

**SÉPTIMO CURSO LATINOAMERICANO
DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA
BRASIL, 1978**

- informes 2, 3 y 4
- informe para profesores
 - folleto final
- alumnos participantes
 - prensa

I N F O R M E S

SÉTIMO CURSO LATINO-AMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA INFORME Nº 1 [extraviado]

SÉTIMO CURSO LATINO-AMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA INFORME Nº 2

O Sétimo Curso Latino-Americano de Música Contemporânea terá lugar em São João del Rei - Minas Gerais, Brasil - no período de 9 a 22 de janeiro de 1978. É a primeira vez em que um destes Cursos se realiza no Brasil.

CARACTERÍSTICAS GERAIS

Os Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea, surgidos por iniciativa da Sociedade Uruguaia de Música Contemporânea (seção nacional da Sociedade Internacional de Música Contemporânea) são o único evento anual no gênero em toda a América Latina. Estão estruturados em função de um aprendizado ativo e vivencial e são articulados em torno de oficinas de trabalho especializado (composição, recursos eletroacústicos, interpretação, teatro musical, mesomúsica, pedagogia), seminários (temática diversificada em cada novo curso), cursos intensivos de iniciação (música contemporânea, utilização de recursos tecnológicos, etc...), painéis, conferências e audições diárias seguidas de debates. O ritmo de trabalho é intenso (dez horas diárias de trabalho programado), permitindo um aproveitamento máximo do tempo. O corpo docente é selecionado com esmero, buscando-se tanto sua multinacionalidade como o reflexo das diversas tendências do fazer criativo atual, especialmente o da jovem geração.

O SÉTIMO CURSO

O ato de abertura do Sétimo Curso terá lugar no dia 9 de janeiro às 10:30 horas e o de encerramento, na noite do dia 22. Está previsto um dia parcialmente livre - domingo 15 de janeiro -, permitindo um repouso das atividades da primeira semana e um melhor aproveitamento da semana final.

EM SÃO JOÃO DEL REI, MINAS GERAIS

Os participantes serão recebidos no Centro de Informações, na Estação Rodoviária, ou na Secretaria do Conservatório Estadual de Música, onde encontrarão informações detalhadas sobre o Curso e de onde serão encaminhados para suas acomodações.

As atividades do Sétimo Curso estarão centralizadas no Conservatório Estadual de Música: salas de aula, oficinas de música, sala de concertos. Para audições, serão também utilizados o Teatro Municipal, algumas Igrejas barrocas e Praças públicas de Tirandentes e São João del Rei.

As características da cidade contribuirão para a criação de melhores condições de funcionamento para o Curso: o Conservatório, o Teatro Municipal, as Igrejas, os hotéis e alojamentos estão muito próximos uns dos outros, oferecendo ocasião para curtos passeios diários.

A QUEM ESTÁ DIRIGIDO?

O Curso não se destina exclusivamente a um tipo de alunado, mas é organizado de modo a permitir utilidade e aproveitamento sério e profundo para

todos os interessados: compositores, intérpretes, musicólogos, professores de música, estudantes ou simples amadores desejosos de receber uma boa informação sobre o que acontece a seu redor. Isto se faz possível graças à coexistência de cursos diferenciados simultâneos e à variedade e à amplitude dos temas. Por outro lado, os professores não se encontrarão isolados, mas integrados com os alunos, em convivência estreita, permitindo o máximo de possibilidades de contatos frutíferos entre os que podem dar e os que querem receber, de maneira intencionalmente não hierárquica, e daí não acadêmica.

DIVERSIDADES DE OPÇÕES

Os Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea variam de temática a cada ano e, naturalmente, os diferentes seminários e oficinas se integram no plano geral de cada Curso. No Sétimo Curso, como nos anteriores, cada aluno poderá adequar o seu aproveitamento particular a seu próprio nível ou campo de interesse. O Curso permite a utilização de suas atividades tanto com critérios de multiplicidade como de especialidade. Há atividades comuns a todos os participantes, encaradas sobretudo como forma de intercâmbio de vivências, ma há também matérias específicas, geralmente apresentadas de modo simultâneo, para que todos tenham sua especialidade contemplada.

Por outro lado, o enfoque de cada matéria procura adequar-se às necessidades do alunado latino-americano. Enquanto a oficina de técnicas eletroacústicas prevê um nível básico, introdutório, na medida em que haja alunos para isto, as oficinas de composição ou de interpretação, não são, ao contrário, cursos básicos, mas sessões intensivas de atualização e de estudo da problemática da música de nossos dias.

TEMÁRIO

A equipe de organização está trabalhando ativamente na determinação dos detalhes do Sétimo Curso. Estão previstas oficinas de interpretação (com enfoque especial sobre Música de Câmara), de composição, de técnicas eletroacústicas, de didática da Educação Musical, assim como seminários sobre a criação coletiva, notação, análise, problemas da criação musical na América Latina e na Ásia e cursos de introdução (música contemporânea, música latino-americana, recursos tecnológicos, etc.). Nas audições diárias, serão conhecidas e discutidas numerosas obras novas de compositores latino-americanos e de outros continentes. O temário detalhado deste Curso será divulgado logo que se receba a confirmação dos docentes responsáveis por cada área.

DOCENTES

Entre os professores que compuseram o corpo docente das seis primeiras etapas dos Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea se encontram Judith Akoschky (Argentina), Coriún Aharonián (Uruguay), Louis Andriessen (Holanda), José Vicente Asuar (Chile), Jan Bark (Suécia), Françoise Barrière (França), Oscar Bazán (Argentina), Eduardo Bértola (Argentina), León Biriotti (Uruguai), Jacques Bodmer (Espanha), Konrad Boehmer (Alemanha-Holanda), Abel Carlevaro (Uruguai), Christian Clozier (França), Emma Curti (Argentina), Hilda Dianda (Argentina), Mariano Etkin (Argentina), Graciela Figueroa (Uruguai), Mariano Frogioni (Argentina), Gerardo Gandini (Argentina), Dante G. Grela (Argentina), Violeta Hemsy de Gainza (Argentina), Yannis Ioannidis (Grécia-Venezuela), Eduardo Kusnir (Argentina), Mesías Maiguashca (Equador-Alemanha), Héctor Massa (Uruguai), Gordon Mumma (EEUU), Luigi Nono (Itália), Joaquín Orellana (Guatemala), Graciela Paraskevaídis (Argentina-Uruguai), Roque de Pedro (Argentina), Eladio Pérez González (Paraguai-Brasil), Folke Rabe (Suécia), Jorge

Rapp (Argentina), Fernando von Reichenbach (Argentina), María C. Salsano (Argentina), María Teresa Sande (Uruguai), Dieter Schönbach (Alemanha), Gabriele Schumacher (Alemanha), Conrado Silva (Uruguai-Brasil), Héctor Tosar (Uruguai-Puerto Rico), Fernand Vandenbogaerde (França) e Cornelia Vivanco (Argentina). Todos eles atuaram sem receber dos Cursos remuneração alguma, norma básica que tornou possível a existência desta iniciativa e sua acessibilidade para todos os alunos.

Para o Sétimo Curso prevê-se a presença de um valioso corpo de professores e conferencistas convidados provenientes de vários países, alguns dos quais já confirmados: Coriún Aharonián (Uruguai), José Vicente Asuar (Chile), Oscar Bazán (Argentina), Eduardo Bértola (Argentina), John Cage (EE.UU.), Lindemberg Cardoso (Brasil), Cecília Conde (Brasil), Willy Corrêa de Oliveira (Brasil), Manuel Enríquez (México), Aylton Escobar (Brasil), Mariano Etkin (Argentina), Violeta Hemsy de Gainza (Argentina), Gerardo Gandini (Argentina), Dante Grela (Argentina), Marco Antônio Guimarães (Brasil), Dieter Kaufmann (Áustria), Yannis Ioannidis (Grécia-Venezuela), Hans-Joachim Koellreutter (Alemanha-Brasil), György Ligeti (Hungria-Alemanha), Gilberto Mendes (Brasil), José Maria Neves (Brasil), Joaquín Orellana (Guatemala), John Painter (Inglaterra), Graciela Paraskevaídis (Argentina-Uruguai), Jorge Peixinho (Portugal), Jorge Rapp (Argentina), Margarita Schack (Alemanha), Esther Scliar (Brasil) e Héctor Tosar (Uruguai-Puerto Rico).

ENVIO DE OBRAS

Convida-se a todos os compositores latino-americanos a enviar obras eletroacústicas, para que sejam incluídas na programação do Sétimo Curso. A seleção musical estará a cargo do corpo docente. As fitas magnéticas deverão estar gravadas em pista inteira ou meia pista, em velocidade de 19 cm/s (7 ½ ips) e poderão ser estereofônicas ou monofônicas. Não se estabelece limite de duração. Os envíos deverão ser feitos em nome do Sétimo Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, Caixa Postal 112, 36.300 São João del-Rei, Minas Gerais, Brasil, até 15 de novembro.

PARTICIPAÇÃO NAS OFICINAS E APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS

A inscrição para participar das oficinas e para apresentar trabalhos deve ser feita com suficiente antecedência. Aos inscritos na oficina de composição e eletroacústica, pede-se o envio de partituras e gravação de obras. Os educadores que desejam apresentar trabalhos pessoais deverão enviar os textos das comunicações à Secretaria do Curso até 15 de novembro.

MATERIAL PARA O CURSO

É importante que compositores e estudantes de composição enviem e tragam consigo partituras e gravações de suas obras, pois são inúmeras as oportunidades que se apresentam para conhecer a produção e as inquietudes dos criadores participantes. O ambiente é sumamente propício ao intercâmbio de idéias e de experiências. Por outro lado, aqueles que o desejarem poderão expor e vender suas partituras e discos. Neste sentido, são bemvindas não só as obras dos compositores participantes, mas também as daqueles que por alguma razão não puderem estar presentes.

É preciso que se tenha em conta que o preço do Curso não inclui o custo dos materiais eletroacústicos a serem utilizados nos trabalhos práticos. Os inscritos nas oficinas de eletroacústica devem estar equipados com o mínimo de material de trabalho: fita magnética de boa qualidade, fita adesiva especial para fita magnética, etc.

Em vista da realização de atividades eminentemente práticas, recomenda-se a todos que tragam instrumentos musicais de qualquer tipo. Podem ser de especial interesse os instrumentos folclóricos e os indígenas, além dos pertencentes ao âmbito da música erudita européia.

Os instrumentistas inscritos nas oficinas de interpretação devem trazer seus respectivos instrumentos (salvo os não portáteis) e as partituras contemporâneas que façam parte de seu repertório.

IDIOMAS

O idioma do Sétimo Curso será o português, com tradução de e para o castelhano quando isto for necessário. Os docentes de fala não ibérica se expressarão em francês, inglês ou alemão e contarão com tradução para o português e/ou para o castelhano.

LIVRARIA

Como nos cursos anteriores, será montada uma pequena livraria, onde poderão ser adquiridos a preço acessível partituras, livros, discos, cassetes e fitas magnéticas.

CUSTO DO SÉTIMO CURSO

O custo deste Curso teve que ser ligeiramente aumentado, com relação ao curso precedente. O preço global deverá ser calculado de acordo com o tipo de alojamento escolhido pelo participante. A remessa de pagamento da taxa de inscrição dos brasileiros será feita no equivalente em cruzeiros das taxas calculadas em dólares e as remessas do exterior deverão ser feitas diretamente em dólares.

Curso.....	US\$ 70,00
Alojamento e alimentação.....	US\$ 90,00
Hotel e alimentação.....	US\$ 110,00

O alojamento da maior parte dos participantes será feito em dormitórios para 4 a 8 pessoas, com às necessárias condições de conforto e de higiene. Aqueles que preferirem instalar-se em hotéis da cidade serão oferecidos quartos compartilhados (2 pessoas).

É importante notar que, além do número de vagas para o Curso ser limitado (em razão mesmo do tipo de trabalho a ser desenvolvido), há limite de vagas nos alojamentos coletivos. Elas serão distribuídas na ordem de chegada dos pedidos de inscrição. Os candidatos a vagas nos alojamentos deverão trazer consigo roupa de banho e de cama.

BOLSAS DE ESTUDO

Os inscritos são convidados a solicitar bolsas totais ou parciais junto a organismos públicos e privados, nacionais e internacionais. Há muitas possibilidades neste sentido, desde que as solicitações sejam feitas com a devida antecedência e encaminhadas de modo correto.

A Coordenação do Sétimo Curso, por seu lado, estuda meios de poder oferecer pequeno número de bolsas parciais (isenção da taxa referente ao curso), paralelamente ao esforço realizado para baixar ao máximo os custos do curso. Os pedidos de bolsa deverão ser feitos no momento da inscrição,

TRANSPORTE ATÉ SÃO JOÃO DEL REI

Existem muitas maneiras de reduzir os custos de transporte de pessoas que procedam de regiões mais distantes. As viagens em grupo, mesmo fora do sistema de "charter", possibilitam a realização de planos especiais a preço relativamente baixo. Sugerimos consulta a empresas especializadas.

A partir das capitais mais próximas de São João del Rei (Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo), há linhas regulares de ônibus que operam em diferentes

horas do dia e da noite. A coordenação do Curso, desde que solicitada com antecedência, poderá encarregar-se de fazer as reservas necessárias para este trecho da viagem (convém lembrar que os transportes coletivos estão habitualmente cheios nos fins de semana).

CLIMA E ROUPA

O clima de São João del Rei no mês de janeiro (verão) é habitualmente quente e úmido, durante o dia, e bastante ameno à noite. A temperatura oscila entre 18 e 26 graus centígrados. Deve-se prever roupas leves para o dia, algo mais quente, para a noite e impermeáveis contra a chuva.

CORRESPONDÊNCIA DURANTE O CURSO

Toda a correspondência aos participantes do Curso poderá ser dirigida à Caixa Postal 112 - 36.330 São João del Rei - Minas Gerais - Brasil. Para comunicações telefônicas, recorrer ao telefone do Conservatório Estadual de Música, número 2033.

INSCRIÇÕES

Juntar à Ficha de inscrição:

- breve curriculum vitae
 - partituras e/ou gravações de obras (compositores)
 - comprovante de pagamento da taxa de inscrição
- 1- Os pedidos de inscrição devem ser dirigidos à Secretaria do Sétimo Curso Latino-Americano de Música Contemporânea. No ato da inscrição será feito pagamento da taxa US\$ 50,00 (ou equivalente em cruzeiros, para candidatos brasileiros), por cheque bancário ou ordem de pagamento em nome do Sétimo Curso Latino-Americano de Música Contemporânea. Esta soma será, obviamente, deduzida do preço total do curso, a ser complementado no dia da abertura do mesmo.
 - 2- As inscrições feitas antes do 30 de agosto beneficiarão de uma redução de US\$ 10,00 (ou equivalente em cruzeiros) na taxa de inscrição.
 - 3- A partir de 15 de novembro será cobrada uma taxa suplementar de US\$ 20,00 sobre a taxa de inscrição.
 - 4- Os pedidos de inscrição não aceitos (limite de vagas) serão imediatamente remetidos aos candidatos, acompanhados do respectivo pagamento.
 - 5- As formalidades de inscrição poderão ser também feitas diretamente com as seguintes pessoas: Violeta Hemsy de Gainza, Andonaegui 1894, Buenos Aires, Argentina; Coriún Aharonián, Casilla de correo 1328, Montevideo, Uruguay; Conrado Silva de Marco, Rua Dr. Veiga Filho 788, 01229 São Paulo; e José Maria Neves, Rua Antônio Mendes Campos 57 apto 1002, 20.000 Rio de Janeiro (ZC-01). As fichas de inscrição deverão ser encaminhadas diretamente à Secretaria do Curso.

7º CURSO LATINO-AMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Ficha de inscrição

Nome:.....

Endereço:.....

Tel.:.....C.E.P.....

Cidade:.....

País:.....

Área de trabalho escolhida (marcar somente uma):

() composição instrumental

() composição eletroacústica

- () interpretação (música de câmara)
 () educação musical
- Taxas a pagar (marcar os ítems escolhidos):
- () curso US\$ 70,00
 () alojamento e alimentação US\$ 90,00
 () hotel e alimentaçãoUS\$ 110,00
- Reservas de passagens (a pagar)
- () Belo Horizonte - S.J.D.R. - Belo Horizonte
 () Rio - S.J.D.R. - Rio
 () São Paulo - S.J.D.R. - São Paulo
- Juntar à ficha de Inscrição:
- Comprovante de pagamento (cheque ou Ordem de Pagamento) da Taxa de Inscrição de US\$ 50,00 (redução de US\$ 10,00 para inscrições feitas até 31 de agosto) a ser deduzida do preço total do curso;
 - Breve curriculum vitae;
 - Partituras e/ou gravações (alunos de composição)

SÉTIMO CURSO LATINO-AMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA INFORME Nº 3

A Coordenação do Sétimo Curso Latino-Americano de Música Contemporânea já pode confirmar alguns detalhes da realização deste Curso, em prosseguimento ao que foi anunciado no Informe Nº 2.

DATA E LOCAL

Este Sétimo Curso será realizado em São João del Rei, Minas Gerais, Brasil, no período de 9 a 22 de janeiro de 1978. O ato de abertura terá lugar às 10:30 horas do dia 9 e o de encerramento, na tarde do dia 22, estando previsto um dia parcialmente livre - domingo 15 de janeiro - para repouso. Os cursos, conferências e seminários terão lugar no Conservatório Estadual de Música, e as audições, neste Conservatório e no Teatro Municipal de São João del Rei e em Igrejas e Praças de Tiradentes e São João del Rei.

CARACTERÍSTICAS GERAIS DO CURSO

Estruturado em função de um aprendizado ativo e vivencial, este Curso constará de oficinas de trabalho especializado (composição, música eletroacústica, música de câmara e pedagogia), seminários, conferências e painéis sobre problemas relacionados com a composição, com a educação musical e com a difusão da nova música, assim como de audições diárias seguidas de debates. O ritmo dos trabalhos será intenso, com cerca de dez horas diárias de atividades programadas, permitindo maior aproveitamento do tempo. O corpo docente, de excelente qualidade, estará em permanente contato com os alunos, em troca de experiências enriquecedoras para uns e outros.

A QUEM SE DESTINA

Os trabalhos previstos para este Sétimo Curso destinam-se especialmente a compositores, intérpretes e educadores. Em cada uma de suas áreas, os alunos serão distribuídos em grupos, de acordo com seu grau de conhecimento e experiência musicais. Deste modo, este Curso está aberto também aos que se iniciam na música contemporânea.

DOCENTES

Para atender às quatro áreas do Curso, espera-se contar com a participação de importante grupo de professores oriundos de diversos países. Já confirmaram sua presença e já enviaram programa de atividades: Margarita Schack (Alemanha); Dante Grela, Eduardo Bértola, Jorge Rapp, Mariano Etkin, Oscar Bazán e Violeta Hemsy de Gainza (Argentina); Dieter Kaufmann (Áustria); Leo Küpper (Bélgica); Aylton Escobar, Conrado Silva, Esther Scliar, Gilberto Mendes, H.J. Koellreutter, José Maria Neves, Marco Antônio Guimarães e Vânia Dantas Leite (Brasil); Jon Appleton (Estados Unidos); Konrad Boehmer (Holanda); Joaquín Orellana (Guatemala); Manuel Enríquez (México); Celso Garrido-Lecca (Peru); e Folke Rabe (Suécia). Aguarda-se ainda a confirmação de presença e programa de atividades dos seguintes professores convidados: Helmut Lachenmann (Alemanha); Graciela Paraskevaídis (Argentina-Uruguai); Cecília Conde e Willy Corrêa de Oliveira (Brasil); José Vicente Asuar (Chile); Christian Clozier e Michel Philippot (França); Yannis Ioannidis (Grécia-Venezuela); Keith Swanwick e Peter Zinovieff (Inglaterra); Fernando Lopes Graça e Jorge Peixinho (Portugal).

MATERIAL PARA O CURSO

Convida-se a todos os compositores latino-americanos a enviar obras eletroacústicas para que sejam incluídas na programação do Sétimo Curso. As fitas deverão estar gravadas em pista inteira ou meia pista, em velocidade de 19 cm/seg (7 ½ ips) e poderão ser estereofônicas ou monofônicas. Aos que desejem apresentar trabalhos (comunicações), pede-se enviar os textos dos mesmos à Secretaria do Curso antes de 15 de novembro. Os alunos de composição poderão trazer partituras e gravações para estudo e apresentações. Os instrumentistas e cantores inscritos nas oficinas de música de câmara deverão trazer seus respectivos instrumentos (salvo os não-portáteis) e as partituras contemporâneas que façam parte de seu repertório. Os participantes das oficinas de música eletroacústica devem estar equipados com o mínimo de material de trabalho (fita magnética de boa qualidade, fita adesiva especial para fita magnética, etc.). Recomenda-se que todos, na medida do possível, tragam gravadores portáteis (de cassete e de rolo) e fitas, para uso nos grupos de trabalho. Tendo em vista o caráter iminente prático dos trabalhos, será de especial interesse que os alunos tragam instrumentos diversos, folclóricos e indígenas, além dos pertencentes ao âmbito da música erudita européia.

IDIOMAS

O idioma do Sétimo Curso será o português, com tradução de e para o castelhano quando isto for necessário. Os docentes de fala não ibérica se expressarão em francês, inglês ou alemão e contarão com tradução para o português e/ou para o castelhano.

LIVRARIA

Na livraria do Curso serão vendidos a preço acessível livros, partituras, discos, fitas magnéticas, etc. Pede-se aos alunos e professores que tragam de seus países material musical para venda.

CUSTO DO CURSO

O custo do Curso deverá ser calculado de acordo com a escolha do candidato, segundo o tipo de alojamento. Os estrangeiros pagarão em dólares, e os brasileiros, em cruzeiros, ao câmbio do dia. Os alojamentos coletivos serão feitos em dormitórios para 4 a 8 pessoas, com as necessárias condições de conforto e higiene. Nos hotéis serão oferecidos quartos para 2 pessoas.

Curso..... US\$ 70,00

Alojamento e alimentação (1ª opção)..... US\$ 90,00
Hotel e alimentação (2ª opção)..... US\$ 110,00

Os candidatos a vagas nos alojamentos deverão trazer consigo roupa de banho e de cama.

BOLSAS DE ESTUDO

Recomenda-se aos interessados que busquem, por seus próprios meios, bolsas de estudo totais ou parciais. A Coordenação do Curso, por seu lado, estuda meios de poder oferecer um pequeno número de bolsas parciais. Os pedidos de bolsa deverão ser feitos no momento da inscrição.

TRANSPORTE ATÉ SÃO JOÃO DEL REI

A partir das capitais mais próximas (Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo), há linhas regulares de ônibus que operam em diferentes horas do dia e da noite. A Coordenação do Curso, desde que solicitada com antecedência, poderá encarregar-se de fazer as reservas necessárias para este trecho da viagem. Convém lembrar que os transportes coletivos estão habitualmente cheios nos fins de semana. Sempre que possível, entretanto, os alunos deverão cuidar de suas próprias reservas, para não sobrecarregar a Secretaria do Curso.

