

**PRIMER CURSO LATINOAMERICANO
DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA
URUGUAY, 1971**

- informes 1, 2 y 3
- folleto final
- alumnos participantes
- prensa

**PRIMER CURSO LATINOAMERICANO
DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA
URUGUAY, 1971
INFORME NÚMERO 1**

Entre el 8 y el 22 de diciembre del corriente año se llevará a cabo en Cerro del Toro, Uruguay, el Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea. En un hermoso marco natural de cerro y playa, será esta la primera experiencia en Latinoamérica de llevar a cabo un curso de verano de alto nivel, sobre tendencias y técnicas de la música nueva. La organización correrá por cuenta de la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea. Se contará con la presencia de destacadísimos compositores e intérpretes europeos y latinoamericanos, que integrarán el cuerpo docente y tendrán a su cargo un intenso plan de clases teórico-prácticas, demostraciones, seminarios y charlas, a distintos niveles. Esto permitirá un aprovechamiento igualmente intenso, ya sea para compositores, intérpretes, musicólogos, docentes, estudiantes o “consumidores”, aprovechamiento que se verá profundizado por las posibilidades de real convivencia durante las 24 horas del día que derivan de las características del acogedor y cómodo lugar elegido como sede del Primer Curso: el Campamento Internacional de la Confederación Sudamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes.

El Curso se desarrollará en dos etapas:

- Del 8 al 15 de diciembre: curso A, más general, con cursos introductorios y adiestramiento básico en las técnicas y los problemas de la música nueva.
- Del 15 al 22 de diciembre: curso B, más específico, con cursos en profundidad y seminarios, previstos para compositores e intérpretes con experiencia en la música actual.

El costo ha sido estimado en:

- US\$ 45 (cuarenta y cinco dólares) el curso A.
- US\$ 60 (sesenta dólares) el curso B.
- US\$ 90 (noventa dólares) el curso total, es decir el período de quince días comprendido entre el 8 y el 22 de diciembre.

Estas sumas incluyen el derecho a asistir a todas las instancias del Curso en el período elegido, así como el alojamiento y la comida (desayuno, almuerzo y cena). El transporte hasta la sede del Curso (inmediaciones del balneario Piriápolis, Uruguay) corre por cuenta del inscripto. Se contará con becas parciales, que se tramitan en la actualidad. El inscripto tiene obviamente total libertad para tramitar por su parte becas parciales o totales ante las instituciones que crea conveniente.

Las inscripciones se reciben hasta el 30 de setiembre en:

Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea
Casilla de Correo 1328
Montevideo, Uruguay.

La información sobre el Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea se complementará en sucesivos folletos que se harán llegar

¹ Como ya se señalara, tanto los informes como los folletos surgen de una matriz básica, cuyos conceptos esenciales y formato se mantienen a lo largo de los quince CLAMC. Los informes van dando noticias de los avances organizativos, en tanto los folletos reflejan lo que realmente ocurrió en cada uno.

oportunamente a los inscriptos, y que pueden ser solicitados en la dirección postal precedente por los interesados.

**PRIMER CURSO LATINOAMERICANO
DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA
URUGUAY, 8 AL 22 DE DICIEMBRE DE 1971
INFORME NÚMERO 2**

La organización del Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea ha entrado ya en su etapa final. Cerrado el primer período de inscripción, que fuera realizado con el objeto de sondear el grado de interés del medio musical latinoamericano, se ha podido comprobar una gran expectativa, así como la real necesidad de una iniciativa de esa naturaleza.

Se ha confirmado hasta el momento la participación dentro del cuerpo docente de las siguientes personalidades:

- Luigi Nono (compositor, Italia): seminario de composición.
- Jan Bark y Folke Rabe (compositores e intérpretes, Suecia): seminario sobre "Música y función" y "Taller de sonidos".
- Carlos Roqué Alsina (compositor y pianista, Argentina): Talleres sobre piano contemporáneo y grupos de improvisación.
- Mariano Etkin (compositor, Argentina): Seminario sobre situación del compositor latinoamericano, y taller de nuevas técnicas instrumentales.
- Francisco Kröpfl (compositor, Argentina) y Fernando von Reichenbach (ingeniero, Argentina): Seminario sobre técnicas electroacústicas.
- Oscar Bazán (compositor, Argentina): Taller de teatro instrumental.

Se cuenta asimismo con la participación de los siguientes músicos, a ser confirmada definitivamente en el correr de las próximas semanas:

- Dr. Konrad Boehmer (compositor, Alemania): Seminario sobre problemas actuales de la composición.
- Zygmunt Krauze (compositor y pianista, Polonia): Taller sobre piano contemporáneo.
- Gordon Mumma (compositor e intérprete, Estados Unidos): Talleres sobre música electroacústica ejecutada en vivo, y tecnología de medios mixtos.
- Vinko Globokar (compositor, director y trombonista, Yugoslavia): Talleres sobre instrumentos de metal y grupos de improvisación.
- Gabriel Brnčić (compositor e intérprete, Chile): Seminario de composición y taller sobre nuevas técnicas instrumentales.

En un próximo folleto se darán a conocer los nombres de otros docentes latinoamericanos y europeos cuya presencia está en vías de ser concretada.

El Curso prevé una labor muy intensa, con horarios destinados a seminarios de análisis y composición (dos horas diarias), talleres de interpretación (dos horas diarias), talleres de experimentación, técnicas nuevas y trabajo colectivo (tres horas diarias), charlas e informes (una hora diaria), seminarios sobre diversos problemas técnicos y estéticos de la música actual (dos horas diarias), conciertos y espectáculos con debate (dos horas diarias). Algunos seminarios y talleres se realizarán en horarios simultáneos, permitiendo la opción del asistente según su campo de interés. Ninguno de ellos será obligatorio, aunque los certificados finales serán otorgados por cada actividad en que se haya participado.

El idioma del Curso será el español, contemplándose la posibilidad de traducción al portugués en los casos en que ello sea necesario. Los docentes de habla no ibérica se expresarán en francés o inglés, y contarán con traducción simultánea.

Para llevar a cabo la inscripción definitiva deberá enviarse a los organizadores del Curso el formulario adjunto debidamente llenado. Los datos que en él se solicitan son importantes a los efectos de la mejor organización del Curso, de la determinación de niveles de trabajo y de una ubicación previa de los docentes respecto a quienes intervendrán en los seminarios y talleres.

El costo de la inscripción puede ser abonado en dos cuotas: la primera de ellas debe ser saldada antes del 10 de noviembre y ha sido establecida en diez mil pesos moneda uruguaya para los residentes en el Uruguay y veinticinco dólares o equivalente para los residentes en otros países. La suma podrá ser abonada personalmente en las oficinas del Campamento Internacional de la Confederación Sudamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes en Montevideo (Colonia 1864, piso 3) o girada mediante cheque postal o bancario a nombre de Héctor Tosar (Casilla de correo 1328, Montevideo, Uruguay). Los organizadores del Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea están estudiando soluciones para aquellos países cuyos gobiernos no autoricen la transferencia de fondos al exterior. La segunda cuota, consistente en diez mil m/u o veinte dólares para los inscriptos en el curso A, diecisiete mil pesos m/u o treinta y cinco dólares para los inscriptos en el curso B, o treinta mil pesos m/u y sesenta y cinco dólares para los inscriptos en el curso total, deberá ser pagada en el momento de iniciación del curso respectivo, en Cerro del Toro, Uruguay.

Montevideo, octubre de 1971.

**SUMC - SOCIEDAD URUGUAYA DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA
INFORMACIÓN PARA LOS ASISTENTES AL
PRIMER CURSO LATINOAMERICANO
DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA
CERRO DEL TORO, URUGUAY, 8 AL 22 DE DICIEMBRE DE 1971
INFORME NÚMERO 3**

DÓNDE SE REALIZA EL CURSO

El Campamento Internacional de la Confederación Sudamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes es un amplio predio de once hectáreas situado en la falda del Cerro del Toro, en los límites de Piriápolis, vieja ciudad balnearia de la costa uruguaya. Posee numerosos locales reunitivos, al aire libre y cubiertos, así como casitas (bungalows) y carpas diseminadas en toda su extensión, y un gran comedor servido por una muy buena cocina.

CÓMO LLEGAR A CERRO DEL TORO

El Campamento Internacional es de muy fácil acceso desde Piriápolis. Está ubicado a escasamente un kilómetro (unas doce cuadras) de la costa y del centro del balneario. Los peatones podrán llegar a él a pie o con taxi. Los automovilistas deberán buscar la calle Zolezzi, en cuyo extremo se encuentra la entrada principal del Campamento.

Quienes viajen en ómnibus interurbano desde Montevideo o desde Punta del Este, podrán hacerse conducir hasta dicha entrada pagando una pequeña suma suplementaria ("boleto a domicilio").

Los organizadores del Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea han decidido centralizar la partida desde Montevideo para todos aquellos que deseen viajar juntos desde esta ciudad. Con ese fin se habilitará un ómnibus de la empresa Onda, que partirá desde Plaza Libertad (centro de Montevideo) a las 15 horas aproximadamente. Quienes hayan reservado su viaje en este medio de transporte se reunirán con un representante del Curso a las 14:45 horas al lado del quiosco de la Dirección de Turismo situado en dicha plaza.

Quienes deseen reservar su pasaje en este ómnibus deberán comunicarlo urgentemente a la SUMC, ya sea por carta (Casilla de correo 1328, Montevideo) o personalmente (María Teresa Sande, teléfono 59 13 39, Montevideo). Este requisito del aviso previo a SUMC es, obviamente, imprescindible.

EL CLIMA

El clima uruguayo en el mes de diciembre (comienzo del verano según el calendario) es habitualmente caluroso y húmedo. Las temperaturas pueden oscilar entre los 20 y los 40 grados centígrados. Deben preverse ropas frescas y livianas para el día y algún abrigo para la noche.

Y A PROPOSITO, LA ROPA Y LOS EFECTOS PERSONALES

El Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea tendrá un aspecto obligatoriamente informal. Se ha buscado desde el primer momento evitar el acartonamiento y el distanciamiento académico; y así como se ha hecho hincapié en el carácter de seminario y de taller de la mayor parte de los cursos, se ha elegido un ámbito natural que hiciese posible un intercambio directo, una convivencia permanente y un clima humano de gran sencillez.

Se solicita, pues, ropa sencilla y cómoda. Los asistentes al Curso deberán traer consigo además los necesarios elementos de higiene personal, toalla incluida. La ropa de cama es suministrada por el Campamento Internacional.

EL RÉGIMEN DE VIDA DURANTE EL CURSO

El horario del Curso ha previsto, no obstante su intensidad de trabajo, los lapsos necesarios para esas necesidades primarias llamadas comer, dormir, ducharse o conversar. He aquí su detalle: desayuno de 9 a 9:45 horas; seminario o taller de 10 a 12 horas; libre de 12 a 13 horas; almuerzo a las 13; taller de 14 a 16:30; libre de 16:30 a 17:00; charla o espectáculo o informe de 17 a 18; seminario de 18 a 20; libre de 20 a 20:30; cena a las 20:30; concierto o espectáculo o charla a las 21:45; debate de 23 a 24 horas. Entre 16:30 y 17 estará habilitado el comedor para quienes deseen merendar. Por otra parte, las duchas estarán habilitadas entre las 12 y las 13, y entre las 20 y las 20:30 horas.

Quienes así lo deseen, podrán hacer uso de las instalaciones deportivas del Campamento, durante las horas en que no haya clases. Tendrán a su disposición también un gran número de juegos sociales o de salón. O podrán, en fin, huir hacia la playa o hacer alguna excursión por los cerros circundantes.

EL PAGO DE LA CUOTA DE INSCRIPCIÓN

Las deudas por este concepto deberán ser saldadas ante la administración del Campamento, el día 8 de diciembre a las 16 horas. Las personas que asistan al curso B (segunda semana) solamente, podrán abonar dicha suma el día 15 en horas de la tarde. Por razones de organización, ninguna persona podrá participar del Curso si no ha saldado previamente su cuenta.

EL PRIMER DÍA, EL ÚLTIMO, Y EL DESCANSO DEL MEDIO

La charla inaugural del Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea ha sido prevista para las 18 horas del día 8 de diciembre. La charla de clausura se llevará a cabo a las 17 horas del día 22. Por razones de índole

pedagógica, se ha dispuesto no realizar actividad docente el día 15, con lo cual se asegurará la posibilidad de mantener un intenso ritmo de trabajo durante la segunda semana para todos aquellos que realicen el curso entero.

VOLVIENDO AL CURSO...

En vista de la realización de numerosos cursos de índole práctica o teórico-práctica, se recomienda a los asistentes traer consigo instrumentos musicales de todo tipo. Conviene declararlos a la aduana en caso de instrumentos de tamaño y valor respetables, a fin de evitar problemas. Pueden ser de especial interés los instrumentos folclóricos e indígenas, además de los "cultos".

Se prevé el funcionamiento de una pequeña librería, con exposición y venta de partituras, libros y discos. Los compositores que así lo deseen podrán enviar sus obras para que estas sean expuestas y vendidas durante el Curso. Se prevé asimismo el funcionamiento, dentro de lo posible, de una pequeña biblioteca. También será bienvenido el material (partituras, libros, revistas, discos, cintas magnetofónicas) que se haga llegar con destino a ella.

TELÉFONOS Y DIRECCIONES

El teléfono del Campamento Internacional es: Piriápolis, 31. Las oficinas en Montevideo se hallan situadas en Colonia 1864, piso 3, teléfono: 4 21 27.

El 8 de diciembre estas oficinas funcionarán sólo hasta las 12 horas, por ser día feriado en el Uruguay.

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

S U M C

**PRIMER CURSO LATINOAMERICANO
DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA
CERRO DEL TORO, URUGUAY
8 AL 22 DE DICIEMBRE DE 1971**

PLAN GENERAL

seminarios

sesiones de dos horas cada una

- Música y sociedad, 3 sesiones, a cargo de Luigi Nono.
- Música y función, 6 sesiones, a cargo de Jan Bark y Folke Rabe.
- Posibilidades y perspectivas del músico en Latinoamérica, 3 sesiones, a cargo de Mariano Etkin.
- Nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales, 3 sesiones, primera a cargo de Mariano Etkin, segunda de Jan Bark y Folke Rabe, y tercera de Luigi Nono.
- Acústica y técnicas electroacústicas, 4 sesiones, primera a cargo de Conrado Silva, segunda de Eduardo Bértola, tercera y cuarta de Fernando von Reichenbach.
- Teatro musical, 3 sesiones, a cargo de Oscar Bazán.

talleres

sesiones de dos horas cada una salvo indicación

- Taller de sonidos, 4 sesiones, a cargo de Jan Bark y Folke Rabe.
- Composición, 7 sesiones, a cargo de Oscar Bazán, Luigi Nono y Héctor Tosar, con la colaboración de otros varios docentes.
- Análisis e interpretación, 4 sesiones de una hora y media, a cargo de Héctor Tosar, y una sesión a cargo de Jorge Risi.

