



CENTRO DE DOCUMENTACION
Y PUBLICACIONES FAD
Biblioteca Digital de Posgrado

Publicaciones FAyD

MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO

TESIS DE MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN
DE LA MÚSICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX

“Música de jóvenes compositores de América”

La actividad del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto
Torcuato Di Tella de 1961 a 1966 y su representación en la prensa

Autor: Hernán Gabriel Vázquez

Directora: Dra. Melanie Plesch

Codirector: Mg. Manuel Massone

Buenos Aires, 9 de junio de 2008.

DATOS DE LA INSTITUCIÓN

Facultad de Artes y Diseño –

Universidad Nacional de Cuyo

Centro Universitario Mendoza CP. 5500

0261 4494172

academica@fad.uncu.edu.ar

Tesis defendida en Mendoza el 27 de octubre de 2008.

Revisión parcial del texto: marzo de 2009, Buenos Aires.



Índice general

ÍNDICE GENERAL.....	2
NÓMINA DE ABREVIATURAS	4
AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO 1.....	13
GÉNESIS, ORGANIZACIÓN Y PRIMERAS ACTIVIDADES DEL CLAEM	13
1.1 <i>La Fundación Rockefeller y el desarrollo musical de Latinoamérica</i>	13
1.2 <i>Organización general del CLAEM y sus cinco primeros años de actividad.....</i>	19
CAPÍTULO 2.....	24
EL CAMPO MUSICAL PORTEÑO, LA INSTITUCIÓN ARTE Y EL CONCEPTO DE VANGUARDIA INSTITUCIONALIZADO EN LA DÉCADA DE 1960.....	24
2.1 <i>Aproximación a la constitución del campo musical de Buenos Aires hacia 1960.....</i>	24
2.2 <i>Los conceptos de vanguardia en el campo musical porteño.....</i>	30
CAPÍTULO 3.....	38
ALBERTO GINASTERA, SU OBRA Y SU REPRESENTACIÓN SOCIAL	38
3.1 <i>Introducción y establecimiento en el campo musical</i>	38
3.2 <i>Las obras de Ginastera ante el concepto de vanguardia institucionalizado</i>	40
CAPÍTULO 4.....	46
EL CLAEM, SU ACTIVIDAD MUSICAL Y SU REPRESENTACIÓN SOCIAL.....	46
4.1 <i>Las expectativas ante la creación del CLAEM</i>	48
4.2 <i>Los Festivales de Música Contemporánea</i>	51
4.3 <i>Los Seminarios de Composición (conciertos con obras de los becarios).....</i>	62
CONCLUSIONES.....	81
APÉNDICES.....	85
APÉNDICE A.....	86
<i>Nómina de docentes del CLAEM entre 1963 y 1966</i>	86
Año 1963.....	86
Año 1964.....	86
Año 1965.....	87
Año 1966.....	87
<i>Coro de cámara del CLAEM</i>	88
APÉNDICE B.....	89
<i>Concursos de becas realizados entre los años 1962 y 1966.....</i>	89
Concurso de becas 1963-64.....	89
Concurso de becas 1965-66.....	89
Concurso de becas 1967-1968.....	91
APÉNDICE C	92
<i>Actividades musicales públicas realizadas por el CLAEM (1962-66).....</i>	92
Actividades públicas 1963	92
Actividades públicas 1964	92
Actividades públicas 1965	94
Actividades públicas 1966	94
APÉNDICE D.....	96
<i>Programas de los Festivales y conciertos organizados por el CLAEM (1962-66).....</i>	96
Conciertos año 1962.....	96
➤ Primer Festival de Música Contemporánea	96
Conciertos año 1963.....	98
➤ Concierto homenaje a Olivier Messiaen	99
➤ Estreno de Oiseaux exotiques para piano y orquesta de Olivier Messiaen.....	99

Hernán Gabriel Vázquez

➤	Concierto Homenaje a Heitor Villa-Lobos	99
➤	Segundo Festival de Música Contemporánea	100
➤	Concierto con obras de Aaron Copland en el Teatro Colón	102
➤	Concierto Homenaje a Riccardo Malipiero.....	102
	<i>Conciertos año 1964</i>	103
➤	Conferencia-Concierto “Música en las Universidades de los Estados Unidos” y obras de John Vincent (USA)	103
➤	Música Colonial. Conferencia y concierto de música barroca hispanoamericana. Lauro Ayestarán (Uruguay)	103
➤	Concierto Homenaje a Luigi Dallapiccola.....	104
➤	Tercer Festival de Música contemporánea.....	105
	<i>Conciertos año 1965</i>	107
➤	Sesión de música electrónica a cargo del Profesor Mario Davidovsky	107
➤	Concierto Homenaje a Roger Sessions	107
➤	Cuarto Festival de Música Contemporánea	107
➤	Música del siglo XX para piano. Recital a cargo de Carla Hübner.....	109
	<i>Conciertos año 1966</i>	110
➤	Quinto Festival de Música Contemporánea	110
➤	Arnold Schoenberg la obra completa para piano, Jorge Zulueta.....	113
➤	Conferencia pública ilustrada “Relaciones entre la música actual y las otras artes”, Earle Brown.....	113
	APÉNDICE E	114
	<i>Programas de conciertos con obras de becarios 1963-1966</i>	114
➤	Seminario de Composición 1963	114
➤	Concierto de Navidad.....	116
➤	Seminario de Composición 1964	117
➤	Seminario de Composición 1965	119
➤	Seminario de Composición 1966	121
	APÉNDICE F	124
	<i>Laboratorio de Música Electrónica del CLAEM. Creación, integrantes y obras compuestas entre 1963 y 1966</i>	124
	FUENTES	129
	BIBLIOGRAFÍA	131

Nómina de abreviaturas

AAC: Asociación Argentina de Compositores.

ADT: Archivos Di Tella.

ADT-CAITDT: Archivos Di Tella, Carpeta de Actividades del Instituto Torcuato Di Tella.

ADT-CLAEM: Archivos Di Tella, sección Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.

ANM: Agrupación Nueva Música.

CAV: Centro de Artes Visuales.

CEA: Centro de Experimentación Audiovisual.

CLAEM: Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.

ITDT: Instituto Torcuato Di Tella.

LabME: Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.

Hernán Gabriel Vázquez

Agradecimientos

Para la elaboración de esta investigación ha sido imprescindible el aporte y la colaboración de un gran número de personas que aquí se han de reconocer. Las enumeraciones suelen ser tediosas, pero en este caso se torna necesaria esta serie de agradecimientos. Para mantener un orden cronológico, el primer nombre a mencionar es el del compositor Coriún Aharonián pues la redacción y publicación de su artículo sembró la primer inquietud sobre el CLAEM. En concordancia geográfica y afectiva, el aporte de la compositora Graciela Paraskevaídis ha sido fundamental. Gracias a su generosidad se ha podido contar con una serie de datos y material musical de difícil localización. El intercambio epistolar con ambos compositores ha sido una fuente de ideas y soluciones a diversos enfoques. En lo que respecta al soporte metodológico y anímico de este trabajo, en primer lugar están los directores del mismo. Las sabias, atentas y alentadoras correcciones de Melanie Plesch y los atinados aportes de Manuel Massone ayudaron a otorgar la confianza necesaria. Algo más que agradecimiento merecería Marcela Coria, su lectura atenta supo contribuir a la solución de muchos problemas. En forma similar, tal vez sin saberlo, colaboró Graciana Vázquez Villanueva. Los compositores que permitieron la toma de contacto con sus creaciones y brindaron su testimonio: Jorge Arandia Navarro, Alcides Lanza, Marlos Nobre, Miguel Ángel Rondano y Edgar Valcárcel. Quienes no pueden faltar aquí son los bibliotecarios que han sabido brindar su atención. Entre todos ellos y ellas creo necesario destacar a Silvio Killian de la Biblioteca Musical del Centro Cultural Recoleta y a todo el personal de la Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella quienes acarrearón las cajas del archivo y aprobaron las extensas jornadas de consulta documental. Antonieta Sottile, además de su conocimiento, colaboró en la recolección de material. El contexto de este trabajo también estuvo formado por los distintos docentes de la Maestría que dio origen a esta tesis, su Directora Dora de Marinis y el personal de la Secretaría de Posgrado; para todos ellos mi reconocimiento. En un plano más íntimo están los amigos y compañeros de estudio que acompañaron, escucharon ideas y dieron su opinión: Alina Aguado, Gabriel Álvarez, Guillermo Bocanegra, Silvina Coria, Sabrina Di Biasio, Silvina Gandini y Patricia Rabiossi. Ocupan un lugar especial Greta y Gabriel por haber estado a mi lado durante estos años. Y agradezco, por todo, a mi familia.

Hernán Gabriel Vázquez

“La época del folklore ha pasado, aun para el refinado y espiritualizado folklore de un Bartok... por supuesto que los compositores retendrán sus características nacionales, pero eso es otra cosa”

“Declaraciones de Alberto Ginastera”, *La Nación*, 14 de marzo de 1962.

Hernán Gabriel Vázquez

Introducción

De acuerdo con los trabajos de King (1985:81-86) y Aharonián (1996:97-98), el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella (en adelante CLAEM) cobró forma institucional hacia fines del año 1961 y su funcionamiento se extendió hasta el año 1971. Sin embargo su actividad pública se inició en 1962 con la realización del Primer Festival de Música Contemporánea y el primer concurso de becarios. Fueron entonces diez años de actividad que abarcaron casi la totalidad de la década del sesenta. En esta investigación se pretende analizar la actividad realizada por el Centro durante los primeros cinco años de existencia, es decir desde su creación hasta 1966. Se intentará completar y, cuando sea necesario, corregir algunas imprecisiones en la información existente acerca del tema a partir de las fuentes primarias encontradas, principalmente la documentación original del Centro, la cual ha sido conservada en la sección archivos del Instituto Torcuato Di Tella (en adelante ITDT).

El análisis de la bibliografía existente acerca de los centros de arte del ITDT pone de manifiesto que la prolífica actividad de estos ha sido estudiada de manera un tanto dispar. En primer lugar figura, tanto en los estudios específicos como en menciones de otros textos no específicos, el Centro de Artes Visuales (CAV) bajo la dirección de Jorge Romero Brest. Acerca de este Centro existen publicaciones y artículos diversos.¹ En estos es común que se destaque la gran repercusión que en diversas oportunidades tuvieron en el público las muestras del CAV, su grado de aprobación y participación, principalmente en relación con las exposiciones que causaron un fuerte impacto en el medio local.² Algo similar ocurre con el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), dirigido por Roberto Villanueva. En los textos consultados se detallan los autores y las obras presentadas. Algunas de éstas llegaron a alcanzar una gran popularidad: dos ejemplos muy claros son los espectáculos de Nacha Guevara y los del grupo *I Musicisti* (posteriormente llamado *Les Luthiers*).³

A diferencia de lo que sucede con el CAV y el CEA, los testimonios acerca del centro que dirigió el compositor Alberto Evaristo Ginastera —el CLAEM—, son

¹ Algunos de ellos son: Giunta (1999), (2001), Pujol (2003:302-303 y 316-317), Rizzo (1998), Romero Brest (1992) y Spinetto (1990).

² Por ejemplo *La Menesunda* (1965) de Marta Minujín y Rubén Santantonín y la serie de *happenings* organizados por Minujín y otros. Cf Spinetto (1990:24-27) y King (1985:61-62 y 134-137).

³ Cf. Pujol (2003:302) y King (1985:73-78 y 134-137).

Hernán Gabriel Vázquez

sumamente escasos. Esto sucede en las referencias tanto a las actividades del Centro como a las presentaciones en público de los miembros del CLAEM. Sólo dos de los textos consultados presentan información acerca de otros aspectos del ITDT sin tomar como eje el CAV o el CEA: el meritorio trabajo *El Di Tella y el Desarrollo Cultural Argentino en la Década del Sesenta* de John King (1985), donde se presenta información general sobre el Instituto y sus distintos centros de arte, y el artículo “El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales: en búsqueda de una documentación escamoteada” de Coriún Aharonián (1996) dedicado exclusivamente al CLAEM y donde el autor menciona justamente la carencia de documentación y estudios sobre el Centro. El libro de King plantea una valoración de la actividad del ITDT y sus centros de arte como núcleos de la vanguardia argentina y los vincula al desarrollo cultural que caracterizó a la década. Presenta al CLAEM principalmente como un centro educativo –que en efecto lo fue–, característica que lo diferencia de los otros centros de arte. Si bien King aporta mucha información sobre el CLAEM no concede mayor importancia a las presentaciones en público de las obras de los becarios u otras actividades musicales. Aharonián, por su parte, ofrece un detallado informe sobre los jurados de los concursos, becarios, docentes regulares y docentes invitados basándose en material de archivo propio. En este sintético pero completo informe los conciertos realizados íntegramente con obras de los becarios no son mencionados. Solamente se indica la realización anual de los Festivales de Música Contemporánea y de un concierto del Coro de Cámara del Centro (durante 1963) que incluyó obras de los becarios sobre temas populares.

Es significativa la escasez de datos precisos acerca de los conciertos organizados por el CLAEM. Éste fue uno de los tres centros de arte donde se producían obras que eran presentadas al público: creaciones de los becarios producto de la labor de enseñanza y aprendizaje propia del Centro. Otras actividades que organizaba el Centro fueron los Festivales de Música Contemporánea (anuales), conferencias y algunos recitales extraordinarios.⁴

⁴ Entre los textos dedicados específicamente a la historia de la música en Argentina o Latinoamérica, y en los cuales se han encontrado menciones a la existencia del CLAEM, se destacan: Arizaga (1971:94), Arizaga-Camps (1990:95-96), Béhague (1979/1983:463 y 474-481), Huseby (1999) y Plesch-Huseby (1999:191 y 231). En general, excluyendo las alusiones a compositores que fueron becarios, estos documentos son breves reseñas que ponen el énfasis en la importancia que tuvo el CLAEM, indican que lo dirigió Alberto Ginastera y enumeran a la mayoría de los docentes extranjeros invitados. Salvo la realización de los Festivales de Música Contemporánea y esporádicas alusiones a los conciertos de becarios, no se hace otra referencia a la actividad musical del Centro. Estos textos suelen basarse en el trabajo de King y en alguna otra fuente (como el caso de Huseby),

En la bibliografía consultada no se han encontrado las fechas de realización y el tipo de obras que se presentaban en los conciertos organizados por el CLAEM. Esto contrasta con la importancia que se le da a la existencia del Centro y con la relevancia y desarrollo que tuvo el laboratorio de música electrónica. Se espera poder acceder, hacia el final de este trabajo, a alguna de las causas de la carencia de datos sobre la actividad musical realizada en el CLAEM,⁵ una actividad que, cuando se la menciona, suele presentarse con cierta nostalgia.⁶ Esta nostalgia queda claramente expresada en las palabras que Roberto Villanueva y Fernando von Reichenbach incluyeron en el folleto del CD *La Sala del Di Tella*: un conjunto de dos discos compactos donde se reúnen obras presentadas en el Auditorio del primer piso del edificio de Florida 936 (sede de los centros de arte) y que (según dicho folleto) “se grabaron entre 1966 y 1970” (Reichenbach 1997:5).⁷

Esta investigación pretende lograr un acercamiento a la organización y el funcionamiento del CLAEM y a las actividades llevadas a cabo en dicho Centro durante los primeros cinco años de su funcionamiento (1961-1966), para intentar así contribuir a la construcción de una parte de la historia musical argentina.⁸ Como toda construcción histórica, en este trabajo inicialmente se realizó una actividad heurística para luego centrarse en un aspecto de la historia. Además de analizar los datos empíricos, se ha estudiado la perspectiva que la prensa ofreció sobre las actividades

razón por la cual la información suele reiterarse. Otros casos similares pueden encontrarse en libros de historia general de la música, por ejemplo Suárez Urtubey (1994:463-472).

⁵ Se cree que esta carencia es ciertamente sintomática de, por lo menos, el desconocimiento que existe sobre el CLAEM. Dos claros ejemplos se encuentran en los trabajos de Pujol (2003:302-303) y de Spinetto (1990:21). En ambos se mencionan autores y obras de miembros del CAV y del CEA, pero no se encuentran datos de miembros u obras del CLAEM. Pujol se limita a hacer referencia a “los *collages* de música electrónica llevados a cabo en el CLAEM” (2003:303). Por su parte, Spinetto concluye su comentario sobre ‘El Di Tella’ indicando que una de las causas de su cierre fue “la no renovación de fondos provistos por las fundaciones Rockefeller y Ford” (1990:21). En efecto, los fondos que proveyó la fundación Rockefeller fueron exclusivamente para la creación y funcionamiento del CLAEM.

⁶ Cf. Arizaga-Camps (1990:95-96) y Huseby (1999:478-479).

⁷ Un dato curioso es que en esta edición no comercial se incluye solamente una obra creada por un becario del CLAEM. La obra, *Intensidad y altura* para sonidos electrónicos de César Bolaños, fue estrenada en 1964. Por ende, dadas las características de la obra, la grabación de la misma tuvo que haberse realizado en un período anterior a 1965, año en que von Reichenbach ingresó al CLAEM.

⁸ Durante la recolección y procesamiento de las fuentes para este trabajo, se ha tomado conocimiento de la presentación de un avance de una investigación en curso de María Laura Novoa en la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología. El trabajo (inédito) se titula “Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales”. Según el resumen de la ponencia, en la investigación se afirma que el CLAEM tuvo una “importancia decisiva en el campo musical latinoamericano en lo que concierne a la renovación técnica y estética en la composición inscripta en la línea de la vanguardia internacional de posguerra” (Novoa 2006). Si bien esta ponencia puede ser de utilidad como fuente para esta investigación, sus objetivos y su enfoque son diferentes.

Hernán Gabriel Vázquez

musicales del CLAEM. Es necesario reiterar, una vez más, que así como la historia se construye con el lenguaje, el discurso histórico no es un reflejo sino una representación o una re-construcción, y que, en dicha reconstrucción, el intérprete de los hechos realiza una selección socialmente condicionada tanto de los hechos como de los documentos que le sirven como testimonio.⁹ Asumiendo dicha posición teórica, esta investigación se propone conectar los datos empíricos con las implicaciones sociales de su tiempo por medio del estudio de la particular representación que tuvieron esos datos en los discursos de la prensa. Para tener acceso a los acontecimientos del pasado se suele recurrir a dos alternativas: se toma contacto con los documentos originales de los protagonistas o se consulta el testimonio que otros dejaron sobre la actividad de los protagonistas. En este trabajo se ha intentado realizar ambas tareas. El contacto con las fuentes primarias es necesario e imprescindible, mientras que la selección y estudio de los testimonios depende de las elecciones del investigador. Entre estas elecciones se priorizó el testimonio de la prensa contemporánea a los hechos por considerarla un índice representativo de, al menos, un sector de la sociedad.

El límite temporal (1961-1966) se debe a dos razones de origen diferente. La primera, estrictamente relacionada con la organización del Centro, se refiere al hecho de que a partir de 1967 el Laboratorio de Música Electrónica cobró un gran desarrollo gracias a la combinación de la actividad técnica de Fernando von Reichenbach con la dirección musical del Laboratorio de Francisco Kröpfl. De acuerdo con la bibliografía consultada, es posible afirmar que este hecho supone algunas novedades en la actividad del CLAEM (una de ellas es la mayor creación de obras con medios electrónicos por parte de los becarios). El mayor uso del laboratorio y la figura de Francisco Kröpfl son variables que superan los límites planteados para el presente trabajo y que podrán incluirse en una futura investigación. La segunda razón está relacionada con el contexto social argentino: principalmente con el golpe de estado encabezado por el general Juan Carlos Onganía en junio de 1966 y la serie de eventos sociopolíticos que se sucedieron en los años posteriores. A partir de estos acontecimientos, en la Argentina se fueron desencadenando una serie de desplazamientos y vinculaciones entre las actividades

⁹ Sobre el rol del historiador como intérprete, Peter Bürger indica que éste “lo quiera o no [...] se ve sumido en las disputas sociales de las actitudes frente a su tiempo. La perspectiva con la que considera su objeto es determinada por la posición que adopta en el seno de las fuerzas históricas de la época” (1974/1997:37).

artísticas, intelectuales y políticas que marcan una suerte de división en la década. Como indica Andrea Giunta el año 1966 significó “una fisura importante para el campo artístico”, una segmentación “en el plano simbólico” (2001:23).¹⁰ Estos cambios, que generaron un gran impacto en los vínculos sociales, se relacionan directamente con uno de los componentes fundamentales de esta investigación: la representación de la actividad del CLAEM en la prensa. Por lo tanto, se ha decidido limitar el presente trabajo a la primera parte de la década del sesenta.