CORRESPONDÊNCIA DURANTE O CURSO

Toda a correspondência para os participantes do Curso poderá ser dirigida à Caixa Postal 112 - 36.330 São João del Rei - Minas Gerais - Brasil. Para comunicações telefônicas, recorrer ao número do Conservatório Estadual de Música, (032) 371-2033.

INSCRIÇÕES

Os pedidos de inscrição deverão ser dirigidos à Secretaria do Curso, acompanhados de comprovante de pagamento da taxa de US\$ 50,00 (ou equivalente em cruzeiros, para os candidatos brasileiros), por cheque bancário ou ordem de pagamento em nome do Sétimo Curso Latino-Americano de Música Contemporânea. Esta importância será deduzida do preço total do curso. Juntar à ficha de inscrição um breve curriculum vitae (e partituras e/ou gravações de obras, para os compositores). A partir de 15 de novembro, será cobrada uma taxa suplementar de US\$ 20,00 sobre o preço total do curso. As formalidades de inscrição poderão também ser feitas com as seguintes pessoas: Violeta Hemsy de Gainza, Andonaegui 1894, Buenos Aires, Argentina; Coriún Aharonián, Casilla de correo 1328, Montevideo, Uruguay; Conrado Silva de Marco, Rua Ceará 471, São Paulo; e José Maria Neves, Rua Antônio Mendes Campos 57/1002, 20.000 Rio de Janeiro.

7º CLAMC

Caixa Postal 112

36.300 São João del Rei, Minas Gerais, Brasil.

SÉTIMO CURSO LATINO-AMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA INFORME Nº 4

1. Os alunos inscritos no Sétimo Curso Latino-Americano de Música Contemporânea são esperados em São João del Rei a partir do meio dia do 8 de janeiro de 1978.
2. Chegando à cidade, eles deverão procurar o comitê de recepção instalado na Estação Rodoviária para receberem informações sobre o local de hospedagem.
3. O refeitório do curso só estará aberto a partir do dia 9 de janeiro.

4. Logo que instalados, pede-se a todos que passem na secretaria do Curso, no saguão do Conservatório Estadual de Música, para completarem as formalidades de inscrição e receberem o material do curso (identificação, vales de refeição, mapa da cidade, horário, etc.). Lembramos aos alunos o pedido feito anteriormente de trazerem consigo instrumentos, partituras, discos, livros, inclusive destinados à venda.
5. Recomenda-se aos inscritos em música eletroacústica que tragam material de trabalho. Na medida do possível, todos poderão trazer gravadores portáteis, de casete ou de rolo.
6. Há linhas de ônibus para São João del Rei a partir de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte em diversos horários, devendo as passagens ser reservadas com bastante antecedência.
7. Lembramos àqueles que optaram pelos alojamentos que tragam roupa de cama e de banho. Alunos que não optaram por local de hospedagem foram colocados em alojamentos coletivos. Aos que não escolheram área de estudo ou marcaram diversas opções solicita-se comunicação da escolha preferencial, tendo em vista a simultaneidade dos cursos.
8. Para complementação de sua inscrição falta a pagar o equivalente a US\$.....
 Maria Stella Neves Valle p/coordenação

**SÉTIMO CURSO LATINO-AMERICANO
 DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA
 INFORMAÇÕES ÚTEIS PARA OS PROFESSORES**

1. Todos os professores estarão hospedados no Hotel do Hespanhol, Rua Marechal Deodoro 131, telefone 371-2077.
2. Alunos e professores tomarão todas as refeições no Colégio N.S. das Dores, Rua Comendador Bastos, 84. Qualquer extra correrá por conta do participante.
3. O horário de refeições será:

Café da manhã:	de 07:30 a 08:30 hs
Almoço:	de 13:00 a 14:00 hs
Jantar:	de 19:45 a 20:30 hs
4. Os professores receberão o material do curso (vales de refeições, crachãs de identificação, guida da cidade, etc.) na Secretaria do Curso, Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier, Rua Padre José Maria Xavier junto à Praça Frei Orlando (Largo de São Francisco). A partir do almoço do dia 09 de janeiro as refeições serão servidas contra a apresentação do respectivo vale.
5. O uso do crachá é necessário para entrada em todas as atividades do curso, para melhor identificação, os professores terão crachás amarelos, os alunos brancos e a equipe de organização crachás vermelhos.
6. O horário das atividades será:

07:30 - 08:30: café da manhã	17:00 - 17:45: Palestra
09:00 - 10:30: Curso de Introdução	18:00 - 19:30: Seminários e oficinas
10:30 - 12:30: Oficinas	19:45 - 20:30: Jantar
13:00 - 14:00: Almoço	21:00 - 22:00: Audição
14:30 - 16:30: Seminários e oficinas	22:00 - : Debates
16:30 - 17:00: Intervalo	
7. Cada área de estudo se dividirá em cursos de diferentes cargas horárias.

8. O programa e os locais de atividade será anunciados a cada dia, no quadro de avisos do Conservatório.

9. Para o controle de frequência serão colocadas folhas de assinatura nas entradas das salas de aula. Estas folhas serão recolhidas dez minutos após a hora do início de cada atividade.

10. Além do quadro de comunicações da equipe de organização, haverá um quadro de comunicações dos participantes.

F O L L E T O F I N A L

SÉTIMO CURSO LATINO-AMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA SÃO JOÃO DEL-REI, BRASIL 9 A 22 DE JANEIRO DE 1978

PLANO GERAL

CURSOS DE INTRODUÇÃO

Sessões de 45 minutos

- Introdução à música latino-americana contemporânea, 13 sessões, Graciela Paraskevaídis (9) e José Maria Neves (4).
- Estrutura e linguagem, 11 sessões, Konrad Boehmer.

OFICINAS

Sessões de 2 horas

- Oficina básica de técnicas eletroacústicas, 11 sessões, Jorge Rapp.
- Técnicas eletroacústicas de composição, 9 sessões, Dieter Kaufmann.
- Composição coletiva, 5 sessões, Gilberto Mendes.
- Composição coletiva, 5 sessões, Jorge Peixinho.
- Composição coletiva, 5 sessões, Hans-Joachim Koellreutter.
- Nova luteria, 5 sessões, Marco Antônio Guimarães.
- Técnica pianística, 7 sessões, Tadamasaki Sakai.
- Técnica vocal, 5 sessões, Margarita Schack.

Sessões de 90 minutos

- Criação de novos instrumentos na educação musical, 5 sessões, Marco Antônio Guimarães.
- Técnicas vocais de grupo na educação musical, 5 sessões, Marga Grajer.

SEMINÁRIOS-OFFICINAS

Sessões de 2 horas

- Visão contemporânea da educação musical, 11 sessões, Violeta Hemsy de Gainza (6) e Keith Swanwick (5).
- Depois da música experimental, 4 sessões, Oscar Bazán.
- Educação musical e criação sonora, 4 sessões, Folke Rabe.
- Música de câmara, 1 sessão, Vânia Dantas Leite.

SEMINÁRIOS

Sessões de 2 horas

- Análise de obras do século XX, 10 sessões, Esther Scliar (2), Héctor Tosar (7) e Helmut Lachenmann (1).

- Análise de obras próprias, 10 sessões, Alberto Villalpando (4), Helmut Lachenmann (1), Gilberto Mendes (2), Héctor Tosar (1), Michel Philippot (2) e Jorge Peixinho (1).
- Técnicas Mistas, 4 sessões, Dieter Kaufmann.
- Técnicas eletroacústicas I, 12 sessões, Conrado Silva (3), Vânia Dantas Leite (2), Christian Clozier (5) e Leo Küpper (2).
- Técnicas eletroacústicas II, 6 sessões, Leo Küpper (4) e Christian Clozier (2).
- A experiência eletroacústica na conformação e no enriquecimento da linguagem instrumental, 5 sessões, Eduardo Bértola.
- Semiótica e música, 2 sessões, Willy Corrêa de Oliveira.
- Recolocações para o ensino da análise e da escrita musical, 3 sessões, Coriún Aharonián.
- Pró e contra da educação artística, 3 sessões, José Maria Neves.
- Técnicas contemporâneas nos instrumentos de corda, 1 sessão, Werner Taube.
- Introdução às técnicas contemporâneas nos instrumentos de teclado, 1 sessão, Héctor Tosar.

Sessões de 90 minutos

- Estética e ofício, 4 sessões, Helmut Lachenmann.
- Proposições para uma análise mesomusical, 6 sessões, Coriún Aharonián.
- Utilização de computadores na criação e interpretação musical, 6 sessões, José Vicente Asuar.
- Técnicas eletroacústicas na educação musical, 6 sessões, Conrado Silva (2), Vânia Dantas Leite (2) e Christian Clozier (2).

PALESTRAS

Sessões de 45 minutos

- Função social da música de vanguarda, 2 palestras, Konrad Boehmer.
- Música tradicional da Bolívia, Alberto Villalpando.
- Música na sociedade sueca, 2 palestras, Folke Rabe.
- A Problemática da documentação musical, Mercedes Reis Pequeno.
- Música árabe e andalusa na África do Norte, Mohamed Chekrouni.
- Função, valor e critério na música, Hans-Joachim Koellreutter.
- O atual movimento criativo musical português, Jorge Peixinho.
- Problemática do tempo musical em Oriente e Ocidente. 2 palestras, Hans-Joachim Koellreutter.
- Música contemporânea no Chile, Roberto Escobar.
- Jovens compositores da Venezuela, Emílio Mendoza e Alfredo Marcano.
- O humor desencadeante e o humor encadeado, Oscar Bazán.

Sessões de 2 horas

- Problemática da educação musical nas culturas orais, Mohamed Chekrouni.
- Aspectos da preparação musical de músicos, Esther Scliar.
- Educação pela arte, Noêmia de Araújo Varella.
- Música anedótica, Dieter Kaufmann.
- Tecnologia e música, Leo Küpper.
- Aplicações musicais do computador, Michel Philippot.
- Formas geométricas primitivas na música, Aluísio Arcela.

SESSÕES ESPECIAIS

- Sessões de abertura - 2 horas - equipe organizadora dos CLAMC.
- Mesas redondas de avaliação - 2 sessões de 2 horas cada uma.
- Sessão de encerramento - 30 minutos - equipe organizadora dos CLAMC.

AUDIÇÕES ¹

¹ En este VII CLAMC hubo veinticinco primeras audiciones y diez estrenos absolutos.

Sessões com comentários e/ou debate

- Música instrumental e vocal, música gravada, música eletroacústica, teatro musical, 12 sessões de 2 horas e 3 de 1 hora. No plano detalhado, * significa primeira audição no Brasil, e ** significa primeira audição absoluta.

OUTROS EVENTOS

- Missa Cantada na Igreja de São Francisco, Orquestra Ribeiro Bastos, de São João del-Rei.

- Missa Cantada na Igreja N.S. do Rosário, Orquestra Lira Sanjoanense, de São João del-Rei.

- Folguedos tradicionais da região de Minas Gerais.

- Banda de música de S.J. del-Rei em passeio pelas ruas da cidade.

- Toque simultâneo dos sinos das igrejas de São João del-Rei.

SERVIÇOS

- Dois pequenos estúdios eletroacústicos

- Oficina de construção de instrumentos

- Pequena livraria

- Secretaria

PLANO DIÁRIO

09.00 à 10.30 Cursos de Introdução (em grupos alternados)

10.30 à 12.30 Oficinas, seminários-oficinas, (avaliação final)

17.00 à 17.45 Palestras, (encerramento)

18.00 à 19.30 Seminários, oficinas, (primeira avaliação)

20.00 à 21.00

e/ou

Audições com comentários e/ou debates

21.30 à 23.30

AUDIÇÕES Sessões de 2 horas

9 de janeiro

Música Latino-Americana: "Alternativas" (1969) *, de Juan Amenábar (Chile); "Tres Piezas" (1976) *, de Héctor Tosar (Uruguai); "Peças para piano N° 14" (1958) e "N° 16" (1959) *. de Gilberto Mendes (Brasil); "Nómoi" (1977) *, de Héctor Tosar (Uruguai). Héctor Tosar, piano.

10 de janeiro

Música alemã para violoncelo solo: "Schattenspiele" (1973) *, de Tilo Medek; "Pression" (1969) *, de Helmut Lachenmann; "Stille (4 Epílogos para Violoncelo)" (1976) *, de Peter Ruzicka; "Vier Kurze Studien" (1970) * e "Sonate für Cello Solo" (1960), de Bernd Alois Zimmermann. Werner Taube, violoncelo.

11 de janeiro

Gravações de música vocal e instrumental: "Concertomobil" (1971) * para violino, fita e orquestra de cordas, de Dieter Kaufmann (Áustria); "Pièce" (1961) * para coro falado, de Folke Rabe e Lasse O'Masson (Suécia); "Rondes" (1964) *, versão para coro masculino, de Folke Rabe (Suécia); "Lied uit de verte" (1975-1976) * e "Adem" (1975) *, de Konrad Boehmer (Holanda). Intérpretes, respectivamente: Saschko Gawriloff (violino), Orq. da Südwestfunk (Baden-Baden), regente Ernest Bour; The Bel Canto Choir, regente Karl-Erik Andersson; Orphei Drangar, regente Eric Ericsson; Bromma Kammerchor, regente Bo Johansson; Lucia Kerstens (soprano), Geoffrey Madge (piano), Conj. de Sopros de Amsterdam, regente Lucas Vis; Rien de Reede (flauta).

12 de janeiro

Obras eletroacústicas belgas: “Automatismes Sonores”(1970) * e “After fellows before” (1971) *, de Leo Küpper; “Pluriversum” (1977) *, de Lucien Goethals; “Oh! Clicote” (1975) *, de Jacques Gillet. Estúdios, respectivamente: Estúdio RSEA, Bruxelas; IPEM, Gent; Estúdio CRMW, Liège.

13 de janeiro

Música eletroacústica: “Historias para un movimiento imaginario” (1977) **, de Eduardo Bértola (Argentina); “Cosas de Pájaros” (1976) *, de José Vicente Asuar (Chile); “Elegía a Amílcar Cabral” (1973), de Jorge Peixinho (Portugal); “Cotidiana” (1977) **, de Jorge Rapp (Argentina); “Trovas, Crónicas y Epigramas” (1977) **, de Eduardo Bértola (Argentina). Estúdios, respectivamente: Estúdio próprio, Buenos Aires; GMEB, Bourges; IPEM, Gent; Estúdio próprio, Buenos Aires; Estúdio próprio, Buenos Aires.

14 de janeiro

Música para piano: “Sonata” (1952), de Alberto Ginastera (Argentina); “Intermitências I” (1969), de Cláudio Santoro (Brasil); “Las doradas manzanas del sol” (1966), de Eduardo Bértola (Argentina). Beatriz Balzi, piano. “Figurações II” (1969), de Filipe Pires (Portugal); “Estudo I (Mémoire d’une présence absente)” (1969) e “Estudo III em Si Bemol Maior”(1976), de Jorge Peixinho (Portugal). Jorge Peixinho, piano.

16 de janeiro

Música latino-americana: “Música para orquestra III” (1977) *, de Alberto Villalpando (Bolívia); “Vita Vitae” (1975) para 4 canais de sons eletrônicos, 4 instrumentos, soprano e atriz, de Vânia Dantas Leite (Brasil); “Blirium C 9” (1965), de Gilberto Mendes (Brasil); “Austeras” (1975-1977) *, de Oscar Bazán (Argentina). Intérpretes, respectivamente: gravação da Orquestra Sinf. de Maracaibo, regente Eduardo Rahn; gravação do Conjunto Ars Contemporânea do Rio de Janeiro, regente Vânia Dantas Leite; Jorge Peixinho, piano, piano e harmônio em fita pré-gravada; Conjunto de alunos do 7º CLAMC, Oscar Bazán, piano, harmônio e regência.

17 de janeiro

Obras da Escola de Viena: “Seis pequenas peças para piano opus 19” (1911), de Arnold Schoenberg; “Variações para piano opus 27” (1936), de Anton Webern; “Quatro Peças para clarineta e piano opus 5” (1913), de Alban Berg; “Três Peças para piano opus 11” (1908), de Arnold Schoenberg; “Sonata para piano opus 1” (1908), de Alban Berg. Tadamasaki Sakai (piano) e Luis Slaby (clarineta).

18 de janeiro

Música eletroacústica austríaca: “Mugl entsteigt” (1977) *, de Gunter Rabl; “Artikulation” (1957) *, de György Ligeti; “Sondern die Sterne sind’s” (1972-1976) *, de Klaus Ager; “Wiener Werkel” (1971), de Dieter Kaufmann; “9 ½” (1977) *, Peter Kolman; “Portrait d’une Femme en Miroir” (1973), de Dieter Kaufmann. Estúdios, respectivamente: Institut für Elektroakustik, Musikhochschule, Viena; Elektronisches Studio, Westdeutscher Rundfunk, Colônia; EMS, Stockholm Elektronisches Studio e Mozarteum, Salzburg; Institut für Elektroakustik, Musikhochschule, Viena; Estúdio Experimental da Rádio de Bratislava; GMEB, Bourges.

19 de janeiro

Música eletroacústica: “Le Chant des Aurignaciens” (1977) *, de Françoise Barrière (França); “22 Août” (1972), de Christian Clozier (França). Estúdio GMEB, Bourges.

20 de janeiro

Audição de alunos: “Jingle”, Proposta da Oficina de Composição Coletiva, Prof. H.J. Koellreutter; Proposta da Oficina de Técnica Vocal, Profa. Margarita Schack, sobre a

“Aria” (1958), de John Cage; Proposta da Oficina de Composição Coletiva, Prof. Jorge Peixinho: “Pulgadas Blancas I y II” (1977) **, de Carlos Pellegrino (Uruguai). Proposta da Oficina de Composição Coletiva, Prof. Gilberto Mendes.

21 de janeiro

Mostra de trabalhos realizados na Oficina de Luteria, Prof. Marco Antônio Guimarães.

Audição de alunos: “Rito” (1978) **, para piano e instrumentos de percussão, de David de Gandarias (Guatemala); “Dencias” (1977) **, de Alfredo Marcano (Venezuela); “Cambiante” (1977) **, de Luiz Augusto Rescala (Brasil); “Peça instrumental” (1978) **, de Tato Taborda Júnior (Brasil); “Música Invisible II” ** e “Preludio para dos guitarras” **, de “La Caja de Juguetes”, de Emilio Mendoza (Venezuela). Intérpretes e Estúdios, respectivamente: Conj. Instrumental de Alunos do 7º CLAMC; Estúdio CEAM, Buenos Aires; Beatriz Román, piano; Conj. Instrumental de alunos e fita realizada em estúdio do 7º CLAMC; Mariana Berta (oboé) e Alfredo Marcano (piano); Carlos da Silveira e Emilio Mendoza (violões). À la recherche du son perdu”, Proposta da Oficina de Composição Eletroacústica II, Prof. Dieter Kaufmann.

Sessões de uma hora

15 de janeiro

Música tradicional do Marroccos. Mohamed Chekrouni, voz e alaúde.

19 de janeiro

Obras vocais: “Lieder opus 25” (1935), de Anton Webern (Áustria); Canções Nº 1, 2 e 3 “Das Buch der haengenden Gaerten opus 15” (1910), de Arnold Schoenberg (Áustria); “Kulka Gesaenge” (1964), de Hans-Joachim Koellreutter (Brasil); “Palavras” (1974), de Stelarc (Grécia- Austrália-Japão); “Lieder opus 2” (1909), de Alban Berg (Áustria); “Aria” (1958), de John Cage (EUA). Margarita Schack, soprano; Tadamasa Sakai e Héctor Tosar, piano.

20 de janeiro

Obras para piano de Heitor Villa-Lobos: “Prelúdio e Coral” da “Bachianas Brasileiras Nº 4” (1941); “Bruxa”, da “Prole do Bebê Nº 1” (1918); “Manda tiro tiro là”, “Samba-lê-lê”, “Meu pai amarrou meus olhos” e “Vida Formosa”, do “Guia Prático” (1932-1949); “Valsa da Dor” (1933); “Vamos atrás da Serra, ó Calunga” da “Cirandas” (1926); “Plantio do Caboclo e Dança do Índio Branco” do “Ciclo Brasileiro” (1936). Anna Stella Chic, piano.

PROFESSORES

REFERÊNCIAS

ALBERTO VILLAPANDO. La Paz, Bolívia, 1940; compositor, professor.

CHRISTIAN CLOZIER. Compiègne, França, 1945; compositor, co-fundador e co-diretor do Grupo de Música Experimental de Bourges, França.

CONRADO SILVA. Montevideo, Uruguai, 1940; compositor, especialista em acústica, codiretor de Travessia, Oficina de Música, professor do Instituto de Artes do Planalto da UNESP e da Faculdade de Arquitetura, co-fundador dos Núcleos Música Nova de Montevideo e São Paulo.

CORIÚN AHARONIÁN. Montevideo, Uruguai, 1940; compositor, regente de coros, crítico musical, professor, co-fundador do Núcleo Música Nueva de Montevideo, Secretário da Sociedade Uruguiaia de Música Contemporânea.

DIETER KAUFMANN. Viena, Áustria, 1941; compositor, professor no Instituto de Eletroacústica da Escola Superior de Música de Viena, Vice-Presidente da Seção Austríaca da Sociedade Internacional de Música Contemporânea.

EDUARDO BÉRTOLA. Coronel Moldes, Córdoba, Argentina, 1939; compositor, professor, co-fundador do Núcleo Música Nueva de Buenos Aires.

ESTHER SCLiar. Porto Alegre, Brasil, 1926; compositora e professora.

FOLKE RABE. Estocolmo, Suécia, 1935; compositor, trombonista, professor, diretor de programação do Rikskonsertter.

GILBERTO MENDES. Santos, Brasil, 1922; compositor, crítico musical, professor da PUC de São Paulo e na Faculdade de Música de Santos, responsável pelos Festivais de Música Nova de Santos.

GRACIELA PARASKEVAÍDIS. Buenos Aires, Argentina, 1940; compositora, professora, co-fundadora do Núcleo Música Nueva de Buenos Aires.

HANS-JOACHIM KOELLREUTTER. Freiburg, Alemanha, 1915; compositor, flautista, regente, criador do Grupo Música Viva do Rio de Janeiro, dos Cursos Internacionais de Férias em Teresópolis e dos Seminários Internacionais de Música da Bahia, diretor do Instituto Cultural Brasil-Alemanha do Rio de Janeiro.

HÉCTOR TOSAR. Montevideo, Uruguai, 1923; compositor, pianista, regente, professor, presidente da Sociedade Uruguia de Música Contemporânea e do Núcleo Música Nueva de Montevideo.

HELMUT LACHENMANN. Stuttgart, Alemanha, 1935; compositor, professor na Escola Superior de Música de Hannover.

JORGE PEIXINHO. Montijo, Portugal, 1940; compositor, pianista, professor, co-fundador do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, membro do Conselho Presidencial da SIMC.