- Teatro musical, 3 sesiones de una hora y media, a cargo de Oscar Bazán.
- Improvisación, 4 sesiones (una de ellas de una hora), trabajo colectivo.

simposio

sesión de dos horas

- Problemas de notación, a cargo de Coriún Aharonián, Eduardo Bértola y Conrado Silva.

mesas redondas

- Problemas educacionales, 3 sesiones de una hora cada una.
- Conclusiones del Curso, una sesión de dos horas.

charlas

sesiones de una hora cada una

- Charla inaugural, por Héctor Tosar y Luigi Nono.
- Música y computación, por Conrado Silva.
- John Cage y el silencio, por Conrado Silva.
- Música y consumo, por Coriún Aharonián.
- La mesomúsica, por Coriún Aharonián.
- Nuevas posibilidades de la guitarra, por Abel Carlevaro.
- Latinoamérica, hoy, por Eduardo H. Galeano.
- Charla de clausura, por Héctor Tosar.

audiciones ²

sesiones de una hora seguidas de debate

- Un concierto de música instrumental realizado por el Núcleo Música Nueva de Montevideo.
- Un programa de teatro musical.
- 5 audiciones de música electroacústica.
- 4 audiciones de música instrumental grabada.

espectáculos especiales

- Muestra del Grupo Bayerthal de Montevideo.
- Exhibición de "Yawar Mallku", filme boliviano de Jorge Sanjinés.
- "Cantando a propósito", espectáculo-collage.
- Programa Nono con ambientación visual de Carrozzino-Prieto, seguido de debate.

servicios

- Biblioteca y fonoteca.
- Sala de instrumentos y material electroacústico.
- Pequeña librería (a cargo de Miguel Marozzi).
- Secretaría.

PLAN DETALLADO

miércoles 8 de diciembre

17 hs. Charla inaugural (Tosar, Nono).

22 Audición de música electroacústica: "La panadería" (1970) de Eduardo Kusnir (Argentina), "Guararia Repano" (1968) * de José Vicente Asuar (Chile), "Dynamus" (1970) de Eduardo Bértola (Argentina).

jueves 9

9:30 Seminario sobre Música y función (Bark, Rabe), I.

14:30 Seminario sobre Nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales (Etkin), I.

17 Mesa redonda sobre Problemas educacionales, I.

² * indica primera audición para el país. ** indica estreno absoluto.

- 18 Seminario sobre Música y sociedad (Nono), I.
- 22 Audición de música electroacústica: “Preludio en High Key” (1970) de Juan Amenábar (Chile), “Chute” (1970) de Dieter Kaufmann (Austria), “Contrappunto dialettico alla mente”(1968) de Luigi Nono (Italia).

viernes 10

- 9:30 Taller de análisis e interpretación (Tosar), I.
- 14:30 “Taller de sonidos” (Bark, Rabe), I.
- 17 Seminario sobre Perspectivas y posibilidades del músico en Latinoamérica (Etkin), I.
- 22 Seminario sobre Acústica y técnicas electroacústicas (Silva), I.

sábado 11

- 9:30 Seminario sobre Música y sociedad (Nono), II.
- 14:30 Taller de sonidos (Bark, Rabe), II.
- 17 Charla sobre Música y computación (Silva).
- 18 Seminario sobre Música y función (Bark, Rabe), II.
- 22 Programa Luigi Nono con ambientación visual de Jorge Carrozzino y Carmen Prieto: “Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz” (1966), “Música-manifiesto número uno” (1969) (a- “Un volto, del mare”; b- “Non consumiamo Marx”).

domingo 12

- 9:30 Seminario sobre Música y sociedad (Nono), III.
- 14:30 Taller de sonidos (Bark, Rabe), III.
- 17 Charla sobre Música y consumo (Aharonián).
- 18 Seminario sobre Perspectivas y posibilidades del músico en Latinoamérica (Etkin), II.
- 22 Audición de música instrumental grabada: “Tiento II” (1970) * de Carlos Fariñas (Cuba), “Nosotros y ellos” (1970) * de Ariel Martínez (Uruguay), “Secuencial I” (1970) * de Antonio Mastrogiovanni (Uruguay), “Muriendo entonces” (1970) * de Mariano Etkin (Argentina).

lunes 13

- 9:30 Simposio sobre problemas de notación (Aharonián, Bértola, Silva).
- 14:30 Seminario sobre Acústica y técnicas electroacústicas (Bértola), II.
- 17 Charla sobre La mesomúsica (Aharonián).
- 18 Seminario sobre Música y función (Bark, Rabe), III.
- 22 Audición de música instrumental grabada: “Soles” (1967) de Mariano Etkin (Argentina), “Plexus” (1971) * de Sergio Cervetti (Uruguay), “La tradición se rompe... pero cuesta trabajo” (1970) * de Leo Brouwer (Cuba), “Concierto para ocho” (1969) * de Manuel Enríquez (México).

martes 14

- 9:30 Taller de sonidos (Bark, Rabe), IV.
- 14:30 Taller de improvisación, I.
- 17 Mesa redonda sobre Problemas educacionales, II.
- 18 Seminario sobre Perspectivas y posibilidades del músico en Latinoamérica (Etkin), III.
- 22 Taller de improvisación, II.

miércoles 15

- 22 “Yawar Mallku”, película boliviana de Jorge Sanjinés (1968-1969), música de Alberto Villalpando, criolla popular y tradicional indígena.

jueves 16

- 9:30 Talleres de composición (Bazán, Nono, Tosar), I.
- 14:30 Seminario sobre teatro musical (Bazán), I.

- 17 Audición de música instrumental grabada: “Constelaciones” (1970) de Diego Legrand (Uruguay), “Per Bastiana tai-iang cheng” (1967) * de Luigi Nono (Italia).
- 18 Seminario sobre Nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales (Bark, Rabe), II. 22 Charla sobre Latinoamérica, hoy (Galeano).

viernes 17

- 9:30 Talleres de composición (Bazán, Nono, Tosar), II.
- 11:30 Taller de análisis e interpretación (Tosar), II, y taller de teatro musical (Bazán), I.
- 14:30 Taller de improvisación, III.
- 17 Audición de música electroacústica: “Pexoa” (1971) * de Eduardo Bértola (Argentina), “Ejercicio” (1970) * de Renée Pietrafesa (Uruguay), “Ejercicio I” (1970) de Beatriz Lockhart (Uruguay), “Anschlag” (1970) de Fernand Vandebogaerde (Francia), “¡Volveremos a las montañas!” (1968) de Gabriel Brnčić (Chile).
- 18 Seminario sobre Música y función (Bark, Rabe), IV.
- 22 Audición de música instrumental grabada: “Tropicalis” (1968) de Marlos Nobre (Brasil), “Trom I” (1968) de Conrado Silva (Uruguay), “Exégesis II” (1968) * de Oscar Bazán (Argentina), “Missa Bassa” (1964) * de Jan Bark (Suecia).

sábado 18

- 9:30 Talleres de composición (Bazán, Nono, Tosar), III.
- 11:30 Taller de análisis e interpretación (Tosar), III, y taller de teatro musical (Bazán), II.
- 14:30 Seminario sobre teatro musical (Bazán), II.
- 17 Charla sobre John Cage y el silencio (Silva).
- 18 Seminario sobre Música y función (Bark, Rabe), V.
- 22 Audición de música electroacústica: “Bar” (1969) * de Jan Bark (Suecia), “Un-X-2” (1971) de José Maria Neves (Brasil), “Wa???” (1967) * de Folke Rabe (Suecia).

domingo 19

- 9:30 Talleres de composición (Bazán, Nono, Tosar), IV.
- 11:30 Taller de análisis e interpretación (Tosar), IV, y taller de teatro musical (Bazán), III.
- 14:30 Seminario sobre teatro musical (Bazán), III.
- 17 Charla sobre Nuevas posibilidades de la guitarra (Carlevaro).
- 18 Seminario sobre Nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales (Nono), III.
- 22 Concierto del Núcleo Música Nueva de Montevideo: “6 piezas breves” opus 19 para piano de Arnold Schoenberg (Austria), “4 piezas breves” opus 7 para violín y piano de Anton Webern, “Variaciones” opus 27 para piano de Anton Webern (Austria), “4 epigramas” (1969) * para violín y piano de Leo Brouwer (Cuba), “Bacterias” (1971 ** para violín, guitarra y bandoneón de Marino Rivero (Uruguay), “Plectros I” (1962) para dos pianistas de Alcides Lanza (Argentina), “4 piezas” (1961-63) para piano de Héctor Tosar (Uruguay). Jorge Risi (violín), Abel Carlevaro (guitarra), Marino Rivero (bandoneón), Renée Pietrafesa, María Teresa Sande y Héctor Tosar (piano).

lunes 20

- 9:30 Talleres de composición (Bazán, Nono), V.
- 11:30 Taller de análisis e interpretación (Risi), V.

- 14:30 Audición de música electroacústica: “Intensidad y altura” (1964) de César Bolaños (Perú), “The Dresden Interleaf 13 february 1945” (1965) de Gordon Mumma (Estados Unidos), “Metéora” (1968) de Joaquín Orellana (Guatemala), “Que” (1969) de Coriún Aharonián (Uruguay).
- 15:30 Muestra del Grupo Bayerthal con charla introductoria de Inge J.B. de Bayerthal y debate.
- 18 Seminario sobre Música y función (Bark, Rabe), VI.
- 22 Teatro musical: “Música interior” (1970) * y “Album de valsos” (1971) * de Oscar Bazán. Olga Villar y Oscar Bazán.

martes 21

- 9:30 Talleres de composición (Bazán, Nono), VI.
- 11:30 “Cantando a propósito”, espectáculo-collage realizado por Los Olimareños, Dahd Sfeir y Daniel Viglietti.
- 14:30 Seminario sobre Acústica y técnicas electroacústicas (Reichenbach), III.
- 17 Mesa redonda sobre Problemas educacionales, III, y taller de improvisación, IV.
- 18 Seminario sobre Acústica y técnicas electroacústicas (Reichenbach), IV.
- 22 Audición de música instrumental grabada: “6 piezas breves” (1970) de Juan José Iturribery (Uruguay), “Y entonces comprendió” (1969-70) * de Luigi Nono (Italia) ³.

miércoles 22

- 9:30 Talleres de composición (Bazán, Nono, Tosar), VII.
- 14:30: Mesa redonda sobre conclusiones del Curso y charla de clausura (Tosar).

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

miércoles 22

22 hs. Encuentro con Luigi Nono, audición de obras suyas y debate. Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, Montevideo. Organizado conjuntamente con la Comisión de Cultura de dicha facultad.

jueves 23

19 hs. Charla sobre Nuevas técnicas de la educación musical por Jan Bark y Folke Rabe. Conservatorio Nacional de Música, Montevideo.

REFERENCIAS BIOGRÁFICAS

JAN BARK. Härnösand, Suecia, 1934. Compositor, trombonista. Estudios: Karl-Birger Blomdahl, György Ligeti y otros en la Academia Real de Música de Estocolmo (pedagogía, composición, dirección); Edgar Varèse (composición). Docencia: Academia Real de Música de Estocolmo, Universidades de Estocolmo y Uppsala. Integrante del “Culture Quartet” desde 1963. Composiciones principales: “Pyknos”, orq. (1962); “Missa bassa”, orq. (1964); “Thank heavens for semantic veils of mist, cried woe the fairest bryde thou hast not kissed”, coro (1967); “Light music”, coro (1968); “Bar”, cinta (1969); “Irk-ork” orq. de aficionados sin director (1971); varios trabajos colectivos.

OSCAR BAZÁN. Cruz del Eje, Córdoba, Argentina, 1936. Compositor, pianista. Estudios: Alberto Ginastera; Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto T. Di Tella en Buenos Aires (1963-1964). Docencia: Escuela de Artes de la

³ En este I CLAMC hubo diecinueve primeras audiciones y un estreno absoluto.

Universidad Nacional de Córdoba. Miembro fundador del Centro de Música Experimental de dicha escuela. Composiciones principales: "Átomos II", 2 pianistas (1962); "Sonogramas", 2 pianos (1963); "Canciones chinas", voz y conj. instr. (1964); "Casi cuatro y medio", teatro mus. (1966); "Exégesis II", orq. (1968); "Pas de quoi", teatro mus. (1968); "Los silencios", teatro mus. (1970).

INGE J. BUDDENBERG DE BAYERTHAL. Hannover, Alemania, 1905. Estudios: Hedwig Hagemann, Rudolf von Laban, Et Bauer y otros. Docencia: funda (1924) y dirige el Instituto de Gimnasia Consciente de Frankfurt a.M.; funda (1940) y dirige el Instituto Bayerthal de Montevideo.

EDUARDO BÉRTOLA. Moldes, Córdoba, Argentina, 1939. Compositor. Estudios: Universidad Nacional de Córdoba; Erwin Leuchter; Grupo de Investigaciones Musicales de la ORTF en París. Docencia: Escuela de Música de la Provincia del Chaco, Argentina (1961-1968); Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco. Composiciones principales: "Cuarteto", 2 flautas, arpa y vibráf. (1963); "Procne", 3 sop y orq. (1964); "Hertz", 14 instr. (1968); "Rouges", cinta (1969); "Dynamus", cinta (1970); "Penetraciones II", cinta (1971).

ABEL CARLEVARO. Montevideo, Uruguay, 1918. Guitarrista, compositor. Estudios: Andrés Segovia (guit.); José Tomás Mujica, Pablo Komlos, Guido Santórsola (composición). Docencia: Conservatorio Nacional de Música, Montevideo; director de seminarios en Argentina y Brasil. Composiciones principales: "5 preludios americanos", guit. (1958); "Estudios, homen. a Villa-Lobos", guit. (1964); "Concierto del Plata", guit. y orq. (1968); Cuarteto para guit., vln, vla., chelo (1970); "Cronomías", guit. (1971). Publicaciones: "Cuadernos didácticos" (fundamentación de una nueva escuela guitarrística).

MARIANO ETKIN. Buenos Aires, 1943. Compositor, director. Estudios: Ernesto Epstein (piano); Guillermo Graetzer (compos.); Juan Emilio Martini (dir.); Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto T. Di Tella en Buenos Aires (1965-1966). Composiciones principales: "Entropías", sexteto de metales (1965); "Homenaje a Filifor forrado de niño", conj. de cámara (1966); "Soles", flauta, corno y contrabajo (1967); "Muriendo entonces", conj. de cámara (1970); "IRT-BMT", flauta o flauta contralto y contrabajo (1970).

EDUARDO H. GALEANO. Montevideo, Uruguay, 1940. Escritor, periodista. Autor de varios libros de ensayo y narrativa. Encargado de publicaciones de la Universidad de la República. Jurado de varios concursos literarios (Arca, Ediciones de la Banda Oriental, Casa de las Américas).

LUIGI NONO. Venecia, Italia, 1924. Compositor. Estudios: Hermann Scherchen, Bruno Maderna. Docencia: varios cursos internacionales de temporada. Composiciones principales: "Il canto sospeso", voces, coro y orq. (1955-56); "Cori di Didone", coro y perc. (1958); "Intolleranza 1960", acción escénica; "La fabbrica illuminata", voz y cinta (1964); "Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz", cinta (1966); "A floresta è jovem e cheia de vida", voces, cl., perc. y cinta (1966); "Contrappunto dialettico alla mente", cinta (1968); "Y entonces comprendió", voces, coro y cinta (1969-70); "Ein Gespenst geht um in der Welt", voz, coro y orq. (1971).