Sin perder de vista toda la actividad musical del CLAEM,¹¹ en este trabajo se ha puesto el énfasis en las presentaciones anuales de las creaciones de los becarios realizadas para los seminarios dictados por Alberto Ginastera (anunciadas en la época como “Seminarios de Composición”). Estas obras forman un *corpus* que puede considerarse parte del período embrionario de un amplio grupo de compositores cuyos miembros son, en su gran mayoría, algunos de los actuales referentes de la actividad musical académica en Latinoamérica.¹² Se ha estudiado la representación que la prensa ofreció sobre las actividades musicales del CLAEM y, especialmente, sobre las obras de los alumnos de Ginastera. Por medio del análisis de una serie de relatos periodísticos sobre estas actividades, se ha intentado deducir alguna de las razones por las cuales se constata la mencionada escasez de información sobre las mismas. Durante la recolección de datos, uno de los indicios que surgió sobre este punto fue la gran expectativa que mostraba la prensa ante el hecho de la creación del CLAEM. Los artículos referidos al tema comentaban de buen grado el surgimiento de la entidad, el apoyo institucional brindado y en general celebraban el hecho que Ginastera fuera el director seleccionado. Sin embargo, al comenzar a realizarse los Festivales de Música Contemporánea y mostrar la producción surgida en el nuevo Centro, el juicio estético sobre las obras pareció no coincidir con las expectativas previas. Es factible suponer que los artículos de la prensa, referidos a las obras de los becarios del CLAEM, ponen de manifiesto las expectativas de los críticos en torno a la idea de vanguardia musical operante en

¹⁰ Giunta, al trabajar en las artes plásticas, selecciona como punto de articulación del campo artístico al año 1968. Indica el año 1966 como uno de los límites de la década del sesenta basándose en los trabajos de Oscar Terán (1991) y Silvia Sigal (1991) así como en el debate que plantearon dichos autores en la revista *Punto de Vista*, n°42: Sigal y Terán (1992:42-48).

¹¹ Con ‘actividad musical’ se pretende indicar la serie de recitales y conferencias que el CLAEM presentó públicamente.

¹² Al indicarse como un período embrionario de los compositores se está generalizando. En algunos casos se trata de obras importantes que los compositores mantienen en sus catálogos, otros autores han optado por excluir de su catálogo a las obras realizadas durante su estadía en el CLAEM.

Hernán Gabriel Vázquez

Argentina durante la década de 1960. Dichas expectativas estaban dirigidas no tanto a la figura de los becarios, pues muchos no eran conocidos localmente, sino al mismo CLAEM y a la personalidad rectora, es decir a Alberto Ginastera. En la representación que la prensa brindó sobre las actividades musicales del CLAEM, incluidos en éstas los conciertos de becarios, es posible que la figura de Ginastera haya funcionado como una variable decisiva. El interés se ha puesto en poder determinar el funcionamiento del CLAEM en el contexto musical de la ciudad de Buenos Aires por medio de la representación que en ese momento ofreció la prensa gráfica.

Se ha decidido dividir el cuerpo principal del trabajo en cuatro capítulos que conforman tres secciones: contexto de surgimiento del Centro, abordaje teórico y análisis de las fuentes. El primer capítulo se dedica a presentar una reseña sobre el contexto general del CLAEM: los hechos regionales que desencadenaron en su creación, la organización institucional y las actividades emprendidas en los primeros cinco años. Este capítulo inicial se considera fundamental pues se ofrece una serie de datos necesarios para el posterior análisis de las fuentes. Si bien se continúa con el contexto de surgimiento del Centro, aquí sobre aspectos locales, el capítulo dos se enfoca en el aparato teórico con el cual será posible analizar los datos presentes en las fuentes. En esta sección se combina una presentación de conceptos y la aplicación de los mismos a la realidad social de la ciudad de Buenos Aires. Dedicados exclusivamente al análisis, el capítulo tres enfrenta el estudio de la representación pública de la figura de Ginastera en la prensa y en el capítulo cuatro se aborda el mismo estudio pero se analizan los artículos referidos a los Festivales de Música Contemporánea y a los Seminarios de Becarios. Luego de presentar las conclusiones a las que se ha podido arribar, como apéndices se ofrece una serie de datos sobre el CLAEM que, de incluirse en el cuerpo principal, estos podrían entorpecer la comprensión del texto. Se trata de listados de docentes, concursos de becarios, disertaciones, programas de conciertos y un informe sobre el Laboratorio de Música Electrónica.

Hernán Gabriel Vázquez



Capítulo 1

Génesis, organización y primeras actividades del CLAEM

1.1 La Fundación Rockefeller y el desarrollo musical de Latinoamérica

Una versión del surgimiento del CLAEM, que puede calificarse de oficial, presenta la convergencia de una serie de buenas intenciones como el germen que dio lugar a dicho Centro. Este punto de vista indica la confluencia de un artículo del crítico Howard Taubman publicada en el *New York Times*, el interés altruista de la Fundación Rockefeller, el reconocimiento internacional de Alberto Ginastera y la buena predisposición de la Fundación Di Tella para acoger el proyecto y llevarlo a cabo mediante el ITDT. En efecto esta serie de hechos sucedieron y de ello dan cuenta las publicaciones e informes del propio CLAEM y del ITDT. Asimismo, John King mantiene el mismo discurso en su importante trabajo realizado sobre el ITDT. Estos discursos toman como base que, a fines de la década de 1950, “en casi todos los casos la crítica internacional, especialmente la de Estados Unidos, coincidió sobre el hecho de que a pesar de existir compositores de talento en Latinoamérica, había en ellos una cierta inmadurez y carencia de conocimientos sobre las técnicas musicales contemporáneas”.¹ Razón por la cual existía “la opinión generalizada de que un nuevo instituto que enseñara composición avanzada podía ser la respuesta a las necesidades de América Latina” (Taubman 1957, citado en King 1985:33 y 81).²

Pudiendo estar o no estar fundados estos juicios sobre la calidad de los compositores latinoamericanos, existió un hecho importante que desencadenó la redacción del artículo de Taubman: el inicio de una serie de concursos y festivales de música latinoamericana. El Primer Concurso y Festival Latinoamericano de Música de Caracas se realizó en el año 1954. Allí se otorgaron premios a Julián Orbón de Cuba, Juan José Castro de Argentina y Carlos Chávez de México. Además de estos

¹ “Informe CLAEM”, p. 1 en ADT-CLAEM, Caja 2, carpeta 34.

² El texto de esta cita se origina en el artículo de Taubman “Academy urgent need for Latin America”, *New York Times*, 14 de abril de 1957. Este artículo (o su referencia) está presente en las diversas memorias, informes, discursos públicos, etc. que el propio CLAEM elaboraba respecto a su origen y fundamentación.

reconocimientos, el festival “sirvió para que músicos y críticos tanto de América como de Europa pudiesen tomar contacto con la obra de un gran contingente de autores cuyos nombres eran, en la mayoría de los casos, conocidos únicamente en su propia patria o en regiones vecinas, pero cuya obra casi no había sido escuchada más allá de los límites nacionales” (Cordero 1977:163). Esta muestra internacional se reiteró el año 1957 con el Segundo Festival Latinoamericano de Música de Caracas. Allí se continuó distinguiendo a compositores. En dicha oportunidad los premios del concurso fueron para Blas Galindo (México), Mozart Camargo Guarnieri (Brasil), Enrique Iturriaga (Perú) y Roque Cordero (Panamá).³ Durante este festival se desarrolló una

“encendida polémica [...] sobre la necesidad de intensificar el nacionalismo musical como defensa a la “invasión” del dodecafonismo, ya que junto a una obra auténticamente nacionalista como el *Choro* para piano y orquesta del brasileño M. Camargo Guarnieri se había premiado una obra escrita en la llamada técnica de los doce-tonos,⁴ medio técnico que ya había sido señalado por la mayoría de los integrantes del Grupo Tanglewood de 1946 como imposible de servir de vehículo para la auténtica expresión de un compositor latinoamericano. En esa interesante polémica la mayoría defendía el nacionalismo con mayor o menor explotación del elemento folklórico, mientras unos cuantos admitían cierto “coqueteo” con el dodecafonismo” (Cordero 1977:164).

El conjunto indicado como “Grupo Tanglewood” lo constituyeron los asistentes de 1946 a los cursos de verano dictados en el Berkshire Music Center en Tanglewood (Massachusetts): el chileno Juan Orrego-Salas, el argentino Alberto Ginastera, el uruguayo Héctor Tosar, el venezolano Antonio Estévez, el colombiano Oscar Buenaventura, el cubano Julian Orbón, el brasileño Eleazar de Carvalho y el panameño Roque Cordero (Cf. Wolfschoon 1983:61 y Cordero 1977:162). Durante dichos cursos, la mayoría de los asistentes priorizó como profesor al compositor Aaron Copland, mientras que Carvalho y Cordero estudiaron dirección orquestal con Sergei Koussevitzky y Stanley Chapple (Cf. Cordero 1977:162).⁵ La realización de los dos festivales de Caracas y la crónica de Cordero dan cuenta de la gestación de

³ El jurado de este concurso estuvo integrado por Aaron Copland, Carlos Chávez, Domingo Santa Cruz, Juan Bautista Plaza y Alberto Ginastera (Cf. Suárez Urtubey 1967:84).

⁴ La obra señalada es la *Segunda sinfonía en un movimiento* de Roque Cordero.

⁵ Cordero (*idem*) también manifiesta el tipo de discusiones que abordaba el grupo. El autor utiliza una cita de Gilbert Chase (1958:8) para explicar el tema: “estamos actualmente en la etapa más dramática y decisiva de la confrontación dialéctica entre el americanismo y el internacionalismo musical. Es el drama íntimo y a veces angustioso que se desenvuelve en la conciencia de cada compositor y cuyo proceso dialéctico se desarrolla en su música, ora aspirando a una expresión telúrica –o sea atraído hacia su espacio como símbolo de su historia y su cultura–, ora anhelando una expresión universal, en donde predomina el sentido del tiempo, o de la actualidad en el tiempo”

Hernán Gabriel Vázquez

un movimiento entre los compositores latinoamericanos. En estos encuentros de compositores, si bien pudieron no haber alcanzado un acuerdo de opiniones, se hacía posible un momento de intercambio y se daba posibilidad a la constitución de un bloque regional.

Al tomar estos datos, e incorporando la subsiguiente realización en 1958 del Primer Festival Interamericano de Música de Washington organizado por el Consejo Interamericano de Música (CIDEM) de la OEA, se evidencia que la preocupación de la crítica (“especialmente la de Estados Unidos”) era que los Festivales de Caracas no incluían a los compositores nacidos al norte del Río Grande.⁶ Si bien excede los límites de este trabajo, es necesario indicar que se pueden encontrar razones de índole político-ideológicas que favorecieron el interés de miembros de la sociedad norteamericana sobre la actividad cultural de Latinoamérica, en este caso la actividad musical. La inserción cultural de los Estados Unidos mediante los convenios de la Organización de los Estados Americanos y diversas Fundaciones privadas norteamericanas se intensificó hacia fines de la década de 1950 e inicios de 1960. Este período coincide precisamente con la denominada guerra fría que mantuvo el gobierno norteamericano con los países vinculados a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.⁷ Asimismo, no se puede dejar de lado el tema que convocaba las encendidas polémicas de los compositores en 1957: la estética nacionalista y la técnica dodecafónica. Esta discusión era algo más que un posicionamiento estético, existe información que permite inferir que, además, implicaba un posicionamiento político. A mediados del siglo XX los principales compositores que encabezaban la creación y difusión de la técnica dodecafónica en Latinoamérica estaban vinculados, en mayor o menor grado, con ideas políticas cercanas al socialismo de izquierda: Juan Carlos Paz en Argentina y, principalmente, Hans-Joachim Koellreutter en Brasil. La acción desarrollada por estos compositores muestra la afinidad que cada uno tenía con el ideario marxista y la relación entre ellos.⁸ Este vínculo (entre ideales marxistas y técnica dodecafónica) pudo haber preocupado a aquellos que intentaban,

⁶ Cordero escribió “compositores nacidos al sur del Río Grande” haciendo referencia al límite fronterizo entre EEUU y México para indicar el origen de los compositores convocados al Segundo Festival Latinoamericano de Caracas (1977:164).

⁷ El tema de la relación entre EEUU y los artistas latinoamericanos es tratado en Giunta 2001:30-32.

⁸ Los manifiestos del Grupo Musica Viva de Brasil de 1946 (Cf. Kater 2001) y algunos artículos de Paz dan cuenta de las relaciones indicadas (Cf. Paz 1945). Paz, además, fue un asiduo redactor en Buenos Aires del diario *Crítica* de ideología izquierdista. Una aproximación a la relación entre música y posicionamiento ideológico puede encontrarse en Corrado (2001) y, principalmente sobre la difusión del dodecafonismo en Latinoamérica, Paraskevaídis (1984).

Hernán Gabriel Vázquez

entre otros objetivos, mantener alejado del continente americano cualquier atisbo de comportamiento cercano al comunismo. Por ende, la toma de posición estético-ideológica de los compositores latinoamericanos hacia posturas alejadas de tendencias relacionadas con la izquierda debió entrar en las expectativas de estas personas. El favorecer a tal o cual compositor y al correspondiente posicionamiento estético-ideológico de sus obras no puede tomarse como algo gratuito. La incursión norteamericana, o de otra región del planeta, en el quehacer cultural de los países latinoamericanos está fuera de los objetivos de esta investigación y podría llegar a abarcarse en investigaciones futuras. Sin embargo, la relación entre el posicionamiento estético y el posicionamiento ideológico será una variable útil para el momento en que el presente trabajo se centre en la representación pública de la actividad musical del CLAEM, principalmente porque tal relación puede dar cuenta de un enfrentamiento de intereses entre los integrantes del contexto musical donde se desarrolló el Centro.

Como se indicó anteriormente, en el año 1958 se realizó el Primer Festival Interamericano de Música en la ciudad de Washington y en 1961 tuvo lugar el Segundo Festival Interamericano. En las dos oportunidades se estrenaron obras de Alberto Ginastera: el *Segundo cuarteto de cuerdas* en 1958 y, en 1961, el *Concierto para piano y orquesta N° 1* y la *Cantata para América mágica*. Las tres obras tuvieron un muy buen recibimiento tanto por parte de los críticos como de los teóricos.⁹ Estos estrenos y la repercusión pública de los mismos se presentan como un fuerte elemento para la elección del encargado de llevar adelante la tarea de dirigir la sugerida nueva institución de estudios avanzados de composición. Efectivamente, Ginastera fue el elegido y una vez más la opinión de la prensa es tomada como uno de los fundamentos de su elección. La referencia a la crítica de la prensa se encuentra en uno de los informes del CLAEM. Allí se indica que los estrenos de las obras de Ginastera de 1958 y 1961, “que tuvieron una gran resonancia y fueron recibidos calurosamente por público y crítica, lo señalaron como una de las personas más indicadas para ocupar el cargo de Director de esa nueva institución”.¹⁰ Otro elemento, indicado como definitorio para la elección del lugar geográfico, fue la importancia de la “vida musical” que se desarrollaba en Buenos Aires, considerada

⁹ Una interesante colección de críticas periodísticas sobre los estrenos de las tres obras mencionadas puede consultarse en Suárez Urtubey 1967:127-136. Es dable destacar al musicólogo Gilbert Chase, pues desde 1957 publicó artículos sobre Ginastera (Cf. Chase 1957a y 1957b).

¹⁰ “Informe CLAEM”, p. 1 en ADT-CLAEM, Caja 2, Carpeta 34.

Hernán Gabriel Vázquez

“una de las ciudades más importantes del mundo en ese sentido”.¹¹ Sin embargo, existían otros antecedentes de Ginastera que lo hacían acreedor del puesto de director del nuevo Centro. Como lo indica King, Juan Carlos Paz podría haber sido el director pues “muchos lo consideraban la figura rectora en el desarrollo de la música de vanguardia” (1985:83). King proporciona algunos elementos que definieron la elección:

“la actitud radicalizada de Paz contrastaba con el enfoque más tradicional de Ginastera, al menos en sus primeros tiempos. Es obvio, sin embargo, que al margen de sus diferentes méritos como compositores, Ginastera era el candidato ideal para director. Era más conocido, tenía una reputación internacional y era veinte años menor que Paz. Paz, por otra parte, era un crítico cáustico, [...] un teórico solitario, tal vez poco adecuado para dirigir un gran centro de estudios” (1985:83).

Aquí creemos encontrar enunciadas las razones que determinaron la exclusión de Paz en el proyecto del CLAEM. Ginastera fue el “candidato ideal” pero la obviedad de esta afirmación es posible encontrarla no en el mayor conocimiento de su persona ni en su juventud. Así como se conocía que Ginastera era un joven compositor egresado en 1938 del Conservatorio Nacional de Buenos Aires (de fuerte tradición nacionalista) y que con sus primeras obras había obtenido un importante reconocimiento, del mismo modo era conocida la trayectoria de Juan Carlos Paz: un compositor declaradamente enfrentado al movimiento nacionalista y propulsor de una apertura hacia nuevas técnicas, entre ellas y desde 1934 al dodecafonismo. Sumado a esto, existía la relación de Paz con ámbitos perteneciente a una ideología de izquierda.¹² En contraste, Ginastera era un compositor con un respaldo institucional que lo alejaba de los peligros del comunismo: era decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina en Buenos Aires. Es decir, Ginastera poseía, además del prestigio como compositor, ciertos componentes ideológicos que lo convertían en un personaje con capacidades propicias para no promover vínculos con ideas, tendencias, personas o países provenientes de Europa oriental. Se podrá comprobar si estas expectativas fueron satisfechas sobre la base de la acción que desarrolló Ginastera en el CLAEM.

Según el testimonio del propio Ginastera, el Dr. John P. Harrison, quien ocupaba el cargo de Director Asistente del Departamento de Humanidades de la

¹¹ *idem*, p. 2.

¹² Como se ha indicado anteriormente, la participación como cronista con el diario de izquierda *Crítica* en Argentina y a la fluida relación que mantenía con Koellreutter (Cf. Corrado 2001)

Fundación Rockefeller, fue el encargado de comunicarle “la posibilidad de un programa de ayuda de esa Fundación para establecer un Instituto de Altos Estudios Musicales en Buenos Aires” (ADT-CALEM, Caja 2, carpeta (b), “Proyecto para la formación del CLAEM”, p.1). En ese momento Ginastera era decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA y su primer intento “fue enquistar este instituto” en dicha facultad.¹³ En la entrevista publicada por King (1985:234-240) Ginastera da cuenta de la negativa de quien ocupaba el cargo de Rector de la UCA en ese momento (monseñor Derisi) debido a las condiciones del subsidio propuesto por la Fundación Rockefeller. Éste consistía en un aporte monetario por un período fijo de seis años luego del cual no estaba previsto otro ingreso que sustentara el proyecto. Aparentemente, la cuestión presupuestaria fue la principal causa del desinterés del Rector de la Universidad y Ginastera tenía en claro que era un proyecto que implicaba una gran inversión. Ante dicha negativa el Dr. Harrison propondrá a Ginastera la posibilidad de incorporar el Centro musical al ITDT, y el propio Harrison realizó la conexión con dicho Instituto (*cf.* King 1985:235). Es necesario destacar que el vínculo entre el ITDT y la Fundación Rockefeller tiene lugar en un marco socio-político argentino, y latinoamericano en general, de implantación del modelo desarrollista económico. Modelo que pretende ser llevado a cabo mediante un programa de cooperación social, político y económico entre Estados Unidos y Latinoamérica. Es decir, la denominada Alianza por el Progreso que a partir del año 1961 propulsó el presidente norteamericano John F. Kennedy.¹⁴ El modelo desarrollista, el cual pretende lograr eficacia en la manipulación tecnológica y permanente puesta al día de la información, fue el que implementaron los hermanos Guido y Torcuato Di Tella en sus emprendimientos comerciales y también en su accionar social mediante la creación de la Fundación Torcuato Di Tella y del ITDT.¹⁵ Asimismo, estos hechos se producían en un marco de expansión y fortalecimiento político y económico de los países del bloque socialista, expansión que había tenido

¹³ “Alberto Ginastera”, entrevista al compositor en King (1985:234). La actividad de Ginastera en la Universidad Católica Argentina se inició en 1958 como director de la Escuela Preparatorio de Música. El 9 de marzo de 1959 la escuela se elevó a la categoría de Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Ginastera fue designado como Decano y ocupó el cargo hasta junio de 1964 (*Cf.* UCA 2008).

¹⁴ Sobre la teoría del desarrollo en Latinoamérica puede consultarse Prebich (1962). Sobre el contexto socio-económico de la década del sesenta en la Argentina véase Aroskind (2003).

¹⁵ El concepto de desarrollo aplicado al campo cultural y su dependencia con la variable económica es el eje principal del trabajo de King (1985). Podría decirse que todo el texto da cuenta de la actividad de los centros de arte del ITDT a través del filtro de la teoría del desarrollo. Por este medio el autor da una versión presupuestaria de la realidad y del desenlace de los centros de arte, logrando acercarse parcialmente a la realidad social en la que se desarrollaron los acontecimientos.

Hernán Gabriel Vázquez

un resultado importante sobre Latinoamérica con la revolución cubana de 1959. En este contexto, el establecimiento de un nuevo centro de irradiación cultural para los países latinoamericanos que propiciara la actualización técnica de los compositores de la región parece haber sido algo más que tentador y absolutamente justificable para las autoridades de la Fundación Rockefeller.¹⁶ La estructura y objetivos del ITDT brindaron el marco local para llevar a cabo esa tarea.¹⁷

En las fuentes encontradas se evidencia la visión y organización que Ginastera tuvo del Centro a crearse. En lo que se cree es el borrador del proyecto presentado a la Fundación Rockefeller, se encuentran el detalle de los cursos regulares y extraordinarios que se dictarían a los becarios, el cuerpo docente y administrativo con su correspondiente remuneración y una aproximación a los gastos generales necesarios para el funcionamiento del Centro. Este documento (el cual se ha decidido denominar Proyecto para la formación del CLAEM) está fechado en diciembre de 1961 y contiene los datos que, en la entrevista publicada por King, Ginastera indica en el “proyecto definitivo” entregado al personal financiero de la Fundación Rockefeller (1985:235). Hasta el momento no se ha localizado algún documento o publicación que indique una fecha precisa de la constitución del CLAEM. En la memoria *1960/62 Dos años y medio de actividad* (ITDT 1963), en la sección correspondiente al CLAEM, se indica que el Centro fue creado a fines de 1961. Por lo tanto, hasta no encontrar otras fuentes, se tomará el mes de diciembre de 1961 como el comienzo administrativo del CLAEM.