JORGE RAPP. Buenos Aires, Argentina, 1946; compositor, professor na Universidade de El Salvador de Buenos Aires, co-fundador do Núcleo Música Nueva de Buenos Aires.

JOSÉ MARIA NEVES. São João del-Rei, Brasil, 1943; compositor, regente, musicólogo, professor no Centro de Artes de FEFIERJ e no Conservatório Brasileiro de Música, co-fundador da Sociedade Brasileira de Educação Musical.

JOSÉ VICENTE ASUAR. Santiago de Chile, 1933; compositor e professor na Universidade de Chile.

KEITH SWANWICK. Condado de Lancashire, Inglaterra, 1937; organista, trombonista, regente, professor e chefe de departamento no Instituto de Educação da Universidade de Londres.

KONRAD BOEHMER. Berlim, Alemanha, 1941; compositor, musicólogo, professor no Conservatório Real de Haia, presidente da União de Compositores da Holanda.

LEO KÜPPER, Nidrum, Bélgica, 1935; compositor, fundador e diretor do Estúdio de Pesquisas e Estruturas Eletrônicas Auditivas de Bruxelas.

MARCO ANTÔNIO GUIMARÃES. Belo Horizonte, Brasil, 1948; compositor, violoncelista, construtor de instrumentos musicais, professor na Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte.

MARGA GRAJER. Buenos Aires, Argentina, 1932; cantora, professora, especialista em educação musical.

MARGARITA SCHACK. Frankfurt, Alemanha; cantora, professora.

MICHEL PHILIPPOT. Verzy, França, 1925; compositor, professor, chefe do Departamento de Música do Instituto de Artes do Planalto da UNESP.

OSCAR BAZÁN. Cruz del Eje, Córdoba, Argentina, 1936; compositor, pianista, professor no Instituto de Artes da Universidade Nacional de Córdoba.

TADAMASA SAKAI. Tokyo, Japão, 1938; pianista e professor.

VÂNIA DANTAS LEITE. Rio de Janeiro, Brasil, 1945; compositora, pianista, professora na Escola de Música Villa-Lobos do Rio de Janeiro.

VIOLETA HEMSY DE GAINZA. Tucumán, Argentina, 1929; pianista, professora especialista em Educação Musical, co-fundadora e secretária geral da Sociedade Argentina de Musicoterapia, co-fundadora e secretária geral da Sociedade Argentina de Educação Musical, presidente da Comissão Internacional de Musicoterapia da S.I.E.M.

WERNER TAUBE. Leipzig, Alemanha, 1930; violoncelista, professor na Escola Superior de Música de Stuttgart.

WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA. Recife, Brasil, 1938; compositor, professor na Escola de Comunicações e Artes na USP.

CONFERENCISTAS E INTÉRPRETES CONVIDADOS

Anna Stella Schic (Brasil)

Beatriz Balzi (Brasil)

Mercedes Reis Pequeno (Brasil)

Mohamed Chekrouni (Marroccos)

Noêmia de Araújo Varela (Brasil)

Roberto Escobar e Jorge Rojas Zegers, do conjunto de Música Moderna (Chile)

ALUNOS INVITADOS À PALESTRAS

Alfredo Marcano (Venezuela)

Alúcio Arcela (Brasil)

Emilio Mendoza (Venezuela)

O Sétimo Curso Latino-Americano de Música Contemporânea foi organizado pela Equipe Internacional Permanente constituída por José Maria Neves (presidente), Coriún Aharonián (secretário-executivo), Héctor Tosar, Graciela Paraskevaídis e Conrado Silva, com a colaboração de Violeta Hemsy de Gainza. A equipe local de organização foi constituída por Cléa Santos Cardoso, Marco Antônio Camarano, Abgar Antônio Campos Tirado, Maria Stella Neves Valle, Anna Maria N. L. Parsons, Anizabel Nunes Rodrigues, Maria da Conceição Santos e Tadeu Nicolau Rodrigues. Este Curso contou com o auspício do Governo do Estado de Minas Gerais, da Secretaria de Estado de Educação e da Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais, da Prefeitura Municipal de São João del-Rei e do Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier, sede do Curso.

A equipe de coordenação do Sétimo Curso Latino-Americano de Música Contemporânea agradece profundamente o trabalho desinteressado dos docentes, conferencistas, intérpretes e técnicos que atuaram neste curso, assim como o dos organismos acima citados e de todas as instituições e pessoas que colaboraram em sua realização: Dr. Antônio Aureliano Chaves de Mendonça, Governador do Estado de Minas Gerais; Octávio de Almeida Neves, Prefeito Municipal de São João del-Rei; Dr. Maurício Carvalho, Diretor Geral do SENAC, Rio de Janeiro; Serviços Culturais dos Ministérios das Relações Exteriores da Áustria, França, Holanda, Japão, Marroccos, Suécia; Ir. Elza Maria Rodrigues Queiroz, Diretora do Colégio Nossa Senhora das Dores; Terezinha Maria Pinheiro, Diretora da Escola Estadual João dos

Santos; Olavo Chitarra, Presidente da Associação Comercial de São João del-Rei; Jorge Haddad, Presidente do Lyons Club de São João del-Rei; Manuel Caetano Bandeira de Mello, Secretário-executivo do Conselho Federal Cultura; Taterka, sistema de som; Musicália S/A e Ricordi Brasileira; Romeu Garcia, Diretor do Hotel - Escola Grogotó, de Barbacena; Dr. Marcílio Moreira Marques e Unibanco; Carlos Eduardo Pragana Loyo e Construtora Loyo; Paulo André Rohrmann; Almirante Max Guedes; Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos; H-J. Koellreutter, Diretor do Instituto Cultural Brasil-Alemanha do Rio de Janeiro; Conselho Britânico; Fundação Calouste Gulbenkian; Arthur Bosisio; Maurilo Nascimento Teixeira, Gerente da Companhia Textil Sanjoanense; Dr. Pedro de Souza, Diretor da Orquestra Lira Sanjoanense; Carmélio de Assis, Diretor da Orquestra Ribeiro Bastos; Maria Terezinha de Carvalho, Nilza Gomes, Maria Gomes Peixoto, Adair Ribeiro de Araújo, Raquel F. Lobato, Rita B. do Nascimento, Irene Rosito, Maria Carmen M. Pelluzzi, Maria de Lourdes Lima, Durval A. da Silva, Lúcia Lovera, João Bosco Tavares, Leone Neves Lombello, Yara V. B. Braga, Eclésia M. de Oliveira, Ubiratã V. B. Braga, Vicente Valle.

ALUMNOS PARTICIPANTES

[incompleto]²

01. Jorge Aguilar, Bolivia
02. Elizabeth Antualpa, Brasil
03. Aluísio Arcela, Brasil
04. Beatriz Belem, Brasil
06. Mariana Berta, Uruguay
07. Maria Cristina Bisson, Brasil
08. Moema Campos, Brasil
09. Dante Cucurullo, República Dominicana
10. Rodolfo C. Desoura, Brasil
11. Alfredo Di Grado, Brasil
12. Miriam Fukai, Brasil
13. David de Gandarias, Guatemala
14. Igor de Gandarias, Guatemala
15. Paulo Cesar Girão, Brasil
16. Roberto Guerra, Brasil
17. Ricardo Ibri, Brasil
18. Anna Maria Kieffer, Brasil
19. Thais Helena Lins, Brasil
20. Juan Antonio Maldonado, Bolivia
21. José Augusto Mannis, Brasil
22. Alfredo Marcano Adrianza, Venezuela
23. Caito Marcondes, Brasil
24. Leo Masliah, Uruguay
25. Emilio Mendoza, Venezuela
26. Carlos Pellegrino, Uruguay
27. Willy Pozadas, Bolivia

² Como ya se explicara en el prólogo, los trasiegos de la documentación ocasionaron la pérdida de algunos materiales, entre ellos, la lista completa de participantes de los - paradójicamente - dos Cursos más numerosos: el VII y el VIII.

28. Maria Cecília Affonseca de Queiroz, Brasil
29. Luis Claudio Ramos (Brasil)
30. Luiz Augusto [Tim] Rescala, Brasil
31. Nice Rissone (Brasil)
32. Elbio Rodriguez Barilari, Uruguay
33. Beatriz Román, Brasil
34. José Enrique Rossi, Brasil
35. Juan Marcos Rossi, Brasil
36. Elisabeth Bento da Silva, Brasil
37. Wilson Alves Silva, Brasil
38. Carlos da Silveira, Uruguay
39. Irmã Elvirgo P. de Siqueira, Brasil
40. Luis Slaby, Argentina
41. Irmã Nilza de Souza, Brasil
42. Nicolás Suárez, Bolivia
43. Tato Taborda, Brasil
44. Eunice Tamashiro, Brasil
45. Luis Trochón, Uruguay
46. Jorgelina Zeoli, Argentina

P R E N S A

Ana Maria Cicaccio:

Enviada especial

FALTAM MÚSICOS, DIZ O COMPOSITOR E PIANISTA HÉCTOR TOSAR

“A produção musical na América Latina ainda sofre toda a sorte de influências negativas inerentes ao subdesenvolvimento, principalmente quando se pensa na falta de recursos tecnológicos e no número restrito dos que praticam ou podem praticar música”. A afirmação é do compositor e pianista uruguaio Héctor Tosar, presidente da Sociedade Uruguaia de Música Contemporânea, entidade que promove o VII Curso Latino-Americano de Música Contemporânea que se realiza em São João del-Rei, iniciado ontem. Essa é a primeira edição do Curso a realizar-se no Brasil: os quatro primeiros foram realizados no Uruguai e os dois seguintes na Argentina.

As opiniões do compositor uruguaio, segundo suas próprias declarações, não querem dizer que a América Latina se encontre em posição excessivamente desfavorável em relação aos Estados Unidos ou à Europa. “Se de um lado enfrentamos sérios entraves tecnológicos, os compositores Latino-Americanos da chamada ‘música de vanguarda’, ainda que em número reduzido, estão tecnicamente bem preparados e têm imaginação criadora, embora muitos possuam poucos recursos para atingir seus objetivos sonoros”.

Para Héctor Tosar, mais do que a complexidade da música contemporânea - instrumental, eletroacústica, concreta ou aleatória - é o reduzido número de compositores e instrumentistas que impede o acesso de público Latino-Americano às novas formas de linguagem musical do Século XX. “Existem pequenos grupos de compositores no Brasil, na Argentina, no Uruguai, na Guatemala, espalhados e desvinculados. Quase não existem conjuntos musicais para execução de suas

obras. Isso dificulta o acesso não só do público como de estudantes, professores e dos próprios compositores”.

O Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, criado há seis anos, tenta suprir essa incomunicabilidade, reunindo compositores, professores e estudantes para o intercâmbio de novas técnicas, formas de linguagem e métodos pedagógicos para o ensino da música.

“Sempre quisemos que o curso fosse autônomo de qualquer influência ou instituição - disse o professor uruguaio Conrado Silva, na sessão de abertura do VII Curso - o que quer dizer que ele só se mantém com o pagamento das taxas de participação pelos alunos. Os professores que aqui estão - cerca de 33, provenientes de países Latino-Americanos e europeus - não recebem nenhuma remuneração. E o número de bolsistas também foi restrito nesse ano, porque as verbas de órgãos oficiais não foram suficientes para ampliar esse benefício ao grande número de interessados que se inscreveram”.

Isso não impediu, contudo, que São João del-Rei recebesse quase 200 participantes para o curso: 159 estudantes da Guatemala, Venezuela, Porto Rico, Bolívia, Argentina, Uruguai e de vários Estados brasileiros, além de 35 compositores e professores que integram o corpo docente do VII Curso.

Para o compositor brasileiro José Maria Neves, presidente do VII Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, a realização dele no Brasil representa grande abertura para os músicos locais: “Poucos brasileiros conhecem o que se faz nos demais países da América Latina em matéria de música contemporânea. O Brasil depende de um contato mais freqüente com a produção artística de seus vizinhos, para compor com eles o tudo que é a América Latina”.

A escolha de São João del-Rei para sede do curso também não se deu por acaso. “Trata-se da única cidade, no Brasil, e certamente do mundo, à exceção de Viena, com organismos musicais de 200 anos de vida” - explica Maria Neves. “Temos aqui duas orquestras de corda que tocam quatro vezes por semana, formada por amadores, que desde o século XVIII, valorizam o seu trabalho e o presservam da penetração de alienígenas que possam vir a quebrar a tradição”.

Evidentemente, o resultado sonoro das composições contemporâneas que farão parte da programação do VII Curso causarão estranheza para os músicos locais, habituados às obras do chamado “Barroco Mineiro” do padre José Maria Xavier. De qualquer forma, a secretária do curso, Stella Neves, já foi insistentemente procurada pelo público de São João del-Rei para informações sobre os concertos que ocorrerão durante as duas semanas do trabalho.

Em: O Estado de São Paulo, 11 de janeiro 1978.

Ana Maria Cicaccio:

Enviada especial

COMPOSITOR ALEMÃO QUESTIONA VALOR DA MÚSICA DE VANGUARDA

Foi com surpresa que os participantes do VII Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, que se realiza em São João del-Rei, ouviram anteontem a frase final da palestra do compositor alemão Konrad Boehmer: “A música de vanguarda é um anacronismo dentro da sociedade atual, por isso, não tenho uma resposta sobre a sua função social e lhes deixo a dúvida”.

Para ele, que precedeu sua conclusão com uma verdadeira aula de sociologia, a produção musical é tão controlada hoje em dia, quanto a de um Volkswagen e com os mesmos objetivos massificantes do consumo.

“Caminhando por qualquer cidade do mundo ocidental, estaremos cercados por essa música industrializada, resultado de uma sociedade em que o homem não pretende controlar apenas a produção, mas também as leis de produção. Não sou moralista” - disse ele - “e não pretendo modificar esse fenômeno. Mas dentro desse tipo de sociedade, a música de vanguarda é um anacronismo, porque não deixa de ter semelhança com a representação dos motivos desconhecidos da natureza pelo homem das cavernas”.

Se nos primórdios, como diz Boehmer, o homem primitivo desenha na rocha o animal que o ataca e que ele não conhece, numa forma de expressão puramente representativa, o músico contemporâneo vive um momento de crise, porque pertence a uma sociedade caótica e porque “os sistemas artificiais de composição que criou no século XX não passam de uma reflexão sobre o fato de que a música já não tem a mesma função que possuía nos séculos XVII e XVIII, por exemplo”.

E qual seria, então, a função social da música de vanguarda? Boehmer não tem a resposta, apesar de ser este o tema de sua palestra. “Ninguém tem” - afirma ele - “pois cada um está falando uma linguagem diferente, expressando ou representando o que lhe é desconhecido, incompreensível, numa busca da nova função social da música. Mas a crise é necessária para o novo que virá. E os que não querem a crise, não querem o novo. São fascistas”.

Mas o compositor também não aceita o rótulo de “revolucionária” com que se pretendeu qualificar à música de vanguarda, e que presupõe uma aptidão inerente a ela para grandes transformações. “A música de vanguarda nunca foi revolucionária, porque é feita por um número reduzido de pessoas, tem um público pequeno, portanto, incapaz de provocar mudanças. Ela é, antes de mais nada, o produto de uma crise”. Na sua opinião, um momento de transição em busca do novo, do que poderá ter novamente uma função social, entendendo-se a música como uma forma de expressão artística que integra os indivíduos e os sociabiliza.

Certamente, por defender sua tese sobre essas bases, Boehmer acredite, por outro lado, que o músico pode engendrar uma política musical, objetivando a decisão mais correta para mudar uma situação que já não satisfaz, desde que procure compreender o seu presente, analisando as relações música-sociedade em todos os seus enfoques - econômico, social, político, semiológico e psicológico.

DISCUTÍVEL

Se sua tese é discutível e muitos deixarem de dar opiniões por absoluta falta de tempo, devido à exaustiva carga horária de trabalho do curso, suas observações sobre a América Latina, feitas paralelamente, também não deixaram de causar alguma estranheza, porque se contrapõe aos conteúdos de todas as afirmações até agora formuladas por compositores Latino-Americanos presentes em São João del-Rei.

Incisivo, mas desinformado, Boehmer disse que “se a América Latina continuar com sua obsessão de imitar em tudo a produção cultural da Europa metropolizada e não criar sua própria identidade, não terá, jamais, oportunidade de evoluir culturalmente”.

Dentro do próprio curso, durante a aula sobre “Aspectos da Música Contemporânea Latino-Americana”, a compositora argentina Graciela Paraskevaídís tem demonstrado com audições de pequenos trechos musicais de obras de vanguarda que a imitação há muito deixou de caracterizar a produção musical da América Latina. “O conteúdo dessas obras” - afirma ela - é a necessidade de síntese das novas tendências importadas, sem contar a urgência de informação dos Latino-Americanos e as dificuldades tecnológicas que enfrentam, resultaram numa música

bem característica, rica e própria em expressividade. e já no início do século, se observa uma conscientização do músico sobre sua condição Latino-Americana, através das obras de um Silvestre Revueltas (México), de um Amadeo Roldán (Cuba) ou de um Acario Cotapos (Chile)".

Em: O Estado de São Paulo, 12 de janeiro 1978.

Ana Maria Cicaccio:

Da enviada especial

TENDÊNCIAS DA MÚSICA DE HOJE NO 7º CURSO LATINO-AMERICANO

O VII Curso Latino-Americano de Música Contemporânea que se realiza em São João del-Rei, Minas Gerais, mostra-se ao final de sua primeira semana de trabalho, um dos poucos acontecimentos do gênero que nos últimos anos, consegue reunir, no Brasil, um número significativo de músicos procedentes dos mais diversos países da América Latina, Europa e até mesmo Marrocos e Japão. Uma oportunidade rara, como afirmam alguns dos participantes, que possibilita um contato, ainda que rápido, com as mais diversas tendências da música de hoje.

"Venho lecionando em cursos de férias desde 1973" - comenta a compositora brasileira Esther Scliar - "quase todos de caráter internacional. Mas nunca encontrei um curso de nível tão elevado como este de agora. É a primeira vez também que vejo tanta gente de outros países presentes a um encontro como este, o que demonstra uma necessidade urgente de contato entre os músicos - compositores, professores ou estudantes - principalmente, porque nenhum de nós recebe qualquer remuneração".

Talvez por isso, no afã de utilizar toda essa mão-de-obra disponível - perto de 35 compositores e professores renomados formam o corpo docente do VII Curso - os organizadores, liderados por José Maria Neves (Brasil), programaram quase dez horas de trabalho diário, que na opinião de alguns tem impedido pausas para reflexão sobre o que vai sendo visto.

De qualquer modo, uma programação intensa que pretende dar uma visão panorâmica de experiência musical de hoje na América Latina e, por outro lado, como afirma José Maria Neves, através dos convidados europeus, do marroquino Mohamed Chekrouni e do japonês Tadamasaki Sakai, "mostrar quais são as tendências de música nesses países, enquanto que as audições noturnas possibilitam a todos conhecer e discutir com o próprio autor, o trabalho que ele nos mostra". E o resultado tem sido interessante. Ainda que avançando até altas horas, os debates acentuam uma necessidade de informação típica do Latino-Americano sobre o pensamento, as novas técnicas, os recursos tecnológicos que orientam a música de hoje na Europa, como aconteceu durante as apresentações das obras do austríaco Dieter Kaufmann, do sueco Folke Rabe, do alemão Konrad Boehmer, ou do celista Werner Taube, austríaco, que executou peças do Tilo Medek, Helmut Lachenmann, Peter Ruzicka e Bernd Alois Zimmermann.

Em linhas gerais, os participantes estão tendo aulas de apreciação musical sobre composições Latino-Americanas deste século; de semiologia; de composição instrumental e eletroacústica; de composição coletiva; de pedagogia musical; de música de câmara; além de palestras como a de Konrad Boehmer, sobre "A função social da música de vanguarda", ou a de Alberto Villalpando sobre "Música tradicional da Bolívia", sem contar a audição noturna que, ontem, foi precedida da apresentação de três bandas da cidade especialmente para os participantes do VII Curso.

Em: O Estado de São Paulo, 13 de janeiro 1978.

Ana Maria Cicaccio:

Enviada especial

NO CURSO, A AGRESSIVA MÚSICA DE KÜPPER

“Um escândalo!” “Incrível.” “Isso não é música!” “Este homem é um paranoico!” “Küpper é um monge musical” (José Vicente Asuar, compositor chileno.) “Ele quer nos dominar, tem poderes para isso.” “Não quis dizer nada” (Elbio Rodríguez, jornalista uruguaio). “Quis dizer.” “Sua música é agressiva.” “É maravilhosa!” Sua própria figura esguia e desconcertada é assustadora, diferente. É como se fosse um alienígena.” “Küpper é um menino ingênuo que brinca com fogo perto de um barril de pólvora” (Emilio Terraza, compositor argentino). “Sua obra é uma droga” (Gilberto Mendes, compositor brasileiro).

Todas essas observações contraditórias e subjetivas sucederam de forma explosiva a segunda audição mundial de duas músicas eletroacústicas do compositor belga Leo Küpper, na última quinta-feira, durante o 7º Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, em São João del-Rei - “Automatismos sonoros”, realizado em 1970 no estúdio RSEA de Bruxelas e “After follows before”, em 1971.

A audição, sem dúvida, foi um acontecimento capaz de monopolizar a atenção de todos. Capaz também de provocar entre os presentes reações tão diversas e dar origem a tanta polêmica que as outras duas peças - uma de Lucien Goethals e outra de Jacques Gillet - que se seguiram às obras de Küpper, embora utilizem as mesmas técnicas de composição, ficaram num segundo plano.

Quando o “concerto” teve início por volta das 21 horas, no modesto auditório do Conservatório Estadual de Música de São João del-Rei, a platéia heterogênea de compositores, estudantes e professores de música da América Latina e Europa esperava com ansiedade o resultado sonoro produzido pelo “incrível” - e para alguns completamente desconhecido - aparato tecnológico que Küpper mostrara em “slides”. Na verdade, a expectativa se justifica também pelo fato de que o “cientista maluco” ou “aprendiz de feiticeiro”, como também qualificaram Küpper, havia impregnado de um certo orgulho seus comentários sobre as possibilidades tecnológicas desses modernos estúdios da Europa, falando até em “nova música da Bélgica”. Além disso, os participantes do curso ouviram “autômatos” que o belga iria mostrar na quinta-feira à noite, mas que ninguém chegou a ver como funcionam, porque imediatamente após a audição tiveram início os debates. Todos queriam falar.

Mas não foram apenas as observações contraditórias e subjetivas, durante e após os debates, que fizeram desta audição em São João del-Rei um acontecimento oportuno no Brasil, segundo alguns dos presentes.

Iniciada a apresentação e ainda não refeita da surpresa causada pelo efeito espacial da primeira massa sonora em alto volume, a platéia viu uma estudante deixar correndo a sala, visivelmente perturbada pelo que ouvia. Mais adiante, muitas pessoas também saíram, inclusive compositores como Gilberto Mendes e Esther Scliar, enquanto o argentino Eduardo Bértola procurou o fundo do auditório e começou a andar de um lado para o outro. A platéia “especializada” reagiu, inclusive energicamente durante os debates.