FOLKE RABE. Estocolmo, Suecia, 1935. Compositor, trombonista. Estudios: Karl-Birger Blomdahl, Bo Wallner, György Ligeti, Witold Lutoslawski y otros en la Academia Real de Música de Estocolmo (composición, trombón, pedagogía). Director musical de "The Dancers' Workshop" Company of San Francisco de Ann Halprin (1965). Docente, Jefe de la Sección Experimental del Instituto Nacional de Conciertos de Suecia, integrante del "Culture Quartet" desde 1963. Composiciones

principales: “Impromptu”, 5 intérp. (1962); “Rondes”, coro (1964); “¿¿Eh??”, cinta (1967); “Joe’s harp”, coro (1970); varios trabajos colectivos.

FERNANDO VON REICHENBACH. Buenos Aires, 1935. Ingeniero. Director técnico del Laboratorio de Música Electrónica del Instituto T. Di Tella de Buenos Aires y docente en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales de dicho instituto.

JORGE RISI. Montevideo, 1940. Violinista. Estudios: Miguel Szilagyi, Max Rostal y otros. Docencia: Conservatorio Nacional de Música, Montevideo, Director de la Orquesta de cuerdas Flesh de Montevideo.

CORIÚN AHARONIÁN. Montevideo, 1940. Compositor. Estudios: Adela Herrera Lerena (piano), Héctor Tosar (composición), Lauro Ayestarán (musicología). Director de coros. Crítico musical. Composiciones principales: “Hecho I-A”, teatro mus. (1966); “Música para tres”, fl., vln., piano (1968); “Lorenzaccio”, orq. (1968); “Una estrella, esta estrella, nuestra estrella”, pequeño coro y 5 instr. (1969).

CONRADO SILVA. Montevideo, 1940. Compositor. Estudios: Héctor Tosar (composición) y otros. Docencia: Departamento de Música de la Universidad de Brasilia. Acústico. Crítico musical. Composiciones principales: “Música para diez radios portátiles” (1964); “Trom” I/II/III, trío de metales (1968); “oing”, teatro mus. (1969); “Parasexteto”, conj. de cámara (1970); “Compulsión hombrhistórica”, coro y orq. de cuerdas (1970).

HÉCTOR A. TOSAR. Montevideo, 1923. Compositor, director, pianista. Estudios: Guillermo Kolischer (piano); Lamberto Baldi, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Jean Rivier, Aaron Copland (composición); Eugen Bigot, Jean Fournet (dir.). Docencia: Conservatorio de Música de Puerto Rico (1961 a 1966); Conservatorio Nacional de Música e Instituto de Musicología de la Universidad de la República, Montevideo (desde 1966). Composiciones principales: “Sinfonía para cuerdas”(1951); “Salmo”, voz, coro y orq. (1958); “Sinfonía concertante para piano y orq.” (1958); “Te Deum”, coro y orq. (1963); “Aves errantes”, voz y 11 instr. (1963).

La Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea agradece profundamente la colaboración en la realización de este Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea de todos aquellos que intervienen en él como docentes, técnicos e intérpretes; de las autoridades y el personal del Campamento Internacional de la Confederación Sudamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes; de los señores Dr. Hans Bunte, director del Instituto Goethe de Montevideo, Emidio Simini, director del Instituto Italiano de Cultura y Agregado Cultural de la Embajada de Italia en el Uruguay, y Julio Moncada, Agregado Cultural de la Embajada de Chile; del gobierno de Polonia y de la Fundación Kosciuszko de Nueva York, de los músicos que por distintas razones no han podido integrarse en esta oportunidad al cuerpo docente del Curso no obstante su buena disposición: José Vicente Asuar, Konrad Boehmer, César Bolaños, Gabriel Brnčić, Cornelius Cardew, Edison Denisov, Morton Feldman, Fernando García, Vinko Globokar, Zygmunt Krauze, Francisco Kröpfl, Alcides Lanza, Fernando Lopes Graça, Tomás Marco, Gordon Mumma, Carlos Roqué Alsina, William O. Smith y John Tilbury. Agradece además el apoyo de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y la Asociación Nacional de Compositores de dicho país; de la Alianza Francesa de Montevideo; de la Dra. Zulema Ferrando de Calvo; de las empresas Onda y Hotel Lancaster de Montevideo.

El Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea ha sido organizado por la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea, con la colaboración del gobierno de Italia y su Embajada en el Uruguay, el Instituto Sueco,

el Instituto Goethe de Montevideo, el Conservatorio Nacional de Música y el Instituto de Musicología de la Universidad de la República Oriental del Uruguay, el Ministerio de Educación y Cultura uruguayo, el Campamento Internacional de la Confederación Sudamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes, la Embajada de Chile en el Uruguay y el Núcleo Música Nueva de Montevideo. La presidencia del Curso es ejercida por Héctor A. Tosar y la secretaría ejecutiva por Coriún Aharonián, quienes cuentan con el apoyo de María Teresa Sande como secretaria adjunta y Conrado Silva como tesorero.

ALUMNOS PARTICIPANTES ⁴

01. Sérgio Marins de Almeida, Brasil
02. Celia Amenedo, Uruguay
03. María Julia Caamaño, Uruguay
04. Laura Conde, Brasil
05. Líber Constenla, Uruguay
06. Estércio Marques Cunha, Brasil
07. Susana Espinosa, Argentina
08. Victor Flusser, Brasil
09. Héctor Gutiérrez, Uruguay
10. Elizabeth Huartamendía, Uruguay
11. Juan José Iturribery, Uruguay
12. Diego Legrand, Uruguay
13. Ana Helena Leyen, Brasil
14. Beatriz Lockhart, Uruguay
15. Antonio Mastrogiovanni, Uruguay
16. Miguel Marozzi, Uruguay
17. Filiberto Núñez, Uruguay
18. Carlos Pellegrino, Uruguay
19. Amalia Marta Pérez, Argentina
20. Renée Pietrafesa, Uruguay
21. René Marino Rivero, Uruguay
22. Yolanda Rizzardini, Uruguay
23. Carmelo Saitta, Argentina
24. Nibia Scaffo, Uruguay
25. María Helena Sedlacek, Argentina
26. Maria Stella Silva, Brasil
27. Néstor Silvestre, Uruguay
28. Olga Villar, Argentina

P R E N S A ⁵

⁴ No se integran a estas listas ni los docentes y conferencistas ni todos los miembros de los sucesivos equipos de organización de los respectivos CLAMC, si bien la gran mayoría de ellos asistió a muchas de las clases. Las listas tampoco incluyen a los oyentes ni a los que no cumplieron con los requisitos mínimos para obtener un certificado de asistencia.

⁵ Esta sección reúne notas de autor previas a la realización del correspondiente CLAMC, así como entrevistas a organizadores y docentes, y artículos de estos publicados con posterioridad a dicho CLAMC. Se excluyen, por redundantes, los anuncios sin firma que simplemente reproducen los informes emitidos por la secretaría.

Coriún Aharonián: CURSO EN EL TORO

Dentro de unos días se iniciará en Cerro del Toro, Piriápolis, el Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, evento llamado a tener gran trascendencia en el proceso cultural de nuestro continente mestizo. Organizado por la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea, se desarrollará a lo largo de dos semanas - entre el 8 y el 22 de diciembre - con un intenso plan de trabajo y la asistencia de un importante número de jóvenes músicos de Argentina, Brasil, Chile, Perú, Venezuela y Uruguay, así como de varias personalidades de primera magnitud en el campo de la creación musical.

Estarán allí, entre otros:

- Luigi Nono, italiano, uno de los más importantes compositores de nuestro siglo, figura de gran peso tanto en el medio europeo como en el latinoamericano.
- Jan Bark y Folke Rabe, suecos, desbrozadores de uno de los caminos más serios e imaginativos entre los planteados a los músicos de hoy, sean estos compositores, intérpretes o aun educadores.
- Carlos Roqué Alsina, Mariano Etkin y Oscar Bazán, argentinos, tres entre los más talentosos compositores que ha dado América Latina en la última década (radicados respectivamente en Berlín, Buenos Aires y Córdoba).
- Francisco Kröpfl y Fernando von Reichenbach, argentinos, compositor el primero e ingeniero el segundo, autoridades de gran prestigio ambos en el terreno de las técnicas compositivas electroacústicas.
- Conrado Silva, uruguayo, extrañado redactor de Marcha, quien regresa al Uruguay después de una ausencia de más de dos años en los que se desempeñó como catedrático invitado en el Instituto de Artes de la Universidad de Berlín.

Pero no está bien dar nombres. Porque estos y otros docentes, venidos de muy distintos países, se cuidarán de asumir una actitud profesoral académica o meramente expositiva. Trabajarán durante quince días conjuntamente con los "alumnos", a través de seminarios, talleres y debates. Claro que habrá también charlas, informes y conciertos, y aun personas inscritas en calidad de oyentes, pero ni aquellas actividades ni estos asistentes serán los elementos definitorios - cuantitativa o cualitativamente - del espíritu del así llamado Curso.

La Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea ha buscado crear, al dar vida a esta iniciativa, un instrumento permanente a disposición de los músicos inquietos de América Latina, que no dependa de mecenazgo alguno ni acepte rectorías ajenas a sus fines específicos, y que por lo tanto esté en condiciones de ser realmente útil, eficiente, ágil, y aun físicamente móvil en sus sucesivas ediciones. Que esperamos las haya.

En: Marcha, Montevideo, 3 de diciembre 1971.

María Luisa Santamarina: PRIMER CURSO LATINOAMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA Desde hoy en Piriápolis

Hoy se inicia en el Campamento Internacional de la Asociación Cristiana de Piriápolis el primer curso en Latinoamérica de música contemporánea.

Gracias a infinitos esfuerzos de la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea y la colaboración de los directores del campamento, es posible este evento que constituye un gran acontecimiento para América y viene a llenar una

necesidad perentoria de los jóvenes compositores actuales en cuanto al estudio y conocimiento de las nuevas técnicas musicales.

Héctor Tosar, que convocó a la conferencia de prensa, nos informa que existen muchos cursos de verano en todas partes del mundo, pero no de música contemporánea. Solo en Alemania se han hecho algunos, pero espera que de esta experiencia surjan iniciativas para repetirse anualmente, aquí o en distintos países y así acrecentar e intercambiar nuevas ideas. Muchas personalidades se han incorporado ya para dictar las distintas disciplinas que compondrán el curso. Entre ellas, la más destacable internacionalmente - y en especial entre nosotros ya que será la segunda vez que visita nuestro país - es Luigi Nono, vigorosa y original personalidad que se ha impuesto vertiginosamente. También asistirán dos compositores suecos: Folke Rabe y Jan Bark; un alemán, Konrad Boehmer; un polaco, Zygmunt Krauze; cuatro argentinos, Fernando von Reichenbach, Carlos Roqué Alsina, Mariano Etkin y Oscar Bazán, y un uruguayo, Conrado Silva.

Alrededor de 47 inscriptos en calidad de alumnos se han registrado ya, lo que constituye todo un éxito ya que estos deben trasladarse desde Argentina, Chile, Perú, Brasil, Venezuela, y no es fácil y más costoso el transitar por América Latina. Pero en su gran mayoría han obtenido subvenciones o ayudas de sus respectivos gobiernos o de sociedades musicales afines con la organizadora uruguaya. El Conservatorio Nacional de Montevideo ha otorgado siete becas entre estudiantes y profesores, además de ofrecer materiales, etc.

Este importante acontecimiento musical se iniciará hoy 8 de diciembre y abarcará 15 días. En la primera semana se dictarán líneas generales y la segunda será más específica con seminarios para compositores e intérpretes con experiencia en la materia.

La dedicación diaria comprende un horario exhaustivo para abarcar lo que se propone todo el curso: composición e interpretación, talleres sobre nuevas técnicas instrumentales, música electroacústica, medios mixtos, mesas redondas, conferencias, conciertos, etc.

En: El Popular, Montevideo, 8 de diciembre 1971.
[con foto de Luigi Nono]

Egon Friedler: UN CURSO INUSUAL CONTEMPORÁNEOS EN PIRIÁPOLIS

Hoy se inicia en el Campamento internacional de la Asociación Cristiana de Jóvenes en Piriápolis, el primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea. Este evento que se prolongará hasta el 22 del corriente, ha sido organizado por la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea, presidida por el maestro Héctor Tosar. El curso se desarrolla en dos etapas: del 8 al 15 de diciembre, un curso general, introductorio y de adiestramiento en las técnicas y los problemas de la música nueva, y del 15 al 22 de diciembre, un curso más específico, con análisis en profundidad y seminarios para compositores e intérpretes con experiencia en la música actual. Hay por ahora 52 inscriptos de varios países latinoamericanos y se confía en que la experiencia pueda ser repetida en años próximos en otros puntos del continente. El atractivo fundamental del curso será la presencia de destacadas personalidades del exterior, entre ellos, Luigi Nono de Italia, Jan Bark y Folke Rabe de Suecia, Carlos Roqué Alsina, Mariano Etkin, Francisco Kröpfl, Oscar Bazán y Eduardo Bértola de Argentina, y Conrado Silva, uruguayo que ha trabajado en la

Universidad de Brasilia en los últimos dos años. Aún no se ha confirmado la presencia de Zygmunt Krauze (Polonia) y Konrad Boehmer (Alemania). El curso prevé una labor muy intensa (de 10 de la mañana a 12 de la noche), que incluye: seminarios de análisis y composición (dos horas diarias), talleres de interpretación (dos horas diarias), talleres de experimentación, técnicas nuevas y trabajo colectivo (tres horas diarias), charlas e informes (una hora diaria), seminarios sobre diversos problemas técnicos y estéticos de la música actual (dos horas diarias), conciertos y espectáculos con debate (dos horas diarias). Naturalmente algunos seminarios y talleres se realizarán en horarios simultáneos, permitiendo la opción del asistente según su campo de interés.

El costo del seminario por participante (incluyendo la totalidad del alojamiento) es de \$ 40.000 uruguayos, o su equivalente en moneda extranjera. Como las matrículas son notoriamente insuficientes para hacer frente a los gastos, se ha contado con el apoyo de diversos gobiernos e instituciones culturales del país y del extranjero, entre ellos una Fundación oficial sueca, el gobierno italiano, el Instituto Goethe de Montevideo, la Fundación Kosciuszko polaca, la Embajada de Chile, el Instituto de Artes de la Universidad de Córdoba y el Conservatorio Nacional de Música. Hay asimismo una promesa aún no concretada del Ministerio de Cultura.

Los organizadores que han trabajado intensamente durante más de un año en la preparación de este curso, creen que este podrá tener un eco muy favorable en todo el continente, incentivando el interés por la música contemporánea. Al respecto cabe señalar que en el encuentro de Piriápolis no será eludido ninguno de los problemas candentes que deben enfrentar intérpretes y compositores en la actualidad. Por ejemplo, se tratarán temas como técnicas electroacústicas, medios mixtos, teatro instrumental, música y computación y relaciones entre las distintas artes.