1.2 Organización general del CLAEM y sus cinco primeros años de actividad

Las gestiones que concluyeron en la constitución administrativa del CLAEM giraron en torno a Ginastera y aparentemente todo se ajustó a sus condiciones.¹⁸ El proyectado instituto musical concluyó siendo uno de los centros de arte del ITDT en la ciudad de Buenos Aires. Por lo tanto estuvo bajo la administración general del

¹⁶ Si se tiene en cuenta el aporte monetario que desembolsó la Fundación Rockefeller a comienzos de los '60, las actividades a las que se apuntó y en los países que éstas se efectuaban puede deducirse que existían intereses relacionados con el control político/social. Roland Barthes (1953/2000:24) dijo que “el lenguaje nunca es inocente”, podría decirse lo mismo del accionar de ciertos actores sociales.

¹⁷ “El Instituto inició sus actividades el 1º de agosto de 1960, con el propósito fundamental de promover el estudio y la investigación de alto nivel, en cuanto atañe al desarrollo científico y artístico del país, sin perder de vista el contexto latinoamericano en que la Argentina está ubicada” (ITDT 1964:5).

¹⁸ En la entrevista con King, Ginastera sostiene que luego de presentar su proyecto a la Fundación Rockefeller “el presupuesto salió exactamente como lo había pedido” (1985:235).

Hernán Gabriel Vázquez

ITDT, representado por el Director Ejecutivo Sr. Enrique Oteiza.¹⁹ Obviamente la dirección del Centro estaba a cargo de Ginastera y el personal estable concuerda con el proyecto inicial del CLAEM: un profesor titular, dos profesores extraordinarios (invitados), dos profesores adjuntos, un profesor auxiliar, un bibliotecario, un secretario, un auxiliar de secretaría y un mayordomo.²⁰ Debido a la creación del CLAEM y a la importancia que había tomado el CAV, ambos centros y la sede central del ITDT se trasladaron a un nuevo edificio.²¹ Luego de las reformas necesarias en el inmueble, el 12 de agosto de 1963 se inaugura la sede en la calle Florida 936 en cuyo primer piso funcionó el CLAEM. Posteriormente se creó el CEA y en septiembre de 1964 se realizó el primer concierto en la sala que dependía de este último Centro. Desde ese momento el mencionado auditorio será un espacio de creación e intercambio de experiencias conjuntas entre el CLAEM y el CEA.²²

Hasta el momento no se ha localizado alguna fuente que contenga una nómina completa del personal administrativo del CLAEM. La única excepción, además de la dirección de Ginastera, es el cargo de secretaria que desempeñó Josefina Schröder. En la lectura de cartas e informes presentes en el ADT-CLAEM se destaca la amplia labor de Schröder y por esta acción se cree que llegó a figurar en el listado de personal en algunos programas de concierto.²³ En la documentación mencionada se evidencia una labor cercana a la coordinación general del Centro, mientras que las tareas netamente administrativas eran realizadas por María Luisa Branha quien cumplía un rol de asistente o auxiliar de secretaría.²⁴ El Centro contó con una biblioteca y discoteca pero no ha podido determinarse el personal que estaba a cargo de esa sección.²⁵

¹⁹ La correspondencia consultada en archivo da cuenta del organigrama de la institución. Las consultas por cuestiones que excedían el manejo interno del CLAEM eran dirigidas al director ejecutivo.

²⁰ Datos tomados del “Proyecto par la formación del CLAEM” (ADT-CLAEM, Caja 2, carpeta b).

²¹ En las fuentes consultadas no se precisa una sede anterior, sin embargo las actividades de los centros de arte tenían efecto en las dependencias del Museo Nacional de Bellas Artes.

²² Para más información sobre la actividad del CEA puede consultarse King 1985:71-80 y 134-156.

²³ El primer documento público donde figura su nombre es el programa de mano de la “Tercera serie de conciertos con obras de compositores americanos becados” realizados los días 28 y 29 de septiembre de 1965 (ADT-CAITDT).

²⁴ Esta afirmación es posible inferirla de la redacción de los distintos documentos que se encuentran en el ADT-CLAEM. En cada ejemplar se encuentra indicado el nombre del firmante y el del copista. Asimismo, la confirmación del desempeño de Josefina Schröder y de María Luisa Branha fue indicado en una entrevista informal por la Sra. Celia C. de Wainberg quien se desempeña en la sección contaduría del ITDT desde la creación del mismo.

²⁵ En ITDT (1963:11) se indica que la “estructura y funcionamiento son tratados en forma particular en la sección correspondiente a Bibliotecas del ITDT”.

Hernán Gabriel Vázquez

Sobre esta estructura administrativa se realizaron las primeras actividades del CLAEM. Una de éstas fue el Primer Festival de Música Contemporánea de 1962 que funcionó como una presentación pública del Centro. Éste y demás actos públicos serán tratados más adelante. Otra de las tareas del primer año de funcionamiento fue la implementación del primer concurso de becarios. El CLAEM ofrecía un total de doce becas bienales para que jóvenes compositores latinoamericanos se dedicaran de lleno al estudio e investigación de la composición musical durante el lapso de dos cursos académicos. Las becas consistían en cubrir los costos de traslado desde el país de origen de los becarios y una suma de dinero suficiente para la manutención de los mismos en la ciudad de Buenos Aires.²⁶ Los becarios debían asistir y cumplimentar los trabajos prácticos correspondientes a una serie de cursos que dictaban los distintos profesores.

El cuerpo docente contaba con Alberto Ginastera como profesor titular quien tenía a cargo los cursos “Las estructuras contemporáneas en la composición musical”, “Técnicas experimentales de composición” y “Seminario de composición I y II”. Gerardo Gandini fue el profesor asistente y sobre él recaía la organización de las clases cuando Ginastera se encontraba ausente.²⁷ En los primeros años no se especifica qué asignatura estaba a su cargo, pero en 1965 dictó “La textura musical en el siglo XX” y “Nuevos principios de orquestación” en 1966. Otros profesores fueron Raquel Casinelli de Arias (Textura tradicional), Pola Suárez Urtubey (Historia y estética de la música contemporánea y americana), el Ing. Horacio Raúl Bozzarello (Introducción a la acústica y a la electrónica) y desde 1966 Fernando von Reichenbach (Seminario de Música Electrónica).²⁸ Estos fueron los docentes regulares del CLAEM, sin embargo una importante atracción para los becarios eran los docentes extranjeros que cada año brindaban alguna temática específica. En los años 1963 y 1964 el primer grupo de becarios tuvo como docentes invitados a Riccardo Malipiero, Olivier Messiaen, Aaron Copland, Bruno Maderna, Gilbert Chase, José Vicente Asuar y Luigi Dallapiccola. El segundo grupo de becarios contó con la presencia, entre 1965 y 1966, de Mario Davidovsky, Maurice Le Roux, Roger

²⁶ El detalle de cada concurso, constitución de los jurados y becarios seleccionados entre 1962 y 1966 puede consultarse en el Apéndice B.

²⁷ Gandini excedía en pocos años a los becarios y sus múltiples actividades en el centro lo destacan sobre el resto de los docentes permanentes. Algunos testimonios de ex-becarios lo indican como una personalidad sumamente estimulante durante los años de residencia en el CLAEM.

²⁸ Para más detalles sobre el nombre de las asignaturas y los años en que cada docente se desempeñó véase el Apéndice A.

Hernán Gabriel Vázquez

Sessions, Iannis Xenakis, Earle Brown y Robert Stevenson.²⁹ Si bien estos docentes fueron especialmente invitados para asistir a los becarios, algunos cursos fueron abiertos a la comunidad. También existieron, como una actividad de extensión, cursos o disertaciones públicas dictadas por personalidades locales y extranjeras.³⁰

Además del interés que podría llegar a suscitar en los becarios el tomar contacto con importantes compositores, algo que comenzó a despertar la atención de los jóvenes creadores fue la posibilidad de acceder a un laboratorio de música electrónica. La elaboración de obras musicales con medios electrónicos había comenzado a fines de la década de 1950 en Argentina, sin embargo eran emprendimientos aislados y prácticamente individuales.³¹ El Laboratorio de Música Electrónica del CLAEM (en adelante LabME) brindó en esa época una infraestructura única para la región y la dirección del Centro supo flexibilizar la utilización del Laboratorio. Entre mediados y fines de 1963 “con la donación de grabadores y demás elementos técnicos comenzó la instalación del laboratorio de música electrónica, permitiendo al becario Armando V. Krieger la composición de *Contrastes para dos pianos y banda magnética*” (ITDT 1964a:12). En un “Informe para la UNESCO” (ADT-CLAEM, Caja 8) se indica que el laboratorio fue “fundado en su estructura básica en el año 1964, y posteriormente re-equipado y actualizado en 1967”. Es durante el año 1964 que se incorpora al cuerpo de docentes el Ing. Bozzarello y es él quien estará a cargo de la organización inicial del LabME. En 1966 Fernando von Reichenbach fue designado responsable del laboratorio y del “Seminario de música electrónica” contando con la colaboración de César Bolaños. En la *Memoria y balance 1965/66* (ITDT 1967) se destaca que las clases del seminario fueron de carácter práctico. En efecto, la actividad e inventiva de von Reichenbach dieron una nueva organización al LabME y, hacia fines de 1966, logró otorgar un alto grado de automatización a los procesos necesario para manipular electrónicamente los sonidos. Con la posterior incorporación de Francisco Kröpfl como docente a cargo de las clases teóricas y el aporte de su experiencia previa en la creación electrónica, el LabME alcanzó una dimensión más importante.³²

²⁹ En el Apéndice A se encuentran los distintos temas que abordó cada uno de los docentes visitantes.

³⁰ Para datos específicos sobre estos cursos y conferencias véase el Apéndice C.

³¹ Sobre los inicios de la creación con medios electrónicos en la Argentina puede consultarse el apartado “Historia” en el sitio web del Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires: www.limp.org.ar. Sobre una aproximación a la música electrónica en América Latina véase Dal Farra (1994).

³² El Apéndice F contiene más datos sobre el LabME del CLAEM y un listado de las obras creadas.

Hernán Gabriel Vázquez

Siendo una entidad netamente abocada a la docencia y al perfeccionamiento de compositores, el CLAEM supo producir una actividad dirigida directamente al público. Además de las conferencias mencionadas anteriormente, en forma anual se organizaba una importante cantidad de conciertos. Los más significativos fueron las distintas series de Festivales de Música Contemporánea que, como se ha indicado, se iniciaron en el año 1962 y se reiteraron regularmente hasta el año 1970. Estos Festivales consistían en un grupo de cuatro conciertos consecutivos (generalmente de jueves a domingo) donde cada una de estas sesiones solía abordar alguna temática determinada. El repertorio ejecutado era amplio y solía presentarse un importante número de estrenos o primeras audiciones. Otros eventos musicales eran los denominados “conciertos homenaje”, sesiones dedicadas a obras compuestas exclusivamente por alguno de los compositores invitados por el CLAEM a dictar cursos o conferencias. En algunas oportunidades se organizaron recitales en torno a un tema específico, por ejemplo sobre la música colonial latinoamericana o la obra completa para piano de Arnold Schoenberg.³³ Estos conciertos, de diversa importancia y trascendencia pública, fueron algo organizado por el CLAEM pero, en cierto modo, externos a éste. La producción misma del Centro, las creaciones de los becarios, también fue presentada al público. Anualmente, generalmente como cierre del año académico, se organizaban dos conciertos donde se estrenaban las obras compuestas por los becarios. Estos conciertos fueron llamados “Seminarios de composición”, pues representaban el producto de lo aprendido por los becarios durante los diversos cursos y cuyo conocimiento aplicaban en las obras compuestas en el seminario de composición dictado por Ginastera. Cada becario presentaba una obra por año y ésta poseía el aval del Director del Centro. Fue así que se presentaron entre 1963 y 1966 ocho conciertos con obras de becarios. Extraordinariamente se realizó un concierto de navidad en diciembre de 1963, en esa oportunidad se estrenaron un grupo de villancicos compuestos por los becarios.³⁴ Este concierto estuvo a cargo del Coro de Cámara del CLAEM, dirigido en esa oportunidad por María del Carmen Díaz y con la participación de los becarios en el grupo coral.³⁵

³³ El programa completo de los Festivales de Música Contemporánea y demás recitales que organizó o tuvo alguna participación el CLAEM puede consultarse en el Apéndice D.

³⁴ El programa del concierto de navidad de 1963 y demás conciertos con obras de becarios puede consultarse en el Apéndice E.

³⁵ El Coro de Cámara del CLAEM no tuvo una existencia duradera. Sobre su funcionamiento puede consultarse la sección especial incluida en el Apéndice A.

Hernán Gabriel Vázquez



Capítulo 2

El campo musical porteño, la institución arte y el concepto de vanguardia institucionalizado en la década de 1960

2.1 Aproximación a la constitución del campo musical de Buenos Aires hacia 1960

En esta sección se abordará la definición de los conceptos que se utilizarán para realizar el análisis de la representación pública de la actividad del CLAEM. Asimismo, será necesario aplicar estos conceptos al particular contexto de la vida musical en Buenos Aires hacia comienzos de la década de 1960. Realizar esta aplicación conllevará una necesaria resignificación de términos y estos serán los que se emplearán durante el análisis de las fuentes.

Un concepto que se utilizará para poder caracterizar el contexto musical en el que surgió el CLAEM será el de *campo intelectual* de Pierre Bourdieu. En el artículo “Campo intelectual y proyecto creador” Bourdieu plantea que una obra y la relación entre ésta y su creador “se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación” (1966/2002:9).¹ Este sistema de relaciones es algo más que un agregado de actores sociales, puede entenderse como la resultante de un conjunto de interacciones entre dichos actores. Bourdieu define que

“el campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo” (*ídem*).

Es decir, el campo intelectual puede concebirse como un conjunto de relaciones entre agentes o sistemas de agentes que se desempeñan en el campo al cual constituyen. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en un campo de fuerza físico natural, la

¹ La primer cifra indica el año de edición original del texto, en esta oportunidad se ha trabajado sobre la edición en castellano indicada en la segunda cifra. En adelante las referencias bibliográficas a este texto u otros se realizarán sobre la edición en castellano que corresponda, la cual es indicada en la bibliografía.

dinámica de la relación entre los agentes de un campo intelectual no siempre tiende a orientarse hacia un equilibrio. Por lo general, cada agente o sistema de agentes pretenderá imponerse sobre el otro o, en todo caso, se desempeñará en función de ese objetivo. Asimismo, cada agente contribuye en forma desigual a la caracterización de la estructura del campo. Existe, según Bourdieu, una diferencia de peso funcional entre los agentes. La característica dinámica de las relaciones, inherente a la realidad social, es el principal elemento a tener en cuenta pues permite describir el funcionamiento interno del campo intelectual. Sobre esta característica Bourdieu expresa claramente que

“[...] la estructura dinámica del campo intelectual no es más que el sistema de interacciones entre una pluralidad de instancias, agentes aislados, como el creador intelectual, o sistemas de agentes, como el sistema de enseñanza, las academias o los cenáculos, que se definen por lo menos en lo esencial, en su ser y en su función, por su *posición* en esta estructura y por la *autoridad*, más o menos reconocida, es decir, más o menos intensa y más o menos extendida, y siempre mediatizada por su interacción, que ejercen o pretenden ejercer sobre el público, apuesta, y en cierta medida arbitro, de la competencia por consagración y la legitimidad intelectuales. Ya sea que se trate de las clases altas, que sancionan por su rango social el rango de las obras que consumen en la jerarquía de obras legítimas, ya se trate de instituciones específicas, como el sistema escolar y las academias, que consagran por su autoridad y su enseñanza un género de obras y un tipo de hombre cultivado, ya se trate incluso de grupos literarios o artísticos como los cenáculos, círculos de críticos, "salones" o "cafés", a los cuales se reconoce un papel de guías culturales o de *taste-markers*, existe casi siempre, hasta cierto punto, en toda sociedad, una pluralidad de potencias sociales, a veces concurrentes, a veces concertadas, las cuales, en virtud de su poder político o económico o de las garantías institucionales de que disponen, están en condiciones de imponer sus normas culturales a una fracción más o menos amplia del campo intelectual [...] Todo acto cultural, creación o consumo, encierra la afirmación implícita del derecho de expresarse legítimamente, y por ello compromete la posición del sujeto en el campo intelectual y el tipo de legitimidad que se atribuye. De este modo, el creador mantiene con su obra una relación completamente diferente, cuya marca lleva necesariamente la obra, según ocupe una posición marginal (en relación a la universidad, por ejemplo) u oficial.” (2002:31-33)

Por lo tanto, en un campo intelectual los agentes o sistemas de agentes que lo constituyen entablan una relación de enfrentamiento por la legitimidad de sus creaciones y, por extensión, de ellos mismos. Estos agentes podrían ser “artistas, críticos, intermediarios entre el artista y el público, tales como los editores, los comerciantes en cuadros o los periodistas encargados de apreciar inmediatamente las obras y de darlas a conocer al público” (2002:25) y mantendrán una relación de interdependencia entre ellos: unos podrán apoyar o desalentar la legitimidad de

Hernán Gabriel Vázquez

otros.² Así, los que comparten ideas o proyectos, podrán constituir un sistema dentro del campo. En un campo intelectual es posible encontrar la existencia de diversos sistemas cuya actividad se vinculará con alguna manifestación artística. Esta última constituye una sección dentro de un campo intelectual general, conformado por la particular relación entre agentes o sistemas de agentes dedicados a aspectos teórico/filosóficos, a las ciencias naturales, a las ciencias sociales, a la actividad artística, etc. De esta forma es posible definir la existencia de un *campo musical*. El mismo puede dar cuenta del sistema de fuerzas que intervienen en la vida musical de un contexto social en un momento de tiempo determinado. Es decir que se traslada (y al mismo tiempo se concentra) el concepto de campo intelectual al ámbito musical. El campo musical podría concebirse como una sección dedicada a una actividad específica que interactúa, en mayor o menor medida, con otras actividades intelectuales que componen el campo intelectual general. En la presente investigación, el campo musical dará cuenta de las fuerzas que intervienen y la particular relación entre éstas en los albores de la década de 1960 en la vida musical de la ciudad de Buenos Aires.

En una simplificación necesaria, dada la extensión del presente trabajo, es posible decir que hacia fines de los '50 y comienzos de los '60 el campo musical porteño estaba constituido por dos sistemas principales. Uno de ellos lo constituían los compositores, intérpretes, críticos, organizaciones culturales, publicaciones, etc. que se inclinaban estética e ideológicamente por una postura cercana al nacionalismo y, además, a sectores acomodados de Argentina.³ La principal representación institucional de este sistema era la Asociación Argentina de Compositores íntimamente vinculada al nacionalismo musical argentino.⁴ Otra institución importante de este sistema era el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo” el cual, desde su fundación, contó entre su plantel de profesores a numerosos integrantes de la Asociación Argentina de Compositores (en adelante AAC), ex Sociedad Nacional de Música.⁵ Estas dos instituciones pueden dar un claro

² Un ejemplo de interdependencia lo ofrece Bourdieu (2002:27) al referirse a la relación entre el editor y el crítico.

³ Sobre algunos aspectos de la constitución del nacionalismo musical en Argentina puede consultarse Scarabino (2000:16-37) y Plesch (1996).

⁴ La Sociedad Nacional de Música se originó en 1915 y en 1939 modificó su nombre por el de Asociación Argentina de Compositores (página web: <http://welcome.to/compositores>). Sobre más datos puede consultarse Arizaga (1971:281).

⁵ Fundado en 1924 como Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, en 1948 adoptó el nombre de “Carlos López Buchardo” y desde 1996 forma parte del Instituto Universitario Nacional de

ejemplo de la constitución de un sistema que se retroalimentaba y justificaba mutuamente. Es de suponer que la selección de docentes no podía ser muy objetiva, así como el tipo de repertorio al que los alumnos debían dedicar sus esfuerzos: tanto sean ejecutantes o creadores. La instancia pública, la presentación de recitales de alumnos del conservatorio o la organización de concierto por parte de la AAC era una actividad que vinculaba aun más el accionar de las dos instituciones. Se otorgaban legitimidad mutuamente al nutrirse unas a otras y al hacer públicas sus producciones.⁶

Desde 1929, con la creación del Grupo Renovación, comenzó a conformarse un sistema que se posicionó en otro extremo del campo musical.⁷ Enfrentado tanto en su orientación estética como en el origen social de sus miembros, este grupo supo mantener una actividad sostenida y de allí emergió la figura de Juan Carlos Paz. Este compositor fue el promotor de los Conciertos de la Nueva Música y hacia 1950, “en razón del número de componentes” (Paz 1987:27), se transformó en la Agrupación Nueva Música (ANM). Estos nombres, renovación y nueva música, dan cuenta que la línea de fuerza de estos grupos no poseía la misma dirección que la correspondiente a la AAC. Tampoco coincidían en los repertorios que constituían los programas de concierto ni en el lineamiento estético de los compositores que conformaban el grupo.⁸ La ANM, con J. C. Paz como su líder intelectual, pretendió encarnarse como la portadora de las últimas tendencias en materia de composición musical. Entre sus objetivos, o por lo menos los de Paz, estaba el de acceder a un internacionalismo musical por medio de “la música de avanzada de la segunda mitad del siglo XX” (Paz *ídem*) y alejarse de posturas localistas. Paz fue, además de un teórico y activo escritor, un declarado y ferviente luchador en contra de toda

Arte (IUNA) como el Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo” (Cf. Arizaga & Camps 1990:64-65 y www.iuna.edu.ar).