Num primeiro momento, as observações de caráter emocional tiveram mais força que qualquer tentativa racional de entender o que havia acontecido. Uns

disseram-se agredidos. Outros sentiram-se oprimidos, angustiados. E grande parte da platéia preocupou-se em saber se Küpper tentara provocar reações de caráter psicológico entre seus ouvintes, uma vez que ao gerar esse tipo de música, cuja massa sonora percorria espacialmente a sala, “consequira amedrentar algumas pessoas com ruído branco e vozes humanas distorcidas pelos aparelhos eletrônicos, que, ciclicamente, atingiam fortíssimos em alto volume”.

Küpper, que já havia alertado a platéia para os “incômodos” que sua música poderia causar, não descartou a existência de um certo “psiquismo” em sua música e de sua aspiração em experimentá-lo com as pessoas. Inclusive, lembrou que a segunda audição dessas obras foi eletroacústica, especialmente autorizada pelo Instituto onde faz seus experimentos. “Se o desejo mental que nós temos não é musical - disse ele - mas a música serve para resolvê-lo, temos o direito também de ultrapassar os conceitos estéticos consagrados e ir além”.

Helmut Lachenmann, compositor austríaco, visivelmente irritado com a posição de Küpper, perguntou-lhe que limites estéticos ele havia ultrapassado e como, para em seguida observar, antes mesmo de obter uma resposta: “A única coisa que se pode mencionar é todo esse patetismo tecnológico que aqui só serve para intimidar a platéia”. Afirmou, ainda, que a estética de Küpper servia à glorificação da tecnologia, que sua música tinha claros objetivos comerciais e que por todo isso, “não passava de um reacionário que também gostava de fazer experiência com pessoas”.

A resposta, um tanto confusa do compositor belga, tentando justificar que sua música não se baseia em nenhuma estrutura e não pode ser analisada segundo conceitos estéticos conhecidos, porque não tem paralelo com nada que já foi feito, “além de não ser comercial”, como entende Lachenmann, provocou uma curiosa divisão entre alguns dos europeus presentes, inclusive geográfica, enquanto os Latino-Americanos observaram à distância.

De um lado da sala, Lachenmann e o alemão Boehmer e do outro, na defesa da “nova música da Bélgica”, o chileno Asuar, o francês Christian Clozier, e Küpper. Porém, o compositor uruguaio Coriún Aharonián chamou a atenção da platéia se seria interessante para os Latino-Americanos assistirem passivamente a uma discussão sobre as diferentes posições ideológicas dos europeus diante da obra de Küpper. A partir daí, embora todos que quisessem falar tenham participado novamente do debate até as primeiras horas da madrugada, sustentaram-se até o fim as posições extremadas.

TECNOLOGIA

Para os entendidos em música eletroacústica, a novidade na obra de Küpper não está nos meios de que se utiliza para se expressar ou experimentar - gravadores, amplificadores, canais de áudio, autômatos, entre outros - mas sim na maneira como dispôs o sistema de amplificação na sala, possibilitando resultado que causou tanta polêmica.

“Em primeiro lugar” – explica o uruguaio Conrado Silva – “autômatos são aparelhos eletrônicos que reagem a estímulos sonoros transmitidos através de um microfone e que tem a capacidade, quando interligados, de auto-estimularem-se, como num circuito em cadeia, gerando uma música automática. Tecnicamente, o compositor organiza os vários elementos sonoros para que a música flua de forma automática, como faz Küpper”.

“O interessante, porém” - continua ele - “foi a maneira como Küpper dispôs pela sala o sistema de amplificação, que não corresponde ao previsto na partitura”. Realmente, como explicou Christian Clozier, Leo Küpper, durante a primeira

apresentação de “After follows before” em Bourges, na França, por ocasião do Festival internacional de Música Eletroacústica, “utilizou para esta peça, que também deve ser ao ar livre, uma bateria com 60 canais de audio e mais uma quantidade significativa de amplificadores”.

“Em São João del-Rei” - observa Conrado Silva - “com apenas seis canais de audio, um gravador e três amplificadores, Küpper conseguiu criar um resultado espacial inesperado. Três canais de audio ficaram na frente da sala e outros três no fundo porém ligados de maneira pouco convencional. Um amplificador com canal esquerdo no fundo e direito na frente do lado esquerdo da sala; um outro ligado da mesma forma do lado direito da sala e o terceiro com canais invertidos - o esquerdo na frente, o direito no fundo - no centro da sala. Conseguiu, então, regulando os balanços, obter um movimento espacial do som no sentido diagonal e longitudinal com gravador de apenas dois canais”.

Para Christian Clozier, porém, a reduzida aparelhagem eletrônica e a impossibilidade de realizar “After follows before” ao ar livre, impediu “que toda a vida que há na música fosse percebida”. E continuou: “É como executar uma grande obra sinfônica de Bruckner usando um quarteto de cordas”.

Em: O Estado de São Paulo, 15 de janeiro 1978.

Ana Maria Cicaccio:

Da enviada especial

SÃO JOÃO DEL-REI

MÚSICA EXPERIMENTAL PROVOCA DIVERGÊNCIAS

Depois de tanta polêmica sobre a audição das músicas eletroacústicas do belga Leo Küpper, em São João del-Rei, alguns dos compositores presentes ao 7º Curso Latino.-Americano de Música Contemporânea só agora definem, com maior clareza, suas divergências. José Vicente Asuar, do Chile, considera o trabalho de Küpper “como uma obra débil, sem ordenação, um verdadeiro caos, que no plano sonoro também pode interessar por um certo tempo, mas sem condições de análise racional”. Para ele, porém, a música do compositor belga pode criar um ambiente psicológico para o encontro do indivíduo consigo mesmo, através da percepção de tempo e dos elementos que o rodeiam. “E semelhante a certas obras para órgão, afirma ele, instrumento interessante para se ouvir uma hora, alguns minutos, não mais que isso”.

Asuar explica, por exemplo, que alguns monges podem ficar tocando um órgão durante várias horas, com perda total do tempo cronológico. “Seria como viver num único minuto um ano de tensão do tempo psicológico”. Por isso, Asuar considera Küpper (um monge musical) de mentalidade e formação tipicamente organista, como os seguidores da escola de César Franck: “A sensação de medo, angústia e opressão sentida pela platéia é justificável, uma vez que seria muito difícil abandonar-se espiritualmente a obra, esquecendo o tempo cronológico, numa sala iluminada e sem condições ideais para se ouvir um fragmento da eternidade, um trecho do caos”.

Oscar Bazán, compositor argentino de Córdoba, tem posição bem oposta à de Asuar. Na sua opinião, o compositor belga trouxe com o rótulo da novidade uma proposta musical ultrapassada - a da chamada música de participação -, que John Cage já fazia em 1958 com muita propriedade em seu concerto para piano. E que em 1966, em Montevideu, também causou alguma polêmica, quando um grupo de músicos argentinos e uruguaios apresentou trabalho na mesma linha”.

“Os europeus dizem que trazem algo de novo e produzem imitações - continua Bazán - porque a música de participação do Küpper tem algumas características típicas para provocar isso e que alguns chamaram elementos agressivos. Ocorre que um trabalho experimental, como esse, envelhece mais rápido, porque entroniza o presente”.

Já o brasileiro Gilberto Mendes faz um paralelo entre a música eletroacústica “Elegia a Amílcar Cabral”, do português Jorge Peixinho, apresentada no dia seguinte à audição de Küpper, “experimento, sem nenhum atrativo estético ou musical que o belga trouxe com o título de Nova Música de Bélgica”. Durante a audição de “Elegia a Amílcar Cabral” esperava-se, inclusive, polêmica semelhante a que se seguiu depois que Leo Küpper apresentou suas obras. “Ao contrário, observou Gilberto Mendes, o debate mostrou que a platéia compreendeu a música de Jorge Peixinho pelo seu valor estético, pela sua unidade, pelo seu conteúdo, enquanto que as obras de Küpper somente incomodaram, porque estavam em alto volume e não possuíam nenhuma informação estética”.

Em: O Estado de São Paulo, 18 de janeiro 1978.

**Ana Maria Cicaccio:
Da enviada especial a
SÃO JOÃO DEL-REI
PÚBLICO PARTICIPA DOS SONS E RITOS PRIMITIVOS**

A platéia “especializada” voltou a reagir em São João del-Rei. Desta vez, não diante de uma obra musical eletroacústica como a do compositor belga Leo Küpper, mas de um conjunto de peças instrumentais do argentino Oscar Bazán, que alguns qualificaram de “singela ou pobre em recursos estéticos e sonoros”. A audição de segunda-feira, do VII Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, começou às 21 horas, como qualquer outra. Diferente, porém, das outras, porque era a primeira que reunia quatro compositores Latino-Americanos de formação distinta e concepções musicais igualmente contrárias. De um lado, o boliviano Alberto Villalpando, com “uma obra eletroacústica bem estruturada e bem musical”, como a analisou o marroquino Mohamed Chekrouni; de outro, os brasileiros Vania Dantas-Leite e Gilberto Mendes, “com peças mistas - tape e instrumento - de mensagens bem estruturadas e temperadas com bom humor”. E, finalmente, o argentino de Córdoba, como ele faz questão de frisar, Oscar Bazán.

No início, tudo levava a crer que este seria um concerto normal, de pessoas bem-comportadas, até que, sob a regência de Oscar Bazán, um grupo de jovens estudantes do Curso se apresentou ao piano, harmônio, flauta e instrumentos feitos de tubos de PVC (criados pelo mineiro Marco Antonio Guimarães), grandes caixas de papelão e chocalhos feitos com tampinhas de cerveja.

E não demorou muito para que a platéia se manifestasse. Do fundo da sala, a cantora Margarita Schack começou a gritar e a maioria dos presentes compreendeu que talvez aquilo fizesse parte da obra embora não estivesse na partitura. A partir desse momento, outras pessoas também começaram a cantar, fazer ruídos, enfim, manifestar-se, o que deu origem a certas observações refutadas pela maioria dos presentes, como a do compositor uruguaio Coriún Aharonián, que considerou “inoportunas e irresponsáveis” as atitudes da platéia.

Discutida a oportunidade ou não da manifestação pública, alguns chegaram à conclusão de que a música de Bazán suscitou a reação das pessoas, devido à sua identidade com o primitivismo de certos ritos indígenas. Para o compositor boliviano

Villalpando, porém, “é um retorno que não se justifica. Suscita a reação porque desconcerta e também é muito fácil, mas não tem nenhum mistério. Diz o que a música primitiva expressa numa sala de concerto e não na selva. O público reage dentro dessa acessibilidade”.

Renée Pietrafesa, compositora uruguaia, apesar de chegar a conclusão semelhante, considera que o “valor do trabalho de Bazán está nos longos silêncios com que intercala os blocos sonoros que, aparentemente, parecem repetitivos, mais que sempre possuem uma informação nova, ainda que sutil”. Na sua opinião, “este silêncio e a informalidade de sua música permitem todo o tipo de reação, o que deve ter sido buscado pelo compositor. O pior é a indiferença”.

Para o brasileiro Gilberto Mendes, só não é compreensível a interferência de alguns, exigindo um “clima bem comportado”. Uma mostra de música contemporânea, segundo Gilberto Mendes, nunca pode ser bem comportada: “Há os que gostam, os que não gostam e as pessoas reagem”. Do ponto de vista musical, por outro lado, Gilberto Mendes considera interessante, no trabalho de Bazán, uma certa inversão de procedimento: “É mais comum - observa ele - que nas correntes nacionalistas, por exemplo, o compositor parta do folclore para fazer música erudita. Aqui, ele parte de uma linguagem culta para fazer uma obra de caráter folclórico”.

O próprio Bazán refuta essa tese: “Não procurei fazer folclore. Busquei, como os novos mestres, nossos aborígenes. Primeiro, e o dado mais importante, ouvindo e vivendo a música deles, para, num segundo momento, estudar suas intenções, que quase sempre são espirituais. Interessou-me esta música, quase biológica, que se comunica em todos os níveis. Interessou-me também uma comunicação expressiva com os meios atuais de que dispomos e valores estéticos como microtonalidade, microrritmos e também o espaço cênico, ainda que os utilize sutilmente em função de uma liberação interior”.

Com esta concepção, Oscar Bazán fez uma música que pode ser tocada com quaisquer instrumentos musicais, de forma a se acomodar às possibilidades e meios do local onde será executada. Toda ela se faz sobre duas notas, “para que cheguemos a um discurso, evitando qualquer conotação escalística, portanto, desconectada culturalmente”.

Em: O Estado de São Paulo, 19 de janeiro 1978.

Ana Maria Cicaccio:

Enviada especial

TENDÊNCIAS EM CHOQUE EM SÃO JOÃO DEL-REI

Termina hoje, em São João del-Rei, o VII Curso Latino-Americano de música contemporânea - um encontro de jovens estudantes, professores e compositores, diferente dos famosos festivais de férias, que raramente enfrentam o desafio de reunir pessoas de tendências conflitantes mas vivas, possibilitando a livre discussão da problemática da chamada “música de vanguarda”. Ao enfrentar o desafio, reunindo 35 professores e 150 alunos, de 20 países da América Latina, Europa, Japão e Marrocos, o VII Curso cumpriu a função de um sem número de seminários e audições, no espaço de apenas 15 dias de trabalho. Uma oportunidade rara em países como o Brasil, onde as escolas, por exemplo, sempre adotam uma ou outra tendência, o que acaba ficando como verdade única para o aluno, até que ele tenha possibilidade de entrar em contato com outras e descobrir sozinho o seu próprio caminho.

Desse curso, certamente, os alunos não saem com a verdade na cabeça ou na sacola. Talvez nem mesmo os compositores renomados, que estiveram em São João del-Rei, estejam tão tranquilos como antes. A quantidade de informação recebida, as diferentes manifestações musicais, as divergências culturais, enfim, a abertura proporcionada obriga todos a uma revisão do que já fizeram e do que virá pela frente, numa confusão que se justifica. Apesar das facilidades de comunicação do mundo moderno, o aparato tecnológico que gerou a música eletroacústica de uns ou a simplicidade almejada na música primitiva por outros ainda desconcerta - mas essa é a música de hoje.

“Não é a formação numa escola que gera a produção artística” - afirma o compositor alemão Helmut Lachenmann, presente ao curso - “mas a necessidade do homem de criar, devido a um conflito permanente com a sociedade”. Homens como John Cage e Luigi Nono, através de suas obras estão em conflito direto com a sociedade, enquanto outros vivem bem com ela, aceitando seus comentários irreverentes, como se a música nova fosse algo exótico, curioso e inofensivo. “Estes - conclui Lachenmann - também não deixam de viver uma dúvida, porque também é preciso decidir se é interessante ou não que a música seja entendida dessa maneira. A música de hoje é mais autêntica, porque não exprime um estilo, uma coisa acadêmica, mas o conflito do homem com a sociedade. E sem conflito, a música não teria nenhuma expressão”.

Durante as duas semanas de trabalho em São João del-Rei, ficou clara a existência de uma multiplicidade de tendências, reflexo desse conflito de que fala Lachenmann e que na verdade busca entre os homens, através da música, uma nova forma de expressão ou de expressões, numa tentativa de síntese da crise ou período de transição que se atravessa.

“É difícil prever o futuro” - comenta o compositor português Jorge Peixinho - “mas é preciso ver também que esta crise tem aspectos positivos e negativos, se quisermos ter algumas veleidades de previsão do amanhã”. Se de um lado a multiplicidade de tendências abre novas perspectivas no plano estético, expressivo e de informação, permitindo vasta exploração do universo sonoro, de outro, “a crise traduz também uma certa estagnação, revelada através do uso e repetição de fórmulas e clichês, o que por vezes afasta o compositor dos seus objetivos conceituais, tanto no plano estético, quanto no lógico”.

O material sonoro com o qual o compositor pode trabalhar hoje transcende sua própria capacidade de estruturação, “de pleno domínio da técnica e da gramática” - explica Jorge Peixinho - “é um pouco a fábula do aprendiz de feiticeiro. Mas me parece que os aspectos positivos sublevam os negativos e que essa riqueza de tendências e experiências deverá dar seus frutos num futuro próximo, quando todas as trajetórias serão possíveis”.

FUNÇÃO SOCIAL

Para o compositor português, porém, não acontecerá de forma alguma um sincretismo estético, uma possibilidade de convergência de todas as vias hoje existentes, como já ocorreu em épocas históricas passadas, “uma vez que o mundo atual não é mais hierarquizado, e embora assentado um sistema social pretensamente imitável, não pára de modificar-se um único dia.

Um mundo onde as lutas de classe se tornam mais agudas e as possibilidades de comunicação permitem que de forma horizontal e vertical o homem tenha acesso às informações. Portanto, um mundo instável, de conflitos permanentes, que se refletem na produção artística”.

E a música de hoje, como diz Konrad Boehmer, volta a ser uma forma de expressão puramente representativa, uma vez que o compositor pertence a uma sociedade caótica, em que artificiais de composição, criados no século XX, “não passam de uma reflexão sobre o fato de que a música já não tem a mesma função social que possuía nos séculos XVII e XVIII, por exemplo”.

Como a música, as concepções também são diferentes entre os compositores e músicos contemporâneos. Se Boehmer se preocupa com a função social da música e Lachenmann se interessa pela expressão do conflito homem-sociedade, o belga Leo Küpper quer levar até as últimas conseqüências a exploração dos sons produzidos pelo homem e pelas máquinas, enquanto o alemão Koellreutter propõe como forma de participação direta do compositor na sociedade a música aplicada ou funcional.

Naturalmente, aos estudantes não se deu a fórmula mágica da verdade única e imutável - nem tampouco a síntese esperada por alguns e que talvez pudesse facilitar a busca de um caminho próprio. Ao contrário, como explicou o compositor uruguaio Coriún Aharonián, “tentamos proporcionar a eles um máximo de informação com total liberdade” mesmo que em alguns momentos ela tenha sido difícil de acompanhar e desse origem a brincadeiras. Quisemos que o Curso não se transformasse numa reunião de amigos”.

Evidentemente, isso gerou uma certa confusão inicial, já que diante de tantas propostas diferentes e de uma terminologia difícil, a angústia por uma opção imediata fez do estudante um mero receptor sem condições de analisar, criticar ou entender de pronto a música de hoje, ainda que muitos dos participantes já tenham feito composições de linhas tipicamente contemporâneas e outros saibam muito bem como manipular aparelhos eletroacústicos.

Se de um lado esses mesmos estudantes também se surpreenderam com o aparato tecnológico do Grupo de Música Experimental de Bourges ou do Instituto onde o compositor belga Leo Küpper faz suas experiências musicais, não foi sem a mesma curiosidade que ouviram peças eletroacústicas, aleatórias, instrumentais, eletrônicas, de características folclóricas ou primitivas dos compositores Latino-Americanos.

IDENTIDADE CULTURAL

Uma das muitas verdades, porém, já é possível vislumbrar nesse emaranhado de informações, e ela aparece cristalina para muitos: a exigência e a necessidade asumida pelo compositor contemporâneo de um encontro com sua identidade cultural. “E creio” - afirma Jorge Peixinho - “que foi dentro desta perspectiva que esse Curso se realizou. A de tentar descobrir a identidade da música Latino-Americana ou de suas muitas identidades e sua confrontação com as novas tendências existentes na Europa, que com toda a sua carga histórica de tradição, vive o mesmo fenômeno, tanto ao nível dos compositores, individualmente, como ao nível das várias culturas regionais. Em relação à América Latina, que assiste a um primeiro esforço consciente de reidentificação, portanto, muito mais profundo e sólido do que o da defunta época pseudonacionalista. E basta citar os trabalhos de Gilberto Mendes, Alberto Villalpando ou Oscar Bazán”.

“Nossa realidade sócio-econômico-cultural é bem diferente da dos europeus ou norte-americanos” - observa o compositor brasileiro José Maria Neves, presidente do VII Curso - “e o Latino-Americano está mais ligado a uma funcionalidade, a uma diretividade da obra para o público. Ele sabe que os meios tecnológicos disponíveis são outros, então, ao invés de sonhar com grandes

estúdios, procura criar uma música pobre - dizer o máximo com os mínimos recursos”.

Não há na América Latina, como também na Europa de hoje, uma escola, um estilo que impulse os criadores e determine fórmulas de trabalho ou expressão. Contudo, como explica José Maria Neves, há linhas de composição mais ou menos definidas, fruto talvez de uma identificação cultural que transcende encontros e contatos mais diretos.

Dentre essas linhas, são claras três tendências básicas, que demonstram que o compositor Latino-Americano é um homem que começa a se identificar com a problemática socio-econômica e cultural de seu Continente. Entre os que estiveram presentes ao 7º Curso, notou-se uma forte tendência para a abolição das fronteiras. Começa-se a pensar no Continente, o que não significa perda de nacionalidade, “porque as boas características regionais se mantêm, enquanto o essencial, - a identificação com a terra - se alarga”. Nota-se, ainda um progressivo abandono da imitação da última moda européia e norte-americana, principalmente entre os jovens compositores.

Apesar de sua importância, o Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, organizado por compositores sem nenhum patrocínio estatal ou particular, não mereceu o apoio financeiro dos países em que se realizou até agora. Os seis primeiros, na Argentina e no Uruguai, curiosamente tiveram apoio do Instituto Goethe, que é alemão. “E para o 7º Curso” - conta José Maria Neves - “o primeiro no Brasil, não tivemos também nenhum apoio econômico da Funarte, que é órgão centralizador da política musical brasileira, através do Instituto Nacional de Música. A única ajuda a nível oficial partiu dos Governos dos Estados de Minas e São Paulo que ofereceram bolsas de estudos para alguns alunos e da Prefeitura de São João del-Rei, que deu apoio integral durante toda a preparação do Curso”.

Mas não é sem ressentimentos que o compositor José Maria Neves conclui: “A equipe de organização do Curso até gosta de não ter muita ajuda oficial, porque as ajudas podem vir acompanhadas de certos compromissos que, a nível musical e pedagógico, poderiam mudar sua atual orientação”. Essa falta de recursos oficiais não impediu que 35 compositores e professores viajassem para São João del-Rei, às vezes de muito longe, para transmitir conhecimentos.

Em: O Estado de São Paulo, 22 de janeiro 1978.

Ana Maria Cicaccio:

De sucursal ABC

MINI-ESTÚDIO ONDE A CRIANÇA IMPROVISA

Enquanto a improvisação é uma constante nas aulas de iniciação musical em quase todos os países Latino-Americanos, levando muitos professores a acreditar que a carência de recursos pode levar o indivíduo a despertar mais cedo para a criatividade, na França, o Grupo Experimental de Bourges - em setor para crianças - ensina música através de sofisticados aparelhos eletroacústicos, sendo sustentado pelo Ministério da Cultura e Prefeitura local.

