festival internacional

La música en el Di Tella

resonancias de la modernidad

HOMENAJE AL
CENTRO LATINOAMERICANO DE ALTOS ESTUDIOS MUSICALES (CLAEM)
EN SU 50º ANIVERSARIO

programa

nuestraCultura

Secretaría de Cultura
Presidencia de la Nación

La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad / dirigido por José Luis Castiñeira de Dios. -1a ed.- Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011.
160 p.; 29x23 cm.

ISBN 978-987-9161-82-1

1. Historia de la Música. I. Castiñeira de Dios, José Luis, dir.
CDD 780.9

Fecha de catalogación: 13/05/2011

festival internacional

La música en el Di Tella

resonancias de la modernidad

HOMENAJE AL
CENTRO LATINOAMERICANO
DE ALTOS ESTUDIOS MUSICALES (CLAEM)
EN SU 50º ANIVERSARIO

nuestra Cultura
Secretaría de Cultura
Presidencia de la Nación

AUTORIDADES NACIONALES

Presidenta de la Nación
Cristina Fernández de Kirchner

Secretario de Cultura de la Nación
Jorge Coscia

Subsecretaria de Gestión Cultural
Marcela Cardillo

Jefa de Gabinete
Alejandra Blanco

Director Nacional de Artes
José Luis Castiñeira de Dios

Director de Música y Danza
Eduardo Rodríguez Arguibel

COMITÉ DE HONOR

Mario Davidovsky
Luis de Pablo
Nelly de Di Tella
Torcuato S. Di Tella
Gerardo Gandini
Georgina Ginastera
Cristóbal Halffter
Francisco Kröpfl
Enrique Oteiza
Antonio Tauriello (in memoriam)
María de von Reichenbach

nuestraCultura

Secretaría de Cultura
Presidencia de la Nación

COMITÉ ACADÉMICO

Asociación Argentina de Musicología
Prof. Dr. Héctor Rubio

Biblioteca Nacional
Dirección Cultural
Lic. Ezequiel Grimson

CEMyT
(Centro de Estudios en Música y Tecnologías)
Prof. Sergio Santi

Conservatorio Manuel de Falla
Diplomatura en Música Contemporánea
Lic. Silvia Dabul

Instituto Universitario Nacional de Artes
Área Transdepartamental de Artes Multimediales
Lic. Carmelo Saitta

Instituto Universitario Nacional de Artes
Departamento de Artes Musicales y Sonoras
Prof. Julio García Cánepa

Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega
Lic. Héctor Luis Goyena

Laboratorio de Investigación
y Producción Musical (LIPM)
Lic. Javier Leichman

SADAIC
Maestro Manolo Juárez

Universidad Católica Argentina
Facultad de Artes y Ciencias Musicales
Prof. Guillermo Scarabino

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras,
Departamento de Artes
Prof. Miguel Ángel Cannone

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Filosofía y Humanidades,
Escuela de Artes, Departamento de Música
Mgter. Sergio Poblete

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Artes y Diseño
Mgter. Beatriz Plana

Universidad Nacional de Lanús
Departamento de Humanidades y Artes,
Licenciatura en Audiovisión
Lic. Susana Espinosa

Universidad Nacional de Lanús
Departamento de Humanidades y Artes,
Ciclo de Licenciatura en Música
Maestro Daniel Rodríguez Bozzani

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes,
Departamento de Música
Prof. Andrea Cataffo

Universidad Nacional del Litoral
Facultad de Humanidades y Ciencias,
Instituto Superior de Música
Prof. Hugo Druetta.

Universidad Nacional de Quilmes
Licenciatura en Composición
con Medios Electroacústicos
Prof. Mariano Cura

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes,
Escuela de Música
Prof. Marta I. Varela

Universidad Nacional de San Juan
Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes,
Departamento de Música
Prof. María Inés Graffigna

Universidad Maimónides
Facultad de Humanidades,
Ciencias Sociales y Empresariales
Lic. Regina Steiner
Maestro Ricardo Hegman
Dra. Alejandra Marinaro

CRÉDITOS DE PRODUCCIÓN

Director Nacional de Artes
José Luis Castiñeira de Dios
Director del Festival Internacional La Música en el Di Tella
Eduardo Kusnir
Productora ejecutiva
Micaela Gurevich
Relaciones Institucionales
Ana Ruvira
Programador invitado
Gerardo Gandini
Programador
Eduardo Kusnir
Directores de orquesta invitados
Alejo Pérez
Jorge Sarmientos
Alfredo Rugeles
Director musical de los conciertos de cámara
Marcelo Delgado
Producción de sonido
Roberto López
Coordinador de la Orquesta Sinfónica Nacional
Ciro Ciliberto
Director del film documental
Andrés Di Tella
Editor
Rubén Tizziani
Curador invitado
Pablo Gianera
Artista invitado
Francis Schwartz
Investigador documentalista
Hernán Gabriel Vázquez
Instalación multimedial
Colectivo artístico Proyecto Untitled
Universidad Maimónides
Realización Audiovisual del concierto electroacústico
Departamento de Humanidades
Licenciatura en Audiovisión, UNLA
Jurado del Concurso
Eduardo Kusnir
Gerardo Gandini
Mariano Etkin
Diseño Gráfico y montaje de exposición
Lucas Giono
Coordinación de producción
Gerardo Borrello
Archivo musical
Felisa Pagani
Producción
Ágata Bucu
Producción Técnica
Centro Nacional de la Música
Sonido conciertos de cámara
Carlos Mancinelli
Prensa
Estudio Pintos & Gamboa
Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación

AGRADECIMIENTOS

A Jorge Antunes, Mariuga Lisbôa Antunes, Eduardo Kusnir, Victoria Alalu y María Mac Donagh de Von Reichenbach, por haber tenido la iniciativa de realizar este homenaje.

A la Fundación Música y Tecnología, especialmente a Nelly Di Tella que, a través del Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM), han facilitado el archivo sonoro para la elaboración de la fonoteca temporaria "Fonoteca Di Tella".

A la Universidad Maimónides, y su colectivo artístico Proyecto Untitled, por su constante apoyo y entusiasmo en la realización de la instalación multimedial y elaboración de la fonoteca temporaria "Fonoteca Di Tella".

A la Universidad Nacional de Lanús, Departamento de Humanidades, Licenciatura en Audiovisión por la realización audiovisual del concierto electroacústico.

Se agradece el material facilitado por la Biblioteca Di Tella para la realización de esta obra.

Se agradece el material de archivo facilitado por la Sra. María Mac Donagh de von Reichenbach para la realización de esta obra.

Al Fondo Nacional de las Artes por su apoyo en el concurso "50 años del CLAEM".

Al Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM), C.C. Recoleta, por el préstamo del piano para la intervención poliartística de Francis Schwartz.

La Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación quiere agradecer, fundamentalmente, a todos los profesores y becarios del CLAEM hoy reunidos en este homenaje.

festival internacional

La música en el Di Tella

resonancias de la modernidad

HOMENAJE AL
CENTRO LATINOAMERICANO
DE ALTOS ESTUDIOS MUSICALES (CLAEM)
EN SU 50º ANIVERSARIO

nuestra Cultura

Secretaría de Cultura
Presidencia de la Nación

Resonancias de la modernidad

JORGE COSCIA
Secretario de Cultura de la Nación

El concepto iluminista de la modernidad, enfrentado a la tradición, formó parte del bagaje de los hombres de Mayo. En aquella gesta continental, los patriotas formados en Chuquisaca o en España habían conseguido atravesar las barreras oscurantistas que levantaba la Inquisición en América, para descubrir, a través de los jesuitas y del mundo masónico, los conceptos positivistas que sentarían las bases de las nuevas repúblicas.

Esta primera concepción de lo moderno ideológico, como opuesto al antiguo régimen político, al mandato español, a la pesada censura de la Iglesia católica, reaparecerá en las provincias del Plata, en el enfrentamiento entre unitarios y federales. Serán los jóvenes románticos de los salones opositores y, más tarde, los exiliados en Montevideo, en Chile y en Europa quienes considerarán lo moderno como opuesto a lo retrógrado; y los valores de los europeos del norte, como triunfantes sobre el oscurantismo hispano-católico.

El juego dialéctico volverá a plantearse en tiempos de la generación del ochenta, y se opondrá la civilización a la barbarie, entendiendo como civilización todo aquello que arranque a los pueblos de tradiciones retardatarias y religiones fetichistas, y los guíe en el camino del progreso indefinido.

En la Argentina, la polémica de la modernidad aparecerá nuevamente en el período que separa las dos guerras mundiales. Aquí será un movimiento literario, el modernismo, que tendrá en Borges una de sus primeras espadas, como opuesto al tradicionalismo del Lugones de *Romance del Río Seco*.

Y más tarde, en el nuevo siglo y en una de sus últimas reapariciones, la discusión sobre el modernismo volverá a presentarse en los años sesenta, precisamente, en el momento en que el Instituto Di Tella inició sus actividades.

Modernas habían sido la Brasilia de Niemeyer y la Universidad de Buenos Aires. Lo tradicional, en este caso, no era la oposición liberal de *La Prensa* o *La Nación*, sino la labor de "oscuros historiadores" como Fermín Chávez, Juan José Hernández Arregui, Arturo Jauretche, Rodolfo Ortega Peña y Luis Eduardo Duhalde, quienes hurgaban en la historia argentina para reconstruir un relato diferente, que valorizara el rol de los caudillos y que pusiera en el lugar justo el papel interpretado por Dorrego, Rosas, Quiroga, el Chacho Peñaloza, Estanislao López, todas figuras denostadas por la historia oficial y, sin embargo, responsables de la unidad argentina.

Mucho de lo presentado en el Instituto Di Tella participó de esta condena a una Argentina oculta que se juzgaba pobre, provinciana y de mal gusto, que no podía soportar la comparación con las imágenes de esos jóvenes rebeldes provenientes de las clases medias urbanas modeladas en Europa o en los Estados Unidos.

Sin embargo, el aire de los tiempos atravesó el espacio creativo que planteó desde sus comienzo el Instituto, e introdujo en plena calle Florida –rebeldía juvenil mediante– la figura del Che Guevara, la mitología de la revolución cubana, la libertad frente a la alienación de una sociedad de consumo que, a través de la publicidad, forzaba a toda una sociedad, que hasta el momento había sido sumamente austera. Aquí fue donde la crítica a la sociedad burguesa recibió, además, diversos aportes: peronismo revolucionario, marxismo, *hippismo*, tercermundismo, etcétera.

El arte de los argentinos no escapa a las grandes polémicas desplegadas en torno a los diversos proyectos de Nación. En muchos casos, la tensión entre identidad y modernidad se ha resuelto en una síntesis apropiadora en la que "lo nuestro" suele ser producto de una personal recreación nacional de lo "importado". Se trata de una alternativa identitaria a la mera tradición, que no casualmente ha sido muchas veces fundamento de proyectos conservadores y reaccionarios, en espejo invertido de una modernidad "civilizadora" y funcional a nuestra falta de autoestima cultural.

Por ese motivo, aquellas resonancias de la modernidad de entonces llegan hoy a nosotros tamizadas por la historia, pero vigentes en sus principios de soberanía, de libertad expresiva, de creatividad sin cortapisas, de búsqueda de la innovación.

Con el paso de los años, desde esa perspectiva, hemos querido recordar la empresa formadora del CLAEM y destacar ese espíritu latinoamericano, que tempranamente influyó en aquellos becarios de los años sesenta, cuadros culturales y maestros de las generaciones que los sucedieron en cada uno de sus países.

Cincuenta años después, nos congratulamos también por la ímproba labor realizada en ese campo por el Instituto Di Tella y sus becarios, a quienes rendimos homenaje y saludamos, hoy reunidos en la Argentina para conmemorar y reencontrarse, a la vez que para formular un proyecto de promoción de la música contemporánea para América Latina.

Perspectivas de la música contemporánea latinoamericana

JOSÉ LUIS CASTIÑEIRA DE DIOS
Director Nacional de Artes
de la Secretaría de Cultura de la Nación

El acto de conmemorar implica siempre la operación de realizar un recorte en el pasado para acercarlo al presente y así poder contrastarlo con los hechos de la actualidad. Pero allí no se agota la tarea, porque la reconstrucción de un momento, de una época determinada y su comparación con el presente representa también la proyección del mismo mecanismo hacia un futuro desconocido, pero que querríamos desentrañar.

No es la nostalgia el primero de los sentimientos que este caso inspira la búsqueda de este homenaje, ni el regreso a los años de juventud de muchos de los protagonistas de aquellos sucesos, ni la evocación de una supuesta edad de oro, cuando la sociedad argentina no había entrado aún profundamente en la espiral destructiva que la arrastraría a niveles de dolor hasta entonces impensados. Ya eran los albores, se vivían las vísperas del gran drama, pero todavía se confiaba en el progreso de los tiempos, en la acción sanadora de la modernidad, en el poder del conocimiento, la ciencia y el avance tecnológico, en la acción de las clases medias para generar el cambio social, en la creación en el arte y en el pensamiento como motores de la evolución de la sociedad.

Por eso, la primera mirada hacia los locos años del Di Tella está llena de curiosidad hacia un tiempo donde la comunidad marcha a velocidades diferentes, con vanguardias políticas y creativas que se disparan hacia la conquista inmediata de un futuro que aparece como muy cercano, mientras otros sectores padecen la injusticia acumulada por las restricciones políticas y la persecución y van rumiando una respuesta hacia la postergación y humillación.

Son también los años del gran resplandor de la Revolución Cubana, el espejo en que todos los militantes se quieren mirar; el de la rebelión juvenil de mayo de 1968; y también el del cambio fundamental que aporta la anticoncepción en las relaciones sociales, la liberalización de las costumbres sexuales, el modelo del anticonsumismo *hippie*, las drogas y la fascinación por el pensamiento oriental. También el que pintó Bioy Casares en su *Diario de la guerra del cerdo*: la nueva generación contra los viejos.

Es en ese marco que se diseña la gran experiencia pedagógica del CLAEM, surgida en el marco que le provee la fundación del Instituto Di Tella, que emerge como punta de lanza de una modernidad incontestable, representada por las figuras míticas mundiales convocadas por el Instituto, que van llegando a esa Argentina de los sesenta, en pleno estado de gestación de la historia.

El proyecto de Alberto Ginastera es tan ambicioso como inédito: hacer de la Argentina un centro internacional de enseñanza y promoción de la música del siglo XX, aunando lo europeo con lo norteamericano, el cóctel exacto de ese tiempo

de la Guerra Fría, que hace de América, África y Asia el territorio de disputa ideológica de los dos grandes bloques de la postguerra. Y es aquí donde aparece una segunda mirada de interés desde la actualidad, sobre la experiencia del CLAEM. Porque Ginastera, consagrado universalmente como el compositor argentino del siglo XX, representante de un país culturalmente identificado con el mundo europeo, y pudiendo haber convertido ese centro en una sucursal del IRCAM de Boulez o de alguna universidad norteamericana, se revela como un hombre de su tiempo e imagina su patria como plataforma para la formación y creación en todo un continente: América Latina.

La Revolución Cubana se había manifestado desde sus comienzos como profundamente latinoamericanista, con una Casa de las Américas que, desde el comienzo, propició el encuentro y la difusión de la obra de los creadores. Pero, además, Cuba comenzó a convertirse en la meca de aquellos que propiciaban procesos de cambio en toda América Latina. La consecuencia de la acción de este pequeño país del Caribe en el campo ideológico tuvo un efecto inmediato, obligando a los artistas y pensadores de cada país latinoamericano a revisar su condición de parte de un colectivo cultural compartido y, en consecuencia, a reflexionar sobre los valores que un pensamiento de estas características implicaba al proyectarse en el campo nacional.

La Argentina de los sesenta navegaba entre una revisión crítica del relato de la historia nacional –problemática local que, sin embargo, involucraba el análisis de las relaciones con los otros países del continente, sobre todo de los vecinos más inmediatos–, y una mirada internacionalista que adhería ya fuera a la Tricontinental y al despertar anticolonialista, como a la revolución latinoamericana impulsada por Cuba, como al antibelicismo de los estudiantes norteamericanos ante Vietnam, el vitalismo *hippie* de los *Beatles* o el anarquismo del Mayo francés.

El Di Tella surge por lo tanto en una sociedad que comienza a dividirse en campos irreconciliables que exigen adhesiones excluyentes. Y es a Alberto Ginastera quien le toca la difícil tarea de imaginar un espacio destinado al conocimiento y la creación en el marco de las fuertes tensiones sociales y políticas que agitan a todo el continente, y van a desembocar en la trágica década del setenta. Esa decisión fundamental, la de abrir la convocatoria de los cursos a becarios de toda América Latina, va a tener consecuencias decisivas en el medio siglo que siguió a su creación, vinculando entre sí a toda una generación de creadores que se convirtieron en maestros y guías de sus colegas de las generaciones siguientes en cada país. Muchos de ellos, a través de la relación con sus maestros, terminaron por emigrar y desarrollar sus carreras en los grandes centros de la creación y la investigación musical del siglo XX: Alemania, Estados Unidos, Francia. Pero todos conservaron una relación creativa con sus países de origen, con sus culturas regionales, con el amplio mundo de la música iberoamericana.

Al revisar la lista de las obras de aquellos becarios ahora reunidos en Buenos Aires, salta a la vista el entronque cultural latinoamericano de sus propuestas, más allá de la innegable diversidad de sus visiones. Y esta convergencia, fundamentalmente ideológica, representa también hoy el motivo del reencuentro.

Tras medio siglo de vidas creativas, los compositores e intérpretes vuelven a dialogar sobre una trayectoria que se incentivó desde la experiencia del CLAEM, cuando América Latina gestaba cambios profundos y la Argentina era un caldero hirviente de innovación, rebeldía y creatividad.

El Instituto Di Tella marcó el final de una época para la sociedad argentina, cuando aún se creía en que la utopía iba a caer en las manos de esa generación inquieta. Todo cambiaba, todo se renovaba y el tiempo corría vertiginosamente hacia un fin que parecía inmediato. Esa explosión creativa, tan cercana a la de la República de Weimar, auguraba la explosión de un continente que pasaba a integrarse activamente a la Historia, después de un siglo XIX de luchas intestinas y un primer siglo XX dominado por las ambiciones de los Estados Unidos. Iban a pasar muchas décadas y a necesitarse mucho dolor para reconquistar la libertad y aspirar a la unidad de un continente solidario.

Muchos de los artistas del tiempo del CLAEM representaron en su producción este tiempo de renovación. Nacido fuera de la torre de cristal, el Instituto Di Tella reflejó en su corta

y fructífera trayectoria todas las contradicciones de la sociedad de su tiempo, pero permitió que se manifestaran a través de la obra de creadores, que tuvieron el privilegio de ser acompañados en su búsqueda por algunos de los más grandes artistas y pensadores del siglo XX, una experiencia que, lamentablemente, no volvió a repetirse en intensidad y profundidad desde entonces.

Y queda algo más. Como la Residencia de Estudiantes, del Madrid de Lorca y Buñuel y Dalí, como el Bauhaus de Gropius y Paul Klee, el CLAEM buscó una capacitación de excelencia, para formar artistas integrales que renovaran la creación en el continente. La propuesta implicaba una crítica y una superación del sistema de la educación artística vigente, a la vez que una expectativa para los becarios en su desempeño en el campo profesional.

¿Qué quedó de aquella promesa? Tras medio siglo de institucionalización cultural, hoy es difícil realizar un balance positivo en lo que hace al reconocimiento social de la labor de los compositores, a la sensibilización de los públicos hacia la creación contemporánea, a la apertura profesional para que los artistas desarrollen su obra en el tiempo. Los únicos ámbitos que parecen haber expresado el efecto de un proyecto como el sustentado por el CLAEM han sido el de la educación superior que, poco a poco, ha ido incluyendo los estudios de música con carácter universitario y una tímida apertura en el campo del audiovisual que, de tanto en tanto, convoca a compositores pertenecientes a estéticas renovadoras para su incorporación a expresiones creativas innovadoras.

Fuera de estos dos espacios, podría decirse que los compositores latinoamericanos siguen huérfanos de encargos, padecen la exclusión de las programaciones orquestales tradicionales y luchan para difundir aquellas producciones discográficas autogestionadas que, gracias a la facilidad que brinda el desarrollo tecnológico, hoy están más al alcance de productores independientes que en el pasado, sufriendo, de todos modos, el problema en la difusión que afecta a la cuasi totalidad de la producción creativa musical contemporánea.

Por eso, esta conmemoración no puede estar exenta de una proyección hacia el futuro, una consideración hacia el qué hacer que involucre a creadores, intérpretes, educadores, difusores, productores, y que permita reformular una nueva relación con los públicos potenciales de la sociedad de las comunicaciones. Es allí donde seguramente se desarrollará la batalla más importante en el nuevo siglo; es allí donde se encontrarán los esfuerzos de distintos sectores de la música contemporánea para abrir un espacio de interrelación con la comunidad, que complemente las acciones tradicionales de la pedagogía, de la capacitación, de la programación de conciertos y espectáculos.

El siglo XXI es diferente de aquella segunda parte del XX cuando creció el CLAEM, pero a la vez no hace más que consagrar muchas de las tendencias que en aquel entonces fueran ya entrevistas y analizadas críticamente por los teóricos reunidos en Buenos Aires junto a becarios de toda América Latina.

Prácticamente, todas aquellas líneas creativas de los sesenta se desarrollaron paralelamente a lo largo de medio siglo, cada una con sus particularidades y sus triunfos o fracasos en la consideración de los públicos, pero todas unidas en el progresivo debilitamiento de su presencia en las sociedades que las vieron nacer y desarrollarse. Probablemente, no haya habido nunca en América Latina tantos compositores o intérpretes de la música contemporánea como hoy, pero esta capacidad productiva está subutilizada por las comunidades que generan esos creadores y mercería, seguramente, un espacio mucho más amplio en la comunicación social.

Es imprescindible que la conmemoración de la experiencia del CLAEM sirva para poner en valor lo producido en 50 años por músicos de todo el continente, así como para imaginar nuevas estrategias para lograr la inserción de ese tesoro patrimonial en la vida de las sociedades contemporáneas y abrir las puertas a los nuevos creadores que vienen, tan cargados de ilusiones como los becarios del CLAEM, tan necesitados de manifestar su energía creativa, tan importantes en la continuidad de la formación de la música.

Al evocar los años del CLAEM, la Secretaría de Cultura de la Nación quiere rendir un homenaje a los becarios y a sus profesores, así como a quienes, desde el Instituto Di Tella, realizaron un aporte fundamental para el desarrollo de la música latinoamericana del siglo XX.

El CLAEM: ayer y ahora

EDUARDO KUSNIR
Director del Festival
Exbecario

Cuando hace cincuenta años el Maestro Alberto Ginastera firmó junto con las autoridades del Instituto Di Tella el acta constitutiva del CLAEM, probablemente sabía que se trataba de un proyecto inédito destinado tanto a la capacitación como a la proyección de jóvenes compositores latinoamericanos, un compromiso que él asumió con una vocación ejemplar, más allá de su propia carrera artística personal. Lo que no podía sospechar es que medio siglo después lo estaríamos celebrando. Las becas bienales otorgadas durante una década a medio centenar de beneficiarios de diferentes geografías y culturas, para dedicarse de lleno a aprender y crear en un estimulante ambiente de absorción y retroalimentación, constituyeron una siembra que, indudablemente, dio sus frutos. Hoy, los exbecarios, luego de toda una vida transcurrida, nos volvemos a reunir. Cada uno de nosotros recorrió hasta el presente su propio camino. Esa diversidad hace que no seamos ni una escuela, ni una tendencia, ni una estética que nos englobe. Tenemos en común la experiencia del CLAEM vivida, que nos nutrió: fue apasionante y decisiva.

La iniciativa de volver a reunirnos en Buenos Aires, de encontrarnos y tocar nuestras obras, fue presentada al Director Nacional de Artes de la Secretaría de Cultura de la Nación, José Luis Castiñeira de Dios, que la hizo propia, la amplió considerablemente y le dio vuelo. Volamos juntos. Volemos también junto a ustedes en este festival, celebración de una etapa inédita para la formación de compositores latinoamericanos. Aquella fue una experiencia de corta duración, pero intensa. Apreciemos y reflexionemos sobre lo transcurrido, con la mirada puesta en aquello que está por venir, que tenemos que hacer.

Historia, actividad y recepción crítica del CLAEM

HERNÁN GABRIEL VÁZQUEZ
Investigador en musicología histórica
Instituto "Julio E. Payró" - FFyL UBA

El complejo itinerario institucional y artístico del Centro desde su período fundacional hasta su disolución.

¿Cómo era la vida musical durante los años sesenta en Buenos Aires? Para alguien que no vivió esos años o no tuvo la oportunidad de ser testigo o protagonista, algunas respuestas pueden ser encontradas a través de las páginas de los diarios de la época. Sin necesidad de recurrir a las revistas musicales especializadas, los diarios nos muestran una ciudad colmada de actividad musical. Las diversas instituciones musicales privadas que organizaban todo tipo de conciertos y conferencias musicales; las audiciones de música *beat*, *rock* y *jazz* que sonaban en las radios; las distintas peñas folclóricas que se organizaban durante la semana; la presencia de figuras internacionales destacadas del canto lírico e importantes orquestas en el Teatro Colón; las últimas creaciones que ofrecían al público las agrupaciones de compositores jóvenes, además de la ya legitimada Agrupación Nueva Música; y hasta la televisión, donde se podía ver y escuchar los ritmos y melodías de "la nueva ola", eran anunciados en los medios gráficos. Sobre este contexto sonoro local, en el Instituto Torcuato Di Tella surgió una nueva entidad musical que fue una de las instancias decisivas en la vida y producción de un grupo de compositores latinoamericanos.

Narrar la historia de una institución implica seleccionar un número limitado de datos y con ellos hilvanar una serie de hechos que, en definitiva, se transforman en una construcción que intenta mostrar una parte de la realidad histórica. En el caso de una institución que perduró durante una década, hay más posibilidades de que sea mayor el *corpus* a encontrar que el hallado. Esta puede ser la situación del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella, conocido como CLAEM, de la cual se trata de dar cuenta aquí. Luego de un acercamiento general al surgimiento y organización del Centro, se exponen algunas actividades realizadas y la recepción crítica que obtuvieron. La sección final brinda algunos datos sobre el cierre del CLAEM y parte de su proyección.

LOS ORÍGENES DEL CLAEM

El período de gestación del Centro concluyó a fines de 1961. En un contexto internacional signado por la denominada "Guerra Fría", la

1| Es necesario destacar que Alberto Ginastera formó parte del jurado del Festival de Caracas de 1957 y, en los Festivales de Washington, tres de sus obras se estrenaron con una repercusión mediática importante: el *Segundo cuarteto de cuerdas* en 1958 y, en 1961, el *Concierto para piano y orquesta N.º 1* y la *Cantata para América mágica*. Cf. Pola Suárez Urtubey, *Alberto Ginastera*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967, pp. 84, 127, 131 y 135.

2| Tal vez, el texto que causó mayor influencia fue el artículo de Howard Taubman *"Training Center. Academy Urgent Need For Latin America"*, *New York Times*, 14 de abril de 1957. Este artículo (o su referencia) está presente en las diversas memorias, informes, discursos públicos, etc., que el propio CLAEM elaboraba respecto a su origen y fundamentación.

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

↑ *Acto de inauguración del CLAEM en el Museo Nacional de Bellas Artes, con la presencia de Alberto Ginastera, Enrique Oteiza, María Robiola de Di Tella y Guido Di Tella (16-07-1962).*

"Revolución cubana" de 1959 y la "Alianza por el progreso", entre otros acontecimientos, la actividad de los compositores latinoamericanos había comenzado a obtener una mayor recepción en los Estados Unidos de América. Los primeros Festivales Latinoamericanos de Música de Caracas de 1954 y 1957, y la realización en 1958 y 1961 de dos Festivales Interamericanos de Música en Washington (organizados por el CIDEM de la OEA), forman parte de los antecedentes y del marco que configuró el horizonte de expectativas para la creación del CLAEM. Ambos Festivales (el de Caracas y el de Washington), por uno u otro motivo, llevaron a algunos críticos, e instituciones norteamericanas, a pensar que los compositores latinoamericanos necesitaban una puesta al día en lo que atañe a técnicas musicales utilizadas[1]. A pesar de la opinión de algunos críticos[2], en Latinoamérica ya existía un grupo de compositores que había encarado la difusión y producción de lo que se consideraba, durante los años cincuenta, la "música de vanguardia": principalmente Hans-Joachim Koellreutter en Brasil y, desde la década del treinta en Argentina, Juan Carlos Paz.

En mayo de 1958, el director asistente de la sección Humanidades de la Fundación Rockefeller, John P. Harrison, viajó a Buenos Aires para tomar contacto con la vida musical porteña, específicamente lo relacionado con la creación musical, y conocer al compositor argentino Alberto Ginastera[3]. Ese encuentro inicial dio lugar a una serie de entrevistas y, posteriormente, al ofrecimiento de un subsidio monetario por parte de la Fundación Rockefeller hacia Ginastera, con el fin de crear en Buenos Aires un centro de perfeccionamiento musical para compositores. Ginastera, compositor que contaba con una importante y ascendente carrera en los Estados Unidos, fue el encargado de llevar adelante el proyecto del centro y la ciudad de Buenos Aires, gracias a su importante y prolífica actividad musical de esos años, designada como la sede geográfica. En una primera instancia, la intención del compositor argentino fue instalar el Centro como una dependencia de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, pues él había sido el creador y decano de dicha facultad en 1958[4]. Ginastera no encontró apoyo por parte de las autoridades de la Universidad Católica.

3| Harrison indicó a Ginastera que se contactaba "por sugerencia de nuestro conocido mutuo, Howard Taubman del *New York Times*" (carta de Harrison a Ginastera, 25 de marzo de 1958, Archivos Di Tella - UTDT).

4| La Facultad de la UCA fue creada el 29 de agosto de 1958. Sobre más datos puede consultarse Ana María Mondolo y Nilda Vineis, "Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Autoridades, cuerpo docente, egresados, carreras y planes de estudio", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica* Carlos Vega, N.º 22, 2008.

➔ *Alberto Ginastera, discurso inaugural del CLAEM en el Museo Nacional de Bellas Artes (16-07-1962).*

Principalmente, la negativa se debió a que el subsidio de la Fundación Rockefeller existiría por un lapso no renovable de seis años[5]. En la búsqueda de una institución que sirviera de sustento, Ginastera supo integrar el proyecto al Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), que ya contaba con un Centro de Artes Visuales (CAV), para dar forma así al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales a mediados de diciembre de 1961[6].

PRIMERAS ACTIVIDADES Y ORGANIZACIÓN GENERAL DEL CLAEM

Durante su primer año de existencia, el Centro no contó con sede propia o una infraestructura administrativa importante[7]. Sus primeras actividades, a la par de una amplia difusión mediática sobre su creación, se circunscribieron a la realización del Primer Festival de Música Contemporánea y la convocatoria latinoamericana al concurso de becarios para el bienio 1963-64. La presentación en sociedad del CLAEM y los conciertos del Primer Festival tuvieron lugar en dependencias del Museo Nacional de Bellas Artes durante julio y agosto de 1962, respectivamente. Ya iniciadas las actividades destinadas a los becarios, el 12 de agosto de 1963 se inauguró la Sede del ITDT y de los Centros de Arte en el edificio de calle Florida 936[8].

A diferencia del CAV y del posteriormente creado Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), el CLAEM fue el único de los centros de arte que conjugó los aspectos pedagógico y experimental, en lo que respecta a la creación musical. Tanto la docencia como la investigación fueron ítems tenidos en cuenta por Ginastera desde la redacción de los borradores del proyecto inicial del Centro[9]. El objetivo principal para el director del CLAEM fue brindar la posibilidad a los compositores latinoamericanos de tomar contacto con las tendencias estéticas y técnicas musicales que se ejercían durante esos años a nivel internacional. A su vez, que los becarios pudieran contar con un espacio de diálogo, libertad, experimentación y producción, respaldado institucionalmente, fue un elemento que determinó la creación e intercambio entre los compositores. Las becas eran otorgadas a un número de doce compositores jóvenes latinoamericanos por medio de un concurso, cuyo jurado presidía Ginastera, como director del CLAEM, y al cual secundaban, generalmente, dos compositores[10].

El cuerpo docente estuvo conformado por un grupo local estable y dos a tres docentes invitados de prestigio internacional. Entre los profesores estables se destacaron el propio Ginastera, a cargo del Seminario de Composición, y Gerardo Gandini en calidad de profesor asistente (tal vez uno de los mayores estímulos para los becarios, por su conocimiento, producción, capacidad interpretativa y juventud). Además, se desempeñaron como docentes Raquel Cassinelli de Arias, Pola Suárez Urtubey y Enrique Belloc.

Desde 1964 el ingeniero Horacio Raúl Bozzarello dictó a los becarios cursos relacionados con la acústica musical y estuvo a cargo de la construcción del primer Laboratorio de Música Electrónica del CLAEM[11]. A partir de 1966, el Laboratorio pasó a estar bajo la supervisión técnica de la imaginativa capacidad creadora de Fernando von Reichenbach quien, junto con la adquisición de la tecnología de avanzada en esos tiempos y uno que otro material de desecho, creó distintos dispositivos de control electrónico del sonido.

5| "Alberto Ginastera", entrevista al compositor en John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985, p. 234.

6| Estas afirmaciones se basan, principalmente, en la correspondencia entre Harrison, Ginastera y Enrique Oteiza, director ejecutivo del ITDT, entre 1958 y 1962 (Archivos Di Tella - UTDT). Hasta el momento no se ha localizado documentación que de cuenta de una fecha exacta de la creación institucional del CLAEM.

7| Sobre más datos en torno al personal, puede consultarse el Apéndice documental (p. 78)

8| La Sede del ITDT y otros locales circundantes llegaron a constituir la llamada "manzana loca" (King, *op. cit.*, p. 107)

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

9| No estamos hablando aquí de la investigación científica, de musicología. La investigación en composición musical fue encarada en el CLAEM como la posibilidad de explorar distintas técnicas y procedimientos para aplicarlas durante el proceso creativo de obras musicales.

10| Como podrá verse en el Apéndice documental (p.92), el número de doce becarios fue más simbólico que real. En todo caso, la cantidad de becarios seleccionados y los que efectivamente asistieron a los cursos no solían coincidir.

11| Aparentemente, Ginastera siempre estuvo interesado en contar con un Laboratorio de música electrónica. Durante las tratativas iniciales para la formación del CLAEM, Ginastera quiso crear en la Facultad de música de la UCA, además del departamento "Pro Música Antiqua", un "Departamento de Música Contemporánea". Para este último, consultó a Harrison sobre la posibilidad de un subsidio de la Fundación Rockefeller para instalar lo que él creía "necesario ante todo" para dicho departamento: un "estudio electrónico" (carta de Ginastera a Harrison, 30 de septiembre de 1961, Archivos Di Tella - UTDT).

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

La inauguración formal del Laboratorio de Música Electrónica, que alcanzó a posicionarse como el más importante en América Latina, se realizó en 1967. En dicho año, el CLAEM incorporó al compositor Francisco Kröpfl como docente a cargo de la composición con medios electrónicos. La experiencia de Kröpfl y la inventiva de von Reichenbach posibilitaron un medio ideal para que los becarios exploraran la composición con medios no convencionales y de difícil acceso en aquella época. Asimismo algunos exbecarios se integraron como docentes y asistentes al laboratorio, como César Bolaños y Gabriel Brnčić.

Sobre el mencionado estrato de docentes locales y con una retribución económica que posibilitaba una vida cómoda en la capital argentina, los becarios contaron a su vez con el estímulo de un importante y variado grupo de docentes visitantes del extranjero. Figuras como Aaron Copland, Olivier Messiaen, Riccardo Malipiero, José Vicente Asuar, Gilbert Chase, Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna, Mario Davidovsky, Maurice Le Roux, Roger Sessions, Earle Brown, Iannis Xenakis, Robert Stevenson, Cristóbal Halffter, Luigi Nono, Vladimir Ussachevsky, Román Haubenstock-Ramati, Gilbert Amy, Eric Salzman, Luis de Pablo y Umberto Eco, entre otros, circularon por las instalaciones y se relacionaron con los cincuenta jóvenes compositores latinoamericanos que estudiaron en el CLAEM. A diferencia de las clases semanales, a cargo de los profesores locales, los docentes invitados solían dictar un seminario o grupo de conferencias para los becarios.

LA ACTIVIDAD PÚBLICA DEL CLAEM Y SU RECEPCIÓN CRÍTICA

Como se ha indicado anteriormente, la actividad pedagógica y creativa contó con una proyección pública desde el primer año de existencia del Centro. Entre 1962 y 1970 se realizaron nueve Festivales de Música Contemporánea, ciclos de cuatro conciertos dedicados a distintas tendencias estéticas musicales con instrumentos acústicos y electrónicos. En las obras que integraron los programas de los distintos conciertos, estuvieron representadas tanto las vanguardias de principios del siglo XX como las últimas creaciones aleatorias y electrónicas.

← *Concierto de Navidad, diciembre de 1963.* Schola Cantorum *de la UCA y becarios del CLAEM. Directora María del Carmen Díaz.*

Asimismo el grupo de compositores interpretados da cuenta de una selección cuidadosa entre autores europeos, asiáticos, norteamericanos, latinoamericanos y argentinos[12].

Cada uno de estos conciertos solía enfocarse en una temática determinada y, generalmente, las obras se organizaban por el origen geográfico del compositor, compositores jóvenes, música aleatoria, grabaciones en cinta magnética, teatro musical y música experimental. Esta última caracterización incluyó, principalmente, obras realizadas en distintos laboratorios de música electrónica, destacando así, la noción de creación musical como el resultado de un proceso de investigación[13].

Además de los Festivales mencionados, regularmente se organizaban conferencias públicas y "Conciertos homenajes", por lo general dedicados a los compositores visitantes[14]. Entre otros conciertos extraordinarios, como parte de la actividad pedagógica y de extensión del Centro, al concluir cada año académico se presentaba un grupo de conciertos dedicados por completo a la producción de los becarios. Las obras, que no se ceñían a una técnica o tendencia estética específica, eran compuestas para instrumentos solistas y para diversas combinaciones de cámara.

Desde el primer concierto, en 1963, los jóvenes becarios incluyeron en sus obras los medios técnicos que disponían en ese momento y utilizaron tanto proyección de diapositivas como grabaciones en banda magnética. Años más tarde, durante 1969, Gerardo Gandini junto a la mayoría de los becarios crearon el Grupo de Experimentación Musical del CLAEM (GEM). Dicho Grupo concentró su actividad en la producción de obras en vivo mediante procedimientos de improvisación controlada. Los compositores, devenidos en creadores/intérpretes, producían espectáculos sonoros donde al uso no convencional de los instrumentos se sumaban recursos de iluminación, acción escénica y procesamiento electrónico del sonido. En los conciertos que intervino el GEM, entre diciembre de 1969 y 1970, inicialmente las obras fueron coordinadas por Gandini. Posteriormente, en una organización que podríamos caracterizar como democráticamente rotativa, la coordinación de las acciones sonoras realizadas por los compositores/intérpretes estaba a cargo de otros becarios. Por este medio rotativo de la coordinación se intentaba otorgar variedad a las producciones, cuyos títulos solían enunciar las fuentes sonoras utilizadas[15].

Junto con los programas de mano, generados en el Departamento de Diseño Gráfico del ITDT, que integraron Juan Carlos Distéfano, Rubén Fontana y Carlos Soler, el público recibía hojas mimeografiadas con breves notas que brindaban una reseña biográfica de los compositores y una sintética explicación de las obras. Es decir, a la par de algunas palabras que en ocasiones solían pronunciarse como preludio a la ejecución de las obras, los asistentes obtenía una suerte de guía de audición a las interpretaciones. Sin embargo, y más allá de las puertas de la "Sala de Experimentación Audiovisual" del ITDT, se producía una segunda explicación a lo acontecido durante los conciertos organizados por el CLAEM: la crítica periodística especializada ofrecía su opinión a un público masivo.

12| Es dable destacar que en ningún concierto organizado por el CLAEM se incluyó alguna obra del propio Ginastera, con excepción de la instrumentación de una selección de *La púrpura de la rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco para un concierto de música colonial latinoamericana.

13| Resulta ahora evidente, el término 'música experimental' fue utilizado como una analogía con las tareas de investigación en ciencias naturales y no para designar la corriente experimental de composición musical encarada por algunos autores norteamericanos. Asimismo, dicha corriente experimental estuvo presente desde 1963 en los programas de conciertos del CLAEM.

14| Una aproximación a dos de los primeros conciertos homenaje fue presentada en la XIX *Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XV Jornadas Argentinas de Musicología*, Córdoba, 12 al 15 de agosto de 2010, Hernán G. Vázquez, "Innova a partir de lo conocido y consensuado. La elección de Stravinsky y Villa-Lobos para la instauración musical del CLAEM", ponencia.

15| Para más detalles sobre las obras, compositores e intérpretes de los conciertos realizados en el CLAEM: ver Apéndice documental (p.116).

El estudio de la recepción crítica del CLAEM, del Centro en cuanto institución, y de las actividades que se realizaron, permite observar que existieron dos grandes instancias de recepción. La primera instancia corresponde a los momentos previos de la presentación pública del CLAEM. La puesta en acto del Primer Festival de Música Contemporánea más lo sucesivos conciertos y actividades públicas ofrecidos por el CLAEM corresponden a la segunda instancia de recepción crítica. Cuando se dio a conocer la creación del CLAEM en Buenos Aires, los medios locales y nacionales recibieron de muy buen grado la noticia. Se auguró un futuro exitoso a la empresa y se esperaba que, bajo la dirección de Ginastera, el Centro se abocara a la composición basada en la "música autóctona" latinoamericana. A partir de la realización de los primeros conciertos, principalmente las muestras con obras de becarios, la crítica especializada comenzó a observar con cierta extrañeza la producción del CLAEM. La mayoría de las creaciones que se escuchaban no se correspondían con las expectativas que se habían generado en los críticos de la época. Por uno u otro motivo, el CLAEM fue representado en los discursos de la prensa como una institución que generó cierta desconfianza o falta de aceptación por lo producido. Entre otras variables, la figura de Ginastera y su producción musical previa fueron elementos que participaron del horizonte de expectativas al que se dirigía la crítica periodística[16].

ETAPA FINAL DEL CLAEM Y ALGUNAS PROYECCIONES

Durante sus diez años de existencia, el CLAEM se mantuvo activo en la interacción con el medio local, nacional e internacional. Estas relaciones se debían al intercambio, mediante la producción y estreno de obras musicales, con los otros Centros de Arte del ITDT, con universidades nacionales y extranjeras. Asimismo la proyección internacional del CLAEM se debía a la creación de recursos humanos y los lazos que mantenía con los ex becarios latinoamericanos o argentinos radicados en el exterior. En términos generales, el Centro mantuvo los objetivos de su línea de trabajo: poner a los becarios en contacto con un amplio panorama de las posibilidades artísticas contemporáneas en un ámbito de libertad para investigar y producir. El accionar descripto, de estudio y trabajo con una muestra anual de lo creado, solía contrastar con las exposiciones del CAV y del CEA, que obtuvieron una mayor repercusión en el público y los medios de difusión masiva. Sin embargo, la libertad creadora que se experimentaba en el CLAEM comenzó a ser observada de una manera diferente hacia fines de la década del sesenta, producto del importante cambio que sufrió el contexto sociopolítico argentino.

Una serie de sucesos contribuyeron al debilitamiento del CLAEM. Entre estos hechos es posible mencionar el golpe de estado de 1966, la censura en 1967 de la ópera *Bomarzo*, con música de Ginastera y libreto de Manuel Mujica Láinez, las ausencias reiteradas de Ginastera desde 1968 hasta su partida a Ginebra y la paulatina escasez de apoyo financiero a los Centros de Arte por parte de la Fundación Torcuato di Tella. Como se ha indicado, el subsidio de la Fundación Rockefeller que dio origen al CLAEM fue otorgado por un período de seis años, sin posibilidad de ser renovado. En los últimos años de existencia, el propio Ginastera encaró la búsqueda de apoyo financiero en empresas y entidades locales y extranjeras y así consiguió los fondos necesarios para algunas becas y el funcionamiento administrativo del CLAEM. Esta compleja situación trasmitió a los últimos becarios una sensación de inestabilidad que hizo desistir a algunos compositores seleccionados.

El ITDT respaldó el funcionamiento del CLAEM hasta fines de 1971, posiblemente a causa del programa pedagógico y de producción que encaraba el Centro[17]. A partir de ese momento, la documentación y las instalaciones debieron ser reubicadas como consecuencia del cierre de la sede de calle Florida. La mayoría de los documentos se resguardaron en el Archivo del ITDT mientras que la Biblioteca Musical y el Laboratorio de Música Electrónica, junto con el personal técnico y docente, fueron incorporados por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. De este modo, la actividad productiva del CLAEM, que abarcó a toda América Latina, se transformó en una nueva estructura de menores dimensiones y, bajo la órbita oficial local, se creó el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT).

16| Sobre la recepción crítica del CLAEM véase Hernán G. Vázquez, "Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su representación en el campo musical de Buenos Aires", *Revista Argentina de Musicología*, Nº 10, Año 2009, Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 2010, pp. 137-163.

17| *Cf.* ITDT, *Memorias 1970-72*, "Introducción", pp. V-VI.

Música

Lilipirororororo, Piiii, Toc

Concierto de música contemporánea en el Instituto Di Tella.

Por Jorge D'Urbano

EXISTE una evidente contradicción en el actual mundo del arte. Los creadores están proponiendo nuevos idiomas, lenguajes distintos, estéticas originales. Y nosotros, los críticos, estamos tratando de incorporarlas a nuestra experiencia, explicándolas a nuestros lectores con las viejas y tradicionales palabras que sirvieron para alabar a Beethoven y glorificar a Brahms. De esta dicotomía nace una gran confusión. Así como es de toda justicia lo que solicitan los artistas modernos, esto es, que no se intente comprenderlos por las vías tradicionales, también es de buen sentido imaginar que las críticas que a ellos se refieren no deben emplear sus útiles corrientes. A nueva música, pues, nueva crítica.

Estas reflexiones vienen a cuento porque el martes por la tarde tuve oportunidad de asistir a un concierto ofrecido en el Instituto Di Tella. Los becarios de la sección música de esa progresista institución, entre los que se cuentan jóvenes músicos venidos de varios países americanos, expusieron lo que han hecho durante este año de estudios a través de sendas obras basadas en algunas de las tendencias más avanzadas de la música de nuestro tiempo, y empleando los procedimientos más audaces, como el sistema aleatorio, la música electrónica, el ruido organizado, las "relaciones entre complejos sonoros", etc. Un distinguido grupo de intérpretes se encargó de la ejecución de dichas obras. No fue tarea fácil porque los instrumentistas debieron renunciar las más de las veces a emplear su instrumento en el sentido corriente y reaccionario de la palabra. Así, el pianista no tocó el piano, sino que hizo vibrar las cuerdas, golpeó la caja, martilló el teclado. El trombón y la trompeta hicieron escuchar el aire que se escapa por el tubo del instrumento, sin producir los sonidos habitualmente relacionados con el trombón. Los tambores fueron percutidos fuera del parche. Los contrabajos deslizaron su arco por lugares inéditos. La flauta y el clarinete dejaron oír el delicioso ruido que produce la articulación de sus llaves. Estos y otros efectos del mismo cariz muestran a las claras una venturosa tendencia a ensanchar los límites tradicionales de los instrumentos, sometidos hasta hace poco a la intolerable tiranía de la funcionalidad y a que produjeran los sonidos para los cuales fueron especialmente construidos.

Por lo general, mis críticas no están escritas poniendo el ojo en el criticado. Si éste las lee lo hace en su condición de público, que es mi objetivo. En esta ocasión, sin embargo, me siento obligado a escribir esta crítica con directo destino a César Bolaños, Enrique Rivera, Mariano Etkin, Graciela Paraskevaidis y Gabriel Brncic, a quienes pertenecían la mayor parte de las obras incluidas en el programa. Y, como según expresé, todos se sirven de lenguajes nuevos, yo emplearé mi nueva crítica para comentar sus creaciones. Es mi derecho, tal como es el de ellos el de hacer oír el resultado de sus necesidades estéticas y expresivas. Lo que sigue, pues, está especialmente pensado para ellos.

Lerolerleroleropipipipiononequequeque. Lilipirororororó neulito be califela, Piiiiiiiiii, piiiiiii, piiiiiiii, toc. Ah!!!!!!!!!!vurivurivaf. Bolaños lequelequeleque, búuuu, nectorius endis novera, but, batabatbatbat. Nirriritu lew Rivera refranerus popularis bla bla bla bla, blit. Blot, Blut, Bluf. Kiroskokiros lalenfo nosfatis Etkin... búuuuuu, cháfate. Aulindini beriberiberi Paraskevaidis plaf! Gerendi no curi fasqunado torleti vetuto arrrrrrrrr, tip. Parapiparpiparpi lestil Brncic proporoporopo papap, periperiperopé. Sendi calupsi verisa noblendos, beéeeee, blic. ¿Estamos?

Diario El Mundo, 10.11.1966; Crítica a la cuarta serie de Conciertos de Becarios.

El CLAEM se disolvió institucionalmente hacia fines de noviembre de 1971. Sin embargo, el material humano que produjo el CLAEM continuó su labor creativa. Ya fuera en soledad o grupalmente, participando en la creación de instituciones, en Latinoamérica o en otras regiones del mundo, aquellos jóvenes compositores que transitaron el CLAEM supieron alcanzar el reconocimiento tanto de sus pares como del medio en el que actuaron. La mayoría de los exbecarios del CLAEM que han continuado su labor de composición constituye parte ineludible del panorama actual de la producción musical latinoamericana.

Cuando el futuro sonaba eléctrico

M. LAURA NOVOA

Investigadora, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"/UBA

"Las grandes revoluciones las produce la tecnología más que el hombre mismo, al que supongo, desde los griegos, pensando más o menos igual".

Fernando von Reichenbach [1]

"No debemos olvidar que el arte es una actividad espiritual resultante de una fantasía dirigida por el cálculo".

Juan Carlos Paz [2]

En 1963 Ginastera enumera, a Guillermo Espinosa, jefe de la División de Música de la OEA, el material con el que el Instituto contaba: "10 pianos, un clave en camino, una biblioteca y discoteca en preparación y un laboratorio de música electrónica en perspectiva"[3]. En efecto, cuando el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) se fundó oficialmente en 1961, el Laboratorio de Música Electrónica era apenas una expresión de deseos. Se necesitaron varios años para que el sueño de las notas eléctricas se convirtiera en realidad.

Aunque a Ginastera el universo de la música electrónica siempre le había resultado ajeno –y en 1964 le seguía siendo "un poco rarificado" [4]–, entendió que era un camino estético ineludible, dada la coyuntura histórica en la que se encontraba la música en los comienzos de la década del sesenta. Especialmente sensible resultaba su incorporación para el centro que acababa de fundar, que se asumía de "avanzada" y pretendía, además, renovar y actualizar la escena musical local.

A dos años de haberse iniciado la actividad del Centro, con dos conciertos de "música experimental" incluidos en la programación de los sucesivos Festivales de Música Contemporánea de 1962[5] y 1963, Ginastera contactó al compositor Mario Davidovsky, director asociado del Laboratorio de Música Electrónica de Columbia-Princeton, para que organizara el laboratorio en ciernes. Existía en Argentina un laboratorio de música electrónica en funcionamiento desde 1958[6], único en su especie en América Latina, pero su fundador y director era Francisco Kröpfl, discípulo de Juan Carlos Paz, rival con quien Ginastera había mantenido una virulenta disputa pública en los inicios de su carrera[7]. Por eso, Ginastera tuvo reservas en contactar a Kröpfl, quien para ese entonces era ya un reconocido pionero de la música electrónica en el país.

En febrero de 1964, entonces, se le solicitó a Davidovsky que colaborara con la elaboración de dos listas: una con "instrumental básico" y otra con "instrumental complementario" y se lo invitó al Instituto para "poner el laboratorio a punto"[8]. Por esta época, Enrique Oteiza[9], un aliado impla-

1| Véase "Música y Tecnología" Entrevista de Oscar Edelstein a Fernando von Reichenbach, Buenos Aires, Revista Lulu, 1992,, P.29.

2| Juan Carlos Paz, "¿Qué es la Nueva Música?", *Nueva Visión*, Año 1, Nro 1, Buenos Aires, 1951, pp.10-11.

3| Carta de Alberto Ginastera a Guillermo Espinosa, 11 de junio 1963, Archivos Di Tella - UTDT.

4| Idem.

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

➔ *"Alberto Ginastera muestra el primer Laboratorio de música electrónica a un invitado".*

cable con su apoyo al desarrollo del Laboratorio de Música Electrónica, contrató los servicios de Héctor Bozzarello, de quien no tenemos más datos que su profesión de ingeniero electrónico, para que dictará durante seis meses un curso introductorio sobre "acústica y electrónica". Con el apoyo epistolar de Davidovsky, Bozzarello organizó la primera etapa del laboratorio que para 1964 todavía se encontraba "casi sin equipos"[10].

Cuando Davidovsky visitó el CLAEM en 1965, los becarios habían aprendido hasta ese entonces los rudimentos básicos de la electrónica: "Introducción a la electrónica" y "electricidad básica, circuitos de corriente alterna, filtros, nociones de válvulas electrónicas, amplificación, generadores de ondas diversas, grabación magnética, mediciones, etc.", y también "acústica y psicoacústica"[11]. Pero no se había logrado aún integrar el mundo de la ciencia y el mundo artístico, el mundo de la acústica y la física, con el de la música y el sonido. Se necesitaba a alguien a nivel técnico sino a también a nivel musical. Esta deficiencia en el proyecto fue rápidamente advertida por Oteiza, para quien era un objetivo

5| En 1962 se presentaron las siguientes obras anunciadas en el programa del Primer Festival De Música Contemporánea, como "música experimental": *Sinfonía para un hombre solo*, Pierre Schaeffer+Pierre Henrry; *Etude aux accident*, Luc Ferrari; *Ambiance 1*, Philippot Michael ; *Diamorphoses*, Xenakis ; Electra, Henri Pousseur ; *Poema electrónica*, Varèse. Grabaciones del Grupo de Investigaciones Musicales de la Radio Televisión Francesa, Estudio Música Electrónica de Bruselas y Centro Música Electrónica Universidad de Columbia.

6| El Estudio de Fonología de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires.

7| Véase, Esteban Buch, "L'avant-garde musicale à Buenos Aires : Paz contra Ginastera", *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 17, N.° 2, 2007, p. 11-33.

8| Carta de Alberto Ginastera a Mario Davidovsky, 13 de febrero de 1964, Archivos Di Tella - UTDT.

9| Convergía absolutamente con los objetivos generales del Instituto, a saber: "contribuir a desarrollar en Argentina la capacidad científica y la capacidad de creación artística".

10| Carta Bozzarello a J. Vicente Asuar, 14 de junio 1964, Archivo CLAEM, UTDT. Carta de Bozzarello a J. Vicente Asuar, 10 de agosto 1964, idem. Según puede leerse en esta última carta, el equipo disponible constaba de: 1 grabador Ampex 354 de 2 canales;1 mcf Neuman SM2 (doble);1 Oscilador de ondas senoidales y cuadradas (tipo Heathkit);1 Osciloscopio de 5´´;1 Grabador semiprofesional de 4 pistas Phillips. Entre los escollos más significativos que más demoraba el avance del Laboratorio se cuentan las restrictivas disposiciones cambiaras que retrasaban los pedidos de comparas a los Estados Unidos.

11| Carta de Bozzarello a Mario Davidovsky, mayo 1965, Archivos Di Tella - UTDT.

principal del Instituto "contribuir a desarrollar en Argentina la capacidad científica y la capacidad de creación artística"[12].

Con un puñado de aparatos desarticulados, sin vinculación orgánica que respondiera a propósitos compositivos básicos, la producción de los becarios en esta línea estética fue exigua en el período inicial del CLAEM. Aunque *Concertantes* (1963) para dos pianos y cinta magnética de Armando Krieger es la primera obra en la programación de los conciertos de becarios que introduce el uso de aquella cinta, no fue la primera obra en producirse en el Laboratorio. La parte de cinta compuesta por alcides lanza fue realizada con dispositivos provistos por él mismo[13]. En cambio, sí puede afirmarse que *Intensidad y altura* (1964), de César Bolaños, fue la primera obra realizada en el laboratorio del Centro. En ese mismo programa figuran también: *5 episodios nocturnales*, de Armando Krieger (según figura en el programa: "planteo escénico, para órgano eléctrico, percusión y banda magnética"), y la propuesta de *Ouroboros*, de Miguel Ángel Rondano, quién prefirió orientar su trabajo en la línea de la música concreta[14]. Cabe consignar que en esta primera etapa, la influencia de la escuela francesa con respecto al tratamiento sonoro es más fuerte que la orientación alemana. Así por lo menos puede verificarse, entre otras cosas, por el rótulo "música experimental" incluido en el tercer concierto del Festival de 1962 dedicado a música concreta y electrónica[15].

HACEDORES DEL FUTURO

Pese al Golpe de Estado y al pensamiento refractario y al progreso que éste conllevó, las cosas comenzaron a cambiar positivamente para la música electrónica a partir de 1966. Además de la incorporación de Gabriel Brnčić[16], el ingreso de Fernando von Reichenbach impulsó y dinamizó el cambio en el Laboratorio. Fue su vocación materializar el futuro que él mismo intuía. Su ágil y eficaz acción se hizo notar rápidamente, y así lo advirtió Oteiza cuando comentó los progresos a Davidovsky: "con la incorporación de Reichenbach hemos mejorado sustancialmente en lo que se refiere a la parte técnica. Se trata de alguien con sentido práctico, además de conocimiento técnico, y que entiende que es lo que puede interesarle a un compositor"[17].