Coriún Aharonián, que naturalmente no podía faltar en el comité organizador, señala que el curso [falta texto] el trabajo común. Desde ya [falta texto] práctico, evitándose todo academicismo. A su juicio, este enfoque informal permitirá crear un saludable acercamiento entre profesores y estudiantes, que hará más provechoso el trabajo común. Desde ya cabe felicitar a la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea por su valiosa iniciativa, deseando que el éxito de este seminario permita convertirlo en una institución anual en beneficio del ineludible *aggiornamento* musical de América Latina.

En: El País, Montevideo, 8 de diciembre 1971.
[con foto de Francisco Kröpfl]

Egon Friedler:
TESTIMONIO SOBRE SUECIA.
DOS VISITANTES CORDIALES

La presencia en Montevideo de dos destacados representantes de la nueva música de Suecia, brinda una excelente oportunidad para obtener un testimonio autorizado acerca de la vida musical en ese país. Folke Rabe y Jan Bark, llegados para participar en el Seminario de Música Contemporánea de Piriápolis, vienen por primera vez a América Latina y esperan que sea el comienzo de una vinculación más estrecha con el continente. Ambos son afables, sencillos, con una sonrisa rejuvenecedora siempre a flor de labios en sus rostros barbados, que inevitablemente hacen recordar las películas de Ingmar Bergman. El grabador registra muchos ruidos gratuitos y una larga y caótica conversación en inglés.

Después de dejar de lado los ruidos y el caos, queda poco más o menos, lo siguiente:

EF: Sabemos que en los países escandinavos hay una gran tradición de música romántica. ¿Esa tradición continúa hasta hoy o se ha interrumpido, particularmente en Suecia?

FOLKE RABE: En Suecia no tuvimos la suerte de tener como Noruega un Grieg o como Finlandia un Sibelius. Sin embargo, también en Suecia hubo un nacionalismo musical importante. Hoy quizás pueda hablarse de tendencias románticas, pero con un sentido distinto, contemporáneo. Nuestros músicos utilizan material moderno, de nuestro siglo.

EG: ¿Cuáles han sido las influencias más importantes sobre los músicos suecos?

FR: Depende en qué época. Después de la Segunda Guerra Mundial, un nombre decisivo era Hindemith. En la década del 50, la escuela de Darmstadt influyó poderosamente sobre la música sueca, así como influyó sobre la música de otros países. En la década del 60 vinieron otras influencias, por ejemplo, la música clandestina norteamericana (underground music). Esta influencia no se limitó a la música sino que abarcó igualmente a otras artes.

EF: ¿Por ejemplo?

FR: La danza, el cine, el teatro. En la danza cabe citar a Anna Halprin, directora del Taller de Danza de San Francisco, y en el teatro a Ken Dewey, un director que tuvo una gran influencia sobre nuestra vida cultural. Pero antes de continuar me gustaría decir que no considero a Suecia como un país aislado. Es necesario hablar de la música en toda Escandinavia, ya que los contactos con Finlandia, Noruega y Dinamarca son constantes. Es muy fácil viajar, no se necesita pasaporte. Las distancias no son las de América Latina.

EF: Eso quiere decir que si un pianista tiene éxito en Suecia ¿es inmediatamente invitado a presentarse en los demás países escandinavos?

FR: Bueno. Quizás eso no se produzca de un modo tan automático. En realidad, la colaboración escandinava es particularmente fuerte entre los compositores, aunque hay que admitir que este es un fenómeno reciente que solo data de la década del 60.

EF: ¿Quién en vuestra opinión es la personalidad musical sueca más importante de los últimos tiempos?

FR: Karl Birger Blomdahl. Fue nuestro maestro y un verdadero líder de la vida musical del país. Falleció hace algún tiempo, pero dejó como compositor una obra muy importante. Al comenzar a escribir, se encontraba estilísticamente muy cerca de Hindemith. Antes de morir, asimiló cierta influencia de Ligeti. Pero nunca dejó de ser un creador muy personal. Si hubiera que definir a Blomdahl con una palabra, yo hablaría de *poder*. Era una personalidad verdaderamente poderosa.

EF: ¿Y en otros países escandinavos?

FR: En Dinamarca es necesario citar a Per Nørgård, un compositor increíblemente multifacético. Escribe óperas, música electrónica, música vocal e instrumental, popular, en fin, cualquier género y estilo. Siempre crea cosas nuevas, inesperadas, y nunca es trivial. Es un hombre joven todavía, tendrá 40 o 41 años, pero ya es el maestro de la mayoría de los jóvenes compositores.

JAN BARK: Hay un aspecto de la vida cultural escandinava que quisiera destacar. En cierta época la radio era el "poder cultural". Hoy la TV ha venido a ocupar su lugar. Estoy muy satisfecho por su alto nivel y su influencia en el medio. Brinda magníficas oportunidades a los jóvenes compositores, lo que es muy importante.

EF: Quisiera preguntarles acerca de vuestra labor específica como compositores. ¿Cuál es vuestra orientación estética, qué clase de música escriben?

JB: Creo que puedo hablar por los dos. Tenemos los mismos objetivos y la misma orientación. Si existen diferencias, son ínfimas. No estamos interesados en componer una obra en casa y enviarla a alguna orquesta anónima para que la ejecute. Nuestra actitud es mucho más práctica. Ambos tocamos el mismo instrumento, el trombón, y hace nueve años formamos un cuarteto de trombones. Después de trabajar mucho tiempo juntos comprendimos que no teníamos derecho a llamarnos compositores. En realidad, la creación era una tarea colectiva del cuarteto.

FR: El cuarteto de trombones es un ejemplo de nuestra actitud, que no es la del compositor que trabaja en su casa sino que sale a hacer música. También trabajamos mucho con coros. En Suecia, hay una gran tradición coral y existen aficionados muy entusiastas.

EF: ¿Dedican todo su tiempo a la composición? ¿Es posible vivir solo de la música?

JB: Oh, no. No me gustaría vivir solo de la composición. Es demasiado estrecho. Creo que es necesario dedicarse también a otros aspectos de la vida musical. En el sentido profesional no puedo decir que yo sea un compositor. Me dedico a hacer filmes y programas para la televisión sueca y danesa, sobre una base de profesionalismo Independiente. Combino esto con otras actividades, por ejemplo, actuar como músico o profesor.

FR: A diferencia de Jan, yo soy un funcionario. Trabajo en el Instituto Nacional de Conciertos de Suecia, una entidad no comercial patrocinada por el gobierno. Organizo unos cuatro mil conciertos anuales para las escuelas y otros dos o tres mil para adultos. Soy el director de la Sección Experimental, que no solo tiene que ver con difusión de música electrónica, sino que trata de lograr el contacto con nuevos públicos. Hacemos investigaciones, estudiamos proyectos de carácter social. Por ejemplo, para el año próximo tenemos en vista un programa entre nuevos inmigrantes llegados a Suecia en los últimos diez años de países como Finlandia, Yugoslavia, Grecia, Turquía e Italia.

EF: Para terminar, hay una pregunta clásica que siempre se repite. En esta ocasión, la adaptaremos a Escandinavia. Si tuvieran que ir a una isla desierta y tuvieran que llevar la música de un solo compositor, ¿a qué compositor escandinavo llevarían?

FR: A ninguno, no somos tan chovinistas.

En: El País, Montevideo, 12 de diciembre 1971.

[con foto de Folke Rabe]

Nilda Muller:

ENCUENTRO CON MARIANO ETKIN

PROBLEMAS DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Organizado por la SUMC (Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea) se realiza en estos momentos en Piriápolis el Primer Congreso Latinoamericano de Música Contemporánea, inusitado encuentro musical que congrega a numeroso núcleo de músicos en diversas disciplinas (creadores, pedagogos, estudiantes) a través de cursos, seminarios, y discusiones, donde se intercambian ideas sobre los problemas de composición y comunicación de la música actual.

Entre los asistentes a estas jornadas se encuentra Mariano Etkin, joven compositor argentino que ha adquirido ya un significativo lugar en el panorama de la música nueva.

NM: Entiendo que los compositores contemporáneos están buscando caminos para ampliar su campo de comunicación hacia grandes masas. Sin embargo, por el momento, los que nos acercamos o nos interesamos por ese movimiento somos apenas un grupo de intelectuales. Mientras que ustedes están rechazando el intelectualismo en música, de hecho se están dirigiendo a él. ¿Cómo explica usted este fenómeno?

ME: Voy a tratar de ser sintético. En efecto, creo que los compositores llamados de vanguardia - no hay una palabra mejor y hay que usar esta - estamos en gran parte luchando contra el intelectualismo y tratando de acercarnos a las masas. Ahora bien, evidentemente, la música no es un compartimiento aislado en la cultura ni en la vida y de esta forma, si no se cambian las coordenadas de la vida, no vamos a poder lograrlo solos, o sea que podemos solucionar algo solamente hasta cierto límite. Dentro de nuestro ámbito musical, podemos tratar de solucionar ciertos problemas y estudiar por qué existen ciertas barreras, pero llegar a las cosas de hoy a mañana, así porque sí, teniendo una tradición de ruptura cultural sobre todo en el siglo XX con respecto al oyente medio, eso es otra cosa.

NM: ¿Usted cree que los caminos que se están buscando últimamente pueden llevar a esas manifestaciones de comunicación colectiva?

ME: Yo creo que sí, creo en los caminos que estamos siguiendo, en los esfuerzos que se están haciendo aquí en Latinoamérica. Pero no hay un solo camino dentro de la música de vanguardia. Muchas tesis que han surgido a través de este curso de música latinoamericana contemporánea en Piriápolis, van a conducir tarde o temprano a un esclarecimiento de los problemas, que es el primer paso para poder solucionar las cosas.

NM: ¿Usted no vislumbra alguna solución, algún camino para acortar etapas y que el público pueda acercarse a esta nueva música más rápidamente?

ME: Bueno, es un problema de educación musical.

NM: En ese sentido me pregunto si en educación musical no habría que indagar por caminos totalmente distintos pues por el momento lo que se hace en ese sentido está orientado hacia la música tradicional, aun dentro de los métodos más modernos para niños. Hay que lograr que los niños de hoy lleguen a recibir la música de ustedes sin el esfuerzo intelectual que tenemos que hacer nosotros, que arrastramos el lastre de una cultura tradicional.

ME: En efecto, yo creo que el problema de la educación musical es de primera prioridad porque influye justamente en ese conflicto de la apreciación de la música contemporánea de manera muy marcada. Yo creo que los sistemas que se están usando actualmente (salvo algunos esfuerzos aislados de algunos profesores que tienen conciencia de este tipo de problemas) no hacen más que agrandar el abismo entre el compositor y el oyente. Pienso que toda la enseñanza musical, tal como se hace por lo menos en el Río de la Plata, está equivocada, pues no se puede desde el principio empezar a condicionar a los niños a lo que es una escala mayor o una escala menor y todo este tipo de cosas que es simplemente un enfoque y una parcialidad en tiempo y espacio. En tiempo, porque es un enfoque de la música en un período determinado de la historia y en espacio porque es un enfoque de la música en un determinado lugar, en este caso Europa. Pienso que tiene que haber una apertura absoluta, un camino realmente radical en cuanto a la apreciación musical, y creo que se puede partir muy bien del tipo de experiencia que hicimos hoy con Jan Bark y Folke Rabe (se refiere a dos compositores suecos que participan en estas jornadas). O sea tratar de dar la mayor libertad posible sin predeterminar a los niños en el aprendizaje de los sonidos, en el sentido de hacerles buscar los

elementos de los cuales pueden extraer sonidos y que luego ellos mismos los vayan organizando, sin tratar de imponerles nada y sin pasar por todo esto del solfeo y las escalas, que me parece una aberración. Son cosas estas que tienen que conocerse, pero no hacérselas aprender como si fuera la verdad única y exclusiva.

NM: ¿También para el nuevo lenguaje de la música electrónica, usted considera que esas etapas no podrán superarse? Me refiero a la posibilidad de llegar a la experimentación electrónica sin una educación musical tradicional, de conservatorio, lo que llamamos formación con todo lo que ello comporta de armonía, contrapunto, composición, etc. En ese caso, ¿habría diferencias formales sensibles entre la creación de un músico de formación previa tradicional y aquel que entrara directamente a la experimentación por otros caminos?

ME: Pienso que hay que delimitar muy claramente lo que significa la palabra formación, o sea que creo, por ejemplo, que la manera en que nosotros estudiamos la armonía clásica es absolutamente aberrante por lo que dije antes. Se nos ha enseñado eso como la única posible, como la verdad, y se elimina todo lo que hubo antes y todo lo que vino después en otros países y en otros continentes. Se tomó el siglo XVII y XVIII en Europa, ¿y por qué no se tomó el siglo XIII en Paquistán, por ejemplo? Es una comparación un poco burda, lo sé, pero es así. Creo que un creador tiene que conocer y estar compenetrado profundamente de todas las técnicas que se usaron en todas las épocas, en lo posible. No se puede improvisar nada, ni para hacer música electrónica ni para ningún otro tipo de música.

NM: Veo que por el momento todos los que están trabajando en esa línea provienen de una preparación tradicional y me pregunto si eso es una ayuda o si por el contrario les crea trabas para mayor libertad.

ME: Efectivamente, en parte eso es una desgracia. Pero yo creo que estamos en un período crítico. Estamos en lo que en economía y en política se llama un período coyuntural, y entonces sufrimos los problemas de la influencia del pasado y de no estar todavía en lo que nosotros consideramos el futuro deseado. Claro que es un problema que han tenido todas las sociedades en todos los tiempos, pero en este momento, en Latinoamérica, ese problema es mucho más grave por la influencia europea y por todo el colonialismo cultural que hemos tenido y que seguimos teniendo. La suerte es que somos cada vez más conscientes de eso.

En: Marcha, Montevideo, 17 de diciembre 1971.

Hugo García Robles:

LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA CON NOSOTROS

Ahora mismo están terminando las actividades del Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea que durante las dos semanas que van del 8 al 22 de diciembre tuvieron lugar en el Campamento Internacional de la Confederación Sudamericana de Asociaciones Cristianas en Piriápolis.

Lo importante del acontecimiento estuvo en la representatividad de las figuras participantes y en los 50 alumnos que de todas partes de América Latina llegaron. Brasil, Bolivia, Chile, Argentina, Perú, Venezuela, han estado presentes, alumnos que por sus propios medios o mediante las becas de diversos institutos locales o extranjeros lograron llegar a este primer encuentro que aspira a perpetuarse. La Universidad de la República, a través del Conservatorio Nacional, otorgó 7 de esas becas, divididas en 5 para alumnos y 2 para profesores.

En la preparación del evento se ha mostrado activa y eficiente la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea. El maestro Héctor Tosar, compañero

presidente de la misma y el compañero secretario Coriún Aharonián no han dejado nada librado al riesgo de la improvisación. Informaron puntualmente a la conferencia de prensa que tuvo lugar en la Alianza Francesa el lunes 6 de diciembre y allí se pudo conocer a dos de los profesores invitados, los maestros suecos Folke Rabe y Jan Bark.