Naturalmente, ao mostrar (através de slides) os complexos aparelhos em São João del-Rei, por ocasião do VII Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, que terminou domingo passado, Christian Clozier recebeu toda a sorte de críticas dos pedagogos presentes, que não aceitaram sua afirmação de que uma máquina também pode despertar as crianças para a criatividade, a improvisação, a composição e a arte.

O “Gmebogosse”, aparelho criado em 1972 por Christian Clozier e que recebe o mesmo nome do setor para crianças do grupo de música experimental de Bourges, consiste, basicamente - depois de sua construção e aperfeiçoamento pelo engenheiro Jean-Claude Le Duc em 1977 -, de quatro consoles independentes e um comando eletrônico central (amplificador, microfones, alto-falantes e gravador cassete). E foi construído de tal maneira que se torna acessível a qualquer idade, ou seja, é uma espécie de miniestúdio eletroacústico, equipado com sintetizador eletrônico e comando de voltagem.

O mais importante no sistema, segundo Clozier, é que as crianças manipulam diretamente o som, cujo resultado pode não ser uma ação musical, mas é sempre sonoro. “Não se trata de decorar coisas, mas de agir sobre o som” - explica Clozier. Assim, também não existem regras ou métodos e as crianças de 4 a 16 anos participam de jogos que não obedecem uma ordem de complexidade.

Foi, inclusive, por razões práticas que o Grupo de Música Experimental de Bourges, em seu setor de iniciação musical, resolveu abandonar o sistema tradicional de composição eletroacústica, que é feito com fita de rolo, tesoura e colante. “Com crianças esse processo iria tomar muito tempo e todo lado de criação estaria perdido”. Assim, o único material são os botões de controle para andar, parar ou seguir a fita cassete onde aparecem sons e silêncios de duração nunca superiores a quatro ou cinco minutos. Botões de controle estereofônico, um potenciômetro, botões de controle de duração do som e de silêncio e outros dois para graves e agudos.

Se as crianças não quiserem usar as cassetes gravadas pelo grupo, também podem produzir sons através dos microfones ou, então, trazer uma cassete gravada de casa. Segundo Clozier, o sistema permite uma infinidade de jogos para crianças a partir de quatro anos. E, curiosamente, ele explica que as crianças das classes maternas mexem com o aparelho depois de apenas uma hora de explicação.

A maioria dos jogos pedagógicos se baseia nos jogos de sociedade. Um bom exemplo é o dominó. Cada grupo de crianças tem um jogo de quatro ou seis cassetes gravados dos dois lados. No alto-falante é proposto um som. Quem tiver o cassete com o som proposto põe sua fita na máquina e, se estiver correta, vira do outro lado propondo outro som. Esse jogo, segundo Clozier, estimula a agilidade intelectual de reconhecimento e memorização dos sons, além de propiciar rapidez de resposta. Há jogos para estimular a percepção sonora e rítmica, a criatividade, a improvisação, o reconhecimento de sons e outras possibilidades.

Alguns professores Latino-Americanos não acreditam que manipulando botões, “numa atitude semelhante à de um observador de televisão, uma criança possa despertar para a música e conseguir mais tarde, expressar-se artisticamente com esse tipo de formação”. Clozier também não deixa claro se a experiência dará certo ou não, afirmando apenas: “Ao mesmo tempo em que o aparelho é um instrumento eletroacústico, é também um recurso de muitas possibilidades para uma pedagogia experimental”.

Para a pedagoga argentina Violeta Hemsy de Gainza, autora de vários métodos de ensino de piano e professora especializada em iniciação musical para crianças e adultos, “a falta de meios incentiva a capacidade criadora e no caso da pedagogia esse incentivo vale tanto para o aluno como para o professor”. Ela não despreza, contudo, a riqueza de recursos e as possibilidades de manejá-los: “A mim me preocupa muito mais a atitude dos governos Latino-Americanos. Não há uma conscientização, a nível oficial do valor que tem as artes e especialmente a música, na formação de um indivíduo. Então, nós pedagogos sentimos que trabalhamos

sozinhos, a custa de nossa força pessoal e nada mais. Assim, se é preciso, trabalhamos com poucos recursos, na tentativa de atingir objetivos talvez semelhantes aos do Grupo de Bourges”.

Em: O Estado de São Paulo, 29 de janeiro 1978.
[com foto do GMEB, França]

**Ana Maria Cicaccio:
Da sucursal de ABC
A ARTE DE CRIAR INSTRUMENTOS**

Na oficina improvisada, transportada de Belo Horizonte com alguma dificuldade para São João del-Rei, em Minas Gerais, as ferramentas se confundiam com os instrumentos curiosos de Marco Antônio Guimarães, a maioria feita com tubos de PVC, cabaças, cordas e madeiras em geral. Mais que curiosos, os instrumentos experimentais impressionaram os participantes do VII Curso Latino-Americano de Música Contemporânea - que se realizou de 9 a 22 de janeiro em São João del-Rei - pela simplicidade com que são executados e pela riqueza sonora.

E não foram poucos os professores e pedagogos que passaram tardes inteiras aprendendo alguma coisa sobre acústica ou sobre os segredos da luteria. Também não foram poucos os que se puseram a construir instrumentos, como o caso de uma pedagoga argentina que teve de resolver com alguma dificuldade e em pouco tempo alguns problemas básicos de marcenaria - como usar uma lixa por exemplo - para ter, ao final do dia, réplica de um dos instrumentos criados por Marco Antônio.

Elísima Ighes Lopes, de Juiz de Fora, professora de piano do conservatório estadual de São João del-Rei, ficou tão entusiasmada com as pesquisas de Marco Antônio que deve tentar com crianças a experiência de ensiná-las a fazer instrumentos musicais:

“Seria uma forma” - diz ela - “de também tirar das ruas meninos e meninas que poderiam estar aprendendo alguma coisa interessante e desenvolvendo seu potencial criativo, ao invés de estarem sujeitos à marginalização”.

A falta de informação sobre as inúmeras possibilidades pedagógicas da luteria experimental e a formação sempre unilateral dos professores de música explicam o interesse das pessoas pelo trabalho de Marco Antônio Guimarães: “Aqui elas puderam ver coisas bem diferentes das que estão nos livros. Puderam manejar uma serra elétrica, afinando um sarrafo de madeira ou fazendo cravelhas rústicas para sustentar cordas de aço. Limpavam cabaças e fizeram aberturas criativas em suas paredes para que funcionassem como caixas de ressonância. Enfim, viveram momentos interessantes, porque fizeram coisas com suas próprias mãos, de forma artesanal”.

Mas não faz tanto tempo que o jovem Marco Antônio, celista de Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e professor de violoncelo da Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte, se dedica à luteria experimental. Porém, como ele mesmo diz, somente numa família de certa tradição artesanal aconteceria o despertar para a arte de fazer instrumentos musicais. Desde pequeno, Marco Antônio viveu entre madeiras, couros e ferramentas na oficina de seu avô materno, aprendendo com ele a manejar uma plaina, um serrote, uma lixadeira. Com seus irmãos, inclusive e auxiliado por sua mãe construía brinquedos até para os vizinhos.

Seu primeiro instrumento musical, contudo, só foi feito em 1971, depois que retornou da Bahia, onde conheceu o famoso Smetak ³, durante os quatro anos em que estudou em Salvador. O interesse despertado, a ligação com a música, toda uma vivência de artesão - tudo contribuiu para que Marco Antônio estudasse acústica e procurasse com avidez desvendar os segredos da luteria, não para fazer um violino perfeito, mas para criar instrumentos musicais “que tivessem relação direta com a terra e o que ela produz”. E é com segurança que ele afirma também que “não faz instrumentos eletrônicos por opção. Fico impressionado - explica - com a riqueza desses instrumentos simples comparados com a pobreza desses aparatos eletroacústicos que podem interessar num primeiro momento, mas que acabada a curiosidade, não deixam nada. É diferente fazer um boneco de barro com as próprias mãos e imaginação, do que ficar apertando botões numa máquina”.

Talvez por pensar assim, Marco Antônio acredite também que chegou o momento de transmitir a outros os seus conhecimentos ou, pelo menos, despertar crianças e jovens para a criatividade. Assim, para este ano ele já pretende transferir sua oficina “de fundo de quintal” para a Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte. “Seria uma oportunidade de os alunos verem alguém fazendo um instrumento musical, de tocá-lo, de formar grupos para construir outros”.

Na verdade, a Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte pretende muito mais que isso, segundo o próprio Marco Antônio. No ano passado, inclusive, enviou à Funarte, na tentativa de liberação de verba, um projeto que não inclui apenas um trabalho com luteria experimental, mas com teatro, música, dança e artes plásticas - tudo integrado e funcional o bastante para permitir uma formação mais ampla a seus estudantes. A resposta de Funarte, contudo, ainda não chegou.

Por outro lado, porém, Marco Antônio dá continuidade a seus projetos individuais. Já tem esboços de um livro mostrando as ferramentas básicas para a produção de instrumentos experimentais, bem como a maneira de executar alguns deles e os materiais necessários. Pretende, ainda, desenvolver projetos didáticos de aplicação e criação de instrumentos musicais e brinquedos para crianças e adolescentes. E já desenhou vários jogos infantis que permitem a introdução da criança às formas rítmicas, de duração dos sons, de percepção sonora. Um deles, por exemplo, é formado de vários tubos de diferentes alturas (com bocais semelhantes aos de uma flauta doce) para que a criança alinhe do mais grave ao mais agudo ou vice-versa.

Toda essa inventividade, porém, estará perdida se ele não tiver algum apoio, uma vez que até agora, tudo o que criou e tornou concreto foi financiado por ele próprio.

Em: O Estado de São Paulo, 1º de fevereiro 1978.
[com fotos dos instrumentos e de Marco Antônio Guimarães]

Elbio Rodríguez Barilari:
MÚSICA CONTEMPORÁNEA (I)
AL ENCUENTRO DE LATINOAMÉRICA

El Curso que anualmente organiza la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea, es uno de los máximos eventos musicales del continente tanto por el alto nivel pedagógico alcanzado, como por su importancia capital en el

³ Anton Walter Smetak (Zúrich, 1913 - Salvador, Bahia, 1984), chelista, compositor, escultor, inventor y constructor de instrumentos, teósofo, emigró a Brasil en 1937. A invitación de Koellrerutter, se integró en 1957 como docente a la Escuela de Música de la Universidad Federal de Bahía.

establecimiento de un contacto más estrecho entre compositores, intérpretes y docentes de toda América Latina. Este año, fue elegida como sede del Curso, séptimo de la serie, la histórica ciudad brasileña de São João del-Rei, en el Estado de Minas Gerais.

São João del-Rei posee una tradición cultural muy importante, especialmente en el aspecto musical, en correspondencia con su significación histórica como cuna del primer movimiento independentista del Brasil, liderado por un sanjoanense, Joaquim José Da Silva Xavier, conocido por Tirandentes.

En la pequeña ciudad mineira se conserva viva la tradición musical incorrectamente denominada “Barroco Mineiro” por el musicólogo [Francisco] Curt Lange, y que es en realidad una adaptación muy “sui generis” de las corrientes clásica y romántica de Europa, efectuada por compositores autodidactas de la región. Dos orquestas bicentenarias ejecutan las misas de estos autores en las antiguas iglesias de la ciudad, cuyo clima dieciochesco predispone a la comprensión de esa música, quizás no muy perfecta técnicamente pero de un valor humano innegable. La propia arquitectura de la ciudad contribuye a que estas tradiciones se mantengan vigentes, en un medio ambiente muy similar al de su época originaria.

UN LUGAR PRIVILEGIADO

También a nivel de manifestaciones populares São João del-Rei es un lugar privilegiado en el que se descubre una relación cotidiana con la música y con una tradición que se pierde en el pasado. En este ámbito se inscriben por ejemplo las Congadas y las Folias de Reis, pertenecientes al complejo afrobrasileño y en las que perdura el recuerdo de épocas remotas, conservado en forma oral en la memoria del pueblo.

Fue en este entorno entonces, en el que se desarrolló el Séptimo Curso de Música Contemporánea, para el que se trasladaron hasta São João del-Rei ciento cincuenta estudiantes de diversos países de Latinoamérica y más de treinta docentes americanos y europeos, así como también uno japonés y otro marroquí.

El Curso ofrecía cuatro áreas de trabajo: composición instrumental, composición electroacústica, educación musical e Interpretación. El estudiante debía optar por una de estas áreas dentro de las cuales a su vez tenía la posibilidad de escoger materias y profesores, según sus intereses. Al mismo tiempo se reservaron algunas horas diarias para la asistencia a cursos básicos generales, como el del compositor holandés Konrad Boehmer sobre lenguaje musical y el de la compositora argentina Graciela Paraskevaídis sobre músicos latinoamericanos. Se realizaron también numerosas conferencias y ciclos de conferencias sobre diferentes tópicos por varios de los docentes y algunos de los alumnos asistentes.

La intensidad del trabajo hizo que en esas dos semanas se acumulara una enorme cantidad de información sobre los alumnos, quedando un tanto al margen la parte práctica. Una opción que fue conscientemente tomada por los organizadores del Curso, quienes consideraron conveniente que el curso intentara paliar en alguna forma el vacío de información que a nivel continental existe sobre el quehacer artístico de los propios países americanos y con respecto a los europeos. Posiblemente sea en esa función de destructor de barreras artificiales, que el Curso tenga su mayor mérito, ya que es en ese plano que supera la mera difusión de conocimientos para alcanzar un rol de integrador de la(s) cultura(s) de Latinoamérica.

LOS CONCIERTOS DIARIOS

Uno de los elementos más atractivos y dinamizadores de la realidad cotidiana fue la realización de conciertos diarios con posterior debate, durante el cual docentes y alumnos expusieron libremente sus opiniones de índole estética, técnica

o de cualquier otro orden sobre las obras escuchadas, generalmente pertenecientes a compositores presentes en el Curso. Así fue posible percibir muy claramente las diversas corrientes que se mueven dentro de la música contemporánea y establecer algunos parámetros fundamentales para el estudio de sus principales problemas. Afloraron también encontradas concepciones con respecto a la función de la música contemporánea y hasta de la propia naturaleza de la música y de sus planos de incidencia en el individuo. A grandes rasgos podría decirse que la discusión no es más que la reedición de la vieja polémica sobre contenido y significado de la música que en diferentes épocas y bajo diferentes enfoques ha sido uno de los puntos candentes de la estética musical.

Otra comprobación de orden mucho más práctico y que al mismo tiempo no deja de ser paradójica, es que pese a las enormes diferencias en cuanto a tecnología con respecto a sus colegas europeos, los creadores latinoamericanos se han volcado en forma preferencial hacia la electroacústica. A partir de ese hecho objetivo se han intentado diversas explicaciones de tipo estético, pero aparece como más acertada la que sostiene que ese vuelco es el reflejo de una realidad musical vuelta de cara al pasado, que aísla al creador contemporáneo y lo condena a ver su obra archivada o muy raramente ejecutada, especialmente si tiene que recurrir a algún organismo sinfónico. Por lo tanto, la electroacústica, con su eliminación de intermediarios (intérpretes) entre compositor y oyente, ofrece por lo menos la posibilidad de que el primero pueda oír su obra y al mismo tiempo comunicarla con el recurso de un grabador y un par de parlantes. Esta observación introduce el crucial problema de la comunicación a nivel del arte contemporáneo, tema omnipresente en este Curso y que será expuesto en próximas notas de esta serie que se inicia hoy.

En: El País, Montevideo, 8 de febrero 1978.

Elbio Rodríguez Barilari:
MÚSICA CONTEMPORÁNEA (II)
DIETER KAUFMANN: TEATRO MUSICAL

En São João del-Rei, una de las más interesantes propuestas de las muchas dadas a conocer en el correr del Séptimo Curso Latinoamericano de Música Contemporánea de Brasil, estuvo a cargo del compositor Dieter Kaufmann (austríaco, 37 años) quien comentó en sus clases la labor que desarrolla en el "K & K Ensemble". Se trata de un grupo de teatro musical que dirige junto a su esposa, la cantante y actriz Gunda König. Kaufmann se ha caracterizado por una constante preocupación por el mensaje de su música, siempre renovadora y crítica. En su Viena natal, según palabras del compositor, predominan esquemas musicales del pasado, destinados a un turismo cultural que llega desde todo el mundo para conocer las añejas glorias de esa ex-capital de la música. Kaufmann pretende revertir o por lo menos dinamizar esa situación mediante una labor crítica realizada a varios niveles. Su creatividad se expresa mediante música puramente instrumental, puramente electroacústica o por medios mixtos integrando ambos elementos. Pero un plano superior de elaboración lo ha llevado a internarse en el teatro musical donde, sostiene Kaufmann, los sonidos se integran con la palabra, la danza y las imágenes para formar un todo más trascendente y más apto en última instancia para volver legible el significado de su obra.

El "K & K Ensemble" nuclea a un grupo de especialistas en las diferentes técnicas y artes, que asegura la calidad formal del espectáculo, que en su versión

“de concierto” queda reducido a la participación del propio compositor, su esposa (como presencia escénica) y un colaborador técnico en la parte audiovisual. La finalidad es la de acceder a un público diferente al que asiste a las salas de concierto, con un tipo de espectáculo que tenga la capacidad de interesarles y que al mismo tiempo trascienda la mediocridad artística de los que habitualmente se ofrecen por los medios masivos o en el music-hall. La formulación del espectáculo podría compararse, justamente, a este último género. Una actriz-cantante-bailarina, personaliza, corporiza, la anécdota, generalmente muy simple, que va a ser utilizada para llegar a una comunicación, o por lo menos a un intento de reflexión, que generalmente se refiere a los principales problemas del hombre contemporáneo, la despersonalización, la alienación de lo específicamente humano en la sociedad super-desarrollada. Kaufmann pretende estimular de tal forma la sensibilidad de su espectador, que éste no tenga más remedio que percibir aquello que se encuentra tras la apariencia frívola de su obra, su trasfondo, e identificarse con el problema o rechazarlo. Al mismo tiempo, nunca deja resueltas las tensiones que desencadena, postulando la necesidad de que sea el propio espectador el que intente dilucidarlas, haciendo pesar en la empresa sus particulares vivencias. Es interesante en ese sentido su preferencia por emplear en composiciones dedicadas a ser ejecutadas, o mejor dicho representadas en lugares de trabajo o de enseñanza, los propios sonidos ambientales de ese medio. Kaufmann sostiene que el acto de control de los sonidos ambientales, con un sentido artístico, permite a un individuo recuperar parte de su poder sobre ese medio en el que está inmerso cotidianamente y que en mayor o menor medida lo está condicionando como ser humano.

Algunas de las creaciones del “K & K Ensemble”, rebasan todas las posibilidades técnicas del compositor latinoamericano por su costo y complejidad. La pieza “Deklaration”, por ejemplo, requiere que la actriz esté vestida con una malla recubierta de células fotoeléctricas que estimulan dispositivos sonoros, variando su intensidad y altura de acuerdo con los desplazamientos de la misma, previstos en la partitura y que están elaborados en base al lenguaje visual utilizado por los sordomudos. Sin embargo otras obras tienen menos despliegues técnicos y parten del principio de integración de las artes, en torno de una idea global o de algunos sentimientos. Por lo general, el “K & K Ensemble” pretende que sus actuaciones sean discutidas por los presentes, como una forma de romper la barrera entre artista y espectador y al mismo tiempo comprobar si su aspiración de despertar una inquietud o plantear una problemática ha sido recibida por sus auditores. Lo interesante de todo esto es que la práctica ha demostrado lo acertado del camino, tras varios años de labor en los cuales el grupo se ha presentado en muy distintos medios sociales y luchando con problemas económicos que no son exclusivos de este hemisferio. Kaufmann y su equipo han logrado montar un aparato teatral de una eficiencia técnica admirable y que sin embargo se mantiene en una escala reducida, sin tener que depender de organismos o instituciones que harían peligrar su independencia crítica, factor fundamental para que la acción del Ensemble conserve su sentido originario.

En: El País, Montevideo, 10 de febrero 1978.
[con foto de Dieter Kaufmann]

Gilberto Mendes:
CONFRONTO DE NOVAS TENDÊNCIAS MUSICAIS

Com tantos europeus e Latino-Americanos presentes, o 7º Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, realizado neste ano em São João del-Rei, proporcionou verdadeiro confronto e discussão das tendências mais novas surgidas na música de hoje feita em nosso continente e no Velho Mundo. E o confronto foi para valer, as discussões num clima da mais absoluta franqueza. Sem a menor cerimônia, cada um disse o que realmente achou da música do outro.

Embora houvesse uma unidade ideológica marcante - todos os professores presentes não ganharam *cachet*, estavam ali por amor à música, ligados por um idealismo comum -, sentia-se, ainda que discreta, aquela posição de mestre, de dono da verdade, das direções estéticas, das tecnologias instrumentais e composicionais, por parte dos europeus; frente a um desejo de insubmissão, de emancipação, de questionamento crítico, por parte dos americanos, no qual se sentia um resto daquele velho complexo de inferioridade. Mas éramos todos irmãos, ali, e tudo acabou muito bem, com igual proveito de todos os lados. Houve um denominador comum: a preocupação com o homem de nosso tempo, com o seu destino inquietante. A *tônica* e a *dominante*, para usarmos expressões musicais, foram o Humanismo.

Esta preocupação poderá dar lugar a toda uma nova tendência musical, a mesma na Europa e nas Américas, a ser seguida por compositores identificados por um igual espírito humanista. O espírito será o mesmo, mas inúmeros continuarão sendo os aspectos formais da linguagem musical, segundo a contribuição, a invenção particular de cada compositor. Porque europeus e americanos falam uma mesma linguagem musical, do Ocidente, comunicada por compositores de diferentes nacionalidades. E a música americana é um dos aspectos dessa linguagem, uma em sua ramificação para as Américas, desde o período Barroco, quando ela se manifestou pela primeira vez entre nós, principalmente em Minas Gerais, e também no Peru, no México e outros centros de colonização.

“Primeiramente, ela é barroca, depois diremos que é americana. Da mesma forma, quando ouvimos Vivaldi, falamos em música barroca, não em música italiana. O que não nega o fato de que ela é música barroca italiana, como a nossa é música barroca americana, na maneira como seus compositores utilizaram um mesmo conjunto de estruturas significantes e sobretudo pelas contribuições pessoais deles, na elaboração de signos novos, que vieram enriquecer esse conjunto estrutural. Essas contribuições, esses acréscimos é que tornam a música reconhecida como sendo desde ou daquele povo; e, num dado momento, devido a uma contribuição maior, um país passa a liderar, a comandar o desenvolvimento desse mercado comum de significados musicais” (citei minhas próprias palavras no estudo que fiz sobre a música brasileira, no livro *O Modernismo*, Editora Perspectiva, Coleção Stylus).