Su modelo de ordenamiento e interconexión de lo aparatos contribuyó a achicar la brecha que existía entre la imaginación musical de los compositores y las posibilidades de concreción técnica, con lo que logró acelerar y facilitar los arduos procesos compositivos con medios electrónicos analógicos.

Sin embargo, todavía faltaba encontrar a alguien capaz de dar al laboratorio la orientación musical apropiada para que ciencia y arte se integren. *"Aún no estamos seguros de que estemos en condiciones de incorporar a algún compositor directamente vinculado al Laboratorio el año próximo"* confesó Oteiza a Davidovsky, pero agregó que "quisiera estar seguro de que si lo hacemos es realmente el mejor "*choice*"[18]. Y fue precisamente Davidovsy quien alentó y orientó a Oteiza hacia Francisco Kröpfl.

La incorporación de Kröpfl fue decisiva para concretar un abordaje orgánico en esta área de la composición y que el Laboratorio siguiera configurándose de acuerdo con propósitos compositivos[19]. La sinergia Reichenbach/Kröpfl no podría haber resultado más exitosa. Como no existía en la época un tipo de Laboratorio de Música Electrónica que pudiese definirse como Standard, cada laboratorio fue el resultado del trabajo experimental de compositores especializados en el medio. No obstante, en Europa y Estados Unidos, la accesibilidad y disponibilidad de equipos, y dispositivos básicos necesarios para armar este tipo de estructuras terminaron por crear cierto grado de semejanza entre esos laboratorios, una semejanza ausente, en cambio, en el Estudio de Fonología Musical de la UBA y en el Laboratorio de Música Electrónica del CLAEM. La originalidad de ambos fue admirada en toda América Latina y también elogiada por los compositores visitantes de EE.UU. y Europa. Probablemente la particularidad de sus producciones guarde alguna relación con la original luthería de sus diseñadores.

Para los becarios, "observar" el sonido bajo el microscopio y comenzar a comprender el fenómeno musical, a través de las múltiples cualidades del fenómeno sonoro que facilitaban los distintos dispositivos electrónicos, resultó una experiencia que no tardaría en ser trasladada a sus composiciones con medios acústicos tradicionales.

12| Ginastera le había ofrecido a Mario Davidovsky el puesto de profesor permanente, pero los compromisos en EE.UU., donde su producción se proyectaba con mayor fuerza en el campo musical de ese país, le impidieron aceptar la oferta.

13| Tanto Armando Krieger como alcides lanza lo confirmaron. Más aún: lanza agrega que "todos los sonidos de adentro del piano se grabaron en el piano de cola del CLAEM con mi grabadora y micrófono Grunding. El editado de la cinta se hizo parcialmente en el laboratorio incipiente del CLAEM y poquito en mi casa". Entrevista con la autora, 15/3/ 2011.

14| Todavía en los comienzos de la década la música electrónica y la música concreta se hallaban enfrentadas por sus diferencias en los criterios estéticos de aproximación y tratamiento del sonido. Para decirlo brevemente: la música electrónica generaba sus sonidos a partir de aparatos electrónicos, y podía aplicar transformaciones, mientras que en la música concreta el material compositivo se originaba de sonidos grabados del entorno cotidiano. La primera orientación se vinculó con la tradición de compositores alemanes (principalmente liderado por Stockhausen), y la segunda, con los compositores nucleados alrededor del francés Pierre Schaeffer.

Fuente: gentileza de Mary Mc Donagh de von Reichenbach.

➔ *"Detalle del nuevo Laboratorio, equipos y grabadores AMPEX".*

15| Debe advertirse que el significado de lo experimental en ese contexto está vinculado con la música concreta y electrónica. Esta vinculación guarda relación, a su vez, con el uso que comúnmente tenía el término en Europa, tal como fue difundido por Pierre Schaeffer: la música producida en el laboratorio, como un experimento científico. Véase, Novoa, CLAEM: ¿renovación, experimentalismo o vanguardia?" en VIII Jornadas, estudios e investigación. Artes visuales y música. "Arte y cultura, continuidades y rupturas en vísperas del Bicentenario", Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2008, pp. 161-169.

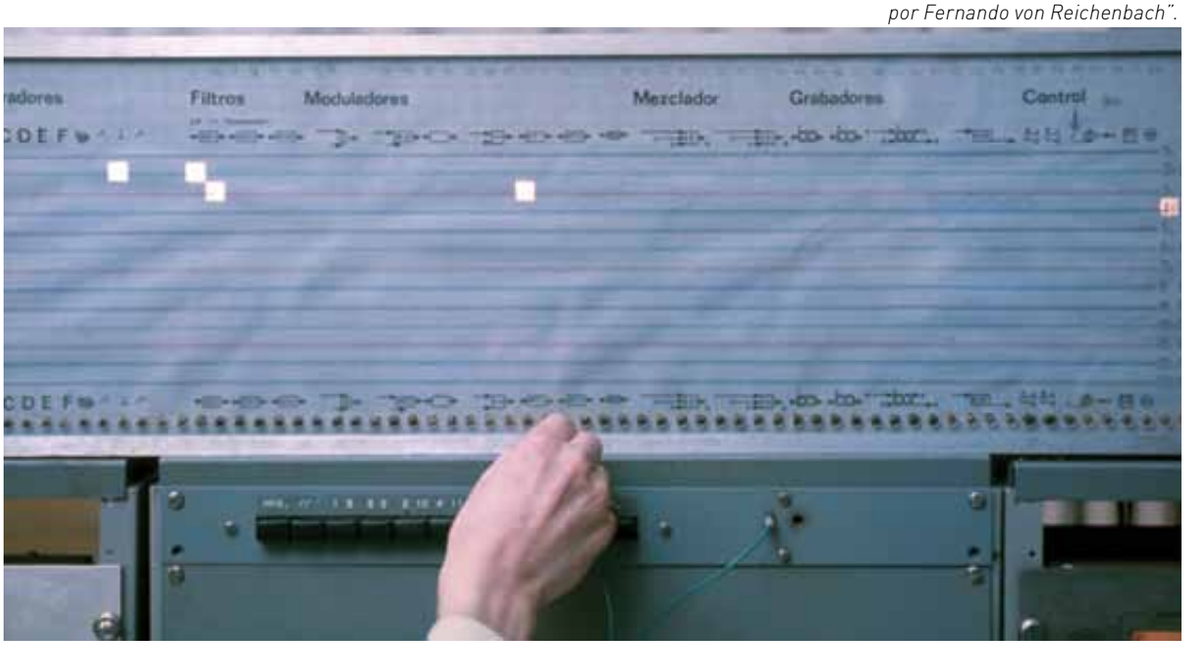
16| Gabriel Brnčić fue inicialmente becario del bienio 1965-1966, pero gracias a una beca de la OEA logró prolongar su estadía en el CLAEM dos años más, entre 1967-1968. Estudio música electrónica en el Laboratorio del CLAEM adquiriendo una sólida formación en dicha especialidad. En 1967 fue docente adjunto y en 1968 fue designado profesor e investigador del CLAEM, donde continuó hasta 1971.

17| Carta de Enrique Oteiza a Mario Davidovsky, 5 de septiembre 1966, Archivos Di Tella - UTDT.

18| 1966/5 sept: Oteiza a Davidovsky.

19| Kröpfl organizó los contenidos de la enseñanza con los nuevos medios en la asignatura "composición con medios electrónicos".

🡻 *"Panel de Interconexión, creado por Fernando von Reichenbach".*



Fuente: gentileza de Mary Mc Donagh de von Reichenbach.

A través de la producción de los becarios de 1966, puede detectarse cambios en los lineamientos estéticos con respecto a los años anteriores. Además de los ensayos con medios puramente electrónicos, comenzó a experimentarse más sistemáticamente con medios mixtos. En la nómina de obras de ese año figuran tres composiciones para medios mixtos: *Dialexis* para piano, celesta, percusión y banda magnética (inspirado en las palabras de Olga Poblet), de Gabriel Brnčić; *Combinatoria II* para piano, trombón, percusión y cinta magnética, de Graciela Paraskevaidis, y *Presagio de pájaros muertos* para recitante y cinta magnética, de Aponte Ledeé. *Syrigma I* de Atehortúa fue compuesta sólo para banda magnética. La creatividad de César Bolaños se expandió aún más a partir de los beneficios que se introdujeron con los cambios de 1966. *Interpolaciones*, para guitarra y cinta a cuatro canales fue compuesta también en ese año.

Con el ingreso de Kröpfl en 1967 se percibe otro salto cualitativo en la producción del Laboratorio de Música Electrónica del CLAEM[20]. Podría afirmarse que Memento Mortus, est!, de Gabriel Brncˇic´, fue la primera obra mixta con procesamiento en tiempo real por medios analógicos: "*ambos instrumentos* –violín y clarinete— *están dotados de micrófonos*", explica su compositor, "las líneas de los micrófonos, luego la preamplificación, van durante la ejecución pública directamente al laboratorio donde los sonidos son procesados. Luego, vuelven a los parlantes de la sala. De modo que el auditorio percibe la ejecución normal ´in situ´ y por los parlantes una transformación de esta. Naturalmente, la grabación que acompaña, tomada del concierto, desvirtúa un tanto la sensación espacial de la parte electrónica y aún algo de la parte instrumental"[21].

Por su parte, Bolaños apostó a una obra integral, en la cual los límites entre las disciplinas artísticas se vuelven cada vez más evanescentes. En *Alfa-Omega* (1967) se integran dos narradores, coro mixto, guitarra eléctrica, contrabajo, dos percusionistas, dos bailarinas, cinta magnética, proyecciones y luces. No sólo la producción comenzó a incrementarse –dentro de los límites que la artesanalidad que los medios analógicos permitía— sino que, además, se inició una espontánea y fructífera interacción con el Centro de Experimentación Audiovisual y el Laboratorio del CLAEM, con la que colaboraría Walter Guth con sus técnicos y expertos oídos.

En otro orden, los compositores visitantes vinculados con la electrónica resultaron siempre estimulantes. Entre los primeros, se encuentra José Vicente Asuar, quién brindó un seminario sobre las "técnicas para la composición de la música electrónica" y programó las obras del concierto del Festival de 1964[22]. Recordemos también que Luigi Nono, cuando visitó el CLAEM en 1967, compartió con los becarios sus experiencias en el estudio electrónico de la RAI y trajo muchas cintas con obras compuestas recientemente: *Ricorda cosa ti hanno fatto a Auschwitz* (música de Die Ermittlung de Peter Weiss), *La Fabbrica Illuminata* (textos de Giuliano Scabia y Cesare Pavese), y entre ellas *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966), para voz, instrumentos y cinta magnética, estrenada en el Festival de Venecia en 1966. Ese mismo año, también visitó el Centro Iannis Xenakis y brindo una conferencia sobre "música estocástica, estrategias y simbólica".

Para cuando Ussachevsky llegó en 1968, al Laboratorio estaba funcionando a pleno. Su sorpresa por la calidad del trabajo fue notoria. El compositor le confesó a Josefina Schröder, secretaria administrativa de Ginastera, que había quedado impresionadísimo con las habilidades del Sr. Von Reichenbach, "y me dijo confidencialmente –escribió Josefina a Ginastera– que lo considera un genio. Cosa que yo he sospechado durante varios meses ya"[23]. Ese mismo año, resulta especialmente notable la presencia pionera de no pocas compositoras latinoamericanas en el medio: Marlene Fernández compuso *Espectros cromáticos*, para sonidos electrónicos; Jacquelin Nova, *Oposición-fusión*, para cinta magnética; la compositora chilena Iris de Sangüesa, *Integración*, para cinta magnética, danza y diapositivas, y Regina Benavente, *Música Concertante*, clarinete y cinta magnética. Junto con estas obras, también se presentaron *Tenebrae Factae Sunt* para cinta de Luís María Serra; *Metéora*, cinta magnética y diapositivas del guatemalteco Joaquín Orellana; *Serie C.M.* Op1, cinta magnética y percusión de Florencio Pozadas, y *Gradientes II*, grupo instrumental con transformación electrónica, de Luis Arias.

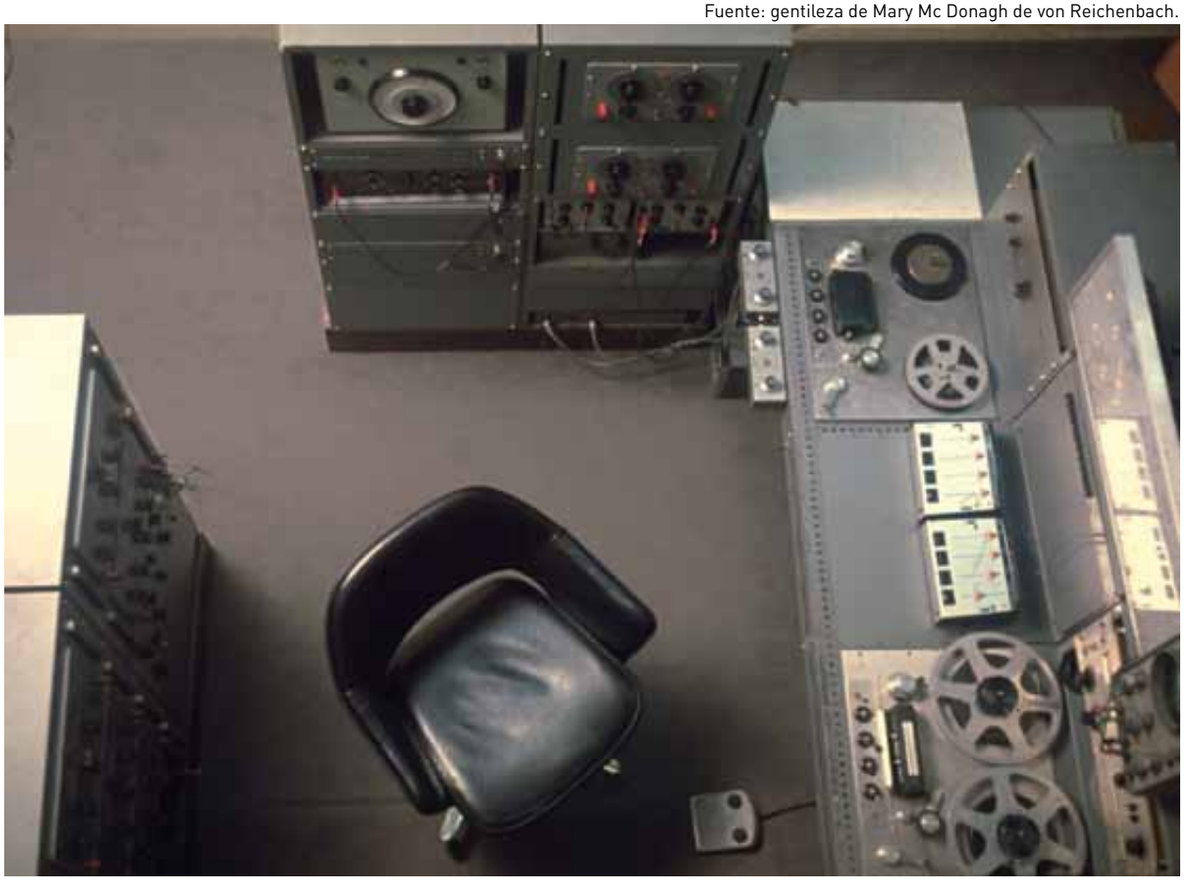
20| Con una recepción que tuvo lugar el 22 de noviembre de 1967, "quedó inaugurado el Laboratorio de Música Electrónica del CLAEM". En esa oportunidad Ginastera expresó que "el Instituto Torcuato Di tella cuenta con el Laboratorio de Música Electrónica más perfecto y mejor equipado de Sudamérica". Comunicado de Prensa, 1967, Archivos Di Tella - UTDT.

21| Gabriel Brnčić, anotación manuscrita, Archivos Di Tella - UTDT.

22| Se cambió el término "música experimental" por "música electrónica" en los programas e concierto donde Asuar programó: *Visages de Liege II y II*, I Henry Pousseur; Preludio *´La Noche´* Jose Vicente Asuar; *Estudio N2*, Davidovsky; Visage, Berio.

23| Carta de Josefina Schröder a Alberto Ginastera 4 de julio 1968, Archivos Di Tella - UTDT. En esta ocasión Ussachevsky presentó sus obras en el medio musical de Buenos Aires, entre las que no pasó desapercibida un experimento audiovisual *Line of Apogee* (1967). Se completó la audición con *Of Word and brass* (1965); *Computer piece* (1968), *Creation*: Prologue (1961).

Fuente: gentileza de Mary Mc Donagh de von Reichenbach.



← *"Vista superior del Laboratorio. Se aprecia la distribución espacial de los equipos y el Panel de Interconexión".*

Las tratativas de Ginastera para traer a Milton Babbit al CLAEM en 1969 –en su opinión "uno de los compositores más interesantes de la actualidad, quien trabaja en música electrónica y computadora"[24]– no pudieron concretarse a pesar de las gestiones de Oteiza ante IBM para conseguir colaboración financiera. Pero el fracaso de esa gestión no empañó el entusiasmo del compositor por Catalina: "Estamos operando un equipo que convierte dibujos en voltajes", le comentó Ginastera a Davidovsky[25]. El Convertidor Gráfico Analógico, también bautizado Catalina –remedo de los aviones de la línea aérea Causa– fue un invento de von Reichenbach con el que se realizaron obras, cuyo valor estético tiene importancia histórica: *La Panadería* (1970), de Eduardo Kusnir fue compuesta con la compañía de Catalina. También *Analogías paraboloides*, de Pedro Caryevschi, cuyo comienzo entusiasmó a Pierre Schaeffer[26], y *Mnemones* y *Mnemón II* para orquesta y cinta magnética, de José Maranzano.

Entre lo compositores que por la misma época decidieron trabajar sin la compañía de Catalina, concentrándose exclusivamente en la composición con cinta magnética, figuran: Alejandro Núñez Allauca (*Gravitación humana*, cinta magnética); Ariel Martínez, (*El glotón de Pepperland*, cinta magnética); Leon Biriotti, (*Las moradas de la muerte*, cinta magnética); Coriun Aharonian, (*Que*); Antonio Mastrogiovanni (*Secuencial II*, cm); Beatriz Lockhart (*Ejercicio I*, cm);y la más concreta de todas: *Historia de un pueblo por nacer*, cm, de Jorge Antunes.[27] Bolaños presentó en el Festival anual, su obra *Flexum* para instrumentos de viento, cuerdas y cinta magnética.

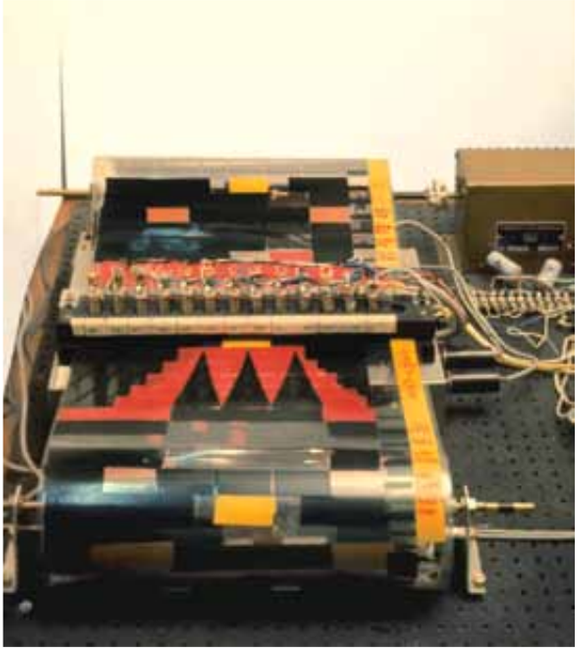
Poco antes del cierre definitivo del CLAEM, más precisamente en mayo de 1970, se organizó un concierto de "Música electrónica en base a esquemas con realización en vivo y un sintetizador electrónico controlado por voltaje e instrumentos amplificados". Participaron Gabriel Brncˇic´, Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, Ariel Martínez y Núñez Allauca, entre otros[28]. Durante este año, además de los músicos, circularon por el Laboratorio psicólogos, semiólogos y tecnólogos interesados por las aplicaciones del sonido en el medio social[29].

24| Carta de Ginastera a Davidovsky, 26 de agosto 1969, Archivos Di Tella - UTDT.

25| Carta de Alberto Ginastera a Mario Davidovsky 26 de agosto 1969, Archivos Di Tella - UTDT.

26| Véase "Música y Tecnología" Entrevista de Oscar Edelstein a Fernando von Reichenbach, Buenos Aires, Revista Lulu, 1992, P.29.

27| Del mismo período es Auto-retrato sobre un paisaje porteño de Jorge Antunes, ausente en los archivos del CLAEM.



Fuente: gentileza María de von Reichenbach.

← *Dispositivo de distribución espacial usado en la cabina de la sala del Di Tella diseñado y construido por Reichenbach.*

Fuente: "Dibujando música electrónica", Argentina N.º29, diciembre 1971 - enero 1972).

← *"Fernando von Reichenbach en el Laboratorio de música electrónica del CLAEM (1971)".*

La única obra electrónica que figura en el catálogo de Mariano Etkin, *Divididos dos*, para acordeón y sonidos electrónicos, fue compuesta en el CLAEM en 1971. La obra se presentó junto conTromboffolón, para trombón y cinta, de Ariel Martínez; Quodlibet, para acordeón y cinta, de Gabriel Brnčić; Mnemon II, para grupo intr. y sonidos electr., de José Maranzano. Ese fue el concierto homenaje –y despedida a la vez– por los diez años de actividad del CLAEM. El Centro cerró definitivamente en noviembre de 1971[30].

EPÍLOGO

A pesar del dramático cierre del Instituto Di Tella, puede sostenerse que, en parte, el CLAEM continuó su legado a través del laboratorio en el proyecto del CICMAT, primero, y posteriormente, con su traspaso al LIPM[31]. Su vigencia guarda también relación con la expansión de instituciones dedicadas a esta orientación estética por parte de algunos de los exbecarios, que permitieron la formación de varias generaciones de compositores, quiénes reconocen en ellos sus referentes más importantes. El Laboratorio, único en su especie en América Latina, cambió y definió no pocos rumbos en la vida musical de quienes participaron en él.

Echando apenas un vistazo a algunas de las biografías e itinerarios de los músicos que pasaron por allí –ahondar más profundamente en su influencia excede los límites de este catálogo– puede ayudarnos a imaginar y valorar la manera exponencial en que las huellas de su labor pueden rastrearse aun en las nuevas generaciones de músicos latinoamericanos. En general, podremos constatar que las tradiciones compositivas electroacústicas comienzan, o al menos fueron reforzadas y potencializadas, por exbecarios del CLAEM cuando retornaron a sus respectivos países de origen.

Desde América Latina, Edgar Valcárcel y César Bolaños trabajaron incansablemente para impulsar la creación con medios electroacústicos en Perú. Este último aportó no sólo su experiencia en música y medios electroacústicos, sino también su práctica en los temas de sonido e imagen, y el uso de computadoras en procesos de composición musical. En Guatemala, Joaquín Orellana, una vez de regreso a su país natal, no

28| También se presentaron *Composición I* de Regina Benavente y Volveremos a las montañas de Gabriel Brnčić, ambos para cinta magnética, e *Interpolaciones* de César Bolaños.

29| Hubo instituciones que en diversas oportunidades requirieron las instalaciones del Laboratorio. Entre las instituciones con las que el CLAEM colaboró pueden mencionarse el Instituto Nacional de Musicología, el Departamento Bibliográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, el Instituto Superior de Música de la Universidad del Litoral. Asimismo, Edgardo Cantón, quién en ese entonces formaba parte del Groupe de la Recherche Musicales de Paris, realizó la banda sonora de la película *Invasión* de Hugo Santiago en el Laboratorio.

dejó de trabajar con medios electroacústicos, convirtiéndose en referente no sólo en el campo de la música, sino también para los artistas visuales y multimediales quienes reconocen en él un referente indiscutido para las artes experimentales. Eduardo Kusnir colaboró con la expansión de esta rama de la composición musical no sólo en Venezuela, donde fue fundador de la cátedra de música electroacústica en el Conservatorio Nacional Juan José Landaeta de Caracas, del Centro de Documentación e Investigaciones Acústico-Musicales (CEDIAM) de la Universidad Central de Venezuela y de la Sociedad Venezolana de Música Electroacústica, sino también se desempeñó como profesor de Música Electroacústica en la Universidad de Puerto Rico. Jorge Antunes, antes de volver a Brasil, luego de terminar su beca en el CLAEM, se trasladó a Utrecht donde continuó con sus investigaciones musicales en el Instituto de Fonología. También realizó un curso de perfeccionamiento con el Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF. En Brasil enseñó composición en el Departamento de Música de la Universidad de Brasilia, donde reorganizó el Estudio de Música Electrónica con equipamiento profesional y fundó el Grupo de Experimentação Musical (GeMUnB). Jacqueline Nova activó en Colombia la producción musical electroacústica con su intensa actividad de difusión de la música contemporánea, y específicamente electroacústica, a través de diversos medios como radio, publicaciones, conferencias y conciertos. Creó la Agrupación Nueva Música con el propósito de interpretar obras de compositores vivos, especialmente latinoamericanos. Otro tanto ocurrió con Villalpando en Bolivia y Aharonian en Uruguay. Si bien Chile tuvo también un temprano desarrollo de la música electrónica, la actividad de los becarios chilenos en el CLAEM probablemente ayudó a fortalecer el medio en ese país cuando éstos regresaron.

Fuera de América Latina, alcides lanza, desde la dirección del Estudio de Música electrónica de la Universidad de McGill; Gabriel Brnčić, desde la dirección del Laboratorio Phonos en Barcelona, y Mesías Maiguashca, con la fundación junto con Roland Breitenfel del K.O.Studio Freiburg, ayudaron a expandir la actividad por fuera de las fronteras de la región desde las funciones destacadas que les tocó desempeñar, ocupándose de las diversas iniciativas para el desarrollo y divulgación de la música electroacústica, colaborando con compositores, intérpretes e investigadores y artistas de otras disciplinas.

Además de la actividad institucional, la obra instrumental y electroacústica de todos estos músicos ha recibido reconocimiento a través de premios y distinciones de carácter nacional e internacional. El itinerario de estas obras en conciertos y festivales también debe tenerse en cuenta, dado que la puesta en circulación de las obras por los circuitos internacionales ayudó a que la producción latinoamericana tuviera mayor presencia, y al reconocimiento de América latina como pionera y productora fundamental en el desarrollo del género. En este sentido, igualmente importante fue la acción de los compositores que aunque no estuvieron involucrados con el desarrollo de instituciones, la circulación de sus obras ayudó a ampliar, modelar y desarrollar el género.

Por último, si prestamos atención a las instituciones que hoy día se dedican a enseñar y difundir la música electrónica, solamente en Buenos Aires encontramos seis: Universidad Nacional de Quilmes, Universidad Nacional de Lanús, Departamento Artes Sonoras y Departamento de Multimedia del IUNA, Universidad Católica Argentina y Universidad Tres de Febrero. No puede menos que pensarse que éstas son el resultado y forman parte de esta tradición que aun permanece casi invisible para la historiografía musical argentina y que, afortunadamente, comienza a visibilizarse.

Dedicado a la memoria de Fernando von Reichenbach

30| Poco antes del cierre los directivos del ITDT habían comenzado las tratativas para trasladar el Laboratorio a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. El traslado se hizo finalmente en 1972 y el Laboratorio continuó funcionando dentro de un nuevo proyecto denominado Centro de Investigación en Comunicación *Masiva, Arte y Tecnología* (CICMAT). Este Centro contaba, entre otros departamentos, con uno dedicado a la música contemporánea a cargo de Francisco Kröpfl, compuesto por dos áreas: una de música experimental dirigido por Gerardo Gandini y otra dedicada a la producción de música electrónica a cargo de Fernando von Reichenbach y su personal, asumiendo la dirección musical del mismo Gabriel Brnčić y posteriormente José Maranzano. La estructura del CICMAT se disuelve en 1976 bajo el régimen militar.

31| Laboratorio de Investigación y Producción Musical. Luego de un paréntesis en el desarrollo musical entre 1976 y 1982, se incorpora ese año al nuevo Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (actualmente Centro Cultural Recoleta) dirigido por José Maranzano, lo que había quedado de la estructura del departamento de música del CICMAT. El nuevo laboratorio denominado LIPM estuvo a cargo del compositor argentino-uruguayo Ariel Martínez hasta 1985 formó parte del Departamento de Música, Sonido e Imagen dirigido por Francisco Kröpfl. Para más información, véase http://www.lipm.org.ar/.

Perspectiva internacional: lo 'latinoamericano' del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales

EDUARDO HERRERA
Musicólogo / etnomusicólogo

Dos aspectos clave diferenciaron el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales de los otros dos centros de artes que funcionaron en el Instituto Di Tella durante la década del 60. En primer lugar, ni el CAV (Centro de Artes Visuales) ni el CEA (Centro de Experimentación Audiovisual) impartieron enseñanza. El CLAEM fue concebido como una escuela de posgrado para compositores, mientras que los otros centros dieron principal importancia a la creación y difusión de obras. Pero quizá fue aún más importante que el CLAEM haya sido el único planteado desde su concepción como 'Latinoamericano'. En los siguientes párrafos veremos cuáles fueron los orígenes y las consecuencias a corto y largo plazo de esta perspectiva internacional del CLAEM.

EN SUS INICIOS: LOS PLANES DE GINASTERA Y HARRISON

John P. Harrison, director asistente para las Humanidades de la Fundación Rockefeller, es quizá el menos conocido de las diferentes personas involucradas en la creación del CLAEM. Cuando el centro ya estaba en funcionamiento las otras tres figuras clave en su concepción ocuparon lugares privilegiados: Alberto Ginastera como director del centro, Guido Di Tella, como presidente del Instituto y mecenas de las artes, y Enrique Oteiza, como director ejecutivo del Instituto. Pero Harrison, sin quien el CLAEM jamás hubiese existido, abandonó la sección de humanidades de la fundación Rockefeller durante los mismos días que fue otorgada la primera beca de subvención que lanzaría el proyecto. Lo que quizá fue uno de los logros más importantes de Harrison durante su carrera con la fundación quedó bajo la supervisión de subsiguientes oficiales de la Rockefeller.

En la mañana del 19 de mayo de 1958, Harrison se enteró por un mensaje dejado en su hotel de Buenos Aires que "los planes para almorzar y pasar el resto del día siguiente con Alberto Ginastera—visitando el conservatorio y hablando con personas involucradas en la vida musical de Buenos Aires—habían sido cancelados debido a la muerte del padre de Ginastera la noche anterior"[1].

1| JPH (John P. Harrison), extracto de diario de viaje, Mayo 19, 1958, folder 'Interviews 1958', caja 19, series John P. Harrison, RG 12.2, Archivos de la Fundación Rockefeller, RAC.

Ginastera pidió a su amigo compositor Julián Bautista (España 1901-1961) que tomara su lugar y, junto con su esposa, llevaron a Harrison a un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional que incluía obras de Juan José Castro (Argentina 1895-1968). El director para esta ocasión fue el suizo Ernest Ansermet (1883-1969) quien, como Harrison anota en sus reportes, había "estado conectado con la vida musical de Argentina con cierta regularidad por muchos años y quien es considerado en general como la persona que trajo la música moderna a la Argentina. El concierto tuvo lugar en Teatro Colón, que estaba abarrotado con una audiencia entusiasta"[2]. Luego del concierto, Harrison fue a tomar cerveza y comer salchichas con Bautista, Castro, Ansermet y sus esposas. Según Harrison, Ansermet "explicó detalladamente lo difícil e importante que era el programa de la Fundación Rockefeller en las Humanidades, mientras que, a su vez, tomó una fuerte posición en contra de becas para las artes que no fuesen para formación inicial de estudiantes artistas"[3].La conversación debió quedar en la mente de Juan José Castro, pues el día siguiente a las once de la mañana llamó por teléfono a Harrison, con quien tuvo una "extensa discusión que se convirtió en almuerzo, hasta que tuvo que partir para Montevideo donde se iba a dirigir la orquesta del SODRE por las próximas dos semanas. Evidentemente [Castro] estaba perturbado por las duras palabras de Ansermet. Dijo, claramente, que lo que Argentina y toda Latinoamérica necesitaban era un conservatorio donde tanto compositores como músicos intérpretes pudiesen recibir una formación inicial completa"[4].

Luego de haber tenido que cancelar su primer encuentro, Ginastera había vuelto a programar una cita para el 22 de mayo. Sin embargo, en la noche del 20 decidió ir a esperar a Harrison en su hotel. Luego de tomar té juntos, Ginastera, su esposa Mercedes, y Harrison fueron a casa de Julián Bautista. Julián Bautista y su esposa aparentemente "emprendieron un ataque general a las opiniones de Ernst Ansermet y Juan José Castro acerca del valor del apoyo a compositores que ya tuvieran formación básica. Alberto Ginastera comentó que entre todas las peripecias que había tenido que hacer para poder vivir, prácticamente todo su trabajo de los últimos diez años había sido realizado cuando había recibido becas o encargos de alguna organización estadounidense. Dijo que, aparte del tiempo durante el cual había sido subsidiado por organizaciones como la Guggenheim y la Rockefeller, sea directa o indirectamente, el único tiempo que había tenido para componer era los sábados por la tarde y los domingos. Continuó diciendo que si su música era de alguna importancia para la sociedad, valía la pena saber que esta no existiría sin el apoyo que había recibido luego de haber terminado su formación"[5].

"El verdadero éxito fue la creación de lazos de solidaridad y amistad entre compositores de toda la región"

Para Harrison, el resumen de lo dicho por Ginastera y Bautista era que los compositores latinoamericanos ya formados estaban en una situación "intolerable donde todo el dinero va hacia directores y orquestas pobremente administradas"[6]. Lo que Harrison había aprendido sobre músicos en Latinoamérica estaba de acuerdo por completo con lo dicho por los dos compositores, pero no veía ninguna posibilidad inmediata de ayuda, ya que los proyectos posibles en este momento hubiesen requerido que la Fundación Rockefeller cubriese todos los costos por un periodo de tiempo indefinido. Sin embargo, Harrison sugirió que "quizá pudiesen lograr algún acuerdo en el cual los gastos locales pudiesen ser subvencionados con fuentes argentinas, y así la Fundación Rockefeller podría considerar cubrir los costos de los instructores extranjeros necesarios por un periodo de tiempo limitado y claramente definido"[7]. Aunque en esta ocasión no lograron identificar un posible patrocinador para una institución de este tipo, al menos llegaron a la conclusión entre los tres que, para lograr evadir las interferencias políticas, "cualquier escuela tendría que estar completamente divorciada del control nacional, municipal o estatal, para lograr cumplir con sus objetivos"[8]. La meta ahora era encontrar algún tipo de apoyo privado para las artes entre las elites de Buenos Aires.

2 y **3**| JPH (John P. Harrison), extracto de diario de viaje, Mayo 19, 1958, folder 'Interviews 1958', caja 19, series John P. Harrison, RG 12.2, Archivos de la Fundación Rockefeller, RAC.

4, **5**, **6**, **7** y **8** | JPH (John P. Harrison), extracto de diario de viaje, Mayo 20, 1958, folder 'Interviews 1958', caja 19, series John P. Harrison, RG 12.2, Archivos de la Fundación Rockefeller, RAC.

Harrison regresó a la ciudad más de un año después, y de nuevo se reunió con Ginastera y Bautista el 21 de noviembre de 1959. Durante el intermedio de *"La Creación"*, de Joseph Haydn, en el Teatro Colón, los tres discutieron sus ideas para crear un programa para educación musical de posgrado para compositores latinoamericanos. Lo esencial de la sugerencia de Ginastera y Bautista era que "desde un principio, el centro de estudios que ellos proponían debía estar disponible para compositores jóvenes y talentosos de toda Latinoamérica. Sugirieron un grupo de tres profesores de planta -presumiblemente Ginastera, Bautista y algún otro de otro país- y grupos de no más de doce estudiantes seleccionados por los profesores por concurso basado en las obras presentadas. También pensaron que el tiempo necesario para los estudiantes sería, probablemente, de dos años, quizá extensible a tres en algunos casos"[9].

Harrison estaba convencido de que si la Rockefeller iba a colaborar con un proyecto de estudios de posgrado en composición, este debía tener una visión regional. Cuando contactó a Guido Di Tella para notificar su visita y los temas que le gustaría discutir, dijo: "Si tienes algún tiempo libre durante esos días me gustaría hablar contigo acerca de las actividades de tu Fundación en las artes, las inquietudes que tengo en el campo de la composición musical en Latinoamérica y, ojalá también para informarme mejor sobre la situación de las artes visuales e interpretativas en Buenos Aires"[10].

La reunión, que quizá fue la más importante para la creación del CLAEM, se produjo el 22 de mayo de 1961, cuando Harrison se encontró con Guido Di Tella y Enrique Oteiza, director ejecutivo del Instituto Di Tella. Tanto Oteiza como Di Tella expresaron a Harrison el gran interés del Instituto por albergar un centro de estudios musicales. Harrison se emocionó tremendamente por haber encontrado, finalmente, un nicho institucional para el centro musical, y acordó con Oteiza y Di Tella en reunirse con Ginastera en un futuro cercano. Ginastera terminó de redactar el proyecto del centro para la Rockefeller y los Di Tella en enero de 1962, y lo llamó inicialmente "Centro Latinoamericano para Estudios Avanzados en Composición e Investigación Musical"[11].

➔ alcides lanza en el Estudio Electrónico de Colmbia-Princeton, 1965.

Fuente: gentileza alcides lanza.

9| JPH (John P. Harrison), extracto de diario de viaje, Noviembre 21, 1959, folder 1959 II Vol. 7, caja 19, series John P. Harrison, RG 12.2, Archivos de la Fundación Rockefeller, RAC. Mi énfasis.

10| John P. Harrison, carta a Guido Di Tella, abril 27, 1961, carrete 35, series 301, RG 2, Archivos de la Fundación Rockefeller, RAC.

11| Alberto Ginastera, carta a John P. Harrison, enero 25, 1962, folder 73, caja 9, series 301R, RG 1.2, Archivos de la Fundación Rockefeller, RAC.

En esta propuesta Ginastera hace referencia, como principal impulso para la creación de este centro, a los festivales de música latinoamericana de Washington en 1958 y 1961, junto con un artículo escrito por el crítico Howard Taubman del New York Times llamado "Academy Urgent Need" (NYT, Abril 14, 1957). Este mito de origen[12] será reproducido frecuentemente en la literatura acerca del CLAEM durante los años siguientes. En su propuesta, Ginastera comienza diciendo: "La música latinoamericana es hoy en día una realidad. (...) Con la única excepción de Heitor Villa-Lobos, los músicos latinoamericanos eran tan solo reconocidos en áreas limitadas por sus propios países. Los Festivales de Música Latinoamericana de Washington en 1958 y 1961 revelaron la presencia de compositores que han adquirido estatura internacional. Pero estos festivales también descubrieron la falta de entornos profesionales en muchos músicos que carecen los elementos técnicos suficientes para superar un nivel artístico mediano, incluso teniendo talento real. (...) Por estas razones el crítico norteamericano Howard Taubman publicó luego del segundo Festival Latinoamericano de Caracas un artículo en el que proclamó la necesidad imperante de un instituto musical en alguna de las capitales latinoamericanas. (...) [Taubman] argumentó que alguna fundación norteamericana debería ayudar a establecer tal instituto, que es de vital importancia para la música de nuestro continente. La Fundación Rockefeller, consciente de su responsabilidad moral hacia el bienestar cultural de las Américas tomó las sugerencias del señor Taubman [...] y durante una visita a la Argentina del doctor John P. Harrison, director asistente para las humanidades, hablamos extensamente sobre la posibilidad de proponer un programa para la creación de un centro musical en Buenos Aires"[13].

Para la Fundación Rockefeller, el proyecto estaba respaldado por la figura de Ginastera, quien daba credibilidad internacional a toda la empresa. En la moción presentada en abril de 1962 a la junta directiva de la Fundación, la perspectiva Latinoamericana era parte fundamental del proyecto: "La creación en Latinoamérica de un centro de enseñanza de nivel avanzado para compositores fue recomendado hace cuatro años al unísono por los más importantes directores y compositores latinoamericanos, como un asunto de primerísima prioridad para el futuro musical de América hispano- y luso-parlante. [...] La incapacidad de los conservatorios y escuelas de música existentes para ofrecer un nivel de entrenamiento que permita a los jóvenes compositores una completa expresión de sus ideas musicales fue dramáticamente demostrada por las nuevas obras interpretadas en el Festival de Caracas, Venezuela, en 1958. En el momento no existe ninguna escuela de música en la región donde el estudiante prometedor pueda obtener el entrenamiento necesario para la realización completa de su talento. Así es que es forzado a estudiar en el extranjero, un proceso costoso y sólo disponible a algunos pocos. Más aún, las escuelas en Europa y Estados Unidos no tienen ni interés, ni competencia en las músicas autóctonas de América Latina, que han contribuido tanto en la obra de compositores como Villa-Lobos, Chávez, y Ginastera. [...]"[14].

Lo que queda claro de la moción presentada para la primera subvención de la Rockefeller es que el impacto del centro no sería únicamente relevante para los estudiantes, sino que trascendería al ámbito continental. "Es de esperar que los compositores que hayan recibido formación en el centro, además de incrementar sustancialmente el volumen de composiciones musicales aceptables, efectuaran una reforma genuina en el adiestramiento musical latinoamericano a medida que regresen a los conservatorios y universidades de sus propios países"[15].

Es cierto que no existían posibilidades de estudios de posgrado en Composición en este momento. Sin embargo, el mayor logro del CLAEM no radicó en haber entrenado a diferentes camadas de compositores en las técnicas de vanguardia cosmopolitas del momento, de una manera quizá más eficiente que en cualquier escuela estadounidense o europea. El verdadero éxito del CLAEM fue la creación de lazos de solidaridad y amistad entre compositores de toda la región, que se reunieron en Buenos Aires para compartir sus inquietudes y su conocimiento. El exbecario Mesías Maiguashca lo pone en estas pala-

12| Para esto ver Vázquez, Hernán Gabriel. 2008. *Música de Jóvenes Compositores de América: La actividad del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella de 1961 a 1966 y su Representación en la Prensa.* Masters, Universidad Nacional de Cuyo.

13| Propuesta de proyecto titulada: "Latin American Center for Advanced Studies in Composition and Musical Research" enviado por Alberto Ginastera a John P. Harrison, enero 25, 1962, folder 73, caja 9, series 301R, RG 1.2, Archivos de la Fundación Rockefeller, RAC.

14| Moción presentada a la Junta Directiva de la Fundación Rockefeller, Abril 4, 1962, folder 73, caja 9, series 301R, RG 1.2, Fundación Rockefeller, RAC.

15| Moción presentada a la Junta Directiva de la Fundación Rockefeller, Abril 4, 1962, folder 73, caja 9, series 301R, RG 1.2, Fundación Rockefeller, RAC. Ver también "Di Tella Institute Plans Advanced Music Center for Latin American Composers" *Rockefeller Foundation Grants: Fourth Quarter* 13 (1962): 6

bras: "El Instituto Di Tella cumplió la función de enseñarnos a entender que no teníamos por qué estar enfrentados unos con otros. Este es, para mí, el valor supremo de esta institución, porque de ahí salieron varias generaciones de compositores unidos por la amistad, una especie de solidaridad nueva en nuestra historia cultural, que implica, naturalmente, la tolerancia estética"[16].

LOS BECARIOS Y LA CREACIÓN DE REDES DE SOLIDARIDAD

Como muchos otros sitios de encuentro para compositores durante el siglo veinte—los cursos de verano de Darmstadt, Otoño de Varsovia y el festival de Donaueschingen, por ejemplo— pero de manera mucho más intensa dada la duración de dos años de becas, el CLAEM fue un lugar para el intercambio de ideas, de materiales, y la creación de lazos de amistad y solidaridad. Para Mariano Etkin este aspecto fue transcendental: "La primera cosa importante fue el contacto que en algunos casos perdura hasta el día de hoy con colegas latinoamericanos. Y lo digo en primer lugar porque ha sido algo fundamental. Saber que en otros lugares de Latinoamérica se componían músicas distintas a las que se componían acá. A veces sorprendentemente distintas para nosotros. En la década del 60 se sabía aquí bastante poco de lo que pasaba en otros países latinoamericanos, de lo que pasaba en Guatemala o lo que pasaba inclusive en Chile, que es un país limítrofe tan distinto al nuestro, en muchísimos sentidos, o lo que pasaba en Puerto Rico por ejemplo. Y me refiero a esos países porque he quedado con muchos recuerdos de ese saber traído por esos colegas de esos países"[17].

LOS CAMINOS HACIA FUERA: ABRIENDO PUERTAS

Muchos de quienes pasaron en algún momento por el CLAEM, como alumnos o profesores, abrieron prontamente sus puertas a sus colegas. Riccardo Malipiero, Aaron Copland y Luigi Nono, por ejemplo, hicieron buenas y duraderas amistades entre los becarios y ayudaron a varios con sus conexiones europeas y estadounidenses. Nono no sólo abrió su conocimiento, sino también las puertas de su casa a varios compositores latinoamericanos. Malipiero escribe cariñosamente —y de manera muy poética— a los becarios luego de su estadía de siete meses en el CLAEM: "No se si algo de todo esto ha sido de algún beneficio para ustedes. Quizá fue una pérdida de tiempo. Yo creo que no les he enseñado nada. Es algo tan difícil el escribir música que ni siquiera estoy seguro de que se pueda enseñar [...]. En verdad lo que he buscado es compartir con ustedes mis experiencias. Aunque también les he dado la libertad de no creer en las mismas cosas que yo creo [...]. ¡La música! Qué maravilloso e inútil juego. Creo que somos los últimos sobrevivientes de una embarcación que se hunde. Quedamos algunos pocos, en una pequeña balsa, llevados por los caprichos del viento y las corrientes, a la deriva. Nadie espera por nosotros ya, todos piensan que estamos muertos. Pero continuamos vivos y escribiendo música, como si fuese algo indispensable. Fue indispensable, quizá, cuando los hombres tenían el tiempo de creer en algo; de parar y mirar lo que está a su alrededor. ¿Pero ahora?"[18].

Un gran número de exbecarios se convirtieron en verdaderos embajadores de la música latinoamericana alrededor del mundo. Son muchos quienes luego del CLAEM han tendido su mano a músicos, compositores e investigadores latinoamericanos. Por ejemplo, están alcides lanza, primero desde Columbia-Princeton, y luego en la Universidad McGill, en Montreal; Mesías Maiguashca desde Europa, radicado en Alemania; Gabriel Brnčić desde España, Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis desde Uruguay; Mariano Etkin y el mismo Gerardo Gandini en Argentina; Blas Atehortúa y Jacqueline Nova, a pesar de su temprana muerte en Colombia; Jorge Antunes y Marlos Nobre en Brasil; y Eduardo Kusnir, tanto durante su paso por Puerto Rico, como luego en Venezuela. Y faltan en esta lista muchos, pues realmente son muy pocos quienes, entre los más de cincuenta becarios, no regresaron a sus países o fueron por el mundo fomentando la música latinoamericana.

EL LEGADO DEL CLAEM EN LOS CURSOS LATINOAMERICANOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Las difíciles situaciones políticas de los países del cono sur, durante los años 70 llevaron a una desconfianza casi total por las instituciones. Si el laboratorio de música electrónica continuó con el CICMAT, entonces no hay duda de que el ímpetu de creación de lazos de solidaridad y apoyo entre músicos y compositores latinoame-

16| Mesías Maiguashca, citado por Fürst-Heidtmann, Monika. 1996. "La música como autobiografía: el compositor Mesías Maiguashca: *Humboldt (Inter Nationes)* 38 (117): 50.

17| Mariano Etkin, entrevista con el autor, agosto 1, 2005.

18| Riccardo Malipiero, carta Alberto Ginastera y a todos los becarios del CLAEM, mayo 29, 1964, Archivos Di Tella - UTDT.

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

← *Concierto del Grupo de Experimentación Musical, 1969. En la foto: Eduardo Kusnir, Gabriel Brnčić, Ariel Martínez y Pedro Caryesvschi.*

ricanos continuó, eso si, por fuera de la institucionalidad, con los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, que se llevaron a cabo entre 1971 y 1989[19]. Sin embargo, las diferencias con el CLAEM eran importantes: los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea fueron itinerantes, sin ánimo de lucro, no tuvieron afiliaciones institucionales, y los alumnos, exceptuando los becarios, "pagaban una cuota que, prorrateada, servía para cubrir los gastos de manutención de los docentes, quienes daban clases gratis..."[20]. Entre los exbecarios del CLAEM que colaboraron con los cursos como docentes están Aharonián, Bazán, Biriotti, Etkin, Fernandes, Kusnir, Maiguashca, Maranzano, Martínez, Orellana, Paraskevaídis. Los Cursos fueron la actividad pedagógica más importante para la música latinoamericana contemporánea en el período inmediatamente posterior al fin del CLAEM, dando una respuesta no-institucional al aislamiento y desinformación que anteriormente sólo este había logrado romper.

Pero la experiencia del CLAEM fue única, y por eso cierro citando a dos figuras fundamentales durante sus diez años de existencia, Alberto Ginastera y Gerardo Gandini: "El CLAEM fue mi creación más ambiciosa y que dio los frutos más importantes. Ahora puede verse hasta qué punto revolucionó la música de todo un continente. Yo creo que de este fenómeno son más conscientes los norteamericanos o los europeos que nosotros mismos"[21]. Y dijo Gandini: "En este momento, a todos los que pasamos por el DiTella [sic], aquello nos parece un sueño imposible e irrepetible acá por muchos años; no solamente por el hecho de que, desde entonces, se hace cada vez menos música contemporánea en Buenos Aires, sino y fundamentalmente por lo que significó humanamente para todos nosotros, desde las discusiones interminables sobre música que compartíamos hasta los fraternales cafés del Florida Garden"[22].

19| La historia de los Cursos requiere un artículo por sí mismo. Vale la pena señalar la participación en el equipo de organización, en diferentes momentos, de Coriún Aharonián, Conrado Silva (Uruguay/Brasil), José Maria Neves (Brasil), Graciela Paraskevaídis (Argentina/Uruguay), Cergio Prudencio (Bolivia), Héctor Tosar (Uruguay), Miguel Marozzi (Uruguay), Emilio Mendoza (Venezuela), y María Teresa Sande (Uruguay). Dado el gran número de Cursos y las características no institucionales y solidarias de estos cursos, no doy aquí la nómina de docentes, que puede ser consultada en http://www.latinoamerica-musica.net/informes/cursos.html, revisado febrero 19, 2011. Ver también anexo II de Coriún Aharonián, *Educación, arte, música* (Montevideo, Uruguay: Ediciones Tacuabé, 2004).

20| Graciela Paraskevaídis, comunicación personal con el autor, marzo 29, 2010.

21| Alberto Ginastera, carta a José María Paolantonio, noviembre 23, 1971. Paul Sacher Stiftung: Mikrofilmregister: Ginastera, Alberto : Korrespondenz, 284.1-2529.

22| Gerardo Gandini, carta a Alberto Ginastera, marzo 8, 1976. Paul Sacher Stiftung: Mikrofilmregister: Ginastera, Alberto : Korrespondenz, 282.1-1493.

Huellas del CLAEM en la música contemporánea argentina

El CLAEM introdujo una articulación significativa en la historia de la música argentina y latinoamericana.

PABLO FESSEL
Investigador CONICET, Universidad de Buenos Aires

El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales adquirió, en la representación corriente de la historia de la música contemporánea, el estatuto de un mito, como matriz de un panteón de compositores que imprimiría su sello a la música argentina y latinoamericana durante décadas. Esa condición mítica, que sus protagonistas eventualmente enaltecen o subestiman, de acuerdo con su temperamento, memoria e intereses[1], no carece de todo sustento: el CLAEM hizo posible para esos músicos un contacto directo con el pensamiento y la obra de algunas de las principales figuras de la escena compositiva internacional. Ese intercambio, que se dio, además, no por la vía del viaje formativo individual, sino en forma colectiva, representó el mayor acercamiento del campo cultural argentino con la música contemporánea internacional en toda su historia[2].

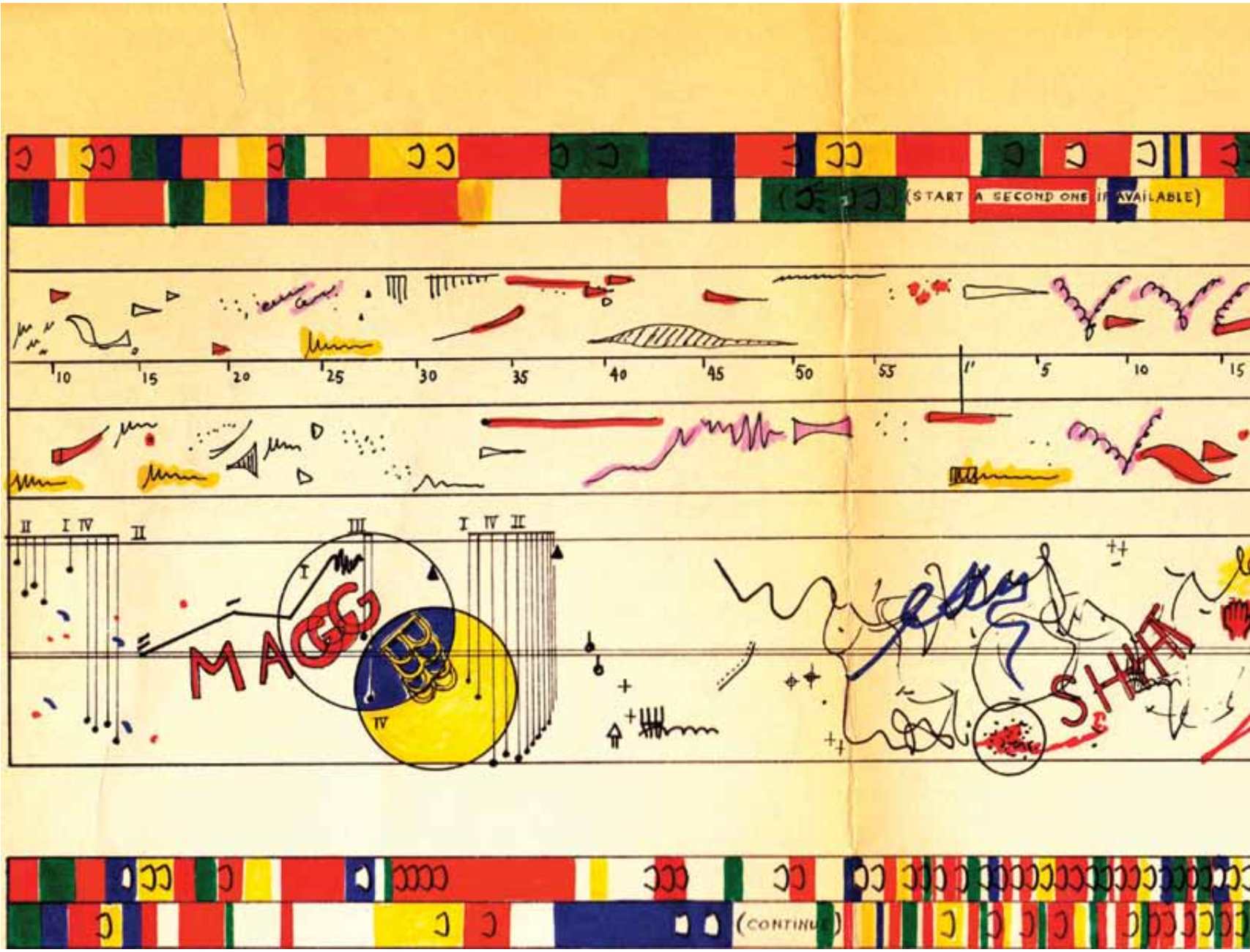
Es indudable que el CLAEM se insertó en el entramado de la música argentina de su tiempo como una de sus instituciones más dinámicas y progresivas. Su significación desborda el plano de la historia social o institucional para producir una flexión en la historia de la música argentina[3]. Su establecimiento en Buenos Aires, a comienzos de los años 60, intervino en un campo ordenado alrededor de una contraposición entre el universalismo cosmopolita de Juan Carlos Paz y el cosmopolitismo nacionalista de Alberto Ginastera. Es posible entonces situar el Centro en el contexto de un posicionamiento de los actores más importantes del medio frente a la escena mundial y sus debates; como expresión de una necesidad de ubicarse y de legitimar ese posicionamiento en un plano paralelo al de su propia producción artística.

La de Paz, por caso, fue una respuesta eminentemente intelectual a ese requerimiento: está representada por su libro *Introducción a la música de nuestro tiempo*, cuyas dos ediciones aparecieron respectivamente unos años antes y sobre el final de las actividades del CLAEM.[4] Las diversas orientaciones compositivas y estéticas en el panorama internacional, que Paz caracteriza exhaustivamente, adquieren sentido de acuerdo con su papel en una dinámica de progreso, que no está divorciado de sus connotaciones

1| Lo problemático de esa dimensión testimonial para la historiografía llevó a Gianmario Borio y Hermann Danuser, en su monumental estudio sobre Darmstadt, a la controvertida decisión de prescindir enteramente de ella. Cf. G. Borio y H. Danuser eds. *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966.* Freiburg, Rombach, 1997.

2| El mito se sostuvo también en virtud del escaso conocimiento disponible durante largo tiempo acerca de esa experiencia y, sobre todo, de la producción musical que allí se realizó (aun cuando esa reserva textual no sea de ninguna manera el aspecto determinante para evaluar su significación).