Estos dos músicos trabajan en su país a todos los niveles. Son instrumentistas, investigan el hecho interpretativo y el sonido, trabajan el taller y la educación. De acuerdo con la presentación que hicieron Tosar y Aharonián tenían precisamente a su cargo el Taller de Sonido y el seminario “Música y función” que se incluyó en los Cursos.

Pero los nombres que prestigiaron el acontecimiento no se agotan en los citados. Es necesario agregar los de Luigi Nono de Italia, Konrad Boehmer de Alemania, Zygmunt Krauze de Polonia, Fernando von Reichenbach y Francisco Kröpfl, Carlos Roqué Alsina, Mariano Etkin y Oscar Bazán de Argentina, mientras que nuestro compatriota Conrado Silva vino desde Brasil para ocuparse de “Música y computación”. Los cursos fueron intensivos. Desde la mañana a la noche taller, seminario, concierto y debate posterior, pautaron una dedicación total. Tal vez fuera del ejemplo de los cursos de Darmstadt, no hay ejemplo equiparable de estos cursos que ahora se cierran. Confiamos que sean los primeros de una serie por lo menos dodecafónica.

En: Sur, Montevideo, 21 de diciembre 1971.
[con fotos de Jan Bark, Folke Rabe y Luigi Nono]

**Eduardo Galeano:
CON LUGI NONO
LA MÚSICA ES UN GATILLO**

“Estamos terriblemente arrepentidos. Hemos hablado más de dos horas sobre el trombón y no hemos mencionado el aspecto fascista del trombón. Nosotros sabemos que el trombón es el más dominante de los instrumentos”. Los suecos Jan Bark y Folke Rabe tienen sentido del humor. Los músicos se han reunido durante un par de semanas en el campamento de Cerro del Toro, en Piriápolis, y aunque han estado trabajando diez horas por día no les ha faltado tiempo para reírse. Son músicos de todas partes, músicos jóvenes de Europa y de América Latina, de Argentina, Brasil, Perú, Uruguay, Venezuela. El Seminario de Música Contemporánea organizado por la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea, ha comprendido seminarios, talleres, charlas, mesas redondas, conciertos con debates. Profesores y alumnos, en una fraternal comunidad de trabajo sin jerarquías formales ni formalidades académicas, han discutido las perspectivas de la música en América Latina, las nuevas técnicas instrumentales, los secretos de la composición, el colonialismo cultural, el sonido, la interpretación, la improvisación, la función social de la música. Han discutido de todo, todo el tiempo.

Música de agitación

Entre los invitados está Luigi Nono. Es uno de los compositores más importantes del mundo contemporáneo, pero da la impresión de no haberse enterado: hombre sencillo y buen escuchador de las opiniones ajenas, apacible, respetuoso, nada tiene en común con los “próceres” de la cultura que se leen en voz alta cartas de amor a sí mismos. Pero Luigi es capaz de armar unos líos tremendos. En 1967 llegó a Lima y vio en las paredes un afiche de la Orquesta Sinfónica de Lima. El afiche anunciaba un concierto en homenaje a la guardia civil. Entonces,

Luigi dedicó sus conferencias, en la Universidad de San Marcos, a los guerrilleros asesinados por la guardia civil y a todos los militantes que estaban en la cárcel. *“Ellos representan la verdadera cultura nueva”*, explicó, y le prohibieron las charlas, lo detuvieron y lo expulsaron del país.

“La lucha misma, la lucha revolucionaria, es el momento más alto de la cultura”, me dice ahora.

La radio italiana, con cuyos instrumentos electrónicos Luigi compone sus obras, acaba de advertirle: *“Usted ofende a Estados Unidos y nos está comprometiendo”*. En su última obra, *“Contrappunto dialettico alla mente”*, había incluido un manifiesto de Haarlem: *“El Tío Sam te ama, negro. Participas del ejército reaccionario mejor pagado del mundo. Vas a morir en Vietnam [...]”*. La dirección de la radio le aconsejó que suprimiera el texto; Luigi no hizo caso.

En Alemania Occidental los críticos lo niegan porque, dicen, él hace más agitación política que música. En las jornadas de música contemporánea que se organizan en Francia, Luigi Nono está excluido; los organizadores lo acusan de transformar los conciertos en mítines. *“Me acusan de eso y tienen razón. Es la verdad.”* En Praga, hace cuatro años, le rechazaron *“A floresta é jovem e cheia de vida”*, porque la obra estaba dedicada a los guerrilleros de Vietnam y la guerra de Vietnam iba a terminar, decían, en pocos meses. Música percedera... En Alemania Democrática, unos dicen que Luigi hace música burguesa, para consumo de élites, y otros dicen que Luigi es un revolucionario extremista.

Luigi Nono hace música de vanguardia. Utiliza técnicas electroacústicas y también instrumentales tradicionales. Cuando los instrumentos no le alcanzan, inventa otros. Y utiliza, sobre todo, la voz humana. Uno escucha sus obras y escucha el alarido del mundo. La voz humana, modulada por los magnetófonos, crece, se descompone, es filtrada o aplastada o rota por los ruidos de una fábrica o por el estrépito de la jungla en guerra: la voz humana sobrevive.

La voz. No hay mejor materia prima. *“Tiene mejores posibilidades acústicas que los instrumentos”*, me dice.

EG: La *“Floresta”* requiere dos grabadores de cuatro pistas, doce altoparlantes, cuatro micrófonos. ¿No es demasiado complicada, tu música, para ejecutarla en cualquier parte?

LN: Es que los elementos técnicos te dan los dos mundos que pelean en Vietnam, la escalada y la resistencia, una suena a espaldas de los espectadores y la otra delante. Claro que se hace difícil disponer de todo este material. La obra se puede hacer en una sala normal o en un campo abierto o una plaza. Se podría ejecutar en la gran Plaza de Bolonia, por ejemplo. Pero la radio no nos da los instrumentos.

EG: ¿Y entonces?

LN: La hacemos igual, pero reduciendo todo. Cada representación es un trabajo de equipo. Todos los que participan empiezan por interpretar y discutir, políticamente, la pieza. Mis obras se dan en las universidades, en los círculos obreros, en todas partes. No son conciertos para que los críticos oigan, el público aplauda y luego todos se vayan para sus casas. Es una música para provocar discusiones políticas.

EG: La música como gatillo.

LN: Exacto. Discusiones sobre la nueva situación política en Italia o la lucha en Vietnam o de América Latina y las nuevas expresiones de la música.

Un punto de partida

Hace poco, en Toscana, treinta noches de conciertos de Luigi Nono, fueron treinta noches seguidas de debates. En ciudades y pueblos y aldeas, noche a

noche, a la ejecución de una obra seguía la discusión política, a cargo, según el caso, de campesinos o estudiantes, mineros o trabajadores de fábricas.

EG: Entre los obreros, ¿no hay resistencia ante tu forma “rara” de expresión musical? ¿No la rechazan ellos como un producto ultrarrefinado?

LN: Los obreros italianos rechazan la cultura del poder. Aman a Verdi, pero comprenden que también Verdi puede ser utilizado para la dominación cultural. Y no es verdad que los obreros se sientan atraídos por los productos comerciales, al estilo Festival de San Remo. En Italia, la clase obrera tiene un alto nivel de politización. Sobre todo los obreros jóvenes, que trabajan en fábricas modernas, muy automatizadas, en contacto con la nueva tecnología. Los obreros jóvenes tienen más desarrollada la capacidad de comprensión musical que los obreros de las viejas plantas medio artesanales. Al principio, es cierto, escuchan una obra mía y la rechazan. Y bien. Este el punto de partida. Que expliquen esa resistencia. ¿Por qué? Porque la música no sirve. Porque no la entiendo. Porque no se he estudiado. Y ahí empieza el análisis y la discusión. Pero te aseguro que los obreros no aceptan lo que les impone el interés de la clase dominante; rechazan el bombardeo de una concepción de la cultura que va contra ellos.

EG: Se les propone, entonces, una música para pensar, no un producto para digerir.

LN: Sin paternalismo, claro. Son siempre cosas en elaboración; la discusión forma parte de la obra que, por lo tanto, no está nunca concluida. Los obreros piden explicaciones técnicas. Cómo se hace eso. Qué función tiene eso en nuestras vidas; para qué nos sirve. Es la primera etapa de la discusión.

EG: Pero la música es la más abstracta de las artes.

LN: La más reaccionaria. Se brinda música para el consumo estético puro, no como un momento de conocimiento de la historia y de la realidad. La música es también la más atrasada de las artes en el mundo contemporáneo, a pesar de la revolución formal. La mayoría de los compositores de la música nueva postulan lo nuevo por lo nuevo, no lo nuevo como un reflejo de lo nuevo en la sociedad. Stockhausen cree que él es el médium entre el momento universal y la masa. Trasmite a la masa una conciencia del artista...

EG: Que le revela la verdad...

LN: ... y que la masa debe aceptar. Es una concepción autoritaria del arte.

La capacidad creadora de los trabajadores

Años atrás, para crear “La fabbrica illuminata”, Luigi Nono compartió por unos días las condiciones de vida y de trabajo de los obreros de la Italsider de Génova, donde se hace el acero para los barcos, y recogió allí los sonidos y los ritmos que hicieron posible la obra.

Recientemente, Luigi Nono recorrió la Emilia, la “zona roja” de Italia, junto con los cantantes de protesta. Fueron a la búsqueda de testimonios y experiencias, “*a los lugares donde el pueblo hace su música y sus canciones, dirigido por nadie*”.

LN: Lo que distingue a la música es la función social, no las categorías tradicionales. Yo no creo en esa división de música culta, música popular, canciones de protesta. No. Todos hicimos un trabajo conjunto. Se trata de hacer posible el potenciamiento de la creatividad que está en las bases obreras. Giovanna Marini alimentó sus canciones con testimonios de gran fuerza inventiva. Traje un disco de ella al Uruguay para dárselo a Viglietti.

EG: La fecundidad de los trabajadores, fuente de la nueva historia, fuente de la nueva cultura. Luigi Nono se extiende:

LN: Este es un momento de gran creatividad para la clase obrera italiana. Por ejemplo, se ha recuperado el concepto de Gramsci sobre la hegemonía obrera, y

han nacido consejos de fábricas que rechazan la delegación burocrática del poder, en la Fiat de Turín, en Pirelli, Alfa Romeo y Auto Bianchi de Milán. Es la asimilación italiana del concepto del sóviet; una reacción de la base ante la debilidad organizativa del aparato sindical. Y entonces han nacido canciones; los obreros cantan este proceso.

Y concluye:

LN: En el seminario, también he hablado de todo esto. Y como europeo, he hablado contra el eurocentrismo. Los músicos latinoamericanos han tomado conciencia de que deben recuperar sus propias raíces culturales y reconocer su propia historia. Pero la creación de una cultura propia implica la participación en el proceso de la liberación. He hablado de todo esto, y algunos músicos se han enojado. *“Nosotros queremos un curso de música”*, han dicho. *“Esto es política”*. Y yo les he preguntado: *“¿Se puede hacer música, hoy día, sin una concepción política clara?”*

En: Marcha, Montevideo, 24 de diciembre 1971.

Mariano Etkin:

REFLEXIONES SOBRE LA MÚSICA DE VANGUARDIA EN AMÉRICA LATINA

Algunos compositores latinoamericanos de música “seria”, “erudita”, o “cultura” - que a ella estuvo dedicado el evento de Piriápolis - estamos comenzando a preocuparnos seriamente por un conjunto de problemas estrechamente vinculados con la realidad de nuestros países. Sucede que a la imprescindible puesta al día en todo lo que se refiere a nuevas técnicas de composición - proceso que se ha acelerado considerablemente en los últimos años - ha seguido un cuestionamiento sobre los “porqué” y “para qué” y “para quién”. En otras palabras, el proceso de familiarización con los más actuales procedimientos para manipular la materia sonora - ya sea que ésta provenga de los instrumentos tradicionales o que se trate de sonido sintético producido en un laboratorio - así como la avalancha informativa proveniente de Europa y los Estados Unidos, ocultó durante un buen tiempo la visión de la otra parte del círculo, es decir, que la preocupación por la gramática y la sintaxis del lenguaje musical hizo olvidar el aspecto semántico del mismo (los “porqué” y “para qué”, antes mencionados y - consecuentemente - todo lo relativo a su trasmisión, el “para quién”).

Es fundamental tener en cuenta que la música “cultura” latinoamericana - salvo escasas excepciones que confirman la regla - sólo en este último decenio está comenzando a dejar de ser un reflejo de lo que se conoce como la “gran tradición” europea. La colonización cultural - que comenzó con la conquista española de América - motivó una música que reprodujo, en países subdesarrollados y dependientes, las tendencias y problemáticas de los sucesivos países colonizadores. Esto es posible, naturalmente, gracias a que gran parte de los compositores que forman la “élite” musical de los países dependientes permanecieron indiferentes - cuando no complacientes - ante el fenómeno de la colonización. En la Argentina, en momentos en los que - aparentemente - muchos compositores miraron “hacia adentro”, surgieron las corrientes “nacionalistas” o “nativistas” que tomaron - se apropiaron, sería mejor decir - el folklore de una manera turística, injertándolo en formas europeas. Fue la época de las óperas con argumentos incaicos, con indios que cantaban en italiano al estilo de Puccini, y de las vidalitas armonizadas a la César Franck. En años más recientes, el nacionalismo musical “evoluciona” hacia la adopción superficial de los esquemas armónico-rítmicos stravinskianos y bartokianos, agregándoles algunos ritmos y temas

“autóctonos”. Por otra parte, la tendencia conocida como “universalista” no hizo más que seguir los lineamientos del atonalismo y el dodecafonismo centroeuropeos, que giraban alrededor de las figuras de Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern. El tal “universalismo” era solamente la expresión musical de un país europeo: Austria.

A esta altura conviene dejar bien aclarado que no estamos haciendo juicios de valor sobre obra o compositor alguno, sino tratando de desentrañar la situación que heredaron los compositores que nacieron desde 1930 en adelante.

La vida musical argentina en sus múltiples actividades - pedagogía, creación, difusión - siempre fue europeizante. Los programas de los conservatorios fueron hechos siguiendo el modelo que venía de París, cuando ya en París estaban desactualizados. De ahí la total obsolescencia de la enseñanza especializada oficial, donde sólo la labor aislada de uno que otro músico joven consigue quebrar la rutina, pero sin que esto tenga mayores consecuencias en la fosilización infraestructural del sistema pedagógico.

Hace falta inventar nuevos sistemas de enseñanza musical a partir de cero, de acuerdo a nuestras necesidades y objetivos nacionales. Resulta absurdo y estéril continuar insistiendo en preparar indiscriminadamente pianistas y cantantes especializados en Beethoven o Chopin, o en arias de Verdi, respectivamente, cuando a) ello no implica otra cosa que una actitud museológica y nada más; b) los mercados internacionales ya están saturados de excelentes intérpretes del repertorio clásico-romántico; c) los que llegan a la cúspide de la pirámide - a costa de la frustración del resto - ignoran conscientemente o no, que existe una música argentina hecha por compositores argentinos. Esos “elegidos” no hacen más que integrarse a un mercado ajeno a las necesidades del país, siendo útiles únicamente para el frívolo regodeo patriotero de algunos círculos elitistas. En cambio, es notoria la carencia de buenos intérpretes de música argentina actual.