⁶ En las fuentes consultadas, principalmente la prensa gráfica, fue posible constatar la constante realización de conciertos por parte de ambas entidades. Los vínculos principales se encontraron en los repertorios ejecutados y en los intérpretes: autores y docentes generalmente se entrecruzaban.

⁷ Sobre las características del Grupo Renovación y su oposición a la Sociedad Nacional de Música puede consultarse Scarabino (2000:13-59).

⁸ Paz (1971:492-493) indica el año 1937 como el año de creación de la ANM. Al contrario, en sus memorias el año indicado es el de 1950 y expresa que la difusión de la música de avanzada y la de los jóvenes compositores “desde 1937 hasta hoy -1966-, la llevó a cabo la *Agrupación Nueva Música*, única en su género en América, y acreedora a todas las resistencias y antipatías que tal actitud comporta, y que procura retribuir ampliamente. Integraron la A. N. M. en el período 1945-50, aproximadamente, los compositores Michael Gielen, Esteban Eitler, Daniel Devoto, J. C. Paz. Actualmente la integran Francisco Kröpfl, Nelly Moretto, Carlos Roqué Alsina, Enrique Belloc, Jorge Rotter, Edgardo Cantón, Susana Baron Superville, César Franchisena, Alberto Coronato, Eduardo Tejeda, J. C. Paz, Luís Zubillaga, Carlos Rausch” (1987:27-28). La ANM cobró forma institucional en el año 1944 (Cf. Arizaga 1971:36 y Corrado 1998:9)

tendencia nacionalista o alejada de posturas constantemente renovadoras.⁹ Es posible decir, al tomar en cuenta la actividad desplegada por Paz, que la búsqueda de su legitimidad estaba dada por su oposición al sistema considerado históricamente como oficial: el sistema vinculado al nacionalismo. Esta afirmación y validez de su actividad por la negación del otro muestra a Paz y su entorno, es decir al sistema constituido por estos, en una posición de inferioridad con respecto al sistema conformado por la AAC y su entorno. Esta supremacía o, en palabras de Bourdieu, este mayor peso funcional del sistema nacionalista puede demostrarse por el hecho de los vínculos con entidades oficiales que la AAC mantenía, algo a lo que Paz se opuso.¹⁰ Hacia 1960, a casi 20 años de actividad de la ANM, es factible decir que ambos sistemas estaban fuertemente consolidados: el uno por los vínculos institucionales oficiales y el otro por la tozuda acción en pos de lograr vínculos con las estéticas más novedosas de la actividad musical internacional.¹¹ De este modo el campo musical de la ciudad de Buenos Aires estaría constituido por un sistema de corte conservador, vinculado al nacionalismo, y otro sistema de tendencia innovadora, vinculado a corrientes internacionalistas.

A pesar de una cierta polaridad del campo musical porteño, es posible mencionar la existencia de un tercer sistema. Éste estaría integrado por algunos de los compositores que intentaron conservar la existencia del Grupo Renovación luego del alejamiento de Paz: por ejemplo Juan José Castro y Luís Gianneo.¹² Si bien aquí no es posible dar cuenta de las relaciones que vinculaban a estos compositores y a otros agentes, su limitada o nula participación con otros sistemas permite deducir que, al menos, no se los puede considerar miembros plenos.

⁹ La actividad desarrollada por J. C. Paz es abordada en Corrado (1998) y (1999). Para una fuente más directa, puede consultarse la correspondencia de Paz publicada en Maranca (1987) y (1990).

¹⁰ Una clara muestra de esta oposición está dada por el mismo Paz al rechazar su incorporación a la Academia Nacional de Bellas Artes en 1968 (Cf. Corrado 1998:10)

¹¹ Luego del golpe de estado que derrocara al peronismo el 23 de septiembre de 1955, se producirá un resurgimiento y reafirmación de las tendencias vinculadas a sectores liberales e intelectuales de la sociedad argentina acomodada. La dinámica social pudo haber propiciado una cierta estabilidad en el predominio de ambos sistemas del campo musical. Un intenso tratamiento a las distintas relaciones que se presentaron en el campo intelectual argentino de esos años, si bien centrado en las artes plásticas, es tratado por Giunta (2001:55-103).

¹² Estos compositores junto con José María y Washington Castro, Jacobo Ficher, Julián Bautista y Alberto Evaristo Ginastera fundaron en 1947 la Liga de Compositores Argentinos, la cual llegó a ser la Sección Argentina de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (Cf. Urtubey 1967:83 y Arizaga 1971:200). La creación de esta Liga de Compositores recibió un amplio repudio por parte de Paz (Cf. Paz 1987:238-240). La causa de dicho malestar parece haber sido el otorgamiento de la Sección Argentina de la SIMC. Este hecho se evidencia en la carta que Paz dirigió en 1961 al presidente de la SIMC, Dr. Heinrich Strobel (Maranca 1990:78-80). La SIMC auspició los Festivales de Música Contemporánea del CLAEM.

Al no haberse encontrado trabajos previos sobre este tema y en los cuales sea posible asentarse, se tomará una fuente que puede justificar la constitución ofrecida del campo musical porteño: la taxonomía realizado por un crítico de la época. En el diario *El Mundo*, en una crítica sobre un concierto con obras de Luigi Dallapiccola, Jorge D'Urbano indicó lo siguiente:

“[...] Para los jóvenes, Dallapiccola [sic] es ya “vieux jeu” [sic]. Como todavía no ha pisado los misteriosos umbrales de la música concreta y electrónica, se lo considera en los círculos avanzados como un académico. En los círculos retrógrados se lo estima un revolucionario. Entre los grupos más amplios de gentes no catequizadas por posturas estéticas o teorías de moda, Dallapiccola es considerado como el músico más importante que tiene la moderna escuela italiana. [...]” (*El Mundo*, 14 de octubre de 1964).

Se podrá alegar que el crítico recurrió a una división convencional del campo y así rematar el párrafo con una elogiosa exaltación del músico que protagoniza su artículo. Al contrario, si hubiera existido un consenso general sobre la adjetivación que correspondiera a Dallapiccola no hubiera sido necesaria la clasificación sectorizada en “círculos” evidentemente bien delimitados y diferentes a los “grupos” que no seguían estrictamente algún dogma.¹³ Esta división del campo musical que supo brindar D'Urbano es asimilable al conjunto de sistemas que se brindó anteriormente. A los “círculos avanzados” se los puede incluir en el sistema integrado por Paz y la ANM, los “círculos retrógrados” por el sistema constituido por el sector nacionalista y entre las “gentes no catequizadas” (el más amplio según D'Urbano y del cual, al parecer, sería parte) tal vez estaría ese posible tercer sistema no vinculado en la práctica con los dos anteriores.

El sector de la prensa que conformaba, como un agente más del sistema de agentes, a cada uno de los sistemas del campo musical será abordado en los capítulos 3 y 4. Para intentar vincular a la prensa con alguno de los sistemas, se tomará como base el grado de preferencia que cada publicación otorgaba, en sus artículos y por medio de los críticos, a uno u otro sistema. Particularmente, este trabajo no pretende agotar el establecimiento de relaciones sociales que posibiliten la inclusión o no de

¹³ Siguiendo las ideas de Giddens, podría decirse que D'Urbano hizo uso del *saber mutuo*. Un conocimiento compartido que le permitió, tácitamente, referirse a diversas personalidades o grupos de compositores. Por medio del saber mutuo, el cual nunca se explicita, D'Urbano pudo escribir sobre lo que otros sabían que él sabía. El saber mutuo, en tanto medio necesario para entablar una comunicación y una interacción entre diferentes medios de un grupo social/campo intelectual, está implícito en el lenguaje, en los discursos sobre las actividades que son competencia del campo intelectual. Sobre este concepto y sus posibles aplicaciones en las interacciones sociales véase Giddens (1976/2001:111-114 y 132).

un sector de la prensa en uno u otro sistema del campo musical. La intención es mostrar la existencia de ciertas relaciones y abrir la posibilidad a futuras investigaciones que puedan profundizar sobre estos temas.

El campo musical porteño hacia fines de 1950, constituido por dos sistemas principales que disputan su legitimación y liderazgo, fue el contexto sobre el cual Alberto Ginastera llevó adelante el proyecto del CLAEM. Un proyecto institucional que, en mayor o menor medida, se vinculó con su proyecto creador y por ende con su obra. Como se indicó anteriormente, Ginastera no fue el promotor inicial de la posible existencia de un centro como el CLAEM. La Fundación Rockefeller dio el puntapié inicial, Ginastera supo diagramar la viabilidad al mismo y el ITDT brindó el marco institucional adecuado. A pesar de esto, se ofrecerán evidencias que contribuyeron para que Ginastera fuera colocado en el centro de una nueva línea de fuerza del campo musical.

2.2 Los conceptos de vanguardia en el campo musical porteño

Luego de haber presentado la constitución del campo musical porteño, se hace ineludible enfrentarse con el término de vanguardia. La vanguardia musical argentina, o expresado con mayor precisión: lo que se concebía por vanguardia hacia fines de los años '50, será un punto que en gran medida definirá el análisis de las fuentes que se realizará en los capítulos siguientes. Para abordar esta problemática se recurrirá a conceptos que, sobre el campo de la historia literaria, supo definir Peter Bürger en su texto *Teoría de la Vanguardia* (1974/1997). Al emprender una definición del concepto de vanguardia, Bürger parte del concepto de *institución arte*. Éste es elaborado a partir de una argumentación de Marcuse en la cual esgrime que la función de la cultura en la sociedad burguesa depende más del estatus social concedido a ésta que de las creaciones artísticas particulares. Esto se debe a que

“[...] las obras de arte no surgen individualmente, sino en el seno de condiciones estructurales institucionales que establecen muy claramente la función de la obra. De este modo, cuando se habla de la función de una determinada obra, se hace en base a un discurso metafórico, pues las consecuencias observables o inferibles del trato con la obra *no se deben en absoluto a sus cualidades particulares*, sino más bien a *la clase y manera en que está regulado el trato con obras de este tipo en una determinada sociedad*, es decir, en *determinados estratos o clases de una sociedad*” (Bürger 1997:47-48. El énfasis es nuestro).

Hernán Gabriel Vázquez

Es así que la institución arte está constituida por las mencionadas condiciones estructurales que, desde un marco institucional, establecen qué funciones cumplirá cada una de las obras. Ciertamente, porque “las determinaciones sociales de la función del arte están institucionalizadas” (1997:48), son el producto de una persona o de un grupo de personas físicas o jurídicas. Sean tanto sujetos o academias que se vinculen con el arte, ambos funcionan de igual modo como instituciones. Esto se debe a que el contexto social los reconoce y les otorga la autoridad suficiente para que establezcan las reglas del juego que determinan la función de una obra determinada. Y esta función, en base a lo antedicho, depende de un discurso metafórico: la función se construye a partir del discurso de las instituciones, discursos que, en última instancia, nos acercan la institución arte que opera en un determinado momento de tiempo. En resumen, el concepto de institución arte permite dilucidar qué pertenece y qué no pertenece a la categoría de arte. Además, por ser esta última una construcción social, el concepto de institución arte puede ser utilizado para localizar el marco institucional de ese arte: asociaciones, academias o personas que, gracias a la legitimación social obtenida, detentan la capacidad de arbitrar en las determinaciones artísticas.

A partir de lo anterior, Bürger definirá el concepto de *vanguardia* como enfrentamiento y ruptura con la institución arte. Esta noción es esgrimida ante el argumento que “el arte está institucionalizado como ideología en la sociedad burguesa desarrollada [... y es necesario] cuestionar lo que esta ideología podría estar encubriendo” (1997:49-50).¹⁴ Bürger centra su definición del concepto de vanguardia a partir de los llamados movimientos históricos de vanguardia. Estos están representados, principalmente, por el dadaísmo y el primer surrealismo, los cuales “no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad y, por tanto, verifican una ruptura con la tradición” (1997:54 nota 4). Es decir que el concepto de vanguardia implica un enfrentamiento contra la institución arte que opera en un determinado momento histórico. Por lo tanto, si la institución arte es detentada por un sistema de agentes determinado, la acción de la vanguardia será, en última instancia, la de enfrentar a dichos agentes.

Otro concepto que se tomará de la historia de la literatura es el concepto de *horizonte de expectativas* propuesto por Hans Robert Jauss (1970/2000:137-193).

¹⁴ El término ideología es utilizado por Bürger siguiendo principalmente la concepción materialista de Marx (Cf. Bürger 1997:37-41)

Este concepto, fundamental en su llamada ‘estética de la recepción’, puede sintetizarse como “un sistema de normas de expectación objetivadas” (Zimmermann 1974:41). En párrafos donde critica algunas concepciones marxistas, Jauss expone (implícitamente) el funcionamiento del horizonte de expectativas en relación con las obras de arte que lo contienen y con las obras de arte que lo contradicen:

“[...] una obra importante que, en el proceso literario, señala una nueva dirección, aparece rodeada de una inmensa producción de obras que responden a las esperanzas o ideas tradicionales acerca de la realidad, es decir, que, como indicativo social, no son menos importantes que la novedad solitaria de la gran obra, novedad que a menudo no llega a comprenderse hasta muy tarde” (Jauss 2000:150).

Jauss mantiene un discurso en el cual se enaltece la aparición de “la gran obra” y, ciertamente, realiza una defensa de la validez de la autonomía del arte con respecto a su entorno social. La no coincidencia de una nueva obra con el horizonte de expectativas que la recibe es un elemento que él considera fundamental para caracterizar a la nueva obra como artística, introduciendo luego el concepto de distancia estética para indicar la posible generación de un nuevo horizonte de expectativas. Si bien este último concepto y el problema de la autonomía del arte no serán puntos a tomar en cuenta durante la investigación, la idea de la existencia de un grupo de obras que responden a un contexto social (mejor dicho, a una expectativa social) será de gran utilidad durante el análisis de nuestras fuentes. Pues, por medio de las apreciaciones de la crítica, se podrá tomar contacto con las obras musicales que integran “las esperanzas o ideas tradicionales acerca de la realidad” (*ídem*) y, a partir de éstas, objetivar el particular sistema de normas de expectación. El concepto de horizonte de expectativas puede asemejarse, en cierta forma, al concepto de institución arte. De ningún modo se pretende homologar ambas concepciones, sin embargo al relacionar los conceptos es posible acercar las nociones de Jauss a un marco más sociológico.

El texto de Bürger explicita la función social del arte en la sociedad burguesa como un medio por el cual un receptor individual satisface “las necesidades que han quedado al margen de su praxis cotidiana” (1997:48), es así que se logra un momento de privacidad, de goce. En lo concerniente a la actividad del CLAEM, el concepto de institución arte brindará la posibilidad de establecer cómo funcionó socialmente dicha actividad. Sin centrarse en la función que pudo tener para un receptor particular, el interés se colocará sobre el modo en que la actividad del CLAEM se

Hernán Gabriel Vázquez

insertó en el campo musical porteño. Es decir, el lugar que le fue otorgado por la institución arte operante en ese momento.¹⁵ La propuesta de Bürger es que “la relación entre la institución arte y el trato efectivo con las obras hay que investigarla en sus transformaciones históricas” (1997:49). Sin embargo, resulta complejo acercarse al trato efectivo que una obra tuvo en un momento pasado. Por esta razón sostiene que al realizar una investigación histórica sobre la recepción “lo que investigamos son, en la mayoría de los casos, discursos sobre el trato con la [obra]”¹⁶ (*ídem*). Precisamente, para poder delinear la institución arte que operaba a comienzos de los '60, se ha trabajado sobre los discursos presentes en la prensa del momento. Estos discursos se encuentran en anuncios de realización de conciertos, críticas de los mismos y artículos referidos a diversos eventos relacionados con la actividad musical del CLAEM. A partir de la lectura de estas fuentes y el contexto que se ha delineado en el capítulo 1 y la primera sección del presente, es posible afirmar que en el campo musical de la ciudad de Buenos Aires existían al menos dos conceptos de institución arte. Dado el campo musical porteño de fines de la década de 1950, constituido por dos sistemas principales que propiciaban principios técnicos y estéticos disímiles, es posible decir que en cada sistema operaba un concepto de institución arte diferente. Las obras que pertenecían a la categoría de arte admisible en un sistema de agentes difícilmente podrían pertenecer a la categoría de arte del otro sistema.

El concepto de vanguardia, construido por Bürger a partir de los movimientos históricos de vanguardia europeos, permite explicar el comportamiento de ese tipo de movimientos estéticos. Se considera posible extender y aplicar dicha abstracción a otros ámbitos. Si la vanguardia surge como oposición a la concepción de institución arte imperante en un momento dado de tiempo, es dable sostener que (en el campo musical porteño) al existir dos conceptos de institución arte deberían existir dos conceptos de vanguardia.¹⁷ De este modo, al aplicar los conceptos al contexto social de la ciudad de Buenos Aires a fines de los '50, se arriba a una resignificación del

¹⁵ Nótese que en este momento se está relacionando los conceptos de Bürger con el de Bourdieu. A pesar de haber surgido en distintas tradiciones y en función de otros objetivos, los conceptos de estos autores y el horizonte de expectativas de Jauss han sido seleccionados dadas las características de complementariedad entre ellos. Estos resultan ser distintos puntos de vista sobre un mismo objeto: la dinámica social de la creación artística.

¹⁶ En el original el término utilizado es “literatura”.

¹⁷ Pude ser discutida esta aplicación de los conceptos de Peter Bürger. Como defensa a la postura presentada es preciso indicar que en este caso se está abordando el estudio de un contexto social determinado. Bürger, por su parte, desarrolla los conceptos desde un plano mucho más abstracto y tomando como base una realidad social muy diferente a la argentina.

concepto de vanguardia. Por lo tanto se dirá que en el campo musical de Buenos Aires, a fines de los '50 y comienzos de los '60, es posible encontrar un *concepto de vanguardia institucionalizado* en cada uno de los sistemas del campo musical, pues cada uno respondía a diferentes conceptos de institución arte. El concepto estaba institucionalizado, no así la vanguardia. Una vanguardia institucionalizada es aquella que, luego de su momento inicial de ruptura, pasa a formar parte de las condiciones estructurales con las cuales se define la categoría de arte. Es decir que constituiría parte del canon pertinente y su potencialidad inicial de vanguardia (como ruptura) estaría diluida, pues ya no enfrentaría a la institución arte.¹⁸ A diferencia de este proceso de canonización de la vanguardia, lo que se pretende plantear es la existencia de (al menos) dos formas diferentes de percibir el concepto de vanguardia.¹⁹ Una obra musical estrenada en Buenos Aires a comienzos de los '60, debido a las diferentes concepciones de la categoría arte, podía llegar a ser considerada vanguardista, convencional, retrógrada o hasta ni siquiera accedería a ser considerada música, pues su recepción estaba sujeta a la institución arte con la que se vinculaba el agente receptor de la obra. En otras palabras, existían sistemas de agentes con diferentes marcos conceptuales sobre la creación musical y esto hacía propicio una recepción desigual de una misma obra. Cada sistema de agentes, que constituían el campo musical porteño, recibía una creación musical sobre la base de diferentes horizontes de expectativas los cuales conformaban las condiciones estructurales de su particular institución arte.

Al intentar identificar qué concepto de vanguardia operaba en cada sistema surge una cuestión: ¿el concepto de vanguardia institucionalizado se debe buscar en el conjunto de apreciaciones favorables hacia las obras nuevas o en las características que se enuncian como no deseadas en dichas obras? Esta pregunta surge debido a las particulares características de constitución de los dos sistemas principales de agentes que operaban en el campo musical tratado. El sistema tradicional-nacionalista surgió a comienzos del 1900 en base a una relación entre sus agentes y obras musicales con una fuerte dependencia cultural hacia un romanticismo europeo, vinculado con una estética francesa. Luego de este período inicial, se incorporaron elementos técnicos

¹⁸ Un ejemplo de este tipo de proceso lo presenta el mismo Bürger al referirse a “las tentativas neovanguardistas” europeas de los años '50 y '60: la transformación de los *ready mades* de Duchamp. La pretensión inicial de “hacer volar la institución arte” se convirtió en requerimiento para que la obra de un artista sea exhibida en un museo (cf. 1997: 54-55, nota 4).