Fuente: gentileza alcides lanza.

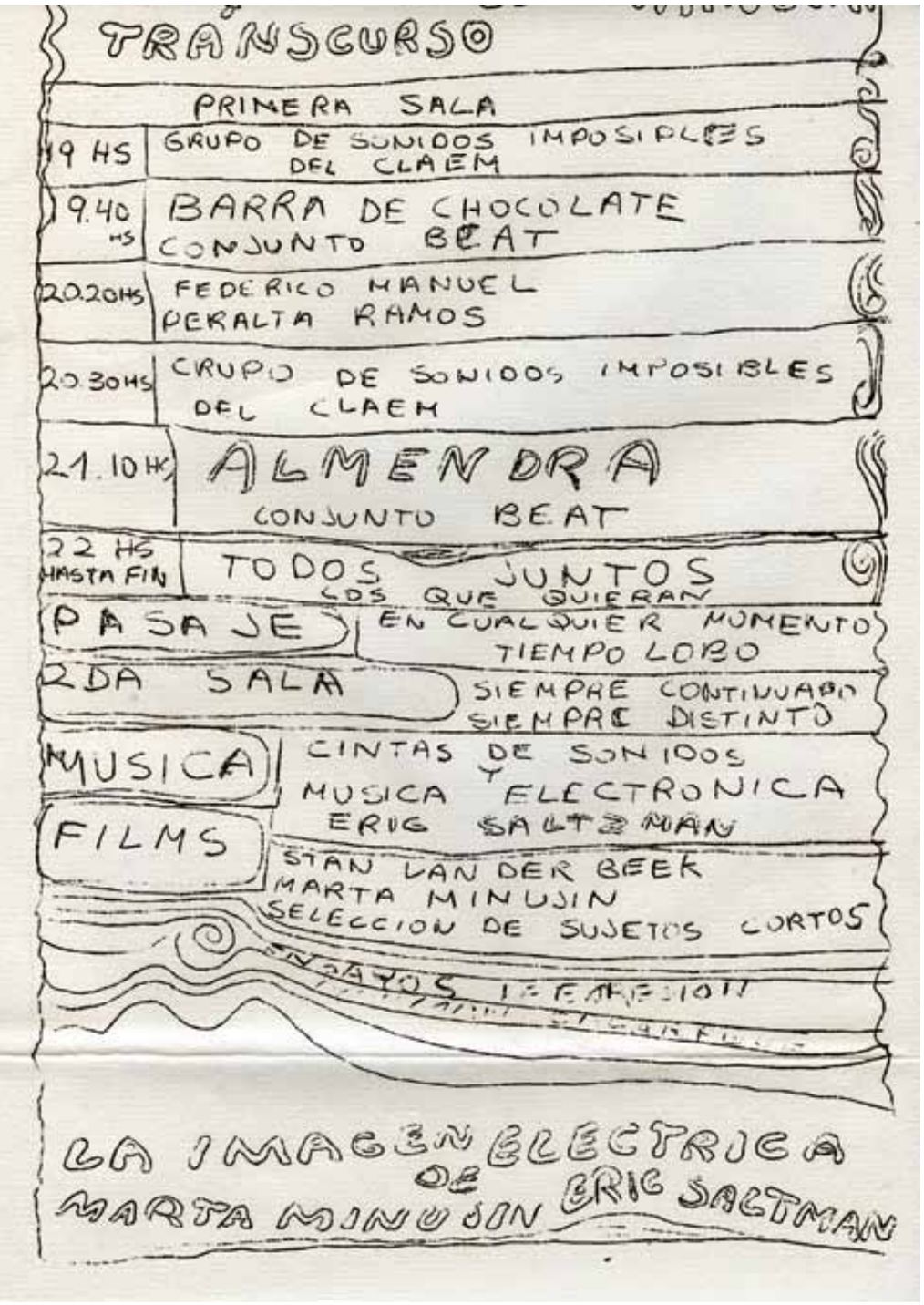


3| En pocos momentos históricos se visualizan tan próximos, tan significativamente operantes, los vínculos entre la formulación de poéticas compositivas, sus realizaciones técnicas y los contextos políticos e institucionales en los que se lleva a cabo la transmisión y producción de conocimientos y saberes musicales.

4| J. C. Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo.* Buenos Aires, Nueva Visión, 1955. 2da. ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1971.

↑ *Partitura de Strobo I, 1967.*

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.



Programa mimeografiado del Happening "La imágen eléctrica", organizado por Marta Minjuín y Eric Salzman, agosto de 1969.

políticas y sociales. Su valoración de las distintas tendencias musicales está regida por su distancia respecto del tradicionalismo y su contribución a la conformación de un 'nuevo estilo'.

La orientación que asumió el CLAEM puede ser interpretada en cambio (aunque sin agotarse en ella) como expresión del posicionamiento de Ginastera ante esa escena; un posicionamiento que es, además, no tanto un pronunciamiento intelectual como una respuesta pedagógica y propia de un hombre de acción. Su posición americanista, que se refleja (sobre todo en sus primeros años) en la nómina de los profesores y compositores invitados y la temática de algunos cursos, parece consistente con el empleo desprejuiciado de materiales americanos y técnicas compositivas europeas disímiles y aun heterogéneas en su propia obra. Un cierto eclecticismo o pluralismo estético hace difícil postular una 'estética CLAEM', en analogía por ejemplo con la discutida identificación de los cursos de verano de Darmstadt con la estética del serialismo centroeuropeo.

Por supuesto, las acciones institucionales adquieren en ocasiones una dinámica que termina por diferir de los objetivos que les dieron origen. Si la creación del CLAEM, orientada por la idea de una 'actualización' técnica y estética, viene a concretar el anhelo universalista de Paz, a satisfacer cierta forma de ansiedad cultural, su mayor actualización fue la evidencia de que la idea de un '*nuevo estilo*' se había vuelto problemática, y que se hacía cada vez más difícil adscribir el pensamiento de Messiaen, Xenakis, Nono o Cage a una misma orientación estética.

Más allá de la puesta al día con las técnicas de la música contemporánea internacional, lejos de una asimilación más efectiva de sus tendencias de avanzada, emerge sobre el final de la experiencia del CLAEM una música que busca una alteridad respecto de la tradición centroeuropea. Como lo recuerda Mariano Etkin:

"Para quienes participamos en esa experiencia, el contacto con músicas y problemáticas de países cercanos geográficamente, pero poco o nada conocidos, como resultado de la secular balcanización y de la usual falta de intercambio entre países periféricos, fue un hecho muy

aleccionador y fructífero, sobre todo en cuanto a una comprensión de la polifacética vida cultural de nuestro subcontinente. Y aunque el propósito primordial del Centro era "modernizar" –"civilizar"– a los compositores latinoamericanos siguiendo los modelos de desarrollo emanados de los países centrales, en muchos casos la incorporación de técnicas experimentales o alejadas del marco tonal en el que –en mayor o menor medida– se había desenvuelto el nacionalismo realista de la primera mitad del siglo, creó el campo propicio para intentar otras vías en la búsqueda de una identidad"[5].

Estas vías definen una alteridad autoconsciente, que no surge ya de una recepción fragmentaria e idiosincrática, por desinformación o traducción a un contexto diferente, de los desarrollos técnicos y estéticos de las metrópolis, sino que hace de ellos una apropiación selectiva.

La obra del mismo Etkin pone de manifiesto la posibilidad de fundar una poética en un reconocimiento del propio lugar. Éste se constituye en su pensamiento como una categoría estética central y complejamente articulada. El espacio y, correlativamente, diversas formas del estatismo dan lugar a una serie de oposiciones que atraviesa una variedad de aspectos. Etkin articuló una concepción *cageana* de la forma musical, entendida como "un espacio (de tiempo) a ser llenado"[6], y contrapuesta así a la temporalidad finalista, causal y narrativa característica de la tradición centroeuropea (o, más precisamente, de sus líneas fundamentales), con la distinción formulada por Rodolfo Kusch entre un 'estar' existencial (latino)americano opuesto al 'ser' europeo[7]. Un tratamiento concreto del hecho sonoro, centrado en su materialidad acústica y despojado de su espesor histórico, se contrapone por su parte a la abstracción de la altura como elemento regulativo de los materiales y la forma en la música europea. El estatismo impregna, de este modo, no sólo el material y la forma musicales, sino un modo de existencia, una identidad temporal y espacialmente situada[8].

El espacio como condensación de una alteridad cultural se revela también en un imaginario asociado al paisaje latinoamericano. Éste se caracteriza por una yuxtaposición, una relación inorgánica, entre escalas de magnitud desigual: en las zonas desérticas, escribe Etkin, "coexisten de manera asombrosamente transparente las escalas perceptivas más disímiles: por un lado, el guijarro más minúsculo y la araña; por el otro, el volcán y el inmenso altiplano. En el medio, casi nada. La escala intermedia, o, mejor, el nexo entre las escalas extremas es uno mismo"[9]. Esta visión del paisaje se corresponde con un imaginario sonoro: la música de Etkin, de acuerdo con Omar Corrado:

"Se basa en dicotomías sugeridas por los títulos de sus obras, en donde conceptos opuestos no se relevan unos a otros, sino que se acentúan en una confrontación que evita cuidadosamente la síntesis: Estáticamóvil, Lo uno y lo otro, Resplandores sombras, Frente a frente. *Este análisis de términos opuestos, proyectados musicalmente en la obra dentro de los límites de registros e intensidades, de continuidades y quiebres, coexiste junto con el examen de aquellas zonas de ambigüedad en las cuales las categorías se desdibujan"*[10].

La música de Graciela Paraskevaídis, por su parte, se inscribe en una tradición identitaria latinoamericana, que se perfila en varios niveles. El énfasis sobre la materialidad del sonido y la textura, así como la exploración de un espacio no sistemático de microtonalidad, representa uno de ellos. La forma se aparta asimismo de los presupuestos vinculantes de la tradición centroeuropea, para constituirse a partir de la yuxtaposición y un contraste destacado por oposiciones tímbricas, dinámicas y registrales. El trabajo sobre los límites y la concisión se vincula con una acentuada expresividad. La subjetividad que se expresa en obras como *Todavía no* (1979), para tres flautas y tres clarinetes, no se reduce al registro de lo privado, sino que se extiende hasta lo ideológico; revela una sensibilidad hacia los aspectos sociales e históricos de la realidad de América Latina. Una deliberada austeridad, un despojamiento, que se refleja en la renuncia a una plena ocupación del espacio de posibilidades del material musical, pueden ser interpretados como un ejercicio de alteridad respecto de la condición expansiva, inherentemente ilimitada, de la dominación. Y, en tal sentido, como su denuncia en un plano simbólico.

5| M. Etkin, "Los espacios de la música contemporánea en América Latina", *Revista del Instituto Superior de Música* 1 (1989), p. 53.

6| M. Etkin, "'Apariencia' y 'realidad' en la música del siglo XX" (*Nuevas propuestas sonoras. La vanguardia musical vista y pensada por argentinos*. Buenos Aires, Ricordi, 1983), p. 76.

7| R. Kusch, "Anotaciones para una estética de lo americano", *Comentario* 9 (1955), p. 68.; cit. en M. Etkin, "Los espacios de la música contemporánea", p. 55.

8| Cf. su ensayo, "Aquí y ahora" (*II Jornadas de Música del Siglo XX*. Córdoba, 1984), cuyo título sintetiza esta idea.

9| M. Etkin, "Alrededor del tiempo", *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* 2 (1991), p. 17.

10| O. Corrado, "Am Rand etablierter Kategorien. Mariano Etkin: Komponieren angesichts der unmöglichen Synthese", *MusikTexte* 60 (1995), p. 13.

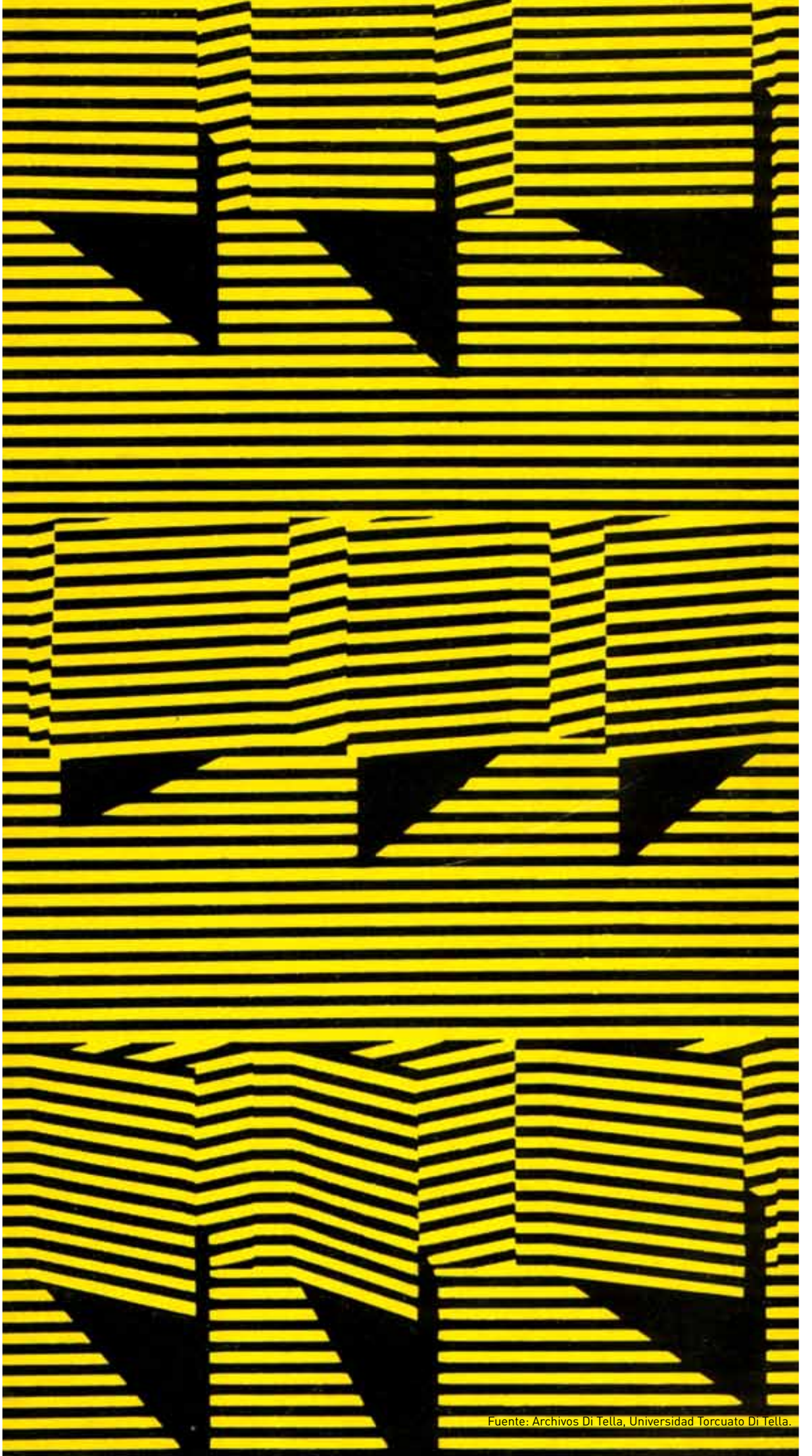
Una contención análoga, cierta reticencia respecto del despliegue de los materiales, una incorporación expresiva del silencio, un énfasis sobre la reiteración y lo aleatorio, caracterizan también un segmento de la obra de Oscar Bazán en los años 70, tal como se observa en obras como *Parca* (1974), *electroacústica*, y *Austeras* (1975-77), quince piezas para instrumental indeterminado.

Obras como *plectros I* (1962), para piano a cuatro manos (o dos pianos), y *cuarteto IV* (1964), para cuatro cornos, de alcides lanza, escritas poco antes y durante su paso por el CLAEM, ponen de manifiesto una consideración concreta del sonido como material de la composición. En *cuarteto IV*, la emisión sonora es objeto de una pronunciada diferenciación, que destaca los aspectos tímbricos y texturales del material[11]. Las partes instrumentales se ensamblan a su vez en una relación rítmicamente compleja, que se dirige a cancelar la percepción de una regularidad métrica. Lanza se aparta así de las dos formas emblemáticas de la abstracción musical tradicional: la altura del sonido, subsumida ahora en el timbre y la duración métricamente racionalizada.

Mientras que las obras de exbecarios como Etkin, Paraskevaídis, Bazán o lanza nos instalan en un espacio sonoro inaudito, que incorpora nuevas referencias en el horizonte de la cultura argentina[12], la música de compositores como Gerardo Gandini o Antonio Tauriello introduce un extrañamiento en aquella que ya habíamos oído, como una crítica velada al concepto modernista de material[13]. En 1967, Gandini comienza a componer a partir de la incorporación y transformación de citas o dispositivos formales procedentes de diferentes expresiones de la tradición. Sujetos a una variedad de procesos de reelaboración, los materiales no originales adquieren una presencia no siempre explícita o reconocible (aun cuando el compositor revela ocasionalmente sus fuentes en los títulos de sus obras). Gandini entiende la composición como resultado de una conversación de las distintas músicas en un 'museo sonoro imaginario'[14]. Así, asume una disponibilidad estética de los materiales elaborados a lo largo de la historia. Lo nuevo no surge de una ruptura con el pasado, sino de sus continuas reinterpretaciones. Los materiales que en la Nueva Música perduran como sustrato de una marcada negación se vuelven fuente de una compleja trama de apropiaciones. La negación se aplica ahora a los materiales de la música de vanguardia, cristalizados y convertidos en clichés. Como lo sintetizó el propio Gandini, lo nuevo, "más que en el material, estaría en la sintaxis, en la manera [en] que esos materiales se combinan entre sí"[15]. La poética de Gandini articula de este modo una adscripción a la contemporaneidad estética con la plasmación compositiva de una historia personal de recepción.

Así como la autoafirmación se manifestó intelectual y artísticamente en el pensamiento y la música de los compositores argentinos y latinoamericanos que participaron del CLAEM, tuvo también una expresión en el plano de la acción. Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, que alcanzaron quince ediciones entre 1971 y 1989 realizadas en distintos países de América Latina[16], radicalizaron algunos aspectos de la experiencia del Centro. Con un amplio plantel de docentes procedentes de todo el mundo[17], se estructuraron como una formación no orgánica, sobre la base de seminarios, talleres, conferencias y conciertos con debate. El problema de una posible expresión institucional de la vanguardia tuvo en la organización de estos cursos una formulación explícita: a partir de una vinculación más estrecha entre las dimensiones estética y política de la vanguardia, estos cursos fueron autogestionados y abiertos. Carentes de una dependencia financiera con fundaciones o empresas latinoamericanas o internacionales, estaban basados en un compromiso militante análogo al de la participación política (y entendido como tal).

Las relecturas de la tradición de Gerardo Gandini, la alteridad de la música de compositores como Mariano Etkin, Graciela Paraskevaídis y Oscar Bazán[18], y las iniciativas de autogestión institucional como la de los Cursos Latinoamericanos son algunos de los aspectos de la escena contemporánea argentina (y latinoamericana) en los que se registra una huella del CLAEM. No porque se reduzcan a su imagen, sino porque es difícil pensar que habrían alcanzado esa definición sin su previa existencia.



Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

→ *Detalle, folleto de difusión del Concurso de becas del CLAEM 1967/68.*

11| Lanza demanda sordina, *frullatos*, sonido *cuivré*, *glissandos*, vibratos, cuartos de tonos y una variedad de técnicas que producen interferencias acústicas entre los instrumentos. Cf. un análisis de la obra en P. A. Jones, *alcides lanza: Portrait of a composer* (Montreal, McGill-Queen's University Press, 2007), pp. 43 ss.

12| Entre estas se destaca la música de Edgar Varèse y Morton Feldman.

13| Cf. F. Monjeau, "Anotaciones sobre la presencia europea en la música contemporánea argentina", *Los caminos de la música. Europa y Argentina (Jujuy,* Universidad Nacional de Jujuy, 2008), p. 140.

14| G. Gandini, "Estar", *II Jornadas de Música del Siglo XX* (Córdoba, 1984), snp.

15| Pompeyo Camps, "Realidad en la creación. Gerardo Gandini", *Realidad musical argentina 2* (1983), p. 12.

16| Uruguay, Argentina, Brasil, República Dominicana y Venezuela.

17| Entre ellos Luigi Nono, Helmut Lachenmann, Gordon Mumma, Hans-Joachim Koellreutter, Dieter Schnebel, Héctor Tosar y Nicolaus A. Huber. También participaron como docentes ex becarios del Di Tella. Véase la nómina completa en Coriún Aharonián, "Resumen de los quince cursos latinoamericanos de música contemporánea", http://www.latinoamerica-musica.net.

18| Esta sucinta nómina no incluye otros compositores latinoamericanos ligados al CLAEM y tampoco es exhaustiva entre los argentinos.

Modernismo y vanguardia

PABLO GIANERA
Crítico y docente

La aplicación del concepto de "vanguardia" al arte de la década de 1960 y, en especial, al arte argentino de esos años, presenta problemas estéticos e históricos. En el fondo, las llamadas "vanguardias históricas" fueron una formación tan irrepetible como los goliardos.

Desde entonces, sin embargo, con su bien ganado prestigio *vintage* del anacronismo, la palabra ha sido usada, merced a la apropiación del periodismo y la fuerza de la costumbre, para definir todo aquello que exhiba una novedad aparente e inocua, del diseño automotriz a la gastronomía molecular. Tras esa confiscación, ¿qué queda del grito destructivo de Dada?: "No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias... ¿Es que se hace arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses?" ¿Tenemos derecho a usar la palabra vanguardia sin incurrir en un abuso del sentido? ¿Se pudo alguna vez hacerlo para explicar la condición del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales y, más en general, del Instituto Di Tella? En todo caso, cuando Oscar Masotta hablaba, en sus tempranísimas conferencias de 1965 sobre el *pop art*, de Marta Minujin, recurría sin pudores a esa genealogía: "Hay aquí un positivismo de corte comptiano que Marta Minujin ignora, que forma sistema con su visión neutra y eufórica de la sociedad en la que vive y que tiene raíces antiguas en las ideologías del dadaísmo y del futurismo"[1]. Masotta parece concebir las vanguardias en términos de indiferencia política ("esa mezcla de negativismo absoluto con un aceptacionismo total de las estructuras efectivas de la sociedad real"), pero es un expediente irrelevante. Lo que importa aquí es el diseño del linaje.

En cierto modo, las vanguardias que irrumpieron en Europa en las primeras décadas del siglo XX fueron preparándose desde tiempo atrás. La pérdida de la función social del arte en la sociedad burguesa se anticipó ya en la poesía de Charles Baudelaire, en el simbolismo, en el decadentismo y adoptó su manifiesto en la Carta de Lord Chandos de Hugo von Hofmannsthal. Con esas precedencias, las vanguardias aparecen disruptivamente como el momento autocrítico del arte en el modernismo. Como sugirió en su momento Jürgen Habermas en su artículo

1| Masotta, Oscar, *El "pop art"*, Buenos Aires, Columba, 1967, p. 28.

Fuente: gentileza María de von Reichenbach.

➔ *Gerardo Gandini, César Bolaños, Alejandro Nuñez Allauca y Pedro Caryevschi durante la ejecución de la obra Objetos. Grupo de Experimentación Musical, 1969.*

"Modernidad: un proyecto incompleto", las vanguardias trajeron la ilusión de que la época podía concebirse a sí misma desasida de cualquier relación con el pasado; es decir, exactamente lo opuesto del programa del modernismo. En un estudio ya clásico, *El alma romántica y el sueño*, el crítico Albert Béguin entendía la evolución de la poesía moderna como una línea continua que unía romanticismo alemán y surrealismo francés. En cuanto el volumen se publicó, el filósofo Walter Benjamin escribió una crítica periodística en la que objetaba justamente la incapacidad de Béguin de reconocer la solución de continuidad entre modernismo y vanguardia; sin dudas, la segunda extraía sus fuerzas y su espíritu de la primera, pero menos como desarrollo que como corte. En palabras del propio Benjamin, las vanguardias pretendían "ganar para la revolución las fuerzas de la embriaguez". ¿Hacer una "política poética"?, se preguntaba[2].

En los años sesenta, la utopía revolucionaria estaba nuevamente a la orden del día, pero en Buenos Aires la herencia de las viejas vanguardias parecía reclamar la actualización antes que la ruptura. El problema de la actualización estética, o aun de la renovación, tenía ya una tradición en el campo artístico local que se remontaba primero a los años veinte, con escritores reunidos por la revistas *Martín Fierro* y *Proa*, y, una década más tarde, con otra revista, *Sur*, y su proyecto. La diferencia entre esos dos momentos, conectados entre sí por varios nombres propios, no es desdeñable. En los dos casos, se buscaba traducir con inflexiones locales el lenguaje de los centros artísticos internacionales. Es quizás ese mismo gesto internacionalista, radicalmente reformulado, el que volvería a aparecer en el Di Tella. Según observa acertadamente la investigadora Andrea Giunta, "al plantear la cuestión del internacionalismo, más que a un estilo marcado por la homogeneidad del lenguaje o un frente de artistas establecido en torno a principios socialmente revolucionarios [...], me estoy refiriendo a la doble necesidad que marcó la implementación de políticas complementarias". La desvinculación de renovación y vanguardismo revolucionario había sido ya consumada exitosamente por el proyecto Sur, con su énfasis –no siempre sostenido en los actos– en el divorcio de estética y compromiso

2| Benjamin, Walter, "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en: *Obras II, I*, trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada, 2007, p. 314.

político. Limpio ese terreno, el internacionalismo ditelliano respondía, como sus antecesores, a la "necesidad de elevar el nivel del arte argentino, 'atrasado' respecto del desarrollo internacional: internacionalizarse era, en este sentido actualizarse"[3]. El modernismo podía disfrazarse de vanguardia en la época.

"¿El CLAEM como el momento vanguardista de la música argentina? Habría que pensar en una vanguardia ampliada, consciente ya de sí misma"

El impulso a las artes que se produjo en el Instituto Di Tella podría entenderse, tal como lo hace Giunta, como un efecto tardío del desarrollismo frondizista. Existía un propósito modernizador fundado en la certeza de que era posible trasladar al plano cultural los objetivos del desarrollismo en el terreno económico[4]. También el arte argentino necesitaba, como el país, desarrollarse, salir del "atraso", noción esta última que implica negativamente la de progreso: lo "atrasado" es aquello que no progresó, que no está "al día". Con el CLAEM, la música argentina llegó a un estadio que buena parte del arte había conquistado ya después de las vanguardias históricas y que en la música se hizo evidente en la posguerra: la situación de que la sucesión histórica de procedimientos y estilos se transformara en una simultaneidad de lo radicalmente diferente[5]. Alberto Ginastera elevó esa constatación a principio pedagógico y se ocupó de que semejante actualización no incurriera en estrangulaciones estéticas: el censo de las piezas tocadas en los conciertos y de los visitantes extranjeros invitados a dictar clases y conferencias revelan una comprensión ecuménica de la novedad, un poco ajeno al partisanismo de las vanguardias. De las escuelas de posguerra procede también la relativa indiferencia respecto de los diferentes telurismos que se habían sucedido episódicamente hasta entonces en la música argentina. Antes que en lo nacional, el CLAEM se asentaba en lo latinoamericano; y antes que en el latinoamericano, en lo cosmopolita.

El ecumenismo, sin embargo, no derivó en ninguna neutralización. La particularidad de que la articulación del CLAEM con los demás centros del Di Tella, y entre ellos especialmente el de Experimentación Audiovisual que dirigía Roberto Villanueva, hayan tenido como bisagra el laboratorio de música electrónica es un hecho que resulta de por sí significativo: quizás sólo aquello que es una verdadera novedad –y el laboratorio lo fue para América Latina– admite y prefiere, desasido de mayores compromisos históricos, la contaminación y la fricción con lo distinto.

Las vanguardias históricas no fueron movimientos "de obras", y no debería pasarse además por alto que el nombre "vanguardia", referido a la música, constituye ya en cierto modo una importación, una noción traída a la música desde afuera[6]. El CLAEM tampoco fue, por lo menos en primera instancia, un movimiento de obras. Esto por dos motivos. Por un lado, aun en una época posvanguardista, los compositores y docentes no podía desentenderse de la crisis de la categoría de obra (obra unificada, orgánica, redonda) inaugurada desde las vanguardias históricas, que se revelaba asimismo en la prescindencia de la notación convencional y su reemplazo por partituras gráficas o idioncrásica. Por el otro, fue ante todo un centro dedicado a la formación y transmisión gracias al cual se explican, no obstante, muchas obras posteriores.

Con relación a este último punto, habría que decir que tal vez no existiera una comunidad de poéticas, pero sí de intereses y, en medida no menor, una compartida euforia. El CLAEM parece acusar así un impulso gregario, de grupo. Esa instancia colectiva alienta, aun a pesar de su simbólico emplazamiento institucional –laxamente institucional, como era en general el Di Tella, aunque quizá menos que los demás cen-

3| Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, p. 23.

4| Giunta, Andrea, *op. cit.*, p. 104.

5| Véase: Szondi, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 86.

6| Salvo por la aventura futurista de Luigi Russolo y Francesco Balilla Pratella, las vanguardias históricas se mantuvieron inmunes a la música.

7| Libertella, Héctor, *Nueva escritura en Latinoamérica, Caracas*, Monte Ávila, 1977, p. 28.

tros– una interpretación en clave vanguardista de sus actividades. Después todo, no podría concebirse la vanguardia, sino también bajo el signo del gregarismo.

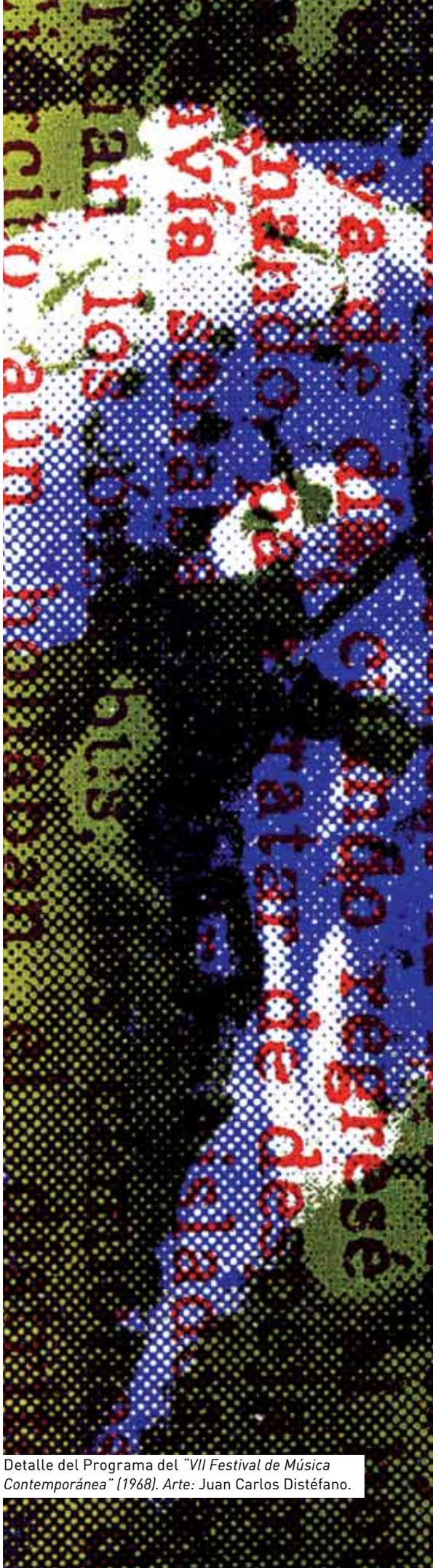
¿El CLAEM entonces como el momento vanguardista de la música argentina? Tal vez habría que pensar en una vanguardia ampliada, consciente ya de sí misma; o bien pensarla en los términos en que lo hacía el escritor Héctor Libertella para la literatura. Libertella sugería la existencia de un doble movimiento interior a la vanguardia o incluso la posibilidad de dos vanguardias coexistentes: una que, sostenida por el aparato teórico, "alimenta la fantasía de una evolución crítica"; la otra, su sombra, que, en la otra escena, simula operar "como escondida en un caballo de Troya, que mientras espera el momento de ilusorio de estallar se va comprendiendo en su disfraz"[7]. La reinstauración del mito griego es pertinente en la medida en que define una vanguardia más astuta, persistente en su efecto demorado.

Como ocurre con la historia de todas las vanguardias, la historia del CLAEM es también la de la diáspora de esa comunidad circunstancial; pero se trata en todo caso de una diáspora que nunca se desentendió enteramente de su pertenencia a la comunidad inicial.

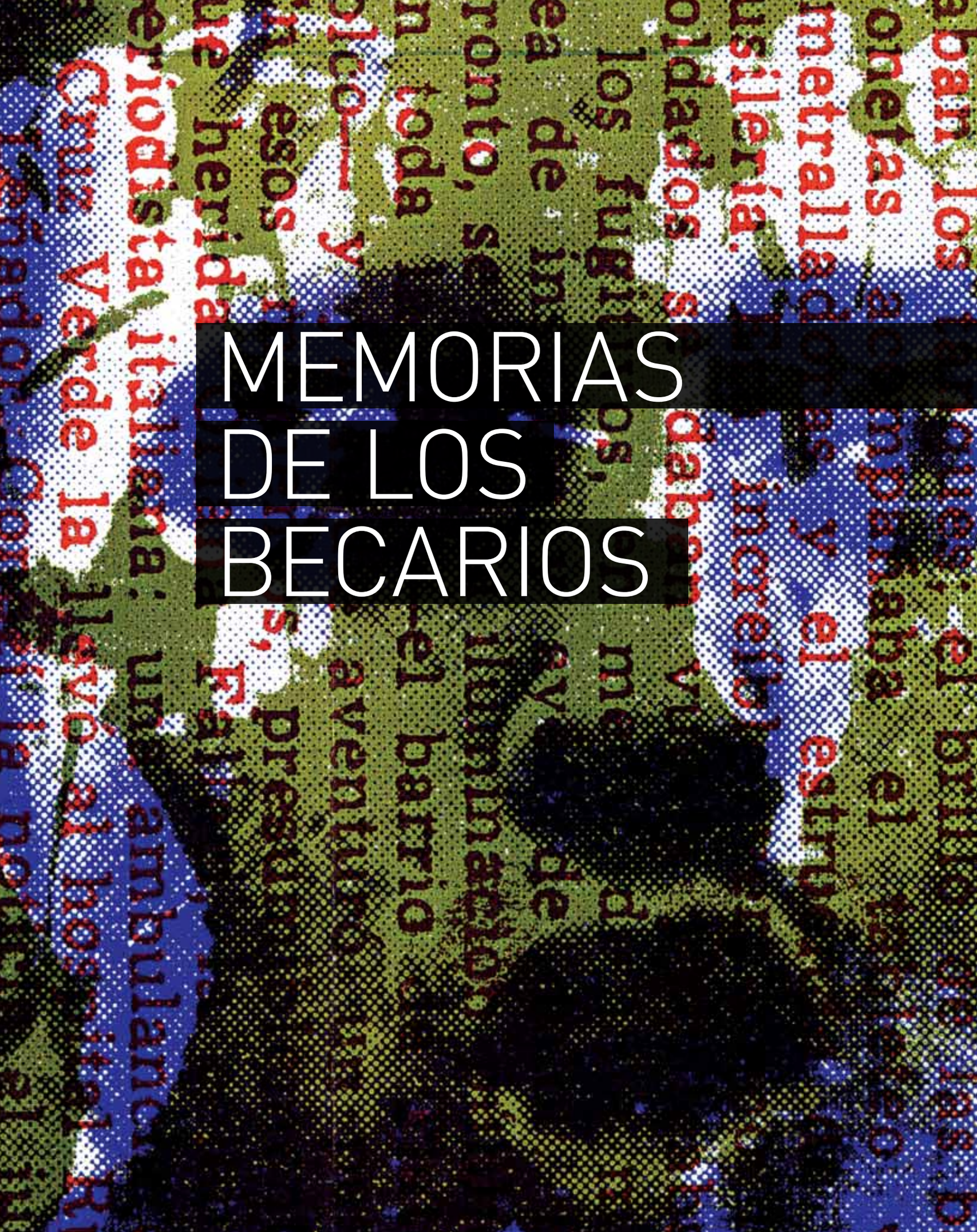
➔ *Alejandro Nuñez Allauca. Concierto Grupo de Experimentación Musical, 1969.*

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

Detalle del Programa del *"Concierto del Conjunto de Percusión de la Universidad de West Virginia"* *Arte:* Juan Carlos Distéfano.



Detalle del Programa del *"VII Festival de Música Contemporánea" (1968). Arte:* Juan Carlos Distéfano.



MEMORIAS DE LOS BECARIOS

Desde mi balcón

RAFAEL APONTE LEDÉE

A mi regreso de España, en julio de 1964, recién egresado del Conservatorio de Música de Madrid, recibí las instrucciones para solicitar una beca ofrecida por el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales que dirigía Alberto Ginastera. De inmediato gestioné la documentación requerida que, junto a algunos trabajos míos realizados en Madrid –además de una carta de recomendación de mi Maestro de composición Cristóbal Halffter–, envié a la sede del Di Tella. Unos meses después tuve gratas noticias de Buenos Aires. Había sido becado para un período de veinte meses. Empezaba para mí una etapa fabulosa marcada por la experimentación y el influjo de creadores como Gerardo Gandini, Earle Brown, Mario Davidosky y recibiría consejos de los Maestros Ginastera, Roger Sessions y Antonio Tauriello. La amistad y la apreciación de obras compuestas por los compañeros del CLAEM dejaron huellas inmarcesibles en ese momento de mi producción.

Al alba de la llegada a Buenos Aires conocí, en el hotelito que posiblemente Josefina Schröder nos había reservado, a cuatro jóvenes chilenos: Miguel Letelier, Gabriel Brnčić, Enrique Rivera y su esposa, Carla Hübner, pianista. Al comenzar el curso, Gerardo Gandini y Alberto Ginastera no estaban todavía en Buenos Aires. Conocí en aquel momento a los compositores argentinos Graciela Paraskevaídis, Mariano Etkin, Jorge Arandia Navarro, Eduardo Mazzadi, al guatemalteco Jorge Sarmientos, al boliviano Atiliano Auza León, al costarricense Benjamín Gutiérrez, el colombiano Blas Emilio Atehortúa y poco después a Walter Ross, becado por la Organización de Estados Americanos.

El laboratorio de música electrónica del CLAEM fue equipado originalmente por el ingeniero Horacio Bozzarello quien diseñó un cuadro en el que, según las necesidades del compositor, se interconectaban los múltiples generadores, filtros, sistema de eco, modulador de anillos, grabadoras Ampex y amplificadores. En ese laboratorio, Mario Davidovsky me mostró como utilizar creativamente el ruido producido por el roce de la cinta magnetofónica. Con este recurso, controlado mediante un filtro y modulador de anillo, podía lograrse una riqueza sonora impresionante. Mediante estos procedimientos trabajé mi *Presagio de pájaros muertos* en cuyo estreno colaboró el talentoso autor argentino Norman Briski, vinculado al Centro del Teatro Experimental del Di Tella. Con Gandini y Tauriello, gané la experiencia de manejar el material compositivo con sutileza y economía de medios. Roger Sessions fue prolijo en los detalles y la absoluta rigurosidad en la fijación de matices y agógica. El ingeniero Fernando von Reichenbach, quien ocupó el espacio dejado por Bozzarello, puso toda su capacidad imaginativa para crear equipos electrónicos en beneficio de los usuarios del laboratorio. Reichenbach era asistido por Walter Gut. Ambos fueron de gran apoyo en el estreno de *Presagios*.

En 1968 regresé por segunda vez al CLAEM, en Buenos Aires, becado por la Organización de Estados Americanos. En ese momento conocí a Eduardo Kusnir, Alejandro Núñez Allauca, Coriún Aharonián, José Maranzano, Antonio Mastrogiovanni, Ariel Martínez, León Biriotti, Beatriz Lockhart y otros compañeros, cuyos logros han resultado en la diseminación de un estilo y espíritu muy particular. Todos ellos han llevado a varios y vitales países latinoamericanos la presencia del CLAEM a través de festivales, conciertos, seminarios y otros foros. La barbarie que alzó vuelo en

Fuente: gentileza María de von Reichenbach.

Exposición de partituras, fotos y gráfica en conmemoración del 10.º aniversario del CLAEM (noviembre de 1971).

1966 con la prohibición del estreno en el Teatro Colón de Buenos Aires de la ópera Bomarzo de Ginastera, con la excusa de que estaba reñida "con elementales principios morales," continuó con la clausura del Instituto Torcuato Di Tella en 1971. Esta acción del gobierno golpista de Juan Carlos Onganía desmanteló aquel tesoro cultural al que tanto aportaron los Departamentos de Teatro, Artes Plásticas y Música. Sin embargo, la aguda visión del Maestro Ginastera, su fe en la creatividad musical de sus alumnos aún se aprecia en la práctica profesional de cuatro promociones de compositores egresados del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.

Poco antes de las jornadas del CLAEM, en febrero de 1965, Ginastera visitó Puerto Rico en un viaje turístico. Héctor Tosar, profesor en el Conservatorio de Música de Puerto Rico en aquel momento, se comunicó conmigo para presentarme a quien en unas semanas sería mi maestro en Buenos Aires. Luego de esa primera visita, Ginastera volvió a Puerto Rico para participar con una obra recién escrita en el Festival Casals. Después de su muerte, en el marco de la cuarta Bienal de Música del Siglo XX que estuvo dedicada a él, la chelista Aurora Nátola-Ginastera interpretó su segunda Sonata para violonchelo y piano. El espíritu de Ginastera, sus preferencias estéticas y sus enseñanzas siguen presentes en la Fiesta Iberoamericana de las Artes de Puerto Rico, cuya quinta edición fue celebrada del 7 al 28 de noviembre de 2010.

De mitos y leyendas

GRACIELA PARASKEVAÍDIS

Gracias a la naciente inventiva de *I Musicisti* (luego *Les Luthiers*) –una rama no académica lanzada desde el primer piso de Florida 936/940 en 1967–, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales es a veces más conocido como el Manuela, y su fundador-director, como Johann Sebastian Mastropiero. Ninguno de los exprofesores o exbecarios ha logrado hasta hoy alcanzar, y menos eclipsar, la fama musical de este conjunto.

"Si los paraísos existieran, el CLAEM era lo más parecido a uno de ellos".

De mis "memorias de un amnésico" y ya como integrante del parque jurásico, rescato resonancias para mí perdurables: las excelentes clases de Gerardo Gandini, el espíritu humanista de Luigi Dallapiccola, las removedoras propuestas de Iannis Xenakis, los conmocionantes aportes de Luigi Nono. Y del grupo de becarios, los más cercanos al grupo al que pertenecí (1965/1966) –Oscar Bazán, Gabriel Brnčić, Mariano Etkin, Mesías Maiguashca, Jacqueline Nova, Joaquín Orellana, Enrique Rivera–, por el intercambio de ideas y proyectos.

Tal vez la lejanía espacial y temporal, y su ¿inevitable? nostalgia hayan borroneado e idealizado un acontecer cotidiano que distaba de ser unitario en sus resultados. ¿El sonido CLAEM? ¿La estética CLAEM? ¿La ideología CLAEM? ¿Los pretendidos y supuestos escándalos musicales? ¿La prensa "especializada" ridiculizando y caricaturizando –a priori y a posteriori– las obras de los becarios?

Creo no equivocarme si digo que el CLAEM, como fragua generacional de la creación musical latinoamericana, no tuvo intenciones ni objetivos de asumir –sea institucional, sea grupalmente– ninguna responsabilidad histórica o ideológica como vanguardia continental de la creación musical; tampoco de embanderarse en la defensa de posiciones política o estéticamente radicales. En todo caso, no en el momento activo de su breve existencia, pero sí tal vez como consecuencia post beca, a través de la obra y acción individual de algunos de los ya exbecarios. Tal vez fue esa la idea original de su plataforma continental; tal vez germinó a futuro que no era necesario deambular por centros metropolitanos nortecéntricos para estar informados ni para componer sin tutelajes. Tal vez las encendidas y prolongadas discusiones en los pasillos, en los gabinetes, en el amplio estar, en el laboratorio del CLAEM, no cayeron del todo en el vacío: no sólo dieron lugar a una divertida jerga interna de los becarios, sino que impulsaron el humor pre-Les Luthiers de un Bazán, las arriesgadas cornisas de un Etkin, la expresividad de una Nova, los útiles sonoros de un Orellana.

No fue una hermandad ni una cofradía, ni se convirtió en sello de fábrica. Por azar o no, hoy es reliquia de una de las décadas más fermentales en todo el continente.

➔ *Alberto Ginastera y colección personal de máscaras.*

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

Riesgo, dinero y heterodoxia

MARIANO ETKIN

"El tiempo que preserva es el tiempo que destruye".
T. S. Eliot

"Hemos perdido, más que nunca, todo el placer de la invención".
Francis Picabia, 1921.

Es probable que las generaciones futuras de la familia Di Tella –quienes nazcan a partir del siglo XXI– no comprendan cabalmente aquella asociación entre industria nacional y arte de vanguardia gestada por sus antepasados. En los años sesenta, expandiéndose unos pocos años en ambos sentidos, se tomaban riegos. Algunos inteligentes sectores del poder económico entendían que vincular sus nombres con la aventura, la experimentación y la novedad artística era una buena manera de trascender el inevitable ciclo de ascenso y caída de los negocios y, tal vez, trascender la muerte del individuo. No menos importante era la existencia paralela de instituciones privadas que pensaban que ejecutar *Le Marteau sans Maître* de Boulez y promover en Buenos Aires el estreno mundial de *Achorripsis* de Xenakis o de las *Transformaciones canónicas* de Juan Carlos Paz valía el esfuerzo, sin importar en absoluto el rechazo del público. El prestigio lo daba ser culto.

El Estado también arriesgaba. Los ciclos de música contemporánea orquestal de los domingos a la mañana en un Teatro Colón repleto, o los encargos a compositores argentinos que hacía la desaparecida Orquesta Sinfónica de Radio Nacional fueron acontecimientos cruciales. En el CLAEM los riesgos se multiplicaban a partir del astuto sentido de la oportunidad de Alberto Ginastera, su director. Cuarenta años después de su cierre deben recordarse, como un hecho decisivo, los honorarios generosos que se pagaban a los intérpretes, permitiendo que las obras se ensayaran con la debida seriedad. Además, convendría revisar las programaciones de los festivales de música contemporánea para comprobar, por ejemplo, que en el Instituto Di Tella se comenzó a reconocer la importancia de un compositor como Morton Feldman, cuya música circularía en Europa muchos años después.

La existencia del CLAEM fue posible por la conjunción de diferentes fuerzas. Así como hoy sería impensable su reproducción, no podrían caber tampoco en ninguna programación *Erwartung* de Schönberg, *Agon* de Stravinsky o *Gruppen* de Stockhausen, ejecutadas en esa época por primera y última vez en la Argentina. El CLAEM fue parte de un contexto en el que la curiosidad voraz se unía a la pasión por lo distinto. Había que saber, por encima de cualquier obstáculo. Leer *Silence* de Cage o analizar una obra de Webern o Earle Brown era perentorio. Nos interesaba Debussy y también La Monte Young, de quien dimos a conocer varias obras con Gerardo Gandini en un concierto titulado "Destrucción de un piano", en el Centro de Artes y Ciencias.

En el CLAEM, a pesar de la explícita adhesión de su director a una *mainstream* bastante conservadora, no se promovía ninguna verdad estética. De hecho, entre los becarios coexistían tardíos posromanticismos y neoclasicismos y varias líneas indefinibles y personales. Ginastera, católico observante que escribía una carta pública al cardenal Caggiano y le terminaba besando su anillo papal, un año antes invitaba al comunista Luigi Nono, quien dedicó su conferencia en el CLAEM al Che Guevara: algo sin duda riesgoso en

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

esos tiempos. Como era riesgoso, en otro plano, admitir la introducción de barriles de petróleo para ser llenados con decenas de litros de agua en la pulcra aula principal, indispensables para obtener la sonoridad incluida por un becario en su obra. En ese marco, un memorable asado ofrecido hacia 1965 en el extenso campo de los Di Tella, con mozos de guantes blancos, fue la ocasión para que el futuro canciller argentino y su madre escucharan con sonrisas condescendientes las canciones de protesta –*A desalambrar* era la preferida– entonadas por algunos becarios entusiastas.

La sensación predominante era de que todo se podía hacer. También se pudo hacer que compartieran dos años de sus vidas profesionales compositores de Guatemala y Uruguay, de Puerto Rico y Bolivia o de Costa Rica y Chile. Fue éste –con las obvias afinidades y rechazos– un beneficio colateral del objetivo principal que era acercar los grandes maestros a los jóvenes compositores.

No hace falta recordar aquí los horrores y miserias de la vida cotidiana en aquellos años turbulentos, carnales; palabra ésta que, irónicamente, en los años noventa se incorporó a un siniestro carnaval político-económico. De todos modos, mirando lo que ocurrió después, creo que en el CLAEM la imaginación tomó el poder. Puede parecer una visión demasiado optimista, mejorada por el paso de los años. Pero lo que sí quedó claro es que, como decía Edgard Varèse, "ser músico es fácil pero tener coraje es difícil".

ALberto Ginastera y Iannis Xenakis en el CLAEM (1966)

Apreciaciones sobre la vida como fundamento de la composición

ARMANDO KRIEGER

La experiencia del Instituto Di Tella fue verdaderamente un volcán que entró en erupción en los años 60. Podrán discutirse algunos de los aspectos sociales o de elite, pero nadie negará que el Di Tella constituyó una verdadera revolución artística y creativa no solamente en la música, sino en todas las artes. Prueba de ello fue el desarrollo enorme que se produjo en los pintores, los literatos y el teatro.

El Di Tella cambió radicalmente, y por largos años, la cultura argentina, y acá debemos agradecer infinitamente la labor cumplida y la idea maravillosa que tuvieron hombres como Guido Di Tella, Jorge Romero Brest y Alberto Ginastera. Yo me siento orgulloso de haber pertenecido a ese grupo, que ha producido y consolidado talentos como los de Antonio Tauriello, Gerardo Gandini y alcides lanza.

Por otra parte, yo nunca he renegado de mis obras del periodo Di Tella, pues las considero hijos míos. Con mi autocrítica tremenda sobre la composición, considero que puedo rescatar muy pocas obras de ese periodo, pero recuerdo una titulada *De muertes y resurrecciones* con textos de Sabato y Ray Bradbury, que realizamos con Astor Piazzolla, Cacho Tirao y Amelita Baltar.

La de 1960 fue una década maravillosa. Nuestro grupo estrenaba al menos cuatro obras al mes. Yo creo que esa fue la preparación que hizo posible el Di Tella. Los jóvenes podían desarrollarse, mostrarse, aprender de sus errores, evolucionar y, así, enriquecerse.

→ *Gerardo Gandini y el contrabajo utilizado en la ejecución de* STROBO I *de alcides lanza (1968)*

Fuente: Gentileza alcides lanza.

Recuerdos sobre Bruno Maderna y Luigi Dallapiccola

ALCIDES LANZA

1964 En esa época, yo era becario del CLAEM, en el Di Tella. Alberto Ginastera, su director, había contratado a Bruno Maderna para dar una serie de clases magistrales sobre música electrónica. Maderna dictó sus clases en el "Salón Villa-Lobos" porque el estudio de música electrónica estaba en sus etapas iniciales, o sea, no estaba listo. Él hizo entonces análisis técnicos y composicionales sobre obras provenientes de diversos estudios europeos. Recuerdo muy bien sus comentarios sobre su propia obra *Musica su Due Dimenzioni*. Siempre estaba interesado en la "música" que había dentro de las obras, y prestaba menos atención a la parte técnica y a los *gadgets*, típicos de los diferentes estudios. Parecía preocupado por el hecho de que, ya en esa época, nos decía, "había más de 4000 composiciones de música electrónica", de las cuales "sólo unas pocas" eran "realmente buenas y de importancia". Elaboraba sobre el potencial de trabajar con el "espacio sonoro", dado que los sonidos electrónicos, por definición, debían ser transmitidos por sistemas de altoparlantes. Estas "dimensiones" (*dimenzioni*) del arte sonoro tenían una particular importancia para él. Si logro recordar bien, tuvimos encuentros –clases individuales– de importancia para mí, debido a mi interés de largo tiempo en las formas cuadriláteras y en la creación de composiciones con "múltiples de la misma familia". (En esos momentos, quizás, su *Quadrivium* estaba ya en su imaginación y yo pude mostrarle mi cuarteto IV, para cuatro cornos. Recuerdo también que en esa época se montó en el Di Tella una exhibición de obras de Joseph Albers, "Homenaje al Cuadrado". ¡Linda coincidencia!).

Algunos años más tarde –1972 o 1973– cuando yo era compositor en residencia en Berlín (Occidental), como parte del Programa de Artes de Berlín creado por el Deutsches Akademischer Austaundienst (DAAD), Maderna estaba allí dirigiendo ópera en la Deutsche Oper Berlin. Con mi esposa, Meg Sheppard, compramos nuestras entradas y fuimos a su presentación, una ejecución inolvidable del *Moses und Aaron* de Arnold Schoenberg. Fuimos luego a saludarlo y él nos invitó a una 'spaguettatta', claro. Disfrutando de una buena copa de vino, la conversación llegó a referirse a la cerveza. De pronto Maderna dijo: "Alcides, si tanto te gusta la cerveza, ya sabes, estamos en Berlín, en Alemania... pero te voy a hacer conocer la mejor cerveza del mundo... ¡si hasta los alemanes la toman!" Y fue así que, en Berlín, él nos llevó a tomar cerveza checa, Pilsner Urquell. *Tante grazie*, Bruno.

Con respecto a Luigi Dallapiccola, lo que más me impresionó fueron sus hazañas de memoria, algo de lo que hablaré más adelante. En el CLAEM, dio un curso titulado quizás "La voz en la música y ópera del Siglo XX", y lo ilustró (Gerardo Gandini al piano) con ejemplos del *Pelléas*, *Fidelio*, *Wozzeck*, *Pierrot Lunaire*, Gluck, Mozart, Busoni. Nos mostró desde adentro su propio trabajo *Ulisse*, ópera que aun estaba componiendo, con su propio libreto. Ofreció ejemplos de *Canti di Prigionia, Il Prigionero y Canti di Liberazioni*, sus obras "políticas". Pero también presentó en clase sus maravillosas obras para voz con clarinetes, o pequeños conjuntos, *Cinque Canti*, por ejemplo, para barítono y ocho instrumentos, con su peculiar

uso de la cosa "visual", como en el tercer *canti*, que toma la forma de una cruz con brazos dobles. Luego su *Goethe-Lieder* para mezzo y tres clarinetes, que demuestra claramente su preferencia por la horizontalidad de las voces, o bien su satisfacción con frases melódicas expresadas solo con tres o cuatro notas. Habló de su otra ópera, *Volo di Notte* (y nos hacia notar con placer las secciones con referencias a Buenos Aires, y con nombres como Patagonia, Trelew, Chile...). Con Volo di Notte, el maestro nos explicó la transformación fantástica del Radiotelegrafista, quien recibe la orden de contactar por radio al piloto extraviado, presionado por los emotivos pedidos de la Signora Fabien, tan enamorada de su marido. Debido a esta presión, el Radiotelegrafista comienza a hablar en primera persona y con el aumento del drama emocional se "convierte" en el piloto, convencido de ser esa persona.

En sus clases, escribía en el pizarrón, tocaba el piano y cantaba algo de *Ulisse*. Trataba de darnos a la vez el texto en alemán y la traducción en un italiano-españolizado, con esa lengua provocativa que salía y entraba en su boca, como la de una serpiente, y con accidentes de proyección de saliva de vez en cuando... Insistía en el hecho de que no se usa en realidad la capacidad de memoria que uno tiene. Nos aseguró que el mismo se autoentrenó para poder usar su memoria en forma muy eficiente. Por ejemplo, luego de no haberme visto por diez años, nos encontramos accidentalmente en una pizzería en Berlín. Al verlo, me levanté, con cierto recelo, para ir a saludarlo. Me acerqué a su mesa (estaba con una bella señorita) y tentativamente dije "¿Maestro Dallapiccola?". El me miró y de inmediato dijo: "¡lanza... Buenos Aires... En Blanc et Noir..!". Con esa declaración demostró qué bien me recordaba: mi nombre, la ciudad, y el hecho que en una ocasión había escuchado un ensayo de nuestro dúo de pianos Krieger-lanza, que estaba preparando esa obra de Debussy, *En blanc et noir*...

Dallapiccola nos enseñó a tener interés en los diversos idiomas y lo demostraba con frecuencia, dado que pasaba libremente de "su" español, al italiano, alemán o francés...

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

casi siempre con poca o ninguna traducción. ¡Nos mantenía despiertos y prestando atención! Incluso en encuentros posteriores a las clases discutía *Quaderno Musicale de Annalibera*, obra que estábamos analizando y orquestando en forma parcial en las otras clases y nos relataba cosas personales sobre la obra. Annalibera era su hija... quien recibiera ese nombre cuando Florencia fue liberada de los nazis, o bien el nexo con cierta obra que a su vez Juan Sebastián Bach había escrito para su segunda esposa, el *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*. Nos hizo saber y analizó los cambios que hizo cuando la obra se "transformó" en sus *Variazione per orchestra*.

Luigi Dallapiccola y Alberto Ginastera, jurados del concurso de becarios 1965-1966.