Ocurre lo mismo en la enseñanza dirigida al aspecto creativo. La armonía y demás materias escolásticas, se enseñan limitándolas a un lugar (Europa, por supuesto) y a una época (siglos XVIII y XIX, a veces se llega a principios del XX). Pero la distorsión ya comienza al iniciarse el niño en los niveles primarios. La música se le presenta como algo distante, sagrado, reverenciado, “espiritual” (en el sentido idealista). No como algo que nos rodea en la forma de silencio, sonido, ritmo, a través de las bocinas, los pájaros o los ruidos del ambiente. Se va formando así una barrera a veces infranqueable. La música “verdadera” está basada sobre las escalas mayores y menores. Lo demás es “ruido”.

Ya vimos más arriba la dicotomía heredada por los compositores jóvenes. En cuanto a éstos, a los que tienen una actitud de apertura hacia el futuro, puede decirse que aun cuando transitan, según la edad, por caminos diferentes, hay un punto de contacto común a todos: el interés por la cualidad física del sonido en sí, ya sea a través de la explotación conciente del elemento tímbrico, o por un tratamiento de las alturas que rechaza los conceptos post-seriales (en los que las relaciones entre los sonidos tienen más importancia que los sonidos mismos). En algunos de los más jóvenes se observa como una profundización y redescubrimiento de la perdida función visceral y mágica de la música. Creemos que esta es una de las características más importantes de la nueva música latinoamericana, que aún en las generaciones inmediatamente anteriores - la de los compositores que comenzaron su carrera hacia la segunda mitad de la década del 50 - no existía, ni siquiera en forma incipiente.

En realidad, la desaparición de la funcionalidad mágica y concretamente visceral de la música se produjo en el momento en el que el arte occidental comenzó a adquirir las tres características que, según Lévi-Strauss lo diferencian del arte primitivo: individualismo, representacionismo y academicismo. Cuando en la música de Occidente se delimita con un rol específico, por una parte, al creador, y por la otra, a un grupo de entendidos - consumidores - (el Renacimiento afirma definitivamente esta “división del trabajo”), ya está asegurado su carácter lúdico. De ahí a la independencia inmanente de la obra musical, al “arte por el arte” y a la autonomía de los signos, había un paso muy corto. Para decirlo en términos lingüísticos, lo significante se independiza de lo significado; la música se convierte en un comentario sobre sí misma y - ya en nuestros días, desaparecido casi todo vestigio de un código compartible y quedando sólo la memoria histórica como referencia - el círculo de entendidos se reduce a su mínima expresión: la incomunicación es casi total.

La utilización de la música como conjuradora de inconscientes ancestros primitivos, y como “recordadora” de la función mágica perdida, así como la comunicación con el oyente a través de fenómenos sonoros que lo afecten corporalmente en un sentido real o imaginario, aparece como una posible expresión propia de Latinoamérica. Esta restauración de algo que recordaría una función primitiva de la música se lleva a cabo con el uso de todos los medios técnicos disponibles - desde las nuevas técnicas de ejecución para los instrumentos tradicionales, hasta el laboratorio de música electrónica -, despojándolos de todo enfoque especulativo en el mismo y rechazando su consecuencia inmediata: la tecnocracia, estéril, remedo del cientificismo en el campo de las ciencias. La alienación en el objeto, es decir, en la obra musical y la aspiración a la perfección de la misma como único fin ya no pueden tener cabida.

La mencionada recuperación de lo mágico-visceral incide, por supuesto, en la revisión de una serie de preconcepciones. Entre ellos, la aparente imposibilidad de utilizar elementos folclóricos o etnomusicales e integrarlos en una expresión musical contemporánea. Esta actitud obedece, básicamente, a dos motivos: a) temor a reincidir en los híbridos de las escuelas nacionalistas, en razón de no poder pensar en una integración de elementos ajenos a la gramática y la sintaxis europeas; b) alejamiento de la realidad del interior del país, como consecuencia de una cultura porteña fuertemente influenciada por Europa. El uso de aquellos elementos debería contemplarse como un nuevo aporte de material, susceptible de ser elaborado de acuerdo a sus características dentro de una amplia gama de grados de reconocimiento de su origen. En un polo del espectro se ubicaría la cita textual y en el otro, el motivo - o fragmento del mismo - rítmico o melódico irreconocible en cuanto a su proveniencia. Una variante de gran fascinación y prácticamente inexplorada, sobre la que estamos experimentando, es el uso de instrumentos autóctonos - precolombinos y actuales - ejecutados en forma tradicional o de acuerdo a técnicas nuevas.

La identidad nacional y/o latinoamericana a nivel musical surgirá en la medida en que los compositores “cultos” tomen conciencia de su incomunicación con los receptores potenciales, a causa, entre otros complejos motivos, de la reproducción en un país subdesarrollado de las corrientes estéticas de países desarrollados.

No se trata, por otra parte, de sobrevalorar el poder “cultorizante” de la música y de creer que ella promoverá grandes cambios sociales al “educar”. En una sociedad donde la música es manejada por los factores de poder para idiotizar a la gente y evitar que piense, los problemas que afectan a la música “seria” - ya se trate

de su enseñanza, su creación o su difusión - no van a poder solucionarse como si ese estrato "superior" fuera independiente de los otros. Además, hay un hecho objetivo: la música "cultura" actual no se ha integrado a la vida cotidiana en la medida en que lo hicieron las artes plásticas. Una pintura de Klee no sólo se reproduce en una tela para vestidos femeninos, sino que está incorporada a nuestro campo visual cotidiano a través del diseño publicitario en sus múltiples manifestaciones. En cambio, sólo en los Beatles (y en alguno que otro conjunto menos popular) se observa una esporádica utilización de sonidos electrónicos en algunos de sus temas (el carácter modal - arcaizante - de su música - no toda - no puede considerarse una ruptura con los esquemas de la tonalidad; es sólo una derivación).

El oído, entonces, se encuentra en evidente desventaja para comprender y gozar de una música que proponga otra cosa que no sea lo habitual. Por otro lado, el carácter no objetual, abstracto y temporal de la música, hace más difícil su capacitación.

Los compositores argentinos siempre se mostraron reacios en general a debatir temas que no fueran estrictamente musicales o artísticos. Quizás ahí resida una de las cosas fundamentales de su aislamiento social.

En: La Opinión, Buenos Aires, 16 de enero de 1972.

María Luisa Santamarina: REPORTAJE A LUIGI NONO

El notable músico italiano estuvo en el Uruguay como participante en el Primer Curso de Música Latinoamericana que se realizara recientemente en Piriápolis. En oportunidad de dicha visita le entrevistamos para la Revista de los viernes.

MLS: ¿Qué mensaje daría usted a los compositores latinoamericanos?

LN: En primer lugar he de considerar la limitación no sólo técnica sino estética y social del concepto y de la política musical que se hace ahora casi en la totalidad de América Latina bajo la influencia occidental y norteamericana. Hay un sentido muy limitado, muy privilegiado del hacer música, como si los músicos fueran una categoría privilegiada de los intelectuales. Los músicos deben ser sobre todo hombres de su tiempo, que viven los problemas propios, que intervienen en el propio tiempo del conocimiento técnico-científico, que deben inventar nuevas técnicas y expresiones musicales que correspondan estrictamente a la situación político-social y a la cultura de cada país. En este sentido es muy importante la superación crítica, analítica, histórica que viene después de la destrucción de toda influencia del colonialismo, neocolonialismo imperialista de Norteamérica y de Europa. Deben descubrir la propia raíz cultural, autóctona, luego salir de ella para inventar una expresión, una función musical que esté adecuada a la situación general de lucha de América Latina. Es una situación de lucha contra el colonialismo, imperialismo extranjeros o subimperialismos sudamericanos, como por ejemplo la potencia nueva subimperialista del Brasil. Y aquí está la condición fundamental del hombre latinoamericano que quiere hacer música. Debe conocer y estar informado de su propio origen y de cómo este origen fue destruido por la invasión y presión colonial, neocolonial e imperialista de hoy.

Debe utilizar otras verdades, crear otras intervenciones instrumentales que no sean sólo producto estético y privilegiado, sino que estén adaptados a las exigencias locales. La música es un instrumento del hombre que lucha por el conocimiento del propio tiempo y por la transformación de este tiempo y de su propia sociedad.

MLS: ¿Por qué hacer música hoy para nosotros?

LN: Desde el principio de las primeras civilizaciones que se conocen antes de Cristo hasta hoy, los músicos han tenido en varios momentos una función colectiva social. No era una categoría especial sino que el hacer música era una práctica necesaria de toda una colectividad. Sobre todo en las sociedades comunitarias como por ejemplo en el centro de África.

Cuando empezó la industria musical, la comercialización de las partituras, la organización burguesa de la música en diferentes lugares, los músicos se transformaron en una especie de alienados del propio intelecto que en este sentido fue dominado, encarcelado, preso por la sociedad burguesa bajo la forma de aislamiento y de especialización del trabajo. Es propio de la clase burguesa aislar al individuo y volverlo un especialista para una única ocasión, para un único momento del trabajo y defraudarlo así del trabajo mismo y de las consecuencias positivas del trabajo. Esto es la ley de las sociedades capitalistas. Contra esta aberración social y humana, pienso que el hacer música hoy puede tener un significado más extenso y más real, integrado a la vida misma con la participación directa de los músicos en la construcción de una nueva sociedad.

La música así consigue una función, una producción y una relación totalmente distinta. Es el caso de Cuba en Latinoamérica, donde después de la revolución los músicos tienen un papel totalmente distinto en cuanto a la producción de música y en cuanto a la colaboración con el Instituto de Cine y en cuanto a los problemas pedagógicos.

En un momento de transición, prerrevolucionario, el músico tiene un rol distinto al que tomará después de la revolución. En el primero, la función del músico es la de participar, despertar la conciencia y contribuir en la ampliación del conocimiento, de la situación real política social y a participar también organizativamente en el proceso cultural de lucha. Este período me parece muy importante.

MLS: ¿Qué actitud tienen los compositores europeos?

LN: Necesito precisar un poco; no hay una actitud común a todos. Yo puedo hablar solamente de una experiencia italiana. Aquí veo que hay algunos músicos que hacen música electrónica e instrumental y otros que componen canciones de protesta. Nosotros tuvimos un congreso hace veinte días en Italia en el cual discutimos el problema cultural en nuestro país y sacamos dos conclusiones: 1) La producción acorde a las necesidades nuestras, ligadas a la exigencia de la masa, la base de obreros y campesinos. De acuerdo con el concepto teórico de Antonio Gramsci, cuando habla de la función cultural hegemónica de la clase obrera, la cual debe ejercer una función cultural como la ejercida por la clase burguesa. 2) Que el intelectual productor del futuro tiene que estar totalmente integrado a la lucha del obrero y del campesino y que es en esa lucha de clases que encuentra el motivo para producir música.

Otro punto muy importante para nosotros es la enseñanza de los obreros y los campesinos. Es decir, posibilitar el desarrollo creativo original de la base. Que la creación artística no sea hecha por un individuo sino directamente por el pueblo. En Italia hacemos discusiones, nunca entregamos modelos, conocimientos técnicos o estéticos, sino que entregamos los aparatos y los materiales de trabajo y dejamos que los obreros y campesinos los utilicen para crear de modo autónomo una cultura que será de tipo nuevo. Esto pasa en todas partes de Italia sobre todo en los grupos de canción de protesta. Así puedo decir que el pueblo está desarrollando su propia creación cultural. Es muy importante esto. No sé si pasa en otros lugares de Europa.

Como europeo tengo mucho cuidado de no influenciar a los latinoamericanos pues sé bien los desastres que provocó durante siglos la dominación cultural de Europa y asimismo tengo muy claro los límites esquemáticos, el egocentrismo y el sentido colonial imperialista de esa dominación. También sé los límites, la insuficiencia demostrada cuando se intentó entregar a Latinoamérica modelos o principios de organización de un pensamiento marxista, perteneciente a una realidad socialista que no tiene nada que ver con la realidad latinoamericana. Pero precisando esto digo que una experiencia de ese tipo, una amalgama entre el intelectual y la clase revolucionaria del propio país puede ser un motivo de pensamiento y reflexión para los latinoamericanos. Cómo realizarlo es un problema de ellos.

MLS: ¿Me puede precisar aún más sobre los problemas de la comunicación del creador?

LN: Bueno, hace muchos años que realizo encuentros con obreros y estudiantes. Por ejemplo, el año pasado hice durante 30 noches en 30 lugares distintos de la Toscana dichos encuentros. Cada vez el auditorio era diferente, según la situación económica de la región, del lugar, había jóvenes campesinos, obreros, estudiantes. Fue muy importante para mí, pues partiendo de la ejecución de una obra mía se creaban problemas y discusiones de interés general. No importaba tanto si mi música era buena o mala, sino el descubrir por ejemplo, cómo la música hoy puede ser un instrumento de lucha para la clase revolucionaria y cuáles son las exigencias básicas de esto. Fueron sumamente importantes las críticas aparentemente negativas que estudiantes y obreros me formularon, las cuales me hicieron entrever la actitud casi siempre individualista del intelectual que debe integrarse totalmente a la clase obrera. Asimismo constaté que los obreros tenían una capacidad de comprensión del fenómeno técnico muy grande y de la relación de él con la vida del trabajo. Crítica nueva, función de la música nueva, debates con experiencias nuevas, realizados también con los grupos de protesta, me mostraron la necesidad de destruir el concepto burgués de separar la música culta de la popular, la música seria de la ligera. No hay diferencia de categoría sino de funciones. Según los momentos se puede necesitar un tipo u otro de música. Otra cosa muy importante que surgió fue la necesidad de organizar y crear algo que llamamos "circuito alternativo", es decir la organización de estos debates no sólo como debates en sí mismos sino como función social cultural de tipo nuevo, contrarios al tipo de instituciones gubernamentales, es decir posibilidad de encuentros fuera del circuito tradicional.

MLS: ¿Cuál fue su última obra?

LN: Hice una obra en Amsterdam en el 71, que fue una especie de reacción mía al tipo de elaboración del estudio electrónico, del cual estaba saturado. Quise tomar la orquesta sola y el coro y ver las máximas posibilidades que tienen en sí mismas. Me interesaron, por otra parte, las relaciones existentes en textos diferentes y en técnicas y procedimientos derivados del estudio electrónico. Empleé un texto sacado del manifiesto del Partido Comunista "un fantasma recorre el mundo", con una modificación. Utilicé cuatro cantos: La Internacional, la Bandera Roja, el 26 de Julio de Cuba y el Oriente Rojo de China, y partiendo del texto de Marx establecí una relación y una transformación de todos ellos. Es muy importante la idea de transformación, pues jamás se debe ser literal o naturalista, copiando la realidad sin transformarla. Es para mí toda la diferencia entre Stravinsky y Béla Bartók.

MLS: ¿Qué proyecto tiene ahora?