¹⁹ En torno al concepto de canon sobre el campo musical argentino, puede verse una aproximación al tema en Corrado (2006).

derivados del impresionismo y poco a poco (sobre todo entre las décadas del '40 y '50) se dio cabida a procedimientos relacionados con el neoclasicismo.²⁰ En contraposición a este conjunto de agentes, el sistema innovador se inicia hacia el año 1930 como un frente contra el sistema que lo antecede. Su punto de partida fue una creación musical culturalmente dependiente de tendencias neoclásicas europeas y luego incluyó rápidamente al serialismo dodecafónico. Durante el proceso de constitución del sistema innovador (el cual inició su consolidación hacia 1944 con la creación de la ANM), como se dijo anteriormente, este grupo se autodefinió y pretendió legitimación por medio de la negación del otro sistema y así autoproclamarse como el grupo que llevaba adelante la vanguardia musical en Argentina. Al iniciarse la década del '60, mientras el sistema tradicional-nacionalista adoptaba el uso de una particular politonalidad en sus obras, algunos miembros de los innovadores estaban incursionando en la creación con medios electrónicos. De este modo, no resulta demasiado sencillo ajustarse estrictamente a una definición de vanguardia como enfrentamiento a la institución arte. Precisamente porque uno de los sistemas del campo musical se constituía sobre la base de ser la vanguardia.²¹ Durante el enfrentamiento (intelectual) de agentes que se da en todo campo, el surgimiento de un movimiento que es recibido como vanguardia por uno de los sistemas (aunque no se lo llame como tal) será, ante todo, un movimiento que atenta contra el sistema que lo recibe. Por esta razón, y en función del análisis que se emprenderá más adelante, la utilización del término vanguardia (o la alusión a él) puede ser de índole negativa o positiva dependiendo del contexto en el cual se ha formado el discurso que lo contiene. Para los tradicionalistas hablar de vanguardia será algo que se opone a ellos. En tanto, para los innovadores, hay una vanguardia que es su constitución misma.

Teniendo en cuenta lo anterior, se intentará que el análisis se ajuste a la definición del concepto de vanguardia institucionalizado. Entendiéndolo como aquellas actividades musicales (tanto sean obras o manifestaciones musicales de un grupo de agentes) que sean recibidas por alguno de los sistemas que integran el

²⁰ Dos compositores que pueden servir de referencia son Alberto Williams (en su creación se encuentra una transformación de un romanticismo decimonónico hacia la incorporación de recursos que podrían llamarse impresionistas) y Gilardo Gilardi (vinculado en un principio al Grupo Renovación del cual se alejó tempranamente y mantuvo un discurso fuertemente nacionalista de raíz criolla por medio de técnicas utilizadas por los neoclásicos).

²¹ Podría llegar a decirse que en este sistema (el innovador) la vanguardia se encontraba institucionalizada, era parte del canon que regía el ideal de obras que debían crearse.

Hernán Gabriel Vázquez

campo musical como una agresión a la institución arte que sustenta a dicho sistema. Es así que, para el sistema tradicional-nacionalista, si una obra musical se excedía en la incorporación de elementos considerados exógenos a su institución arte (constituida por el uso de algún elemento folklórico/criollo, incorporación moderada de cierta politonalidad, un discurso aun sustentado en una sintaxis idioma-dependiente y relacionado con el principio formal de causa-efecto), dicha obra podría llegar a recibirse como una ruptura con su ideal musical.²² Para el sistema innovador, la obra recibida por los tradicionalistas como perteneciente a la vanguardia podría recibirse como convencional o hasta retrógrada. De tal modo que una obra, para que funcione como vanguardia, debería enfrentarse en algún aspecto con la institución arte del sistema innovador. En el caso particular del campo musical porteño de los '60, este enfrentamiento podría llegar a estar dado por la incorporación de algún procedimiento musical novedoso en las obras o por la incursión de algún agente o sistema de agentes en un terreno que (desde hacía más de 30 años) ya estaba representado por personajes claramente definidos. Con esto último se pretende indicar que el enfrentamiento podría llegar a estar relacionado con la lucha por la legitimidad en el campo. Una de las condiciones estructurales de la institución arte del sistema innovador era su legitimidad como movimiento de vanguardia en la Argentina, en caso de surgir un nuevo grupo que pretendiera ostentar una legitimidad similar sería tomado como un grupo agresor. En resumen, mientras que para un sistema la recepción de un grupo como perteneciente a la vanguardia estaría dado por el funcionamiento de éste como una amenaza a su liderazgo sobre la innovación en el campo musical, para el otro sistema dicho grupo debería presentar un enfrentamiento a sus más íntimas concepciones sobre lo que debía ser una obra de arte musical para que sea recibido como vanguardia. De este modo, podría llegar a encontrarse algún caso donde una misma obra o manifestación musical pudiera ser recibida como vanguardia por ambos sistemas, pues estaría atacando a la institución arte de estos: presentaría una estética no deseada para unos y para otros esa estética ya poseía un representante en el campo.

²² Mariano Etkin (1983) plantea una interesante propuesta sobre la organización temporal de la música en función de la ruptura con la organización del discurso musical dependiente de concepciones decimonónicas. El enfoque del autor asimismo cuestiona el hecho que, durante el siglo XX, se consagró la organización de las alturas fuera de sistemas tonales como elemento fundamental de renovación musical.

En un principio se presentó una serie de conceptos, posteriormente estos fueron aplicados al contexto que concierne a la presente investigación y, mediante una resignificación de los mismos, se ha podido arribar a nuevos conceptos. Este conjunto de conceptos constituyen la herramienta por medio de la cual se analizarán las fuentes. En los capítulos siguientes se contrastarán estos conceptos con documentos de archivo y artículos de la prensa gráfica, de este modo se comprobará la pertinencia de los mismos.



Capítulo 3

Alberto Ginastera, su obra y su representación social

Como se indicó en la introducción, durante el rastreo preparatorio de este trabajo el interés principal estuvo puesto sobre las creaciones del CLAEM, quiénes fueron los becarios y qué había sucedido durante los años de existencia del Centro. Que la dirección estuviera a cargo de Ginastera fue considerado como un dato sin demasiada relevancia: un cargo administrativo ocupado por un compositor importante de Argentina. A medida que se recopilaba mayor información resultó ineludible el prestar más atención a lo que sucedía alrededor de la figura del compositor.

3.1 Introducción y establecimiento en el campo musical

Ginastera debe ser, tal vez luego de Astor Piazzolla y de Mauricio Kagel, uno de los compositores argentinos más conocidos internacionalmente, sobre el que más se ha escrito y uno de los más interpretados¹. Con solamente realizar una lectura de la cronología que ofrece Suárez Urtubey (1967:82-88) es suficiente para apreciar el importante reconocimiento y difusión que el compositor pudo obtener en vida, a nivel tanto nacional como internacional. En 1937, con solo 21 años, se estrenó una de sus obras en el Teatro Colón de Buenos Aires.² Desde ese momento, prácticamente el total de sus obras fueron compuestas por encargo de instituciones locales e internacionales. Obtuvo gran cantidad de premios otorgados por el gobierno municipal de Buenos Aires y por el gobierno nacional argentino, así como distinciones locales e internacionales. Además, desde 1957 comienza a ser

¹ En los últimos años, entre los concursos que se organizan en la Argentina, puede tomarse el “Concurso argentino de piano Alberto Ginastera” organizado por la Fundación Encuentros Internacionales De Música Contemporánea y La Scala de San Telmo. Otro, organizado por el Fondo Nacional de las Artes, es el “Concurso de composición premio Juan Carlos Paz”. Estos dos hechos, además de indicar la permanencia de ambos compositores, tal vez puedan tomarse como una cierta continuidad de la división en el campo musical.

² Lugar que en Buenos Aires es tradicionalmente tratado como un templo ritual a partir del que es posible obtener la consagración para un músico.

convocado para participar como jurado de concursos internacionales de composición, hecho que implica un importante reconocimiento de sus pares extranjeros.

Esta serie de datos debe ser tomada en cuenta pues influyen en la localización de Ginastera dentro del campo musical de Buenos Aires. Es posible afirmar que Alberto Ginastera, en lugar de introducirse a un sistema de agentes del campo musical, fue el producto de uno de esos sistemas. Esta aseveración se basa en los siguientes datos: en el año 1935 se gradúa del curso de composición del Conservatorio Williams y en 1938 obtiene el título de compositor en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de Buenos Aires. Entre los profesores que Ginastera tuvo en dichas instituciones figuran Celestino Piaggio, José Gil, Athos Palma y José André, todos pertenecientes a la Sociedad Nacional de Música (luego Asociación Argentina de Compositores). Tanto por su formación como por las obras compuestas hasta mediados de la década del '50, indiscutiblemente Ginastera pertenecía al sistema de agentes que hemos denominado tradicional-nacionalista. Todos los vínculos laborales, premios, distinciones, etc. lo relacionan con dicho sistema. Es así que, por su pertenencia al sistema nacionalista y por el reconocimiento internacional, se encontraba en las antípodas del designado sistema innovador: tanto por la elección estética como por la legitimación obtenida. Relacionado con esto último, un factor importante es la aparente disputa que existió entre Ginastera y el compositor Juan Carlos Paz. Sobre este punto se explaya Esteban Buch en su artículo “L’avant-garde musicale à Buenos Aires: Paz contra Ginastera” (2007).³ En dicho texto, Buch presenta una serie de hechos que pudieron justificar una disputa específica entre ambos compositores. Según Buch, el germen de la misma fue un texto de Aaron Copland donde este compositor da testimonio de una visita por países latinoamericanos del año 1941.⁴ En el texto de Copland, Paz es presentado más como un inteligente teórico que como un creador musical. Al contrario, Ginastera es destacado como “la esperanza de la música argentina” (Cf. Buch 2007:17). Sin utilizar la misma terminología, Buch establece que los compositores argentinos estaban claramente posicionados de manera diferente en el campo musical de Buenos Aires.

³ “La vanguardia musical en Buenos Aires: Paz contra Ginastera”. La traducción de esta cita y de otras cuyo original no está en castellano son del autor de esta investigación.

⁴ Aaron Copland, “The Composers of South America”, *Modern Music*, vol. XIX, n° 2, January-February, 1942, pp. 75-82.

El reconocimiento local del joven Ginastera queda establecido en las críticas que la prensa ofrece sobre el estreno de sus obras. Sobre las primeras composiciones se expresó: “pocas veces [...] un joven compositor, al iniciarse en género sinfónico, ha demostrado mayor dominio de la técnica y un más serio concepto de su arte. Sin recurrir a temas autóctonos, valiéndose simplemente de algunos ritmos nacionales y ciertos instrumentos típicos de percusión...” (José Andre, *La Nación*, 28/11/1937); “... el arte argentino ha cumplido una de sus manifestaciones de mayor trascendencia [...] la partitura de *Estancia* de una orquestación admirable, se basa en auténticos ritmos argentinos” (Juan Andrés Salas, *Cultura Argentina*, diciembre de 1952); “... pueden considerarse éstas unas de las páginas más acertadas de nuestra producción sinfónica” (*La Nación*, 1/08/1944).⁵ Años después se indicó que “la *Suite de danzas criollas* [...] confirma nuevamente el talento que posee nuestro compatriota para encarar y captar con sutileza la esencia de nuestro folklore hábilmente estilizado y despojado de todo elemento accesorio” (*La Nación*, 9/07/1957). También se afirmó que “la *Pampeana* [nº 3] de Alberto Ginastera es toda una obra, y su compositor una real figura de la música contemporánea” (Antonio Iglesias, *Polifonía*, 1956).⁶ En estas frases y en otros artículos similares se destacan, además de la destreza y solidez técnica de las composiciones, dos elementos que son valorados favorablemente: la juventud del autor y la referencia a elementos nacionales de las obras. Como puede apreciarse por el nombre de los autores de las críticas y las publicaciones, se trata de agentes que pertenecen al sistema tradicional-nacionalista (principalmente José André, fundador de la Sociedad Nacional de Música, docente del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico y crítico del diario *La Nación*, medio vinculado a miembros de familias patricias argentinas). En síntesis, las críticas que recopiló Suárez Urtubey dan cuenta de las múltiples relaciones que podían establecerse en el campo musical porteño y en este caso dentro el sistema tradicional-nacionalista.

3.2 Las obras de Ginastera ante el concepto de vanguardia institucionalizado

Como se ha indicado en el capítulo 1, la crítica internacional destacó la importancia e impacto de tres creaciones de Ginastera: el *Cuarteto de cuerdas* nº 2,

⁵ Extractos de textos citados en Suárez Urtubey 1967:94-104 y corresponden a los estrenos de *Suite del ballet Panambí* (1935-37), *Estancia* (1941) y *Obertura para el Fausto criollo* (1943) respectivamente.

⁶ Citados por Suárez Urtubey 1967:110 y 124.

Op. 26 (1958), la *Cantata para América Mágica*, Op. 27 (1960) y el *Concierto para piano n° 1*, Op. 28 (1961). Estas obras son las que aparecen mencionadas en los documentos e informes del CLAEM como las que, en cierto modo, contribuyeron en la elección de Ginastera como director del Centro. Asimismo, estas obras poseen otra importante cualidad: demarcan un cambio en la elección compositiva del autor. Según lo indica Antonieta Sottile (2007:95) estas obras forman parte de la “primera fase del período neo-expresionista (1958-1973)” de Ginastera. El *Cuarteto de cuerdas n° 2* es la obra que inaugura este período de composición mediante la aplicación de la técnica dodecafónica, pues Ginastera “compone casi integralmente el tercer movimiento (*Presto mágico*) según este sistema” (*ídem*). Las tres obras marcan, en la creación del compositor, un momento en el cual se produce una ruptura con su pasado reciente. Además, en las obras de este período, la evocación de un universo criollo (o gauchesco) se sustituye por otro tipo de elementos (por ejemplo el precolombino).⁷ Como muy bien indica Sottile, la crítica internacional “nos permite recrear, de una cierta manera, el horizonte de expectativas que la música de Ginastera suscitaba para la época. Los críticos probablemente esperaban una música claramente nacionalista en la cual el color local sería fácilmente perceptible” (2007:102). En efecto, esto puede ser lo que sucedió con los críticos norteamericanos.⁸ En el campo musical argentino sucedió algo similar pues el horizonte de expectativas tranquilamente compartiría un mismo elemento, típicas obras de un compositor que (hasta el momento) se manifestaba como perteneciente al sistema tradicional-nacionalista. A estas expectativas habría que incorporar el éxito que el estreno de sus obras tenía en el exterior, un elemento más que importante para favorecer un éxito local. Sin embargo, en las críticas de los estrenos locales de estas obras es posible encontrar elementos que desdibujan la satisfacción de dichas expectativas.

El *Cuarteto de cuerdas n° 2* se estrenó en Buenos Aires el 18 de agosto de 1960 y en ese momento Alberto Emilio Giménez opinó que

“esta composición concreta la madurez –madurez lozana, sólida y promisorio– del arte de Ginastera. Es la expresión de un pensamiento a un tiempo claro y denso, de una orientación definida, de un oficio sumamente rico y considerablemente personal, *no obstante la diversidad de los elementos que contribuyen a su configuración*. Un carácter nacional, en la línea de Bartok, de Falla, constituye la esencia de la creación y un extremadamente variado, complejo, recio lenguaje, con

⁷ Cf. Sottile 2007:159.

⁸ Sottile basa sus apreciaciones en las críticas que, sobre el *Cuarteto de cuerdas n° 2*, publicó Suárez Urtubey (1967:127-129).

procedimientos que se extienden desde la técnica serial hasta el atonalismo y los cuartos de tono...” (*Criterio*, agosto de 1960. La cursiva es nuestra).⁹

Algo que no concuerda con el continuo de halagos al compositor es la frase que se ha indicado en cursiva. La obra era fruto de la lozanía y solidez, pero el “no obstante la diversidad de elementos” introduce un momento de duda, de que algo no quedó muy claro en la apreciación del cronista. Aparentemente el crítico quedó un tanto desconcertado pues hasta llegó a escuchar cuartos de tono.¹⁰ Algo similar sucede en comentarios sobre el estreno en Buenos Aires de la *Cantata para América Mágica* (27 de octubre de 1961).¹¹ Leopoldo Hurtado, al notar la utilización de “técnicas novísimas” para tratar un tema precolombino, indica que dichas técnicas

“se basan en uno de los elementos primordiales de la expresión anímica, el ritmo, y eluden toda relación formal con los elementos habituales de la música de Occidente, tales como la melodía, la armonía, el contrapunto y las formas regulares. [...] Considera que la obra] se sostiene precisamente por esos atisbos de lo telúrico y demoníaco que solamente la música –y quizá sólo la música moderna– puede dar. [...] La voz no sigue un dibujo melódico propiamente dicho. [...] No es un canto a la europea, por cierto.” (*La Prensa*, 29 de octubre de 1961).

Resulta interesante el vínculo entre la adjetivación de demoníaco como propio de la “música moderna”. Por otra parte, el remate del artículo (“no es un canto a la europea”) pone de manifiesto una importante diferencia con lo que, al parecer, el crítico esperaba. Pero la duda sobre esta obra la colocará Jorge D’Urbano:

“No sé si, como algunas personas afirman, la *Cantata para América Mágica* es la mejor obra que ha compuesto Ginastera. Es, desde luego, una de las obras de mayor importancia que se hayan escrito en el país y es posible que dentro de la producción del autor ocupe el lugar más destacado. Pero sea o no su mejor obra, no cabe la menor duda que es la más fascinante. Durante treinta minutos mantuvo en suspenso al auditorio en ocasión de su estreno nacional [...] y al final consiguió ovaciones que se escuchan con escasa frecuencia en las salas musicales.” (*El Mundo*, 29 de octubre de 1961).

Pues bien, al final y luego del suspenso el público ovacionó la obra. Sutilmente, D’Urbano deja entrever la cierta incomodidad que causó la obra entre un público que no esperaba escuchar algo tan alejado de la música “a la europea”. Pero esa sutileza es colocada luego de poner en duda, muy claramente, la calidad de la obra. Algo que se inmiscuye en los párrafos del artículo al referirse a la extensión de la obra: “unos

⁹ Citado en Suárez Urtubey 1967:130.

¹⁰ En el análisis que sobre esta obra realiza Sottile no se indica la utilización de este sistema de afinación, sí de procedimientos seriales y atonales.

¹¹ Los artículos sobre la *Cantata* están citados en Suárez Urtubey 1967:132-133.

Hernán Gabriel Vázquez

minutos más y el suspenso logrado hubiera derivado en la monotonía o el cansancio” (*ídem*).

Otro aporte de D’Urbano es posible encontrarlo en el artículo de *El Mundo* (31 de agosto de 1965) dedicado al estreno en Buenos Aires de la cantata *Bomarzo* el 29 de agosto de 1965. El titular de la crítica fue “Funcional y Fascinante”. El primer adjetivo coloca a la obra en el plano de la eficacia técnica y el segundo, utilizado una vez más sobre una nueva obra de Ginastera, puede estar aludiendo tanto a lo atractivo de la obra como al efecto de fascinar: engañar, alucinar, ofuscar. Y mientras el crítico habla de la relación del texto con la música, concluye el párrafo indicando que “será difícil pensar en esta música privada del texto que le da coherencia y sentido”. Un comentario que por un lado salvaguarda el texto de Manuel Mujica Láinez pero al mismo tiempo quita toda posibilidad de sentido a la parte musical. Luego, D’Urbano indica que “cuando se interpolan los números cantados el interés decae en relación con los anteriores. Es decir que cuando la música se transforma en música pura, la violencia de la comunicación decrece y el sentido de la obra pierde claridad”. Y unos párrafos más adelante, luego de referirse a los procedimientos empleados por el compositor, concluye: “A través de una obra que apela a tan distintas y variadas experiencias sonoras es imprudente juzgar sobre la integridad de su estilo. Quizás su estilo consista en no tenerlo, por lo menos en la convencional acepción del término”.¹² Opiniones más drásticas sobre esta obra fueron encontradas en *La Prensa* en el artículo correspondiente al estreno de la cantata:

“... la narración cantada que, a juzgar por la ópera “Don Rodrigo” y ahora por algunos momentos de “Bomarzo”, es la que más problemas [*sic*] le propone y la que más le cuesta resolver satisfactoriamente. Otra vez aquí, en las intervenciones del bajo, el canto encontró una prosodia musical poco convincente. Ginastera acudió con criterio acumulativo a todos los recursos modernos, de diversas procedencias (es decir, concebidos para idiomas muy distintos), sin lograr una expresión coherente y eficaz con su castellano”. (31 de agosto de 1965).

En el artículo se menciona como poco feliz algunas características de la ópera *Don Rodrigo*. Esta obra se estrenó en el Teatro Colón de Buenos Aires el 24 de julio de 1964. Al parecer, en esa oportunidad no hubo unanimidad sobre las cualidades de

¹² Es necesario recalcar que los pasajes citados fueron tomados del artículo original. En la cita que Suárez Urtubey hizo del mismo (1967:155-156), dichos pasajes fueron excluidos figurando los más halagadores hacia la obra. Esto evidencia que las frases indicaban una no satisfacción de las expectativas sobre la obra y, además, un intento de ocultar dicha insatisfacción por parte de la autora.

la obra. Un artículo encontrado en el ADT-CLAEM da cuenta de esto último, de la rivalidad de Ginastera con otros músicos y de una clara división del campo musical.

“Con bombo y platillo

[Al pie de una foto del compositor:] Pontífice Alberto Ginastera: el mejor.

Cuando algunos agudos silbidos –audibles pese a los aplausos- rubricaron el estreno en Buenos Aires de la ópera “Don Rodrigo”, de Alberto Ginastera, tres alumnas del maestro sufrieron una crisis de nervios en los baños del Colón. Es muy posible que los desmayos de los adictos continúen, ya que el teatro del Instituto Di Tella está dando un espectáculo con música de Rodolfo Arizaga, enconado opositor de Ginastera. Roberto Villanueva (director del Centro de Artes Audiovisuales, de quien depende el teatro) habría sido llamado, hace unas semanas, por su colega Ginastera (director del Centro de Estudios Musicales) para expresarle su fastidio al respecto, amenazando inclusive con no concurrir al estreno si no se prohibía la música de Arizaga. No sabemos qué respondió el reservado Villanueva a la insólita interpelación, pero el espectáculo se dio sin cambios a pesar de la guerra de caras largas que han desatado en los pasillos del Instituto los alumnos del maestro y de la inadvertida ausencia de éste. Uno de ellos, con extrema iracundia y blandiendo un ejemplar de la revista “Primera Plana”, en la que se afirma en la tapa que Juan Carlos Paz es el mejor músico argentino, se acercó a Ginastera para manifestar su furia, pero el maestro, calmándolo, le dijo: -No hay afrenta, joven. Tenga en cuenta que yo soy el mejor músico americano.” (*Atlántida*, 1 de julio de 1966).¹³

A pesar del tono sensacionalista del artículo, en el mismo se presentan varias líneas de fuerza del campo musical. No es posible asegurar que los hechos y dichos que menciona el texto hayan sido ciertos, pero evidentemente dan cuenta de la incomodidad que las nuevas obras de Ginastera estaban produciendo y de la existencia, para el mismo, de algunos compositores rivales.