El CLAEM

MESIAS MAIGUASHCA

Corrientes,
tres cuatro ocho,
segundo piso,
ascensor.
No, perdón. Florida,
936, segundo piso,
sin ascensor.

Dos años, de 1963 a 1965, frecuenté diariamente esa dirección en Buenos Aires como becario del Instituto Torcuato Di Tella. Para comprender mejor ese período, tal vez valga la pena hacer un pequeño recuento retrospectivo.

Nací en 1938 en Quito, Ecuador. Simplificando, podría decir que la vida musical del país se dividía entonces en dos grupos bien diferenciados: la llamada globalmente "popular" (música de baile, folclórica, etc.) y la "clásica". La música popular era producida por las clases más bien bajas. La "música clásica" (europea) era enseñada en los conservatorios y academias particulares y administrada por familias aristocráticas (la Sociedad Filarmónica, por ejemplo). La "música clásica" estaba muy claramente definida: era la tradición europea de concierto entre Bach y el impresionismo francés. La música del siglo XX no se conocía, y menos se practicaba. El concepto subyacente resultaba claro y dogmático: "la música ya existe, los grandes compositores ya existieron". El concepto de que la "música" es un proceso que permite seguir creando música y que nuevos compositores seguirán apareciendo en cada época y geografía fue extraño al pensamiento de la época.

Me formé en el Conservatorio de Quito; es decir, aprendí allí lo que es la "música clásica", en la concepción dogmática ya mencionada.

Anécdota: *Hacia los años 50 (si la memoria me es fiel) en el Conservatorio estaba prohibido tocar música "nacional". Pero una vez que las autoridades salían, hacia las 9 de la noche, regresábamos todos (profesores y alumnos) secretamente, con la complicidad de "Juanito", el portero, a practicarla.*

No sé cómo en este ambiente se me ocurrió a los 18 años componer una sonatina para piano, sin ninguna instrucción previa en composición. Me confirmaron tres hechos:

1. La "música" no existe como objeto sino como proceso;
2. También yo, o cualquier otro, podía crearla;
3. El aprender suponía el salir de las estructuras dadas por medio de métodos empíricos y autodidactas.

Recibí una beca para estudiar en la *Eastman School of Music*, en Rochester. Excelente escuela para las prácticas instrumentales y pedagógicas tradicionales. Los cursos de composición no fueron interesantes: se redujeron a reproducir prácticas imperantes. Para ser precisos: Hindemith, un postromanticismo norteamericano (Howard Hanson) y, en el mejor de los casos, algo de Stravinsky y Bartók. Tuvimos muy poco acceso a la "música nueva" europea. Compositores como Cage, Ives y Cowell eran mencionados con sonrisas irónicas. Yo había compuesto hasta entonces varias composiciones fuertemente influenciadas por Hindemith, Bartók y tendencias nacionalistas. Fue el bagaje que llevé a Buenos Aires.

El curso en el CLAEM comprendió dos años de permanencia en la metrópoli, clases con maestros nacionales e internacionales, acceso a la temporada del Teatro Colón y a los numerosos conciertos de música contemporánea. Los maestros principales del curso fueron: Alberto Ginastera, Riccardo Malipiero y Luigi Dallapiccola. Ginastera fue siempre muy gentil, discreto, paternal, pero distante. Siempre ocultó su

← *Mesías Maiguashca y John Vincent, 1964.*

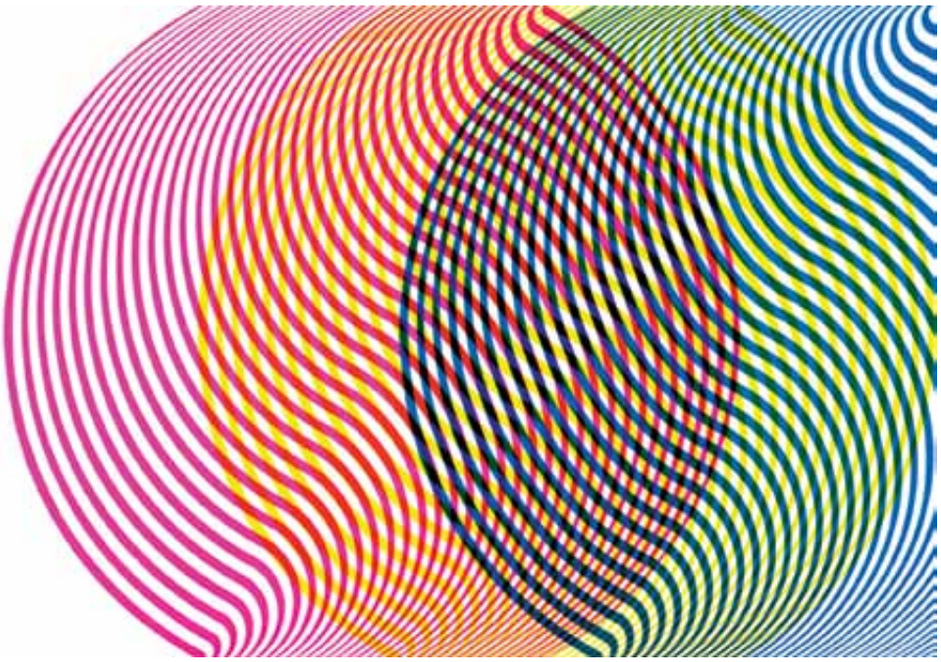
Fuente: gentileza María de von Reichenbach.

interior en un exterior muy pulido, con sus manos enlazadas en frente de su cintura y una proverbial sonrisa. Igualmente sus clases: muy precisas, informativas, objetivas dentro de su canon estético. Lo recuerdo como un patriarca gentil y benévolo. Ya hacia los años ochenta durante su estadía en Suiza armé varias veces maletas para visitarlo, pero por alguna razón no pude concretar una visita. También Malipiero era distante. Teníamos clases individuales con él. Siempre nos concedió mucha paciencia, gentileza, sobre todo tiempo. Pero el diálogo no salió, en mi caso, en ningún momento del tema académico. Con Dallapiccola tuvimos solo clases colectivas. Pequeño, pulcro, pelo blanco, sonrisa amplia, voz sonora, apasionado, con mucho humor. Su descripción en clase de su opera *El prisionero* fue, en sí misma, una representación teatral. La recordaré siempre.

Messiaen, muy diferente.

Messiaen tenía un exterior sencillo, voz baja; lo recuerdo vulnerable, tímido en sociedad. Sus clases se concentraron en la escritura interminable de ejemplos en el pizarrón, con caligrafía clara y precisa. Recibí mucho de él. Messiaen

irradiaba una energía serena. Y sobre todo paz consigo mismo y con su trabajo. Pocas veces en mi vida he percibido una mayor unidad del "ser humano" y del "ser artista".



Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

Detalle, programa de mano de la segunda serie de conciertos con obras de becarios (noviembre de 1964).

Anécdota: *Años después, en un concierto en la Sala Pompidou en París en que se presentaba una obra mía, noté la presencia de Messiaen. No me acerqué porque haciendo los preparativos finales de la electrónica y, por cierto, porque yo también, soy tímido. Después, vino Michael Levinas, organizador del concierto y discípulo de Messiaen, a hacerme llegar la complacencia y los saludos de Messiaen. Lo busqué, pero ya no me fue posible localizarlo.*

Uno de los aspectos más interesante del experimento Di Tella fue la creación de una comunidad generacional de compositores. Frecuentemente las capitales latinoamericanas eran literalmente campos de batalla entre compositores rivales y enemistados entre sí. (También Buenos Aires: véase Juan Carlos Paz y Alberto Ginastera). La experiencia Di Tella representó pues para nosotros la posibilidad de fraternizar con compañeros y comprender que teníamos metas y problemas comunes. Tuve contacto muy cercano con el grupo "andino": Atehortúa, Valcárcel, Bolaños, Villalpando. Particularmente con Valcárcel desarrollé una amistad muy estrecha. Éramos vecinos de cuarto y conocí a su familia muy de cerca. Kuri Aldana, mejicano, gozó de Buenos Aires no sólo musicalmente, sino también en su condición de soltero: con él participé en muchas de sus escapadas. Igualmente con Nobre tuvimos una relación muy cordial. El contacto con el grupo argentino fue menos cercano, por razones obvias: ellos tenían sus familias y actividades privadas allí; nosotros éramos visitantes. Bazán, cordobés, fue parte importante del grupo visitante. Lamento mucho el haber perdido un contacto directo con el grupo, particularmente con Edgar Valcárcel, pues vivo desde 1966 en Alemania y he tenido poca oportunidad de refrescar contactos. Entiendo que han quedado lazos muy fuertes entre varios de ellos, entre lanza y Valcárcel, por ejemplo. Un caso particular fue el de Marco Aurelio Vanegas. No terminó el ciclo de cursos por problemas de inestabilidad psíquica, problemas acentuados por el alcohol.

Anécdota: *Varios años después pude visitarlo en Colombia. Fuimos juntos a visitar la "catedral de sal" en Zipaquirá. Marco Aurelio acababa de terminar un período de tratamiento y se encontraba bien de salud y ánimos, mas con serios problemas económicos, pues provenía de una familia muy pobre y su actividad como compositor no le proporcionaba medios de vivir. En una visita posterior a Colombia, supe de su muerte. ¿Se habrá podido recoger algo de la obra de este compositor de tanto talento y marcado por un signo tan trágico?*

Otra anécdota: *Parte substancial del contacto del grupo, aparte de alguna "curda" colectiva, fueron matches dominicales de fútbol en la Costanera, con su culminación en el asado que pagaba el perdedor, en los "carritos". Partícipe asiduo de ellos fue también Antonio Tauriello, un "tano" como dios manda.*

Los maestros asociados fueron Gandini y, entiendo que, sin serlo formalmente, Tauriello. Ambos excelentes músicos, excelentes pianistas, nos brindaron su experiencia y también, por qué no decirlo, su humor y simpatía.

En referencia a los cursos y a mi manera de aprovechar de ellos: pude en esos dos años conjugar lo que ya había aprendido anteriormente y "localizarme" técnicamente. Una fuente musical importante fue para mí el contacto con la escuela de Viena, sobre todo con Webern. Punto

central, siempre presente, muchas veces discutido, pero no resuelto (al menos para mí) fue la pregunta básica del compositor latinoamericano: lo "americano" versus lo "universal". Comprendo ahora que en ese momento el problema superó mi capacidad de síntesis (y lo sigue superando). Más allá de ese formalismo, sentí una necesidad básica desatendida. Lo llamo desde entonces mi "interioridad", mi voz interior, reacia a toda formalidad, curiosa, indisciplinada y con reacciones imprevistas. Veo que no he cambiado.

Un resultado importante del curso fue la necesidad de una actitud pragmática, objetiva hacia el problema "técnico", hacia la teoría. Desde entonces, y luego con la experiencia posterior con la música electrónica y de computadoras, he desarrollado una actitud doble: un decidido actuar empírico a ser interrogado luego por un cuestionamiento, una teoría. Primero actuar y luego reflexionar, para actuar nuevamente y luego reflexionar...

Compuse en ese período tres obras. Un cuarteto para vientos, un cuarteto de cuerdas (dedicado a Alberto Ginastera) y *Tres canciones del viento* (para voz femenina y grupo de cámara), con textos de García Lorca, obra que nunca he escuchado. Las dos primeras se estrenaron en los conciertos de becarios del Instituto, el cuarteto fue ejecutado por el Cuarteto Acedo en 1964.

Anécdota: *Acabo de regresar de Emmendingen, pueblito cercano a Freiburg, residencia del Cuarteto de Cuerdas Pellegrini, quienes me han pedido el Cuarteto para ejecutarlo en la Kaufhaussaal en Freiburg el 5 de Diciembre de 2008. Después de su estreno en 1964 (por el Cuarteto Acedo), esta obra no ha sido ejecutada por un cuarteto profesional. Fue muy emotivo volver a ensayarlo y comprender por que decidí entonces darlo el número de opus uno en mi catálogo de obras. El concierto se realizó en el día del primer aniversario de la muerte de Stockhausen. Dediqué pues esa ejecución a la memoria de Ginastera y Stockhausen, a quienes mucho debo.*

Concebí en Buenos Aires una obra que me ocuparía los siguientes cuarenta años: una cantata sobre el texto del poeta ecuatoriano César Dávila Andrade, el *Boletín* y *Elegía de las Mitas*, texto que en un lenguaje poético describe el doloroso episodio de la explotación del indígena andino por parte del colonizador español, dentro la institución colonial llamada "encomienda". Retomé el proyecto varias veces, lo terminé en 2006 y se estrenó en Quito en octubre de 2007.

Creo firmemente que la madurez de la producción musical latinoamericana será consecuencia del hecho de que el joven compositor latinoamericano no tenga que "salir al exterior" para formarse, condición imperante de mi generación. Este hecho empieza a ser realidad. Existen varias instituciones de alta calidad que hacen posible una formación sólida en el continente. Creo que eslabones que han contribuido substancialmente a esta situación han sido el CLAEM y los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporáneos realizados entre 1971 y 1989, inspirados por un equipo alrededor de Coriún Aharonián. Tengo entendido que uno de los importantes aspectos de los Cursos Latinoamericanos fue el de continuar la labor comenzada por el Di Tella. Otro aspecto importante del CLAEM fue el crear una fraternidad, muchas veces incógnita. Efectivamente, en mi vida de gitano he tenido contacto con varios compositores que se presentaron simplemente como "exbecario del Di Tella", credencial suficiente como para crear inmediatamente un contacto cordial, "de familia".

← *Panel de interconexión del Laboratorio de Música Electrónica del CLAEM.*

Fuente: gentileza María de von Reichenbach.

La importancia (para mi vida musical) del CLAEM fue que me permitió "internacionalizarme". Me proporcionó medios para poder sobrevivir artísticamente en Europa pues, en 1965, de regreso de Buenos Aires, no pude echar raíces en mi país. No oculto que me habría gustado cerrar el círculo y poder reintegrarme en el quehacer musical de mi país. No he tenido suerte.

Recuerdos del CLAEM

JORGE ANTUNES

Llegué con Mariuga a Buenos Aires el 30 de marzo de 1969. Viajábamos de Luna de Miel, después de casarnos el día anterior en Río de Janeiro. Yo había recibido la carta de Ginastera comunicándome que había sido seleccionado como becario para el bienio 1969-1970. El jurado había estado integrado por Alberto Ginastera, Héctor Tosar y Gustavo Becerra. La buena noticia era acompañada de una noticia mala. Por primera vez, el CLAEM no pagaría ayuda financiera, por falta de recursos. Cada becario seleccionado tenía que buscar apoyo individualmente para su sustento durante el curso de dos años.

Viajamos con la esperanza de conseguir apoyo del propio Ginastera porque mi situación en Brasil era insostenible: el Acto Institucional N.º 5 de la dictadura militar brasileña se radicalizaba. Fui expulsado del Instituto Villa-Lobos, donde yo era profesor. Conseguí sensibilizar a Ginastera. El me llevó con el presidente del directorio de Olivetti Argentina, institución que resolvió concederme una beca mensual de 200 dólares por dos años.

LABORATORIO DE MÚSICA ELECTRÓNICA DEL CLAEM

El trabajo en el Laboratorio de Música Electrónica solamente se daba en el segundo año de la beca. Fui privilegiado, porque Ginastera y Kröpfl hicieron una excepción para mí. Yo había sido el único candidato a la beca que en la inscripción había presentado obras electroacústicas, además de partituras para orquesta y conjuntos tradicionales. Ya me conocían por mi trabajo precursor en el campo de la música electrónica, que había iniciado en Río en 1961. Habiendo reconocido mi experiencia anterior, fui el único becario de mi grupo que, en el primer año del curso, tuvo abiertas las puertas del Laboratorio. Así, en 1969, primer año de la beca, realicé dos obras electroacústicas: Cinta cita y Autorretrato sobre paisaje porteño.

"Cinta cita" fue la primera experiencia en un estudio profesional. En mi estudio, en Río de Janeiro, yo trabajé durante ocho años con equipos para aficionados, usando generadores que yo mismo construí, un *theremin* y un grabador *Revox*. Yo estaba fascinado con el equipamiento del Laboratorio del CLAEM: *Sine-square Generators Heathkit Model IG-82*; *Band-pass filters Krohn-Hite Model 310-AB*; *Modulador Dinámico y de Percusión*; *Modulador de Anillo*; los maravillosos grabadores *Ampex* y el original panel de interconexión creado por Fernando von Reichenbach.

Para componer *"Cinta cita"* trabajé cada sonido, construyendo bloques armónicos de sonidos sinusoidales: síntesis aditiva. Como yo dominaba el interior de cada sonido utilizado, resolví escribir una partitura, en la que cada sonido es representado con precisión por medio de ejes cartesianos. Estaba feliz y emocionado por haber hecho la primera partitura de música electrónica. Antes sólo existían las de Stockhausen y Dobrowolsky. Los 200 dólares de mi beca era muy poco y se me ocurrió que podía ganar algún dinero más vendiendo copias de la partitura original acompañada de la cinta con la grabación de la obra. Fue así que viví el primer problema serio en el Di Tella. Después de vender dos partituras, Kröpfl me comunicó que me estaba prohibido vender la obra. La dirección del CLAEM se había reunido y así lo decidió.

➔ *Jorge Antunes en el Laboratorio de Música electrónica del CLAEM.*

La obra *Auto-retrato sobre paisaje porteño*, que tiene una duración de 14'50'', representa la búsqueda por una definición estética y de un dominio del material sonoro. Utilicé un disco de gramófono –una placa– en la que estaba grabado un tango de Francisco Canaro, comprado en el suburbio de Buenos Aires, en un bolichito de venta de todo de Caminito, en La Boca. Al hacer sonar el viejo disco, en el laboratorio del CLAEM, percibí que el brazo del gramófono era pesado: la aguja casi penetraba el acetato. Un defecto, así, hacía que un surco se repitiera continuamente. Ese defecto se transformó en efecto especial, proporcionando el elemento rítmico básico para la construcción de una samba que, mezclado con una célula de tango, dio lugar a la integración con el paisaje porteño.

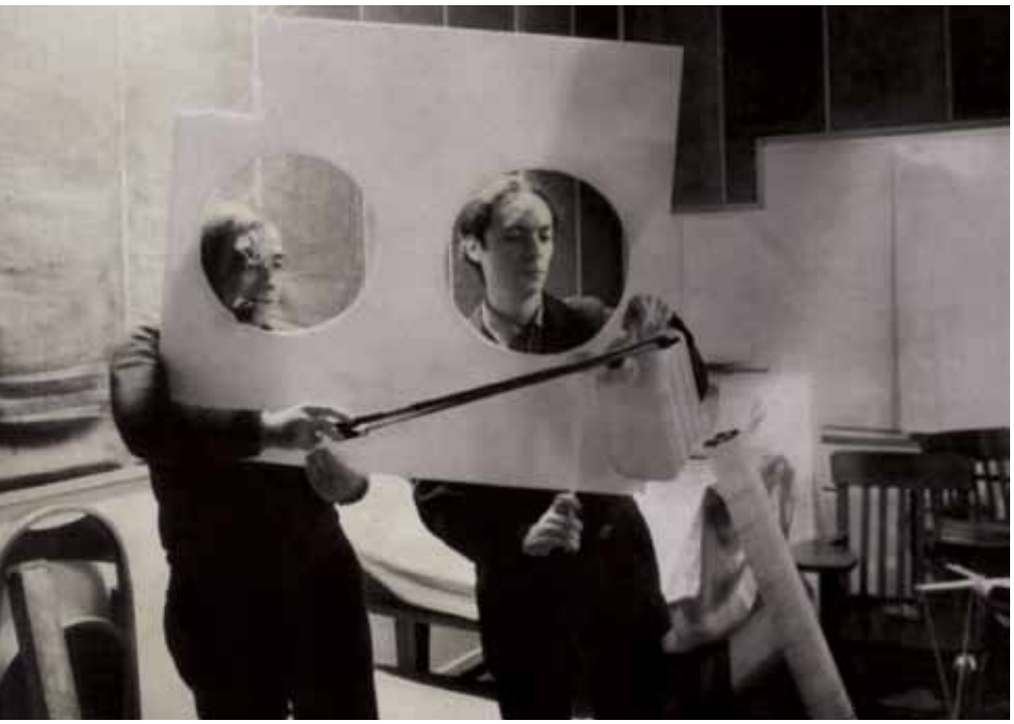
La valiente innovación de utilizar sonidos de un disco viejo y el propio ruido del disco crearon polémica en el medio musical, pues la música electroacústica institucionalizada, en aquella época, estaba radicalmente contra el soplido o *souffle* en francés. La "limpieza" sonora, sin ruidos, era un tabú. En las décadas siguientes, esa idea original fue copiada por otros compositores que encontraron una fuente de inspiración en discos antiguos y ruidosos.

El deseo de construir un paisaje, sobre el cual yo pretendía pintar un autorretrato, era motivado por la semejanza política vivida en los dos países: Brasil y Argentina. Había ganado la beca de estudios del Instituto Torcuato Di Tella que me proporcionaba el exilio en el momento justo: el régimen militar brasileño, después de la promulgación del AI-5, me perseguía. En la Argentina, país que me acogía, irónicamen-

Fuente: gentileza Jorge Antunes.

te también se comenzaban a vivir momentos de dura dictadura militar, bajo el gobierno del General Onganía. En la última sección de la composición musical utilicé mi propia voz para la inflexión de un discurso, cuyas palabras no significan nada. Las palabras claves percibidas traducen la preocupación ante la situación política latinoamericana a fines de los años sesenta. El discurso termina con una improvisación vocal, donde juego con las palabras "geral" y "general", en alusión a los dueños del poder en la época. Esa música, de fuerte connotación política, creó polémica y problemas. En 2009, de visita por Buenos Aires, tuve acceso al archivo histórico del Instituto Torcuato Di Tella y de la colección Mary de von Reichenbach. Entonces verificamos que la obra desapareció de la colección luego que, en 1972, se cerraron los archivos del CLAEM. Mis otras obras realizadas en la época estaban archivadas. Pero el polémico *Autoretrato* desapareció.

Gerardo Gandini y Jorge Antunes. Grupo de Experimentación Musical, 1969-1970.



Fuente: gentileza Jorge Antunes.

En 1970 compuse una tercera obra electroacústica en el Laboratorio del CLAEM: Historia de un pueblo por nacer, con el subtítulo *Carta abierta a Vassili Vassilikos y todos los pesimistas*. Esa obra fue inspirada en la película Z, de Costa Gavras, que me había impresionado mucho, y estaba en los cines de Buenos Aires en ese momento.

OBRAS INSTRUMENTALES

Las clases de Gandini eran muy interesantes; proporcionaba nuevas técnicas de composición y, principalmente, nuevos métodos de análisis. Esos temas me abrieron horizontes. Las clases de Luis de Pablo fueron aún más reveladoras y fascinantes, como una apertura para un mundo nuevo de texturas sonoras. Esa experiencia me llevó a escribir importantes obras que tuvieron mucho suceso y que llegaron a ser publicadas por *Edizioni Suvini Zerboni* de Milano: *Cromorfonética*, para coro mixto; *Tartinia* MCMLXX, para violín y orquesta; *Acusmorfose* 1970, para dos coros y dos orquestas. *Tartinia* fue premiada en el concurso de composición *Citta* di Trieste en 1970, donde fue estrenada. Luego, en 1971, la obra fue seleccionada para presentarse en el Festival de la SIMC en Londres. *Cromorfonética* tuvo su estreno mundial en el Festival de la SIMC de 1972, en Graz, Austria.

SUBVERSIÓN

Una tarde en la que trabajaba tranquilamente en mi estudio, el último al final del corredor del CLAEM, Ginastera golpeó la puerta. Quería saber si yo tenía algún libro o material que pudiera ser considerado subversivo por los políticos de derecha. Él había recibido un aviso telefónico de que en menos de media hora habría un control del Di Tella, por autoridades del gobierno militar. Algo amedrentado, entregué el único libro subversivo que tenía: *El diario del Che*. Ginastera ya había pasado por los estudios de los otros becarios, recogiendo libros. Otra tarde, la historia se repetía. Un tumulto general se producía en el Di Tella, porque la policía visitaba todas las habitaciones. Decían que buscaban marihuana. Mariuga, ingenua, preguntó a alguien quién era María Juana. Ella no conocía la palabra en castellano para *maconha*.

OBJETOS

Por iniciativa de Gandini, se creó el Grupo de *Experimentación Musical del CLAEM*, integrado por los becarios. Yo tocaba violín y cosas. Allauca tocaba el acordeón, Mastrogiovani, Gabriel, Caryevschi, Ariel, Blarduni, Aponte-Ledée, Biriotti, Bruno D'Astoli, Beatriz, Maranzano, Zubillaga, Kusnir y Gandini tocaban todo: cosas, piano, tubos de hierro, polietileno, etc. Cada becario estaba encargado de escribir un "plan de impro-

visación". Así, hacíamos interesantes secciones musicales, de investigación sonora y musical. Nuestro concierto de estreno fue el 1.º de junio de 1969 y tuvo un gran suceso.

Las improvisaciones siempre sonaban muy parecidas, por más variedad que cada autor del plan de improvisación imprimiese en la creación. En un momento de discusión tuve una idea, para la búsqueda de nuevos resultados, sugerí que dejáramos los instrumentos tradicionales y que buscáramos cosas, objetos, en los sótanos del Di Tella y eso hicimos. Fuimos todos a los sótanos y depósitos del edificio y recogimos: bidones de bencina, tubos de cartón y de hierro, envases de plástico, etc. De ese modo, nació la composición *Objetos*, la de mayor suceso en el concierto.

En 1971, ya en Utrecht, Holanda, en el Instituto de Sonología, escribí una obra inspirada en la rica experiencia con los becarios del CLAEM. Escribí la obra *Music for eigth persons playing things*, que recibió el Premio Avro de la Semana Gaudeamus de 1971. En esa obra hice uso de los programas de Koenig para la computadora Electrológica X8, que calculó todos los matices para la evolución de las densidades sonoras.

CHORO DE DESPEDIDA

Cuatro encuentros personales con Ginastera, en el Di Tella, fueron importantes para mí. El primero tuvo lugar el día 2 de abril de 1969, cuando llegué con Mariuga al hermoso edificio de la calle Florida. Tenía el primer encuentro con Ginastera. Fue el momento en que le conté mi historia en Rio de Janeiro, donde había vivido una intensa actividad política en el movimiento estudiantil. Mis composiciones musicales, en aquel período, también estaban fuertemente cargadas de sentimientos de cambio, en la lucha de los trabajadores brasileños contra la dictadura militar. La persecución que comencé a sufrir sensibilizó a Ginastera. Eso fue lo que lo motivó a conseguirme la ayuda financiera de Olivetti Argentina.

El segundo momento importante sucedió el día en que Ginastera vino a verme a mi estudio del Di Tella, para pedirme prestada una de mis partituras. El precisaba de una cualquiera, para una foto que ilustraría su entrevista en una revista. Le presté la partitura de mi *Acusmorfose* 1970, una partitura de un metro de largo. Hasta en eso recibí influencia de Luis de Pablo: mi obra para dos orquestas tenía dimensiones físicas monumentales. Me sentí muy orgulloso, después, al ver la foto de Ginastera en la revista, hojeando mi partitura como si él fuera el autor de la obra *"gigantesca"*.

El tercer encuentro importante con Ginastera sucedió en la primera semana de octubre de 1970 cuando recibí la noticia de que mi obra *Tartinia MCMLXX*, para violín y orquesta, había sido premiada en Trieste. En la misma semana recibí la noticia de que el gobierno holandés me había concedido una beca para estudiar en Utrecht, en el Instituto de Sonología. Una vez más apelé a Ginastera para conseguir el pasaje aéreo a Europa. Ginastera me llevó personalmente con el director de Olivetti Argentina que, de modo magnánimo, me concedió el pasaje aéreo. Mariuga estaba embarazada de Mauritz, nuestro primer hijo, que finalmente nacería en Utrecht el 21 de febrero de 1971.

El cuarto encuentro con Ginastera fue emocionante y dramático. Aquel mes de octubre de 1970 era el tiempo de despedidas. Yo viajaría a Italia y, en seguida, a Holanda. Mariuga iría a Recife, a la casa de sus padres en Brasil. Ginastera también se despedía de una parte importante de su vida. Vivía una seria crisis matrimonial. El gran y sorprendente evento fue la invitación que Ginastera nos hizo a mí y a Mariuga para cenar en un restaurante de la calle Florida. Mariuga y yo quedamos estupefactos: nos invitaba a cenar el monstruo sagrado, lleno de formalismos, aquel genio de la música argentina e internacional que veíamos siempre distante, en lo alto de su autoridad, encerrado casi siempre en su oficina de director. Fue una noche inolvidable, una cena sabrosísima, extraña para nosotros que sobrevivíamos con 200 dólares por mes, regada con vino tinto especial. Ciertamente allí él ya planeaba mudarse a Ginebra, donde lo esperaba el nuevo romance con la violonchelista Aurora Natola. Era el fin del Di Tella, eran las despedidas melancólicas. Las lágrimas de Alberto Ginastera eran sólo una metáfora del océano de sonoridades y revoluciones musicales que América Latina dejaba como legado para sus futuras generaciones.

(Traducción del portugués:
Hernán Gabriel Vázquez y Daniela Horovitz)

Concierto del Grupo de Experimentación Musical, 1969-1970.

Buenos Aires (1963-1973)

CÉSAR BOLAÑOS

En marzo de 1963, estaba por primera vez en Buenos Aires, una de las pocas ciudades importantes, en esos años, de Latinoamérica. No recuerdo quién me recibió ni dónde dormí ese día. Si no me equivoco, al siguiente día, me presenté en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), uno de los Centros del Instituto Torcuato Di Tella donde estaba becado. Se ubicaba en el centro de Buenos Aires, en la 8.ª cuadra de la calle Florida, a unos pasos de la plaza General San Martín. Recuerdo a su director, compositor y amigo Alberto Ginastera, y a sus dos sus amables secretarias, Josefina y María Luisa. Buenos Aires es una ciudad muy peculiar, diferente a casi todas las ciudades que conozco en Latinoamérica. Mezcla de grandes avenidas modernas y edificaciones de estilo siglo XIX europeo, tal vez parecida a una ciudad parisina o italiana. Sus bulevares, sus cafés, restaurantes dicen su procedencia italiana y francesa; se distingue además por la laboriosidad de sus habitantes y la concepción de sus realizaciones. Sin embargo, Buenos Aires no es la Argentina, compuesta de grandes regiones como Mendoza, Jujuy, Córdoba y otras ciudades que no visité, sin embargo el mestizo gaucho o el criollo, se diferencia del hombre andino. La cultura andina prehispánica se extendió en lo que ahora es el sur boliviano hasta las provincias las provincias del norte argentino.

El primer grupo de doce becarios procedíamos de diferentes países. Entre los argentinos estaba alcides lanza, Gerardo Gandini, Miguel Ángel Rondano; el ecuatoriano Mesías Maiguasca y otros jóvenes músicos de Latinoamérica. Además, dos peruanos: Edgar Valcárcel y yo.

En 1963 Argentina pasaba por elecciones presidenciales y, al caminar por la calle Florida, vi cantidad de espectadores bonaerenses y compañeros becarios que esperaban que pasara Arturo Illia, uno de los candidatos presidencial de ese año. En tal circunstancia conocí a Julia, una hermosa bonaerense con quien mis compañeros ya habían hecho amistad. Ese año contaba con 30 años, imaginé que ella era nada más que una cariñosa amiga, pero el tiempo y las circunstancias fueron acercándonos y demostrándonos que ambos nos queríamos, olvidándome de Jane, a pesar de las cartas y postales que me enviaba. Le escribía muy poco y, por último, no le respondí.

Algunas veces Julia visitaba mi cuarto y, en una oportunidad, cuando yo escribía una obra para coro, iniciamos un largo y nuevo camino que nos unió por muchos años. Fue tan intenso el amor que en 1965 decidimos casarnos. En 1970, nació nuestro hijo, Matías.

Recuerdo cuando en 1964 los Di Tella, invitaron a los becarios y a nuestras amigas a pasar el día en su estancia. Nos recibieron mientras en brasas candentes asaban una vaca desollada al estilo argentino. El lugar era campestre, se notaba el poder económico de la burguesía local. Por primera y única vez en el campo cabalgué en un caballo. Subí al animal con temor, pero como era dócil y tranquilo hice un impensado paseo.

En el CLAEM y el CEA (Centro de Experimentación Audiovisual), disponíamos de un teatro y de una cabina para controlar el sonido, luces, proyecciones y otros sistemas inventados por los técnicos e ingenieros argentinos, para una obra musical o teatral. El teatro contaba con doscientos

Fuente: gentileza María de von Reichenbach.

o trescientos asientos. Allí presentamos las obras musicales que escribíamos para el CLAEM; también el CEA presentaba nuevas obras teatrales. El primer piso albergaba a otra gran sala destinada para exhibiciones plásticas y *happennings*, y lo que en este campo se hacia en Argentina de esos años. Fue una época muy cordial. Algunas veces íbamos todos los becarios, a jugar fútbol o a discotecas donde algunos de mis amigos daban rienda suelta a la bebida y al "amor", en otras ocasiones íbamos a las bailantas, una especie de reuniones pueblerinas donde se escuchaba música popular argentina. Fue novedoso ver como los varones, en forma muy particular, moviendo la cabeza, invitaban a bailar a las damas.

En noviembre de 1963, el CLAEM presentó las obras musicales preparadas durante todo el año por los becarios. En esa ocasión estrené Variaciones para voz y conjunto de cámara y, en diciembre del mismo año, *Imanispatakk*, un coro a capella que escribí para Navidad.

Debo nombrar a tres grandes amigos y colaboradores en la parte técnico-electrónica: primero fue el ingeniero Bozarello, que se hizo cargo de la construcción del primer laboratorio del CLAEM, ayudándome en la construcción de aparatos que necesitaba mi primera obra electroacústica. Con los pocos medios electrónicos que el CLAEM disponía en 1964 compuse y presenté *Intensidad y altura,* sobre un poema de Cesar Vallejo. En ella la voz de Roberto Villanueva, actor de teatro y director del CEA fue importante. Desafortunadamente, a Bozarello lo quitaron del cargo; creyó que fui yo el responsables de su salida. Se fue muy molesto conmigo. En verdad, fuerzas que desconocía en ese instante hicieron que así sucediese. En reemplazo llegó el apreciado ingeniero Fernando von Reichenbach y el excelente técnico Walter Guth. El entusiasmo y visión de Fernando hicieron posible que se vislumbrasen en nuestro laboratorio nuevas posibilidades musicales, y que el tablero de barras cruzadas de Bozarello se reemplazase por otro lumínico en base a unos *relays* descartados por el servicio telefónico. Interconectaron a este sistema todos los aparatos existentes. Por su lado, Walter armaba lo que inventaba Fernando. El avance tecnológico notable del laboratorio se debió a estas dos personalidades, que convirtieron al laboratorio de música electrónica del CLAEM en el más importante de Sudamérica. Fueron muchos los profesores y compositores invitados que dieron clases. Recuerdo a Malipiero, Messiaen, Nono y otros que por con sus obras, su amistad y enseñanzas mostraron como escribían música. La amistad con Nono no solo fue conmigo, sino con Julia, mi mujer; recuerdo que nos regaló una cafetera italiana. Y como a él le gustaba el estilo de mi chaqueta azul, se la regalé. Con Nono hubo una gran amistad. Lamenté que, en 1966, cuando fue a Lima a dar unas conferencias, fuera detenido y expulsado. En 1970 nos reencontramos nuevamente en Cuba.

Al terminar la beca de dos años, la Sra. Di Tella dio a los becarios un diploma. Y tuve suerte de que el CLAEM ampliara mi beca en la OEA, hasta que en 1970 clausuraron todos los centros de arte. Tal vez por mis cualidades o desempeño obtuve esas becas. Daba clases a los becarios y también clases públicas de electrónica aplicada a la música. Pero continuaba haciendo música para estrenarla en los conciertos del CLAEM. Además, Villanueva solicitó mi participación para que continuara con los *collages* sonoros. En verdad, los *collages* nunca los consideré trabajos musicales, sino una nueva forma de elaborar en cinta magnética fragmentos de música grabada en discos y si consideraba necesario colocaba algunos sonidos electrónicos, lo que le daba a todo el conjunto una estructura musical de acuerdo a las imágenes. Cada día en el laboratorio y en la cabina del CEA incorporaban nuevos sistemas y cada año presentaba una o dos nuevas obras. No es necesario nombrarlas a todas ellas salvo algunas como Interpolaciones, *Alfa-Omega, Flexum, I 10-AIFG-Rbt1, Esepco I y II*, etc.

La constante creación de música hizo que notase que las matemáticas, la arquitectura y la música estaban hermanadas o muy entrelazadas, como si la música fuese el jardín de las matemáticas. Me preguntaba: ¿hay buenas y malas matemática, o buena o mala música? Concluí que en forma similar debía haber buena y mala arquitectura y que entre ellas –música, arquitectura y matemática– debía o debería existir un lenguaje común de comunicación entre ellas. La matemática mide, calcula, es infinita como los números y así en la música y la arquitectura todo es mensurable, calculable, diseñable, y por eso podrían o deberían ser infinitas, con las mismas cualidades de la matemá-

tica. Un gran músico dijo: "La música es el arte de construir edificios sonoros, semejantes a la arquitectura". Será por eso que la música instrumental, la música concreta y la música por medios electrónicos se acercan cada vez más a las matemáticas y a la acústica.

Pero como la suerte existe, me topé con Mauricio Milchberg, un amigo matemático argentino, que se interesó en el desarrollo de mis ideas. Él conocía algo de música, pero sobre todo de matemática y también manejaba las antiguas computadoras, en la Bull y en la Olivetti. Eran épocas en las que las computadoras eran de gran dimensión, con antiguas válvulas al vacío, que guardaban sus datos y sistemas en grandes carretes de cinta magnética. Iniciamos lo que después denomine Estructura Sonora Expresiva por Computación (ESEPCO).

Dos obras produjimos por el método Esepco, pero la tercera, que perfeccionaba a las anteriores y contaba con los computadores del Centro de Energía Atómica (creo así llamaban a esta entidad), se frustró cuando el proyecto tuvo dificultades a consecuencia de los difíciles momentos políticos e ideológicos en Argentina. En 1969, Radio Bremen, de Alemania me invitó a componer una obra, para estrenarla en el concierto ART NOVA. Su nombre es *Ñancahusu*, para un recitante, tres conjuntos de cámara, distribuidos alrededor de la sala de conciertos. La presentaron en 1970. Por otro lado, los militares en Argentina que continuaban en la conducción del país y acentuando los problemas políticos, sociales e intelectuales, clausuraron en 1970 el CLAEM, el CEA y la sala del CAV. Además era preocupante que algunos amigos becarios fuesen considerados subversivos. Ante esta turbulenta situación, los becarios extranjeros empezaron a regresar a sus países, y otros amigos argentinos se fueron del país en busca de trabajo.

Al clausurar el CLAEM y el CEA me quedé en la calle y sin sustento, y estando casado y con un hijo no me quedó otra opción que reparar televisores y radios. El trabajo no me agradaba pero, al no encontrar otra solución, tuve que echarle mano. Era lo único que podía hacer. En estas circunstancias fui a Lima a explorar alguna posibilidad laboral en música. Me ofrecí a dirigir la Oficina de Música Y Danza (OMD) del Instituto Nacional de Cultura (INC), pero el ofrecimiento primero debía ser aprobado por el Ministro de Educación, a pedido de la dirección del INC. Si el resultado fuese positivo me avisarían. Más o menos a los dos meses de regresar a Buenos Aires, recibí un telegrama del INC avisándome que el Ministro había aceptado la solicitud.

César Bolaños y Armando Krieger en el primer Laboratorio del CLAEM (1964).

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

No fue fácil dejar Buenos Aires; esta vez debía regresar a Lima con un avión del correo de la Fuerza Aérea del Perú, pues no había el dinero para que viajásemos todos juntos como otras veces. Cuando partí al aeropuerto de Ezeiza para tomar el avión, iban conmigo Julia y Matías. Nos despedimos de mi suegra y de los amigos. Pero en el aeropuerto nos dijeron, sin mayor explicación, que el avión no salía, y tuve que regresar a casa. Gran sorpresa de mi suegra y amigos al vernos nuevamente. No quedaba sino esperar el anuncio de una nueva fecha. Y otra vez, me despedían y luego regresaba porque la aeronave no despegaba. Estas despedidas y regresos eran tan persistentes que mis cariñosos familiares y amigos no estuvieron el día que partí definitivamente.

Resplandor del túnel

EDUARDO KUSNIR

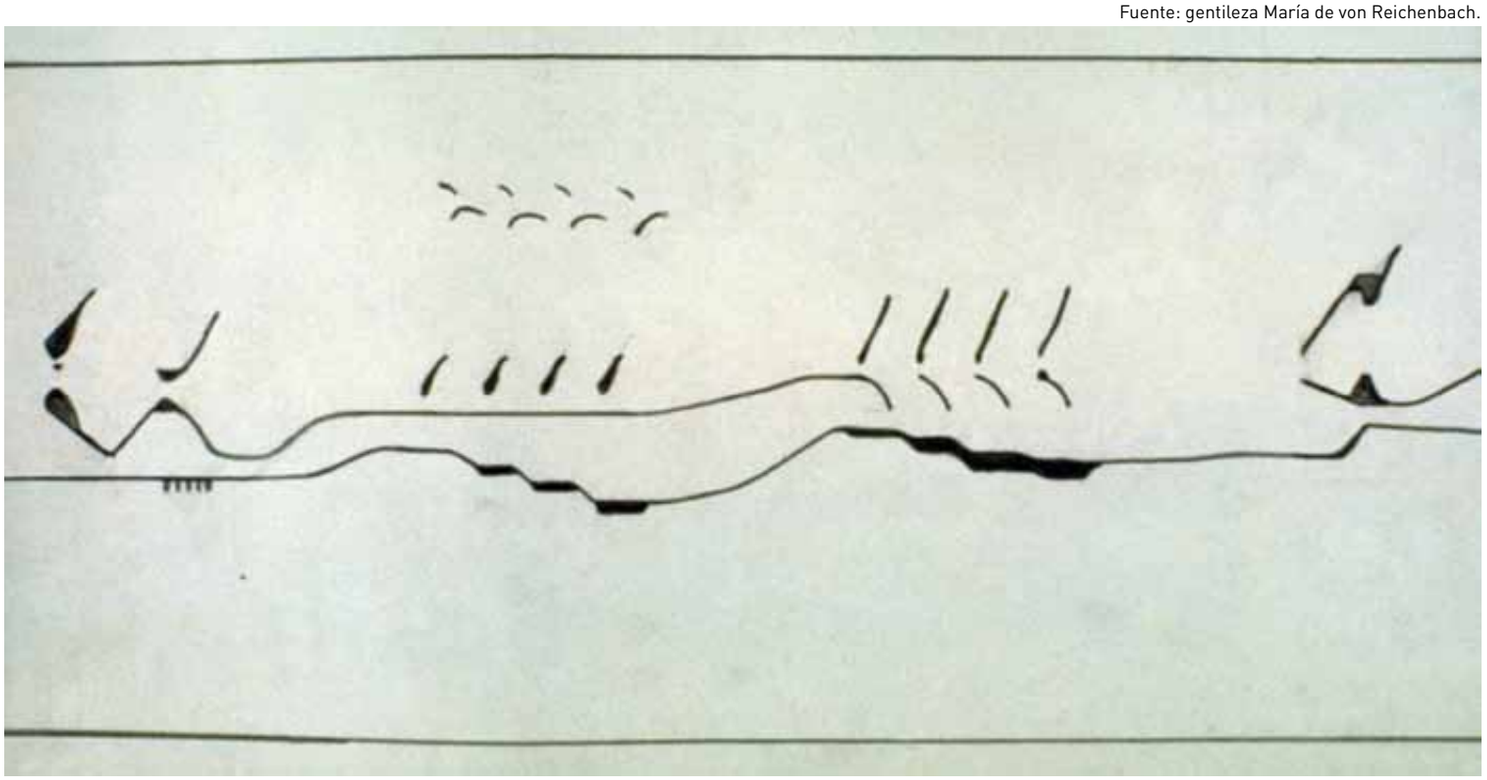
Cuando regresé a la Argentina en 1968, después de una ausencia de 12 años, el desafío mayor consistía en enfrentar las vicisitudes de una reinserción dificultosa. Venía de una prolongada estadía en Cuba, donde había sido director musical del Ballet Nacional, habiéndome nutrido en giras internacionales. Mi formación en la música se realizó previamente en el Conservatorio de Sofía, Bulgaria. Para ese entonces mi ambición se orientaba principalmente en el campo de la dirección de orquesta y mi experiencia como compositor autodidacta era escasa y con perspectivas indefinidas. Fue a partir de la obtención del Premio de composición Casa de las Américas (que sorprendió a todo el mundo) que empecé a considerar a la creación como una alternativa viable, especialmente para tiempos inciertos. Esos tiempos se presentaron con toda crudeza al llegar a un país gobernado por militares en el que mis antecedentes eran mal vistos, especialmente si buscaba asumir una función pública visible sin renunciar a mis convicciones que me relacionaban con dos países considerados enemigos en la guerra fría que se estaba librando.

Como en un cuadro de Warhol con imágenes repetidas como ecos, así se cerraban las puertas delante de mí. Tal vez era cuestión de esperar, o de volver a marcharme (opción que en ese momento rechazaba). De pronto una amplia puerta se me abrió, como en un cuento de hadas, y aquello que hasta ese momento era considerado como una alternativa subalterna –la composición– se iría a convertir bruscamente en la esencia de mi vida. El CLAEM me cambió la existencia. El CLAEM me dio alegría, esperanzas y una fuerte sensación de certeza.

Mis primeros contactos con la música de vanguardia fueron en La Habana, en un contexto de efervescencia y romanticismo propios de toda revolución joven. Había entonces allí un doble espíritu de libertad, aplicado tanto a los creadores como a los receptores del hecho artístico. La gente recibía con mucha naturalidad lo nuevo, lo inédito. En los conciertos sinfónicos, por ejemplo, las obras nuevas llamadas "arriesgadas" tenían por parte del público una acogida más entusiasta que las del repertorio tradicional. Ese fenómeno no lo volví a ver jamás en ningún lado. Tal vez se trataba de un momento mágico.

Existen ciertos momentos mágicos que se vuelven irrepetibles, consecuencia de múltiples circunstancias que se sincronizan en un momento dado. El CLAEM del Di Tella de los años sesenta resplandecía. A mi entender uno de los focos de ese resplandor provenía de la constitución de una

Fuente: gentileza María de von Reichenbach.



Fragmento de La Panadería, *partitura gráfica para el Conversor Gráfico Analógico "Catalina" (1969).*

comunidad de jóvenes compositores latinoamericanos, todos con fuerte vocación y disposición de absorber las ricas vivencias propias del intercambio. Se intercambiaban ideas, sensibilidades, emociones, afinidades, culturas, idiosincrasias, todo aquello que iría a conformar nuestras personalidades como seres humanos y a la vez como creadores. De la enorme riqueza de posibilidades que se nos brindaba, cada cual con el tiempo iba a decidir qué tomar y qué rechazar.

En 1969 Ginastera ya no daba clases y fue sustituido por Gerardo Gandini. Aprendí y disfruté con él, un músico todo terreno, transparente, que me transmitía el hedonismo que me gustaba. Tal vez estaba en su mejor momento como docente, favorecido por un horizonte que se vislumbraba sin sombras. Con él y todos los becarios creamos el Grupo de Improvisación Musical, fuente de estimulantes experiencias con el sonido y su organización colectiva, que inspiró mi pieza *Asómate a la ventana, María*.

El laboratorio de música electrónica vivía su época de mayor esplendor con la invención del ingeniero Fernando von Reichenbach del convertidor gráfico analógico bautizado "Catalina", capaz de transformar determinados gráficos en sonidos. Poco antes yo había compuesto una obra instrumental titulada *La panadería* escrita en notación gráfica no convencional (en aquellos tiempos era bastante habitual que el compositor también ideara su propio sistema de notación musical). La coincidencia resultó extraordinaria: la partitura de *La panadería* era fácilmente adaptable a "Catalina", con lo cual se me allanaba el camino. La obra como estructura ya estaba diseñada y mi tarea iba a consistir "apenas" en el trabajo de crearle electrónicamente los sonidos. Sin embargo, el desafío era grande, ya que su realización debía mantener el espíritu jocoso y a la vez expresivo del original. Para ese entonces –tal vez por el poco desarrollo de la tecnología– en la música electrónica propiamente dicha predominaba cierta aridez que yo quería evitar.

Desde un comienzo me sentí muy cómodo en el laboratorio. Me embargaba una sensación de control y bienestar. Como si fuera un pintor o un escultor estaba en contacto directo con la materia, a la que podía moldear, no mediante instrucciones como se hace escribiendo una partitura para que luego otros la toquen, sino por el contrario haciéndolo todo yo mismo. Era la independencia, la autonomía y la inmediatez que yo necesitaba en aquellos tiempos de impedimentos. En aquellos tiempos.

1972: Testimonio para una historia del CLAEM. Final de fiesta

GABRIEL BRNČIĆ

Muchas veces, durante el año transcurrido, intenté escribir y tal vez así aclararme a mí mismo el panorama de estos tiempos inciertos, represivos y extraordinariamente creadores... Aquel lugar impersonal de "lo europeo", "lo yanqui", "lo último", "la moda", "la onda", "lo romántico", "lo intelectual", etc., se había transformado poco a poco en el vivero de "lo americano" en un nuevo y propio sentido, reflejo de una voluntad emancipadora latente en nuestra sociedad.

El CLAEM mostró una institucionalidad caracterizable, contando con su factor dinámico interno. Lo primero era aquello que se manifestaba como la estructura que perseguía ciertos fines; lo segundo lo constituían esos fines puestos en marcha, que adaptaban las más variadas formas. Por otra parte, estaba el vínculo financiero con el *alma máter*, el Instituto Di Tella.

La constitución del CLAEM aparece unida a los fines y recursos del Maestro Alberto Ginastera, quien inserta su proyecto (proyecto valioso, inédito y de gran intuición) en el naciente Instituto, con el apoyo de fundaciones norteamericanas. La solución económica es típica y fundamenta cierta estrechez, dependencia y autocensura en los movimientos del CLAEM. El proyecto, en cambio, tenía algo de extraordinario: situaba en Buenos Aires la confrontación y creación del conocimiento, con el aporte dinamizante de la presencia viva e interactiva de las idiosincrasias del continente. Fue un momento histórico para la música latinoamericana: por fin se implantaba entre nosotros una metrópolis de la vanguardia musical. Ese factor geográfico, no ideal, pero sí el mejor en ese momento, otorgaba las mayores condiciones para el acercamiento crítico a los puntos más altos de ciertos desarrollos y a su uso posterior con una mentalidad descolonizada.

Creo que la idea de Ginastera se enfocaba positivamente en el desarrollo personal del compositor, ayudándolo a desenvolverse en el enfrentamiento solitario del individuo-artista con el medio. Es un concepto poco social que no comparto. Pero paradójicamente el propio Ginastera creaba una estructura institucional, cuyo contenido social era intrínseco, proponiendo actividades que inevitablemente conducían al trabajo en equipo. Pese a la organización administrativa jerárquica que él asumió, organización fuerte y tal vez injusta en tiempos de holgura económica, poco a poco y por razones de la actividad misma, la tendencia fue la de compartir responsabilidades (no así delegar) y asumir en conjunto la información a todo nivel. El alejamiento final de Ginastera, en el último período de existencia del CLAEM, provocó un cambio notable en las funciones directivas, la cuales se esparcieron en forma caótica y desbalanceada sobre el equipo docente y tecnológico. No estábamos constituidos como para entender del todo ese problema, sin embargo la acción misma, contradictoriamente, se tornó más fructífera que nunca, lo que demostraba nuestras capacidades para orientarnos hacia propósitos más definidos. Esto sin entrar a discutir la existencia de un ente autonomizable como el Laboratorio de Música Electrónica. Añádase además la situación administrativa del CLAEM como apéndice extirpable del ITDT, llena de "arreglos" extrainstitucionales y misterios jerárquicos desmoralizantes, basados en el desconocimiento de las funciones y obligaciones específicas de cada

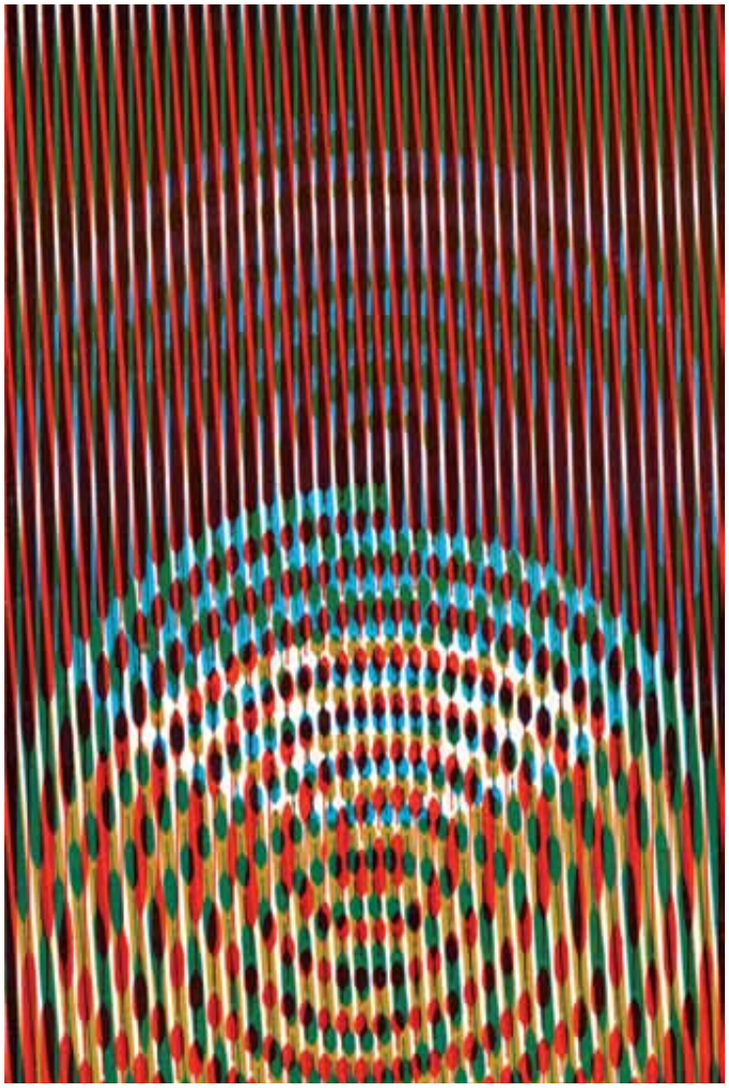
Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

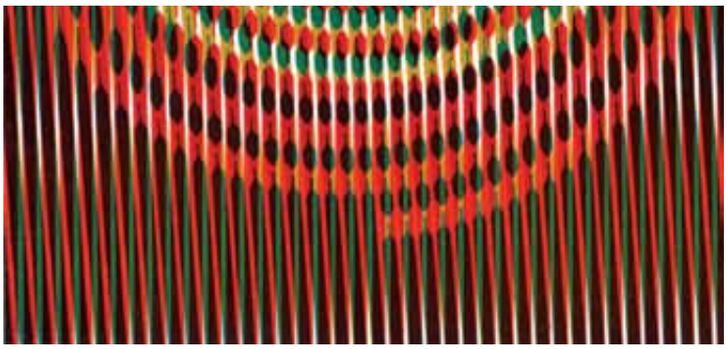
← *Gabriel Brnčić, Alejandro Núñez Allauca y Eduardo Kusnir. Concierto del Grupo de Experimentación Musical (diciembre de 1969).*

cual. Manera muy económica, pero arbitraria, de sostener una institución concebida y exaltada como extraordinariamente importante.