LN: Empecé un trabajo para orquesta, piano, voz y cinta magnética. Cuando fui a Santiago en abril conocí a un líder chileno ⁶, hablamos mucho y comencé ese trabajo. Era un hombre fantástico, tenía cualidades humanas, intelectuales, extraordinarias y luchó enormemente por su país. Murió en agosto. El haberlo conocido fue para mí una ocasión de tomar textos sobre su lucha, no en particular sobre él. Voy a trabajar en esto y lo dedicaré a los compañeros que mueren en la lucha.

MLS: ¿Qué opinión le mereció el seminario?

LN: En un sentido, llevo una idea sumamente importante. En Europa se mantiene todavía un sentido muy académico y autoritario de la enseñanza. Por ejemplo, un compositor llega a un curso y habla de sí mismo o hace trabajar a los jóvenes sobre su propia técnica, es decir que es una forma de imposición como cualquier otra. No hay discusiones, sólo se interesan por los problemas técnicos o estético-técnicos, lo cual lleva todo a un plano demasiado especializado. Aquí por el contrario fue un debate continuo, nunca un momento autoritario, nadie planteó un problema individual, no se establecieron discusiones sobre técnicas o, si esto se realizó, fue siempre en función de la búsqueda de una expresión de tipo integral. Fue importante también haber visto películas latinoamericanas, canciones a propósito como las realizadas por Viglietti y Los Olimareños, etc.

La posición de los músicos debe ser pues la de ampliar su conocimiento, despertar a la crítica, Entegarse a la lucha. Pienso que en el caso del Uruguay, a consecuencia del nuevo despertar político con el Frente Amplio y la práctica del método y función de los comités de base, la obra musical cambiará. Cada músico va a contestar cómo entiende esta nueva función. Seguramente algo va a modificarse en su expresión, aunque no es fácil, pues significa liberarse de conceptos estéticos derivados del tipo de dominación colonial. Tiene que encontrar otro tipo de enseñanza, deben desarrollarse como individuos que trabajan y pertenecen a una nueva sociedad, con una función totalmente distinta a la que tenían hasta ahora.

MLS: ¿Cree usted que ya se está creando una nueva estética?

LN: Creo que en algunos países de América Latina, sí.

Quiero dar un gran abrazo de solidaridad a todos los uruguayos que han formado el Frente Amplio, que han creado un tipo de organización nueva en Latinoamérica, a los compañeros del Partido Comunista y a todos los compañeros revolucionarios que luchan por lo mismo.

En: El Popular / Revista de los viernes, Montevideo, 21 enero 1972.

[con foto de Luigi Nono]

Luigi Nono:

CURSO LATINOAMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

En el Cerro del Toro de Piriápolis, Uruguay, se llevó a cabo del 8 al 22 de diciembre del pasado año el Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea. Fue organizado por la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea. Héctor Tosar, Coriún Aharonián y María Teresa Sande fueron organizadores inteligentes, entusiastas y profundamente humanos de ese curso, desarrollado con gran dificultad económica (el gobierno no otorgó ninguna ayuda) y un silencio casi total de la prensa uruguaya. Algunos “profesores” europeos y norteamericanos, que ya habían aceptado con gran entusiasmo la invitación, no

⁶ Luciano Cruz (1944-1971), integrante del MIR. La obra que lo homenajea es “Como una ola de fuerza y luz” (1971-1972) para soprano, piano, orquesta y cinta.

podieron asistir por dificultades económicas o políticas. El grupo del Instituto Di Tella de Buenos Aires no participó, por presunta ambición cultural hegemónica, contrastante con la iniciativa uruguaya.

Llegaron jóvenes compositores, estudiantes, ejecutantes, pedagogos y críticos de varios países latinoamericanos, alrededor de cuarenta, incluyendo la participación femenina. El Curso estuvo impregnado de una gran calidez humana, produciéndose una comunicación directa de vivo interés, con amplias y continuas discusiones antiacadémicas y antiautoritarias (todo lo contrario de los cursos musicales europeos, que son de carácter académico y autoritario, basados en la “personalidad” individual y unilateral de músicos, y cuyo peor ejemplo son los cursos de verano de Darmstadt en la República Federal Alemana, limitados a imponer la propia visión estético-técnica, según el “mito de la tecnificación como progreso”, correspondiente a la posición de la música oficial gubernativa europea y norteamericana, verdadero instrumento cultural que sostiene la dominación capitalista e imperialista actual).

Cada seminario de este curso latinoamericano se desarrolló con encendidas discusiones abiertas a todos, incluyendo la clarificación ideológica, política, sociológica, estética, técnica, nunca abstracta, pero siempre localizada en la realidad de la lucha contra el imperialismo norteamericano. Por todos fue advertida la necesidad de analizar, superar y romper la penetración, el dominio cultural europeo y norteamericano, la colonización imperialista, por dar vida, también en la música, a una práctica creativa propia y original: destruir la superestructura cultural impuesta desde siglos por el dominio extranjero, reconocer la propia matriz autóctona (en ella reconocerse a sí mismos, en el propio origen). Estudiar, analizar y apropiarse de la experiencia técnica de otras culturas del mundo, rompiendo en ese sentido la hegemonía eurocéntrica en cuanto producto del desarrollo histórico y ver las posibilidades de utilizarla en otro sentido, con otra función, correspondiente a la necesidad expresiva y funcional latinoamericana en la lucha actual. Finalmente, partir de esa lucha para inventar nuevas técnicas, nuevos instrumentos expresivos, nuevos medios de comunicación y nuevas formas que correspondan a las exigencias propias. Naturalmente, esta nueva conciencia cultural en sentido lato, y no de elite o puramente técnica, se fue aclarando gradualmente durante las dos semanas, aunque al inicio se encontraron dificultades que fueron superadas a través de discusiones muy vivas.

Los cursos afrontaron la amplia temática de la música actual. El compositor argentino Mariano Etkin, con gran inteligencia y talento innovador, disertó sobre tres temas centrales: a) situación del compositor en la América Latina; b) posibilidades de la música latinoamericana actual; c) perspectivas para la música en la América Latina. Esos temas fueron el centro iluminante del curso para el análisis histórico, social y funcional y para las consideraciones correspondientes. Y no solamente en el ámbito cultural del Río de la Plata. Además, Etkin esbozó el tema “nueva posibilidad técnica de los instrumentos musicales”, con ejemplos de la música autóctona latinoamericana y también de la música “cultura”.

Héctor Tosar, además de seminarios prácticos de piano, ofreció un curso magistral sobre Béla Bartók, de gran actualidad para el debate. Analizó cómo Bartók derivó, del estudio del folclore, un lenguaje musical contemporáneo, penetrando en la esencia de la estructura interna del lenguaje musical popular (armonía, ritmo, melodía y formas consiguientes) y no se limitó a citas (como Stravinsky) o a falso populismo turístico (como sería el caso de quien hoy intentara repetir las experiencias de Villa-Lobos o Chávez).

Coriún Aharonián, con ejemplar claridad y lucidez en el método analítico, funcional y sociológico, habló sobre la necesidad de un nuevo método musicológico y crítico, y demostró la negativa influencia cultural de los países colonizadores, ejemplificando varios casos de músicos latinoamericanos, como el argentino Alberto Ginastera, típico representante de la música colonizada, sostenida por Norteamérica.

El compositor argentino Eduardo Bértola ofreció clases de raro rigor científico sobre la música electrónica y sobre la acústica musical, ilustrando sus informaciones con el análisis comparado de diapositivas de espectros armónicos de varios instrumentos musicales, de la voz humana y de material electrónico. Los suecos Folke Rabe y Jan Bark ofrecieron varios seminarios sobre “música y función” y “taller de sonido”, eficaces para considerar la posibilidad pedagógica de hoy: hacer descubrir a los propios estudiantes, sobre todo a los niños, la realidad del sonido-ruido, no con el método apriorístico académico utilizado en los conservatorios, sino en la vida misma, en el ambiente acústico de cada día. El famoso guitarrista uruguayo Abel Carlevaro mostró nuevas posibilidades en el uso de la guitarra. El ingeniero Fernando von Reichenbach, perteneciente al estudio electrónico (hoy cerrado y muerto) del Instituto Di Tella de Buenos Aires, explicó ese estudio y los nuevos instrumentos electrónicos, comercializados por la industria norteamericana (fue evidente el principio capitalista del consumo y la propiedad privada). El compositor argentino Oscar Bazán ofreció varias clases sobre teatro musical, basándose en experiencias propias y también en las experiencias brasileñas.

Conrado Silva, compositor uruguayo, dio una información fenomenológica sobre el compositor norteamericano John Cage y la línea experimental norteamericana, desde Charles Ives hasta nuestros días (quedó evidenciado el academicismo imbécil de quien se sirve abstractamente o gráficamente de los procedimientos técnicos de John Cage).

Mi seminario de composición se desarrolló a la luz de las indicaciones culturales y políticas de Antonio Gramsci, Frantz Fanon y Ernesto *Che* Guevara, y de las resoluciones del Congreso de Educación y Cultura cubano de abril de 1971. En él se debatió y analizó concretamente, desde un punto de vista musical, sobre la necesidad de superar y romper tanto el mito del eurocentrismo colonizante como la aplicación esquemática de la práctica socialista europea, casi siempre no correspondiente con la diversa realidad socioeconómica cultural latinoamericana.

A esos seminarios-discusiones se sumó la proyección de la extraordinaria película del boliviano Jorge Sanjinés “Yawar Mallku”, filme que fue tema de análisis cultural y político. También se contó con una charla de Eduardo Galeano sobre la América Latina, perfectamente de acuerdo con el sentido general del curso. Un espectáculo titulado “Cantando a Propósito II”, de la actriz Dahd Sfeir, Daniel Viglietti y “Los Olimareños”, fue también objeto de discusión por su gran valor político y creativo latinoamericano. La inclusión de estos elementos en el Curso demostró la inteligencia de sus organizadores, quienes decidieron ampliar las informaciones, temas y asuntos del mismo, con la contribución importante del nuevo cine latinoamericano (cine del Tercer Mundo). Galeano es uno de los más vigorosos especialistas latinoamericanos y dirige el Departamento de Publicaciones de la Universidad [de la República]. El grupo de canción de protesta puede situarse entre los más notables y queridos del género.

Cada noche se ofreció una audición de música electrónica o instrumental de compositores, grabada en cintas, con discusiones de todos los participantes. Esto también fue muy importante para la información, para el conocimiento de diversas

experiencias, y también para el análisis y la discusión, teniendo en cuenta las dificultades de comunicación existentes dentro de los propios países, y de los países latinoamericanos entre sí. Eso fue posible gracias a la iniciativa continua de recolección de documentación del archivo de la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea, a cargo de Coriún Aharonián. Fue discutido también el problema de la pedagogía musical actual, con aportes de experiencias inteligentes y nuevas desarrolladas en varios países, como por ejemplo las de Bolívar Gutiérrez (uruguayo), profesor de clarinete del Conservatorio [Nacional de Música], que enseña canto en escuelas para niños.

Finalmente tuvimos la participación altamente calificada de destacados compositores y ejecutantes uruguayos: el violinista Jorge Risi, el fagotista Filiberto Núñez, el contrabajista Vinicio Ascone y el bandoneonista Marini [Marino Rivero].

En la audición de cintas, provocaron encendidas discusiones, entre otras, la música de Coriún Aharonián (electrónica, con voz sobre un poema de Mario Benedetti); de Etkin ("Soles" y "Muriendo entonces"); de Bértola, de Antonio Mastrogiovanni (uruguayo), de César Bolaños (peruano); de Conrado Silva y de los cubanos Carlos Fariñas y Leo Brouwer, así como los suecos Rabe y Bark, Oscar Bazán, el uruguayo Ariel Martínez y el chileno Gabriel Brnčić.

Muy importante fue la común consideración, gradualmente esclarecida, de la función social del músico actual en la América Latina, criterio de análisis nuevo que unifica también varios medios de comunicaciones, varias técnicas y experiencias musicales, contra la división artificial de la clase burguesa (derivada de la práctica capitalista de la división del trabajo y de la especialización técnica), en categorías musicales y de estética unilateral. Como también fue importante el análisis, gradualmente precisado, sobre el público al cual nos dirigimos y que seleccionamos en la estructura clásica actual. No sólo la preocupación de integrar a un público en "abstracto" o actualmente discriminado social y económicamente por las organizaciones culturales oficiales que operan en los países capitalistas o bajo el dominio colonial, sino principalmente aquellos sectores que luchan contra el capitalismo y contra el colonialismo. Entonces es clara para el músico la necesidad de no operar por estímulos individuales, personales, viviendo aisladamente, sino de vivir y practicar activamente la colectividad clasista en su lucha en cada momento político, como también en el conocimiento y el dominio de técnicas adecuadas en la invención de nuevas expresiones, en la continuidad dialéctica de lucha ideológica concreta. También ese esclarecimiento no se obtuvo de inmediato, sino que fue obtenido por un proceso de viva discusión. Fue advertida también la necesidad de establecer relaciones de información e intercambio con aquellas experiencias musicales de países de otros continentes que afrontan una problemática similar en contacto directo con la lucha política de la clase obrera, campesina, de los técnicos y estudiantes.

Este primer curso latinoamericano demuestra que también en la música existe hoy un inicio práctico y consciente, nuevo en la América Latina con función social de lucha antiimperialista, como instrumento de esta. Al igual que después de algunos años existe también, por ejemplo, en el cine del Tercer Mundo, en el "Cine Liberación" y en el cine cubano.

En esa perspectiva, gran responsabilidad tienen los músicos latinoamericanos en el conocimiento mutuo, coordinando iniciativas y experiencias en la práctica

creativa y en la organización. En tal sentido, Héctor Tosar ⁷ concluyó el curso proponiendo la constitución de la Sociedad Latinoamericana de Música, e invitó a organizar el próximo curso en otro país latinoamericano, por la necesidad práctica unitaria continental que debe unir también a los músicos, de modo que también su arte, con nueva función, contribuya a aquella unidad ideal y correcta que ya unifica y hermana a los países latinoamericanos en la lucha antiimperialista por su libertad ⁸.

En: Boletín de Música, N° 20, Casa de las Américas, La Habana, 1972.

Susana Espinosa: MÚSICA DE NUESTRO TIEMPO

Cuando se tiene oportunidad de asistir a un encuentro como el realizado recientemente en Piriápolis (Uruguay), donde se da "oportunidad de existencia a lo más alto de la existencia del hombre" - su capacidad de convivencia - todos los adjetivos quedan excluidos, para expresar lo allí vivido.

Esto, exactamente, fue lo que sucedió, por sobre todas las cosas, en el Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, organizado por la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea (SUMC).

Contó con el auspicio de las embajadas de Italia y Chile en el Uruguay, el Instituto Sueco, el Instituto Goethe de Montevideo, el Conservatorio Nacional de Música, el Instituto de Musicología de la Universidad de la República Oriental del Uruguay, el Núcleo Música Nueva de Montevideo y otras instituciones.

