aniversario de la Asociación Argentina de Musicología y como se ha acordado para los años impares, los días 5 y 6 de octubre pasado se realizaron los coloquios mencionados en el Centro Cultural “Francisco Paco Urondo”. Fueron co-organizados con la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y contaron con la adhesión del Departamento de Música de la FFHA de la UNSJ. Juliana Guerrero coordinó las exposiciones de Daniela A. González, María Emilia Grecco a quienes interpelaron Silvina Argüello y Jimena Jáuregui respectivamente; mientras que Martín Liut coordinó las presentaciones de Albert Gilbert y Marcos Franciosi, interpelados por Violeta Nigro Giunta y Laura Novoa. Completaron las jornadas de investigación sendas mesas redondas de músicas populares y académicas, coordinadas la primera por Irma Ruiz y la segunda por Héctor Rubio. Los resúmenes de todas las presentaciones están disponibles en el sitio institucional para descarga gratuita.

Asamblea Anual Ordinaria

Tuvo lugar el 5 de octubre pasado en el marco de la celebración del trigésimo aniversario de la AAM, en el Centro Cultural “Francisco Paco Urondo” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Se aprobó la memoria anual y el estado contable puesto a consideración de los socios presentes. Se dio a conocer la lista de nuevos socios.

Encuentros por realizarse

II Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología. ARLAC/IMS

Se realizará en Santiago de Chile entre el 12 al 16 de enero de 2016. Puede consultarse la página <http://www.arlac-ims.com> para obtener mayor información.

XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología. *Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica*

La Asociación Argentina de Musicología y el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" anuncian la realización de la *XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*, que tendrán lugar en la ciudad de Santa Fe, co-organizadas con el Instituto Superior de Música de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, entre los días **18 y 21 de agosto de 2016**.

El tema convocante, *Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica*, plantea una temática factible de ser pensada para una amplia gama de objetos y enfoques de la musicología. En 2016 se conmemoran doscientos años de la Declaración de la Independencia Argentina. También, cien años del nacimiento del compositor argentino Alberto Ginastera y cincuenta, del fallecimiento del musicólogo, también argentino, Carlos Vega. El "Bicentenario", el "Año Ginastera", las "Bodas de Oro" de la muerte (valga el oxímoron) de Vega, son formas de aludir a una suerte de prioridad en el tratamiento de "figuras célebres" e "hitos", cuya importancia se da, sin más, por consabida. ¿Ejerce "poder" la musicología en relación con sus objetos de estudio? ¿Qué, quién o cómo se determina una agenda musicológica? Aniversario, legitimación, efeméride, patrimonialización y otras "palabras clave", constituyen la materia sobre la cual se invita a reflexionar, desde distintas perspectivas teórico-metodológicas en esta periódica reunión científica. Como eco –o resonancia– de la temática convocante de 2004 que girara en torno a la consideración de los procesos canónicos en música y musicología, se considera oportuno, por el momento histórico, reflexionar sobre el grado de incidencia –mucho, escasa, ausente– que la musicología ha desplegado o despliega en el ámbito cultural de Latinoamérica. Estudios que consideren cuestiones relacionadas con rituales, celebraciones, designaciones y nominaciones de espacios e instituciones, ocurridos en distintas épocas en relación a distintas prácticas musicales o musicológicas, serán considerados el centro de atención. Como es habitual se aceptarán además temas libres.

Coordinadores:

Silvina Luz Mansilla (Presidente de la AAM), Héctor L. Goyena (Director del INM), Damián Rodríguez Kees (Director del ISM).

Comisión Organizadora:

Marcela Abad (AAM), Edgardo Blumberg (ISM), Omar García Brunelli (INM), María Inés López (ISM), Fátima Graciela Musri (AAM), Hernán Gabriel Vázquez (INM).

Presentación de resúmenes y ponencias:

Los idiomas oficiales serán español y portugués. Solo se aceptarán propuestas de trabajos de investigación musicológica que sean originales, inéditos y no leídos en otros congresos. Estos serán expuestos, sin excepción, por el/la autor/a, para lo que dispondrá de veinte o quince minutos, dependiendo de la categoría en la cual estén comprendidos. Se admitirán, asimismo, presentaciones en co-autoría. La lectura de cada trabajo podrá ser hecha por no más de dos personas. Se recibirá, como máximo, un trabajo individual y uno en co-autoría por cada participante. Un Comité de Lectura integrado por tres musicólogos realizará la evaluación de los resúmenes así como su ubicación en la categoría que les corresponda. Con el objetivo de incentivar la participación de investigadores noveles, se establece una categoría especial denominada I.F. (Investigadores en Formación). Quienes deseen ser incluidos en esta categoría, deberán indicarlo expresamente y presentarán el trabajo completo (de hasta 10 páginas, incluida la bibliografía). Asimismo, se establece la categoría "Comunicaciones", en la que se podrán poner a consideración informes de avance de trabajos individuales o grupales en curso, que hayan alcanzado resultados parciales. Las comunicaciones contarán con quince minutos en total para su presentación y las ponencias, con veinte.