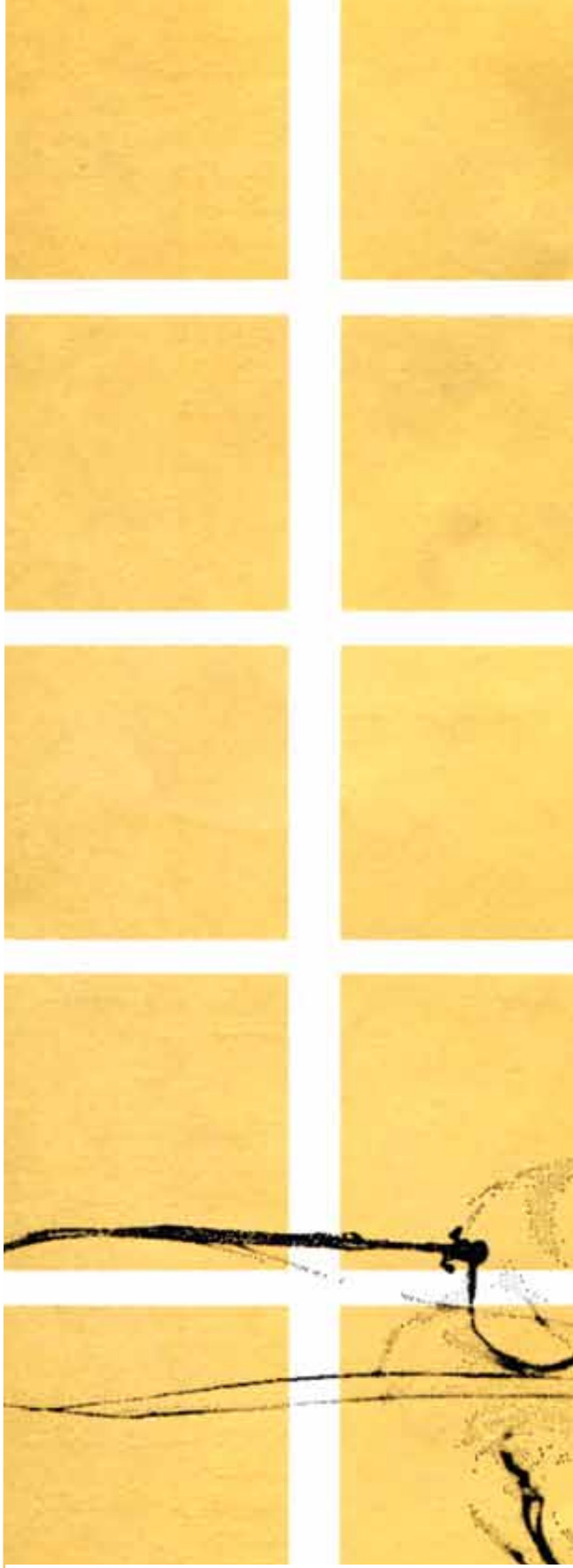
En el curso del agitado 1971, en que las fuentes financieras del CLAEM se agotaron, se manifestó en cada uno de nosotros, los miembros del *staff* permanente de docentes y técnicos, tendencias sobresalientes y ocultas propias de los momentos extremos. Desapareció tangiblemente la imagen equívoca de seguir existiendo gracias a las instituciones benéficas, soporte dilecto de la dependencia cultural y la mercantilización de nuestros fines. Es así que, durante ese año, intentamos con urgencia una definición de nuestro quehacer. Nos costaba a menudo exteriorizar en esa definición conceptos que ambicionábamos, que pretendíamos y que en algunos casos veíamos como **lo que debíamos o queríamos hacer** y en otros como **lo que no habíamos hecho del todo bien**: De todos modos definimos el CLAEM como un centro de **docencia**, **producción e investigación** musical contemporánea a nivel **latinoamericano de altos estudios musicales**. Y he aquí la razón para insistir en el significativo impulso ginasteriano.

Creo sin equivocarme que estamos frente a la responsabilidad, que antes cupo a quien criticamos, de **crear** o **recrear algo que sirva para algo**, dicho de otro modo, **prestar un servicio a la sociedad** haciendo uso de nuestra experiencia y de nuestro poder creador en el campo de la música.





Detalle del Folleto Institucional del CLAEM *(1964).*
Arte: Juan Carlos Distéfano.



Detalle del Programa del *"IX Festival de Música Contemporánea" (1970). Arte:* Juan Carlos Distéfano.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Apéndice documental:

concursos de becarios, docentes, visitantes internacionales y conciertos

La información que se detalla en esta sección ha sido confeccionada a partir de diversas fuentes. El archivo del Instituto Torcuato Di Tella es el principal reservorio de documentación sobre el CLAEM. Allí, se ha consultado diversos tipos de documentación, correspondencia, memorándums internos, comunicados de prensa, artículos periodísticos y publicaciones referidas al CLAEM o al Instituto Torcuato Di Tella. Asimismo la consulta de algunos archivos privados, la Biblioteca Musical del Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires y las entrevistas realizadas han sido otra fuente sumamente importante para realizar las tablas que figuran a continuación.

La mayoría de los datos que se exponen en este apéndice fueron chequeados en más de una fuente. Sin embargo, distintos puntos de vista sobre el mismo acontecimiento pueden requerir que se destaque uno u otro aspecto de la realidad. He tratado de confeccionar las secciones de este apéndice con la mayor rigurosidad y objetividad posible, aunque estoy seguro de que son muchos los huecos o puntos débiles que se pueden llegar a encontrar. Valga pues este intento como un inicial acercamiento panorámico a momentos que sucedieron en la historia musical argentina y latinoamericana.

Hernán Gabriel Vázquez
Buenos Aires, 10 de marzo de 2011.

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

→ SECCIÓN 1

FUNCIONARIOS Y CUERPO DOCENTE DEL CLAEM, 1963-1971

PERSONAL Y CARGO INSTITUCIONAL

Alberto Ginastera, Director y Profesor Principal.
Gerardo Gandini, Profesor Adjunto.
Josefina Schroeder, Secretaria (1962-1969).
Cristina Laje, Secretaria (1969-1970).
María de Posada, Secretaria (1970-1971).
María Luisa Branha, Secretaria (1962-1971).

LABORATORIO DE MÚSICA ELECTRÓNICA

Horacio Raúl Bozzarello (1964-1965), responsable técnico del primer Laboratorio.
Fernando von Reichenbach (1966-1971), Director técnico del Laboratorio.
Francisco Kröpfl (1967-1971), Asesor musical del Laboratorio[1].
César Bolaños (1964-1966), Profesor asistente y colaborador en la elaboración del primer Laboratorio.
Gabriel Brnčić (1969-1971), Profesor asistente de la cátedra Composición musical con medios electrónicos.
Walter Guth (1968-1971), Asistente técnico.
Julio Manhart (1968-1971), Asistente técnico.
Enrique Jorgensen (1968-1971), Asistente técnico.

1| Desde abril de 1971, ante la ausencia de Ginastera, Kröpfl firma la correspondencia como "Director Interino" del CLAEM, además de ser el "Director Musical" del Laboratorio de música electrónica.

CORO DE CÁMARA DEL CLAEM

El coro de cámara funcionó entre 1963 y 1964. La dirección de este estuvo a cargo de María del Carmen Díaz. Las presentaciones en público se vincularon con el concierto de Navidad de 1963 y en la interpretación de algunas obras en los Festivales de Música Contemporánea.

BIBLIOTECA Y DISCOTECA

El material musical se alojaba en la Biblioteca de Artes del ITDT, en la sede de la calle Florida 936. La Directora General de la biblioteca del ITDT fue Emma Linares. De acuerdo con las estadísticas publicadas en las distintas Memorias del ITDT, llama la atención, que en la biblioteca de artes, el número de consultas de lectores externos superaba al número de consultas internas. Este dato permite acercarnos a la importancia que esta biblioteca tenía para el público de, al menos, la ciudad de Buenos Aires. Asimismo, hacia 1969, la biblioteca de artes contaba con un total de 2930 libros, 1869 partituras, 609 discos, 4 microfilms, 815 diapositivas y 20 cintas magnetofónicas, entre otros materiales como ser revistas especializadas[2].

2| Luego del cierre del CLAEM, el material musical que se encontraba en la Biblioteca de Artes fue donado a la Municipalidad de Buenos Aires. Actualmente, los volúmenes existentes se conservan en la Biblioteca Musical del Centro Cultural Recoleta.

CURSOS REGULARES

De acuerdo con distintos documentos, existió un currículo fijo a dictarse en cada uno de los dos cursos lectivos. Sin embargo, el cambio en la denominación de algunas asignaturas y del docente responsable llevan a pensar en una organización del currículo planeado ciertamente flexible o adaptable a las circunstancias de cada año.

El plan de estudios, con variaciones en cada bienio, giró en torno a distintas temáticas a cargo de docentes estables según el siguiente detalle:

1er. AÑO
Las estructuras contemporáneas en la composición musical, **Alberto Ginastera**[3].
Seminario de composición I, **Alberto Ginastera**.
La textura musical en el siglo XX, **Gerardo Gandini**.
Textura Tradicional, **Raquel Cassinelli de Arias**[4].
Composición musical con medios electrónicos, **Francisco Kröpfl**.
Introducción a la acústica y a la electrónica, o, Técnica de los instrumentos electro-acústicos, **Horacio Raúl Bozzarello** y, posteriormente, **Fernando von Reichenbach**.
Historia y estética de la música contemporánea, **Amalia (Pola) Suárez Urtubey**.

2do. AÑO
Técnicas experimentales de composición, o, Problemática de la creación musical contemporánea, **Alberto Ginastera**.
Seminario de composición II, **Alberto Ginastera**.
Nuevos principios de orquestación, **Gerardo Gandini**.
Textura Tradicional, **Raquel Cassinelli de Arias**.
Composición con medios electrónicos II, **Francisco Kröpfl**.
Introducción al análisis de la música experimental, **Enrique Belloc**[5].
Historia y estética de la música americana, **Amalia (Pola) Suárez Urtubey**.

3| Ginastera, debido a convocatorias internacionales por estreno de sus obras o diligencias relativas al CLAEM, solía ausentarse por extensos períodos de tiempo por lo que los cursos a su cargo solían ser dictados por Gerardo Gandini.

4| Hacia 1967, Raquel Cassinelli de Arias deja de figurar en la lista de docentes regulares del CLAEM.

5| Belloc regresó de sus estudios en el exterior en 1968 y solo figura en la nómina de docentes en la *Memoria 1968* del ITDT.

➔ *Alberto Ginastera, borrador del proyecto definitivo para la creación del CLAEM, 1961.*

Alberto Ginastera, Director y Profesor Principal.

Compositor argentino nacido en Buenos Aires el 11 de abril de 1916. Desde temprana edad mostró su interés por la música. Sus estudios formales los inició en 1928 en el Conservatorio Williams y los continuó en el Conservatorio Nacional de Música, donde se graduó en 1938. Desde 1937, gracias al estreno en el Teatro Colón de la suite de su ballet *Panambí*, Ginastera obtuvo una muy importante recepción de sus obras en el medio local. A partir de la década de 1940, la difusión internacional de su producción se verá acompañada de numerosos encargos y premios de entidades nacionales y extranjeras. Abordó tanto la creación para instrumentos solistas y la música de cámara así como el género sinfónico coral y obras escénicas. Paralelamente a su actividad como compositor, Ginastera desplegó una importante actividad en el plano educativo. Además de dictar cátedras en ámbitos provinciales y nacionales, fundó instituciones dedicadas a la enseñanza musical como el Conservatorio Julián Aguirre de Banfield, la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, y el CLAEM. Falleció el 25 de junio de 1983 en Ginebra, Suiza.

ALBERTO GINASTERA

PLAN DE ESTUDIOS

1er Año

I - Las estructuras ~~clásicas y su evolución~~ contemporáneas en la composición musical.
12 horas semanales-Prof. A.Ginastera

II - ~~La textura musical a través del contrapunto y de la armonía tradicionales.~~ de textura armónico-contrapuntística en el Siglo XX.
6 horas semanales-

III- Nuevos principios ~~clásicos~~ de orquestación I
6 horas semanales-

IV - Dos cursillos a cargo de profesores extraordinarios sobre temas relacionados con la técnica, historia y estética de la música contemporánea.
horario a fijar-

V - Forum de composición
3 horas semanales-Prof. A. Ginastera

2 Año

I - ~~Evolución actual de las estructuras musicales.~~ Técnicas experimentales de composición. 12 horas semanales

II - La técnica serial ~~y la~~ Evolución de ~~la textura armónico-contrapuntística en el siglo XX.~~
6 horas semanales-

III - Nuevos principios de orquestación II
6 horas semanales-

IV - Dos cursillos a cargo de profesores extraordinarios sobre temas relacionados con la técnica, historia y estética de la mèucia contemporánea.
horario a fijar.

V - Forum de composición
3 horas semanales-

CURSILLOS

Los cursillos mencionados en el punto IV del Plan de Estudios, estarán a cargo de profesores que hayan sido invitados para dictar clases especiales dentro de cada semestre. Se contratarán a tal efecto dos profesores por año, el primero dedicado a estudiar los problemas técnicos y el segundo los estéticos. Durante el primer año se invitará a un gran compositor mundial cuya experiencia pueda tener vital importancia para los jóvenes estudiantes. En la segunda parte del mismo año un compositor americano abordaría el tema de la música en conección con los problemas estéticos del compositor de nuestro continente. Durante el segundo año un compositor vinculado a las tendencias de avant-garde, estaría encargado de presentar a los estudiantes las corrientes experimentales más avanzadas de la música actual. En el segundo semestre del 2 año, un musicólogo o un gran crítico musical con conocimiento y experiencia en el arte moderno presentaría un panorama de las principales tendencias y corrientes estéticas de la música y del arte en el siglo XX.

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

Gerardo Gandini
Profesor Adjunto.

Compositor, pianista y director de orquesta argentino, nació en Buenos Aires el 16 de octubre de 1936. Se inició musicalmente como pianista y, si bien se reconoce como autodidacta, entre sus maestros se destacan Pía Sebastiani, Roberto Caamaño e Ivonne Loriod, en piano y, en composición, Alberto Ginastera y Goffredo Petrassi. La actividad y reconocimiento musical, como intérprete, compositor y docente, posicionan a Gandini entre uno de los principales motores de la vida musical porteña, desde fines de los años 1950 hasta la actualidad. Sus obras, desde música de cámara hasta óperas, son ejecutadas y reconocidas internacionalmente. Entre las numerosas distinciones obtenidas se destacan el León de Oro del Festival de Cine de Venecia (1998), el Premio Nacional de Música (Argentina) por su ópera *La ciudad ausente* (1996) y el Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria" (2008). Gerardo Gandini es académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

← *Gerardo Gandini ejecutando STROBO I de alcides lanza.*

Fuente: gentileza María de von Reichenbach.

Fernando von Reichenbach
Director técnico del Laboratorio (1966-1971).

Nació en Buenos Aires el 30 de noviembre de 1931. En 1962 montó la Sala Audiovisual del Museo Nacional de Bellas Artes. Desde su incorporación como técnico del Laboratorio del CLAEM, se centró en el diseño de controladores para la producción de sonido y su relación con imágenes que posibilitaron el prestigio continental a las producciones presentadas en la Sala Audiovisual del "Di Tella". En dicho ámbito creó el Convertidor Gráfico Analógico, posibilitó la distribución circular del sonido y un Foto-programador de intensidad sonora, entre otros dispositivos. Obtuvo la beca Guggenheim (1972), el premio "Trayectoria" del Fondo Nacional de las Artes (1998) y fue miembro honorario de la Federación Argentina de Música Electroacústica. Falleció el 17 de marzo de 2005.

Fuente: gentileza María de von Reichenbach.

Francisco Kröpfl
Asesor y Director musical del Laboratorio de música electrónica (1967-1971).

Compositor y docente de origen húngaro, Kröpfl se formó en composición con Juan Carlos Paz, en 1950 se integró a la Agrupación Nueva Música y desde 1956 se especializó en investigaciones entorno a la producción y percepción de fuentes sonoras electroacústicas. Es uno de los pioneros en la composición con medios electrónicos en Latinoamérica, su producción y labor pedagógica es reconocida internacionalmente. Obtuvo una beca Guggenheim en 1977 y, entre otros reconocimientos, por su obra *Orillas* recibió en 1989 el premio Magistere del Instituto Internacional de Música Electroacústica de Bourges, Francia. Dirigió los Laboratorios de música electrónica del Instituto de Fonología de la UBA, del CLAEM, del CICMAT y, hasta 2004, el LIPM del Centro Cultural Recoleta. Francisco Kröpfl es presidente de la Federación Argentina de Música Electroacústica.

Horacio Raúl Bozzarello
Responsable técnico del primer Laboratorio (1964-1965).

El ingeniero Bozzarello estuvo a cargo, junto con César Bolaños, de la construcción del primer Laboratorio el cual dirigió entre 1964 y 1965. Durante 1965 asistió a un Congreso sobre Acústica Musical realizado en la ciudad de Córdoba e impartió cursos sobre dicho tema a los becarios del CLAEM y alumnos externos al Centro.

Amalia [Pola] Suárez Urtubey

Inicialmente se formó como Profesora de Piano en el Conservatorio "Manuel Gómez Carrillo" de Santiago del Estero, su ciudad natal, luego se graduó como Profesora de Castellano y Literatura en el Instituto "Dr. Joaquín V. González" de Buenos Aires. Como musicóloga, se dedica a la historia de la música argentina, área en la cual se doctoró en 1972 en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. En su producción científica, premiada en el país y en el extranjero, destacan sus varios libros dedicados a la obra de Alberto Ginastera, a quien trató y entrevistó principalmente cuando se desempeñó como profesora del CLAEM. Figura decana de la musicología histórica argentina, colaboró en importante publicaciones colectivas nacionales e internacionales. Columnista del diario La Nación y musicógrafa del Teatro Colón de Buenos Aires, es actualmente vice-presidenta de la Academia Nacional de Bellas Artes y miembro de número de la Academia Argentina de la Historia.

Raquel [Beba] Cassinelli de Arias
(Buenos Aires, 1918-2003).

Organóloga y docente, se formó como musicóloga junto a importantes figuras como Carlos Vega y Lauro Ayestarán. Graduada del Conservatorio Nacional de Música en 1949, desarrolló una amplia trayectoria docente en varias instituciones, entre las que destaca la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Estuvo a cargo del curso de "Textura Tradicional" en el CLAEM. Residió entre 1977 y 1980 en Caracas, invitada por el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore para organizar su Museo de Instrumentos Musicales y realizar tareas de investigación y docencia. Se la considera pionera y principal motor de la organología musical en Argentina.

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

Gerardo Gandini, Armando Krieger, Astor Piazzolla, Alberto Ginastera, Regina Benavente y Antonio Tauriello, quien ejerció una gran influencia y compartió muchos momentos junto a los becarios. Concierto en homenaje a Ginastera en su 50.º aniversario, a cargo de sus alumnos, 1966.

→ SECCIÓN 2

CURSOS Y CONFERENCIAS DE VISITANTES

Compositores y teóricos internacionales que visitaron el CLAEM entre 1963 y 1971

En la medida de sus posibilidades económicas, y acuerdos personales e institucionales, el CLAEM organizó diversos cursos y conferencias a cargo de personalidades extranjeras. En general, estas actividades fueron diferenciadas entre cursos y seminarios dirigidos a los becarios, y cursos y conferencias para público general. En algunas oportunidades, dadas la relevancia o características del visitante invitado, se permitía asistir a los cursos a compositores externos al CLAEM y a público general.

AÑO 1963

Riccardo Malipiero (Italia), La textura musical en el Siglo XX, Nuevos principios de orquestación.
Olivier Messiaen (Francia), Teoría del ritmo.
Aaron Copland, Estética de la música del Siglo XX (para becarios y público general).
Edgar Willems (Ginebra), Conferencia, "Introducción al ritmo musical".
Karl Andreas Wirtz (Alemania), Conferencia "Los Festivales de Bayreuth".
Odón Alonso (España), Conferencia "La joven generación de compositores españoles".

AÑO 1964

José Vicente Asuar (Chile), Técnica de composición de la música electrónica.
Gilbert Chase (EEUU), Hacia una estética americana (conferencia pública).
Luigi Dallapiccola, Música y palabra.
Bruno Maderna, Fonología experimental, Conferencia "Mi experiencia en la música electrónica".
Antonio Fernández Cid – **Joaquín Achúcarro** (España), Conferencia-concierto "La música y los músicos de España en la época actual".
John Vincent (EEUU), Conferencia-Concierto "Música en las Universidades de los Estados Unidos".
Maurice Le Roux (Francia), Cursillo "Música y Cine".
Lauro Ayestarán (Uruguay), Conferencia y concierto de música barroca hispanoamericana: "El hallazgo de un Barroco Musical Hispanoamericano".

AÑO 1965

Mario Davidovsky (Argentina-EEUU), Técnica para la composición de la música electrónica.
Maurice Le Roux (Francia), Música y Cine (conferencias públicas).
Roger Sessions (EEUU), La música y el hombre.
Juan Orrego Salas (Chile-EEUU, Conferencia "Labor que realiza la Escuela de Música de la Universidad de Indiana".

AÑO 1966[1]

Iannis Xenakis (Grecia-Francia), Música estocástica, estratégica y simbólica, Conferencia-concierto público "Nuevos principios de composición musical".
Earle Brown (EEUU), Teoría avanzada de composiciónConferencia pública ilustrada "Relaciones entre la música actual y las otras artes".
Robert Stevenson (EEUU), Seminario de Música Barroca Hispanoamericana (seminario público).

1| Desde 1964, Ginastera estuvo interesado en contar con Witold Lutoslawski como uno de los docentes invitados. Luego de ajustar detalles sobre el curso a dictar y las obras a ejecutarse en un "concierto homenaje" durante agosto de 1966, Lutoslawski canceló su visita el 23 de julio de ese año. Según palabras del compositor polaco, desde el Ministerio de Asuntos Extranjeros le "sugirieron" que suspenda el viaje debido al golpe de estado que se había producido en junio de 1966 en Argentina.

AÑO 1967

Cristóbal Halffter (España), Técnicas contemporáneas en composición musical.
Luigi Nono (Italia), Música y palabra; Experiencias de composición en un Laboratorio de Música electrónica.
Hans Heinz Stuckenschmidt (Alemania), Conferencia "Desintegración atómica de la música moderna".

AÑO 1968

Vladimir Ussachevsky (EEUU), Mis experiencias en los estudios de música electrónica; Conferencia y concierto público "Obras musicales electrónicas y música electrónica para una película".
Roman Haubenstock-Ramati (Austria), Notación musical contemporánea.
Gilbert Amy (Francia), Problemas de la forma en la música actual.

AÑO 1969

Luis de Pablo (España), La forma en la música contemporánea; Conferencia y concierto público, "Reflexiones en torno a 10 años de trabajo".
Eric Salzman (EEUU), Música y medios mixtos de comunicación.

AÑO 1970 [2]

Umberto Eco (Italia), Ciclo de conferencias:
La poética de la música en el contexto de la vanguardia contemporánea; Pensamiento estructural y pensamiento serial; Problemas de la práctica musical y artística en el universo de la protesta; Mesa redonda: Umberto Eco, Eliseo Verón, Juan Carlos Indart y Francisco Kröpfl. José María Paolantonio, coordinación.

2| Ginastera tuvo intenciones de contratar al compositor Milton Babbit para dictar uno de los cursos durante 1970. Sin obtener buenos resultados, intento conseguir un subsidio de la empresa IBM.

AÑO 1971

Luis de Pablo (España), Diálogo con la música europea. Reunión musical en honor del compositor español Luis de Pablo. Organizado por Agrupación Nueva Música y el CLAEM.

Temas tratados:

a) ¿Música o espectáculo?
b) El Sintetizador electrónico,
nueva actitud del compositor.

Intervinieron junto con Luis de Pablo, Odile Barón Supervielle, Gabriel Brnčić, Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, José Ramón Maranzano, Nelly Moretto y Juan Carlos Paz.

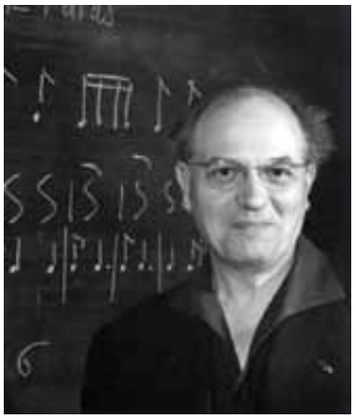
For the Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales
del Instituto Torcuato Di Tella and
its Director — Alberto Ginastera
with every good wish for its future history

Aaron Copland

Buenos Aires 1963

Aaron Copland
1963: Estética de la música del Siglo XX (para becarios y público general).

Olivier Messiaen
(Francia)
1963: Teoría del ritmo.



Pour Alberto Ginastera
et le Centre latinoaméricain de hautes études musicales
de l'Institut di Tella —

en souvenir de mes cours sur les décitâlas de l'Inde
et la métrique grecque —

Olivier Messiaen
Buenos Aires — juillet 1963 —

Riccardo Malipiero
(Italia)
1963: La textura musical en el Siglo XX, Nuevos principios de orquestación.

a l'Instituto Torcuato di Tella y a
su animador Alberto Ginastera
con admiración y gratitud
Buenos Aires 22.XI.63 Riccardo Malipiero

Sono stato felice di essere stato tra voi e soprattutto di avere fatto l'incontro con la musica dei giovani argentini. Mi auguro di mantenere vivi i contatti con voi.
Affettuosi auguri

Bruno Maderna

Buenos Aires 24.8.64

Bruno Maderna
1964: Fonología experimental, Conferencia "Mi experiencia en la música electrónica".

Gilbert Chase
(EEUU)
1964: Hacia una estética americana (conferencia pública).

Para Alberto Ginastera y para el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, de quien tuvo el privilegio de ser "de la casa" durante una temporada gratísima,

Gilbert Chase

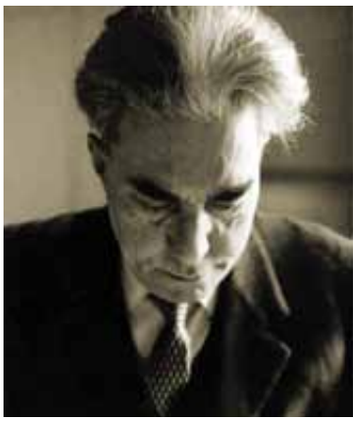
Buenos Aires
VIII-24-1964

Para el maestro don Alberto Ginastera y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales con la admiración que me merece la extraordinaria labor musical y musicológica que realizan.

José Vicente Asuar
Noviembre 1964

José Vicente Asuar
(Chile)
1964: Técnica de composición de la música electrónica.

Luigi Dallapiccola
(Italia)
1964: Música y palabra.



al Centro di Musica dell' Instituto Torquato di Tella, con l' assicurazione che non dimenticherò il grande bellissimo che vi ho passato.

23 ottobre 1964

Luigi Dallapiccola

Mario Davidovsky
(Argentina-EEUU)
1965: Técnica para la composición de la música electrónica.

Al Instituto Di Tella, al C.L.E.A.M. al Maestro Alberto Ginastera y los becarios, mis mejores deseos de éxito y buenaventura.

Mario Davidovsky
B.A. Set 28.65.

Roger Sessions
(EEUU)
1965: La música y el hombre.

To the admirable Instituto Torcuato de Tella, and to the Maestro Alberto Ginastera, and to the students whom I have known, and with whom I have passed many stimulating hours, with deep and hearty esteem and friendship

Roger Sessions
1965

Maurice Le Roux
(Francia)
1965: Música y Cine (conferencias públicas).

Je fais des voeux très sincères pour que naissent ici des oeuvres d'une qualité telle qu'elles puissent donner au monde, mieux que le témoignage des professeurs, une image évidente et durable de l'atmosphère exceptionnelle dans laquelle elles auront été conçues.

Merci à l'Instituto di Tella et à son Directeur, le Maître Alberto Ginastera qui m'ont accueilli si cordialement

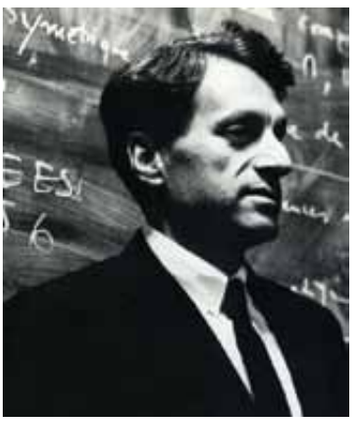
[signature]
25.VIII.65

for Maestro Ginastera and the Instituto di Tella — with many thanks for your interest and kindness — It was a great pleasure for me —

[signature] 2 Nov. 66

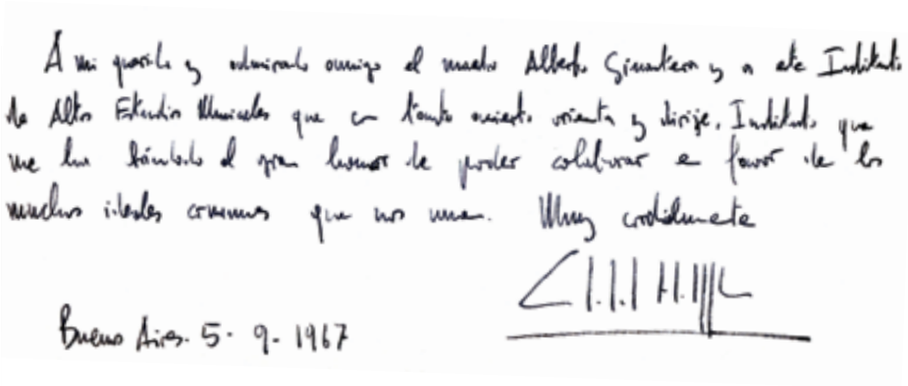
Earle Brown
(EEUU)
1966: Teoría avanzada de composición Conferencia pública ilustrada "Relaciones entre la música actual y las otras artes".

Iannis Xenakis
(Grecia-Francia)
1966: Música estocástica, estratégica y simbólica, Conferencia-concierto público "Nuevos principios de composición musical".



Heureux d'avoir eu l'occasion grâce à mon ami Alberto Ginastera et à son Institut de connaître et de sonder peut-être l'avenir musical à travers cette jeunesse attentive qui se cherchant cherche. Στό καλό καί μέ ὅλες μου τίς εὐχές [illegible]

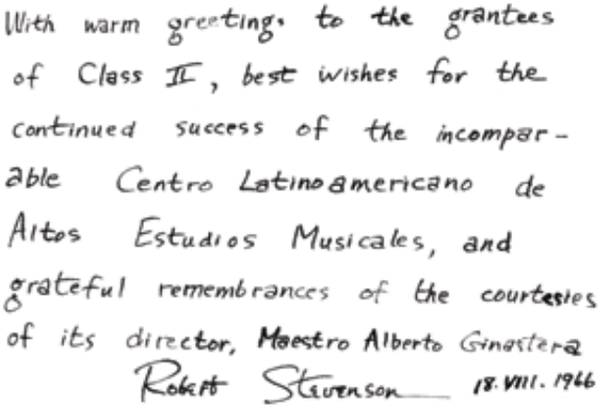
Cristóbal Halffter
(España)
1967: Técnicas contemporáneas en composición musical.



A mi querido y admirado amigo el maestro Alberto Ginastera y a este Instituto de Altos Estudios Musicales que con tanto acierto orienta y dirige. Instituto que me ha brindado el gran honor de poder colaborar en favor de los muchos ideales comunes que nos unen. Muy cordialmente

Buenos Aires. 5. 9. 1967

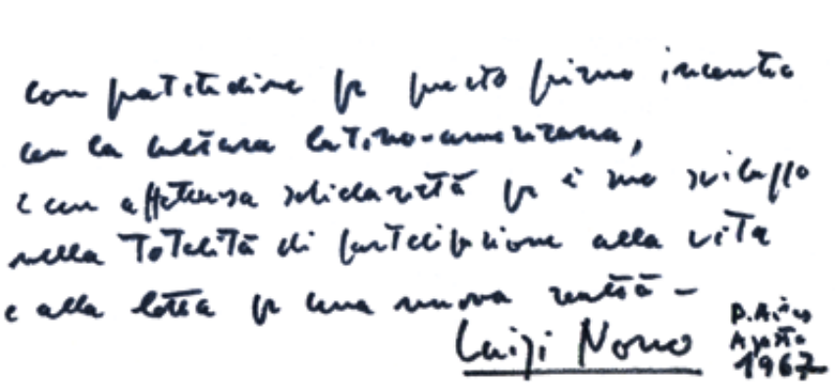
Robert Stevenson
(EEUU)
1966: Seminario de Música Barroca Hispanoamericana (seminario público).



With warm greetings to the grantees of Class II, best wishes for the continued success of the incomparable Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, and grateful remembrances of the courtesies of its director, Maestro Alberto Ginastera

Robert Stevenson 18. VIII. 1966

Luigi Nono
(Italia)
1967: Música y palabra; Experiencias de composición en un Laboratorio de Música electrónica.

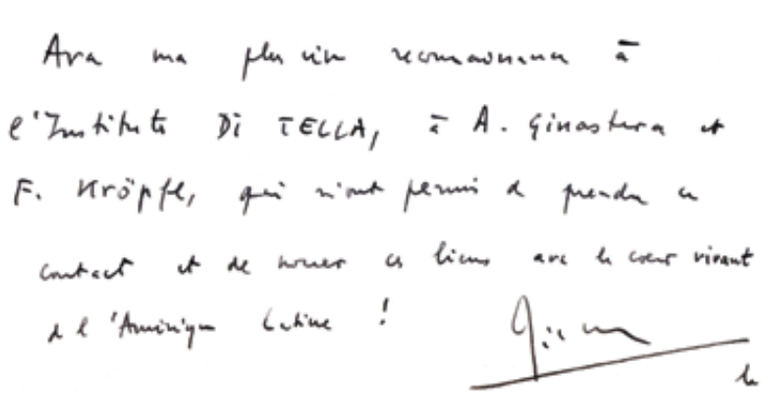


con particolare per questo primo incontro con la cultura latino-americana, e con affettuosa solidarietà per il suo sviluppo nella totalità di partecipazione alla vita e alla lotta per una nuova realtà –

Luigi Nono

B. Aires Agosto 1967

Gilbert Amy
(Francia)
1968: Problemas de la forma en la música actual.



Avec ma plus vive reconnaissance à l'Institut Di TELLA, à A. Ginastera et F. Kröpfl, qui m'ont permis de prendre un contact et de nouer un lien avec la cour vivant de l'Amérique latine !

le 18.07.1968

Vladimir Ussachevsky
(EEUU)
1968: Mis experiencias en los estudios de música electrónica; Conferencia y concierto público "Obras musicales electrónicas y música electrónica para una película".

To the vital and exciting Instituto Torcuato di Tella, to Maestro Ginastera and the electronic staff and students - my good wishes. With an understandable partiality I hope for a particular success and further growth for your advanced electronic studio facilities and the audio-visual wizards who make the impossible happen as a matter of course.

Vladimir A. Ussachevsky
June 23, 1968.

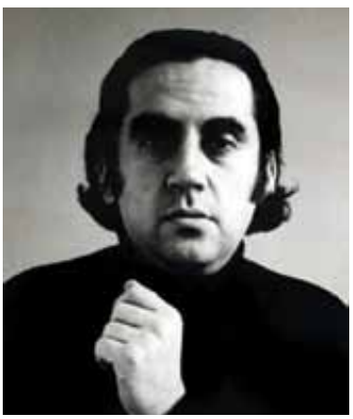
Mon chère ami Alberto Ginastera, -
en quittant Instituto Di Tella
et Buenos Aires je me sens
beaucoup plus pauvre.
Merci pour invitation
Merci pour notre amitié
Merci pour admirable experience
Instituto Di Tella

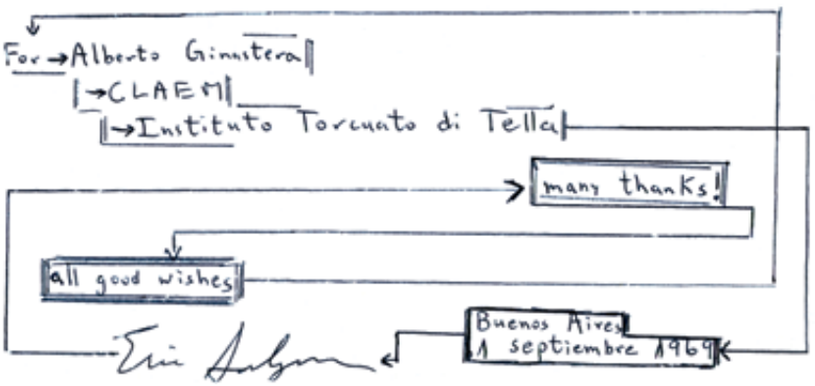
Roman Haubenstock-Ramati

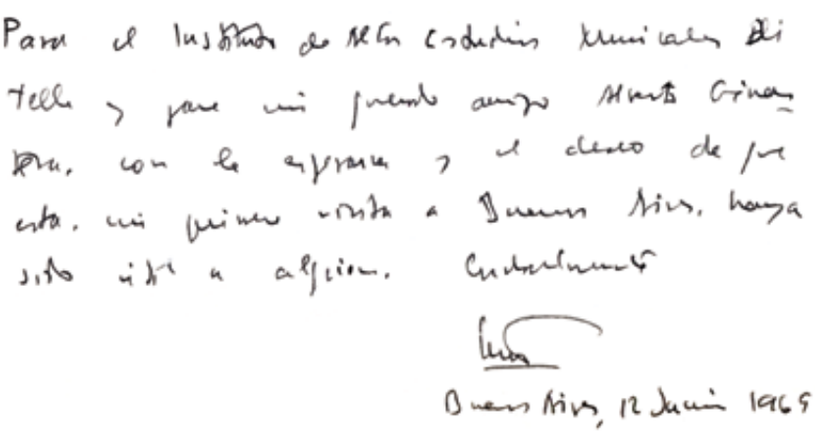
Buenos Aires, 25. Sept. 1968

Roman Haubenstock-Ramati
(Austria)
1968: Notación musical contemporánea.

Eric Salzman
(EEUU)
1969: Música y medios mixtos de comunicación.







Para el Instituto de Altos Estudios Musicales Di Tella y para mi querido amigo Alberto Ginastera, con la esperanza y el deseo de que esta, mi primera visita a Buenos Aires, haya sido útil a algún. Cordialmente

Luis

Buenos Aires, 12 Junio 1969

Luis de Pablo
(España)
1969: La forma en la música contemporánea; Conferencia y concierto público, "Reflexiones en torno a 10 años de trabajo".

In ricordo di una indimenticabile Neue Jam Session coi becarios del Di Tella, in ricordo di una composizione visio-audio-tecno-elettro-aleatorio-reichenkachiana, in ricordo delle discussioni su cosa sia ancora-ahimè-l'artista, in ricordo di tutti, con un saluto affettuoso ad Alberto Ginastera,

Umberto Eco

CAPITAL, AGOSTO 1970

Umberto Eco (Italia)
1970: Ciclo de conferencias: La poética de la música en el contexto de la vanguardia contemporánea; Pensamiento estructural y pensamiento serial; Problemas de la práctica musical y artística en el universo de la protesta; Mesa redonda: Umberto Eco, Eliseo Verón, Juan Carlos Indart y Francisco Kröpfl. José María Paolantonio, coordinación.

→ SECCIÓN 3

CONCURSOS Y JURADOS INTERVINIENTES

Becarios y concursos de becas realizados entre 1962 y 1971

CONCURSO DE BECAS 1963-1964

Adjudicación de las becas:
20 de diciembre de 1962.

Jurado:
Lauro Ayestarán, Uruguay.
Alfonso Letelier, Chile.
Alberto Ginastera, Director del CLAEM.

Becarios:
Blas Emilio Atehortúa Amaya (Colombia)
Oscar Ernesto Bazán (Argentina)
César Bolaños (Perú)
Armando Víctor Krieger (Argentina)
Mario Kuri Aldana (México)
Alcides Emigdio Lanza (Argentina)
Mesías Decroly Maiguashca (Ecuador)
Marlos Mesquita Nobre de Almeida (Brasil)
Miguel Ángel Natalio Rondano (Argentina)
Edgar Valcárcel (Perú)
Marco Aurelio Vanegas (Colombia) [1]
Alberto Villalpando (Bolivia)

1| *Vanegas vuelve a Colombia a principios de noviembre de 1963 por problemas de índole psiquiátrica. La dirección del ITDT decidió cancelar la beca de Vanegas a partir del 1º de marzo de 1964.*

→ *Jurado del concurso de becas 1963-1964: Lauro Ayestarán, Alberto Ginastera y Alfonso Letelier.*

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

CONCURSO DE BECAS 1965-1966

Adjudicación de las becas:
19 de octubre de 1964.

Jurado:
León Schidlowsky, Chile[2]
Luigi Dallapiccola, Italia
Alberto Ginastera,
Director del CLAEM.

Becarios:
José Rafael Aponte Ledée (Puerto Rico)
Jorge Arandia Navarro (Argentina)
Atiliano Auza León (Bolivia)[3]
Gabriel Brnčić Isaza (Chile)
Mariano Josué Etkin (Argentina)
Bernal Flores (Costa Rica)[4]
Benjamín Gutiérrez Sáenz (Costa Rica)
Miguel Letelier (Chile)
Eduardo David Mazzadi (Argentina)
Graciela Paraskevaídis (Argentina)
Enrique Rivera (Chile)
Jorge Sarmientos (Guatemala)

Becarios Extraordinarios[5]:
Año 1965:
Walter Ross (Estados Unidos), *becado por la OEA*[6].
César Bolaños (Perú), *becado por el CEA del ITDT.*

Año 1966:
Blas Emilio Atehortúa (Colombia), *becado por la OEA.*
César Bolaños (Perú), *becado por la OEA.*

2| León Schidlowsky participó del jurado en reemplazo de Domingo Santa Cruz.
3| El 12 de agosto de 1966, Auza León solicitó una licencia por enfermedad, regresó a Perú y no completó el ciclo de estudios en el CLAEM.
4| Luego de postergar su arribo a Buenos Aires al 1.º de julio de 1965, Bernal Flores renunció a su beca el 07 de julio de dicho año.
5| La documentación interna del CLAEM indica como "becarios extraordinarios" a aquellos compositores que asistieron a los cursos pero no fueron seleccionados en el concurso bienal que organizaba el Centro. Generalmente se trató de exbecarios que, con posterioridad, obtuvieron otros subsidios para proseguir su experiencia en el CLAEM.
6| Ross obtuvo una beca de la OEA para estudiar privadamente con Ginastera. Al llegar a Buenos Aires, Ginastera le ofrece participar de los cursos del CLAEM para tomar el lugar de un becario que renunció a último momento (Bernal Flores). Ross tomó clases en el CLAEM y en forma privada con Ginastera entre junio de 1965 y enero de 1966.

CONCURSO DE BECAS 1967-1968

Adjudicación de las becas:
4 de noviembre de 1966.

Jurado:
Carlos Estrada, Uruguay.
Alfonso Letelier, Chile.
Alberto Ginastera,
Director del CLAEM.

Becarios:
Luis Arias (Argentina)
Oscar Cubillas (Perú)
Marlene Migliari Fernandes (Brasil)
Jacqueline Nova (Colombia)
Joaquín Orellana (Guatemala)
Mario Juan Perusso (Argentina)
Florencio Pozadas (Bolivia)
Iris Sangüesa (Chile)
Luis María Serra (Argentina)
Kilza Setti (Brasil)[7]

Becarios Extraordinarios:
Año 1967:
César Bolaños (Perú), *becado por la OEA .*
Blas Emilio Atehortúa (Colombia), *becado por la OEA.*

Año 1968:
Gabriel Brnčić (Chile), *becado por la OEA.*

Alumna oyente (1967-1968):
Regina Benavente (Argentina)[8]

7| Setti renunció a su beca el 20 de marzo de 1967 debido a problemas personales.
8| Benavente, alumna de Ginastera desde años anteriores, fue la primera alumna que asistió a los cursos del CLAEM en calidad de "oyente". Esta tercera categoría de alumnos indicaría a aquellos compositores que asistieron al Centro por pedido directo a Ginastera, sin pasar por concurso alguno.

→ *Jurado del concurso de becas 1969-1970: Alberto Ginastera, Héctor Tosar y Gustavo Becerra.*

CONCURSO DE BECAS 1969-1970

Adjudicación de las becas:
23 de diciembre de 1968.

Jurado:
Gustavo Becerra, Chile.
Héctor Tosar, Uruguay.
Alberto Ginastera,
Director del CLAEM.

Concurso de "becas de sustentamiento" del Center for Interamerican Relations – Fundación Di Tella, realizado el 22 de mayo de 1969.

Jurado:
Vincent Persichetti, EE.UU.
Robert Wart, EE.UU.
Antonio Tauriello, Argentina

Becarios[9]:
Jorge de Freitas Antunes (Brasil)
Juan Carlos Villegas (Chile)[10]
Federico Ibara Groth (México)[11]
Alejandro Núñez Allauca (Perú)
Alfredo del Mónaco (Venezuela)[12]
Antonio Mastrogiovanni (Uruguy)
Ariel Martínez (Uruguay)
Coriún Aharonián (Uruguay)[13]
José Ramón Maranzano (Argentina)
Eduardo Kusnir (Argentina)
Pedro A. Caryevschi (Argentina)
Luis Zubillaga (Argentina)[14]
Jorge A. Blarduni (Argentina)
Bruno D'Astoli (Argentina)[15]
Salvador Ranieri (Argentina)[16]
Diego H. Feinstein (Argentina)[17]

Becarios Extraordinarios:
Norman Dinestein (Estados Unidos), Becado por el Center for Interamerican Relations – Fundación Di Tella.[18]
Rafael Aponte Ledée (Puerto Rico), Becado por la OEA.[19]

Alumnos oyentes[20]:
Beatriz Lockhart Genta (Uruguay)
León Biriotti (Uruguay)

9| El listado de "compositores seleccionados" sigue el orden indicado en el comunicado de prensa que el CLAEM difundió en febrero de 1969, no se relaciona con el orden de méritos que estipuló el jurado.
10| No fue posible otorgar beca de sustento económico, renunció a la beca.
11| No fue posible otorgar beca de sustento económico, renunció a la beca.
12| No fue posible otorgar beca de sustento económico, no asistió.
13| Obtuvo beca de sustento económico a partir del 1.º de agosto de 1969. A mediados de octubre de 1969, gracias a una beca del gobierno Francés, suspende su beca en el CLAEM y parte a estudiar a Europa. En 1971, Aharonián intentó reintegrarse como becario del CLAEM sin obtener un resultado positivo.
14| No fue posible otorgar beca de sustento económico, asistió en forma irregular a los cursos de 1969, participó en el concierto del GEM en diciembre de dicho año. No asistió a los cursos de 1970.
15| Becado por el Center for Inter-American Relations – Fundación Di Tella.
16| No fue posible otorgar beca de sustento económico. Paulatinamente perdió interés y dejó de asistir a los cursos.
17| No fue posible otorgar beca de sustento económico. En noviembre de 1969 obtuvo una beca de la DAAD y se radicó en Alemania, hasta la fecha.
18| Asistió solamente a los cursos de 1969.
19| Desde enero de 1970, solicita transferencia de Beca OEA a Caracas para asistir a otros cursos.
20| Luego de solicitar la posibilidad de asistir como oyentes a los cursos, Ginastera accedió al pedido.

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

BECARIOS 1971

En esta oportunidad, no se conformó un jurado para seleccionar a los compositores. Con la excepción de Núñez Allauca, y si bien existe documentación que atestigua la invitación de Ginastera a exbecarios para asistir a los cursos que se dictaron entre el 1.º de abril y el 30 de noviembre de 1971[21], por el momento no es posible afirmar que la selección final haya estado a cargo de Ginastera. En una situación económica ya muy compleja, el CLAEM funcionó con un reducido grupo de exbecarios que trabajaron, principalmente, en torno al Laboratorio de Música Electrónica.

Becarios:
Miguel Letelier (Chile)[22]
César Bolaños (Perú)
Pedro Caryevschi (Argentina)[23]
Mariano Etkin (Argentina)
Ariel Martínez (Uruguay)
José Ramón Maranzano (Argentina)
Alejandro Núñez Allauca (Perú), *beca OEA, compositor en producción.*

21| *Entre los ex becarios invitados por Ginastera y que por una u otra razón no pudieron asistir estaban: Jorge Antunes, Marlos Nobre, Rafael Aponte-Ledée y Antonio Mastrogiovanni.*

22| *Letelier renunció a su beca el 25 de agosto de 1971.*

23| *Caryevschi no figura en el listado inicial de becarios, sin embargo firma una de las últimas notas de becarios del CLAEM en septiembre de 1971.*

→ SECCIÓN 4

BIOGRAFÍAS*

AHARONIÁN, CORIÚN

Nació en 1940, en Montevideo, Uruguay. Compositor, musicólogo y docente. Estudió Composición con Héctor Tosar y Luigi Nono, entre otros; y Musicología, con Lauro Ayestarán. Entre 1968 y 1970, obtuvo por concurso la beca del ITDT, así como otras de los Gobiernos francés e italiano para estudiar en el CLAEM, en París; y con Nono, en Venecia. Sus composiciones han sido ejecutadas en más de 30 países y encargadas por diversas entidades. Tanto su actividad personal como su producción artística se encuentran vinculadas con una postura de compromiso sociopolítico de resistencia latinoamericana. Se ha desempeñado como docente en la Universidad de la República, en Uruguay. Además, asistió como profesor invitado a institutos universitarios de distintos países y, como conferencista, en varios congresos y coloquios internacionales. Es autor de libros, ensayos y artículos sobre música y cultura. Ha sido organizador de actividades culturales y, específicamente, musicales. Fue cofundador de varias instituciones, como los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea y el Núcleo Música Nueva de Montevideo. Fue miembro del Consejo Presidencial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) y del Comité Ejecutivo de la *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM). Actualmente, vive en Montevideo.

ANTUNES, JORGE

Nació en 1942, en Río de Janeiro, Brasil. Inició sus estudios musicales en la Escuela de Música de la Universidad de Brasil. Desde 1961, es reconocido como el precursor de la música electroacústica en Brasil. Luego de su estadía en Buenos Aires, como becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Torcuato Di Tella (CLAEM), a fines de 1970, se trasladó a Utrecht con beca del Gobierno holandés y, posteriormente, a París, con beca del Gobierno francés, para trabajar con Pierre Schaeffer. Tiene un Doctorado en Estética por la Universidad de Paris VIII.

Sus obras han obtenido diversos premios, entre ellos: el Città di Trieste, Gaudeamus, Tribuna Internacional de Compositores de la Unesco. En 2002, ha sido declarado Ciudadano Honorario de Brasilia. En ese mismo año, recibió el título de *Chevalier des Arts et des Lettres* por gobierno francés. Sus composiciones se han presentado en diversos Festivales y sus partituras están publicadas por editoriales europeas.

De un declarado compromiso político socialista, la obra y la vida cultural de Antunes se encuentran vinculadas directamente con movimientos populares e intelectuales en pos de una organización democrática de la sociedad. Desde 1973, reside en Brasilia, donde se desempeña como profesor titular en la cátedra de Composición en la Universidad de Brasilia.

* En las biografías listadas a continuación se ha intentado ofrecer en todos los casos las fotos correspondientes a los expedientes de los becarios en el CLAEM. En aquellos casos en que el material no estaba disponible en archivo, han sido los mismos becarios quienes han provisto las imágenes, en la medida en que correspondieran a la misma época. Salvo indicación expresa, las fotos son gentileza del Archivo Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

APONTE-LEDÉE, RAFAEL

Nació en 1938, en Guayama, Puerto Rico. Allí inició sus primeros estudios musicales. En 1957, viajó a Madrid para estudiar composición con Cristóbal Halffter en el Real Conservatorio de Música y Declamación, donde obtuvo el título de Compositor en 1964. En 1965, ingresó al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Torcuato Di Tella (CLAEM), donde estudió con Alberto Ginastera, Gerardo Gandini y Earle Brown, entre otros. En 1968, regresó a Puerto Rico para enseñar en el Conservatorio de Música, ocupando el cargo de catedrático en el Departamento de Teoría y Composición, hasta su retiro en 2003. Simultáneamente, ejerció como profesor en el Departamento de Música de la Universidad de Puerto Rico.
Desde 1980, dirige la Fundación Latinoamericana para la Música Contemporánea, a través de la cual ha organizado gran cantidad de conciertos de todo tipo de música. Ha participado en festivales en Buenos Aires, Washington, Madrid, Bilbao, Maracaibo, Caracas, San Juan, Alicante, León, Nueva York, Baltimore, México y El Salvador. En 2003, se desempeñó como Director Musical y Artístico del Festival Interamericano de las Artes y, desde 2006, es Director Artístico de la Fiesta Iberoamericana de las Artes continuando con la tarea difusora iniciada en 1969, con el grupo Fluxus en San Juan, Puerto Rico.

ARANDIA NAVARRO, JORGE

Nació en 1929, en Buenos Aires, Argentina. Compositor. Estudió piano con el maestro Roberto Locatelli. Tomó clases de armonía y contrapunto con Alejandro Szenkar y Roberto García Morillo; y de instrumentación, con Roberto Kinsky. Se inició al uso de medios electrónicos para la creación musical con el Ingeniero Bozzarello, en 1964, en el CLAEM. Ese mismo año, fue seleccionado como becario del CLAEM (1965-1966).
Ha obtenido el premio de la Dirección Nacional de Cultura por su Concierto para piano y orquesta, y el Premio Municipal por su obra para piano *Playas rítmicas N.º1*. La Editorial Argentina de Música editó su *Sonata* para piano y *Playas Rítmicas N.º1*. Su obra *Intemperancias 1962* fue seleccionada y editada en 1964 por la Organización de Estados Americanos. Sus composiciones se han inclinado hacia el politonalismo, la técnica serial y procedimientos diversos que, actualmente, lo acercan a un modo de expresión libre en su lenguaje.

Fuente: Gentileza del compositor.

ARIAS, LUIS

Nació en 1940, en Buenos Aires. Compositor y docente. En sus comienzos, fue ejecutante de clarinete y, luego, se centró en la composición. Estudió en la Universidad Católica Argentina con Alberto Ginastera y Gerardo Gandini, entre otros. Obtuvo por concurso la beca del CLAEM para el bienio 1967-1968. Allí continuó y profundizó su experiencia previa, utilización de organización múltiple de alturas cercana a las técnicas de compositores

como Xenakis, Ligeti y la escuela polaca. Desde 1970, se orientó a la creación de centros polares o estratos con función de estabilidad. Utilizó diversos estilos de *jazz* como elemento aglutinante. *Polarizaciones, Ricercare's blues*, las series de *Proyecciones*, *Contactos* y *Relexiones*, y *¿Motivación o Deconstrucción?*, entre otras, revelan aquellos procedimientos. Ejerció, desde 1966, una amplia labor docente en diversas instituciones musicales del ámbito porteño y bonaerense.
Como compositor, ha obtenido diversos premios y distinciones: BMI (Nueva York), Festivales de Montevideo y Río de Janeiro, Casa de las Américas (Cuba), Fundación Royaumont (Francia), tres premios municipales (Bs. As.), varios del FNA, y segundo y tercer Premio Nacional de Música, entre otros.
Sus obras hallaron difusión en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos.

AUZA LEÓN, ATILIANO

Nació en 1928, en Sucre, Bolivia. Compositor, violinista y docente. Estudió en el Conservatorio Nacional de La Paz, donde algunos de sus maestros fueron Erich Eismner, Juan Manuel Thorrez y Emilio Hochman. Entre 1965 y 1966, continuó sus estudios de composición en el CLAEM. A partir de esta experiencia, y de tomar contacto con el dodecafonismo, comenzó a explorar la transformación de células motívicas derivadas de la música popular boliviana.

Paralelamente a su labor creadora, ha desarrollado una amplia actividad como director de coros y como docente. Ocupó los cargos de Profesor de Composición del Conservatorio Nacional de Música y de Director Nacional de Educación Musical.

ATEHORTÚA AMAYA, BLAS EMILIO

Nació en 1943, en Santa Elena Antioquia, Colombia. Compositor, Director de orquesta y docente. Se inició en la música en el Conservatorio del Instituto de Bellas Artes de Medellín y, luego, continuó en el Conservatorio Nacional de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Obtuvo becas de OEI, España; OEA y las Fundaciones FORD y Rockefeller de USA. Fue becario en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Torcuato Di Tella (CLAEM) entre **1963-64 y 1966-67,** y en **1968-70** con Alberto Ginastera (certificación – reestructuración y orquestación de sus obras).

Su obra, de amplia trayectoria, es ejecutada internacionalmente por orquestas sinfónicas. Una de las piezas más destacadas es el *Concierto para Piano y Orquesta* Op 171, dirigida por Mstislav Rostropovich, en Washington.

Además, su obra de cámara para instrumentos solistas y música electrónica cuenta también con un gran reconocimiento. Paralelamente a su actividad creadora y docente, es invitado como director para importantes orquestas sinfónicas latinoamericanas.

Ha recibido honrosas condecoraciones como la del Rey Juan Carlos de España; la Medalla de Béla Bartók, de Hungría; "Colombiano Ejemplar" y "Gran excelencia del Instituto Distrital de Cultura en Bogotá, en Colombia; "Cruz de Caballero", del Congreso de la República de Colombia, entre otras. Actualmente, y desde 2001, dirige la Cátedra Latinoamericana de Composición en FESNOJIV-VENEZUELA.

BAZÁN, OSCAR

Nació en 1936, en Cruz del Eje, Córdoba. Falleció en esa misma provincia, en 2005. Fue compositor y docente. Realizó estudios de piano y composición en el Conservatorio Provincial de Córdoba y en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Fue becario del CLAEM, entre 1963-1964 y fue integrante del Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes de la UNC, desde 1965 hasta 1975. Durante 1973, trabajó como becario del CICMAT, en Buenos Aires.

Inicialmente, exploró la composición serial y aleatoria (*Átomos*, 1961), y desde 1966, experimentó con elementos escénicos, nuevos grafismos, nueva lutería y microtonalismo. A partir de 1973, desarrolló su concepto de "música austera", en rechazo a una actitud coleccionista de timbres que entendía como una expresión de una sociedad de consumo, rica y tecnificada. Así, trabajó en sintetizadores con pocos materiales y repeticiones que detectó en música de pueblos originarios argentinos y latinoamericanos. En *Gamelán* (1984), continuó las ideas de 1973 en el terreno instrumental y retomó experiencias anteriores sobre la interacción con el público.
Se desempeño también como docente en la Escuela de Artes de la UNC.
Sus obras fueron grabadas y son presentadas en Latinoamérica, España, Alemania, Austria y Suecia.

BLARDUNI, JORGE ABEL

Nació en 1930, en La Plata, Argentina. Compositor y Docente. Desempeño su labor como docente de composición en el Conservatorio de Música Gilardo Gilardi, de La Plata, desde 1968. Entre 1970 y 1974, fue profesor de la Facultad de Bellas Artes de La Plata y, en 1974-1975, profesor y vicedirector de la Escuela de Arte de Berisso. Fue seleccionado, mediante concurso, como becarios para estudiar en el CLAEM, durante 1969-1970.
Recibió, en 1966, el segundo premio del Fondo Nacional de las Artes por su obra Variaciones para orquesta. Sus composiciones presentan un alto grado de aleatoriedad organizadas en base a material atonal y, en menor medida, tonal.
Integró la agrupación CULTRUN-Compositores Asociados, que presidió Luis Zubillaga. Fue asesor artístico del Teatro Argentino de La Plata. En el CLAEM, participó del Grupo de Experimentación Musical. Sin embargo, durante los años que fue becario del Centro, no se presentaron en concierto obras de su autoría.