Tive a comprovação deste meu ponto de vista nos concertos de São João del-Rei. Não obstante os proclamados e respeitáveis propósitos americanistas de quase todos os compositores de nosso continente, sua música ouvida sempre se encaixava numa das tendências também encontradas na Europa e Estados Unidos. Sobretudo, tanto a música americana como a européia revelavam o mesmo estado de crise, num beco aparentemente sem saída: com os mesmos *escapismos* para o teatral, para o conceitual, para a *chateação* propositada (“to make the music boring”). Esta última saída, então, tipicamente européia, com sua origem em Erik Satie. O que não impediu, que se tornasse tipicamente norte-americana, desenvolvida por John Cage e seus epígonos. Nem impedirá que se torne tipicamente brasileira, se lhe dermos um revestimento tropicalista (de certo modo, já

aconteceu até em nossa música popular, con Walter Franco). E assim por diante, uma mesma linguagem, como é a linguagem musical do Ocidente, vai-se desenvolvendo aqui com uma contribuição nossa, ali com a de um mexicano, peruano ou argentino. Mas é sempre a mesma linguagem, com os mesmos problemas, as mesmas tendências. Porque um mesmo homem está por detrás disso tudo, o homem ocidental de hoje, fruto das contradições de nosso tempo, das relações de produção e consumo dos nossos dias.

Só a modificação desse contexto social-econômico, dessa infra-estrutura poderá acarretar o aparecimento de tendência artística realmente nova. Por enquanto, contentemo-nos com nossa arte decadentista, escapista; mas sem perder de vista que num dado momento, tudo poderá mudar, e os atuais e sagrados valores estéticos perderão toda a sua importância. E nada nos impede de já nos anticiparmos a essa mudança. Enfrentando o problema não fugindo. E o problema não é a busca de uma música tipicamente brasileira, ou tipicamente Latino-Americana: o problema é resolver uma crise, que é da linguagem da música contemporânea ocidental, da qual a música das Américas é um dos aspectos, e a brasileira, um aspecto mais particular ainda. Um problema único, geral.

Enfrentado com seriedade e coragem, por compositores europeus e americanos, a solução *pintará* surpreendentemente fácil: uma retomada do fazer a música como ela sempre foi feita. É o que antevejo. E que, constatei, muita gente já anda fazendo na Europa e pelas Américas. Constatei ali mesmo, em São João del-Rei. Só que deixo para contar a próxima vez.

Em: A Tribuna, Santos, 19 de fevereiro 1978.

Elbio Rodríguez Barilari:
MÚSICA EN BRASIL
UNA TRADICIÓN SECULAR

La permanencia en São João del-Rei hizo que los concurrentes al Séptimo Curso Latinoamericano de Música Contemporánea pudieran tomar contacto con una de las manifestaciones de transculturación musical más interesantes del Continente. La existencia de una tradición vinculada al clasicismo europeo en la región de Minas Gerais, cuyo centro neurálgico está en São João del-Rei, ha motivado estudios de diversa índole, que intentan explicar el nacimiento de esta escuela de compositores criollos en una época en que la dominación portuguesa hacía muy difícil todo intercambio cultural, incluso con la metrópoli.

El caso es que se conocen testimonios de la segunda década del siglo XVIII que demuestran que ya en aquellos tiempos se desarrollaba una actividad musical de corte europeo en la pequeña ciudad mineira. En 1717 el Conjunto Musical del Maestro Antônio do Carmo, actuó en la recepción al Conde de Assumar y también se sabe que en 1728 el mismo conjunto se presentó en fiestas religiosas. La fundación de la Orquesta Lira Sanjoanense data de 1776, con lo que seguramente es una de las más antiguas del continente, ya que su actividad continúa ininterrumpida hasta el día de hoy. La otra orquesta de la ciudad, llamada Ribeiro Bastos, motiva la duda de los autores en cuanto a su fecha de creación, que unos colocan en 1790, mientras otros sostienen que fue creada recién en 1840. La actividad de estas orquestas estuvo siempre en estrecha relación con las festividades religiosas, para las que diferentes congregaciones y hermandades contrataban sus servicios. La profusa vida musical de la región motivó el surgimiento de una pléyade de compositores autóctonos, mulatos la mayoría, que inspirándose

en las partituras que les llegaban de Europa, crearon todo un estilo, en el que las diferentes corrientes del viejo continente se sintetizan, dando lugar a un nuevo producto musical. Los estudiosos locales rechazan el nombre de “Barroco Mineiro” con el que usualmente se conoce esa música, prefiriendo que sea denominada clásica o pre-clásica según el autor a que corresponda.

Los participantes del Curso tuvieron la oportunidad de oír una Misa completa del compositor Presciliano Da Silva (1854-1910), heredero de la tradición regional, que llegó a estudiar en la Real Academia de Música de Milán. El magnífico marco de la Iglesia de San Francisco dio su clima adecuado para la audición de esa obra sacra, en la cual fue posible detectar influencias que van desde Haydn hasta Verdi, pero integradas en un total de muy particular sabor, quizás otorgado por la falta de perfección técnica, suplida con fervorosa entrega, que exhiben los ejecutantes. La dirección de la orquesta estuvo a cargo del compositor José Maria Neves, actual presidente de la Sociedad Latinoamericana de Música Contemporánea [se refiere a los CLAMC], quien viaja semanalmente desde Rio de Janeiro a São João, con el solo objetivo de colaborar en el mantenimiento de una tradición secular, que es orgullo de su histórica ciudad natal.

A nivel creativo, la tradición mineira se ha independizado en gran medida del desarrollo histórico de la música, dándose la paradoja de que alguno de los asistentes locales al Curso, componga en la actualidad música sacra elaborada con el mismo lenguaje que sus antecesores heredaron de la música europea de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. La otra anotación interesante es que una de las cuestiones más debatidas en el Curso, fue la falta de funcionalidad de la música occidental de los últimos dos siglos, y por contraposición, ese debate se realizaba en un entorno cultural donde la música conserva aún ese carácter, integrada plenamente a la actividad comunitaria. Afortunadamente, esa tradición parece lo suficientemente vigente para tener confianza en su supervivencia, como testimonio de una época que parece superada pero que permite comprobar que los problemas estéticos de la música no están totalmente desligados de su función colectiva.

En: El País, Montevideo, 20 de febrero 1978.

Gilberto Mendes:

CAMINHOS ATUAIS DA MÚSICA ELETRÔNICA

No 7º Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, realizado em São João del-Rei, tivemos ocasião de ouvir e discutir francamente a música dos novos compositores deste continente e da Europa. Não foi possível a música para grande orquestra, que a cidade não possuía, mas deu para tirar o termômetro da atual situação, pela mostra dada do que tem sido composto para grupos de câmara e meios eletroacústicos.

O primeiro ponto de divergência surgido foi com a apresentação da música eletrônica de um grupo belga, de Bruxelas, ali representado pessoalmente pelo compositor Leo Küpper. Depois de algumas palavras sobre o seu trabalho e a projeção de slides que mostravam seu enorme estúdio, impressionantemente aparelhado (a macarronada de fios mostrada detidamente), ele arrematou a exposição assumindo um ar modesto: “Todo isto que vocês viram è muito fácil de se obter, è só ir comprando aos poucos, como eu fiz; qualquer um de vocês pode fazer o mesmo”. Sim, com o nosso poder aquisitivo que não dà para comprar nem uma vitrola nacional, e as facilidades de importação, que não permitem nem encomendar um livro do exterior!

Aquela afirmação fez com que a gente sentisse em toda a grandeza nosso lamentável subdesenvolvimento cultural, mexeu com nosso complexo de inferioridade, sobretudo agora que nem viajar mais se pode (como arranjar os 22 mil para depósito?). Küpper parecia estar gozando da nossa impotência, como um europeu falando com indígenas. Em seguida, tocou sua obra e de seus companheiros de equipe, um tipo de música interminável, sempre a mesma coisa, propositadamente sem estrutura, altíssima, a ponto de não se agüentar. A coisa incomodava tanto, fisicamente, que algumas pessoas deixaram o auditório. Inclusive eu, para proteger meus ouvidos.

No debate após da audição foi aquele *malho* em cima de Leo Küpper, curiosamente, mais da parte dos próprios europeus presentes, como o alemão Helmut Lachenmann e o holandês naturalizado (naqueles dias) Konrad Boehmer. Na defesa, atuaram o chileno José Vicente Asuar e o francês Christian Clozier, que chegou a *apelar*, furioso, tachando o auditório de não estar à altura de ouvir aquela música. E saiu da sala batendo a porta. Não posso critica-lo muito, porque também apelei, mas sem querer. Quando voltava à sala, perguntaram-me o que achava das músicas e escapou-me uma palavra que não posso repetir aqui. Mas foi muito esportivamente. Não estava em absoluto com raiva; muito pelo contrário, poucas vezes me senti tão bem como lá em São João del-Rei. E muito menos me sentia um Latino-Americano inferiorizado. Meu mundo é o mundo. Um mundo só. O mundo de Wendell Willkie ⁴.

Da minha parte, procurei deixar claro que saí da sala simplesmente porque o volume da música estava muito alto e eu não queria ficar surdo. Sou músico, tenho que preservar meus ouvidos. De resto, não via motivos para tanta polêmica. A música não *agrediu* esteticamente, somente incomodou por estar insuportavelmente alta. Daí a confusão. A agressão estética somente se dá quando há uma informação realmente nova, que não entendemos, que perturba, que abala nossas convicções, nossa segurança artística. Mas ali estávamos diante de uma obra cuja informação já era velha, gasta, feita naquela linha, já esvaziada, de *experimental* o ouvinte, “to make the music boring”. Só que naquele dia a música aborreceu mesmo, encheu as medidas até os limites. Talvez, neste ponto, tenha atingido, como raramente, seu grande objetivo. Tanto que não podemos negar que, sem a menor dúvida, foi a sensação da temporada. E Leo Küpper se tornou a grande atração do 7º Curso. Inclusive porque posteriormente desfez a impressão de superioridade deixada inicialmente, revelando-se no dia-a-dia uma pessoa amável, simples, despreziosa. Reconhecemos que sua música foi muito prejudicada pela má aparelhagem de som (embora a melhor que se pode conseguir entre nós) uma vez que é indiscutível o nível técnico de sua elaboração. Leo Küpper é um respeitado mestre europeu no campo da música eletroacústica. Soube que numa de suas aulas apresentou um admirável trabalho sobre estruturação de fonemas; e um aluno perguntou-lhe por que não havia mostrado aquela obra na apresentação de concerto. “Foi um erro tático, pensei que aquela outra fosse interessar mais” - respondeu.

No dia seguinte, ouvimos uma *Elegia a Amílcar Cabral*, do compositor português Jorge Peixinho, para sons sinusoidais, estruturados num desenvolvimento extremamente simples. A constante, na apresentação das músicas eletrônicas, nas noites seguintes, foi a longa duração, nem sempre funcional, uma exigência da

⁴ Wendell Willkie (EUA, 1892-1944), advogado estadunidense, liberal, internacionalista, candidato a presidente em 1940 por el partido republicano. En su popular libro “One world” abogaba por una especie de “gobierno mundial”.

própria idéia musical como aconteceu na obra de Peixinho. E os compositores se sentiam, agora, constrangidos a justificar essa longa duração, depois da polêmica em torno da música de Leo Küpper. Como que pediam desculpas pelo incômodo que iam causar, pelo barulho alto que teríamos de suportar. De um modo geral, deu para constatar que vai mal a música eletrônica pelo mundo afora, quanto mais sofisticados se tornam seus meios de produção. É o que confirmou a apresentação de outro grupo europeu, também dos mais representativos do momento, o grupo francês de Bourges, ali presente na pessoa de Christian Clozier. O mesmo som interminável, igual e ensurdecedor, que nada pretende dizer. Faz-se hoje em dia o oposto daquilo que esperávamos a partir das primeiras obras eletrônicas de Eimert, Stockhausen, Pousseur, que pareciam abrir um mundo infinito de possibilidades timbrísticas as mais variadas. Quanto mais nos embasbacamos frente ao “*apparat*” eletroacústico de um estúdio de hoje, mais nos desapontamos com o que sai dali, verdadeiro parto de montanha.

Neste ponto, até que vai bem a subdesenvolvida música eletroacústica Latino-Americana. Em modestos estúdios do tipo *caseiros*, improvisados, quase que feitos a mão, os compositores deste continente vêm realizando um apreciável trabalho, sensível, expressivo *musical*. O limite de seus recursos condicionou uma estética voltada ainda à música contrastada, motivada, desenvolvida, enfim, variada. Um exemplo, a música de Coriún Aharonián, uruguaio, de José Vicente Asuar, chileno, de Eduardo Bértola, argentino, todas com o som do cotidiano mais registrável em teipe. E mais significa - [el texto se interrumpe aquí y sigue una aclaración manuscrita de G.M. en la fotocopia que dice: “a matéria foi cortada aqui pelo maquinista. Paciência!”]

Em: A Tribuna, Santos, 26 de fevereiro 1978.

Elbio Rodríguez Barilari:
MÚSICA CONTEMPORÁNEA (III)
CONTRADICCIONES Y BÚSQUEDA

Uno de los elementos dinamizadores del Séptimo Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, realizado en São João del-Rei (Minas Gerais), fue el ciclo de charlas sobre Estética y lenguaje musical que ofreció el compositor Konrad Boehmer. Nacido en Alemania, pero nacionalizado holandés, Boehmer posee el título de doctor en musicología, ocupando además una cátedra de esa especialidad a nivel universitario.

Sus clases se convirtieron en fuente de polémicas de todo tipo, alimentando las conversaciones de los asistentes al Curso con temas para el debate. Si bien puede decirse que muchos de los alumnos manifestaron posiciones discordantes con las del docente europeo, fueron pocos los que se mantuvieron indiferentes al respecto.

La labor de Boehmer consistió en un análisis de tipo histórico y social de las pautas que han regido el desarrollo de la cultura occidental, enlazando esos carriles básicos con los resultantes artísticos de cada período histórico, y extrayendo las correspondientes conclusiones de orden estético.

¿LA LIBERTAD DEL CREADOR?

Toda esa profunda revisión, lo llevó a internarse en diferentes áreas de la actividad humana, disgresiones que sirvieron además para comprobar la solidez conceptual del compositor en muy diferentes campos.

Fue quizás este rigor metodológico lo que llevó a la impaciencia a muchos de los concurrentes a sus clases, más habituados tal vez a la conocida forma de tratar los problemas estéticos, reduciéndolos a un mero juego intelectual. donde los manidos conceptos de la “libertad del creador” y de los “alcances de la inspiración”, se conjugan con la verborragia estructuralista de tantos teóricos contemporáneos.

Uno de los puntos clave de la visión de Boehmer está en “el estudio de las relaciones entre la producción de un creador y su papel en el medio social en que su acción se refleja”, partiendo del surgimiento de la “música culta” como música de concierto y como forma de expresión fundamentalmente individual.

Hasta el Renacimiento, y pese a la existencia de grandes creadores con personalidad propia, la música había tenido un papel funcional en la vida cotidiana, ya como auxiliar de la liturgia cristiana, ya en sus manifestaciones populares y más particularmente en la danza. Pero la aparición de una clara conciencia de diferenciación, hace que los autores vayan progresivamente buscando, no ya su propio estilo, sino su propia sintaxis, tendiendo a la estructuración de lenguajes musicales individuales. Esos intentos, si bien guardan relación con el pasado van llevando, según Boehmer, “a la destrucción del lenguaje natural, objetivada en la formulación del dodecafonismo y la actual atomización expresiva”. Boehmer plantea que la valoración del individuo, que se impone desde la Revolución Francesa, lleva inevitablemente a estas consecuencias musicales, sin que esto implique ningún juicio de valor y sí una mera comprobación histórica. Los compositores alemanes del siglo XVIII, por ejemplo, utilizaban un lenguaje colectivo dentro del que pueden diferenciarse maneras y estilos. Pero comparando autores del siglo XIX, las diferencias se hacen tan marcadas como entre Berlioz y Brahms o Chaikovski y Mahler.

En el siglo XX se acentúa esta tendencia; lo que entre Liszt y Wagner son diferencias gramaticales o de lenguaje, se transforman en distancias mayores cuando se habla de sistemas distintos, como en los casos de la música de Varèse, Schoenberg y Stravinski. Los compositores neoclásicos intentaron frenar este proceso de atomización a través de un retorno a formas superadas, mientras que el llamado realismo socialista procuraba lograrlo integrando música popular (funcional) en un entorno que no es propio de esas manifestaciones.

RELACIÓN CON EL MUNDO

Todo esto lleva, según Boehmer, a que desde los años sesenta se busque una música que esté en relación más directa con el mundo externo, empresa que choca contra la barrera que significa la utilización de esos nuevos recursos en un contexto sintáctico artificial.

Boehmer logra, sin duda, un planteo coherente y una interpretación personal de la problemática de la música contemporánea: es interesante entonces saber cómo él resuelve este esquema a través de su práctica musical. Y lo que se comprueba es que, una vez más, la teoría puede no aportar una solución concreta.

Con la audición de obras del compositor holandés, quedó de manifiesto su enorme bagaje de conocimientos técnicos. En formas tan diferentes como en una pieza para soprano, piano y orquesta, y otra para flauta sola, se evidenció su absoluto dominio de los mecanismos de la orquestación y aún del desarrollo. Pero su estética no salió tan bien parada. Buscando escapar a lo que llama *sistemas artificiales*, construye en su pieza para orquesta “Canciones del camino”, un mosaico en el que se reflejan diversos períodos de la música europea, desde Mahler hasta Stockhausen, pasando por un importante tributo a Alban Berg, lo que da un extraño corte romántico a una obra que aspira a otras resonancias. Por otra parte, la pieza

para flauta, que fue una de las más interesantes escuchadas en el Curso, alcanza un valor extraordinario en sí misma, como realización musical, pero sin trascender ese mismo lenguaje artificial que Boehmer rechaza.

Aparentemente, esta contradicción entre la obra y las concepciones de un excelente compositor contemporáneo, confirman que los problemas musicales sólo pierden vigencia ante el surgimiento de otros nuevos, producto de la propia búsqueda de la solución a los primeros, y es posible que en este círculo cerrado se encuentre el verdadero principio motor de las artes.

En: El País, Montevideo, 20 de febrero 1978.
[con foto de Konrad Boehmer]

Elbio Rodríguez Barilari: MÚSICA CONTEMPORÁNEA (IV) POSIBILIDADES DE LA CREACIÓN COLECTIVA

La creación colectiva, dentro de cualquier arte, es sin duda un tema fascinante y polémico. La experiencia realizada a nivel musical en el Séptimo Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, permite intentar algunas reflexiones en torno al problema, que tal vez por las propias características de la música, sea más espinoso que en otras manifestaciones culturales.

La música occidental muestra una contradicción entre su forma colectiva de ejecución, objetivada en la orquesta sinfónica, perfecto ejemplo de integración musical y especialización de funciones, y el carácter individual de la labor creativa. En otras culturas, donde la vida musical se rige por pautas completamente diferentes, o en distintos acervos folclóricos, esta contradicción desaparece o se da muy atenuada, pero la disociación de las funciones compositivas e interpretativas, es un rasgo muy específico de la cultura occidental. Ambas características - contradicción entre creación individual e interpretación colectiva, y disociación entre uno y otro campo - van a marcar nítidamente el desenvolvimiento de esa música, desde el renacimiento hasta el día de hoy.

ROMÁNTICOS Y CLÁSICOS

La concepción de la obra de arte como libre expresión subjetiva del creador, de neto corte romántico, o la clásica, que tiende hacia la perfección formal y el establecimiento de cánones de belleza abstracta, siguen rigiendo en buena medida los andariveles de la creación musical europea y sus derivados americanos. Quizás por eso, la inclusión de un taller de composición colectiva en el Curso de São João del-Rei, provocó reacciones que oscilaron entre la curiosidad y el escepticismo. Gilberto Mendes, reconocido compositor brasileño, y Jorge Peixinho, joven creador portugués, fueron los encargados de orientar esa búsqueda de una expresión de orden comunitario, que a posteriori se convirtiera en una de las más fermentales del Curso.

El grupo que trabajó con Peixinho obtuvo una pieza de estructura amplia, con intervención de un instrumental variado y la utilización de las voces de los intérpretes. Un elemento de orden escénico, que aparentemente pautaba una evolución desde un caos primitivo a una organización posterior, ofrecía ya algunos rasgos de lo que iba a ser la obra elaborada en el grupo de Mendes. Fuera del resultado musical concreto, de discutido valor, el trabajo de este segundo grupo adquirió ribetes singulares en cuanto a apertura de posibilidades y experiencia realmente colectiva. Sería excesivo exponer aquí las circunstancias en que se desarrolló la preparación de la obra, pero puede hacerse constar que la

compenetración de los participantes dio margen para que el resultado fuera realmente valioso como expresión grupal, en la cual Gilberto Mendes asumió el papel de ordenador y catalizador de las propuestas, con un magnífico sentido de la psicología de grupo.

La columna vertebral de la pieza fue una estructura muy general, que preveía una sucesión de acontecimientos teatrales y musicales, en los que siempre actuaba cierta cuota de aleatoriedad, permitiendo así una flexibilidad que terminó por enriquecer el total. "Concierto para violonchelo y..." fue el título elegido, dada la utilización de dicho instrumento como factor de unidad y por la propia implicancia irónica con respecto al tradicional concierto que la pieza encerraba.

LA REALIDAD COTIDIANA

Es posible que la obra no tenga un sentido fuera del entorno en que fue plasmada. La realidad cotidiana, rica y cambiante, en que estaban inmersos los protagonistas, influyó en forma permanente sobre las propuestas de trabajo, originadas en las motivaciones nacidas del contacto diario con otras experiencias aportadas en las clases. Pero además de las conclusiones objetivas que se pueden extraer del análisis de la pieza, como la evidente preocupación por integrar otros medios expresivos fuera de los sonoros, o la necesidad de otorgar al producto artístico contenidos simbólicos de fácil comprensión, surge la pregunta acerca de los verdaderos alcances artísticos de la empresa. Esa respuesta sólo puede encontrarse en la reflexión acerca de los principios estéticos de la música occidental y las contradicciones ya expuestas y en la formulación de otros postulados básicos para la creación artística. Entretanto, este trabajo donde participaron músicos de seis nacionalidades, ayuda a ver más claro cuáles pueden ser las características comunes de una nueva música latinoamericana.

En: El País, Montevideo, 27 de febrero 1978.
[con foto de Gilberto Mendes]

Gilberto Mendes: A FABULOSA SÃO JOÃO DEL-REI

O significado é o uso, diz um já muito conhecido adágio dos manuais de comunicação de massa. De fato, depois de muito usar São João del-Rei, durante os 15 dias de duração do 7º Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, a cidade adquiriu para seus participantes um significativo extraordinário. Já era admirada sua aura barroca, respeitado seu mito, mas a vivência de uma intensa e estimulante transa cultural diária entre professores e alunos, em meio a seus casarões coloniais, pontes de pedras, chafarizes, jardins imperiais, imprimiu-lhe um sentido particular a cada um de nós.