Retomando el concepto de vanguardia institucionalizado, los datos presentes en las fuentes dan cuenta de la recepción que obtuvieron las obras de Ginastera y, por esto mismo, la vinculación o no con la institución arte que operaba en el campo musical. La mayoría de los textos presentados ofrecen el posicionamiento del sistema tradicional-nacionalista y de este modo se hace posible indicar que, para ese sistema, los estrenos de las obras de Ginastera representaban una manifestación de vanguardia. Era música que ofrecía algo que no concordaba con las expectativas que se tenían sobre la obra musical de Ginastera y, asimismo, no coincidía con las obras que podían pertenecer a la particular categoría de arte del sistema. De este modo el exitoso compositor argentino que triunfaba en el exterior comenzaba a desconcertar al contexto que le vio surgir. Estaba presentando un tipo de composición musical que desafiaba las bases institucionales de lo que se entendía por arte en el sistema

¹³ El referido ejemplar contiene en la portada una foto de Paz y como titular “Juan Carlos Paz: La Mejor Música Argentina” (*Primera Plana*, nº 179, año IV, 31 de mayo al 6 de junio de 1966).

tradicional-nacionalista, es decir: se convertía en una vanguardia para ese sistema. Asimismo, por esta razón y por la legitimidad que sus obras estaban adquiriendo (pues si no eran éxito en Argentina lo eran en otros países), Ginastera pasaba de ser un miembro del sistema tradicional-nacionalista a ocupar un lugar de opositor (al menos estéticamente) de dicho sistema. Por este enfrentamiento estético, Ginastera pudo ser recibido como un usurpador de ese espacio del campo musical por los integrantes del sistema innovador. Este último sistema se enorgullecía de poseer, gracias a su trayectoria y accionar, la representación de la vanguardia en el campo musical argentino. El que un compositor, inicialmente enfrentado estéticamente al sistema innovador, incursionara en el uso de técnicas seriales y por éstas lograra enfrentarse con mayor eficacia al sistema tradicional-nacionalista no debe haber resultado muy agradable para los agentes del sistema innovador. La mayor eficacia de Ginastera en el enfrentamiento estético al sistema tradicionalista pudo haber estado dada por el respaldo internacional que el compositor estaba obteniendo: los estrenos en el exterior, además de ser muy bien recibidos, eran acompañados por encargos de nuevas creaciones. Es decir que además de tomar un rol de enfrentamiento estético, Ginastera obtenía una mayor legitimidad en el campo musical internacional. Como resultado de esto, se producía una disputa con el sistema innovador por la legitimidad en el campo musical y por el puesto de vanguardia en dicho campo. Es así que Ginastera, proponiéndoselo o no, estaba atacando a la institución arte del sistema innovador. Institución arte definida sobre la base de creaciones musicales cuyo objetivo era enfrentar estéticamente al sistema tradicional-nacionalista y obtener una legitimidad como vanguardia en el campo musical porteño.

Con la argumentación anterior, se ha pretendido mostrar cómo la figura de Ginastera fue tomada como vanguardia por los dos principales sistemas que operaban en el campo musical porteño. Es necesario indicar, una vez más, que el concepto de vanguardia se encontraba institucionalizado. Las razones por las que el compositor era recibido como enfrentamiento y ruptura con la institución arte eran diferentes, pues cada uno de los sistemas del campo musical poseía una divergente concepción sobre el arte y sobre la funcionalidad del mismo.

Hernán Gabriel Vázquez



Capítulo 4

El CLAEM, su actividad musical y su representación social

“La música está y es captable en todas partes; y como la vida misma, no adquiere forma, estilo o carácter, sino de acuerdo con circunstancias puramente accidentales de tiempo, lugar o estado de ánimo determinados.” Juan Carlos Paz (1966)

El presente capítulo se centra en la representación ofrecida por la prensa gráfica sobre el surgimiento del CLAEM y las actividades musicales públicas que éste encaró. En cierto modo, se realizará un breve estudio de la recepción que obtuvo el Centro en los primeros cinco años de existencia. El enfoque y los elementos tratados en el capítulo anterior son la base para el análisis de la presente sección.

Resulta necesario explicitar que en gran cantidad de los artículos y críticas periodísticas que se refieren a algún aspecto del CLAEM, está presente el nombre de Alberto Ginastera. Este dato puede ser tomado como una obviedad, sin embargo y a pesar de ser nombradas otras autoridades del ITDT, Ginastera es prácticamente presentado por la prensa como la encarnación del Centro. Toda actividad es relacionada, en mayor o menor medida, con la figura del compositor. Este hecho no puede atribuirse gratuitamente a las publicaciones, pues en los folletos del Centro y en las gacetillas de prensa consultadas el nombre del director del CLAEM está claramente demarcado. Es decir, desde el Centro se ofrecía un respaldo de las actividades por parte del responsable institucional: Ginastera. Por su parte, la prensa estaba ciertamente condicionada a relacionar las actividades encaradas por el Centro con el director del mismo. Al ver esta dinámica de la comunicación entre el CLAEM y la prensa por un lado, y la comunicación de las publicaciones y sus lectores por el otro, es posible inferir que la figura de Alberto Ginastera funcionó como horizonte de expectativas para el CLAEM. La prensa recibió al CLAEM y su producción sobre la base de dicho horizonte de expectativas. Horizonte que estaba constituido por la historia del propio Ginastera: su pertenencia al sistema tradicional-nacionalista del

campo musical, sus primeras obras fuertemente relacionadas con dicho sistema, el éxito de estas obras en el campo local e internacional, y las últimas obras (la *Cantata para América Mágica* y el *Concierto para piano n° 1*) que, si bien sorprendieron un poco en los estrenos locales, no dejaban de recibir elogios en el extranjero.

La fuerte relación que existía entre Ginastera, sus obras y el CLAEM puede verificarse en el siguiente extracto:

“Todo estreno de una nueva obra de Ginastera es ocasión no sólo de expectativa sino también de certeza de que se ha de escuchar una obra de maestra artesanía y de gran honradez artística. Las grandes ovaciones en el Segundo Festival Interamericano de Música celebrado en Washington en 1961 [...] fueron la expresión del entusiasmo del público ante dos estrenos de Ginastera: su *Concierto para Piano y Orquesta* y su *Cantata para América Mágica*.

La música de Ginastera no es huésped reacio de los escenarios del mundo. Su *Sonata para Piano* aparece muy a menudo en recitales pianísticos; sus dos cuartetos de cuerdas son parte del repertorio corriente de los conjuntos de cámara y su música orquestal sigue ganando admiradores.

Esto no es todo. Ginastera viene a ejercer una de las influencias más notables en el ámbito de la composición musical de América Latina gracias a la labor pedagógica y educadora que ha desempeñado durante años en su Argentina natal. Ahora esta influencia se extenderá al resto de América Latina mediante la fundación del Centro Latinoamericano de Altos Estudios de Composición e Investigaciones Musicales, una organización que, desde un punto de vista pedagógico musical, será uno de los acontecimientos más importantes en la vida musical de América Latina.

El Centro –cuya organización además de su idea original se debe más que todo al interés de Ginastera– comenzará a funcionar el año próximo en Buenos Aires bajo su dirección y gracias a los auspicios de la fundación Di Tella de Argentina.

[...]Alberto Ginastera, el hombre de quien quizás dependa la capacidad técnica de los compositores del futuro” (*Visión*, Vol. 22 N° 12, 06 de abril de 1962, pp. 20-21)

El texto es lo suficientemente claro para comprobar que las obras de Ginastera producían una importante expectativa y el CLAEM era tomado como otra de sus obras. En efecto, el proyecto del Centro fue una labor del compositor pero a instancias de la Fundación Rockefeller. Y, según lo que se ha expresado en el capítulo 1, esta fundación también poseía expectativas sobre la actividad que encararía Ginastera como director y docente del Centro. Sobre los puntos de interés que tenía el compositor sobre la docencia, él planteaba que

“es imprescindible que nuestros compositores puedan familiarizarse con las técnicas más avanzadas y lo último que se haya descubierto en la música contemporánea. Esto no quiere decir que me interese el experimentalismo *per se*. Cuando hablo de música hablo de música, de buena música escrita por compositores jóvenes, no importa en qué estilo o siguiendo qué técnica. La cuestión de etiquetas no me interesa” (*ídem*, p. 21).

Hernán Gabriel Vázquez

Esta opinión es sustentada por Ginastera a pesar del posible condicionamiento que implicaba el respaldo de la Fundación Rockefeller. Dicha Fundación fomentó la creación de un Centro a cargo de un compositor proveniente de un sistema tradicional-nacionalista. Años más tarde, el mismo discurso se mantiene en la presentación que el Centro (respaldado por Ginastera) ofrece de sí mismo. En un informe del CLAEM, en la sección “Objetivos” se indica:

“Si bien la enseñanza se imparte con énfasis en las tendencias más avanzadas del pensamiento musical contemporáneo, no se impone a los compositores seleccionados el lenguaje técnico ni se determina su orientación estética. Todas las doctrinas del arte de nuestros días son expuestas y examinadas con un criterio imparcial y con espíritu no dogmático, pues el creador debe elegir libremente la forma de expresar su pensamiento de acuerdo con la realidad del mundo que lo rodea.” (ADT-CLAEM, Caja 2, carpeta 34, “Informe CLAEM”, p. 2).¹

Es así que el enfoque pedagógico de Ginastera, aparentemente, fue de gran amplitud hacia las tendencias y estéticas que los compositores encaraban en el campo musical internacional.² Asimismo, esta actitud puede comprobarse en los docentes que fueron invitados para dictar cursos sobre distintas temáticas.³ Éstas fueron las intensiones del propio Ginastera sobre el centro docente a crear. Antes de encarar la representación de las actividades del Centro, seguidamente se presentan las expectativas que se tenían sobre el mismo.

4.1 Las expectativas ante la creación del CLAEM

Entre los primeros artículos que se refieren al CLAEM se presenta a la creación del mismo como una respuesta a las necesidades musicales de Argentina y de Latinoamérica. Esto suele ser expresado en un discurso que combina el estreno de obras de Ginastera en Estados Unidos, el éxito de compositores argentinos y la importancia de la ciudad de Buenos Aires.

“Ginastera señaló que Buenos Aires es actualmente el segundo centro musical más importante del hemisferio occidental, y se refirió al éxito europeo del compositor argentino de vanguardia, Mauricio Kagel.” (*La Nación*, 14 de marzo de 1962).

¹ Por los datos presentes en este informe, se estima que fue redactado durante el curso del año 1969.

² Opiniones similares son expresadas por Ginastera a John King (1985:236-238). La libertad de elección estética de los jóvenes compositores sigue presente. A pesar de esto, sobre todo con el primer grupo de becarios, en determinados trabajos prácticos existió la intención de abordar algunos elementos locales al país de origen de cada compositor. Uno de estos trabajos se plasmó en el concierto de navidad de 1963.

³ Cf. Apéndice A.

Este párrafo forma parte del final de un artículo donde se indica la estadía de Ginastera en EE. UU. con motivo del estreno de sus obras y se indica el pronto regreso a Buenos Aires para organizar el CLAEM. Este es uno de los primeros artículos referidos al CLAEM donde se utiliza el término vanguardia sin implicar necesariamente un tono peyorativo. En este caso hace referencia a Kagel quien, en ese momento, estaba iniciando una importante carrera en Europa. Es así que la formación del Centro se comienza a relacionar con el éxito de compositores y de obras. Obviamente, el éxito de una obra suele estar relacionado con una amplia satisfacción de las expectativas que, prejuzgándola, se colocan sobre la misma. Dos importantes muestras de las expectativas que existían sobre la creación del Centro han sido encontradas en el diario *El Mundo* y en la publicación *Buenos Aires Musical*. En el primer caso, haciendo uso de una importante grandilocuencia, Jorge D'Urbano escribió:

“Altos Estudios Musicales

Un hecho de singular trascendencia para la vida musical latinoamericana y para la posición de la ciudad de Buenos Aires como importante centro de actividades musicales acaba de ser comunicado por el Instituto Torcuato Di Tella. Esta entidad, que ya cuenta en su haber con notables realizaciones en el orden de la cultura, ha creado un Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales destinado a brindar a los jóvenes compositores del Continente la oportunidad de realizar en esta ciudad estudios e investigaciones bajo la dirección de profesores especializados y de proseguir la ya iniciada labor de creación artística. [...Se expone la organización del Centro y el concurso de becas.]

Por lo expuesto, es fácil advertir la importancia de esta creación del esfuerzo privado para el progreso y mejoramiento del arte musical en este Continente. El director del Centro, Alberto Ginastera, dio a conocer, en una reunión de prensa celebrada en los salones del Museo nacional de Bellas Artes, los lineamientos generales a que ceñirá su acción el flamante instituto, señalando alguna de sus características fundamentales y especificando que la enseñanza estará a cargo de profesores especializados, de eminencia internacional, que oportunamente serán contratados por el Instituto Di Tella para cumplir con los fines antes mencionados. Es ésta la más grande iniciativa en pro de la creación musical contemporánea llevada a cabo en cualquier país de Latinoamérica y, a no dudarlo, tendrá el éxito que merecen las causas nobles y desinteresadas.” (*El Mundo*, 20 de julio de 1962).

Las altas expectativas que se ponían sobre el Centro están especificadas en el auspicioso final del artículo. En la segunda publicación no solo es posible encontrar expectativas, además se demostró un amplio apoyo al proyecto. El cronista, no identificado, concluyó la exposición de la creación del CLAEM del siguiente modo:

“ACONTECIMIENTO TRASCENDENTE [titular de la nota]

[...] Pues bien, cuenta ahora el país con un instituto modelo de enseñanza musical de alto nivel, del cual puede enorgullecerse. Se trata, en efecto, de una iniciativa

Hernán Gabriel Vázquez

cuya importancia es obvia. El [CLAEM] es el fruto de experiencias largamente maduras, cuyas primeras manifestaciones **“Buenos Aires Musical”** siguió de cerca en el II Festival Latinoamericano de Música celebrado en Caracas, en 1957. El problema de la capacitación técnica y artística de la mayor parte de los jóvenes músicos de latinoamérica [sic] es grave, porque éstos enfrentan penosamente las limitaciones de su forzado autodidactismo. En latinoamérica [sic] el compositor joven carecía hasta ahora de institutos superiores de estudios musicales del tipo de los que existen en Europa y en los Estados Unidos y se ve imposibilitado de frecuentar las técnicas más avanzadas y de adquirir exacta conciencia de los problemas estéticos de su tiempo. [...]

Es ciertamente nuestra ciudad, por la magnitud de su movimiento musical, la sede lógica del Centro, cuya creación debe ser saludada con alborozo en toda latinoamérica [sic]. **“Buenos Aires Musical”**, cuya estrecha y constante cooperación con el interamericanismo [sic] musical, que ha cobrado tanto auge en los últimos años, es notoria, pone en ese saludo especial comprensión y fervor.” (*Buenos Aires Musical*, 1 de agosto de 1962).

Aquí es muy claro el apoyo que la publicación dio a la creación del Centro y a la constitución de un bloque continental, bloque en el cual la colaboración norteamericana ocupó un lugar de liderazgo. Asimismo, está presente el vínculo de la publicación con el sistema tradicional-nacionalista. Como índice de esto puede tomarse el claro menosprecio a las condiciones de aprendizaje y a las creaciones de los “jóvenes músicos latinoamericanos”. Este tipo de frases indica la presencia del discurso de una clase dirigente, la cual solía considerar “que el Barrio Norte parece París, ¡si es cierto!”.⁴ Además, en ambos artículos se enfatiza el beneficio que obtendrán los becarios al tomar contacto con profesores de “eminencia internacional” y la necesidad de contar con instituciones como “los que existen en Europa y en los Estados Unidos”. Dicho énfasis en lo extranjero (que conlleva la desestima de lo local) puede asemejarse a los intentos de repoblación, mediante la inmigración de ciudadanos de origen inglés y francés, que tanto anhelaban los dirigentes de la generación del '80 a fines del siglo XIX en Argentina.

En un artículo publicado en el diario *El Mundo* se expone parte de un informe trimestral de la Fundación Rockefeller. Allí es posible encontrar las expectativas de la mencionada Fundación sobre el enfoque estético que debía tener el CLAEM. Al ser publicadas en el medio local, es posible afirmar que contribuyó fuertemente a la creación del horizonte de expectativas que recibió al Centro.

⁴ Frase pronunciada por Jorge Romero Brest en el programa de Radio Municipal de Buenos Aires "Encuentros". Dicho fragmento radiofónico es tomado y utilizado como material musical por Eduardo Bértola (1939-1996) en su obra *Tramos* (1975). Sobre esta obra y las fuentes sonoras utilizadas véase Paraskevaídis (2001).

“Nueva York, 27. (Reuter). Anunció la Fundación Rockefeller que dispuso otorgar 156.000 dólares al Instituto Torcuato Di Tella, de Buenos Aires, como contribución al establecimiento de un centro avanzado de composición musical. Dice la Fundación que el centro está bajo la dirección del maestro Alberto Ginastera, “considerado como uno de los más grandes compositores actuales de la América Latina”.

En el pasado, los compositores latinoamericanos cursaban sus estudios en EE. UU. o Europa, donde no existe “interés especial ni competencia” por la música latinoamericana, señala la Fundación.

El nuevo centro “abordará principalmente la música autóctona de la América Latina, en la que se advierte la poderosa influencia de la obra de compositores, tales como Villa-Lobos, Chávez y Ginastera”, sigue diciendo.” (*El Mundo*, 28 de febrero de 1963).

Evidentemente, que la actividad musical del CLAEM abordara “principalmente la música autóctona de la América Latina” era uno de los objetivos del subsidio de la Fundación Rockefeller. Como se ha indicado anteriormente, en un principio las acciones pedagógicas de Ginastera incluyeron la creación de obras sobre algún elemento autóctono pero desde una apertura y libertad estética, según las palabras del propio compositor.

En estos anuncios periodísticos es posible encontrar el conjunto de normas de expectación que constituyeron el horizonte de expectativas del campo musical porteño en torno a la creación del CLAEM. Se esperaba que el nuevo Centro enriqueciera la vida musical de Buenos Aires por medio de la incursión de importantes personalidades extranjeras, que la actividad musical del Centro estuviera relacionada con aspectos folklóricos o criollos latinoamericanos y, por ende, que la creación de los becarios se correspondiera con la categoría de arte propia al sistema tradicional-nacionalista. En las secciones siguientes se presenta el grado de satisfacción que tuvieron estas expectativas. Primeramente se aborda la recepción de los festivales anuales sobre música contemporánea y luego los conciertos con obras de becarios.

4.2 Los Festivales de Música Contemporánea

Anualmente y hacia mediados del segundo semestre, el CLAEM organizaba una serie de cuatro conciertos consecutivos denominados Festival de Música Contemporánea. En general, cada una de las cuatro sesiones solía estar dedicada a una temática puntual: homenaje a un compositor, una tendencia estética, compositores latinoamericanos, compositores jóvenes, música experimental o música

Hernán Gabriel Vázquez

electrónica. El repertorio solía ser variado y abarcaba parte de la producción musical de la primera mitad del siglo XX y un gran número de obras (algunas en primera audición) compuestas en años recientes a la realización de cada uno de los festivales. Era común que se presentaran y estrenaran obras de autores argentinos, en pocas oportunidades estas obras abordaban una estética algo tradicional (por ejemplo obras de Juan José Castro o de Roberto Caamaño).⁵ En todos los conciertos de estos Festivales el Centro ofrecía comentarios de cada una de las obras y autores presentados. En algunas oportunidades se pronunciaban disertaciones especiales y los comentarios solían ser redactados por algunos de los becarios.⁶ Un dato a destacar es que en ninguno de los Festivales u otros conciertos organizados por el CLAEM fue ejecutada alguna obra cuya autoría fuera de Ginastera. La única excepción es la instrumentación que Ginastera realizó a una obra de Tomás de Torrejón y Velasco para un concierto de música colonial realizado en julio de 1964.⁷

Las expresiones de la prensa sobre cada uno de los Festivales de Música Contemporánea son un importante índice sobre la no satisfacción de las expectativas que se habían puesto con respecto a las actividades que encararía el Centro. En las fuentes encontradas suelen presentarse dos posiciones que atacan, con diferente óptica, la estética de las obras ejecutadas en los conciertos. En un caso, las obras suelen no ser aceptadas porque no coinciden con la categoría de arte con la cual se las valora. Por otra parte, ciertas obras no son consideradas dignas de incluirse en una serie de conciertos dedicados a la música contemporánea y otras obras porque no son una novedad. Es decir, en algunas oportunidades se destaca que la obra fue presentada en ciclos anteriores; los cuales solían estar organizados por la ANM.