La aceptación de los trabajos (ponencias y comunicaciones) se realizará mediante la evaluación de resúmenes (excepto el caso de los investigadores en formación, de quienes se espera el trabajo completo) que deberán tener una extensión mínima de 500 palabras y máxima de 600 palabras, sin contar la bibliografía. El resumen dará cuenta del tema a desarrollar, el estado actual de la cuestión, el marco teórico, la metodología y los nuevos aportes que brinda el trabajo. Asimismo, se solicita la inclusión de una bibliografía, que podrá tener hasta 10 (diez) entradas, y un *curriculum vitae* del/los autor/es, que no exceda las 150 palabras, en el que consten su dirección postal y electrónica y la adscripción institucional. Las decisiones del Comité de Lectura serán inapelables.

La fecha límite para la entrega de propuestas será **el 7 de marzo de 2016**. Mayor información será distribuida en una próxima circular hacia comienzos de 2016, así como los datos de contacto necesarios para la consecución de esta convocatoria.

Páginas web: www.inmcv.gob.ar; aaamusicologia.com.ar

Correo electrónico: info@aaamusicologia.com.ar

Teléfono: 54 11 4361-6520 (INMCV)

Congreso Internacional de Artes en Cruce. Constelaciones del sentido

Se llevará a cabo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires entre el 6 y 9 de abril de 2016. Está la convocatoria abierta para las siguientes áreas temáticas:

- 1- La teoría de las artes ante el desafío de la inter y transdisciplina
- 2- Transformación del campo profesional: nuevas áreas de inserción
- 3- Puesta en valor y puesta en crisis de la historia y de la historiografía de las artes
- 4- Interacciones entre lo visual, lo sonoro y la palabra
- 5- Arte y estudios de género
- 6- Cuerpo y creación: texto, medio y soporte
- 7- Artes: nuevas técnicas y tecnologías
- 8- Paradigmas emergentes en la educación formal y no formal en las Artes
- 9- Crítica académica, periodismo cultural y crítica en los medios

La finalización de plazos para recepción de *abstracts* cierra el próximo **20 de diciembre de 2015**. Para obtener información acerca de mesas redondas y mesas abiertas a ponencias escribir a cuartocongresoartesencruce@gmail.com o visitar <http://artes.filo.uba.ar>

Premio de Musicología Casa de las Américas

La Casa de las Américas convoca a todos los interesados a participar en la decimoquinta edición del Premio de Musicología Casa de las Américas. Podrán participar autores latinoamericanos y caribeños, naturales o naturalizados, con libros que contribuyan a una comprensión más integral de la música y la cultura de América Latina y del Caribe, a partir de los diversos conceptos y procedimientos de las ciencias sociales contemporáneas. Concursarán textos inéditos sobre: historiografía musical; interpretación y explicación crítica de la creación musical; música tradicional y folclórica; teoría y práctica de la enseñanza de la música; marcos teóricos globales de la musicología; y otros problemas relacionados con la estética, la sociología y la antropología de la música entre otros.

Las obras deberán ser remitidas a la Casa de las Américas, 3ra y G, El Vedado, Ciudad de La Habana, Cuba antes del 1ro de febrero de 2016. La premiación tendrá lugar el viernes **11 de marzo de 2016** en la ciudad de La Habana. Para más información dirigirse a <http://www.casa.cult.cu/premios/musicologia/convoca.php?pagina=XV>

Noticias de socios

La Dra. Juliana Guerrero recientemente ingresó en la Carrera de Investigador Científico (CIC) de CONICET, en la categoría Asistente, dada la aprobación de su solicitud por el Directorio de la institución. ¡Felicitaciones!

Nuevos asociados

Son cordialmente bienvenidos los asociados durante el último semestre: Irina Taraborelli, Delicia E. Nieto Iturres, Marcelo Zissu, Lila Fabro, Fernando Anta, Rozana Grieve, Daniela González, Danisa Alesandroni, Gerardo Guzmán y Violeta Nigro Giunta.

Cómo actualizar sus datos, asociarse y estar en contacto con la AAM

Las personas interesadas en asociarse pueden dirigirse a la página web de la Asociación (<http://www.aamusicologia.com.ar/index.html>) donde encontrarán el formulario de inscripción y las condiciones para registrarse como socio activo, adherente o estudiantil. No se requiere otra condición que completar el formulario de inscripción *on line* y, si correspondiese, abonar la cuota anual societaria. Más información en la página oficial de la AAM.

Sugerimos a los asociados que ratifiquen o rectifiquen sus datos en el formulario de inscripción *on line*. Esto favorecerá la actualización de información en nuestro listado de socios. También pueden seguir, informalmente, algunas noticias de interés a través de una página abierta en la red social Facebook o participar de la lista abierta.

Colaboraciones con el Boletín

De acuerdo con las decisiones consensuadas por la actual Comisión Directiva continuamos con la periodicidad semestral de nuestro *Boletín*. Este espacio de comunicación se abre a todos los socios e invitamos a contribuir en él con diferentes géneros como artículos breves de información, reflexión o comentarios, reseñas de libros, grabaciones, eventos y páginas en Internet relacionadas con la musicología en todos sus campos. Con este propósito dirigirse a info@aamusicologia.com.ar, con la colaboración en archivo adjunto con formato doc, docx, rtf o bien odt. En el asunto del correo electrónico anunciar *Propuesta para Boletín*.