BOLAÑOS, CÉSAR

Nació en 1931, en Lima, Perú. Compositor y musicólogo. Estudió composición en el Conservatorio de Lima. En 1958 viajó a Nueva York para estudiar en la Manhattan School of Music e iniciarse en la música electrónica en el RCA Institute of Electronic Technology. Posteriormente, gracias a becas del ITDT, tanto del CLAEM como del CEA, y de la OEA, se establece en Buenos Aires desde 1963. En el CLAEM, participó como alumno, en la creación

del primer Laboratorio de Música Electrónica y dictó cursos sobre la relación entre la música, la electrónica y la imagen. La mayoría de sus composiciones fueron realizadas durante su estadía en Buenos Aires, donde aplicó sus conocimientos sobre electroacústica y uso de computadoras aprendidos en la RCA y en el CLAEM.
En 1964, compuso la primera obra electrónica producida en el CLAEM, "Intensidad y Altura". Sus obras más conocidas son "Interpolaciones" (guitarra eléctrica y cinta), "Alfa-Omega" (recitantes, coro y orquesta), y "Ñancahuasu" (recitante coro e instrumentos). En 1973, regresó a Lima donde desarrolló una importante labor etnomusicológica en el Instituto Nacional de Cultura y en el Museo Nacional de Arqueología y Antropología. Publicó distintos libros referidos a organología prehispánica, música y danzas en Perú y áreas andinas.

GABRIEL BRNČIĆ ISAZA

Nació en 1942 en Santiago de Chile. Compositor y especialista en música y tecnologías contemporáneas. Estudió composición con Gustavo Becerra-Schmidt, violín y oboe en el Conservatorio de la Universidad de Chile. Fue becario del CLAEM durante los años 1965-1966 y continuó entre los años 1967-1968 gracias a una beca de la OEA. Hasta 1971 se desempeñó como profesor asistente en el Laboratorio del CLAEM y, hasta 1974, trabajó en el Laboratorio de sonido y música electroacústica del Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT), de la Municipalidad de Buenos Aires.

Actualmente es Director Artístico de la Fundación Phonos de Barcelona y Profesor de la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) y de la *Universitat Pompeu Fabra* (UPF). Es miembro de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile (1999). Brnčić ha obtenido importantes distinciones: Premios del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile (1967-68-69); Primer premio concurso Casa de las Américas, Cuba (1966); Beca para composición de la Fundación Guggenheim, USA (1976); Primer Premio Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges, Francia (1984); Premio Ciudad de Barcelona (1985).

CARYEVSCHI, PEDRO

Nació en 1942, en Buenos Aires, Argentina. Se inició tempranamente en la teoría musical y en la ejecución del oboe, con Pedro Di Gregorio; y en piano, con Horacio Azcárate y Margarita Fernández. Tomó clases de armonía y contrapunto con Teodoro Fuchs. En 1966, se traslada a Santiago de Chile. Allí estudió composición con Gustavo Becerra Schmidt y León Schidlowsky, en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, hasta 1968. En ese último año, es seleccionado como becario para estudiar en el CLAEM, durante 1969-1970. Previo a sus estudios en el CLAEM, ya contaba con una experiencia amplia sobre interpretación musical y composición musical, tanto en Argentina como en Chile. Además de ejercer la dirección de varias obras, realizó composición con medios electrónicos y produjo bandas sonoras para películas, actividad que continuó años más tarde. En el CLAEM, durante 1970, compuso *Analogías Paraboloides*, primera obra creada mediante la utilización del Convertidor Gráfico Analógico, ideado por Von Reichenbach.

CUBILLAS, OSCAR

Nació en 1938, en Lima, Perú. Compositor, violonchelista y docente. Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música y estudió Teatro en el Instituto Superior de Arte Dramático, en la ciudad de Lima.

En Buenos Aires, continuó sus estudios de perfeccionamiento en composición en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Torcuato Di Tella (CLAEM) becado por el Instituto Torcuato Di Tella, entre 1967-1968.

Realizó trabajos de composición en el *Institut für Neue Music en Darmstadt*, Alemania; Universidad del Arte en Shantiniketan de Calkuta, India; y en el Centro de Difusión de Música Contemporánea de Madrid, España.

Se desempeñó como violonchelista en la *Studente Orchestra Philarmonik – Tübingen*. Al regresar al Perú, se dedicó a la enseñanza musical, difusión y promoción de la Universidad del Arte. Su producción musical aborda agrupaciones orquestales, instrumentos solistas, música incidental y obras electroacústicas.

D'ASTOLI, BRUNO

Nació en 1934, en Terni, Italia. Compositor y director de orquesta. Estudió en la Academia Santa Cecilia de Roma y reside, desde 1950, en Argentina, donde continuó sus estudios de piano. En Buenos Aires, estudió Composición con el maestro Julián Butista; y Dirección Orquestal, con Roberto Kinsky. Posteriormente, se perfeccionó en Dirección, en la Academia Chigiana de Siena con László Somogyi. Fue seleccionado en el concurso de becas para estudiar en el CLAEM (1969-1970) y contó con una subvención del *Center for Inter-American Relations* – Fundación Di Tella.
Su lenguaje compositivo encara la tonalidad fónica y el contraste entre densidades de bloques sonoros. Como director de orquesta, ha desarrollado una amplia carrera centrando su actividad en el Teatro Colón de Buenos Aires, donde, además de dirigir obras importantes del repertorio universal, estrenó numerosas obras.

DEL MONACO, ALFREDO

Nació en 1938, en Caracas, Venezuela. Compositor y docente. Realizó su formación inicial en Piano con Moisés Moleiro; y en Composición, con Primo Casale. Se trasladó a los Estados Unidos en 1969, donde dictó diversas conferencias y cursos sobre Composición y uso de medios electrónicos hasta 1975, principalmente en el Centro de Música Electrónica Columbia-Princeton. En 1974, obtuvo el grado de Doctor en Artes Musicales por la Universidad de Columbia.
Su actividad musical lo hizo merecedor de importantes distinciones, como el Premio Nacional de Música de Venezuela (1999) y el Premio Tomás Luis de Victoria (2002). Algunas de sus obras más importantes son Tupac-Amaru (para orquesta), Tientos de la noche imaginada (para guitarra y orquesta) y Syntagma (para medios mixtos). Su producción se ha ejecutado y grabado en importantes festivales y sellos internacionales, respectivamente.
Fue seleccionado como becario del CLAEM, en el concurso realizado para el bienio 1969-1970. La falta de recursos del Centro no posibilitó que se trasladara a Buenos Aires.

DINERSTEIN, NORMAN

Fuente: Gentileza del compositor.

Nació en 1937, en los Estados Unidos de América. Compositor y docente. Realizó un Bachelor of Music en la Universidad de Boston y completó el Master of Music en el Hartt Colleg of Music, West Hartford. Además, en la Universidad de Pinceton, obtuvo el grado de *Master of Fine Arts* y, en 1970, realizó la defensa de su *Phd in Fine Arts*. Tuvo diversas distinciones que le permitieron asistir a estudios en Berlín y a cursos de verano en Darmstadt. Produjo una importante cantidad de obras y se desempeñó como director en distintas agrupaciones orquestales.
En el CLAEM, asistió a cursos, durante 1969-1970, por haber ganado el Concurso para Jóvenes Compositores de América, patrocinado por la Fundación Di Tella y el *Center for Inter-American Relations*. La obra por la cual obtuvo tal distinción, *Four settings on texts of Emily Dickinson* (1961), para soprano y cuarteto de cuerdas, fue ejecutada en 1969, durante el Octavo Festival de Música Contemporánea.
Años más tarde, ocupó el cargo de Decano en el *College-Conservatory of Music* de la Universidad de Cincinnati, entre 1982 y 1983.

ETKIN, MARIANO

Nació en 1943, en Buenos Aires, Argentina. Compositor, docente y ensayista. Inició su formación como compositor con Guillermo Graetzer. Fue becario del CLAEM (1965-1966 y 1971). Posteriormente, becado por la OEA, estudió en la Juilliard School of Music de Nueva York con Luciano Berio. En Utrecht, estudió Dirección Orquestal con Paul Hupperts; y Música Electrónica, con Gottfried König en el Estudio de Sonología, con una beca del gobierno holandés. Además, tomó clases de dirección con Pierre Boulez y Franco Ferrara.

Las obras de Etkin, mediante la exploración de los umbrales de percepción, se desenvuelven entre lo real y lo aparente en la riqueza de un mundo sonoro ambiguo.

Por su obra, ha recibido diversos premios: del Fondo Nacional de las Artes; de la Fundación Gaudeamus, Holanda; y del Sexto Seminario Internacional de Compositores, Boswil, Suiza; entre otros. Ha recibido encargos de diversos ensambles y radios europeos. Sus obras se ejecutan frecuentemente en importantes festivales internacionales y latinoamericanos.

Además de una extensa labor docente, ha escrito numerosos ensayos relacionados con el análisis y la composición musical. A su vez, se han publicado trabajos sobre su obra en medios nacionales e internacionales.

FEINSTEIN, DIEGO HORACIO

Nació en 1943, en Buenos Aires, Argentina. Compositor y docente. Obtuvo los títulos de Profesor Superior de Piano y de Composición en el Conservatorio Nacional de Música Carlos Lopez Buchardo. Allí, fue alumno de Eugenio J. Bures y Roberto García Morillo en Piano y en Composición, respectivamente.

Además, completó el curso sobre Dirección Coral e Instrumental en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y realizó estudios sobre Historia de las Artes en la Universidad de Buenos Aires. Por concurso, obtuvo la beca para asistir a los cursos del CLAEM durante el bienio 1969-1970.

Según la documentación del Archivo CLAEM, no dispuso de un monto de dinero para su beca, pero consiguió una ante el Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD), en 1969. Desde 1971, estudió con Wolfgang Fortner en la *Albert-Ludwigs-Universität* en Freiburg, donde consiguió el grado de doctor. Fue profesor de Composición y de estudios sobre la nueva música en la Musikakademie, Kassel. Obtuvo el Premio de Composición Banda Sinfónica Municipal de Buenos Aires (1970), el Premio para Jóvenes Compositores de Stuttgart (1973) y el Kasseler Kunstpreis (2007).

FLORES, BERNAL

Nació en 1837, en San José de Costa Rica. Compositor y musicólogo. Estudió piano, en San José, con Carlos Enrique Vargas. Desde 1951 hasta 1964, continuó su formación en la Eastman School of Music de la Universidad de Rochester, Nueva York. Allí estudió Piano con José Echániz y Composición con Wayne Barlow, Bernard Rogers y Howard Hanson. En esa Universidad, completó su Licenciatura en Música, en 1961, su Magíster en Música, en 1962, y el Doctorado en Composición Musical, en 1964. Durante 1963-1964, estuvo becado por la Unión Panamericana. Luego de su graduación, y desde 1965, se dedicó a la docencia universitaria y a la investigación musicológica, en Costa Rica, donde obtuvo el Premio Nacional de Música en tres oportunidades. Fue seleccio-

nado como becario durante 1965-1966, en el CLAEM, pero renunció a su beca aduciendo que las materias ofrecidas le eran ya conocidas. Gran parte de su producción musical pertenece a su etapa formativa en Rochester. Posee una importante producción teórica referida a aspectos didácticos, artículos y libros, principalmente referidos a la creación musical en Costa Rica.

GUTIÉRREZ, BENJAMÍN

Nació en 1937, en San José, Costa Rica. Compositor, pianista, director de orquesta y docente. En 1953, ingresó al Conservatorio de Música de la Universidad de Costa Rica, donde estudió piano con Miguel Ángel Quesada. En 1957, viajó a Guatemala para estudiar piano y composición a través de una beca.

Continuó sus estudios en el New England Conservatory of Music de Boston. Allí obtuvo el grado de Master of Music, en 1960. En 1961, tomó clases en Aspen, Colorado, con Darius Milhaud, y en Ann Harbor, Michigan, con Ross Lee Finney. Entre 1965-1966 fue becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Torcuato Di Tella (CLAEM), donde tomó contacto con la composición latinoamericana contemporánea.

De regreso a Costa Rica, se abocó a la composición e interpretación y a la enseñanza, alcanzando el reconocimiento de Profesor Emérito en la Universidad de Costa Rica.

Gutiérrez desarrolló en paralelo una vasta carrera de intérprete y compositor. Sus obras no se ajustan a una técnica específica y se lo suele calificar como un neorromántico. La música de Gutiérrez es reconocida internacionalmente; es interpretada por orquestas y bandas sinfónicas, grupos de cámara y solistas en América Latina, Estados Unidos, Europa y Japón.

IBARRA GROTH, FEDERICO

Nació en 1946, en México, D.F. Compositor, pianista y docente. Realizó estudios musicales en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. En 1971, viajó a Francia becado por la radio de la UNAM y por la radio y televisión francesa, para estudiar en el laboratorio de música electrónica que dirigía Pierre Schaffer. Además, tomó cursos de perfeccionamiento pianístico con Jörg Demus y Jean-Etienne Marie. Desarrolló una importante carrera docente en la Escuela de Música de la UNAM.

Su música resume elementos de Lutoslawski, Ligeti y Messiaen, asimilados en un lenguaje personal y se posiciona en la ruptura estética con el nacionalismo mexicano, producida en la década del sesenta. Como pianista, ha dado a conocer importantes obras de compositores internacionales del siglo XX. Por concurso, fue seleccionado para asistir al CLAEM, entre 1969 y 1970. Durante ese período, no fue posible otorgarle asistencia financiera y debió renunciar a la beca.

KRIEGER, ARMANDO

Nació en 1940, en Buenos Aires, Argentina. Realizó sus estudios musicales bajo la dirección de los maestros John Montés, Alberto Ginastera, Roberto Kinsky y Ernesto Epstein. Formó parte del primer grupo de becarios del CLAEM en 1963-1964. Allí, continuó su actividad como compositor y pianista, la cual venía realizando con amplia difusión en el medio nacional. Tuvo una destacada presencia en los conciertos organizados por el CLAEM, principalmente en lo que respecta a la interpretación y estreno de obras. En 1963, en colaboración con Alcides, presentó su obra Contrastes para dos pianos y cinta, primera obra mixta creada por un becario de aquel Centro.

Paralelamente a su labor como compositor, desarrolló una importante carrera internacional como director. Ha tenido a su cargo la dirección de las más importantes orquestas internacionales y actuó en numerosos teatros del mundo. Su actividad lo hizo merecedor de numerosas distinciones, entre ellos: Premio del Congreso por la Libertad de la Cultura; dos Premios de la Municipalidad de Buenos Aires; Premio de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea; Fundación Gaudeamus y el Gran Premio Fondo Nacional de las Artes 2010 por su trayectoria.

KURI-ALDANA, MARIO

Nació en 1931, en Tampico, Tamaulipas, México. Compositor e intérprete. Estudió en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, donde obtuvo el título de Compositor, en 1960. Fue alumno de Rodolfo Halffter y Luis Herrera de la Fuente. En el CLAEM, asistió como becario durante 1963-1964. Posteriormente, obtuvo subsidios con los que realizó investigaciones sobre Folclore Musical, en distintos países del mundo. Es autor de una importante producción de obras sinfónicas, de cámara, como así también en el género de la canción. En su obra utiliza algunas técnicas seriales mixturadas con elementos provenientes de la música popular. Ha obtenido premios en el Concurso de Composición de la Escuela de Música de la UNAM (1958); en el Concurso de Composición de la Sociedad de Autores y Compositores de México (1968); en la Unión Nacional de Críticos de Teatro (1992); y, además, ha ganado el Premio Nacional de Ciencias y Artes (1994). Su labor docente, en Composición y Etnomusicología, la desarrolló en instituciones dependientes del Instituto Nacional de Bellas Artes y en la UNAM. Fue coordinador de distintos proyectos de investigación sobre Etnomusicología y Danzas Populares. Se ha desempeñado como director huésped de varias orquestas y de bandas de México, Cuba, países sudamericanos y Estados Unidos.

KUSNIR, EDUARDO

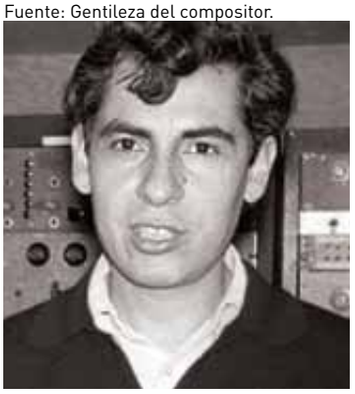
Fuente: Gentileza del compositor.

Nació en 1939, en Buenos Aires. Compositor, director de orquesta y docente. Becado por el Ministerio de Cultura de Bulgaria, estudió Dirección Orquestal en el Conservatorio Búlgaro del Estado, entre 1956 y 1961. Durante 1962-1965, ejerció la dirección musical del Ballet Nacional de Cuba. Fue becario del CLAEM entre 1969 y 1970 y, utilizando el Convertidor Gráfico Analógico creado por Reichenbach, produjo *La panadería* (1970), obra que acreditó premios internacionales. Entre 1972 y 1974, completó su Doctorado en la Universidad París VIII, becado por el gobierno francés. En Venezuela, entre 1978 y 1995) fue docente e investigador en la Universidad Central y fundó la cátedra de música electroacústica en el Conservatorio Landaeta. Posteriormente, ejerció la docencia en la Universidad de Puerto Rico. Su obra contiene elementos propios del universo electroacústico y del teatro musical, donde recurre al humor e ironía. Entre sus obras y premios obtenidos: las series *Lily y Brindis*; *Cuatro marchas heroicas* (Casa de las Américas, 1967); *Juegos I* (Bourges) y *Golpecitos para notificar*, para orquesta sinfónica.

Desde 2001, reside en Argentina. La Fundación Antorchas y la Secretaría de Cultura de la Nación respaldaron su proyecto de restauración y digitalización de archivos sonoros, que realiza actualmente en el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

LANZA, ALCIDES

Fuente: Gentileza del compositor.



Nació en 1929, en Rosario, Argentina. Compositor, pianista, director y docente. Luego de estudiar en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Torcuato Di Tella – CLAEM, y una intensa actividad musical nacional, obtuvo una beca de la Fundación Guggenheim que le permitió trasladarse a Nueva York. Permaneció allí hasta 1971 y se desempeño como asistente técnico en el Centro de Música Electrónica de la Universidad de Columbia-Princeton. Posteriormente, viajó a Canadá donde dictó clases de composición y fue Director del Estudio Electrónico en la Facultad de Música de la Universidad McGill, Montreal. En 2003, fue designado en esa misma ciudad como Director Emeritus del Estudio Electrónico de la Universidad McGill.

En sus obras, suele incorporar elementos del teatro musical a composiciones sustentadas en procedimientos seriales. Una búsqueda experimental en torno al uso de los instrumentos se extendió a la combinación de medios electrónicos con acústicos hasta la utilización de la voz humana, mediante un particular uso del lenguaje. La simbología múltiple del objeto musical suele ser un elemento recurrente en sus obras.

Su desempeño como intérprete y su labor creadora lo favorecieron con distinciones internacionales como el Diploma de Honor de la OEA y el Victor Martyn Lynch-Staunton Award 2003 del Consejo de las Artes de Canadá.

LETELIER, MIGUEL

Nació en 1939, en San Miguel, Santiago de Chile. Compositor, organista y docente. Proviene de una familia de músicos destacados y obtuvo una formación temprana en la ejecución y creación musical. Estudió música en el Conservatorio Nacional y en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde tomó clases de Composición y Órgano con Julio Perceval. Consiguió una beca del ITDT para estudiar en el CLAEM durante 1965-1966. En 1968, fue becado por el Gobierno francés para perfeccionarse en Órgano con el maestro J. J. Grünenwald. Posteriormente, se trasladó a Hamburgo, donde tomó clases en la Escuela Superior de Música, durante 1969-1970, con U. von Kameke (Órgano) y con Diether de la Motte (Composición).

Ha desarrollado una importante carrera internacional como intérprete de órgano. Asimismo tiene relevancia su actividad en organizaciones musicales académicas. Ha abordado la composición para diversos medios, desde obras solísticas para diferentes instrumentos hasta obras para gran orquesta. También incursionó en la música incidental. La Facultad de Artes de la Universidad de Chile le otorgó, en 2008, el Premio Nacional de Arte en Música.

MAIGUASHCA, MESÍAS

Nació en 1938, en Quito, Ecuador. Compositor y docente. Estudió en el Conservatorio de Quito, en la Eastman School of Music (EE.UU.), en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Torcuato Di Tella – CLAEM y en la Musikhochschule de Köln (Alemania). Desde su contacto con Stockhausen, entre 1966 y 1976, se concentró en la electroacústica, la música con computadores y la experimentación con instrumentos acústicos. Ha creado "objetos sonoros" de metal y madera, que fueron un punto de partida para varias de sus composiciones. Realizó sus producciones en el estudio de Música de la WDR (Colonia), en el *Centre Européen pour la Recherche Musicale* (Metz), en el IRCAM (Paris), en el Acroe (Grenoble) y en el ZKM (Karlsruhe). Sus obras se han presentado en los principales festivales europeos y ha publicado artículos sobre creación musical.

Se desempeñó como docente en las ciudades de Metz, Stuttgart, Karlsruhe, Basel, Sofía, Quito, Cuenca, Buenos Aires, Bogotá, Madrid, Barcelona, Györ y Szombathely (Hungría), Seoul (Corea). Desde 1990, ocupó el cargo de Profesor de Música Electrónica en la Musikhochschule de Freiburg hasta su retiro en 2004. En 1988 fundó con Roland Breitenfeld el K. O. Studio Freiburg, para el cultivo de música experimental. Desde 2008, es miembro del Directorio Artístico del Grupo de Música Experimental y Artes Mediáticas, y del Ensamble GEMART. Desde 1996, vive en Freiburg.

MARANZANO, JOSÉ RAMÓN

Fuente: Gentileza del compositor.

Nació en 1940, en Santiago del Estero, Argentina. Compositor y docente. En su ciudad natal estudió música en el Conservatorio Gómez Carrillo. Se trasladó a Buenos Aires y obtuvo el título de Licenciado en Música con especialidad en Composición, en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Se inició en la Composición Electroacústica en el estudio de Fonología Musical, en la Universidad de Buenos Aires, guiado por Francisco Kröpfl. Durante 1969-1970, estudió en el CLAEM, becado por concurso y, en condición de becario, permaneció allí durante 1971.

Ha recibido premios del Fondo Nacional de las Artes (1965, 1972 y 1973); del Festival Panamericano de Música de Guanabara (1970); de la Sociedad Italiana de Música Contemporánea (1972) y en el Concurso Juan Carlos Paz (1975). Su obra se ha presentado en importantes festivales de música contemporánea en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos.

Luego del cierre del CLAEM, entre 1973 y 1980, se desempeñó como Director del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT). Desde 1980 hasta 1983, fue designado Director General del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (hoy, Centro Cultural Recoleta). Fue docente de diversas asignaturas en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón.

MARTÍNEZ, ARIEL

Nació en 1940, en San José, Uruguay. Compositor y docente. Su formación musical se inició en Montevideo, donde estudió Bandoneón, Flauta y, con Angelo Turrizziani y Héctor Tosar, Composición. Se trasladó a Buenos Aires en 1969, luego de obtener por concurso una beca para asistir a los cursos del CLAEM, donde continuó sus estudios hasta 1971.

Ejerció una amplia labor docente desde 1973. Inicialmente se incorporó a la Universidad de La República en Montevideo y, luego, en Argentina, dictó cátedras en Río Cuarto, Córdoba, La Plata y Buenos Aires. Entre 1982 y 1985, estuvo a cargo del Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires.

En la década del sesenta, paralelamente a su desempeño en el ámbito del tango e incursiones en la creación de música incidental y bandas sonoras para cine, comenzó a desarrollar una metodología personal para la elaboración de obras instrumentales y electrónicas. Con esa metodología, se propuso resolver problemas vinculados al control macroestructural de la obra y su relación con elementos internos, dotados de un cierto grado de aleatoriedad. Fruto de esta etapa, entre otras, están las series de obras tituladas Cabotaje y Tromboffolón, para diversas combinaciones de instrumentos y cinta.

MASTROGIOVANNI, ANTONIO

Nació en 1936, en Montevideo, Uruguay. Compositor y docente. Luego de realizar estudios de piano, en 1958, se inició en Composición, bajo la guía de Héctor Tosar. En 1963, ingresó en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de la República. allí tuvo como maestros a Tosar y a Carlos Estrada en Composición. Se graduó en 1972. Fue becario del CLAEM durante 1969-1970. Obtuvo una beca de la OEA en 1973, para trasladarse a México, donde estudió con Rafael Pavón. Gracias a una beca del estado italiano, durante 1974, estudió Composición con Franco Donatoni en Milán y realizó prácticas en el Instituto de Fonología de la RAI. Entre 1975 y 1988, residió en Venezuela, donde desarrolló una intensa actividad docente en diversas instituciones. Además, fundó y dirigió la primera editorial venezolana de música en el Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, Caracas. Regresó a Uruguay y se integró como docente y Director en la Escuela de Música de la Universidad de la República.
Por su obra, obtuvo los premios de la Fundación Gaudeamus; 50.º Aniversario Sociedad Orquesta Sinfónica de Venezuela; Premio Sodre y Sociedad Italiana de Música Contemporánea, entre otros.
Falleció en mayo de 2010.

MAZZADI, EDUARDO DAVID

Nació en 1935, en Junín, Argentina. Realizó estudios musicales en el Conservatorio de La Plata, dependiente del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. Allí, cursó la carrera de Composición, donde tuvo a Luis Gianneo como docente principal de la asignatura. A su vez, sus clases de Armonía estuvieron a cargo de Enrique Gerardo; y las de Instrumentación y Orquestación, de Gerardo Gandini. En 1963, obtuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes.
En el CLAEM, resultó seleccionado por concurso para asistir como becario durante 1965-1966.

MIGLIARI FERNANDES, MARLENE

Nació en 1937, en Cambará, Brasil. Compositora, pianista y docente. Se formó como pianista en el Instituto Musical de San Pablo, donde tomó clases de Composición y Orquestación, con Damiano Cozzella, Hans-Joachim Koellreutter y Conrad Bernhard. En su juventud, tuvo una actuación destacada como pianista y obtuvo diversas distinciones nacionales en Brasil. Fue becaria del CLAEM durante 1967-1968.
Al regresar a Brasil, en 1969, se estableció en Río de Janeiro, donde realizó una extensa labor como docente de Análisis Musical y Difusión del Repertorio Musical Contemporáneo, en la Universidad de Río de Janeiro. Además, se dedicó a los estudios teóricos y, en 1999, publicó su libro *Erosão, Processos de Estruturação em Villa-Lobos*.

Fuente: gentileza alcides lanza.

Luigi Dallapiccola y grupo de becarios, 1964.

NOBRE, MARLOS

Nació en 1939, en Recife, Brasil. Compositor, pianista y director de orquesta. Durante 1948-1959, estudió Piano y Teoría Musical en el Conservatorio de Música de Pernambuco. En San Pablo, estudió Composición con Hans-Joachim Koellreutter (1960) y con Camargo Guarnieri (1961-1962). Obtuvo una beca para estudiar en el CLAEM, durante 1963-1966. Entre 1968 y 1969, tomó clases con Vladimir Ussachevsky en el *Columbia-Princeton Electronic Music Center* (Nueva York) y con Alexander Goehr y Gunther Schuller, en el Berkshire Music Center (Tanglewood).

De regreso a Brasil, se estableció en Río de Janeiro donde participó de la vida cultural, ocupando importantes cargos, como Director Musical de Radio MEC y de la Orquesta Sinfónica Nacional (1971-1976); Director del Instituto Nacional de Música FUNARTE (1976-1979); Presidente de la Academia Brasilera de Música (1985-1995) y Presidente del Consejo Internacional de Música de la UNESCO (1986-1987).

Su destacada actividad como compositor se equipara a su desempeño como intérprete. Durante su carrera, obtuvo importantes distinciones: Orden de Mérito (Brasilia, 1988); Orden de Rio Branco (1989); TRIMALCA (1979); Tribuna Internacional de Compositores (1994); *Orde d'Arts et Lettres* (France, 1994) y el Premio Tomás Luis de Victoria (2005), entre otros.

NOVA SONDAG, JACQUELINE

Nació en 1935, en Gante, Bélgica. Compositora. Su familia se trasladó a Colombia cuando era muy pequeña. En 1958, radicada en Bogotá, ingresó en el Conservatorio Nacional con el fin de realizar una carrera como pianista. A partir de 1960, comenzó a tomar clases de Musical, Armonía y Contrapunto. Hacia 1963, sus intereses musicales se orientaron hacia la composición. Participó en talleres de Morfología, Instrumentación y Dirección. En la Universidad Nacional, asistió al curso de Música Contemporánea que dictó Blas Emilio Atehortúa en 1965 y, en 1967, obtuvo el título de Maestra en Composición. Obtuvo, por concurso, la beca para estudiar en el CLAEM durante 1967-1968.

La producción temprana de Nova fue reconocida y ejecutada desde un principio, como los *Doce móviles* o *Metamorfosis III*. A lo largo de su carrera, representó a Colombia en importantes festivales internacionales y, en sus obras, abordó la creación instrumental, electrónica y elementos audiovisuales. Luego de su experiencia en el CLAEM, donde su producción se inclinó hacia el uso de medios electroacústicos. Regresó a Colombia y se esforzó en difundir la producción musical avanzada del momento, tanto en conciertos como en programas radiales. Falleció en Bogotá, en 1975.

NÚÑEZ ALLAUCA, ALEJANDRO

Nació en 1943, en Moquegua, Perú. Compositor y acordeonista. Luego de una iniciación temprana en la música como acordeonista, en 1955 comienza a estudiar, con el maestro Manuel Cabrera Guerra, organista de la Catedral de Lima. Posteriormente, estudió Violonchelo y Pedagogía en el Conservatorio Nacional. Mediante el concurso de 1968, obtuvo una beca para estudiar en el CLAEM (1969-1970) y continuó asistiendo hasta el cierre del Centro. Entre 1972 y 1973, se abocó a su profesión de concertista de acordeón en Estados Unidos. En 1987, se radicó en Milán e inició un nuevo e intenso período como compositor y docente.

Sus creaciones partieron de un estilo tonal, transitaron una etapa atonal que dió lugar a un período aleatorio-ornamental desembocando en una segunda etapa de estilo pentafónico-tonal que alterna el sacro-profano. En gran parte de su obra utiliza la voz humana. De estas creaciones se destacan la *Misa Andina*, *El hijo del sol*, *Magnificat* y la ópera *El mercader de Venecia*. Entre sus obras instrumentales se encuentran el *Concierto Ornamental* para orquesta, *Wiesbaden concert* para piano y orquesta, *Rapsodia brasiliana*, *Concierto a Machu Picchu* para flauta y cuerdas.

ORELLANA, JOAQUÍN

Nació en 1937, en Guatemala. Compositor, violinista y docente. Se formó en Composición con Franz Ippisch, José Castañeda y Augusto Ardenois; y en Violín; con Carlos Ciudad Real, en el Conservatorio Nacional de Guatemala, donde se graduó en 1959. Luego de una etapa exitosa de creación, a partir de su estadía en Buenos Aire entre 1967-1968, como becario del CLAEM, incorporó nuevos recursos sonoros y experimentó en la construcción de instrumentos al regresar a Guatemala. Allí, además de integrar la Orquesta Sinfónica Nacional, tuvo una importante labor como docente en el departamento de música de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, donde se abocó a la difusión de los conocimientos adquiridos. En 1974, fundó el Grupo de Experimentación Musical con el cual presento diversas obras. Entre 1977 y 1982, trabajó en el desarrollo de una serie de talleres de música experimental en Guatemala, junto a sus discípulos. En el plano internacional, sus creaciones y enseñanzas encontraron un reconocido lugar a partir de su participación en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Además de participar en Festivales internacionales presentando sus obras, ha editado artículos y ensayos sobre su pensamiento musical.

PARASKEVAÍDIS , GRACIELA

Nació en 1940, en Buenos Aires. Compositora, musicóloga y docente. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires y, posteriormente, fue becaria del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Torcuato Di Tella (CLAEM) y del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). Entre sus maestros y modelos puede mencionarse a Gerardo Gandini, Iannis Xenakis, Edgar Varèse, Silvestre Revueltas y Luigi Nono.

Su obra musical se caracteriza por una intensa y concentrada expresividad fundada, desde posicionamientos filosóficos y estéticos, en hechos de origen social, artístico y personal. Se ejecuta en Latinoamérica, Europa y Asia y cuentan con varias grabaciones fonográficas.

Ha recibido premios de la Asociación Argentina de Compositores, Municipalidad de Buenos Aires y Academia de Artes de Berlín, entre otros. Ha realizado una amplia actividad docente en forma privada y en la Escuela Universitaria de Música en Montevideo. Ha dictado seminarios y conferencias en numerosos países y formó parte como jurado de concursos nacionales e internacionales. Su producción teórica ha sido editada por Musik Texte, Pauta, Revista Musical Chilena, Lulú, World New Music Magazine y Revista Argentina de Musicología, entre otros medios.

Es autora de dos libros sobre Eduardo Fabini y Luis Campodónico. Es editora de la revista virtual www.latinoamerica-musica.net. Desde 1975, reside en Montevideo.

PERUSSO, MARIO

Nació en 1936, en Buenos Aires, Argentina. Compositor y director de orquesta. Estudió Composición con Cayetano Marcolli; y Dirección Orquestal, con Mariano Drago y Roberto Kinsky. Fue becario del CLAEM (1967-1968). Realizó cursos con Messiaen, Dallapiccola y Xenakis.

En su producción, reconoció una inclinación hacia las creaciones de compositores polacos como Ligeti y Penderecki. En sus obras existe una organización dramática, donde la acción es conducida por construcciones interválicas y procesos de transformación rítmica. Entre sus obras, se encuentran el Réquiem de los ángeles, Resurrexit y la ópera Guayaquil. Su Sinfonía N.º 1 ganó el concurso en conmemoración al quinto centenario del descubrimiento de América; Escorial recibió el premio de la Asociación Argentina de Críticos, en 1989, Asociación que lo distinguió por su labor como director, en 1993.

Ha desarrollado una importante carrera en el campo de la dirección de ópera. En el Teatro Colón, se desempeño como director (1982) y, desde 1970, fue maestro interno. Además de haberse desempeñado como director artístico del Teatro Argentino de La Plata, fue director titular de importantes orquestas nacionales. En 1999, recibió el Premio Konex por su labor como director.

POZADAS, FLORENCIO

Nació en 1939, en Potosí, Bolivia. Compositor y percusionista. En Potosí, realizó estudios de Violín. Se trasladó a Buenos Aires en 1959, donde continuó sus estudios con Alberto Varady. En 1965, obtuvo el título de Profesor de Percusión en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, donde sus maestros fueron Antonio Yepes y Néstor Astutti. Paralelamente, realizó estudios de Armonía con Armando Krieger, y Contrapunto y Composición con Gerardo Gandini. Fue becario del CLAEM durante 1967-1968. Como percusionista formó parte del conjunto *Ritmos*, que dirigía Antonio Yepes, y se desempeño en la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Por su obra *Tres coros bolivianos* obtuvo, en 1965, el primer premio en el concurso Luz Mila Patiño, Bolivia.
Falleció en Buenos Aires, en diciembre de 1968.

RANIERI, SALVADOR

Nació en 1930, en Arena, Italia. Compositor y clarinetista. Comenzó su formación musical en Italia, en Clarinete y Teoría Musical. Radicado en Argentina, continuó sus estudios y alcanzó a formar parte de importantes agrupaciones instrumentales en La Plata, Avellaneda y Buenos Aires. Estudió Piano con Dora Castro; Teoría Musical con Athos Palma; y Composición, con Juan Francisco Giacobbe. En 1972, obtuvo subsidios del gobierno italiano y del Fondo Nacional de las Artes que le permitieron estudiar en Italia con Goffredo Petrassi; y Composición Electroacústica, con Domenico Guaccero. Su producción ha merecido distinciones internacionales y nacionales, entre ellas, el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires en tres oportunidades.
Fue seleccionado para estudiar en el CLAEM durante 1969-1970. Ante los problemas económicos del Centro, no fue posible otorgarle un subsidio.

RIVERA , ENRIQUE

Nació en 1941, en Providencia, Chile. Compositor. Inició su formación musical en la Escuela Moderna de Música, en 1957, donde se especializó en Piano. En 1960, ingresó al Departamento de Música de la Universidad Católica de Chile, donde tomó clases de Composición con Juan Orrego-Salas. Posteriormente, en 1962, continuó su carrera en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, en la cátedra de composición de Gustavo Becerra. En esa institución, realizó algunos estudios de Dirección Orquestal.
Fue seleccionado por concurso como uno de los becarios del CLAEM, durante 1965-1966. Su obra fue conocida en Buenos Aires en 1964, cuando se presentó la Suite para piano Sine Nomine, en el Tercer Festival de Música Contemporánea. La producción de durante los años en el CLAEM abordó diversas aplicaciones seriales, destacándose un interés por el control de patrones temporales. Al regresar a su país, se desempeñó como asistente en la cátedra de Composición de Gustavo Becerra, en la Universidad de Chile.

RONDANO , MIGUEL ÁNGEL

Nació en 1934, en Godoy Cruz, Provincia de Mendoza. Compositor. Estudió piano y composición en el Conservatorio Nacional Carlos Lopez Buchardo de Buenos Aires, donde fueron sus maestros los compositores Roberto García Morillo y Alberto Ginastera. Se introdujo a las técnicas contemporáneas y a la música electrónica en el CLAEM, becado durante 1963-1964. Asimismo estudió con Nadia Boulanger y René Leibowitz en París, gracias a una beca obtenida por concurso. Durante 1974, por intermedio del Instituto de Cultura Hispánica, estudió composición en Granada con Rodolfo Halffter; y en Santiago de Compostela, con Alberto Ginastera.

Se desempeñó como maestro interno del ballet estable del Teatro Colón de Buenos Aires. En cuanto a sus variadas obras, luego de un momento inicial más tradicional, incursionó en la composición electroacústica y se relacionó con obras escénicas: óperas, ballet, audiovisuales y música incidental para cine y teatro. En sus creaciones, además de recurrir a diversos medios técnicos y tecnológicos, el humor es un elemento que está presente, principalmente en las obras del género lírico.

ROSS, WALTER

Compositor y docente norteamericano. Se formó inicialmente en Nebraska como cornista y ejecutó varios instrumentos en diversas agrupaciones. Estudió Composición con Robert Beadell y, durante su Doctorado en la Universidad de Cornell, con Robert Palmer y Karell Husa. Obtuvo una beca de la Organización de los Estados Unidos de América para estudiar, en forma privada, con Alberto Ginastera (1965). Durante su estadía en Buenos Aires, se incorporó como becarios del CLAEM. Su obra *The Silent Fireflay*, para cano y conjunto instrumental, fue estrenada en el concierto de becarios de 1965.

Sus últimas obras se caracterizan por la presencia de una organización neomodal y pandiatónica. Gran parte de las composiciones abordan la formación de concierto con solista y obras corales.

SANGÜESA HINOSTROZA, IRIS

Nació en 1933, en Osorno, Chile. Compositora, pianista y pedagoga. Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Carolina Klagges de Osorno y, posteriormente, ingresó en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, donde se graduó como pianista en 1958. En forma conjunta, realizó estudios de Pedagogía Musical, labor que desarrolló en distintas instituciones de la ciudad de Santiago. Además, estudió Percusión, Dirección de Orquesta, Artes Plásticas y Danza.

Inició su formación como compositora con Gustavo Becerra. Durante 1967-1968, recibió la beca de la Fundación Di Tella para asistir a los cursos del CLAEM, donde se especializó en música electroacústica. Durante ese primer año, escribió *Cuarteto para madera*. En 1968, en el Laboratorio de Música Electrónica del CLAEM, desarrolló la obra *Integración* para banda magnética, danza y proyección de diapositivas.

Su producción incluye obras electroacústicas: *Permanencia I*; *Permanencia II*; *Oda a la Humanidad* (para banda magnética, coro, conjunto instrumental, música para página web); obras instrumentales: ciclo de *12 obras basadas en los 12 tonos*, ciclo de canciones, trozos corales; y trabajos didácticos: pequeños ciclos infantiles, método para estudiar piano desarrollando la creatividad, talleres de improvisación.

SARMIENTOS, JORGE

Nació en 1931, en San Antonio Suchitepéquez, Guatemala. Compositor y director de orquesta. Ingreso en el Conservatorio Nacional de Guatemala donde egresó como pianista, compositor y director orquestal. Su maestro, en aquellos años, fue Ricardo Castillo. Gracias a una beca, viajó a Francia para estudiar en la *École Normale Superieure de Musique* (1955-1956). Fue becario del CLAEM (1965-1966). Esta etapa de su formación lo reorientó estéticamente hacia un neoclasicismo inicial, en el que incorporó procedimientos seriales, aleatorios y de mayor densidad sonora. Sus obras han sido premiadas y son ejecutadas internacionalmente.

Tomó cursos de perfeccionamiento en Dirección Orquestal con Pierre Boulez y Sergiu Celibidache. Ha estado al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala (1971-1991) y ha interpretado un vasto repertorio ante diversas orquestas de América Latina, Francia, Estados Unidos y Japón.

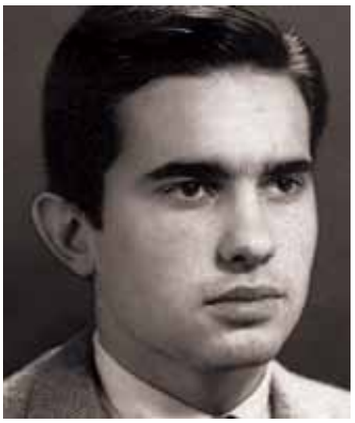
Fue distinguido con la Orden del Quetzal, las Palmas Académicas del Gobierno de Francia y el Emeritíssimum de la Universidad de San Carlos de Guatemala, entre otros. Ha sido catedrático en el Conservatorio Nacional de Guatemala (1967), en la Universidad Rafael Landívar (1968-1980) y en la Universidad Francisco Marroquín (1982-1986).

SETTI, KILZA

Nació en 1932, en Sao Bernardo do Campo, Brasil. Compositora. Se graduó en el Conservatorio Dramático y Musical de Sao Paulo (1953), donde tuvo como profesor de Composición a Camargo Guarnieri. Luego de obtener diversos premios como compositora, se presentó en el concurso de becas del CLAEM y fue seleccionada por el jurado como becaria para el bienio 1967-1968. Pero por problemas personales, no pudo asistir.

Gracias a una beca de la Fundación Gulbenkian, se trasladó a Lisboa donde estudió Etnomusicología con Michel Giacometti; y Composición, con Fernando Lopes Graça. En 1982, recibió su título de Doctora en Antropología Social en la Universidad de Sao Paulo. Ha realizado investigaciones sobre los pueblos Mbyá-Guarani y Krahô de Brasil.

SERRA, LUIS MARÍA



Nació en 1942, en Buenos Aires, Argentina. Compositor y director de coro y orquesta. Obtuvo la Licenciatura en Composición en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Estudió Composición con Roberto Caamaño, Alberto Ginastera y Gerardo Gandini. Además, se formó en Piano con Roberto Locatelli; y en Dirección Coral, con Jesus Segade. Fue becario del CLAEM durante 1967-1968 y, entre 1969 y 1970, obtuvo becas del gobierno francés y de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires para estudiar con Pierre Schaeffer y François Bayle, en el GRM de la ORTF y en el Conservatorio de París.

En 1973, fue uno de los fundadores del Atelier de Realizaciones Técnico Electroacústicas Arte 11, Buenos Aires. Es fundador y Vicepresidente de la Federación Argentina de Música Electroacústica. Se desempeñó como docente en la UCA, en el Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo y en la Universidad de Lanús.

Se ha dedicado a la música y a la producción electroacústica y orquestal, en ámbitos académicos y para espectáculos teatrales y cinematográficos. Por sus trabajos recibió numerosos premios y distinciones: el Premio Promociones (1964), Premio Municipal María Guerrero (1985 y 1988), Caballero Granadero de los Antes (2000) y el Premio Argentores (2003), entre otros.

VALCÁRCEL, EDGAR

Nació en 1932, en Puno, Perú. Compositor, pianista, investigador y docente. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música de Lima. Fue alumno de Andrés Sas, en Composición; y de Inés Pauta, en Piano. Obtuvo una beca del Hunter Colle de New York, donde estudió con Donald Lybbert. Posteriormente, fue becario del CLAEM entre 1963 y 1964. En el estudio de música electrónica de la Universidad de Columbia, trabajó con Vladimir Ussachevsky. Fue becario de la Fundación Guggenheim (1966-1968) y obtuvo importantes distinciones en el ámbito internacional.

Se desempeñó como docente en el Conservatorio Nacional de Lima, donde llegó a ser Director, en la ciudad de Nueva York, y de otras instituciones, en el Perú. En su obra, ha empleado materiales musicales propios de la región andina del Perú; los ha sometido a diversos procedimientos seriales y politonales. Entre sus obras más destacadas: *Invención* (para cinta magnética); *Zorro, zorrito* (para orquesta y voces); y *Madre coraje* (para violonchelo solista y orquesta). Además, supo desarrollar una labor teórica con la producción de textos relacionados con la musicología histórica y cuestiones estéticas.

Falleció en marzo de 2010.

VANEGAS, MARCO AURELIO

Nació en 1942, en Bogotá, Colombia. Compositor, docente y crítico. Realizó estudios musicales en el Instituto Nacional para Ciegos, sin ser no vidente. En 1955, ingresó al Conservatorio Nacional de Música de Bogotá. Allí estudió composición e instrumentación de banda. Fue seleccionado como uno de los becarios del CLAEM para el bienio 1963-1964. Durante su estadía en Buenos Aires, compuso su *Sonata* para viola y piano.

Cuando regresó a Colombia, se dedicó a la crítica musical en la Revista del Conservatorio. Se desempeñó como arreglador en distintas formaciones instrumentales populares y se dedicó a la docencia y a la creación musical.

Obtuvo primeros premios con sus obras, en el Concurso de Composición del Conservatorio (1960) y en el Concurso de Composición del Festival de Arte de Cali (1964 y 1965).

Debido a problemas de salud, sólo permaneció como becario del CLAEM hasta diciembre de 1963.

Falleció en 1984.

VILLALPANDO, ALBERTO

Nació en 1940, en La Paz, Bolivia. Compositor y docente. Inició su formación musical, con los maestros Santiago Velásquez y el padre José Díaz Gainza. En 1958, se trasladó a Buenos Aires e ingresó al Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo. Allí tomó clases de composición con Roberto García Morillo, Pedro Sáenz y Alberto Ginastera. Luego, obtuvo por concurso la beca para estudiar en el CLAEM (1963-1964). Se radicó en Bolivia desde 1965 y llegó a desempeñarse como Director del Departamento de Música del Ministerio de Cultura. Conjuntamente a la creación de una serie de obras en las que intentó plasmar las impresiones de su país, comenzó a incursionar en la composición de música y bandas sonoras para cine y, posteriormente, para documentales y video. Además, ha producido varios de estos últimos.
Ha desarrollado su labor docente como Director y Profesor de Composición del Conservatorio Nacional de La Paz y de la cátedra de Composición en la Universidad Católica Boliviana.
Sus obras son ejecutadas regularmente y han sido reconocidas con el Premio Nacional de Cultura (1998).

VILLEGAS, JUAN CARLOS

Nació en 1941, en Chile. Realizó estudios de Piano con Rudolf Lehmann, de Análisis Musical, con Luis Merino y Marianne Grissar; y de Composición, con Gustavo Becerra.
Fue seleccionado para el bienio 1969-1970, como becario del CLAEM, pero al no contar con un subsidio, y por estar abocado a otras investigaciones en la ciudad de Arica, no viajó a Buenos Aires para asistir a los cursos de ese centro.

ZUBILLAGA, LUIS

Nació en 1929, en Buenos aires. Compositor y docente. Estudió Composición con Juan Carlos Paz. Como becario del CLAEM, fue seleccionado para el bienio 1969-1970. Debido a los problemas económicos del Centro, no fue posible asignarle un subsidio económico, por lo tanto, abandonó los cursos durante 1969.
Se desempeñó como Director Artístico del Teatro Colón de Buenos Aires, en 1973. Entre 1976 y 1983, fue Jefe del Departamento de Documentación del Instituto Latinoamericano de Estudios en Investigaciones Musicales Vicente Emilio Sojo, en Caracas (Venezuela). Posteriormente, regresó a la Argentina y se desempeñó en algunos cargos oficiales en la Secretaría de Cultura de la Nación, y otros, en la Universidad Nacional de Tucumán, en la Universidad de La Plata y en instituciones de la Provincia de Buenos Aires. Fue Presidente de la Asociación Cultrum de Compositores Asociados y Vicepresidente de la Federación Argentina de Compositores. En ambas instituciones, fue miembro fundador.
Falleció en octubre de 1995.

→ SECCIÓN 5

SEMINARIOS DE COMPOSICIÓN 1963–1970

Programas de conciertos con obras compuestas por los becarios

SEMINARIO DE COMPOSICIÓN 1963

Martes 26 y viernes 29 de noviembre de 1963. A las 18.45 y 21.30 en el Museo de Artes Visuales del ITDT. Entrada libre y gratuita.
Estos conciertos fueron programados para los días 25 y 26, pero se pospusieron con motivo de la adhesión del Instituto Torcuato Di Tella al duelo nacional por el fallecimiento del Presidente de los Estados Unidos, John F. Kennedy.

PRIMER CONCIERTO
Martes 26 de noviembre de 1963.

Sonata, para viola y piano.	Marco Aurelio Vanegas (Colombia)	Oscar Costa, viola; Armando Krieger, *piano*.
Variaciones sobre un coral indio.	Edgar Valcárcel (Perú)	Roberto Brando, piano.
Variaciones, para voz y conjunto de cámara.	César Bolaños (Perú)	Norma Lerer, *canto*; Pablo Levín, *flauta*; Mariano Frogioni, *clarinete*; Aldo Moscoso, *clarinete bajo*; Enzo Raschelli de Ferraris, *contrabajo*; Orlando Giacobbe, *vibráfono*; Antonio Yepes y Florencio Posadas, *"Conjunto Ritmus" de percusión*; Armando Krieger, *director*.
Collages.	Miguel Ángel Rondano (Argentina)	Roberto Brando, *piano*.
Variaciones, para piano y percusión típica brasilera.	Marlo Nobre (Brasil)	Gerardo Gandini, *piano*; *"Conjunto Ritmus"* de *percusión*; Armando Krieger, *director*.
Xilofonías.	Mario Kuri-Aldana (México)	Pablo Levín, *flautín*; León Mames, *oboe*; Aldo Moscoso, *clarinete bajo*; Bartolomé Trógolo, *contrafagot*; Antonio Yepes, Néstor Astutti, Juan Ringer y Luis Varela, *"Conjunto Ritmus" de percusión*; Blas Atehortúa, *director*.

SEGUNDO CONCIERTO
Viernes 29 de noviembre de 1963.

Variaciones, para cuarteto de vientos.	Mesías Maiguashca (Ecuador)	Alfredo Iannelli, *flauta*; Pedro Di Gregorio, *oboe*; Mariano Frogioni, *clarinete*; Pedro Chiambaretta, *fagot*.
Cinco canciones sobre textos chinos.	Oscar Bazán (Argentina)	Miriam Rosenblum, *canto*; Augusto Marcellino, *laúd*; alcides lanza, *celesta*; Néstor Astutti y Juan Ringer, *"Conjunto Ritmus" de percusión*; Armando Krieger, *director.*
Contrastes, para dos pianos y banda magnética.	Armando Krieger (Argentina)	Krieger-lanza, *dúo de pianos*.
Formas Concertantes para dos pianos.	Blas Atehortúa (Colombia)	Realización electrónica de alcides lanza. Krieger-lanza *dúo de pianos*.
Variaciones tímbricas, para voz y conjunto de cámara.	Alberto Villalpando (Bolivia)	Miriam Rosenblum, *canto*; Alfredo Iannelli, *flauta*; Margarita Same, *arpa*; alcides lanza, *celesta*; José Puglisi, *violonchelo*; Florencio Posadas, Luis Varela y Juan Ringer, *"Conjunto Ritmus" de percusión*; Blas Atehortúa, *director.*
Three songs (1963-IV), para voz y conjunto de cámara. (Poesías del autor) The Light, Eternity, Cosmos.	alcides lanza (Argentina)	Miriam Rosenblum, *canto*; Alfredo Iannelli, *flauta*; Mariano Frogioni, *clarinete*; Aldo Moscoso, *clarinete bajo*; Cayetano Carbone, *trombón*; alcides lanza, *piano*; Luís Varela, Florencio Posadas, y Juan Bautista Cultraro *"Conjunto Ritmus" de percusión*; Armando Krieger, *director.*

CONCIERTO DE NAVIDAD
Viernes 20 de diciembre de 1963. A las 19 en el Museo de Artes Visuales del ITDT, Florida 936.
En esta oportunidad se estrenó el clave donado por la Fundación Rockefeller.

Six Noëls de France (armonizados por Georges Aubanel)
Berceuse de Noël, Noël d'Alsace
Entre le boeuf et l'ane gris, Noël des Pyrénées
Dans une pauvre étable, Noël Bourguignon
Lorsqu'en la saison qu'il géle, Noël de la région de l'Ouest
Ornez le hall, Vieux Noël de la région du Nord
Laura Necchi, soprano; Menasé Hadjes, tenor; Filoctetes Martorella, flauta dulce; Francisco Molo, viola d'amore; Gerardo Gandini, clave; Blas Atehortúa, director.

Alleluia — Anónimo del siglo XVI, Códice del Convento del Carmen, México.

Villancicos latinoamericanos*
Compuestos sobre temas populares por los becarios del CLAEM

Ya viene el niñito (Perú)	Edgar Valcárcel
Coral de natal (Brasil)	Marlos Nobre
Imanispatakk (Perú)	César Bolaños
Ven, niño, ven (Ecuador)	Mesías Maiguashca
Arre borriquito (Argentina)	Miguel A. Rondano
Huachitorito (Bolivia)	Alberto Villalpando
Peregrina agraciada (México)	Maria Kuri-Aldana
Brincan y bailan (Colombia)	Blas Atehortúa

*Estreno

Coro de Cámara del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales María del Carmen Díaz, directora.

SEMINARIO DE COMPOSICIÓN 1964

20 y 21 de noviembre de 1964 a las 18.30. Sala de Experimentación Audiovisual del ITDT, Florida 936.

PRIMER CONCIERTO
Martes 26 de noviembre de 1963.

Camarae musica.	Blas Atehortúa (Colombia)	Güelfo Nalli, trompa; Panagiotis Kyrkiris, violín; José Puglisi, violonchelo; Gerardo Gandini, piano-celesta; Antonio Yepes, percusión; Blas Atehortúa, director.
Simbiosis 5 episodios para órgano electrónico, percusión y banda magnética.	Oscar Bazán (Argentina)	Armando Krieger y alcides lanza, órgano; Conjunto "Ritmus"* de percusión.
Estructuras para piano y percusión.	Alberto Villalpando (Bolivia)	Gerardo Gandini, piano; Conjunto "Ritmus" de percusión; Armando Krieger, director.
Ouroboros.	Miguel Ángel Rondano (Argentina)	Música concreta.
Cinco nocturnales.	Armando Krieger (Argentina)	Alfredo Iannelli, flauta; Gerardo Gandini, clave; alcides lanza, piano; Enzo Raschelli de Ferraris, contrabajo; Conjunto "Ritmus" de percusión; Armando Krieger, director.

* Conjunto "Ritmus" de percusión: Antonio Yepes, Néstor Astutti, Juan Ringer, León Augusto Jacobson, Florencio Pozadas, Juan Bautista Cultraro y Ernesto Ringer.

SEGUNDO CONCIERTO
Sábado 21 de noviembre de 1964

Suite para cuarteto de cuerdas.	Mesías Maiguashca (Ecuador)	"Cuarteto Acedo" Eduardo Acedo y Lemmi Reet-Vilms, violines; Andrés Vancoillie, viola; Ernesto Cobelli, violonchelo.
Espectros.	Edgar Valcárcel (Perú)	Alfredo Iannelli, flauta; Andrés Vancoillie, viola; Edgar Valcárcel, piano.
"Tres-Silvestre".	Mario Kuri-Aldana (México)	Humberto Carfi, violín; Luis Grinhaus, viola; María Ester Moro de Carfi, arpa.
Cuarto cuarteto Para trompas.	alcides lanza (Argentina)	Cuarteto de trompas "Wagner": Güelfo Nalli, Sebastián Aliotta, Rubén Ceraci y Marcos A. Molo. alcides lanza, director.
Ukrínmakrinkrín Sobre textos del dialecto *Xucuru*.	Marlos Nobre (Brasil)	Amalia Bazán, soprano; Alfredo Iannelli, flautín; Pedro Di Gregorio, oboe; Güelfo Nalli, trompa; Gerardo Gandini, piano Blas Atehortúa, director.
"Intensidad y altura" Versión electrónica del poema homónimo de César Vallejo.	César Bolaños (Perú)	Realizada en el Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.

ACTO DE CLAUSURA DEL CICLO 1963-1964

Discurso del Director del Instituto, Ing. Enrique Oteiza.
Despedida a los Becarios por el Director del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, Maestro Alberto Ginastera
Distribución de diplomas.