Se realizará una presentación breve pero significativa de críticas referidas a los conciertos. Sobre el Primer Festival, organizado en 1962, los críticos locales opinaron:

“... 1 – El primer concierto del Festival estuvo dedicado a homenajear a Igor Strawinsky en su 80º aniversario. El homenaje musical tuvo un prelude oral a cargo del director del Centro [...] nos dijo que es el “compositor más grande del siglo veinte”, luego nos mostró que a través de las distintas épocas y estilos del maestro ruso hay que distinguir una auténtica unidad [...] Para compartir sus conceptos habría que compartir su entusiasmo. [...] [Las obras] hicieron patente una vez más que Strawinsky es un compositor con un dominio absoluto del arte de escribir y una inventiva bastante grande [...] pero su inspiración, usemos

⁵ Para los detalles de cada uno de los festivales, obras ejecutadas e intérpretes véase el Apéndice D.

⁶ No ha podido identificarse si los textos encontrados eran entregados al público junto con los programas de mano o si eran leídos entre cada obra.

⁷ Cf. Apéndice D.

premeditadamente [sic] el convencionalismo, no siempre es feliz. Plantear problemas, inventar soluciones y dominar la materia, son requisitos necesarios pero no suficientes para crear un arte permanente, hace falta algo más, ese algo no siempre está presente en Strawinsky, el haberlo alcanzado es lo que hace notar su ausencia ocasional. [...]

2 – El segundo concierto estuvo integrado, casi totalmente, por primeras audiciones y un estreno. [...] Algunas obras presentaban las técnicas más avanzadas de composición, otras conservaban, en parte, el espíritu o los elementos tradicionales. Entre las primeras oímos dos que son exponentes de la última (ya vacila uno al escribir este adjetivo porque las novedades se suceden con velocidad acelerada) técnica de composición musical: la música aleatoria. [...] Alberto Ginastera explicó brevemente las características principales de la técnica aleatoria. La Tercera Sonata de Pierre Boulez me pareció decididamente horrible; como Armando Krieger es un pianista que se interesa por todas las manifestaciones de vanguardia, hay derecho a suponer que la tocó con fidelidad [...]

Oímos otra vez con placer las canciones “Tres ciudades” de Julián Bautista sobre texto de García Lorca, y un estreno de Juan José Castro “Dos sonetos del todo” (1946) sobre textos de M. Hernández. Las dos canciones se unen muy bien a sus textos, con un dramatismo concentrado nada espectacular [...]

3 – La tercera sesión fue dedicada a varios trabajos producidos por medio de las técnicas electroacústicas [...] Convidieron [sic] el programa, bajo el título dle [sic] “música experimental”, obras “concretas” y “electrónicas”, hijas las dos del “tape” y del “collage”. Las primeras, representa a un movimiento cercano a la ingeniería industrial que, rápidamente agotado, vegeta sin futuro a la sombra de su hermana menos, la electrónica. Esta, por su parte sigue desenvolviéndose en un plano experimental, consumiéndose en búsquedas, a esta altura no demasiado fructuosas, y, apelando a una imprevista sociedad con la vilipendiada música instrumental, ha terminado por perder su independencia, en un acto de inconfeso, pero evidente fracaso [...] La composición “concreta” y la electrónica y esta última considerada por si misma, al margen de sus eventuales asociaciones con la música instrumental, no han producido en varios años de experiencias una sola obra que pueda ser considerada como música y esta entendida como arte. [...] El público, que en crecido número concurrió a esta audición, pudo realizar gracias a ella una experiencia indispensable y valiosa para su información. Nosotros, que hemos pasado por ella muchas veces, sentimos una vez más la ingrata sensación de habernos prestado mansamente para ser objeto de una burla.

4 – [E]N el cuarto concierto y tras el paréntesis de la “música experimental”, el Festival volvió a la música [...] Las obras que se escucharon en esta audición distaban de ser representativas de la mejor música contemporánea. [...] “Ziklus” entretenimiento aleatorio para percusión sola de Karlheinz Stockhausen, resultó otra experiencia negativa que sirvió, al menos, para comprobar una vez más qué admirable percusionista es Antonio Yepes. (*Buenos Aires Musical*, 16 de agosto de 1962, “De Música Contemporánea”, firmado por: Eduardo García Belsunce y Enzo Valenti Ferro, p. 1 y 5)

Es notorio el contraste de esta crítica con el artículo de la misma publicación, citado en la sección anterior, el cual se refiere a la celebrada creación del Centro. Lo único que se indica como positivo es la existencia del ciclo de conciertos y el desempeño de los intérpretes. Esto último será prácticamente una constante en todas las críticas (de distintas publicaciones) sobre los conciertos organizados por el CLAEM. En pocas ocasiones se han encontrado menciones que no valoran una buena actuación de

Hernán Gabriel Vázquez

los intérpretes, parece ser que la condición de artista de los mismos no se veía afectada por las obras que se ejecutaban. En ciertas oportunidades, los críticos llegaron a compadecerse de la suerte de los intérpretes por haber tenido que ejecutar determinadas obras.

Una visión algo diferente en lo que respecta a la calidad de las obras se ha encontrado en las opiniones vertidas por Odile Baron Supervielle en *Le Quotidien*.⁸ En un extenso artículo donde se comentan los tres últimos conciertos del Primer Festival, la autora del artículo se explaya y demuestra su conocimiento sobre las características de las obras aleatorias. Del mismo modo, comenta las cualidades e interpretación del resto de las obras de origen europeo. En contraste con esto, las obras de autores pertenecientes al continente americano apenas si son mencionadas y su interpretación no es bien valorada.⁹ Un ejemplo de esto es la breve opinión sobre el estreno de las canciones de Juan José Castro: “sobrias y con agradables modulaciones”. Esta opinión de la obra, recurre prácticamente a las mismas palabras que utilizó García Belsunce en el artículo citado anteriormente. Sobre las canciones de Bautista, Baron Supervielle se limitó a indicar la falta de “salero” en el cantante. Al continuar con el grupo de obras aleatorias, la autora indicó: “Volvimos a la música contemporánea en lo que tiene de actual, es decir que corresponde a una “sensibilidad de 1962”, con “Interpolaciones” del compositor Roman Haubenstock-Ramati [...]” (*Le Quotidien*, “A Buenos Aires Festival de Musique Moderne organise par l’Institut Torcuato Di Tella”, 14 de agosto de 1962). Sobre las obras de Babbitt y Chavez la autora concluyó:

“...Milton Babbitt es un compositor y profesor americano y Carlos Chavez [sic] mexicano. Las “Three compositions for piano” del primero y las “Tres piezas” 36, Solo, Polígonos del segundo fueron interpretadas tan mal por Armando Krieger al piano que es difícil dar una opinión. [...]” (*ídem*).

⁸ Los artículos de *Le Quotidien*, publicación en idioma francés, han sido encontrados en el ADT-CLAEM. Si bien no se ha podido comprobar, se cree que la publicación se vendía en Buenos Aires. Odile Baron Supervielle figura entre los integrantes de la Comisión de Amigos de Juan Carlos Paz (Cf. Paz 1987:4). Asimismo, es muy posible que la autora de los artículos tuviera algún tipo de parentesco con la compositora Susana Baron Supervielle, miembro activo de la ANM. Por una u otra razón, la autora de las críticas pertenecía a las huestes de Paz.

⁹ Entre estos compositores figura el español Julián Bautista (1901-1961) que desde 1940 residió en Buenos Aires y donde desarrolló su principal actividad musical. Por su actividad musical y por la ascendencia familiar, podría decirse que Ginastera, Juan José Castro y Bautista pertenecían a un círculo de relaciones comunes. La actividad y relación entre músicos españoles exiliados y descendientes de españoles en Argentina es un tema sobre el cual no se ha podido encontrar fuentes.

En contraste con este último párrafo, luego de indicar algunas características de la obra *Zyklus* de Stockhausen Baron Supervielle mencionó que “es una obra interesante, pero Antonio Yepes [...] ofreció una versión muy mediocre [...] sin duda por falta de tiempo” (*ídem*). Es decir que, ante el hecho de que la crítica pudo percibir que un grupo de obras fueron mal interpretadas, las obras cuyo autor era de origen centroeuropeo merecían un comentario, y el mismo era favorable. Muy distinta suerte corrían las obras no centroeuropeas. Este sutil tratamiento de la autora del artículo con respecto al origen de los autores denota una clara inclinación estética e ideológica. Castro, Bautista y Chávez, además de ser latinoamericanos, ciertamente no pertenecían a las expectativas del sistema innovador del campo musical. Milton Babbitt, por su parte, fue uno de los pioneros del siglo XX en el terreno de la organización serial de las alturas. A pesar de esto su figura quedó relegada ante la hegemonía que ejercieron sobre el tema Schoenberg, Boulez y Stockhausen. Es decir, indicando una vez más el enfrentamiento entre líneas de fuerza, existían algunos compositores sobre los que se podía opinar favorablemente y otros que apenas merecían ser nombrados.

Los ejemplos sobre el tratamiento de la crítica a estos Festivales organizados por el CLAEM son abundantes. El realizar una cita pormenorizada de los distintos enfoques tornaría reiterativo este trabajo y se perdería el hilo conductor por medio de la mención anecdótica de ciertas críticas. En general, como se indicó anteriormente, cada uno de los Festivales fue recibido de dos maneras: la mayoría de las obras eran consideradas prácticamente fuera de la categoría de arte o, el otro punto de vista, se opinaba que el contenido de los programas era inadecuado por poseer obras clásicas o ser demasiado experimentales. Sólo en contadas ocasiones la crítica aceptaba tanto el repertorio en sí mismo como la calidad de las obras. A pesar que alguna de las obras presentadas pudo llegar a adolecer de algún problema técnico o ser obras rudimentarias (por ejemplo las obras electrónicas, por el insuficiente desarrollo tecnológico), es notoria cómo la mayoría de las críticas sancionan la presentación de esas obras. Relacionado con esta sanción, suele presentarse un mensaje contradictorio. Un gran número de artículos realiza una introducción donde se celebra la realización de los Festivales, generalmente en el mismo párrafo donde se nombra al director del Centro (Ginastera), y luego se emprende una sección donde las obras pasan a ser tildadas de meras experiencias sin carácter artístico o alejadas de un concepto estético (por lo menos el del autor del artículo). Es posible entender

Hernán Gabriel Vázquez

que esta división en los textos indica un intento de salvaguardar la imagen pública de Ginastera o, al contrario, de realizar una condena sutil sobre la acción que estaba realizando el compositor como director del Centro que organizaba los Festivales.

A modo de síntesis de lo expresado en las distintas publicaciones, es posible decir que las opiniones emitidas en *Buenos Aires Musical* son sumamente desfavorables sobre el carácter artístico del repertorio interpretado. Es posible decir que esta publicación presenta una de las secciones más tradicionales del campo musical porteño.

“...Reconforta constatar en nuestro país la continuidad de un esfuerzo, y en este sentido miramos con satisfacción este festival y deseamos su supervivencia. [...]

Las preguntas inevitables que uno se hace a sí mismo después de un panorama como éste, quedarán como preguntas. ¿Hacia dónde se dirige [sic] el arte de nuestro tiempo? ¿Entre toda esta producción qué quedará como aporte positivo? ¿Es cierto que el arte se ha enajenado por el dominio de la técnica? ¿Cuál es la responsabilidad de los creadores en este proceso? ¿En qué medida son ellos víctimas de la situación? Las respuestas informadas [sic] se proyectan hacia un ámbito de negatividad. [...]

Se puede hablar de música en estos casos? ¿Lo que hasta ahora, y de acuerdo con la tradición, llamamos música, está presente aquí? [...]

Una técnica es buena o mala según el fin a que se la destina. [...]

Está muy bien experimentar, pero el que experimenta debe haber predeterminado de antemano lo que busca con su experimento. [...]” (*Buenos Aires Musical*, “4 Conciertos de Música Contemporánea”, por Eduardo García Belsunce, 16 de septiembre de 1963, n° 298, p. 3).

En *Le Quotidien* la autora de las críticas se dedicó a mostrar su erudición sobre algún tema, pontificar sobre las obras centroeuropeas y aquellas obras que son de autores latinoamericanos obtuvieron una mención poco feliz.

“Luís Gianneo se lanzó a la música serial. Es la música a la moda. Sus “tres piezas” para violín solo están bien construidas, pero apenas se instalaron en mi memoria” (*Le Quotidien*, 16 de septiembre de 1963).

Por su parte, en el diario *La Nación* se han podido encontrar opiniones que intentar mantener una cierta objetividad. A lo largo de los cinco años de existencia de los festivales, las críticas de este diario evolucionaron desde opiniones moderadas hasta llegar a ser algo neutras. Éstas terminan por ajustarse a indicar el orden de las obras, origen del autor e intérpretes. Al comenzar el Segundo Festival el artículo correspondiente se inició del siguiente modo:

“La necesidad, en determinados casos; la conveniencia, en todos ellos, de estar al tanto de la creación musical de nuestro tiempo, de los años en que vivimos y que en mayor o menor grado es consecuencia o reflejo de nuestra vida, es cosa acerca de la que creemos no puede haber opiniones dispares. Al margen, por completo, de

Hernán Gabriel Vázquez

gustos y preferencias personales o del mayor o menor volumen estético que esa producción, o sus diferentes facetas, revistan.” (*La Nación*, 7 de septiembre de 1963).

En las críticas del diario *La Prensa*, generalmente firmadas con las iniciales “O. F.” o “S. P.”,¹⁰ los comentarios de los críticos suelen ser bastante duros y con opiniones fundadas sobre la base del conocimiento de los autores.

“El último concierto del Festival de música contemporánea organizado por el Instituto Di Tella, estuvo integrado por obras de compositores argentinos noveles. Comprendió tres páginas escritas pulcramente en tendencia más o menos avanzada, de Regina Benavente de Beresiarte, Silvano Picchi y Eduardo Mazzaddi, y una de pretensión más revolucionaria, de Jorge Arandia Navarro. Esa última, se denomina “Forma sonora de Ondina”. Está basada en Aloyius Bertrand, confiada a una mediosoprano que adopta un recitativo cantable apoyado en discretos efectos tímbricos provenientes de un conjunto de percusión y del arpa (procedimiento experimentado por varios músicos, pero todo con un montaje electrónico. La obra es, por lo tanto, menos original que audaz, ya que, aglutina elementos de una heterogeneidad poco aconsejable (sobre todo los que componen la parte electrónica).” (*La Prensa*, “Último concierto del Festival del Instituto Di Tella”, firmado “O. F.” [Oscar Figueroa] , 21 de octubre de 1964).

El titular del artículo presenta un elemento común a prácticamente todas las publicaciones. Los Festivales son relacionados con el ITDT, al cual en efecto pertenecían, y de este modo se excluye la mención del CLAEM: Centro organizador de los Festivales. En algunas oportunidades, el nombre del Centro tampoco está presente en el contenido del texto de las críticas. Es decir que, en cierta forma, se evidencia lo poco claro que estaba la organización del ITDT y los centros de arte. Asimismo, es posible decir que se estaba ocultando la existencia particular del CLAEM.

Una publicación que merece ser tomada como índice de la penetración en el campo musical que estaba realizando el CLAEM es el diario *Clarín*. Durante los años iniciales de existencia del Centro, son escasas las críticas sobre los Festivales u otras actividades del Centro publicadas en dicho diario. La situación se modificó aproximadamente en el año 1964 donde el diario ofreció mayor información sobre el CLAEM. En oportunidad del inicio del Segundo Festival, el autor del texto ofrece

¹⁰ Según un listado de críticos musicales encontrado en el ADT-CLAEM, las siglas se corresponderían con los nombres de Oscar Figueroa y Silvano Picchi. En *La Nación*, según dicho listado, los críticos solían ser Alberto E. Giménez y Roberto García Morillo.

una interesante visión sobre el Festival.¹¹ Es posible encontrar, nuevamente, una ambivalencia entre opiniones favorables y reticentes sobre las obras seleccionadas.

“Una nota atrayente y de positivo interés en la actual temporada musical porteña acaba de ofrecerla el [CLAEM] que dirige el maestro Alberto Ginastera. Se trata del II Festival de Música Contemporánea que se está realizando en el magnífico salón del Museo de Artes Visuales que el [ITDT] posee en la calle Florida. La atracción y el interés que ha despertado este festival se deben fundamentalmente al buen criterio que se ha seguido en la selección de obras. La expresión “música contemporánea” para nosotros, los contemporáneos, tiene una limitación mayor que para los contemporáneos de otras épocas. La muestra se caracteriza por su efervescencia estilística y su instantaneidad; su virtual temporalidad, su estrecha vigencia. Hoy, los procedimientos del idioma sonoro son tan cambiantes como fugaces, y han llegado a convertirse en una obsesión que obnubila al compositor, al extremo, en muchos casos, de transformarlo en su títere preferido. Y esto, por discutible que sea e incluso por inaceptable que les parezca a algunos, no impide que se trate de una realidad que todos tenemos el deber y la obligación de conocer ampliamente, como debemos conocer las expresiones de hoy aunque a veces deseemos que no sean las del mañana. [...]” (*Clarín*, 10 de septiembre de 1963).

Para el año 1966, al realizarse el Quinto Festival de Música Contemporánea, se publicó en *Clarín* un extenso artículo. En el mismo, cada uno de los conciertos que formó parte del Festival fue redactado por diferentes autores. Estos firmaron con los seudónimos: ERREPE, IRCO y DAYED.¹² Los dos primeros críticos ofrecen descripciones generales sobre las obras y en pocas oportunidades brindan una opinión personal, de éstas un pequeño conjunto son poco favorables. El texto da la impresión de haberse ajustado a los comentarios de los conciertos ofrecidos por el CLAEM. Pero el cuarto concierto fue el que recibió las opiniones más negativas:

“...Piezas electrónicas de Carson, Mache, Boucourechliev, Bayle, Malec, Philippot y Ferrari exhibieron, en fin los intentos de manejar el nuevo y aún no decantado lenguaje mecánico. Las dos últimas no eran novedades para nuestro medio: las presentó la musicóloga Alicia Terzian por Radio Municipal hace varios años. Pero fueron lo mejor de la sesión. Mache y Boucourechliev tuvieron también mejor representación en antiguos conciertos de la Agrupación Nueva Música, si no recordamos mal.

DAYED” (*Clarín*, 19 de septiembre de 1966).

Esta crítica, como tantas otras, muestra la gran resistencia que la música electrónica presentaba durante estos años. Pero incorpora otro dato, ciertamente paradójico, esa música podía ser mejor recibida si se presentaba en otros espacios y bajo el respaldo de otras personas. En este caso, no quedan dudas sobre quiénes podían ser los

¹¹ En este caso el artículo está firmado con las iniciales “R. A.”, presumiblemente correspondan a Rodolfo Arizaga.

¹² Hasta el momento el único autor que hemos podido identificar es el que corresponde al seudónimo IRCO: Iván René Cosentino.

Hernán Gabriel Vázquez

responsables indicados a llevar a cabo la tarea: Alicia Terzian y, obviamente, Juan Carlos Paz. Se constata, una vez más, que si las obras se presentaban en primera audición no valía la pena el esfuerzo de su presentación; y si eran reiteraciones, éstas no tenían la importancia ni la calidad de las ofrecidas por otro sistema de agentes del campo musical porteño.

Para concluir, se presentarán las críticas publicadas en dos revistas especializadas de música: *Tribuna Musical* y *Polifonía, Revista musical argentina*. La primera publicación inició su actividad el año 1965, su director era Pablo Luís Bardín y entre el cuerpo de colaboradores que redactaban algunos de los artículos se encontraban diversos músicos.¹³ Las críticas sobre los Festivales de 1965 y 1966 fueron redactados por Roque A. de Pedro y por Pablo Luís Bardín. En las críticas referidas al Cuarto Festival, en general éstas cuestionan la heterogeneidad de estéticas presentadas, los comentarios negativos están dirigidos hacia las obras que se alejan de una estética centroeuropea (derivadas de la escuela vienesa) optando por otros sistemas utilizados en la época, o por poseer vínculos con tendencias más tradicionales (por ejemplo las obras de Jacobo Ficher o Aaron Copland). La música electrónica suele correr idéntica suerte, el crítico sólo consideró destacables las obras de Luciano Berio y de Mario Davidovsky (ex miembro de la ANM). Este artículo finaliza cuestionando otro aspecto del Festival:

“... Algo nos extrañó y fue la ausencia en este Festival de Música Contemporánea de algunos compositores argentinos de larga actividad en la música de avanzada; suponemos que esto se haya debido a razones de programación, esperando encontrarlos presentes en un próximo Festival. También esperamos que la próxima vez haya mayor coherencia en el desarrollo progresivo de las obras a presentarse, con carácter más representativo [...] La idea es buena, los elementos están, sólo falta pulir su desenvolvimiento.

Roque A. de Pedro” (*Tribuna Musical*, N° 5, Año 1, septiembre de 1965, pp. 10-13)

La última oración indica en forma clara que no se estaba de acuerdo con la programación de los Festivales. Al parecer, una programación amplia e inclusiva que presentara distintas estéticas no era bien recibida. Efectivamente, en los Festivales del CLAEM no estaba toda la música contemporánea ni todas las tendencias o nombres del campo musical argentino. En forma similar, estaba sumamente restringida la presencia de ciertas tendencias y autores en los conciertos de la ANM.

¹³ Uno de ellos era la compositora Graciela Paraskevaídís quien durante ese año ya era becaria del CLAEM.