Assim como temas em Blumenau "um rio que imita o Reno" (Viana, Moog), em São João del-Rei encontramos o Lenheiro, um córrego que imita o Moldávia, o rio que corta Praga, a capital da Tchecoslováquia. Só esta sugestão bastou para soltar nossa imaginação. Uma pequena Praga barroca mineira. Mas tinha muito mais coisas, ainda, para instigar, remexer com todo o nosso repertório literário, turístico e outros. A perspectiva frente à Catedral do Pilar, com a Igreja das Mercês por detrás, no alto de uma colina, a Igreja do Rosário à esquerda e a Igreja do Carmo à direita, em cada ponto extremo da rua. As noites de verão shakespearianas, pela madrugada, com as ruas desertas enluzadas. A impressionante Igreja de São Francisco, na outra margem do córrego. Este foi o cenário, o ambiente espiritual de um curso vitorioso sob todos os aspectos.

Um entrosamento democrático entre alunos e professores, desde as salas de aula até às refeições em comum, os passeios a Tiradentes, os banhos de cachoeira, as noitadas no Bar do Chafariz, foi, talvez, o que permitiu uma franqueza inusitada nos debates, um verdadeiro confronto de posições estéticas, opiniões radicais, polêmicas, notadamente entre os pontos de vista europeus e Latino-Americanos. Porque havia muitos compositores europeus presentes, já de renome em meio à nova geração.

Na verdade, foi um curso internacional, não simplesmente Latino-Americano. Atuaram como docentes os compositores Helmut Lachenmann, de Hannover, Alemanha; Dieter Kaufmann, de Viena; Konrad Boehmer, da Holanda; Folke Rabe, da Suécia; Leo Küpper, da Bélgica; Christian Clozier e Michel Philippot, da França; Jorge Peixinho, de Portugal; e os especialistas em educação musical Mohamed Chekrouni, de Meknes, Marrocos; Swanwick, da Inglaterra; Violeta Hemsy de Gainza e Judith Akoschky, importantes pedagogas argentinas; o pianista japonês Tadamas Sakai; os compositores Latino-Americanos Héctor Tosar, Coriún Aharonián e Conrado Silva, do Uruguai; Eduardo Bértola, Jorge Rapp, Oscar Bazán e Graciela Paraskevaídis, da Argentina; Alberto Villalpando da Bolívia; José Vicente Asuar, do Chile; e do Brasil, H.J. Koellreutter, Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes, Esther Scliar, Vânia Dantas Leite, Margarita Schack, José Maria Neves, Marco Antônio Guimarães.

As aulas eram dadas no Conservatório Estadual Padre José Maria Xavier, e à noite, realizados concertos no Auditório Tancredo Neves, do próprio conservatório, ou no Teatro Municipal da cidade. Para esses concertos foram aproveitados os compositores também recitalistas e os próprios intérpretes presentes. Ouvimos o excelente Héctor Tosar, sempre pronto a tocar, a acompanhar, à disposição para o que precisassem dele. Jorge Peixinho também se destacou como vigoroso intérprete, ao lado de Beatriz Balzi, notável pianista argentina radicada no Brasil, como professora da UNESP. Apresentaram-se ainda no piano Anna Stella Schic e Tadamas Sakai, o soprano Margarita Schack e o marroquino Mohamed Chekrouni, com um delicioso programa de música árabe ligeira para canto e alaúde.

Além dessa parte oficial, podíamos ouvir todas as noites, às 7 horas, na Catedral do Pilar, a Lira Sanjoanense acompanhar as missas de uma novena em curso. Bem como missas especiais, nos dois domingos, com a Lira e a Orquestra Ribeiro Bastos, cada uma numa igreja. As duas orquestras mais famosas do Brasil, com mais de 200 anos de existência, donas de um acervo musical que vem do período barroco, no qual figuram obras do Padre José Maria Xavier, Martiniano Ribeiro Bastos, Presciliano Silva e João Feliciano de Souza, entre muitos outros nomes de nossa música colonial. Orquestras com um repertório próprio, centenário, composto especialmente para elas. Não é coisa para qualquer orquestra. E, dentro desta tradição bem são-joanense, um novo nome se firma na música brasileira de hoje, filho da cidade, e toma a seu comando a direção da Orquestra Ribeiro Bastos, cumprindo um dever de levar adiante esse movimento musical que não deve parar: José Maria Neves, compositor de vanguarda, especializado na música eletrônica, também coordenador do 7º Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, a quem devemos o monumental trabalho que ele teve para garantir o sucesso de sua realização. Que foi um acontecimento realmente inesquecível.

Em: A Tribuna, Santos, s/f 1978.

Samir Wady Rahme
VII CLAMC:

MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Como aluno do 7º Concurso [sic] Latino-Americano de Música Contemporânea, gostaria de cumprimentar sua equipe de organização pelo excelente curso que me proporcionou durante duas semanas, em São João del-Rei, ao qual estiveram presentes os expoentes da música latino-americana e ainda vários estrangeiros, procedentes da Europa e da Ásia. Todos eles são de alto nível, tanto teórico como prático, o que a meu ver demonstra a existência de uma força consistente, que por nós grite em todos os cantos.

Surpreendeu-me que este curso só aconteceu devido ao trabalho gratuito dos professores e ao pagamento de altas taxas de 70 a 160 dólares (de Cr\$ 1 mil 200 a Cr\$ 2 mil 720) pelos alunos. Não foi possível ampliar o número de bolsas-de-estudo, por falta de maior apoio dos órgãos oficiais, impedindo o acesso de maior número de pessoas a tão importantes informações, pois apenas 150 alunos puderam receber. Surpresa ainda maior me causou a ausência total da Funarte, dirigida pelo Sr. Marlos Nobre, tido como compositor eminentemente contemporâneo, que se omitiu financieramente, fato a meu ver não pensado e imperdoável.

Em: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 de janeiro 1978.

Violeta Hemsy de Gainza:

7º CURSO LATINOAMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA SÃO JOÃO DEL-REI

Entre el 9 y el 22 de enero pasado se realizó en São João del-Rei, Minas Gerais (Brasil), el 7º Curso Latinoamericano de Música Contemporânea. Acontecimiento cultural único en su género en América y solamente parangonable a nivel internacional a los ya legendarios cursos de música contemporânea de Darmstadt (Alemania), congregó a una entusiasta audiencia de alrededor de 160 músicos - compositores, instrumentistas, educadores y estudiantes provenientes de todo el territorio del Brasil, de Argentina, Uruguay, Bolivia, Venezuela, Puerto Rico y Guatemala. Treinta y tres calificados profesores llegados desde quince países (Francia, Inglaterra, Alemania, Suecia, Austria, Portugal, Bélgica, Holanda, Japón, Marruecos, Chile, Bolivia, Uruguay, Argentina y Brasil) tuvieron a su cargo los numerosos seminarios, talleres y conferencias distribuidos en cuatro áreas fundamentales, a saber: Pedagogía, Composición, Técnicas Electroacústicas y Música de cámara y Lutería.

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea creados por iniciativa de la Sociedad Uruguaya de Música Contemporânea (sección nacional de la Sociedad Internacional de Música Contemporânea) son anuales. Los cuatro primeros Cursos se realizaron en Piriápolis, Uruguay (Campamento de la Asociación Cristiana de Jóvenes) y los dos siguientes en Buenos Aires (Instituto Goethe). A pesar de contar con el auspicio de organismos oficiales y privados, la organización de los Cursos es totalmente autónoma e independiente. Hasta el momento - y es de desear que así continúen en el futuro - los Cursos se autofinancian y los docentes provenientes de todo el mundo no reciben honorario alguno por sus clases, siendo sus viajes financiados por embajadas o entidades culturales de sus respectivos países. El cuerpo docente es seleccionado con esmero, y se busca tanto su multinacionalidad como el reflejo - a través de él - de las diversas tendencias del quehacer creativo actual, fundamentalmente el de las generaciones más jóvenes.

Los Cursos no están dirigidos exclusivamente a un determinado sector del alumnado sino que han sido encarados de modo tal que permitan una utilidad y un aprovechamiento igualmente serio y profundo para todos: compositores, intérpretes, musicólogos, docentes de música, estudiantes de diversas disciplinas musicales y aun simples “consumidores” interesados en obtener una buena información acerca de lo que acontece a su alrededor. Ello resulta posible por la coexistencia de materias y cursos paralelos (¡hasta ocho grupos funcionaron al mismo tiempo en esta oportunidad, dirigidos por especialistas de las distintas áreas!). El ritmo de trabajo es intenso y supera las 10 horas diarias, con una única interrupción de un día domingo en el medio de la quincena de actividades.

Cada noche, los participantes del 7° Curso tuvieron oportunidad de asistir a interesantísimos conciertos de música nueva (grabaciones de música electroacústica e instrumental y también ejecuciones en vivo) que se realizaron en el Conservatorio Estadual de Música (sede del Curso) y en el Teatro Municipal de São João del-Rei. Los conciertos incluyeron un elevado número de primeras audiciones para el Brasil; los dos últimos estuvieron dedicados a obras de los alumnos del Curso, presentándose además los trabajos elaborados en los distintos grupos o talleres de composición colectiva. Todos los conciertos fueron invariablemente sucedidos por apasionados debates en los que alumnos y profesores confrontaban sus respectivas posiciones frente al arte y a la música.

La presidencia de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, que hasta el momento fuera ejercida por el reconocido compositor y pianista uruguayo Héctor Tosar, fue transferida en esta oportunidad al inspirado coordinador general del 7° Curso de São João del-Rei, Dr. José Maria Neves (musicólogo, Sorbonne - París), oriundo de esta tradicional ciudad minera que desde hace doscientos años cultiva con constante entusiasmo las actividades musicales: dos orquestas estables, dedicadas a la música religiosa (la Lira Sanjoanense y la Orquesta Ribeiro Bastos, que dirigió Neves) ejecutan obras de los siglos XVIII y XIX procedentes de los abultados archivos eclesiásticos locales, dos veces por semana en las iglesias principales de la ciudad durante la misa.

Tres bandas típicas desfilaron con itinerarios propios y entrecruzaron sus alegres sonos una tarde de enero para homenajear a los asistentes al 7° Curso quienes danzaron frenéticamente en las calles de São João del-Rei, confundidos con los paseantes nativos. Las campanas de las iglesias también desplegaron para los visitantes el nutrido repertorio de toques tradicionales, diríase en pedagógica secuencia. Pero allí no termina la crónica de la vieja música que hoy continúa viva en esta increíble ciudad bordeada de verdes montañas y cruzada por un estético canal coronado por sólidos puentes de piedra que evocan a tantas pequeñas ciudades europeas: también se lanzaron a la calle y llegaron hasta el atrio de la iglesia del Pilar en la tarde tibia de aquel único día domingo de descanso para estudiantes y maestros, tres conjuntos constituidos por hombres, viejos, jóvenes, y niños del pueblo, que con sus cantos y danzas, acompañados por sus instrumentos típicos mostraron la vigencia de las más puras tradiciones musicales populares. Todos pudieron grabar, fotografiar y filmar hechos del más auténtico folclore, además de vivir con emoción la presencia y la proximidad de la Congada y de las Folias del Rei, conjuntos que se trasladaron - gracias a la gestión siempre eficaz de José Maria Neves - desde Tiradentes y desde Ouro Preto, como en Semana Santa.

En mi carácter de coordinadora del área pedagógica tuve oportunidad de desarrollar una intensa actividad, dado el número elevado de participantes que eligieron esta especialidad. Fueron interesantes y provechosos los contactos que se

establecieron tanto con los demás docentes como con los estudiantes llegados desde tantos distintos puntos de nuestro continente. Considero que, ante la imposibilidad de relatar en detalle o mencionar parcialidades con el riesgo de cometer imperdonables omisiones, el lector podrá extraer sus propias conclusiones acerca del excepcional nivel y la trascendencia de esta reunión internacional, si consignamos a continuación la lista completa de docentes y sus respectivas especialidades:

José Vicente Asuar (Chile - electroacústica), Alberto Villalpando (Bolivia - composición), Konrad Boehmer (Holanda - composición y análisis), Marco Antonio Guimarães (Brasil - lutería experimental), Esther Scliar (Brasil - análisis), Conrado Silva (Uruguay - electroacústica), Mohamed Chekrouni (Marruecos - música árabe), Tadamasa Sakai (Japón - piano), Héctor Tosar (Uruguay - composición), Dieter Kaufmann (Austria - electroacústica y composición), Helmut Lachenmann (Alemania - composición), Leo Küpper (Bélgica - electroacústica), Violeta H. de Gainza (Argentina - educación musical), Jorge Peixinho (Portugal - composición), Jorge Rapp (Argentina - electroacústica), Marga Grajer (Argentina - educación musical), Eduardo Bértola (Argentina - electroacústica), Christian Clozier (Francia - electroacústica y educación musical), Keith Swanwick (Inglaterra - educación musical), Oscar Bazán (Argentina - composición), Coriún Aharonián (Uruguay - educación musical), Graciela Paraskevaídis (Argentina - historia), Gilberto Mendes (Brasil - composición), Michel Philippot (Francia - composición), José Maria Neves (Brasil - historia y análisis), Vania Dantas Leite (Brasil - electroacústica), Noemia Varella (Brasil - educación artística), Mercedes Pequeno (Brasil - documentación musical), Willy Corrêa de Oliveira (Brasil - semiología musical), Folke Rabe (Suecia - sociología de la música), Werner Taube (Alemania - violonchelo), H. J. Koellreutter (Alemania/Brasil - composición) y Margarita Schack (Alemania - canto).

El comité organizador se encuentra trabajando activamente en la programación del 8° Curso Latinoamericano de Música Contemporánea y ya podemos adelantar que éste se realizará en enero de 1979, en algún lugar del Brasil. La sede definitiva del mismo se dará a conocer públicamente a corto plazo. Asimismo la responsabilidad de difundir, a medida que vayamos recibiendo toda la información necesaria para que la delegación argentina sea lo más numerosa posible, para beneficio de nuestros músicos y de nuestra cultura.

En: Guía musical de Buenos Aires, año 2, N° 4, 1° de marzo 1978.

Elbio Rodríguez Barilari:

MÚSICA CONTEMPORÁNEA: HABLA EL PROMOTOR

A través de esta serie de notas se intentó documentar y valorar un evento principal para la música de Latinoamérica, como lo fue el Séptimo Curso de Música Contemporánea, desarrollado en São João del-Rei, Minas Gerais. EL PAÍS fue el único medio de prensa, entre los varios que se hicieron presentes, que cubrió el desarrollo del curso en toda su extensión y sus diversos aspectos. En esa permanencia pudo comprobarse la trascendencia que el mismo está adquiriendo, no sólo a nivel musical, sino incluso a nivel de difusión, llegándose a la televisación en directo de algunas instancias, por parte de una prestigiosa cadena brasileña.

Más allá de las observaciones efectuadas en esta serie, se imponía como broche final, recabar la opinión de quien es fundador y uno de los organizadores de este Curso: el compositor, director y pianista uruguayo Héctor Tosar. Siendo actualmente el creador uruguayo con mayor reconocimiento internacional, Tosar

desarrolla paralelamente una intensa actividad como concertista y docente en el área de la composición, teniendo a su cargo en São João del-Rei, clases de esa materia y análisis musical. El reportaje procuró conocer las formulaciones que dieron lugar a la creación del Curso, las consideraciones de sus fundadores sobre el desarrollo del mismo a través de siete años y sus apreciaciones acerca de él.

ERB: Maestro Tosar, ¿cómo surge la iniciativa de organizar un evento de estas características y cuáles fueron los objetivos trazados?

- HT: La idea que motivó la organización del Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, nació en la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea (SUMC), originada en la evidente carencia de información y formación técnica que se sufre en Latinoamérica. En cierta forma, el modelo fue el curso de Darmstadt, aunque desde el comienzo no se trató de hacer una imitación de otros países, sino de crear un curso que se adaptara a la realidad y necesidades particulares del continente. Ya ese primer curso, desarrollado en Piriápolis, tuvo un carácter internacional por la participación de alumnos de Uruguay, Argentina, Brasil y docentes europeos. La actividad se centró en la creación musical y todo lo que gira a su alrededor, incluso artes próximas y relacionadas, como teatro y danza. Además, hay una estructura que se mantiene en todos los cursos, en base a un cursillo general y la subdivisión en las áreas de composición instrumental, composición electroacústica, interpretación y pedagogía.

ERB: En su opinión, ¿cuáles han sido las diferencias fundamentales entre el Séptimo Curso y los anteriores?

- HT: La diferencia más notoria radicó en el número de participantes, que prácticamente ha triplicado el del Sexto Curso, realizado en Buenos Aires. Este crecimiento plantea al mismo tiempo ventajas y desventajas. Las ventajas están obviamente en la expansión y fortalecimiento del Curso, pero tiene como contrapartida un descenso del nivel, que es necesario paliar mediante estructuración de grupos que se ajusten a las diferencias de conocimientos entre los participantes. Pero esa división tiene un límite práctico, de manera que el problema del número de asistentes queda en pie para los organizadores del próximo Curso, que se hará nuevamente en Brasil.

ERB: ¿Qué aspectos puede resaltar con respecto al trabajo cumplido en este Curso?

HT: Quizás por las propias condicionantes que recién veíamos, el trabajo colectivo adquirió particular importancia, desarrollándose en los talleres de composición colectiva y en los de electroacústica. También la participación en los debates que seguían a las audiciones, fue muy amplia, por más que esta es toda una constante de todos los Cursos, donde los debates son siempre muy ardorosos y prolongados, lo que es positivo desde todo punto de vista. Una innovación fue la de trabajar a nivel individual en el área de composición, lo que si bien puede ser una marcha atrás desde un punto de vista pedagógico, permite ganar en profundidad y adecuarse a la realidad del Curso, con su duración limitada a dos semanas.

ERB: En cuanto a tendencias estéticas y preocupaciones que se han detectado por la recurrencia sobre determinados tópicos, ¿qué observaciones podría hacer?

- HT: Puede decirse que la gran preocupación ha sido siempre la búsqueda de la identidad, la ubicación del compositor en el espacio y en el tiempo. Para el creador latinoamericano, que no ha permanecido ajeno a la crisis mundial de lenguaje artístico, la búsqueda de una relación entre su música y su momento histórico, se ha convertido en una cuestión principal. De allí derivan los más diversos planteos estéticos; por ahora es muy difícil considerar ese conjunto como una música

latinoamericana propiamente dicha. Pero aparentemente, la misma dispersión política y cultural del continente, no permite aguardar otra cosa, por lo menos en un plazo breve. Justamente, una de las finalidades más ambiciosas de los cursos, es colaborar en la superación técnica de los músicos y al mismo tiempo lograr mediante un contacto más estrecho, que esos problemas estéticos y las diversas propuestas derivadas, vayan conformando un acervo continental del que puedan salir nuevas soluciones. Se sabe que esa es una tarea a largo plazo y cada uno de los cursos es sólo un peldaño hacia la meta propuesta, pero la trascendencia que los mismos han obtenido, demuestra la validez del esfuerzo.

Hasta aquí las opiniones de alguien que alcanza real significación en el quehacer musical del continente y que ha vivido desde sus comienzos esta experiencia importantísima que son los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Entretanto, cabe esperar que el próximo sea otro paso adelante en este largo camino, iniciado en 1971 y que ha superado las expectativas que sus fundadores abrigaron en aquel momento.

En: El País, Montevideo, 14 de marzo 1978.
[con foto de Tosar con Bértola]

Keith Swanwick:

FORUM: A PERSONAL RESPONSE TO A COURSE ⁵

Nothing could be potentially more boring than an account of a course or conference coupled with anecdotes from an experience abroad. Yet, from a personal point of view, experiences on the Curso Latinoamericano de Música Contemporánea helped to shape and clarify my ideas on music education, and I offer this brief and partial response to an illuminating episode in the hope that others will feel some resonance in their own struggle to be effective musicians and teachers.

SUNDAY 8

At 11 a.m. I happened to be conducting a liturgical performance of Haydn's 'Nelson' Mass in St. Albans Abbey. This was to be the last reference to my own culture before leaving Heathrow Airport at 6 p.m. for Rio de Janeiro.

MONDAY 9

Arrived in Rio at 6 a.m. local time. The sun was already shining strongly and the temperature was 75° F. The day was spent in desultory sight-seeing, wandering up and down by the sea and noticing the tremendous variety of appearance in the Brazilian population and the very easy, warm relationships between people with different ethnic roots - Negro, Indian, Mulatto and European white.

TUESDAY 10

After some delay I was taken by car inland to the town of São João del-Rei - a journey of seven hours during which I was aware of only a handful of small villages. The immense size of the country and the vast distances already begin to impress themselves upon me. It transpires that I am to stay in the small village of Tiradentes, some distance from the town, in a lovely Portuguese style home. The sounds and scents of Brazilian insects and vegetation at night are incredibly strong and sweet.

WEDNESDAY 11

The course in São João del-Rei is held in the music school and is organised in simultaneous sessions running right through the day, culminating in a lecture,

⁵ A partir de este texto, el primero de esta documentación no escrito originalmente en español o portugués, se incluirá primero la versión en el idioma original (inglés, francés o alemán) y luego su traducción al español.

followed by an audition (concert) of contemporary music, followed by discussion. It is hard to see any day closing down before 11.30 p.m. since everything begins late and a three-quarters-of-an-hour discrepancy between the timetable and actual starting times is quite normal. My role apparently is to take a class of about fifty students in music education alternately with Violeta de Gainza from Buenos Aires.

THURSDAY 12

I take my first session which seems to go fairly well, though I am becoming aware of real language difficulties. Half the group are Spanish-speaking and the other half speak Portuguese. Violeta translates from my English into Spanish and speaks slowly in the hope that the Brazilians will understand. I become aware that the sessions will need to be very practical with a minimum of speech and also that there is a tremendous range of people from several countries, from sixteen years old to middle age, from experienced musicians and teachers to those with little musical experience.

In the early evening I look into the Portuguese style Baroque churches in the town and come across an incredible sung mass. Somewhere in a gallery was an orchestra of two violins, a valve trombone, a double bass, a cello and a trumpet. As I listened, a young man with a clarinet under his arm entered the church, genuflected and disappeared up the stairs. Minutes later a clarinet was added to the texture. The coming and going of the orchestra in this fashion was evident all through the mass, resulting in unpredictable fluctuation in the scoring. The vocal sound was characteristically Latin American - bright forward tone, powerful, vigorous. The style of the music was a mystery. Was it Haydn or early Verdi or Souza? In fact I later discovered that a whole library of these masses existed in the town and that they were produced by local composers who taught themselves to compose from scores sent for from Europe. Some of the original scores actually in use were dated somewhere in the first half of the nineteenth century.

There were two such church "orchestras" and I was able to get to the weekly rehearsal of one of them. I was taken to a small house with Orquestra Ribeiro Bastos on a plaque outside. In a kind of club-room, upstairs, the rehearsal resembled a British brass band practice. Most of the people seemed to know the masses practically by heart. There was a good deal of friendly conversation and a determination to perform the music in the traditional style. I was made welcome and shown the music library, which was carefully preserved in metal cupboards. Nearly all the musicians seemed to have been more or less self-taught and they were in many cases, I was told, descended from slaves who, at the beginning of the last century, were encouraged to serve their colonial rulers by making music in church, just as they were required to wait at table. Most of the performers were indeed black or mulatto.