SEMINARIO DE COMPOSICIÓN 1965

28 y 29 de septiembre de 1965 a las 18.30. Sala de Experimentación Audiovisual del ITDT, Florida 936.
Tercera Serie de conciertos con obras de compositores americanos becados, en celebración al 5.º aniversario del Instituto.

PRIMER CONCIERTO
Lunes 28 de septiembre de 1965.

Trío.	Atiliano Auza León (Bolivia)	Alfredo Iannelli, flauta; Mariano Frogioni, clarinete; Pedro Chiambaretta, fagot.
Pasacaglia.	Gabriel Brnčić (Chile)	Miguel Letelier, órgano
Música para siete instrumentistas.	Benjamín Gutiérrez (Costa Rica)	Gerardo Gandini, piano; "Quinteto de vientos de la OSN" Alfredo Iannelli, flauta; Pedro Di Gregorio, oboe; Mariano Frogioni, clarinete; Pedro Chiambaretta, fagot; Domingo Zullo, corno; Antonio Yepes, percusión; Benjamín Gutiérrez, director.
Divertimento para conjunto de cámara.	Miguel Letelier (Chile)	Gerardo Gandini, clave; Alfredo Iannelli, flauta; Pedro Di Gregorio, oboe; Mariano Frogioni, clarinete; Aldo Moscoso, clarinete bajo; "Cuarteto Acedo": Eduardo Acedo y Lemmi Reet-Vilms, violines; Andrés Vancoillie, viola; Ernesto Cobelli, violonchelo; Jorge Sarmientos, director.
Parámetros.	Graciela Paraskevaídis (Argentina)	Carla Hübner, piano; Tito Rausch, saxófono; Conjunto "Ritmus" de Percusión Antonio Yepes, Néstor Astutti, León Augusto Jacobson,
Sexteto.	Jorge Sarmientos (Guatemala)	Florencio Pozadas; Mariano Etkin, director. Carla Hübner, piano; "Quinteto de vientos de la OSN" Jorge Sarmientos, director.

SEGUNDO CONCIERTO
Martes 29 de septiembre de 1965.

Cuarteto.	Jorge Arandia Navarro (Argentina)	"Cuarteto Acedo" Eduardo Acedo y Lemmi Reet-Vilms, violines; Andrés Vancoillie, viola; Ernesto Cobelli, violonchelo.
Dialogantes.	Rafael Aponte-Ledée (Puerto Rico)	Alfredo Iannelli, flauta; Andrés Vancoillie, viola.
Poema I	Eduardo Mazzadi (Argentina)	Noemí Souza, mezzo-soprano; Alfredo Iannelli, flauta; León Mames, corno inglés; Andrés Vancoillie, viola; Ernesto Cobelli, violonchelo; Romanina di Piaggi, arpa; Gerardo Gandini, celesta; Antonio Yepes, percusión; Jorge Sarmientos, director.
The Silent Firefly (Ocho canciones de la lírica japonesa).	Walter Ross (Estados Unidos) (Becado por la OEA)	Noemí Souza, mezzo-soprano; Andrés Vancoillie, viola; Ernesto Cobelli, violonchelo; Carla Hübner, piano; Benjamín Gutiérrez, celesta; Romanina di Piaggi, arpa; Gerardo Gandini, clave; Walter Ross, director.
Sonata II.	Enrique Rivera (Chile)	Carla Hübner, piano.
Entropías.	Mariano Etkin (Argentina)	César J. Álvarez-Fernández, trompeta; Rubén Ceraci y Marcos Molo, trompas; Gregorio Golyñski y Gaspar Licciardone, trombones; Rómulo Ángel Díaz, tuba; Mariano Etkin, director.

SEMINARIO DE COMPOSICIÓN 1966

7 y 8 de noviembre de 1966 a las 18.30. Sala de Experimentación Audiovisual, Florida 936.
Cuarta serie de conciertos con obras de compositores latinoamericanos becados

PRIMER CONCIERTO
Lunes 7 de noviembre de 1966.

Cuarteto.	Jorge Sarmientos (Guatemala)	Cuarteto de la Orquesta filarmónica de Buenos Aires Luís A. Caracciolo y Carlos Gaivironsky, violines; Luis Grinhaus, viola; Oleg Kotzarev, violonchelo.
Divertimento.	César Bolaños (Perú) Becario de la OEA	Alfredo Iannelli, flauta; Mariano Frogioni, clarinete; José Goldenchtein, trompeta; Aldo Moscoso, clarinete bajo; Miguel Letelier, clave; Enzo Raschelli de Ferraris, contrabajo; Gerardo Gandini, piano; Conjunto "Ritmus" de percusión; Antonio Tauriello, director.
Los Refranes (refranero popular español).	Enrique Rivera (Chile)	Teresa Monsegur, Isabel Vivanco, Walter Balzarini, Hugo Midón, cuarteto vocal hablado; Augusto Marcelino, guitarra; Conjunto "Ritmus" de percusión; Mariano Etkin, director.
Estáticamóvil I.	Mariano Etkin (Argentina)	Enzo Raschelli de Ferraris, Antonio Mannuccia y Juan A. Vasallo, contrabajos; Gregorio Golyñski y Gaspar Licciardone, trombones; Gerardo Gandini, clave y armonio; Conjunto "Ritmus" de percusión; Mariano Etkin, director.
Combinatoria II.	Graciela Paraskevaídis (Argentina)	Gerardo Gandini, piano; Gregorio Golyñski, trombón; Conjunto "Ritmus" de percusión; Banda magnética.
Dialexis.	Gabriel Brnčić (Chile)	Conjunto "Ritmus" de percusión; Gerardo Gandini, piano; Benjamín Gutiérrez, celesta; Jorge Sarmientos, director; Banda Magnética.

SEGUNDO CONCIERTO
Martes 8 de noviembre de 1966.

Anfiblástula.	Atiliano Auza León (Bolivia)	Gerardo Gandini, piano.
Playas rítmicas N.º 2	Jorge Arandia Navarro (Argentina)	
Serenata.	Eduardo Mazzadi (Argentina)	Mariano Frogioni, clarinete; Luis Grinhaus, viola; Gerardo Gandini, clave.
Nocturno.	Miguel Letellier (Chile)	Carmen Luisa Letelier, contralto; Gerardo Gandini, piano; Mariano Frogioni, clarinete; Miguel Letelier, clave; Oleg Kotzarev, violonchelo; Jorge Sarmiento, director.
Concierto.	Benjamín Gutiérrez Sáenz (Costa Rica)	Miembros de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires: Luís Caracciolo, Carlos Gaivironsky, Panagiotis Kyrkiris, Julio Graña, Bernardo Prusak y Pedro Bedini, violines; Luís Grinhaus, Miguel Steinbach, Abel San Martín y Néstor Panik, violas; Oleg Kotzarev y Edgardo Zoollhofer, violonchelos; Enzo Raschelli de Ferraris, contrabajo; Benjamín Gutiérrez director.
Relieves.	Blas Atehortúa (Colombia) Becario de la OEA	Miembros de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires; Gerardo Gandini, piano; Blas Atehortúa, director.
Elejía.	Rafael Aponte-Ledée (Puerto Rico)	Miembros de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires; Antonio Tauriello, director.

Conjunto "Ritmus" de percusión: Antonio Yepes, Néstor Astutti, Constantino Avenarius, Carlos Berardi (hijo), Juan B. Cultraro, Guillermo Díaz Bruno, Alberto Gómez, Florencio Pozadas y Ernesto Ringer.

Las bandas magnéticas fueron realizadas en el Laboratorio de Música electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales."

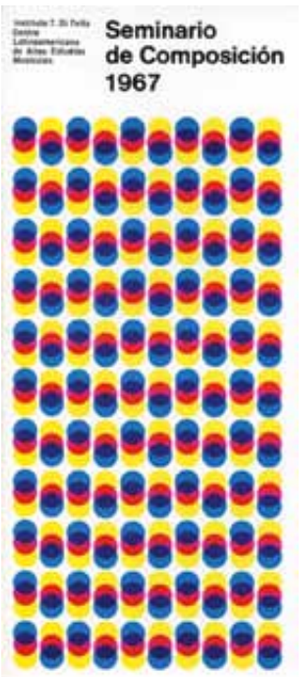
SEMINARIO DE COMPOSICIÓN 1967

20 y 21 de noviembre de 1967 a las 18.30. Sala de Experimentación Audiovisual, Florida 936. Quinta serie de conciertos con obras de compositores latinoamericanos becados.

PRIMER CONCIERTO
Lunes 20 de noviembre de 1967.

Cuarteto	Iris Sangüessa de Ichasso (Chile)	Flauta, oboe, clarinete y fagot.
Partita	Mario Perusso (Argentina)	Violonchelo solo.
Imagens	Marlene Fernandes (Brasil)	Flauta, contrabajo, clave y percusión.
Cuarteto N.º 2 "Frater ignotus"	Joaquín Orellana (Guatemala)	Dos violines, viola y violonchelo.
Trígono	Luis María Serra (Argentina)	Dos flautas y clave.
Divertimento III	César Bolaños (Perú) Becario de la OEA	Flauta, clarinete bajo, contrabajo y piano.
Quinsa Arawis	Florencio Pozadas (Bolivia)	Soprano, flauta, clarinete, violín, violonchelo, celesta y percusión.

SEGUNDO CONCIERTO
Martes 21 de noviembre de 1967.



Fonosíntesis III	Luis Arias (Argentina)	Flauta, trombón, dos charangos, dos guitarras, cuarteto de cuerdas, piano y percusión.
Galaxias	Regina Benavente (Argentina)	Dos pianos.
Memento, mortus est!	Gabriel Brnčić (Chile) Becario de la OEA	Clarinete, violín y sonidos electrónicos.
Cuarteto	Oscar Cubillas (Perú)	Dos violines, viola y violonchelo.
Asimetrías	Jacqueline Nova (Colombia)	Flauta, timbales y tam-tams.
Himno de tierra, amor y vida. (César Vallejo)	Blas Atehortúa (Colombia) Becario de la OEA	Soprano, dos pianos, percusión y banda magnética. Dir.: Blas Atehortúa

Las obras de ambos programas fueron interpretada por los "Solistas de música Contemporánea" de Buenos Aires que integran los profesores: Jorge Slivskin (Flauta y flautín), Etelberto Tavella (Oboei y corno inglés), Aldo Moscoso (Clarinete y clarinete bajo), Ariel di Leo (Fagot y contrafagot), Rubén Ceraci (Corno), Alfredo Mariconda (Trompeta), Abel La Rosa (Trombón), Gerardo Gandini (Piano y clave), Luis Caracciolo y Carlos Gaivironsky (violines), Osvaldo Gurksnis (Contrabajo), Néstor Astutti (Percusión), Armando Krieger (Director musical).

Las bandas magnéticas fueron realizadas en el Laboratorio de Música Electrónica del Centro.

Colaboraron además, las señoritas: Amalia Bazán, carmen Barbosa y Alicia Oliver (Himno de tierra, amor y vida); la señora Marta Carrizo (Quinsa Arawis); y los señores Antonio Yepes (Asimetrías); Ricardo Malamud (Trígono); Antonio Tauriello (Galaxias); Oscar Cubillas, Joaquin Orellana, Florencio Pozadas y Luis María Serra (Fonosíntesis III). Intervienen también los profesores Luis Grinhaus y Oleg Kotzarev en las partes de viola y violonchelo respectivamente.

SEMINARIO DE COMPOSICIÓN 1968

Sexta serie de conciertos con obras de compositores latinoamericanos becados
26 y 27 de noviembre de 1968 a las 19.30. Sala de Experimentación Audiovisual, Florida 936.

PRIMER CONCIERTO
Martes 26 de noviembre de 1968.

*Tenebrae factae sunt**	Luis María Serra (Argentina)	Cinta magnética
*Oposición-Fusión**	Jacqueline Nova (Colombia)	Cinta magnética
*Espectro cromáticos**	Marlene Fernandes (Brasil)	Sonidos electrónicos.
Invenzioni	Mario Perusso (Argentina)	Santiago Kuschevatzky y Mauricio Marcelli, violines; Miguel Steimbach, viola; Oscar López Echeverria, violonchelo.
Homenaje a Martin Luther King	Oscar Cubillas (Perú)	Conjunto "Ritmus" de percusión y Luis Arias, Regina Benavente, Gabriel Brnčić, Jacqueline Nova y Joaquín Orellana, Oscar Cubillas, director.

SEGUNDO CONCIERTO
Miércoles 26 de noviembre de 1968.

*Metéora**	Joaquín Orellana (Guatemala)	Cinta magnética y diapositivas de Elvira Lovera.
*Música concertante**	Regina Benavente (Argentina)	Clarinete y cinta magnética. Martín Tow, clarinete.
*Serie C. M. Op. 1**	Florencio Pozadas (Bolivia)	Cinta magnética y percusión. Florencio Pozadas, percusión.
Gradientes II	Luis Arias (Argentina)	Grupo instrumental con transformación electrónica. Diógenes Torres y Francisco José Militich, flauta; Martín Tow y Jacobo Scheinkman, clarinetes; Joaquín Orellana, violín; Oscar Cubillas, violonchello; Gerardo Gandini, Piano. Luis Arias, director.
*Integración**	Iris Sangüessa de Ichasso (Chile)	Cinta magnética, danza y diapositivas. Coreografía e interpretación, Ana Labat; vestuario y diapositivas, Kado Kostzer.

Conjunto "Ritmus" de percusión: Anotnio Yepes, néstor Astutti, juan B. Cultraro, Guillermo Días Bruno, Alberto Gómez, Gerardo Gandini, Florencio Pozadas, Ernesto Ringer.

Operadores de sonido: Enrique Jorgensen y Walter Guth.
Operador de luces: Francisco Cortese.

* Producción del Laboratorio de Música Electrónica del Centro.

SEMINARIO DE COMPOSICIÓN 1969

Lunes 1.º de diciembre de 1969 a las 19.45. Sala del Centro
de Experimentación Audiovisual, Florida 936.

PRIMER CONCIERTO
del Grupo de Experimentación Musical

Programa	*Pianos*	Tres piano a 24 manos
	Tres	Flauta dulce, citara y viola
	Objetos	Objetos
	Voces	Instrumentos y voces
	Suma	Cinta e instrumentos

Grupo de Experimentación Musical del CLAEM integrado por: Jorge Antunes, Rafael Aponte-Ledée, León Biriotti, Jorge Blarduni, Gabriel Brnčić, Pedro Caryevschi, Bruno D'Astoli, Eduardo Kusnir, Beatriz Lockhart, José R. Maranzano, Ariel Martinez, Antonio Mastrogiovanni, Alejandro Núñez Allauca, Luis Zubillaga.
Gerardo Gandini, director. Eduardo Rodriguez, escenografía. **Técnico de sonido:** Walter Guth. **Operador de sonido:** Enrique Jorgensen. **Operador de luces:** Francisco Cortese. **Supervisión técnica:** Fernando von Reichenbach.

SEMINARIO DE COMPOSICIÓN 1970

Octava serie de conciertos de becarios latinoamericanos.
09, 10 y 11 de diciembre de 1970 a las 19.45. Sala de Experimentación Audiovisual, Florida 936.

PRIMER CONCIERTO
Miércoles 9 de diciembre de 1970.

Laberintos	León Biriotti (Uruguay)	Conjunto instrumental
Solo	Bruno D'Astoli (Argentina)	Piano
Gravitación humana	Alejando Núñez Allauca (Perú)	Cinta magnética
Ejercicio I	Beatriz Lockhart (Uruguay)	Conjunto instrumental
El glotón de Pepperland	Ariel Martínez (Uruguay)	Cinta magnética
De anomias	Pedro Caryevschi (Argentina)	Flauta y conjunto instrumental

SEGUNDO CONCIERTO
Jueves 10 de diciembre de 1970.

Graforismos I	Jorge Antunes (Brasil)	Piano
En las moradas de la muerte	León Biriotti (Uruguay)	Cinta magnética
Asómate a la ventana, María (Serenata para 11 personajes)	Eduardo Kusnir (Argentina)	Flauta, trombón y conjunto instrumental
Que[30]	Coriún Aharonián (Uruguay)	Cinta magnética
Secuencial II	Antonio Mastrogiovanni (Uruguay)	Cinta magnética
Nosotros y ellos	Ariel Martínez (Uruguay)	Conjunto instrumental

TERCER CONCIERTO
Viernes 11 de diciembre de 1970.

Ejercicio I	Beatriz Lockhart (Uruguay)	Cinta magnética
Moto ornamentale e perpetuo	Alejando Núñez Allauca (Perú)	Piano
La Panadería	Eduardo Kusnit (Argentina)	Cinta magnética
Historia de un pueblo por nacer	Jorge Antunes (Brasil)	Cinta magnética
Divertimento	Antonio Mastrogiovanni (Uruguay)	Conjunto instrumental
Mnemon	José R. Maranzano (Argentina)	Cinta magnética

Ejecutantes:
Solistas: flauta, Jorge Caryevschi; piano, Gerardo Gandini, Bruno D'Astoli; trombón, Camaleón Rodriguez.
Conjunto instrumental (formado por miembros del Grupo de Experimentación Musical del CLAEM): Alejandro Núñez Allauca, León Biriotti, Gabriel Brnčić, Pedro Caryevschi, Eduardo Kunsir, Beatriz Lockhart, José R. Maranzano, Ariel Martínez y Antonio Mastrogiovanni.

Las composiciones para cinta magnética han sido realizadas en el Laboratorio de Música Electrónica del CLAEM.

30| Esta obra fue creada en el Laboratorio de Música Electrónica del CLAEM durante 1969 y estrenada en Montevideo el 14 de octubre de 1969.

→ SECCIÓN 6

FESTIVALES DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA 1962-1970

Programas de los Festivales de Música Contemporánea

PRIMER FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

9, 10, 11 y 12 de agosto de 1962 a las 18.30, en el Auditórium del Museo Nacional de Bellas Artes, Av. Libertador Gral. San Martín 1473, con motivo de la Exposición Internacional de Escultura. Auspiciado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea – Sección Argentina y con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

PRIMER CONCIERTO
Jueves 9 de agosto a las 18.30.

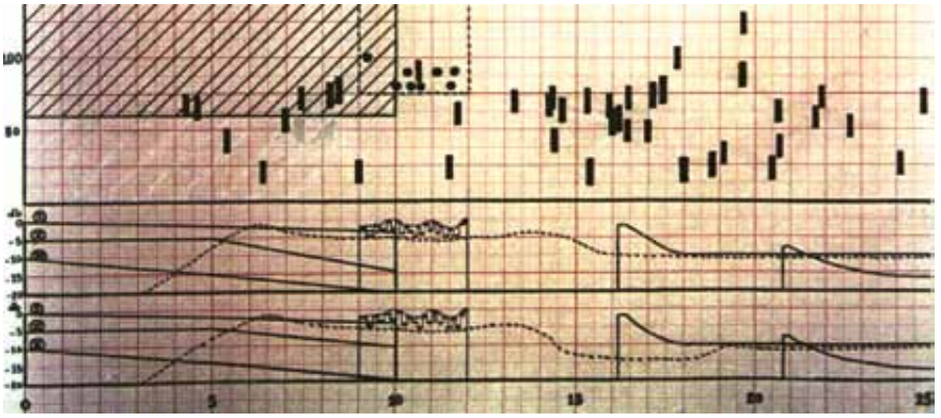
Homenaje a Igor Stravinsky en su 80.º aniversario
"Palabras de homenaje", por el Director del Centro, Prof. Alberto Ginastera.

Sérénade en la (1925)	Jorge Zulueta, piano.
Tres piezas para clarinete solo (1919)	Filoctetes Martorella, clarinete.
	Noemi Souza, mezzo-soprano; Alfredo Montanaro, flauta; Filoctetes Martorella, clarinete; André Vancoillie, viola.
Tres canciones de William Shakespeare (1953)*	Eduardo Acedo, violín; Gerardo Gandini, piano.
Duo concertant (1932)	Coro femenino de la "Schola Cantorum" de la Universidad
Cuatro canciones paisanas rusas (1914)	Católica Argentina; Juan Emilio Martini, director.

SEGUNDO CONCIERTO
Viernes 10 de agosto a las 18.30.

*Tercera sonata**	Pierre Boulez	Armando Krieger, piano
Tres ciudades (Federico García Lorca)	Julián Bautista	Victor Narké, bajo; Gerardo Gandini, piano.
Dos sonetos del Toro (1946)* (Miguel Hernández) "El toro sabe..." "Como el toro..."	Juan José Castro	Victor Narké, bajo; Gerardo Gandini, piano.
*Interpolación**	Román Haubenstock-Ramati	Alfredo Iannelli, flauta.
*Gymel**	Niccoló Castiglioni	Alfredo Iannelli, flauta; Gerardo Gandini, piano.
Elegías romanas, op. 15* (Johann Wolfgang von Goethe)	Giselher Klebe	Delia Garcés, recitante; Armando Krieger, piano; Pedro A. Sáenz, clave; Hamlet Emmanuel Greco, contrabajo; Antonio Tauriello, dir.

Fuente: Gentileza del compositor.



➔ *Primera página de Cinta Cita (1969) de Jorge Antunes.*

TERCER CONCIERTO
Sábado 11 de agosto a las 18.30.

Música experimental
Grabaciones del Grupo de Investigaciones Musicales de la Radio-Televisión Francesa, del Estudio de Música Electrónica de Bruselas y del Centro de Música Electrónica de la Universidad de Columbia.

*Sinfonía para un hombre solo**	Pierre Schaeffer y Pierre Henry
*Etude aux accidents**	Luc Ferrari
*Ambiance I**	Michel Philippot
*Diamorphoses**	Yannis Xénakis
*Estudio Nº 1**	Mario Davidovsky
*Electra**	Henri Pousseur
*Poema electrónico**	Edgar Varèse

CUARTO CONCIERTO
Domingo 12 de agosto a las 18.30.

*Three compositions for piano**	Milton Babbitt	Armando Krieger, piano.
Tres piezas de las *Siete piezas para piano**	Carlos Chávez	Armando Krieger, piano.
36		
Solo		
Polígonos		
Sonata para viola sola op. 25 Nº 1	Paul Hindemith	André Vancoillie, viola.
*Zyklus**	Karlheinz Stockhausen	Antonio Yepes, percusión.
*Concertino*** [31]	Gerardo Gandini	Mariano Frogioni, clarinete; Eduardo Acedo, violín; André Vancoillie, viola; Alberto Casuscelli, violonchelo; Néstor Astuti, León Augusto Jacobson, Juan Ringer, Juan Bautista Cultraro y Luis Varela, del "Conjunto Ritmus", percusión; Gerardo Gandini, piano y celesta; Antonio Tauriello, director.

* Primera audición
** Estreno

31| El *Concertino* de G. Gandini, no pudo realizarse por encontrarse enfermo el director, Antonio Tauriello. (*Buenos Aires Musical*, 16 de agosto de 1962).

SEGUNDO FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

5, 6, 7 y 8 de septiembre de 1963 a las 18.30, en el Museo de Artes Visuales del ITDT, Florida 936. Con motivo del Premio Internacional de Pintura. Auspiciado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea – Sección Argentina y con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

PRIMER CONCIERTO
Jueves 5 de septiembre a las 18.30.

*Concertino**	Ingvar Lidholm	Alfredo Iannelli, flauta; Pedro Di Gregorio, oboe; Leo Tavella, corno inglés; Ernesto Cobelli, violonchelo.
*Cinco poemas de Quasimodo***	Gerardo Gandini	Mirian Rosenblum, soprano; Mairano Frogioni, clarinete; Andrés Vancoillie, viola; Inés Sebastiani de Cironi, arpa; Gerardo Gandini, celesta; Armando Krieger, director.
*Somaksah**	Yoritsune Matsudaira	Alfredo Iannelli, flauta.
*Seis poesie di Dylan Thomas** da "Vision and Prayer" Para soprano y 10 instrumentos.	Riccardo Malipiero	Mirian Rosenblum, soprano; Alfredo Iannelli, flauta; Pedro Di Gregorio, oboe; Aldo Moscoso, clarinete bajo; Eduardo Acedo y Lemmi Reet-Vilms, violines; Ernesto Cobelli, violonchelo; Antonio Yepes, percusión; Riccardo Malipiero, director.

SEGUNDO CONCIERTO
Viernes 6 de septiembre a las 18.30.

*Passacaglia**	Nikos Skalkottas	Gerardo Gandini, piano.
*Cangianti**	Niccolo Castiglioni	Gerardo Gandini, piano.
Phantasy op. 47	Arnold Schoenberg	Eduardo Acedo, violín; Gerardo Gandini, piano.
*Tres piezas*** Para violín solo	Luis Gianneo	Eduardo Acedo, violín.
*Liaisons**	Roman Haubenstock-Ramati	Antonio Yepes, vibráfono; Néstor Astuti, marimbafono.
*Cuarteto** Para 12 tom-toms	John Cage	Leon Augusto Jacobson, Luis Varela, Néstor Astuti y Juan Ringer, percusiones.

TERCER CONCIERTO
Sábado 7 de septiembre a las 18.30.

*Exercices pour piano**	Henri Pousseur	Antonio Tauriello, piano.
*Fantasías***	Antonio Tauriello	Antonio Tauriello, piano.
«Entflieht auf leichten kähnen...» op. 2* (Stefan George)	Anton Webern	Coro de cámara del CLAEM; María del Carmen Díaz, directora.
*Drei gemischte chöre op. 61** (Gottfried Keller)	Ernst Krenek	Coro de cámara del CLAEM; María del Carmen Díaz, directora.
*Time cycle**	Lukas Foss	Sofía Bandin, soprano; Mariano Frogioni, clarinete; José Puglisi, violonchelo; Gerardo Gandini, Piano-celesta; Antonio Yepes, percusión; Antonio Tauriello, director.

CUARTO CONCIERTO
Domingo 8 de septiembre a las 18.30.

*Cuarteto**	Aurelio de la Vega	"Cuarteto Acedo": Eduardo Acedo y Lemmi Reet-Vilms, violines; Andrés Vancoillie, viola; Ernesto Cobelli, violonchelo.
*Trío**	Wlodzimierz Kotonski	Alfredo Iannelli, flauta; Augusto Marcellino, guitarra; Antonio Yepes, percusión.
*Epigramme**	Gilbert Amy	alcides lanza, piano
*Double canon** (Raoul Dufy in memoriam)	Igor Strawinsky	"Cuarteto Acedo"
Cinco piezas breves op. 21	Roberto Caamaño	"Cuarteto Acedo"

* Primera audición
** Estreno

Jorge Sarmientos dirigiendo Divertimento para conjunto de cámara *(1965) de Miguel Letelier.*

Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

TERCER FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

15, 16, 17 y 18 de octubre de 1964 a las 18.30, Sala Audio-Visual del ITDT, Florida 936. Auspiciado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea Sección Argentina y con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

PRIMER CONCIERTO
Jueves 15 de octubre a las 18.30.

*Intavolatura**	Aldo Clementi	Gerardo Gandini, clave.
Música Nocturna **	Gerardo Gandini	Alfredo Iannelli, flauta; Bernardo Stalman, violín; Cayetano Molo, viola; José Puglisi, violonchelo; Gerardo Gandini, piano; Antonio Tauriello, director.
*Lieder für Singkreife**	Paul Hindemith	Coro de cámara del CLAEM; María Luisa H. de Urbansky, arpa; Conjunto "Ritmus" de percusión; María del Carmen Díaz, directora.
*Liebeslied**	Luigi Nono	Coro de cámara del CLAEM; María Luisa H. de Urbansky, arpa; Conjunto "Ritmus" de percusión; María del Carmen Díaz, directora.
Musica per tre Pianoforti (1935)*	Luigi Dallapiccola	Luigi Dallapiccola, Gerardo Gandini y Antonio Tauriello, pianos.
*Genesis II**	Henryk Gorecki	Conjunto instrumental dirigido por Antonio Tauriello.

SEGUNDO CONCIERTO
Viernes 16 de octubre a las 18.30.

Música chilena

*Suite "Sine Nomine"**	Enrique Rivera	Carla Hübner, piano. [No indicada en el programa].
*10 micropiezas**	Eduardo Maturana	"Cuarteto Acedo": Eduardo Acedo y Lemmi Reet-Vilms, violines; Andrés Vancoillie, viola; Ernesto Cobelli, violonchelo.
*Quinteto**	Domingo Santa Cruz	Quinteto de vientos de la Orquesta Sinfónica Nacional: Alfredo Iannelli, flauta; Pedro Di Gregorio, oboe; Mariano Frogioni, clarinete; Domingo Garrefa, corno; Pedro Chiambaretta, fagot.
*Soliloquios**	León Schidlowsky	Mariano Frogioni, clarinete; Roberto Lara, guitarra; Gerardo Gandini, piano y celesta; María Luisa H. de Urbansky, arpa; Conjunto "Ritmus" de percusión; Ernesto Cobelli, violonchelo; Antonio Tauriello, director.

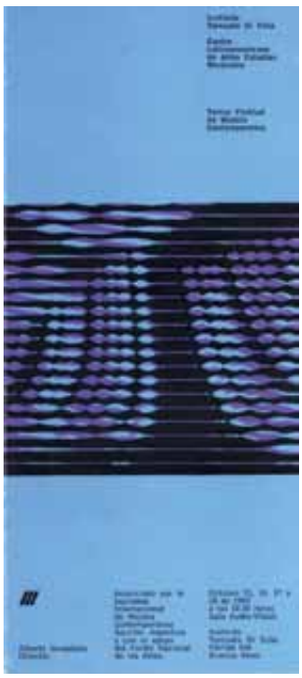
TERCER CONCIERTO
Sábado 17 de octubre a las 18.30.

Música electrónica

Visages de Liege II y III	Herny Pousseur
Preludio «La Noche»	José Vicente Asuar
Estudio N.º 2	Mario Davidovsky
Visage	Luciano Berio

Obras realizadas en los estudios de música electrónica Apelac, de Karlsruhe, de Columbia y de Milán.

CUARTO CONCIERTO
Domingo 18 de octubre a las 18.30.



*Música para cuarteto de cuerdas***	Regina Benavente de Beresiarte	Cuarteto Acedo: Eduardo Acedo y Lemmi Reet-Vilms, violines; Andrés Vancoillie, viola; Ernesto Cobelli, violonchelo.
*Baladas*** (poemas de Adela Tarral)	Silvano Picchi	Norma Lerer, mezzo-soprano; Conjunto instrumental dirigido por Juan Carlos Zorzi.
*Sonata**	Eduardo Mazzadi	Eduardo Acedo, violín; Gerardo Gandini, piano.
*Forma sonora de Ondina***	Jorge Arandia Navarro	Norma Lerer, mezzo-soprano; Violeta Casinelli, arpa; Conjunto "Ritmus" de percusión; Juan Carlos Zorzi, director. Realización electrónica de Guillermo Sacchi.

Conjunto "Ritmus": Antonio Yepes, Méstor Astutti, Juan Ringer, León Augusto Jacobson, Florencia Pozadas, Juan Bautista Cultraro y Ernesto Ringer.

* Primera audición
** Estreno

CUARTO FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

5, 6, 7 y 8 de septiembre de 1963 a las 18.30, en el Museo de Artes Visuales del ITDT, Florida 936. Con motivo del Premio Internacional de Pintura. Auspiciado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea – Sección Argentina y con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

PRIMER CONCIERTO
Jueves 26 de agosto a las 18.30.

*Piano Variations**	Charles Wuorinen	Carla Hübner, piano.
*Concertino III** Para clave e instrumentos.	Gerardo Gandini	Gerardo Gandini, clave; Alfredo Iannelli, flauta; León Mames, oboe; Aldo Moscoso, clarinete bajo; Eduardo Acedo, violín; Andrés Vancoillie, viola; José Puglisi, violonchelo; Antonio Yepes, percusión; Antonio Tauriello, director.
Pierrot Lunaire Melodrama op. 21	Arnold Schoenberg	Noemí Souza, recitante; Gerardo Gandini, piano; Alfredo Iannelli, flauta y flautín; Mariano Frogioni, clarinete; Aldo Moscoso, clarinete bajo; Eduardo Acedo, violín; M Andrés Vancoillie, viola; José Puglisi, violonchelo; Antonio Tauriello, director.

SEGUNDO CONCIERTO
Viernes 27 de agosto a las 18.30.

*Recitative and improvisation**	Elliott Carter	Antonio Yepes, timbales.
Sonata N.º 7 op. 101**	Jacobo Ficher	Haydée Loustaunau, piano.
*Mobile**	Heinz Holliger	León Mames, oboe; Romanina de Piaggi, arpa.
*Music of changes IV**	John Cage	Gerardo Gandini, piano.
*Mobile for Shakespeare**	Roman Haubenstock-Ramati	Miriam Rosenblum, soprano; Gerardo Gandini, piano; alcides lanza, celesta; "Conjunto Ritmus" de percusión: Antonio Yepes, Néstor Astutti, León A. Jacobson, Juan B. Cultraro; Antonio Tauriello, director.

TERCER CONCIERTO
Sábado 28 de agosto a las 16.

Sextet	Aaron Copland	Seymour Berstein, piano; Robert Listokin, clainete; "Claremont Quartet" Marc Gottlieb y Vladimir Weisman, violines; Scott Nickrenz, viola; Irving Klein, violonchelo.
*Quinteto op. 25**	Roberto Caamaño	Seymour Bernstein, piano; "Claremont Quartet".
*Filigree Setting** para cuarteto de cuerdas	Mel Powell	"Claremont Quartet".

Este concierto cuenta con los auspicios del Servicio Cultural de la Embajada de los Estados Unidos.

CUARTO CONCIERTO
Domingo 29 de agosto a las 16.

*"**Música electrónica**" Mario Davidovsky, presentación.*

*Church piece**	Boülent Arel
*Articulaciones**	Georgy Ligety
*Ensembles**	Milton Babbitt
*Of wood and brass**	Vladimir Ussachevsky
*Sincronismo N.º 3**	Mario Davidovsky
Momenti	Luciano Berio

* Primera audición
** Estreno

QUINTO FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

14, 15, 16 y 17 de septiembre de 1966 a las 18.30; y el 17 a las 16. Sala de Experimentación Audiovisual del ITDT, Florida 936. Auspiciado por la Sociedad de Música Contemporánea Sección Argentina y con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

PRIMER CONCIERTO
Miércoles 14 de septiembre a las 18.30.

Cuarteto op. 28	Anton Webern	Cuarteto de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires: Luis A. Caracciolo y Carlos Gaivironsky, violines; Luis Grinhaus, viola; Oleg Korzarev, violonchelo.
*Tropismen**	Hans Otte	Carla Hübner y Gerardo Gandini, pianos.
*Perspektiven**	Bernd Alois Zimmermann	Carla Hübner y Gerardo Gandini, pianos.
Density 21.5	Edgar Varese	Alfredo Iannelli, flauta.
*Kadha Karuna**	Kazuo Fukushima	Alfredo Iannelli, flauta; Gerardo Gandini, piano.
*Couple** de *"Sette Fogli"*	Sylvano Bussotti	Alfredo Iannelli, flauta; Gerardo Gandini, piano.
*Cuarteto**	Krzysztof Penderecki	Cuarteto de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires.

SEGUNDO CONCIERTO
Jueves 15 de septiembre a las 18.30.

Concierto de música Experimental I

*Microestructuras**	Wlodzimierz Kotonski	Composiciones realizadas en el Estudio Experimental de la Radio Polaca de Varsovia.
*Música N.º 1**	Andrzej Dobrowolski	
*Movimiento sinfónico**	Boguslaw Schäffer	
*Psalmus**	Krzysztof Penderecki	
Composiciones realizadas en el Centro de Música Electrónica Columbia-Princeton de New York.		
*Animus** para trombón y banda magnética	Jacob Druckman	Gregorio Golyñski, trombón.
*Plectros II** Para piano y banda magnética	alcides lanza	Carla Hübner, piano.
Composiciones realizadas en el Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales		
*Estudio 0***	Ladislao Todoroff	
*Syrigma I***	Blas Atehortúa	
*Presagio de pájaros muertos*** Para recitante y banda magnética	Rafael Aponte-Ledée	Norman Briski, recitante.

TERCER CONCIERTO
Viernes 16 de septiembre a las 18.30.

*Dicotomías***	Edgar Valcárcel	Carla Hübner, piano.
*Estáticas**	Fernando García	Carla Hübner, piano.
*Estudios emocionales**	Roberto Falabella	Carla Hübner, piano.
*...hecha sombra y altura*** (Música Nocturna II)	Gerardo Gandini	Alfredo Iannelli, flauta; Mariano Frogioni, clarinete; Luis A. Caracciolo, violín; Luis Grinhaus, viola; Oleg Kotzarev, violonchelo; Néstor Astuti, percusión; Gerardo Gandini, piano y dirección.
*Cuaderno de verano***	Armando Krieger	Noemí Sousa, canto; Armando Krieger, piano.
*Tres poemas*** (Ricardo Molinari) Premio Buenos Aires Musical, 1966.	Luis María Serra	Noemí Souza, canto; Alfredo Iannelli, flauta; Luis A. Caracciolo, violín; Luis Grinhaus, viola; Romanina di Piaggi, arpa; Néstor Astuti, percusión; Jorge Sarmientos, director.
*Interpolaciones*** Para guitarra eléctrica y banda magnética.	César Bolaños	Julio Viera, guitarra eléctrica. Banda magnética realizada en el Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.

CUARTO CONCIERTO
Sábado 17 de septiembre a las 16.

Concierto de música Experimental II

*Turmac**	Philippe Carson	En colaboración con el Grupo de Investigaciones Musicales de la Radio-Televisión Francesa.
*Terre de feu**	François-Bernard Mâche	
*Teste II**	André Boucourechliev	Composiciones realizadas en el Laboratorio de Investigación de la Radio-Televisión Francesa.
*Vapeur**	François Bayle	
*Reflets**	Ivo Malec	
*Ambiance II**	Michel Philippot	
*Tautologos II**	Luc Ferrari	

* Primera audición
** Estreno mundial

SEXTO FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

3, 4, 5 y 6 de octubre de 1967 a las 18.30. Sala del Centro de Experimentación Audiovisual del ITDT, Florida 936.

PRIMER CONCIERTO
Martes 3 de octubre a las 18.30.

December 1952	Earle Brown	Gerardo Gandini y Antonio Tauriello, piano.
*Espejos**	Juan Carlos Zorzi	Domingo Rulio, flauta; Salvador Ranieri, clarinete; Carlos Gaivironsky, violín; Luis Grinhaus, viola; Oleg Kotzarev, violonchelo; Enzo Raschelli de Ferraris, contrabajo; Bruno D'Astoli, piano; Antonio Yepes y Néstor Astutti, percusión; Juan Carlos Zorzi, director.
L'adieu (versión II)**	Gerardo Gandini	Domingo Rulio, flauta; Luis Grinhaus, viola; Gerardo Gandini, paino; Antonio Yepes, percusión; Antonio Tauriello, director.
*Signos**	Antonio Tauriello	Domingo Rulio, flauta; Carlos Gaivironsky, violín; Enzo Raschelli de Ferraris, contrabajo; Güelfo Nalli, corno; Francisco Mazzeo, trompeta; Gerardo Gandini, clave; Bruno D'Astoli, piano; Antonio Yepes y Néstor Astutti, percusión; Antonio Tauriello, director.
*Tableaux vivant***	Sylvano bussotti	Gerardo Gndini y Antonio Tauriello, painos.

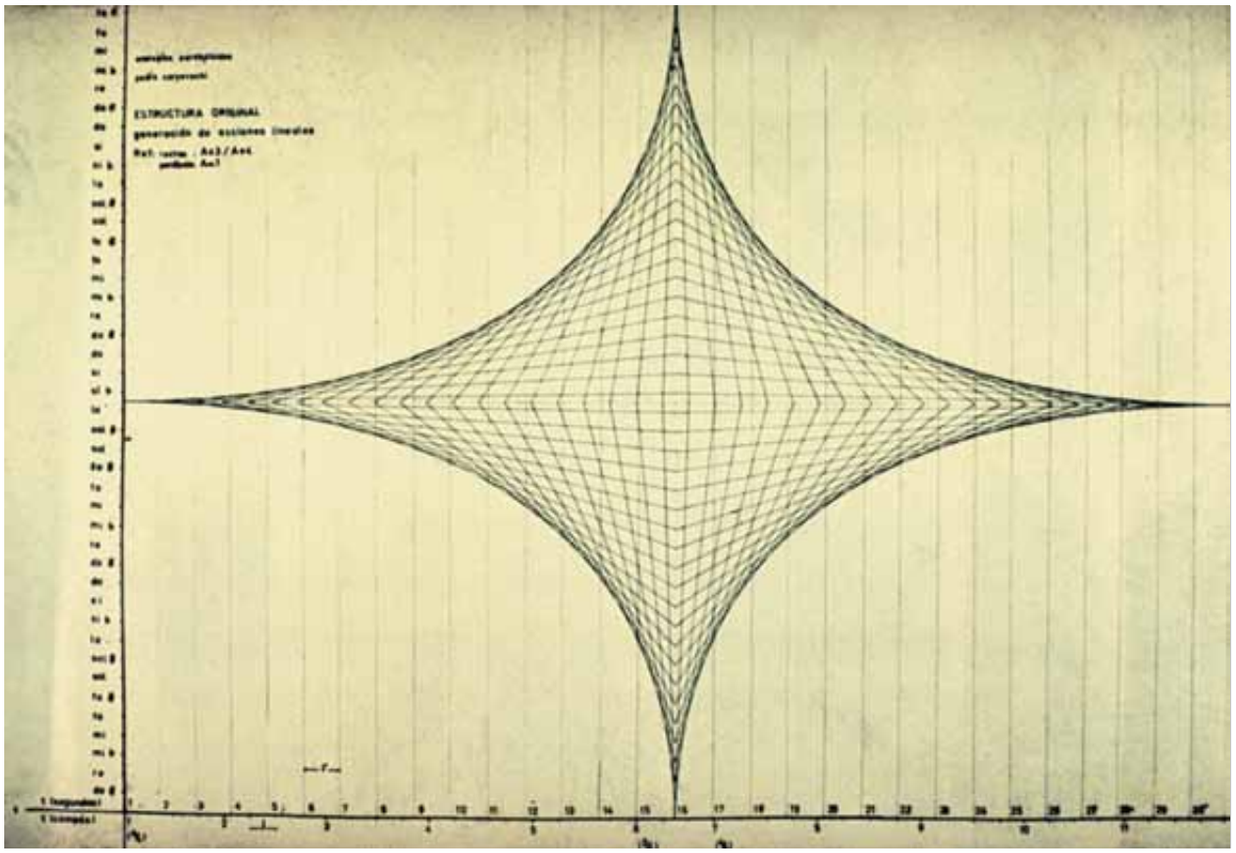
SEGUNDO CONCIERTO
Miércoles 4 de octubre a las 18.30.

Invenzione su una voce	Bruno Maderna	Grabada en los estudios de la R.A.I. de Milan.
Kontakte Versión electrónica primera parte	Karlheinz Stockhausen	Grabada en los estudios de la Westerdeutchescher Rundfunk, Koln, Alemania.
Eletronic Study N.º 7 Peroration**	Lejaren Hiller	Producción del Experimental Music Studio – Illinois University.
Intensidad y altura Versión electrónica del poema homónimo de César Vallejo	César Bolaños	Grabada en el Laboratorio de Música Electrónica del Instituto Torcuato Di Tella.
*Violostries***	Bernard Parmegiani	Grabada en el Laboratorio de Investigación de la Radio-Televisión Francesa.

TERCER CONCIERTO
Jueves 5 de octubre a las 18.30.

*Rounds***	Luciano Berio	Gerardo Gandini, clave.
Núcleos I-V	Juan Carlos Paz	Jorge Zulueta, piano.
*Tnesiones III, 1967*** Sobre textos de Gerhardt Hauptmann	Armando Krieger	Malvina Parnas, soprano; Pablo Levín y Oscar Piluso, flautas; Eladio Física y Jorge Amato, trompetas; Héctor Saladino y Rafael Toscano, trombones; Néstor Astutti, percusión; Gerardo Gandini, piano; Armando Krieger, director.
*Montaggio***	Boguslaw Schaffer	Bruno D'Astoli, Gerardo Gandini, Armando Krieger y Antonio Tauriello, pianos; Antonio Yepes y Néstor Astutti, percusión. Mariano Etkin, director.

Fuente: Gentileza María de von Reichenbach.



Fragmento de Analogías Paraboloides (1970) de Pedro Caryevschi.

CUARTO CONCIERTO
Viernes 6 de octubre a las 18.30.

*Perspectives***	Luciano Berio	Grabada en los Estudios de la R.A.I. de Milano.
*Scambi***	Henri Pousseur	Grabada en los Estudios de la R.A.I. de Milano.
*Composición N.º 9 B***	Nelly Moretto	Realizada en un estudio particular.
Preludio "La Noce" II	José Vicente Asuar	Realizada en el estudio de Música Electrónica del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Caracas.
*Epitaph für Aikichi Kuboyama***	Herbert Eimert	Grabada en los estudios de la Westerdeutchescher Rundfunk, Koln, Alemania.

Comentarios a cargo de los profesores Gerardo Gandini y Francisco Kröpfl.

* Estreno mundial
** Primera audición

SÉPTIMO FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

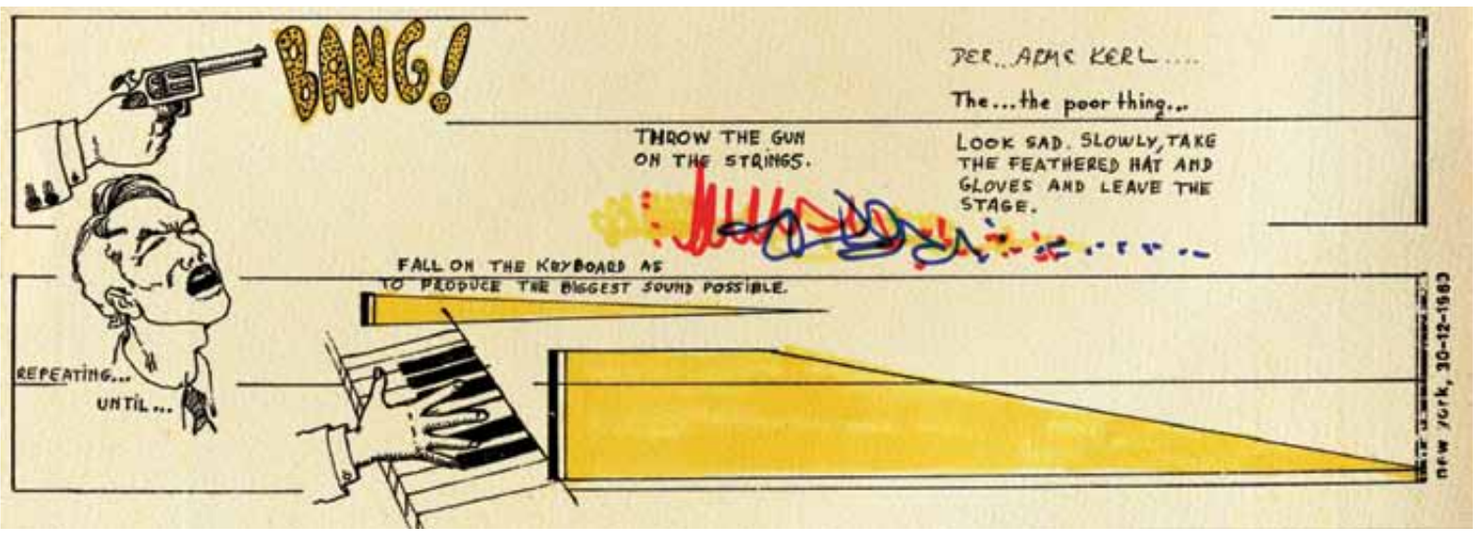
23, 24, 25 y 26 de octubre de 1968 a las 19.45. Sala Audiovisual del ITDT, Florida 936. Con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

PRIMER CONCIERTO
Miércoles 23 de octubre a las 19.45.

Homenaje a Claude Debussy
"Mis recuerdos sobre Debussy", por el Maestro Ferruccio Calusio.

Six epigraphes antiques	Pour invoquer Pan, dieu du vente d'été. Pour un tombeau sans nom. Pour que la nuit soit propice. Pour la danseuse aux crotales. Pour l'Egyptienne. Pour remercier la pluie au matin.	Gerardo Gandini y Antonio Tauriello, pianos.
Le promenoir des deux amants (Tristan L'Hermite)	Auprés de cette grotte sombre. Crois mon conseil, chére Climéne. Je tremble en voyant ton visage.	Guillermo Gallardo, barítono; Antonio Tauriello, piano.
Trois ballades de François Villon	Ballade de Villon à s'amye. Ballade que Villon feit à la requeste de sa mère pour prier Nostr-Dame. Ballade des femmes de Paris.	Guillermo Gallardo, barítono; Antonio Tauriello, piano.
Trois poèmes de Stéphane Mallarmé	Soupir Placet futile Eventail	Guillermo Gallardo, barítono; Antonio Tauriello, piano.
Sonata, para violín y piano	Allegro vivo Fantasque et léger Très animé	Carlos Gaivironsky, violín; Gerardo Gandini, piano.
En blanc et noir		Gerardo Gandini y Antonio Tauriello, pianos.

Página final de ekphonesis II (1968) para voz, piano y cinta, compuesta en New York por alcides lanza.



Fuente: Gentileza del compositor.

SEGUNDO CONCIERTO
Jueves 24 de octubre a las 19.45.

Música instrumental
"Homenaje a Juan José Castro", por Alberto Ginastera.

*Tenèbres** (Paul Claudel)	Juan José Castro	Eduardo Ferracane, Guillermo Gallardo, Walter Maddalena y Victor de Narké, bajos; Romanina de Piaggi, arpa; Gerardo Gandini, piano; Antonio Tauriello, director.
Concierto para nueve instrumentos op. 24	Anton Webern	Solistas de Música Contemporánea de Buenos Aires; Antonio Tauriello, director.
*Ilinx**	Antonio Tauriello	Solistas de Música Contemporánea de Buenos Aires; Antonio Tauriello, director.
*Quodlibet I** Para flauta, oboe, viola, violonchelo y clave	Gabriel Brnčić	Solistas de Música Contemporánea de Buenos Aires; Antonio Tauriello, director.
*Der Kooning***	Morton Feldman	Solistas de Música Contemporánea de Buenos Aires; Antonio Tauriello, director.
*Cadencias II (1967***	Gerardo Gandini	Solistas de Música Contemporánea de Buenos Aires; Antonio Tauriello, director.

Conjunto "Ritmus" de percusión: Antonio Yepes, Néstor Astutti y Juan B. Cultraro.

Solistas de Música Contemporánea de Buenos Aires: Jorge Slivskin, Enzo Giecco y Jorge Caryevschi, flautas; Etelberto Tavella, oboe; Aldo Moscoso y Julio Rizzo, clarinetes; Alfredo Mariconda, trompeta; Rubén Ceraci, corno; Able Larrosa, trombón; Romanina di Piaggi, arpa; Carlos Gaivironsky, violín; Miguel Steimbach, viola; Oscar López Echeverría, violonchelo; Antonio Pagano, contrabajo; Gerardo Gandini, piano y clave.

TERCER CONCIERTO
Viernes 25 de octubre a las 19.45.

Teatro Musical
"¿Música o teatro?", por Gerardo Gandini.

*Duo for pianists***	John Cage	Gerardo Gandini y Antonio Tauriello.
*Pas de quoi**	Oscar Bazán	Ethel Gandini, Oscar Bazán y público.
*Strobo I (1967-V)***	alcides lanza	Gerardo Gandini. Diapositivas: Jutta Memelsdorf.
*Antithèse*** Versión escénica de la composición homónima para sonidos electrónicos y de público.	Mauricio Kagel	Norberto Campos.

Fuente: Gentileza María de von Reichenbach.

➔ *John Vincent y el 'Cuarteto Acedo': Eduardo Acedo y Lemmi Reet-Vilms, violines; Andrés Vancoillie, viola; Ernesto Cobelli, violonchelo (1964).*

CUARTO CONCIERTO
Sábado 26 de octubre a las 19.45.

Música con medios electroacústicos
"La tecnología en la música de hoy", por Francisco Kröpfl.

Música para cinta magnética

*Prélude I***	Ilhan Mimaroglu	Producción del Centro de Música Electrónica de las Universidades de Columbia y Princeton.
*El mundo en que vivimos*** (música para una película).	Mesías Maiguashca	Producción Estudio de Música Electrónica, Radio Colonia, Alemania.
*I palpiti***	Edgardo Cantón	Producción Laboratorio del Grupo de Investigaciones Musicales Radio-Televisión Francesa (ORTF).
*Thema: Omaggio a Joyce*** *(Segunda versión).*	Luciano Berio	Producción Estudio de Fonología Musical, Radio Italiana de Milano (RAI).

Música para cinta medios mixtos

*Solo** Para violín con micrófono de contacto	Jorge Rotter	Carlos Gaivironsky, violín. Joaquín Orellana, material en registro magnetofónico.
*Plus minus*** (Segunda versión) para piano y medios electroacústicos.	Karlheinz Stockhausen	Renato Maioli, piano. Esquema 2ª versión y parte "Plus" (piano=: Jorge Rotter. Composición "Minus" y realización electroacústica en vivo, Gabriel Brnčić y Gerardo Gandini.
*"I-10-AIFG (Rbt-1)"** Para corno, trompeta, guitarra eléctrica, percusión, luz, proyectores, voces y receptores de radiotelefonía.	César Bolaños	Teclado de luces y radios: Antonio Tauriello. Tablero de Luces: Fancisco Cortese. Voces: Ethel Gandini, Roberto Villanueva y Oscar Bazán. Dirección automática programada por proyecciones. Imágenes: Silvia Millet y Julia Pesce.

* Estreno
** Primera audición

La Dirección del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales agradece a los señores Guillermo Gallardo, Walter Maddalena, Eduardo Ferracane y Víctor de Narké por su desinteresada colaboración en la obra de Juan José Castro; al Sr. Jacobo Glanzer y a la Empresa Lenard S.R.L. por el préstamo de la estructura metálica empleada en la obra de alcides lanza y los amplificadores utilizados en la obra de Mauricio Kagel.

OCTAVO FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

22, 23, 24 y 25 de Septiembre de 1969 a las 19.45. Sala Audiovisual del ITDT, Florida 936. Con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

PRIMER CONCIERTO
Lunes 22 de septiembre a las 19.45.

*Piano piece I***	David Bedfor	Gerardo Gandini, piano.
*Sequenza IV***	Luciano Berio	Gerardo Gandini, piano.
*Variaciones para cuarteto de cuerdas**	Augusto Benjamín Rattenbach	"Cuarteto Contemporáneo" Roberto Sawicky y Bernardo Stalman, violines; Simón Ziotnik, viola; Liborio Rosa, violonchelo; Enrique Belloc, director.
*Four settings on texts of Emily Dickinson (1961)** Para soprano y cuarteto de cuerdas. Premio "Center for Interamerican Relations – Fundación Di Tella, 1969".	Norman Dinestein	Nelga Lynn, soprano y "Cuarteto Contemporáneo". Norman Dinerstein, director.
*Sucesos en flor*** Conferencia. Melodía para una flor. Complejo florar. Flor en expansión. Gastroflorilogía. Coral para homúnculos floridos. Cambiar las flores de su lugar. Átomos en flor. Incomunicación de las flores. Florifonía. Ludus floralis. Inflorescencia mental	Acción lúdica presentada por el Centro de Música Experimental de la Escuela de Arte de la Universidad Nacional de Córdoba. Ideas y obras de Oscar Bazán, Graciela Castillo, Carlos Ferpozzi, Virgilio Tosco y Horacio Vaggione.	Olga Bazán, Oscar Bazán, Graciela Castillo, Carlos Ferpozzi y Virgilio Tosco. Diapositivas: Olga Bazán.

SEGUNDO CONCIERTO
Martes 23 de septiembre a las 19.45.

Música para cinta magnética

*Espaces inhabitables***	François Bayle	Producción: Laboratorio del "Grupe de Recherches Musicales de l'O.R.T.F."
*Guararia Repano***	José Vicente Asuar	Producción: Estudio de Fonología Musical de la I.N.B.A., Caracas.
*Estudio electrónico II***	Eduardo Tejeda	Producción: Estudio de Fonología Musical de la U.B.A.
*¡Volveremos a las montañas!**	Gabriel Brnčić	Producción: CLAEM.

Música para cinta medios mixtos

*"a-7"*** Para violonchelo y banda magnética.	Hilda Dianda	Emma Curti. Producción: Laboratorio del San Fernando Valley, State College, Northridge, California.
*Música para pianos de juguete amplificados***	John Cage	Bruno D'Astoli, Gerardo Gandini, José Maranzano, Eduardo Kusnir y Pedro Caryevschi.
*Flexum** Para flautas dulces, viola, contrabajo, acordeón, piano, percusión y banda magnética.	César Bolaños	Rafael Aponte-Ledée, Gabriel Brnčić, Gerardo Gandini, Ariel Martínez, José R. Maranzano, Coriún Aharonián y Pedro Caryevschi. Eduardo Kusnir, director. Producción: CLAEM.
*Figura-Fondo*** Móvil para piano, guitarra eléctrica, percusión, banda magnética y pintor.	Enrique Gerardi	Gerardo Gandini, Héctor Rocha, Enrique Gerardi, C. López Osornio. Producción: Laboratorio del "Groupe de Recherches Musicales de l'O.R.T.F."

TERCER CONCIERTO
Miércoles 24 de septiembre a las 19.45.