El no-academicismo existente en el desarrollo del curso permitió explayarse a los músicos invitados como docentes, en un lenguaje de acercamiento, de diálogo, de discusión, de colaboración de los alumnos cuyas tareas y área de investigación estuvieron divididas en seminarios: Música y sociedad, Posibilidades y perspectivas del músico en Latinoamérica, Nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales, etc; en talleres: Taller de sonido, Composición, Improvisación, etc.; en mesas redondas, charlas: La mesomúsica, Música y consumo, John Cage y el silencio, etcétera.

A todas estas tareas armadas con un despliegue de aparatos electrónicos, grabaciones, diapositivas, instrumentos y material de improvisación, se agregaron las reuniones nocturnas de conciertos, teatro musical, sesiones de música electroacústica y música instrumental grabada.

Y todo ello bajo la coordinación y dirección de Héctor Tosar, Coriún Aharonián, Conrado Silva y María Teresa Sande, quienes a su vez contaron con la participación de los músicos llegados de distintos países, tales como Luigi Nono

⁷ En relación con este Curso y su encuentro con Nono, Tosar dirá pocos meses después (mayo 1972): "Pienso que lo más importante es el habernos convencido unos a otros de la importancia de nuestra misión, considerándola independiente de la tutela europea a la que estamos acostumbrados. / Tenemos ya mucho hecho en este sentido. Suficientes nombres han surgido en los últimos años para darnos un lugar preponderante en cualquier sitio del mundo - y no necesariamente en Europa -. Tengo la impresión de que estamos por fin encontrando nuestro lenguaje propio [...]". En: Coriún Aharonián: Héctor Tosar, compositor uruguayo. Trilce, Montevideo, 1991. p. 59.

⁸ Durante el Curso en Cerro del Toro irrumpió la policía y requirió los documentos de identidad de todos los participantes. El motivo: había una denuncia (aparentemente de Interpol) de que se encontraba allí un agitador comunista internacional. Tras el registro de los documentos, el director del predio logró convencer a los "agentes del orden" de que se retiraran pacíficamente. En su breve pasaje por Montevideo en 1967, donde dictó una conferencia en el Instituto Italiano de Cultura, Nono había detectado que su habitación en el hotel había sido revisada en su ausencia. El evento policial de 1971 lo indujo a renovar su alerta respecto a la vigilancia represiva.

(Italia), Jan Bark y Folke Rabe (Suecia), Mariano Etkin, Eduardo Bértola, Oscar Bazán entre otros (Argentina) y las nombradas organizaciones por parte de Uruguay

Se notó fundamentalmente un gran interés por parte de los docentes en situar todos los problemas con nuestra realidad y nuestro tiempo, centrado en el campo físico de Latinoamérica.

Sabido es que al músico actual, que al artista en general de hoy, no le interesa ya crear para sí ni para un reducido grupo de entendidos; quiere fundamentalmente a través de su cosmos, de su universo independiente, comunicarse con el receptor y que se produzca en él el deseo de polemizar. Sin embargo la música culta actual, que aún “digerimos” no está incorporada a las inquietudes del hombre actual, que guarda valores universales de indiscutible jerarquía artística, pero que solo nos refiere a sensaciones guardadas en nuestra memoria histórica.

Desde ese punto de partida se lanzaron las charlas que animaron profesores y alumnos en muchos de los seminarios pertenecientes al curso. Claro que cada músico enfocó estos conceptos generales desde el ángulo más sensible a su idiosincracia.

Así Mariano Etkin lo derivó hacia una necesidad de la música por entroncarse con su ancestro verdaderamente americano; los suecos intentaron un encuentro del creador con su espontaneidad, su libertad, su capacidad de improvisación, su condición de independencia frente a las presiones político-comerciales en el mercado musical, su búsqueda en la esfera de lo insólito; Luigi Nono en la capacidad del arte para transmitir un contenido exterior a él, en la función del arte como mensaje, el arte como una superestructura producto de una estructura económica, el arte como ideología; Coriún Aharonián, en la tendencia del arte a liberarse del colonialismo en el que está inmerso en América, del contenido sociológico en su elemento estético; Conrado Silva en el carácter de protesta al revolucionarse todas las técnicas tradicionales y la grafía estructural a la que hoy se tiende.

Así enfocadas las cosas, y promediando los días de desarrollo del curso se llegó a respirar un clima de verdadera “angustia existencial”, donde cada uno de los asistentes debió comprometerse, integrarse hasta lo más mínimo con su pensamiento, con su capacidad de definición.

Si pudimos traducir un contenido fundamentalmente sociológico en el arte, como resultado general de lo esbozado en el curso, podemos acotar a esto que este contenido será válido única y exclusivamente cuando además de él, encontremos en la obra de arte una representatividad estética; pues en última instancia las relaciones económicas con la obra de arte se mueven en un campo estéticamente neutro. Una de las cualidades del arte, uno de sus objetivos sí puede ser el mensaje social, político o económico, pero solo uno dentro del fundamental que es lo específicamente cultural de la obra.

Justamente hemos podido escuchar algunas obras en el curso que respondían en su postulación a objetivos comprometidos con contenidos sociológicos, pero que lamentablemente estaban muy lejos de ser una obra de arte y por lo mismo no sirve como tal, ya que eligió el campo estético para expresarse y solo dejaron el mensaje anecdótico y no el específico cultural. Vale decir, y para aclarar más esto: una cosa es lo que el creador recibe del grupo social al que pertenece y que él traduce simplemente, y otra cosa lo que el artista esboza en forma coherente como síntesis, como sistematización de lo proporcionado, como

elaborador y creador en un universo imaginario de todo lo que el grupo ofrece en forma convulsionada.

Esto justamente lo aclara muy bien Lucien Goldman en su método estructural genético para estudiar la obra de arte. Él habla, no de una “sociología de los contenidos” como es la que postula Hauser, sino que va a encontrar la correspondencia que hay entre las estructuras del universo de la obra y las estructuras mentales del grupo social al cual el creador pertenece. A este respecto hubo un ejemplo magnífico en el curso, donde tuvimos oportunidad de oír dos obras de Luigi Nono que conforman las postulaciones referidas de Lucien Goldman. Son ellas: “Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz” y “Música Manifesto N° 1” que se divide a su vez en dos partes: “Un volto, del mare” (texto de Cesare Pavese) y música sobre el movimiento de París de 1968. Están escritas para música en cinta magnética, diapositivas, voces solistas y muchedumbre.

Basta decir de ellas que estuvimos frente a “una obra de arte” cuyas estructuras coinciden con las estructuras mentales del grupo social que sensibilizó al artista; recibimos mensaje social por cierto porque a él se dirigió su creador, pero no a través de un contenido expresado gráficamente o argumentalmente, sino por un proceso creativo superior, que supera la mediocridad de la simple representación. De ahí entonces la heterocosmicidad del arte que al moverse en espacio y tiempo diagéticos, no puede tender solamente a una función social, que fue lo primero en los conceptos generales de algunos músicos asistentes al curso.

Sí vale, en cambio, la idea de búsqueda de “compromiso” del músico consigo mismo, y por ende con todo lo que le rodea, le afecta, le sensibiliza y tiene valores como para expresarlos a nivel universal.

Sí vale, la idea de que entonces renovación en los músicos de América Latina, para comenzar de una vez y para siempre, es la línea de creación consustanciada con todo lo que somos los americanos.

Sí vale, la idea de que entonces tendremos multiplicidad de contenidos de acuerdo a la problemática de cada autor, pero obras de arte basadas en una gran conciencia colectiva, que hablen de una problemática general.

No queremos finalizar, sin felicitar a los organizadores de este Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea y destacar los nombres de obras como “Secuencial I” del uruguayo Antonio Mastrogiovanni; “Muriendo entonces” del argentino Mariano Etkin; “Dynamus” del argentino Eduardo Bértola, además de las nombradas de Luigi Nono.

En: *Histonium*, N° 395, Buenos Aires, abril 1972.

Roque de Pedro: MÚSICA NUEVA EN URUGUAY

Se está preparando en Uruguay el Segundo Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, que se realizará hacia fines del presente año. Hemos tenido oportunidad de conversar con dos de sus principales organizadores, Héctor A. Tosar y Coriún Aharonián sobre la experiencia del primer curso (realizado durante este verano) y la proyección futura.

En principio, la continuidad de los Cursos no estaría canalizada por un solo organismo, sino que sería propiedad un poco de todos los países latinoamericanos. Si nacieron en Uruguay, fue por una circunstancia. Pero sus creadores no desean ser los dueños de la idea. Antes bien, desean que pase de mano en mano o, mejor dicho, de país en país. Veamos cómo se organizó el primero.

Durante dos semanas, los asistentes vivieron en un lugar llamado Cerro del Toro, donde la naturaleza es el principal decorado. Las actividades comprendieron varios caminos: por una parte, los seminarios, con sesiones de dos horas cada una: “Música y sociedad” estuvo a cargo del compositor italiano Luigi Nono; “Música y función” fue conducido por dos compositores-intérpretes suecos ligados a la composición colectiva: Jan Bark y Folke Rabe; “Nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales” integró la actividad de los tres compositores citados; “Posibilidades y perspectivas del músico en América Latina” fue desarrollado por el argentino Mariano Etkin; “Acústica y técnicas electroacústicas” comprendió sesiones a cargo de Conrado Silva (brasileño), Eduardo Bértola y Fernando von Reichenbach (argentinos), y por último “teatro musical”, conducido por Oscar Bazán (argentino).

La actividad de talleres abarcó varios campos: “Taller de sonidos”, donde Bark y Rabe hicieron trabajar a los asistentes sobre la producción de sonidos de las maneras más impensadas; composición y análisis, a cargo de Bazán, Nono, Tosar y otros; práctica de teatro musical, con la conducción de Bazán; e improvisaciones colectivas.

Hubo charlas informales: “Música y computación” (Conrado Silva); “John Cage y el silencio” (ídem); “Música y consumo” (Coriún Aharonián); “La mesomúsica” (ídem); “Nuevas posibilidades de la guitarra” (Abel Carlevaro, uruguayo); “Latinoamérica, hoy” (Eduardo H. Galeano, uruguayo); además de un simposio sobre las nuevas notaciones y una mesa redonda sobre problemas educacionales.

Igualmente se incluyeron conciertos, entre ellos uno a cargo del Núcleo Música Nueva de Montevideo, en el que junto a composiciones ya “tradicionales” de Schoenberg y Webern, se interpretaron obras del cubano Leo Brouwer (“Cuatro epigramas”, para violín y piano), del uruguayo Marino Rivero (“Bacterias”, para violín guitarra y bandoneón), del argentino Alcides Lanza (“Plectros I”, para dos pianistas) y del uruguayo Héctor Tosar (“Cuatro piezas” para piano). Hubo un programa dedicado al teatro musical, con obras de Oscar Bazán (“Música interior” y “Album de vales” para piano y proyecciones), cinco audiciones de música electroacústica y otras cuatro con grabaciones de música instrumental, además de espectáculos varios. Cada sesión, así como las clases y las conferencias, fue seguida de largos debates que se prolongaron animadamente dentro y fuera de las aulas.

Como servicios auxiliares hubo una surtida biblioteca sobre temas relacionados con la música actual, así como abundante material fonográfico que estaba a disposición de los asistentes, al igual que la utilización de una sala con toda clase de instrumentos y material electroacústico, entre el que se encontraban cinco grabadores de tipo profesional.

La identificación en los objetivos propuestos hizo que, más que alumnos y profesores, hubiera camaradas embarcados en la busca de una misma meta: hacer música, música de hoy. Las imágenes son harto elocuentes. Veremos qué ofrece el próximo curso. Se anuncia, entre otras posibilidades, la presencia de calificados ejecutantes de música libre y renovadores de la talla de Gordon Mumma, además de un especial acercamiento de los nuevos lenguajes musicales a intérpretes y aficionados inquietos.

En: Audio, Buenos Aires, abril/mayo 1972.
[con una foto de Luigi Nono y dos grupales]

JAN BARK / FOLKE RABE ⁹
MÚSICA Y FUNCIÓN
resumen

El sonido y la música pueden ser usados para la comunicación interhumana de distintas maneras y en diferentes niveles de “obviedad”:

1. señales
2. símbolos
3. actitudes.

Está por ejemplo (1) la señal de un automóvil por la que usted se da cuenta inmediatamente que puede estar en peligro. La música puede asimismo (2) estar combinada con símbolos, textos o acciones teatrales, las cuales tiene un significado que son ya palabras o puede ser transformado fácilmente en palabras. Y (3) existe también la posibilidad de hacer música que no haga uso de medios semánticos obvios, difícil de transformar, por lo tanto, en una descripción verbal.

La categoría 2 (donde la función de la música es subrayar y llevar a cabo un mensaje de carácter verbal) permite fácilmente una distribución efectiva de eslóganes y puede tener una enorme importancia en el campo de la agitación. Es considerada a menudo la única posibilidad para la música de tener contenido o función social. Sin embargo, creemos que esto es una simplificación, y nos agradecería indicar algunas posibilidades más.

Por ejemplo, creemos que la música puede servir como medio para educar la sensibilidad de vuestra audición y de vuestra imaginación auditiva. Hasta aquí no es el caso de un contenido social sino de una imagen de vuestras relaciones con el mundo circundante y los matices en estas relaciones. Los descubrimientos y las experiencias en estas materias pueden llevar empero a acciones sociales, como combatir la producción de sonidos en el medio ambiente, sonidos que pueden constituir un riesgo para la salud física y/o mental.

Creemos también que la propia manera en que la música sea realizada puede llevar a cabo un mensaje social. Las interrelaciones entre quienes participan en la música pueden funcionar de modo muy directo en tanto modelo de relaciones humanas en otros niveles, y es posible experimentar comúnmente tales interrelaciones también en el sonido de la música. Las actitudes de los músicos hacia cada uno de los demás, sus instrumentos, sus sonidos y formas, el medio ambiente, los probables escuchas, etcétera, son también una posibilidad de expresar valoraciones, preferencias, *Weltanschauung*, solidaridad, lealtad, etcétera. Por otra parte es más importante ser consciente del tipo de gente para o con la cual se está haciendo música. Respecto a esto, es de importancia decisiva la elección de lugar, medio ambiente o vehículo.

Pensamos que las categorías 2 y 3 pueden ambas tener función social. La categoría 2 (el panfleto, de tipo agitatorio) puede ser de un efecto violento, directo, al construir por ejemplo una opinión pública. Por otro lado, nos parece que cuando es usada solamente con el poder físico de una maquinaria propagandística, el efecto será muy superficial. El trabajo dentro de la categoría 2 presupone además el alerta respecto a los métodos mencionados más arriba en relación con la categoría 3. Fuera de esto, es fácil caer en contradicciones allí donde el mensaje es una cosa y los medios o métodos para llevarlo a cabo están en oposición con él. La categoría 3

⁹ La traducción aquí reproducida se repartió como texto mimeografiado entre los asistentes al CLAMC.

puede tener la posibilidad de llevar a hallazgos y experiencias más profundos. Pero este desarrollo necesita de tiempo más extenso.

Consideramos que ambos métodos para usar la música en función social son respetables y que deben ser cultivados simultáneamente. En lo personal, en este momento estamos principal o exclusivamente interesados en la tercera categoría.

Cerro del Toro, Uruguay, 22 de diciembre de 1971.