Later on in the week I asked the leader of the orchestra how he came to play the violin and his reply was: *Necessity will make a frog jump.*

FRIDAY 13

The teaching session was a disaster. To begin with I had chosen to "use" a contemporary-type of score for hands and voices. (There was no other equipment except a rough old piano.) As I had often suspected, this reduced the group to a set of automatons, "barking at print", in the same way that traditional notation sometimes does. *What are your objectives?* I was asked through the interpreter. I took this to mean: *Why the hell are you doing this?* Secondly, I gave an example of improvising music to words using an English text, intending to distribute a Portuguese poem (one set by Villa-Lobos) for the group to work with. Unfortunately, time ran out on this and

they were left with the impression that I had retreated into the English language in self defence. Indeed, this could easily have been the case, for I was spending most of the day without the company of any English-speaking person and the nearest I came to conversation over several hours was in execrable French with a singer of Arab love songs from Morocco. Thirdly, I was considerably embarrassed by the presence (as interpreter) of Violeta, an excellent teacher in her own right who knew the group quite well, was from South America, had been on the course before and was working as an alternative lecturer.

I should explain that one quickly becomes aware of the reaction of South Americans. If they like what happens they smile, talk excitedly amongst themselves and embrace each other and the teacher/lecturer at the end of sessions. If things do not go so well they want to know why. Accordingly, two Argentinian ladies came afterwards and interrogated me through the interpreter. *Why do you not relate to us? Were you satisfied with the session? Why don't you relax more? Are you tired after travelling?* No, I explained, I was not happy with the session, and especially with the three-languages problem. In fact, I was by now bleakly depressed. I feel like a student on teaching practice. I had misread the culture of the group, I had failed to relate properly, I had "used" an activity which I did not value, and worse, all of this in front of a kind of "tutor".

The final indignity on this black Friday, the 13th, was a course staff meeting called to find out what travel arrangements needed to be made for return journeys. The discussion settled down into French rather than Spanish or Portuguese, it being assumed that the Germans and Belgians present would understand and I could manage it. Imagine waiting your turn to be asked in a room full of people intent on your answers, in French: *On what day do you leave? At what time? How much will it cost? What arrangements have been made so far? What would you like us to do for you?* I did the best I could and slunk off. I was a dismal failure.

That night it poured with rain, and as I watched the floods rising over the road I once again became a student teacher. *If it rains any more the roads will be impassable and I shall not be able to get in to town tomorrow to take the class. Please let it rain some more.* I spent the rest of the night preparing and re-thinking the problem until, as D.H. Lawrence once sensitively observed, *the mark was burned in, and the pain burned out.*

SATURDAY 14

The floods have subsided. We agreed that the group should be split into Spanish/Portuguese speakers and that Violeta would take turns with them and not interpret. This was to be done by the person I was staying with and by the one English speaker in the student group. Because of these arrangements I was off the hook until Monday, but I made desperate efforts to communicate with every person I met. If I couldn't talk to them at least I could grin and shake hands and pass the salt at the table.

SUNDAY 15

The flood from the mountains had reached São João and people were cheerfully mopping out the houses near the river.

MONDAY 16

The class went well. In a workshop style of teaching I dealt with irregular rhythmic metres which were part of the common musical heritage of the group, and with syncopation and jazz which are not so common in the forms we know in Latin America. We worked for a while on the Portuguese poem and then, in two separate

groups, prepared a free composition with the poem as its basis. At the end, I was (literally) patted on the back.

TUESDAY 17

They brought along an improvised samba using matchboxes, as promised yesterday, but I instigated a blues improvisation. By now I was really liking these people with their warmth, vitality and quick responses. They sang with great verve. I was also enjoying the music itself, not just using it, and I moved away from merely avant-garde idioms and instead crossed and recrossed the boundaries of different musical styles. Before going to bed I prepared myself for the Spanish-speaking group the next day. I found a poem by Machado which seemed to me to sound very beautifully and present striking images. *The students might find it difficult*, warned my translator/host. *Never mind. What does it all mean?*

WEDNESDAY 18

With fingers crossed I have the poem intoned until it begins to take musical shape. After a while we are completely immersed in the images and sonorities of the words and music. At the end of the class one of my lady critics from Friday comes up and trembles her hands over her head and around us: and this without any common language at all. I mime my thanks and shrug off the implications.

At that point I had rediscovered some of the fundamentals of teaching. They reduce to four simple principles:

1. ALWAYS RELATE TO PEOPLE. Occupying them is not enough.
2. FIND OUT WHAT YOU CAN ABOUT THE CULTURE IN WHICH YOU FIND YOURSELF. Signal your willingness to participate to it. Then go beyond it.
3. YOU MUST BE EXCITED TO SOME DEGREE BY THE ACTIVITY. A necessary, but not in itself sufficient, condition.
4. GO FOR THE DEEP STRUCTURE OF THE SUBJECT. In music this means getting to grips with its materials, its forms and its sense of impact, or expressiveness, across different styles.

This may be a rather difficult point which might become clearer if I relate it to the culture and language problem I had experienced. One becomes more conscious of having a culture when one steps outside it. We become more aware of the structure, inflections and shades of meaning in language when we are confronted with other languages. Our sense of how a language and a culture works is built up in part from many experiences across different cultures and languages. In music education the same seems to apply. We become more sensitive to the central concepts of pitch and rhythm variation, of timbre and texture change, by seeing them at work over a range of styles and periods. We learn to adjust our perceptions to a level appropriate to a particular idiom. In a strange way it seems that the necessity to adjust to the grosser differences as, say, between Handel and Boulez, may help to sensitise us to the more subtle differences of dialect and personal manner, for example, as between Haydn and Mozart. We also become aware that people do not speak sincerely with different musical voices and consequently are less embarrassed, more tolerant, as we, so to speak, travel abroad musically, meeting other styles than those close to hand.

As a corollary to this we might also look for flexibility in the roles we play relating to music. We can be composers (including improvisors), auditors (aesthetically responsive listeners) or performers (at any level of accomplishment). We might at times find ourselves engaging in the activities of skill acquisition (getting something technically right, aural development, using notation) or literature studies (the literature of music and the literature about music, history, analysis, etc). By approaching music

in these various ways we multiply the chances that we, and our students, will perceive music more acutely and respond more profoundly.

The crucial thing, though, is not to confuse flexibility with floppiness. The only thing that matters ultimately is the sense of commitment to the activity of the here and now, the integrity of the particular experience. Flexibility across styles and roles is to be seen only as a way of achieving a high level of quality in specific things.

THURSDAY 19

The session went well. All that mattered at any time was the activity of the moment and we gave our skills and attention to a Jewish round, part of a Beethoven symphony and some of Berio's *Visage*, integrating the session by locating common musical strategies and concepts, and playing variously the roles of composer, auditor, performer, skill-learner and musicologist.

FRIDAY 20

I was too busy and happy to bother to keep a diary, but I remember feeling the excitement of responding to the music made by the students, the electronic music on the course, the music in the churches and the sambas in the streets at night. I felt very strongly that contemporary music from the auditor's point of view was far too narrowly defined. Surely, contemporary music is the music that is available today, not merely that which is produced today.

SATURDAY 21

In the evening a member of the Brazilian group is waiting for me as I leave the building for the last time. In translation he said something like this: *I have nothing to say about other teachers on this course, that is not my business, but you have done so much for me that I want to thank you especially. And God go with you.*

We embraced and I went to prepare for the twenty-four-hour journey home, reflecting as I went that teaching is worth a few disappointments if we sometimes manage to collect a reward like that.

En: Music in Education, 42, 1978, 459.

[El texto precedente es también mencionado en el libro *A Basis for Music Education*, NFER/Nelson, 1979.]

Keith Swanwick:

FORO: RESPUESTA PERSONAL A UN CURSO

Nada podría ser potencialmente más aburrido que un informe sobre un curso o congreso unido a anécdotas de una experiencia en el exterior. Sin embargo, desde mi punto de vista, las experiencias del Curso Latinoamericano de Música Contemporánea ayudaron a la conformación y clarificación de mis ideas sobre la educación musical, y ofrezco esta breve y parcial respuesta a un episodio esclarecedor, con la esperanza de que otros pueden sentir alguna resonancia en su propia lucha para ser músicos y docentes eficientes.

DOMINGO 8

A las once de la mañana me encontraba dirigiendo una ejecución litúrgica de la Misa "Nelson" de Haydn en St. Albans Abbey. Esta sería la última referencia a mi propia cultura antes de abandonar el aeropuerto de Heathrow a las seis de la tarde rumbo a Rio de Janeiro.

LUNES 9

Arribado a Rio a las seis de la mañana, hora local. El sol ya brillaba con fuerza y la temperatura era de 75° F [24° Celsius]. Pasé el día en hacer turismo sin plan, vagando para arriba y abajo bordeando el mar y observando la tremenda variedad en la apariencia física de la población brasileña y las relaciones muy fáciles

y cálidas entre personas de diferentes raíces étnicas - negros, indios, mulatos y blancos europeos -.

MARTES 10

Después de alguna demora, me llevaron en auto al interior, a la ciudad de São João del-Rei, un viaje de siete horas durante el cual observé apenas un puñado de pequeños poblados. El inmenso tamaño del país y las enormes distancias ya habían comenzado a impresionarme. Supe que iba a quedarme en el pequeño pueblo de Tiradentes, a alguna distancia de la ciudad, en una preciosa casa de estilo portugués. Los sonidos y perfumes de los insectos y la vegetación brasileños en la noche son increíblemente fuertes y dulces.

MIÉRCOLES 11

El curso en São João del-Rei tenía lugar en la escuela de música y estaba organizado en sesiones simultáneas a lo largo de todo el día, culminando con una conferencia, seguida de una audición (concierto) de música contemporánea, seguida de debate. Era difícil que una jornada finalizara antes de las once y media de la noche, dado que todo empezaba tarde y que era perfectamente normal que hubiera una diferencia de tres cuartos de hora entre el horario marcado y la hora real de comienzo. Aparentemente, mi tarea era dar clase a unos cincuenta estudiantes de educación musical, alternadamente con Violeta de Gainza de Buenos Aires.

JUEVES 12

Di mi primera sesión que pareció marchar bastante bien, aunque fui percibiendo reales dificultades idiomáticas. La mitad del grupo era hispanoparlante y la otra mitad hablaba portugués. Violeta traducía de mi inglés al español y hablaba lentamente con la esperanza de que los brasileños entendieran. Tomé conciencia de que las sesiones deberían ser muy prácticas con un mínimo de discurso y también de que había un enorme espectro de personas de varios países, de 16 años a mediana edad, de músicos y docentes experimentados a otros con poca experiencia musical.

Al anochecer, eché una mirada a las iglesias barrocas en estilo portugués de la ciudad y me topé con una increíble misa cantada. En alguna parte de la galería había una orquesta de dos violines, un trombón a válvula, un contrabajo, un chelo y una trompeta. Mientras escuchaba, un joven con un clarinete bajo el brazo entró a la iglesia, se persignó y desapareció por la escalera. Minutos más tarde, un clarinete se había agregado a la textura. El ir y venir de la orquesta de esta manera fue evidente durante toda la misa, resultando en una fluctuación impredecible de la partitura. El sonido vocal era característicamente latinoamericano - sonido delantero brillante, poderoso, vigoroso. El estilo de la música era un misterio. ¿Era Haydn o un Verdi temprano o Souza? De hecho, luego descubrí que existía en la ciudad una biblioteca entera con estas misas y que habían sido producidas por compositores locales que aprendían a componer en forma autodidacta de las partituras enviadas desde Europa. Algunas de las partituras originales aún en uso estaban fechadas en algún momento de la primera mitad del siglo XIX.

Había dos "orquestas" religiosas y pude asistir al ensayo semanal de una de ellas. Me llevaron a una pequeña casa con una placa afuera que decía Orquesta Ribeiro Bastos. En una especie de salón de club, arriba, el ensayo se asemejaba a la práctica de una banda de metales británica. Casi todos parecían conocer las misas casi de memoria. Se conversaba bastante y en forma amigable y había voluntad de ejecutar la música en el estilo tradicional. Me dieron la bienvenida y me mostraron la biblioteca de música, que estaba cuidadosamente protegida en armarios de metal. Casi todos los músicos parecían más o menos autodidactas y me

contaron que, en muchos casos, descendían de esclavos que, a comienzos del siglo XIX, habían sido estimulados a servir a sus amos coloniales haciendo música en la iglesia, del mismo modo que eran requeridos a servir la mesa. La mayoría de los ejecutantes eran efectivamente negros o mulatos.

Avanzando en la semana, le pregunté al director de orquesta cómo llegó a tocar el violín y su respuesta fue: *la necesidad hace saltar a la rana*.

VIERNES 13

La sesión de pedagogía fue un desastre. Para empezar, yo había elegido “usar” una partitura de tipo contemporáneo para manos y voces. (No había más equipamiento que un piano viejo y tosco.) Como había sospechado a menudo, esto redujo el grupo a un conjunto de autómatas, tratando de leer la partitura pero sin encontrar su significado, como a veces pasa con la notación tradicional. *¿Cuáles son sus objetivos?*, me preguntaron a través del traductor. Lo tomé como si significara: *¿Por qué diablos está haciendo esto?* En segundo lugar, mostré un ejemplo de música improvisada a partir de palabras usando un texto inglés, con la intención de distribuir un poema en portugués (uno musicalizado por Villa-Lobos) para que el grupo lo trabajara. Lamentablemente, el tiempo no fue suficiente para esto y todos se quedaron con la impresión de que yo me había refugiado en el idioma inglés como autodefensa. En realidad, bien podía haber sido el caso, porque pasaba la mayor parte del día sin la compañía de angloparlantes y lo más cercano y parecido a una conversación fue durante varias horas en un francés execrable con un cantante de canciones de amor árabes proveniente de Marruecos. En tercer lugar, me sentía considerablemente incómodo por la presencia (como traductora) de Violeta, una excelente pedagoga por derecho propio, que conocía al grupo bastante bien, era de América del Sur, ya había participado en un Curso anterior, y trabajaba como docente alterna.

Debería explicar que uno toma rápidamente conciencia de la reacción de los sudamericanos. Si les gusta lo que pasa, sonrían, hablan entre sí animadamente, se abrazan y también abrazan al docente/pedagogo al final de las sesiones. Si las cosas no van tan bien, quieren saber por qué. De acuerdo con esto, dos damas argentinas se me acercaron después y me interrogaron a través de la traductora: *¿Por qué no se conecta con nosotros? ¿Quedó satisfecho con la sesión? ¿Por qué no se relaja más? ¿Está fatigado después del viaje?* No, expliqué, no estaba contento con la sesión, particularmente con el problema de los tres idiomas. De hecho, ya estaba desoladamente deprimido. Me sentía como un estudiante haciendo práctica docente. Había malinterpretado la cultura del grupo, había fracasado en vincularme adecuadamente, había “utilizado” una actividad que no valoraba y, para peor, todo esto frente a una especie de “tutor”. La indignidad final de este viernes negro, el 13, fue una reunión de los docentes con el equipo del Curso convocada para averiguar qué preparativos eran necesarios para los viajes de regreso. La discusión se estableció en francés antes que en español o portugués, asumiendo que los alemanes y belgas presentes entenderían y que yo me las podía arreglar. Imaginen esperar su turno para ser preguntado en una habitación llena de gente pendiente de sus respuestas, en francés: *¿Qué día parte? ¿A qué hora? ¿Cuánto costará? ¿Qué arreglos han sido hechos ya? ¿Qué podemos hacer por usted?* Hice lo mejor que pude y me escabullí. Fui un fracaso total.

Esa noche llovió a cántaros y mientras observaba el diluvio que subía por el camino, volví a ser un estudiante de pedagogía. *Si llueve más los caminos estarán intransitables y no podré llegar mañana a la ciudad a dar mi clase. Por favor, que siga lloviendo*. Pasé el resto de la noche preparando y repensando el problema

hasta que, como D.H. Lawrence observó alguna vez con sensibilidad, “[el fuego de] *la marca se consumió y el dolor se extinguió*”.

SÁBADO 14

El diluvio amainó. Acordamos que el grupo debía dividirse en hispanohablantes y lusohablantes y que Violeta se turnaría con ellos sin traducir. Esta tarea iba a ser asumida por la persona en cuya casa me alojaba y por el único angloparlante del grupo de estudiantes. A causa de estos arreglos, quedé descolgado hasta el lunes, pero hice desesperados esfuerzos para comunicarme con todas las personas con las que me cruzaba. Si no podía hablarles, al menos podía sonreír con una mueca y darles la mano y pasar el salero en la mesa.

DOMINGO 15

El diluvio de las montañas había llegado a São João y la gente de las casas cercanas al río estaba tratando alegremente de secarlas y escurrirlas.

LUNES 16

La clase fue bien. En una clase de tipo taller, abordé metros de ritmo irregular que eran parte de la herencia musical común del grupo, así como músicas sincopadas y de jazz que no son tan habituales en las formas que conocemos de América Latina. Trabajamos un rato sobre el poema en portugués y luego, en dos grupos separados, preparamos una composición libre basada en el poema. Al final, recibí (literalmente) palmadas en la espalda.

MARTES 17

Como habían prometido ayer, trajeron un samba improvisado usando cajitas de fósforos, pero los instigué a una improvisación de blues. A estas alturas, me estaba gustando esta gente, con su calidez, vitalidad y respuestas rápidas. Cantaron con gran entusiasmo. Y yo también estaba disfrutando la música misma, no solo usándola, y me alejé de los lenguajes meramente vanguardísticos y en su lugar crucé una y otra vez las fronteras de diferentes estilos musicales.

Antes de acostarme, me preparé para el grupo hispanoparlante del día siguiente. Encontré un poema de Machado, que me pareció que sonaba muy hermosamente y presentaba imágenes impresionantes. *Tal vez los estudiantes lo encuentren difícil*, me alertó mi anfitriona/traductora. *No importa. ¿Qué significa todo esto?*

MIÉRCOLES 18

Crucé los dedos e hice que recitaran el poema hasta que comenzó a tomar forma musical. Al rato, estábamos completamente inmersos en las imágenes y sonoridades de las palabras y la música. Al final de la clase, una de mis damas críticas del viernes se me acercó y batió palmas por encima de su cabeza y a nuestro alrededor; y todo esto sin ningún idioma común. Expresé mi agradecimiento con mímica, sin darle mayor importancia.

A esa altura, había redescubierto algunos de los fundamentos de la enseñanza. Se reducen a cuatro principios simples:

1. RELACIONESE SIEMPRE CON LA GENTE. Tenerla ocupada no es suficiente.
2. AVERIGÜE TODO LO QUE PUEDA ACERCA DE LA CULTURA EN LA QUE SE ENCUENTRA. Dé muestras de voluntad de participar en ella. Luego vaya más allá.
3. SIÉNTASE HASTA CIERTO PUNTO ESTIMULADO POR LA ACTIVIDAD. Una condición necesaria, aunque no suficiente en sí misma.
4. BUSQUE LA ESTRUCTURA PROFUNDA DEL TEMA. En música esto quiere decir enfrentarse con sus materiales, sus formas y su sentido de impacto o expresividad, a través de diferentes estilos.

Este puede ser un punto bastante difícil que podría aclararse si lo vinculo con el problema de cultura y de idioma que experimenté. Tomamos más conciencia de tener una cultura cuando salimos de ella. Tomamos más conciencia de la estructura, inflexiones y matices del significado de la lengua cuando nos confrontamos con otras lenguas. Nuestro sentido de cómo funcionan un idioma y una cultura está construido en parte con muchas experiencias a través de diferentes culturas e idiomas. Parece que lo mismo rige en educación musical. Nos volvemos más sensibles a los conceptos centrales de variaciones de altura y ritmo, de cambios de timbre y textura, al verlos operar sobre una variedad de estilos y períodos. Aprendemos a ajustar nuestras percepciones a un nivel apropiado a un idioma en particular. Extrañamente, parece que la necesidad de ajustarse a las diferencias mayores como, digamos, entre Handel y Boulez, puede ayudar a sensibilizarnos para diferencias más sutiles de dialecto y manera personal, por ejemplo, como entre Haydn y Mozart. También tomamos conciencia de que la gente no habla con sinceridad cuando habla con voces musicales diferentes a la suya y, en consecuencia, es menos confusa y más tolerante cuando como nosotros, digamos, viajamos musicalmente al exterior, conociendo otros estilos de los que tenemos a mano.

Como corolario, también podríamos buscar flexibilidad en los papeles que desempeñamos en relación con la música. Podemos ser compositores (incluidos los improvisadores), oyentes (escuchas estéticamente interesados) o ejecutantes (a cualquier nivel de dificultad). A veces podríamos encontrarnos comprometidos en actividades de adquisición de habilidades (dominio técnico, desarrollo auditivo, uso de notación) o estudios literarios (la literatura de la música y la literatura sobre música, historia, análisis, etc.). Al aproximarnos a la música de estas varias maneras, multiplicaremos las probabilidades de que nosotros y nuestros estudiantes percibamos la música más intensamente y respondamos más profundamente.

Lo crucial, sin embargo, es no confundir flexibilidad con flojedad. Lo único que importa en última instancia es el sentido de compromiso con la actividad del aquí y ahora, la integridad de la experiencia concreta. La flexibilidad a través de estilos y roles debe ser vista solo como un modo de lograr un alto nivel de calidad en cosas específicas.

JUEVES 19

La sesión marchó bien. Lo que importó en todo momento fue la actividad misma y pusimos toda nuestra habilidad y atención al servicio de una ronda judía, de una parte de una sinfonía de Beethoven y de fragmentos de "Visage" de Berio, integrando a la sesión la ubicación de estrategias y conceptos musicales habituales y representando variadamente los papeles de compositor, oyente, ejecutante, aprendiz de habilidades y musicólogo.

VIERNES 20

Estuve demasiado ocupado y feliz como para preocuparme en escribir un diario, pero recuerdo sentir el estímulo de reaccionar ante la música hecha por los estudiantes, a la música electrónica en el Curso, a la música en las iglesias y los sambas en las calles por la noche. Sentí muy fuertemente que la música contemporánea - desde el punto de vista del oyente - era definida demasiado estrechamente. Sin duda que la música contemporánea es la música disponible hoy y no solo la que se produce hoy.

SÁBADO 21

En la tarde, un integrante del grupo brasileño estaba esperándome a la salida del edificio del que me alejaba por última vez. Traducido, me dijo algo así: *No tengo*

nada para decir acerca de otros docentes de este Curso, no me concierne, pero usted ha hecho tanto por mí que quiero agradecerle especialmente. Vaya con Dios.

Nos abrazamos y fui a prepararme para el viaje de 24 horas a casa, reflexionando mientras iba que enseñar vale la pena unas pocas desilusiones si a veces logramos recibir una recompensa como esa.

En: *Music in Education*, 42, 1978, 459.

[El texto precedente es mencionado también en el libro *A Basis for Music Education*, NFER/Nelson, 1979.]

.....