*"One-Man-Show"***	Cinco piezas teatrales de Larry Austin	Coordinación de Larry Austin.
Los magos (1968)	Para niños, bandas magnéticas, luz negra, televisión y films.	
Metales (1967)	Para instrumentos de viento de metal amplificados y modificados, diapositivas y film.	
Accidentes (1967)	Para piano preparado electrónicamente, modulador de anillo, espejos, acciones, luz negra y proyecciones.	
Bass (1967)	Para contrabajo, intérprete, banda magnética y film.	
Tansmisión I (1969)	Obra electrónica audio-visual para televisión en colores.	

CUARTO CONCIERTO
Jueves 25 de septiembre a las 19.45.

*Signos de los tiempos*** Para conjunto de cámara	Antonio Tauriello	Carlos Gaivironsky, violín; Oscar López Echeverría, violonchelo; Aldo Moscoso, clarinete; Oscar Piluso, flauta; Antonio Tuariello, piano.
*Play** Para piano y grupo de improvisación	Gerardo Gandini	Gerardo Gandini, piano, y Grupo de Improvisación del CLAEM.
*Tres piezas del "chu-u"***	Kasuo Fukushima	Victoria Córdoba, flauta; Gerardo Gandini, piano.
*Cursive***	Chou Wen-Chung	Victoria Córdoba, flauta; Gerardo Gandini, piano.
*Imágenes** Para conjunto de cámara. Premio "Center for Interamerican Relations – Fundación Di Tella, 1969"	Bruno D'Astoli	Gerardo Gandini, piano; Abel Larrosa, trombón; Oscar López Echeverría, violonchelo; Oscar Piluso, flauta; "Conjunto Ritmus", percusión; Bruno D'Astoli, director.
*De muertes y resurrecciones, II** Para soprano, guitarra, bandoneón, piano, clave y percusión. Textos de Ernesto Sábato y Ray Bradbury.	Armando Krieger	Amalita Baltar, canto; Oscar Tirao, guitarra; Astor Piazzolla, bandoneón; Armando Krieger, piano y percusión; Osvaldo Manzi, clave.

Equipos de amplificación cedidos por Leonard.

* Estreno mundial
** Primera audición

NOVENO FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

28, 29, 30 y 31 de octubre de 1970 a las 19.45. Sala Audiovisual del ITDT, Florida 936. Con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

PRIMER CONCIERTO
Miércoles 28 de octubre a las 19.45.

Homenaje[32]

Variaciones op. 27	Anton Webern	Gerardo Gandini, piano
Cuarteto op. 22	Anton Webern	Carlos Gaivironsky, violín; Martin Tow, clarinete; Tito Rausch, saxo tenor; Gerardo Gandini, piano; Mariano Etkin, director.
Improvisaciones Op. 20	Béla Bartók	Gerardo Gandini, piano.
Sonata, para dos pianos y percusión.	Béla Bartók	Gerardo Gandini y Antonio Tauriello, pianos; Conjutno "Ritmus": Néstor Astuti, Juan Bautista Cultraro, León Jacobson y Antonio Yepes.

32| Conmemoración al 25º aniversario del fallecimiento de Anton Webern y Béla Bartók.

SEGUNDO CONCIERTO
Jueves 29 de octubre a las 19.45.

*Morsima-Amorsimal***	Iannis Xenakis	Carlos Gaivironsky, violín; Emma Curti, violonchelo; Enzo Raschelli, contrabajo; Gerardo Gandini, piano; Mariano Etkin, director.
Endecha para Falla op. 35**	Rodolfo Arizaga	Irma Costanzo, guitarra.
*Tres piezas***	Carlos Chávez	Irma Costanzo, guitarra.
*Tres tientos***	Hans Werner Henze	Irma Costanzo, guitarra.
Música '66	Francisco Kröpfl	Gerardo Gandini, piano
"Sialoecibi" (Esepco I)*	César Bolaños M. Milchberg	En la estructura sonora por computación (Esepco), colaboró el Servicio Time Sharing de Bull Argentina.
*Soles***	Mariano Etkin	Jorge Caryevschi, flauta; Domingo Garreta, corno; Enzo Raschelli, contrabajo.

TERCER CONCIERTO
Viernes 30 de octubre a las 19.45.

Música para medios electrónicos

I - Obras para cinta magnética

Selection I (1958)	Herbert Eimert
Momenti (1960)	Luciano Berio
"Metéora" (1968)	Joaquín Orellana

II - Obras para cinta medios mixtos

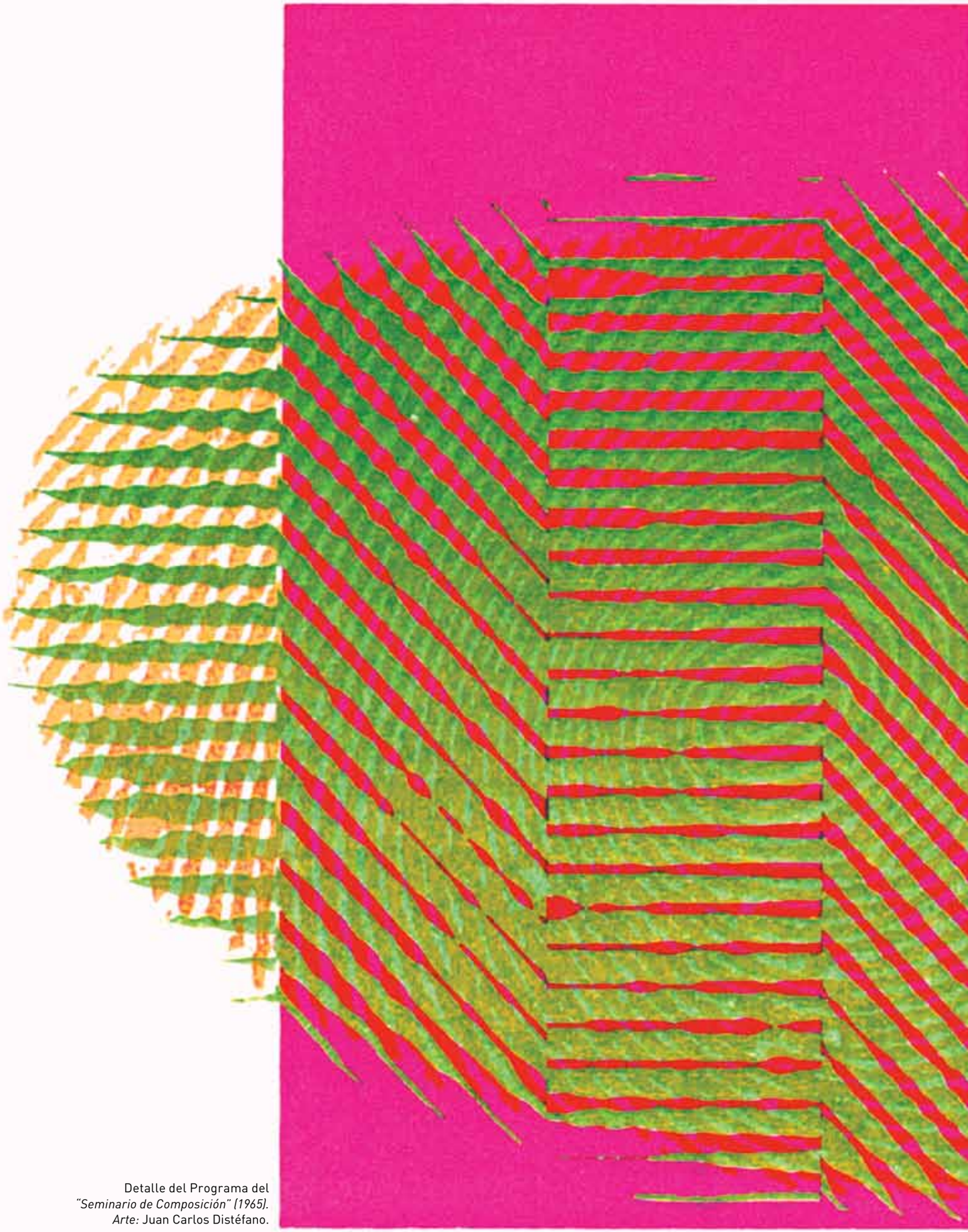
*Quodlibet VIII** (1970)	Gabriel Brnčić	Gabriel Brnčić, corno inglés;
Para oboe, corno inglés y banda magnética.		León Biriotti, oboe.
Música su due dimensioni (1958)	Bruno Maderna	Oscar Piluso, flauta.
Para flauta y banda magnética.		

CUARTO CONCIERTO
Sábado 31 de octubre a las 19.45.

*Projection 2***	Morton Feldman	Grupo de Experimentación Musical del CLAEM.
*..."E'pur suona"**	Gerardo Gandini	Gerardo Gandini y Antonio Tauriello, pianos.
*Constelaciones II**	Armando Krieger	Armando Fernández Arroyo, órgano.
*Julii organum***	Silvano Bussotti	Armando Fernández Arroyo, órgano.
*Aria**	Antonio Tauriello	Jorge Caryevschi, flauta; Grupo de Experimentación Musical del CLAEM.
*Variations I***	John Cage	Grupo de Experimentación Musical del CLAEM.

Grupo de Experimentación Musical del CLAEM: Jorge Antunes, León Biriotti, Gabriel Brnčić, Pedro Caryevschi, Eduardo Kusnir, José Maranzano, Ariel Martínez, Antonio Mastrogiovanni, Alejandro Núñez Allauca.
Músico invitado: Gerardo Chiarella, trompeta.
Gerardo Gandini, director.

* Estreno mundial
** Primera audición



Detalle del Programa del
"Seminario de Composición" (1965).
Arte: Juan Carlos Distéfano.

Festival Internacional

LA MÚSICA EN EL DI TELLA

Detalle del Programa del *"V Festival de Música Contemporánea" (1966). Arte:* Juan Carlos Distéfano.

CRONOGRAMA

Festival Internacional La música en el Di Tella

Resonancias de la modernidad

	Viernes 17 de junio	Sábado 18 de junio	Domingo 19 de junio
10 a 12.30 h		**11h Apertura ciclo de mesas redondas:** *José Luis Castiñeira de Dios, Director Nacional de Artes.* **"Encuentro con los becarios"**	
19 h		**Del sábado 18 al jueves 23, 19h.** **"El kiosko de la verdad"** Experiencia poliartística por Francis Schwartz, acompañado por Laura Lucaci.	
20 a 21.30 h	**CONCIERTO I** Obras sinfónicas **Auditorio de Belgrano** *Elejía* Rafael Aponte-Ledée *Ostinato* Armando Krieger *Tartinía* Jorge Antunes *Concierto ornamental* Alejandro Nuñez Allauca *La gran panadería* Eduardo Kusnir	**CONCIERTO II** Obras de cámara y electroacústicas **Centro Cultural Borges** *Magma I* Graciela Paraskevaídis *Cuarteto IV* acides lanza *Asimetrías* Jacqueline Nova *Quodlibet IV* Gabriel Brnčić Isaza *Trígono* Luis María Serra *Algo flota sobre el Palladium* Rafael Aponte-Ledée	**CONCIERTO III** Obras de cámara y electroacústicas **Centro Cultural Borges** *Divertimento* Miguel Letelier *Cuarteto de cuerdas N.º5, op. 198* Blas Emilio Atehortúa Amaya *Partita* Mario Perusso *Mnemon* José Maranzano *Cuarteto de cuerdas* Mesías Maiguashca *Mística N.º5* Alberto Villalpando

Lunes 20 de junio	Martes 21 de junio	Miércoles 22 de junio	Jueves 23 de junio	Viernes 24 de junio
	10h **"¿Qué quedó del CLAEM?"** Universidad Nacional de la Plata. 11h **"La experiencia CLAEM en Oscar Bazán: encuentros, rupturas, búsquedas y algunos hallazgos"** Universidad Nacional de Córdoba.	10h **"Estéticas y valores de las producciones sonoras de los 60. Proyecciones en la actualidad"** Universidad Nacional de Lanús. 11h **"Electroacústicos: elitistas o desclasados?".** LIPM, Laboratorio de Investigación y Producción Musical, C.C. Recoleta.	10h **"El acto interpretativo y la composición como una unidad"** Carrera de Artes Musicales , Universidad Maimónides. 11h **"Ginastera en el Di Tella. Correspondencia"**, Biblioteca Nacional.	10h **"De transgresiones y perspectivas en el área de música del Di Tella".** Instituto Universitario Nacional de Artes – IUNA. 11h **"Resonancias de la modernidad: el pasado se proyecta al futuro"** Secretaría de Cultura Nación.

]

CONCIERTO IV	CONCIERTO V	CONCIERTO VI	CONCIERTO VII	CONCIERTO VIII
Obras de cámara y electroacústicas **Centro Cultural Borges**	Obras de cámara y electroacústicas **Centro Cultural Borges**	Obras de cámara y electroacústicas **Centro Cultural Borges**	Obras electroacústicas **Centro Cultural Borges**	Obras sinfónicas **Auditorio de Belgrano**
Moto ornamentale e perpetuo Alejandro Nuñez Allauca *Ukrinmakrinkrin* Marlos Nobre *Semios* alcides lanza *Divertimento III* Cesar Bolaños *Made in* Oscar Bazán *Soles* Mariano Etkin	*Cuarteto N.º2* Joaquín Orellana *Microformóbiles* Jorge Antunes *Tenebrae facta sum* Luis María Serra *Fonosíntesis III* Luis Arias *Retablo I* Edgar Valcárcel *Cuarteto de cuerdas* Jorge Sarmientos *Saba* Valentín Pelisch (obra ganadora del concurso)	*Divertimento* Antonio Mastrogiovanni *Piedra blanca sobre piedra negra* Armando Krieger *Playas rítmicas N.º1 y N.º2* Jorge Arandia Navarro *Una estrella, esta estrella, nuestra estrella* Coriún Aharonián *Meteora* Joaquín Orellana *Asomate a la ventana, María – Serenata diurna* Eduardo Kusnir	*Intensidad y altura* Cesar Bolaños *Ouroboros* Miguel Ángel Rondano *Oposición-fusión* Jacqueline Nova *Cinta-cita* Jorge Antunes *Que* Coriún Aharonián *Analogías paraboloides* Pedro Caryevschi *La panadería* Eduardo Kusnir	*Estudios sinfónicos op.36* Blas Emilio Atehortúa Amaya *Concierto para marimba y orquesta* Jorge Sarmientos *¡Volveremos a las montañas!...* Gabriel Brnčić Isaza *Música ritual* Mariano Etkin *Las transformaciones del agua y del fuego en las montañas* Alberto Villalpando

Ciclo de conferencias

Sábado 18 de junio

11h APERTURA CICLO DE MESAS REDONDAS:
José Luis Castiñeira de Dios, Director Nacional de Artes.

"ENCUENTRO CON LOS BECARIOS"

Cuando hace cincuenta años el Maestro Alberto Ginastera firmó junto con las autoridades del Instituto Di Tella el acta constitutiva del CLAEM, probablemente sabía que se trataba de un proyecto inédito destinado tanto a la capacitación como a la proyección de jóvenes compositores latinoamericanos. Lo que no podía sospechar es que medio siglo después lo estaríamos celebrando. Las becas biena les otorgadas durante una década a medio centenar de beneficiarios de diferentes geografías y culturas, para dedicarse de lleno a aprender y crear en un estimulante ambiente de absorción y retroalimentación, constituyeron una siembra que, indudablemente, dio sus frutos. Hoy, los exbecarios, luego de toda una vida transcurrida, nos volvemos a reunir. Apreciemos y reflexionemos sobre lo transcurrido, con la mirada puesta en aquello que está por venir, que tenemos que hacer.

Coordinación: **Eduardo Kusnir**, Director del Festival, exbecario del CLAEM.

Panelistas: **Becarios del CLAEM.**

Martes 21 de junio

10h "¿QUÉ QUEDÓ DEL CLAEM?".
Universidad Nacional de la Plata.

Coordinación y panelistas: **Mariano Etkin**, compositor. Profesor e investigador en la Facultad de Bellas Artes de a UNLP. Exbecario del CLAEM.
Eduardo Russo, docente e investigador en cine y artes audiovisuales. En la actualidad Director del Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

11h "LA EXPERIENCIA CLAEM EN OSCAR BAZÁN: ENCUENTROS, RUPTURAS, BÚSQUEDAS Y ALGUNOS HALLAZGOS". Universidad Nacional de Córdoba.

La ponencia pretende brindar un acercamiento a la experiencia musical, formativa y humana de Oscar Bazán en su paso por el Di Tella y sus derivaciones estéticas en sus obras y trabajos posteriores. Posibles influencias en otros compositores latinoamericanos.
La exposición se ilustrará con documentos del CLAEM, partituras, fotografías, y música de Oscar Bazán de los 60 y los 70.

Disertante: Prof. Lic. **Claudio Bazán,** compositor, arreglador, investigador y docente universitario en la Universidad Nacional de Córdoba.

Miércoles 22 de junio

10h "ESTÉTICAS Y VALORES DE LAS PRODUCCIONES SONORAS DE LOS 60. PROYECCIONES EN LA ACTUALIDAD". Universidad Nacional de Lanús.

Pensar en las huellas que el CLAEM del Instituto Di Tella proyecta en la actualidad es pensar desde el lugar que el pintor neerlandés Willem de Kooning propone cuando dice: "El pasado no me influye, yo lo influyo desde mi presente".

Esta mirada retrospectiva implica observar en forma superadora las estéticas y los valores de aquellos creadores sonoros que, contra toda realidad adversa, tanto política como social de la Argentina de los 60, se propusieron trasgredir reglas instituídas e impuestas (que por entonces eran ineludibles en todos los órdenes de la vida comunitaria) para generar reglas instituyentes y propuestas.

La Universidad Nacional de Lanús, desde el Centro de Estudios en Producción Sonora y Audiovisual – CEPSA -, propone esta mesa redonda para discurrir y reflexionar sobre estas cuestiones, bajo el pensamiento de artistas, críticos y docentes que en la actualidad - y desde sus propios ideales - proyectan en sus trabajos, las influencias de aquel movimiento del Di Tella.

Coordinación: **Susana Espinosa**, música, educadora, autora y editora. Directora de carreras de grado – UNLa. Cofundadora del Festival "Sonoimágenes" – UNLa. Investigadora integrante del CEPSA – UNLa. Licenciada en Gestión Educativa y Doctoranda en Filosofía.-UNLa.

Panelistas: **Fabián Beltramino**, educador, autor e investigador en artes. Docente de carreras de grado – UNLa. Licenciado en Artes – UBA. Magister en Análisis del Discurso - UBA. Doctorando en la Facultad de Ciencias Sociales de UBA.
Juan Manuel Cáseres, educador e investigador en Audiovisión. Docente de carreras de grado – UNLa. Director de programación del Festival "Sonoimágenes" – UNLa. Maestrando en Metodología de la Investigación Científica – UNLa.
Raul Minsburg, compositor, educador, autor e investigador en música. Docente de carreras de grado – UNLa. Editor de la revista "Al Límite" – Fundador y Co-Director del Festival "Sonoimágenes" - UNLa. Investigador integrante del CEPSA – UNLa.
Daniel Schachter, compositor, educador, autor e investigador en música. Docente en la Licenciatura en Audiovisión – UNLa. Director de la Mediateca - UNLa. Fundador y Co-Director del Festival "Sonoimágenes" – UNLa. Investigador integrante del CEPSA – UNLa.

11h "ELECTROACÚSTICOS: ELITISTAS O DESCLASADOS?".
LIPM, Laboratorio de Investigación y Producción Musical, C.C. Recoleta.

La continuidad del legado del laboratorio del CLAEM tiene hoy su base en el LIPM. Sus principales objetivos son producir y difundir la música contemporánea tanto electroacústica como mixta, que relaciona instrumentos tradicionales con la creación sonora mediante la tecnología. Esta mesa tratará la relación del género con el público y la sociedad en general.

Coordinación: **Javier Leichman,** Director del LIPM Laboratorio de Investigación y Producción Musical, C.C. Recoleta.

Disertantes:

Claudio Alsuyet, Jefe del Departamento de Arte en el Colegio Pestalozzi.
Teodoro Cromberg, Licenciado y Profesor Superior de Música Esp. Composición (U.C.A.). Docente de la Escuela Técnica ORT (Producción Musical), de la Escuela de Música Contemporánea (Berklee International Network) y de la Universidad Abierta Interamericana.

Raúl Minsburg, compositor, investigador y docente.
Jorge Sad, compositor, investigador y docente
Daniel Schachter, compositor, educador, autor e investigador en música. Docente en la Licenciatura en Audiovisión – UNLa. Director de la Mediateca - UNLa. Fundador y Co-Director del Festival "Sonoimágenes" – UNLa. Investigador integrante del CEPSA – UNLa.

Jueves 23 de Junio

10h "EL ACTO INTERPRETATIVO Y LA COMPOSICIÓN COMO UNA UNIDAD".
Universidad Maimónides.

La creación y desarrollo de actividades del CLAEM en el país y muy especialmente, en la Ciudad de Buenos Aires en los años 60, marcó un punto de inflexión en el pensamiento sobre la música contemporánea.
Han pasado décadas. Ubicados en este presente y con la historia acumulada, nos posicionamos en la valoración del estrecho vínculo entre el acto interpretativo y la composición musical.
El compositor y el intérprete en un sutil y potente entendimiento construyen la obra.

Coordinador: **Ricardo Hegman**, Director de la Carrera en Artes Musicales en la Universidad Maimónides. Director de Orquesta de trayectoria internacional. Ha dirigido a la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, la Orquesta de Cámara Europea, la Orquesta Sinfónica de Washington, la Orquesta Filarmónica de Israel, entre otras

Panelistas:

Ariel Hagman, compositor y director. Actualmente se encuentra grabando obras para orquesta de cámara y dirige la Orquesta Típica Aguafuertes.
Nahuel Carfi, compositor y pianista. Miembro de la Orquesta Música Nueva de la Universidad Maimónides y del Ensamble Música Contemporánea Popular Chancho a Cuerda.

Julián Galay, compositor. Actualmente se encuentra grabando obras de música de cámara propias. Recientemente ha ganado la beca MELOS/GANDINI

Jueves 23 de Junio **11h "GINASTERA EN EL DI TELLA. CORRESPONDENCIA". Biblioteca Nacional.**

Presentación del libro compilado y editado por Laura Novoa y publicado por la Biblioteca Nacional.

Coordinación: **Ezequiel Grimson**, Director Cultural de la Biblioteca Nacional.

Panelistas: **Gerardo Gandini**, autor del prólogo y asistente de Ginastera en el CLAEM.
Laura Novoa, compiladora y autora del estudio preliminar y notas.
Miguel Galperin, coordinador del área de música de la Biblioteca Nacional.

Viernes 24 de Junio **10h "DE TRANSGRESIONES Y PERSPECTIVAS EN EL ÁREA DE MÚSICA DEL DI TELLA". Instituto Universitario Nacional de Artes – IUNA.**

Junto al estupor provocado por las nuevas propuestas artísticas en el campo de la relación con el público y la definición canónica de las Artes, hubo en el Instituto Di Tella una actividad didáctica y formativa que contribuyó a la estimulación de un trabajo creativo sin precedentes.

Coordinador: **Oscar Traversa**, semiólogo y Director de la carrera de Crítica de Artes del IUNA.

Panelistas: **Carmelo Saitta**, compositor y Director de la carrera de Artes Multimediales del IUNA.
Roque de Pedro, profesor de Composición de la carrera de Artes Musicales del IUNA.
Oscar Steimberg, semiólogo, Director de Posgrado del Área de Crítica de Artes del IUNA y profesor consulto de la UBA.

11h "RESONANCIAS DE LA MODERNIDAD: EL PASADO SE PROYECTA AL FUTURO" Secretaría de Cultura Nación.

Creación de un foro para la Música Contemporánea con el fin de dar continuidad al proyecto pedagógico que instauró el CLAEM.

Presidida por: **José Luis Castiñeira de Dios**, Director Nacional de Artes.

Panelistas: Autoridades del Comité Académico.

Del sábado 18 al jueves 23 **19h "EL KIOSKO DE LA VERDAD". Experiencia poliartística por Francis Schwartz, acompañado por Laura Lucaci.**

El compositor y poliartista Francis Schwartz ha tenido una larga y distinguida carrera internacional. Sus instalaciones poliartísticas han sido presentadas en el Centro George Pompidou, el Museo de Arte Moderno de París y el Museo Salvador Dalí. Sus obras músico-teatrales, que frecuentemente utilizan el público como entidad activa en la obra, han sido interpretadas en las principales capitales del mundo.
Su formación en la Escuela Juilliard de Nueva York y luego la obtención de un doctorado de la Universidad de París, coloca a Schwartz entre el mundo de la experimentación teatral y literaria del 'performance' y el mundo tradicional de la música.

Ciclo de conciertos

Viernes 17 de junio

CONCIERTO I

Obras sinfónicas, **Auditorio de Belgrano.**

Rafael Aponte-Ledée
Elejía
Armando Krieger
Ostinato
Jorge Antunes
Tartinía
Alejandro Nuñez Allauca
Concierto ornamental
Eduardo Kusnir
La gran panadería

Orquesta Sinfónica Nacional.
Director: Alejo Pérez

Sábado 18 de junio

CONCIERTO II

Obras de cámara y electroacústicas, **Centro Cultural Borges.**

Graciela Paraskevaidis, ***Magma I***
Dos trompetas, cuatro cornos, dos trombones, tuba.
alcides lanza, ***Cuarteto IV***
Cuatro cornos.
Jacqueline Nova, ***Asimetrías***
Flauta, timbales, tam tam.
Gabriel Brnčić, ***Quodlibet IV***
Acordeón y cinta.
Luis María Serra, ***Trígono***
Dos flautas y clave.
Rafael Aponte Ledee, ***Algo flota sobre el Palladium***
Flauta, oboe, clarinete, violín, violoncello, piano.

Flautas: Adriana Montorfano, Juliana Moreno;
oboe: María Eugenia Marsili;
clarinete: Javier Mariani;
violín: Elena Buchbinder;
violoncello: Silvia Luna;
trompetas: Cristian Martinelli, Dante Vargas;
cornos: Alvaro Suárez Vázquez;
tuba: Richard Alonso;
piano: Diego Ruiz;
clave: Manuel de Olaso;
acordeón: Marcelo Delgado;
timbales: Gonzalo Pérez;
tam tam: Gonzalo Pérez.

Domingo 19 de junio

CONCIERTO III

Obras de cámara y electroacústicas, **Centro Cultural Borges.**

Miguel Letelier Valdes, ***Divertimento***
Flauta, oboe, clarinete, cuarteto de cuerdas, clave.

Blas Atehortua, ***Cuarteto de cuerdas N.º5, op. 198***
Cuarteto de cuerdas.

Mario Peruso, ***Partita***
Violoncello.

Jose Maranzano, ***Mnemon***
Electroacústica.

Mesias Maiguashca, ***Cuarteto de cuerdas***
Cuarteto de cuerdas.

Alberto Villalpando, ***Mística N.º5***
Clarinete, fagot, corno, violín, viola, violoncello, piano.

Flauta: Sergio Catalan;
oboe: María Eugenia Marsili;
clarinete: Javier Mariani;
fagot: Will Genz;
corno: Alvaro Suárez Vázquez;
violines: Elena Buchbinder, Carlos Britez;
viola: Mariano Malamud;
violoncello: Silvia Luna;
piano: Diego Ruiz;
clave: Manuel de Olaso.

Lunes 20 de junio

CONCIERTO IV

Obras de cámara y electroacústicas, **Centro Cultural Borges.**

Alejandro Nuñez Allauca, ***Moto ornamentale e perpetuo***
Piano.

Marlos Nobre, ***Ukrinmakrinkrin***
Soprano, piccolo, oboe, corno, piano.

alcides lanza, ***Semios***
Piano y cinta.

Cesar Bolaños, ***Divertimento III***
Flauta, clarinete bajo, contrabajo, piano.

Oscar Bazan, ***Made in...***
Para tres o más participantes.

Mariano Etkin, ***Soles***
Flauta, corno, contrabajo.

Flauta y Piccolo: Sergio Catalan;
oboe: María Eugenia Marsili;
clarinete bajo: Javier Mariani;
corno: Alvaro Suárez Vázquez;
contrabajo: Juan Elías;
piano: Diego Ruiz;
soprano: Macarena Valenzuela;
piano en *Semios*: alcides lanza;
piano en *Moto ornamentale e perpetuo*: Diego Ruiz;
flauta en *Soles*: Claudio Barile;
corno en *Soles*: Gastón Frosio;
contrabajo en *Soles*: Carlos Vega.

Martes 21 de junio

CONCIERTO V

Obras de cámara y electroacústicas, **Centro Cultural Borges.**

Joaquín Orellana, ***Cuarteto N.º2***
Cuarteto de cuerdas.

Jorge Antunes, ***Microformóbiles***
Viola, piano.

Luis Maria Serra, ***Tenebrae facta sum***
Electroacústica.

Luis Arias, ***Fonosíntesis III***
Flauta, trombón, cuarteto de cuerdas, dos charangos, dos guitarras, piano, percusión.

Edgar Valcarcel, ***Retablo I***
Piano y cinta.

Jorge Sarmientos, ***Cuarteto de cuerdas***
Cuarteto de cuerdas.

Valentín Pelisch, ***Saba***
Flauta, clarinete, violín, violoncello, piano y mezzosoprano.

Flauta: Sergio Catalan;
clarinete: Javier Mariani;
violines: Elena Buchbinder, Carlos Britez;
viola: Mariano Malamud;
violoncello: Silvia Luna;
piano: Diego Ruiz;
percusión: Gonzalo Pérez;
cuarteto de guitarras *Nuntempe*:
Pablo Boltshauser, Agustín Nazzetta,
Andrés Vaccarelli, Ariel Elijovich;
mezzosoprano: Cecilia Pastorino;
piano en *Retablo I*: alcides lanza.

Miércoles 22 de junio

CONCIERTO VI

Obras de cámara y electroacústicas, **Centro Cultural Borges.**

Antonio Mastrogiovanni, ***Divertimento***
Violín, viola, violoncello, contrabajo, clave, piano, bandoneón.

Armando Krieger, ***Los rostros invisibles***
Soprano, piano, arpa, bandoneón, percusión.

Jorge Arandia Navarro, ***Playas rítmicas N.º1 y N.º2***
Piano.

Eduardo Kusnir, ***Asomate a la ventana, María - Serenata diurna***
Flauta, trombón + 9 ejecutantes de instrumentos y objetos determinados e indeterminados.

Joaquin Orellana, ***Meteora***
Electroacústica.

Coriún Aharonian, ***Una estrella, esta estrella, nuestra estrella***
Clave, piano, bandoneón, guitarra, contrabajo, coro.

Flauta: Sergio Catalan;
violín: Elena Buchbinder;
viola: Mariano Malamud;
violoncello: Silvia Luna;
contrabajo: Juan Elías;
piano: Diego Ruiz;
clave: Manuel de Olaso;
percusión: Gonzalo Pérez;
arpa: Gabriela González;
guitarra: Ricardo Cuadros Pradilla;
bandoneón: Julio Coviello;
soprano: Macarena Valenzuela;
coro: *Musica Quantica*;
piano en *Playas Rítmicas N.°1 y 2*:
Leandro Rodriguez Jauregui

Jueves 23 de junio

CONCIERTO VII

Obras electroacústicas, **Centro Cultural Borges.**

César Bolaños
Intensidad y altura
Miguel Angel Rondano
Ouroboros
Jacqueline Nova
Oposición-fusión
Jorge Antunes
Cinta-cita
Coriún Aharonian
Que
Pedro Caryevschi
Analogías paraboloides
Eduardo Kusnir
La panadería

Obras electroacústicas.

Viernes 24 de junio

CONCIERTO VIII

Obras sinfónicas, **Auditorio de Belgrano.**

Blas Emilio Atehortúa Amaya
Estudios sinfónicos op.36
Jorge Sarmientos
Concierto para marimba y orquesta
Gabriel Brnčić Isaza
¡Volveremos a las montañas!...
Mariano Etkin
Música ritual
Alberto Villalpando
Las transformaciones del agua
y del fuego en las montañas

Orquesta Sinfónica Nacional.
Directores:
Alfredo Rugeles,
Jorge Sarmientos.

Directores invitados

SARMIENTOS, JORGE: *Director de orquesta invitado*

Nació en 1931, en San Antonio Suchitepéquez, Guatemala. Compositor y director de orquesta. Ingreso en el Conservatorio Nacional de Guatemala donde egresó como pianista, compositor y director orquestal. Su maestro, en aquellos años, fue Ricardo Castillo. Gracias a una beca, viajó a Francia para estudiar en la *École Normale Superieure de Musique* (1955-1956). Fue becario del CLAEM (1965-1966). Esta etapa de su formación lo reorientó estéticamente hacia un neoclasicismo inicial, en el que incorporó procedimientos seriales, aleatorios y de mayor densidad sonora. Sus obras han sido premiadas y son ejecutadas internacionalmente.

Tomó cursos de perfeccionamiento en Dirección Orquestal con Pierre Boulez y Sergiu Celibidache. Ha estado al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala (1971-1991) y ha interpretado un vasto repertorio ante diversas orquestas de América Latina, Francia, Estados Unidos y Japón.

Fue distinguido con la Orden del Quetzal, las Palmas Académicas del Gobierno de Francia y el Emeritíssimum de la Universidad de San Carlos de Guatemala, entre otros. Ha sido catedrático en el Conservatorio Nacional de Guatemala (1967), en la Universidad Rafael Landívar (1968-1980) y en la Universidad Francisco Marroquín (1982-1986).

PÉREZ, ALEJO: *Director de orquesta Invitado*

Nació en Buenos Aires. Luego de formarse como pianista y diplomarse en la Universidad (Dirección Orquestal, Coral y Composición) con medallas de oro, perfeccionó sus estudios de dirección en Alemania con Peter Eötvös, Helmuth Rilling y sir Colin Davis. Colaboró estrechamente con músicos como Michael Gielen, Esa-Pekka Salonen, Peter Eötvös y Christoph von Dohnányi. Dirigió en salas como la Opera de París (Bastille), Opera Comique, Châtelet, Opera de Frankfurt ("Don Giovanni", con régie de Peter Mussbach), Philharmonie de Berlin, Konzerthaus de Viena, Opera Nacional de Lyon, Teatro Nacional de Ginebra, Teatro Real de la Monnaie, Opera Nacional de Lituania, Concertgebouw y Muziekgebouw Amsterdam, Opera Real de Copenhagen.

Ha estado al frente de la Orquesta Filarmónica de Radio Francia, Deutsches Symphonie Orchester (DSO), Filarmónica Real de Estocolmo, Akademie de la Filarmónica de Berlín, Orquesta de la Radio Belga, National de Lille, Orquestas Filarmónica y Filarmónica de cámara de la Radio de Holanda, Sinfónica de Taiwán, Musik Fabrik, Ensamble Modern, Orquesta Sinfónica de la Radio Alemana (NDR), orquesta de la cual fue director asistente durante dos temporadas. Compuso la ópera Tenebrae por encargo del Centro de Experimentación del Teatro Colón y dirigió su estreno en 1999. Dirigió también las orquestas Sinfonica Nacional Argentina, Filarmónica de Buenos Aires, Camerata Bariloche, Sinfonica Nacional de Chile, ademas de dirigir diversos ensambles estrenando numerosas obras de compositores argentinos y latinoamericanos.

Ha sido invitado por Buenos Aires Lírica para dirigir "Iphigénie en Tauride" (Gluck), "The Rake's Progress" (Stravinsky) y "Serse" (Händel).

Participa como invitado regular del ciclo de música contemporánea del teatro San Martín (estrenos sudamericanos de "Satyricon", de Maderna, "Medea" de Dusapin, "Vigilia", de Rihm y "Oresteia" de Xenakis).

Ha ganado becas del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico), Mozarteum Argentino, Fundación Wagner, Bachakademie Stuttgart, Fundación Antorchas, Fundación Teatro Colón y Fondo Nacional de las Artes.

Es, desde la temporada 2009, Director Musical del Teatro Argentino de La Plata, donde dirigió producciones de "La damnation de Faust" de Berlioz, "Nabucco" y "Lady Macbeth de Mzensk" de Shostakovich.

Ha obtenido en su país el premio Konex 2009 por su trayectoria como director de orquesta.

RUGELES, ALFREDO: *Director de orquesta Invitado*

En 2007 el maestro venezolano Alfredo Rugeles celebró sus 25 años de carrera artística como Director de Orquesta. Destacado compositor, su catálogo incluye obras de cámara, sinfónicas, corales y electroacústicas que han sido interpretadas en diversas naciones y que le han llevado a obtener numerosos premios, entre los que se cuentan el Premio Nacional de Composición (1979) por su obra "Somosnueve" y el Premio Municipal de Música (1985) por su obra "Tanguitis". Es miembro fundador de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea, Miembro Fundador de Número del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte y ha sido Miembro del Comité Ejecutivo de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Desde 1991 es Director Artístico del Festival Latinoamericano de Música.

Su variada y brillante trayectoria como Director de Orquesta lo hace invitado frecuente de todas las orquestas de Caracas, del interior de Venezuela y de otros países del mundo, dirigiendo con gran éxito tanto el repertorio sinfónico y de ópera tradicional, como obras maestras del siglo XX y XXI, acompañando también a innumerables solistas de renombre internacional. Desde 1991 es Director Artístico de la Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar y, por cinco años, (1982-1987) fue Director Asociado y Director Artístico de la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, así como Director Musical del Teatro Teresa Carreño (1987-1990). Fue fundador y Director Musical del Ensemble Nova Música y Director de la Fundación Orquesta de Cámara de Venezuela. En 1999 recibe el Premio Nacional del Artista como Director de Orquesta Sinfónica. Desde Octubre de 2009 es el Director Musical del Ensamble Latinoamericano de Música Contemporánea Simón Bolívar que tiene como objetivo difundir la música nueva de autores venezolanos, latinoamericanos y las obras universales de referencia del Siglo XX y XXI.

De estos veinticinco años de vida artística, dedicó veintitrés al frente de la cátedra de Dirección de Orquesta del IUDEM, hoy UNEARTE, y desde 2001, es Profesor de Dirección Orquestal de la Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar. Rugeles es poseedor de una completa y variada formación musical que incluye diplomas en Canto (Fedora Alemán) y Dirección Coral (Alberto Grau) obtenidos en Escuela de Música "Juan Manuel Olivares" de Caracas. Realizó estudios de composición con Yannis Ioannidis en Caracas y en el Instituto Robert Schumann de Düsseldorf, Alemania, donde obtuvo diplomas de Composición (Günther Becker) en 1979 y de Dirección Orquestal (Wolfgang Trommer) en 1981. Participa en Cursos Internacionales de Dirección de Orquesta dictados por Sergiu Celibidache, Michel Tabachnik y Franco Ferrara.

DELGADO, MARCELO: *Director de los conciertos de cámara Invitado*

Compositor, director y docente, ha sido becario de la Fundación Antorchas (Beca Antorchas, 2000) y recibió subsidios y becas para la creación de diferentes entidades (Fundación Lampadia, Antorchas y Fondo Nacional de las Artes). Entre su producción musical se cuentan numerosas obras camarísticas, ciclos de canciones y cinco óperas de cámara estrenadas en el Centro Experimental del Teatro Colón y en el Centro Cultural Rojas. Es fundador y director de la Compañía Oblicua, ensamble dedicado al repertorio de música contemporánea.

Es creador y conductor del programa OMNI (objetos musicales no identificados), para la difusión de la música contemporánea, en Radio Nacional Clásica. Se desempeña como docente en la Licenciatura de Artes de la UBA; de Composición en la UCA; y de Teoría y Práctica de la Música en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires.

En 2009, fue distinguido con uno de los diplomas al mérito de la Fundación Konex.

Solistas invitados

GUREVICH, ELÍAS, *Solista Invitado* (Violín)

Ha sido distinguido en 2009 con el Premio Konex como violinista del Nuevo Trío Argentino; y con el Premio Konex de Platino, como Concertino Adjunto de la Camerata Bariloche.

Proveniente de una familia de músicos, inició sus estudios a temprana edad en Montevideo, Uruguay. Desde 1985, es integrante de la Camerata Bariloche en la que se desempeña como Concertino Adjunto. Con este prestigioso conjunto, actuó en salas como el Carnegie Hall de New York, Tchaikowsky de Moscú, entre otras. En 1997, fue invitado por el CEAMC (Centro de Estudios Avanzados de Música Contemporánea) para integrar su quinteto.

En 1999, participó en el concierto de gala de Fin de Milenio de las Naciones que se realizó en el Lincoln Center de New York, evento en el cual participaron cien solistas de cincuenta naciones. En 1996, fue miembro fundador del Trío Argentino, agrupación que recibió el Premio ¨ Mejor Conjunto de Cámara ¨otogado por la Asociacion de Criticos Musicales de Argentina en las Temporadas 1998 y 2005; Premio al Mejor Conjunto de Música de Cámara, categoría internacional en Chile; y el Premio Gardel, categoría Mejor Álbum de Música Clásica (2003). También ha sido nominado a los Premios Gardel y a los Premios Grammy (EE. UU.), en 2004. Actualmente, desarrolla el proyecto "Manos a las Obras", junto a la pianista Haydée Schvartz, a través de Conciertos en Radio Nacional Clásica y clases magistrales en Conservatorios y Universidades.

HUTEAU, ALAIN, *Solista Invitado* (Marimba)

Compositor y percusionista. Actualmente, es solista del Ensamble de Música Contemporánea 2 E 2 M y consagra sus actividades hacia las creaciones de música contemporánea. Participa en numerosos festivales de música del siglo XX en Praga, Bucarest, Londres, Berlín, Lisboa, Barcelona, Taipei, Caracas, Helsinki, Roma, Paris –Radio France, Estrasbourg – Musica, San Remo, etc. Formado en percusión y saxo, se recibió con el primer premio en ambos instrumentos, en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París, donde también se estudió en análisis musical, armonía y contrapunto. Egresó del primer conservatorio de Francia, con el título de profesor, y continuó sus estudios en el Berklee Collage of Music de Boston, donde se diplomó. Desde entonces, lleva adelante una triple carrera de solista, compositor y pedagogo. Es uno de los principales percusionistas de Europa, realizando un gran número de grabaciones de discos y emisiones de televisión, a la vez que acompaña a artistas franceses e internacionales, como Mikis Theodorakis, Charles Trenet, Léo Ferré, William Scheller, Dee Dee Bridgewater.

A partir de 1978, se interesó por la música argentina, lo que lo lleva a tocar con Mercedes Sosa, Jairo, Susana Lago y con los compositores Astor Piazzolla, Castiñeira de Dios, Gustavo Beytelman, Octavio López, Oscar Strasnoy, José Luis Campana, Juan José Mosalini, etc.

Fue integrante de la Orquesta de París, el Ensemble Intercontemporain, creado por Pierre Boulez, la Orquesta Nacional de Francia, la Orquesta Filarmónica de Radio Francia y la Orquesta Nacional de la Opera de París.

Apasionado por las músicas étnicas extraeuropeas, realiza investigaciones sobre los instrumentos de percusión de teclados (marimbas, xilófonos, vibráfonos y sus derivados en todo el mundo). Reflejo de ese interés es su conferencia audiovisual "Los lamelófonos", así como la creación de la compañía "L´Âme des lames" (El alma de las placas), un ensamble de percusión con el que interpreta obras en diversos instrumentos étnicos.

Es autor de piezas pedagógicas, de tres cantatas, de obras de música de cámara, de obras para banda y de composiciones para el teatro y la danza.

Dicta numerosas clases magistrales y enseña Percusión en el Conservatorio Nacional de la Región de Cergy–Pontoise (Ile de France), la cual también dirige.

Orquesta Sinfónica Nacional

Fue creada en 1948 como Orquesta Sinfónica del Estado con el objetivo de promocionar a directores, compositores y ejecutantes argentinos, y difundir los clásicos de la música en grandes y pequeños auditorios.

A lo largo de su historia ha sido conducida por Roberto Kinsky, Juan José Castro, Víctor Tevah, Simón Blech, Teodoro Fuchs, Juan Carlos Zorzi, Jacques Bodmer, Bruno D'Astoli, Jorge Rotter y Jorge Fontenla, como directores titulares, y por personalidades de la talla de Erich Kleiber, Georg Solti, Ernest Ansermet, Igor Markevitch, Hermann Scherchen, Sergiu Celibidache, Rudolf Kempe, Antal Dorati, Malcolm Sargent, Hans Rosbaud, Jean Fournet, Igor Stravinsky, Heitor Villa-Lobos, Aram Katchaturian, Frank Martin y Pablo Casals, como directores invitados, entre muchos otros.

Cumpliendo con su fin de orquesta nacional, se presentó en más de cincuenta ciudades del interior del país que, en muchos casos, carecían de organismos orquestales propios (Diamante, Entre Ríos; Bella Vista, Corrientes; Zapala, Jujuy; Santiago del Estero; La Rioja; Catamarca y Comodoro Rivadavia, Chubut, entre otras).

En 1991, la Sinfónica llegó por primera vez a Europa para actuar en las principales ciudades de España bajo la dirección de Simón Blech, con un repertorio íntegramente dedicado a autores americanos. Un año más tarde, se presentó en Chile, conducida por Juan Carlos Zorzi, y en Brasil, por Blech, durante el Festival de Invierno de Giordao (San Pablo).

Durante 1998, realizó una gira por Japón que incluyó una exitosa presentación en Tokio con la pianista Martha Argerich y que culminó en un concierto en Los Ángeles (Estados Unidos). En la temporada 2000 participó, como única representante de Latinoamérica, en la XVI Edición del Festival de Canarias De los Cinco Continentes, junto con las más destacadas orquestas del mundo. A partir de 2004, en el marco de la política cultural de fuerte contenido social encarada por la Dirección Nacional de Artes de la Secretaría de Cultura de la Nación, participa del programa Música en las Fábricas, con multitudinarias presentaciones en ámbitos de producción y trabajo. Así, se presentó por primera vez en Ushuaia en la Cooperativa Renacer (ex Aurora), en los Talleres Ferroviarios de Tafí Viejo (Tucumán) y en el Barrio El Tambo de La Matanza.

Por su invalorable aporte a la cultura musical del país, fue galardonada con el diploma al mérito que otorga la Fundación Konex (1989). Fue distinguida, asimismo, por la Asociación de Críticos Musicales de la Argentina como Mejor Orquesta de las Temporadas 1996, 2000 y 2002.

Desde 1994, el maestro Pedro Ignacio Calderón es el Director Titular del organismo.

Orquesta Sinfónica Nacional

DIRECTOR: Pedro Ignacio Calderón

SUBDIRECTOR: Andrés Spiller

PRIMEROS VIOLINES

Luis Roggero (concertino)
Roberto Rutkauskas (concertino)
Norberto García (supl. de concertino)
José Robuschi (supl. de concertino)
Gustavo Mulé
Demir Lulja
Pablo Borzani
Pablo Agri
Roberto Heller
Abraham Rojze
Beatriz Ridilenir
Mariana Caminoa
María Javiera Álvarez González
Isabel Bosshard
Miguel Angel Bertero
Julián Ehrhorn
David Coudenhove

SEGUNDOS VIOLINES

Roberto Calomarde (solista)
Alejandro Schaikis (solista)
Alejandro Elijovich (supl. de solista)
Oscar S. Gullace
Martín Fava
María Cecilia Isas
Carlos Cosattini
Rubén Protto
Adrián Felizia
Sergio Polizzi
Mariano Farro
Perla Blasberg
Flora Fermadjian
Claudio Becker
Demetrio Grigoriev
Elena Iakovleva

VIOLAS

Gustavo Massun (solista)
Alexander Iakovlev (solista)
Silvina Alvarez (suplente de solista)
Eduardo Peroni
Benjamín Bru Pesce
Graciela Rapp
Claudio Melone
Carolina Folger
Julio Barrada
Javier Portero
Dolores López Mackenzie
Patricia Casella

VIOLONCELLOS

Jorge Pérez Tedesco (solista)
Myriam Santucci (solista)
Diego Sánchez (suplente de solista)
María Eugenia Castro Tarchini
María Eugenia Castro
Sviatoslav Poloudine
Marcelo Massun
María Teresa Fainstein Day
Patricio Villarejo
Pablo S. García
Chao Xu

CONTRABAJOS

Oscar Carnero (solista)
Ricardo Calvo (solista)
Ricardo Medina (supl. de solista)
Hugo Asrin
Oscar Giunta
Adrián Valansi
Edgardo Diderle
Hernán Joaquín Maisa
Gerardo Scaglione

FLAUTAS
Jorge Slivskin (solista)
Gabriel Sorín (solista)
Sandra Aquaviva (piccolo)
Patricia Da Dalt (solista)
Sebastián Tellado

OBOES
Andrés Spiller (solista)
Gustavo Cosentino (solista)
Sofía Koliren (corno inglés)
Marcelo Grosz

CLARINETES
Daniel Kerlleñevich (solista)
Guillermo Sánchez (solista)
Pablo Thimental (clarinete bajo)
Eduardo Prado (clarinete piccolo)

FAGOTES
Ernesto Imsand (solista)
Oscar Bazán (solista)
Pedro Helios Garcías
Edgardo Oscar Romero (contrafagot)

TROMPAS
Mario Tenreyro (solista)
Gastón Frosio (solista)
Héctor García (supl. de solista)
Armando Izzi
Silvia Lanzón
Hugo Castro

TROMPETAS
Hugo Lozano (solista)
Edgardo Hemenegildo Romero (solista)
Leonardo Ambadjian (solista)
Gerardo Delle Ville (piccolo)
Gabriel Archilla

TROMBONES
Henry Bay (solista)
Carlos Ovejero (solista)
Pablo Javier Fenoglio
Mariana Larrosa

TUBA
Patricio Cosentino

TIMBALES
Marcos Serrano (solista)
Alberto Gómez (solista)

TAMBOR Y ACCESORIOS
Guillermo Díaz Bruno

PLATILLOS Y ACCESORIOS
Gilberto Ayala

PLACAS Y ACCESORIOS
Lea Prime

BOMBO Y ACCESORIOS
Alfredo Suárez

PIANO Y CELESTA
Paula Peluso (solista)

ARPA
Lucrecia Jancsa (solista)
Arianna Ruiz Cheylat (solista)

PROGRAMADOR ARTÍSTICO
Ciro Ciliberto

TÉCNICO SUPERIOR EN PUESTA EN ESCENA
Mario Trajtenberg

TÉCNICO ESPECIALISTA DE ARCHIVO MUSICAL
Laura Kantor

TÉCNICO DE ARCHIVO MUSICAL
Víctor Bergallo
Diego Wirth

TRANSCRIPTOR DE PARTITURAS
Luis Brossard

TÉCNICO ESPECIALISTA REGIDOR DE ESCENARIO
Alejandro Arteta

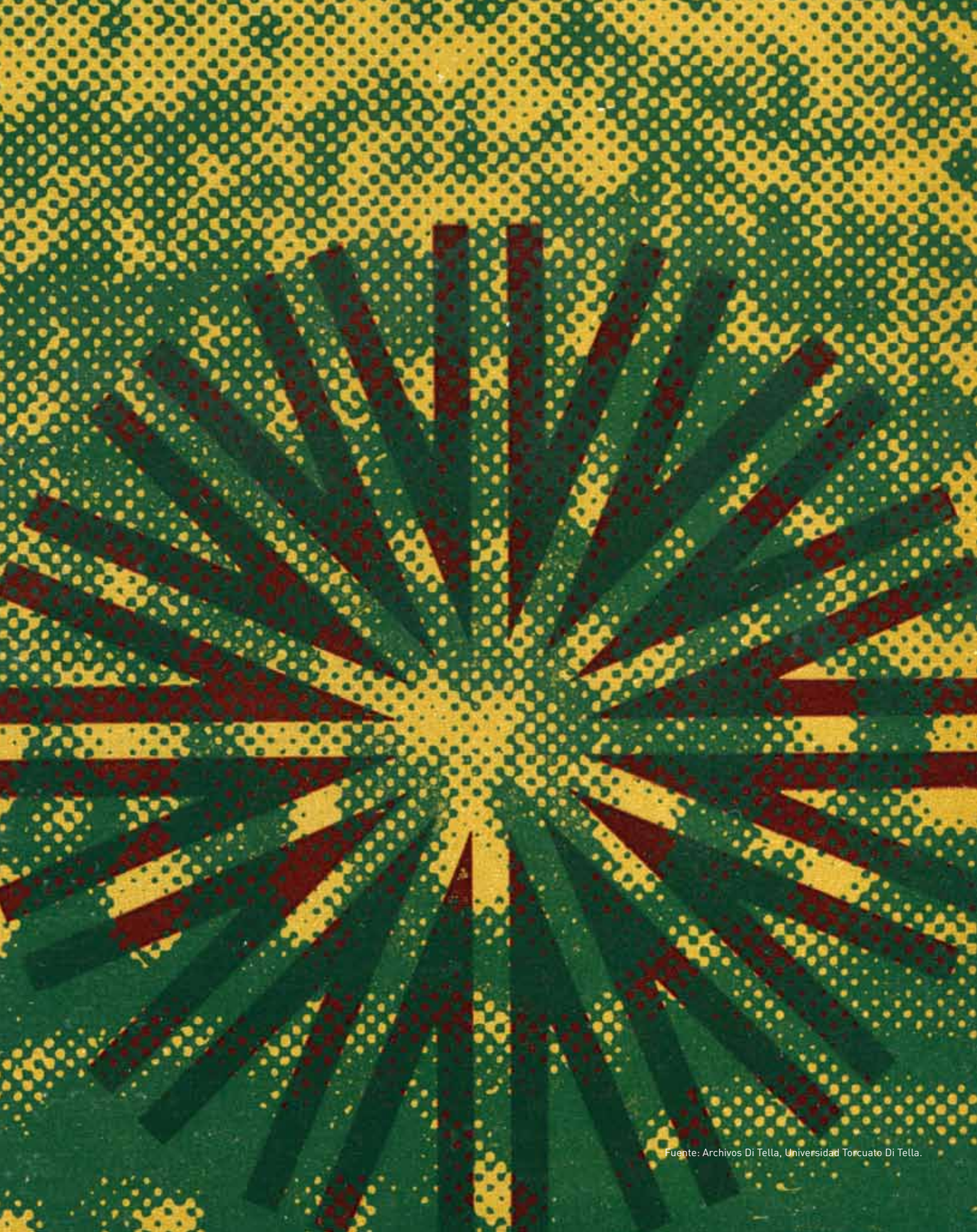
REGENTE DE ORQUESTA
José Fernandez

TÉCNICO OPERADOR EN DISPOSITIVOS Y MOVIMIENTOS ESCÉNICOS
Jorge Richards

TÉCNICO DE MANIOBRA ESCÉNICA DE CONCIERTOS
Ricardo Almirón
Sergio Pascual
Javier Trajtenberg
Federico Garcias

ADMINISTRATIVOS
Carolina Panvini
Marcos Antunes

RELACIONES PÚBLICAS Y COMUNICACIÓN
María Rosa Castro
Claudia Pomilio



Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

CONCURSO

Premio Fondo Nacional de las Artes

"50 años del CLAEM"

La Secretaría de Cultura de la Nación, a través del Festival Internacional "La música en el Di Tella, Resonancias de la modernidad", realizó el Concurso Nacional de Composición de Música Contemporánea Premio Institucional Fondo Nacional de las Artes "50 años del CLAEM", organizado para rendir homenaje al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella, en su 50.º aniversario.

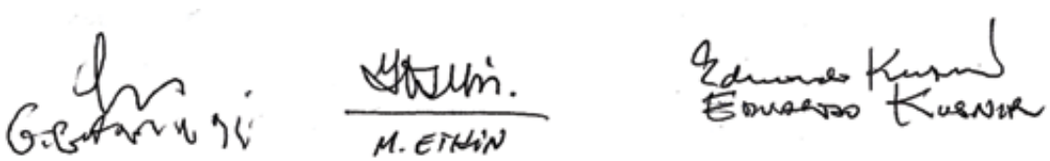
El objetivo del concurso fue promover la música contemporánea e impulsar la carrera de jóvenes compositores. El jurado de premiación, integrado por los maestros Gerardo Gandini, Mariano Etkin y Eduardo Kusnir, resolvió por unanimidad otorgar los siguientes premios:

Primer premio (cinco mil pesos y estreno de la obra en uno de los conciertos del festival): obra "Saba", presentada bajo el seudónimo E. Charles Flit, que corresponde a la autoría de Valentín Pelisch.

Segundo premio (tres mil pesos): obra "Iniciar Sesión", presentada bajo el seudónimo de Blue, que corresponde a la autoría de Cecilia Pereyra.

Tercer premio ex aequo (mil pesos para cada autor): a las obras "Figuras sobre oris (todo cae)", presentada bajo el seudónimo Woburn, que corresponde a la autoría de Roberto Samuel Marco Zaretto; y "Música para cuarteto de cuerdas", presentada bajo el seudónimo Wenceslao Layo, que corresponde a la autoría de Ezequiel Menalled.

Detalle del programa del Seminario de Composición 1966. Arte: Juan Carlos Distéfano.



UNESCO
Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
Con el patriocinio de la UNESCO
Fondo Nacional de las Artes
Canada Council for the Arts
Conseil des Arts du Canada
UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA
Wake Up To a Better World
nH HOTELES
Centro Nacional de la Música
AAM
Asociación Argentina de Musicología
BIBLIOTECA NACIONAL
CEMyT
Centro de Estudios en Música y Tecnología
DEFALLADIFUSIÓN
Multimediales
DAMus
DEPARTAMENTO DE ARTES MUSICALES
INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGÍA "CARLOS VEGA"
UCA
UBA
UNC
Universidad Nacional de Córdoba
UNCUYO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
fad
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
UNLa
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LANÚS
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL
Universidad Nacional de Quilmes
FFHA
Universidad Maimónides

La música
en el Di Tella
resonancias de la modernidad

nuestraCultura

Secretaría de Cultura
Presidencia de la Nación