De Pedro no indica a quién se refiere al puntualizar la “ausencia [...] de algunos compositores argentinos de larga actividad en la música de avanzada”, pero es muy probable que entre esos compositores esté Juan Carlos Paz.¹⁴ El texto parece denotar una incomodidad relacionada con el poder que estaba manejando el CLAEM: un presupuesto suficiente para organizar anualmente una serie de conciertos, contratar buenos intérpretes y disponer de una sala equipada con los más avanzados elementos tecnológicos posibles para la época. En esta misma línea de reprobar los Festivales del CLAEM, luego de expresar la “poca contemporaneidad” del *Cuarteto de cuerdas* Op. 28 (1937-38) de Anton Webern y de considerar “identificada con el espíritu de nuestra época” a *Density 21.5* (1936) de Edgar Varèse, de Pedro expresó su disconformidad con el segundo de los conciertos:

“Si bien la música experimental realizada sobre banda magnética ha dejado de ser una novedad, es excesivo exigir al auditor, en un concierto publico, la debida atención a una sucesión de obras realizadas dentro de esta línea.” (*Tribuna Musical*, N° 10, Año 2 Verano 1966-1967, pp. 23-25)

Sin mencionar a Ginastera ni al Centro, refiriéndose al tercer concierto del Quinto Festival, Pablo Luís Bardín escribió:

“La utilidad de efectuar Festivales de Música Contemporánea es indiscutible. [...] Pero en cualquier época se ha producido una vasta cantidad de música ya sea rutinaria o mal realizada, y en la nuestra la proporción es mayor que lo normal. [...] Muchos creadores contemporáneos están en la tónica del vanguardismo a ultranza, y ello suele identificarse con un dadaísmo snob; algo así como un equivalente sonoro de la Menesunda de Marta Minujin. Otros siguen el serialismo, escuela que a estas horas ha producido “clichés” perfectamente identificables. Son pocos los que saben utilizar el sistema con la suficiente flexibilidad como para evitar lo cerebral y lo monótono.

Aparentemente en el Instituto Di Tella se elige la música para estos conciertos entre las tendencias nombradas. [...] En Di Tella casi no tienen cabida orientaciones más unidas con la tradición, como el politonalismo. [...]

La mejor partitura de la tarde “Tres Poemas de Ricardo Molinari”, estreno, de Luís María Serra; esta obra ganó el Premio Buenos Aires Musical 1966, una valiosa iniciativa del distinguido periódico. [...] Lamentablemente, la última obra me resultó poco menos que intolerable: “Interpolaciones”, para guitarra eléctrica y banda magnética, de César Bolaños. [...]

Resultó evidente, como conclusión, que el criterio con que se seleccionan las obras para el Festival es muy dudoso. Se debería elevar la puntería en el futuro.

P. L. B.” (*Ídem*).

¹⁴ Durante el Sexto Festival de Música Contemporánea organizado pro el CLAEM, el 10 de octubre de 1967 Jorge Zulueta interpretó los *Núcleos I-V* para piano de Juan Carlos Paz (Programa de mano presente en ADT-CAITDT).

La mención honrosa del premio otorgado a Luís María Serra por *Buenos Aires Musical* fue destacada tanto en esta publicación como en otras. Resulta llamativo encontrar que el CLAEM haya aceptado una obra premiada por una publicación que atacaba con ahínco las actividades del Centro. Del mismo modo no tiene mucho sentido que dicho periódico eligiera ese ámbito para el estreno de la obra. En las opiniones de las dos citas anteriores se puede encontrar la presencia de dos discursos, uno más innovador y otro más tradicionalista, pero ambos unidos en una misma causa: desestimar la actividad musical que estaba realizando el CLAEM.

La revista *Polifonía*, con una trayectoria de más de veinte años en el medio musical local y dirigida por Alberto Emilio Giménez, publicó una breve reseña sobre el Cuarto Festival de Música Contemporánea y se menciona la realización de los conciertos de becarios del año 1965. El artículo señala “que la presencia de Alberto Ginastera como director otorga jerarquía y gravitación continental” al CLAEM. Sobre los conciertos del Festival la autora indicó:

“Cuatro sesiones fueron dedicadas en las cuales, al lado de obras ya “clásicas” de la música contemporánea (“Pierrot Lunaire” de Schoenberg) figuraron seis trabajos de música electrónica. Entre uno y otro extremo, música instrumental argentina y extranjera, buena, regular y decididamente insoportable.

Entre lo más positivo escuchado en el curso de este Festival figuró la primera audición del “Quinteto op. 25” para piano y cuarteto de cuerdas, de Roberto Caamaño. [...]

P. S. U.” (*Polifonía*, Año XXI, N° 131/132, segundo trimestre de 1966, pp. 63-64).

La crítica se explaya en halagos hacia Caamaño, su obra y los intérpretes de la misma sin incluir otra opinión sobre el resto de la obra. Las iniciales que firman el artículo sugieren que la autora del mismo pudo haber sido Pola Suárez Urtubey. En caso de llegar a confirmarse esta suposición, sería un caso donde un miembro del propio CLAEM estaría reprobando el accionar del Centro.¹⁵

Esta selección de críticas periodística sobre los Festivales organizados anualmente por el CLAEM puede dar cuenta de la representación pública que éstos obtuvieron. Cada autor de los artículos, y la publicación correspondiente, es un índice del tipo de recepción que se produjo en cada uno de los sistemas que integraban el campo musical porteño. Por esta razón, las publicaciones ofrecieron una representación que podría calificarse de aporte nocivo para el campo musical.

¹⁵ Si bien no es posible asegurar que la autora del artículo haya sido Suárez Urtubey, por el estilo de redacción es muy probable que se trate de la misma persona.

Por una parte los Festivales eran una contribución del CLAEM. Como lo indican los artículos, era loable la organización anual de dichos Festivales para que el medio tome contacto con las nuevas creaciones. Sin embargo, se consideraba (tanto en el sistema tradicional-nacionalista como en el innovador) que la selección de obras no era la correcta. En síntesis, las obras que se presentaban eran recibidas como una agresión a las estructuras institucionales que, en cada sistema, determinaban la función y características de una obra musical. Siguiendo este razonamiento, la realización de los Festivales del CLAEM fueron recibidos como vanguardia por el campo musical local.

4.3 Los Seminarios de Composición (conciertos con obras de los becarios)

Las obras compuestas por los becarios concuerdan con lo dicho por Ginastera sobre sus intenciones pedagógicas:

“El Centro imparte enseñanza superior con énfasis hacia las tendencias más avanzadas del pensamiento musical contemporáneo, sin imponer a los alumnos el lenguaje técnico ni determinar su orientación estética” (ITDT 1964b:3).

“Yo no quería que fuera mi manera de pensar la única y además era un prestigio traer así a grandes nombres para completar la enseñanza. [...] Tampoco quise insistir en esa cosa puramente americana porque yo creo que es una cosa que no debe salir como una etiqueta sino que tiene que elaborarse” (“Alberto Ginastera”, en King 1985:236 y 238).

Por el momento no ha sido posible obtener un ejemplar de todas las partituras o grabaciones de las obras compuestas por los becarios y presentadas en los conciertos correspondientes. Sin embargo, en base al material recopilado y a los comentarios que los propios becarios escribían sobre sus obras, se está en condiciones de asegurar que las obras se orientaban a diversas corrientes estéticas y utilizaban técnicas disímiles. Algunas obras abordan material criollo o aborigen como punto de partida para una posterior elaboración. Otras creaciones parten de ideas mucho más abstractas sin utilizar material previo. Sobre la técnica utilizada, es posible decir que se han encontrado diversas aplicaciones de procedimientos seriales sobre distintas organizaciones formales. Algunos de estos procedimientos son un tanto ortodoxos mientras que otros poseen una aplicación muy libre del concepto de organización serial de alturas y otros parámetros. El instrumental elegido por los becarios tenía una imposición de orden práctico: para facilitar la ejecución de las obras se les solicitaba la composición de obras de cámara o para instrumentos solistas. En las

Hernán Gabriel Vázquez

fuentes consultadas no se han encontrado partituras o menciones sobre la creación de obras orquestales, lo cual no implica que no se hayan compuesto.¹⁶

Se ha encontrado documentación que indica la característica de algunos trabajos prácticos que Ginastera encargó a los becarios. El plan general abordaba tres aspectos: el análisis e investigación de obras de diferentes períodos y características formales/instrumentales (variaciones, sontas y formas de la música de cámara, música orquestal y música coral), la composición de obras sobre la base de las formas mencionadas y el dictado de clases especiales sobre alguna obra en particular (el repertorio que se ha podido determinar incluye principalmente autores de la segunda Escuela de Viena, Stravinsky y Bartók). Al primer grupo de becarios, y aparentemente sólo durante el año 1963, Ginastera les solicitó la composición de dos trabajos especiales.

“Estos trabajos sobre temas populares, consisten en una colección de “Piezas infantiles para piano” y “Villancicos para coro a cappella”. Debían tener además del carácter nacional emanado de sus temas, un sentido pedagógico ya que la dificultad de las piezas para piano debían limitarse a las posibilidades de ejecución infantil y la de los villancicos a las de los coros mixtos juveniles.” (“Actividades pedagógicas desarrolladas en 1963”, ADT-CLAEM, Caja nº 6)

El resultado de uno de estos trabajos fue presentado, como se ha indicado anteriormente, en el Concierto de Navidad realizado en diciembre de 1963. Sobre las piezas infantiles para piano, sólo se han podido encontrar dos colecciones: el *2do. Ciclo Nordeste* de Marlos Nobre y las *Tres piezas infantiles sobre folklore colombiano* de Blas Emilio Atehortúa. Supuestamente se deben haber compuesto otras de estas obras para piano, hasta el momento no se ha podido recabar mayor información sobre las mismas.

Hacia fines de cada año lectivo, se organizaba un total de dos conciertos para presentar el resultado de las composiciones que cumplimentaban los trabajos prácticos indicados inicialmente. Estos eran los denominados “Seminarios de composición”, las obras eran el fruto de lo aprendido por los becarios durante el año en los distintos cursos. El trabajo final, es de suponer, debería tener la autorización

¹⁶ La biblioteca del CLAEM, donde supuestamente se almacenaban los trabajos prácticos de los becarios, sufrió diversos traslados luego de cerrarse el centro. Según testimonio de Silvio Killian, actual encargado de lo que se ha conservado del material bibliográfico en la biblioteca musical del Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires, muchos ejemplares se perdieron por inundación de un depósito y por posible hurto de material.

de Ginastera.¹⁷ La realización de estos conciertos fue anunciada por la prensa local ateniéndose en mayor o menor medida a las gacetillas correspondientes que enviaba el CLAEM.¹⁸ Tanto en los anuncios como en las críticas de los conciertos hay dos términos que suelen reiterarse: “jóvenes” y “alumnos”. En cierto modo, ambas palabras condicionan la significación de las críticas. Los conciertos son presentados como simples muestras de jóvenes alumnos y, por consiguiente, difícilmente podrían incluirse a las creaciones en la categoría de arte. En general, aunque no siempre, suelen ser tomadas como experiencias de principiantes. En la mayoría de los anuncios y críticas a los conciertos, si bien se menciona que las obras estaban compuestas por los becarios y eran el producto del curso correspondiente de composición, no suele indicarse que el responsable de dicho curso era Ginastera. En general, cuando en las críticas se menciona al director del Centro, las opiniones manifiestan la importancia y el prestigio que el compositor le otorgaba al CLAEM. Sin embargo, en el momento de juzgar las creaciones de los becarios, no se relaciona directamente el hecho que las mismas surgían de los seminarios de composición que dictaba Ginastera. Ciertamente, no era necesario mencionar dicho vínculo pues en los artículos donde se anunciaban los cursos anuales del Centro y en los programas de los conciertos estaba sumamente claro que el responsable de los “Seminarios de Composición” era Ginastera.

A continuación se presenta una selección representativa de las críticas sobre los conciertos de becarios. En estas críticas, como índice del campo musical de la ciudad de Buenos Aires, es posible encontrar dos tendencias: críticas que se inclinan a dar importancia a las obras que abordan algún aspecto folklórico o criollo y críticas que desechan toda utilización referida a algún tipo de folklore o aspecto tradicional de la composición. Asimismo, como se podrá observar, en mayor o menor medida las creaciones de los becarios no fueron precisamente bien recibidas. Se ha podido detectar que ciertos procedimientos compositivos, utilizados por los becarios, pudieron resultar determinantes de dicha recepción. Estos procedimientos

¹⁷ Si bien no se ha encontrado documentación al respecto, el compositor y ex-becario Alcides Lanza ha indicado que su trabajo para coro a *cappella* no fue aceptado para su presentación en el Concierto de Navidad. Según el mencionado compositor se trataba de una “obra aleatoria ‘let’s stop the chorus’ [1963-VI], para cualquier grupo mixto de voces. El carácter aleatorio de la misma ofendió a Ginastera quien no permitió que la obra se ensayara/estrenara. Como en realidad era más bien ‘una serie de instrucciones que, al seguirlas, determinaban el curso de la obra’, los pocos apuntes de las mismas [instrucciones] se han perdido” (correspondencia privada con el compositor).

¹⁸ La mayoría de los “comunicados de prensa” que el CLAEM enviaba para su publicación se han encontrado en diversas secciones del ADT-CLAEM.

Hernán Gabriel Vázquez

generalmente estaban vinculados con algún tipo de organización no tonal de las alturas, recursos rítmicos o formales no tradicionales y la experimentación sobre las fuentes sonoras: tanto sobre instrumentos acústicos como por medio de instrumentos electrónicos. No todas las obras utilizaban estos procedimientos, sin embargo la mayoría de las críticas hacen hincapié en la utilización de esos recursos por parte de los becarios. Cada crítico, como agente de un sector del campo musical, tenía sus propias razones para no aceptar el uso de ciertos elementos. Dichas razones debieron estar determinadas por la institución arte que operaba en el respectivo sistema del campo musical.

Sobre los conciertos del año 1963 se opinó:

“Escucháronse Obras De Becarios de la Fundación Di Tella
[... El primer concierto de becarios] incluyó páginas de Edgar Valcarcel, peruano; Mario Nombre [sic], brasileño; Mario Kuri-Aldana, mejicano; Marco Aurelio Vanegas, colombiano; Miguel Angel Rondano, argentino, y César Bolaños, peruano, y mostró divergentes personalidades artísticas –como es lógico, todavía embrionarias– que pueden agruparse en dos grandes tendencias: los que intentan un medio de expresión nacionalista o localista (los tres compositores nombrados en primer término), y los que adoptan lenguaje más abstracto y universal (los tres últimos). [...]

O.F. [Oscar Figueroa]” (*La Prensa*, 28 de noviembre de 1963)

“Nuevo Concierto de Los Becarios de la Fundación Di Tella
El segundo concierto dedicado a mostrar la labor de los becarios del instituto de música de la Fundación Di Tella se realizó en los salones de exposición de la entidad [...]

En general el contenido de la audición pareció más débil que el de la precedente. Aparte de las “Variaciones para cuarteto de vientos”, de Maiguashca, que aunque un tanto áridas revelan disposición para la construcción polifónica, y de los movimientos denominados “Improvisación” y “Variación” de las “Formas concertantes para dos pianos”, de Blas Atehortua [sic], en pocos momentos la música escuchada concitó nuestra atención.

Las “Cinco canciones sobre texto chino”, de Bazán, parecieron excesivamente uniformes y bastante incoherentes. Cualidad esta última común a las “Variaciones tímbricas” de Villalpando.

En los “Contrastes para dos pianos y cinta magnética”, Krieger acude a la forma más simple de electrónica para conseguir efectos elementales. El desorden predomina en su trabajo. Una explicación adjunta al programa señalaba el sentido trascendente de las “Tres canciones” de Lanza. Después de leerla, la obra nos pareció insignificante.

O. F. [Oscar Figueroa]” (*La Prensa*, 3 de diciembre de 1963).

Se puede comprobar que se vincula a los becarios con la Fundación Di Tella o, en otros casos, con el Instituto Di Tella. En pocas ocasiones, cuando se menciona al CLAEM, los titulares dan cuenta del centro de arte del cual provenían los becarios.

Hernán Gabriel Vázquez

En la crítica citada a continuación, en líneas generales, las obras son tratadas prácticamente como el producto de aprendices inexpertos.

“Seis Estrenos en el Centro Musical del Instituto T. Di Tella

En el local del Instituto Torcuato Di Tella se realizó el segundo de los dos conciertos anunciados para dar a conocer las obras de cada uno de los doce alumnos becados del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, que aquella entidad auspicia. [...]

Como hecho general, sumamente auspicioso, puede señalarse el nivel homogéneo que han alcanzado estos jóvenes músicos al cabo de ocho meses de labor. Desde el punto de vista estricto del oficio resulta notorio que se han familiarizado con el manejo de una técnica cuyos elementos, previa selección inteligente en el futuro, les permitirá explayar con soltura sus inquietudes creadoras. Es ésta una etapa inicial, por tanto, pero fundamental. Será imprescindible entonces que a partir de ella cada uno busque dentro de sí su propio idioma para imprimir a sus obras una personalidad de la que por el momento carecen. [...]

P. S. U. [supuestamente, Pola Suárez Urtubey]” (*El Siglo*, 2 de diciembre de 1963).

En el n° 42 del *Boletín Interamericano de música*, Suárez Urtubey publicará un extenso artículo que funcionó como un balance general sobre las actividades emprendidas por el CLAEM.¹⁹ El titular del mismo es muy optimista, y hacia el final del texto la autora indicó algunas características de lo logrado:

“El Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella: una realidad para Latinoamérica, por Pola Suárez Urtubey
[...]

[Luego de mencionar la organización, actividades del Centro, la realización de los dos conciertos con obras de becarios y el concierto de navidad del año 1963:]

Después de un año de labor, es posible juzgar la efectividad de algunas consideraciones formuladas al comienzo de esta nota. En primer lugar, el [CLAEM] ha comenzado a servir a la comunidad al canalizar inquietudes creadoras en el orden musical, [...]. En segundo término, el Centro ha concretado su primer trabajo en equipo al haber puesto al servicio de la comunidad latinoamericana una serie de composiciones sobre temática popular. En tercer lugar, al cabo de un año de trabajo, los jóvenes compositores han adquirido, como único y absoluto denominador común, una cultura musical amplia y un oficio compositivo elevado. A partir de ambos, cada uno individualmente, ha seguido sus propias inclinaciones estéticas, que se extendieron desde un moderno concepto de nacionalismo sonoro hasta un universalismo sincrónico con la punta de lanza de la vanguardia musical. [...]²⁰ (*Boletín interamericano de música*, n° 42, julio de 1964).

En esta cita es posible encontrar otra muestra de las expectativas puestas sobre el Centro: la generación de una actualización en lo que respecta a la creación musical

¹⁹ Un ejemplar de dicho artículo, mecanografiado y con algunas correcciones manuscritas, ha sido encontrado en el ADT-CLAEM. Posiblemente, el artículo presenta una versión oficial del primer año de actividades del centro.

²⁰ El subrayado es nuestro.

latinoamericana y la utilización de obras vinculadas con algún tipo de nacionalismo. Estos mismos elementos son lo que la crítica internacional indicó sobre las obras de Ginastera estrenadas en los Festivales Interamericanos de Música de Washington: técnicas de vanguardia (atribuyendo a este último término un significado positivo, de progreso en la técnica musical) y vínculos con la “tierra natal”²¹ del compositor. A pesar de las críticas un tanto desaprobatorias de “P. S. U.” hacia las creaciones de los becarios, en esta oportunidad se propuso asegurar el prestigio del CLAEM, de su producción y de su Director. Precisamente, en esta versión oficial de los hechos publicada en el *Boletín interamericano de música*, la relación entre el Centro, Ginastera y los becarios es notoriamente simbiótica. Un tipo de discurso similar se encuentra en la crítica de la misma autora al concierto de navidad de 1963:

“Último concierto del “Di Tella”

VILLANCICOS DE LATINOAMERICA

Puede afirmarse que el [CLAEM], creado por el Instituto Torcuato Di Tella, y que cuenta con la autorizada dirección de Alberto Ginastera, ocupa ya un lugar en el múltiple y variado quehacer musical de nuestra ciudad. La realización de festivales de música contemporánea, donde se tuvo oportunidad de conocer las últimas y muy discutidas tendencias musicales, y los conciertos donde los doce becarios latinoamericanos dieron una muestra de la efectividad de esta importante iniciativa que redunda en beneficio de la creación sonora de Latinoamérica, han coincidido en el curso de este primer año de labor para realizar un aporte interesante a nuestra vida musical.

El último concierto del año del [CLAEM] estuvo dedicado a Navidad y transcurrió dentro de un plano de inusual jerarquía dentro de este tipo de manifestaciones. [...]

La segunda parte del programa estuvo a cargo del Coro de Cámara del [CLAEM] [...] se escucharon ocho Villancicos Latinoamericanos, compuestos sobre temas populares por los becarios del Centro. Según informó en breves palabras Alberto Ginastera, la iniciativa de encargar a los becarios la realización de villancicos sobre temas de sus propios países obedece a dos motivos: por una parte dotar a la parte latina de nuestro continente de un repertorio artístico sobre la base de lo autóctono, remediando así el vacío que suele producirse en este orden de cosas y cuya solución hasta el momento había sido la de apelar a canciones navideñas europeas. Por otra parte –acotó Ginastera– se trata de no provocar un divorcio por parte de los compositores con el acervo nacional de nuestra América.

El resultado fue sin duda feliz. [...] [Las obras] formaron así un núcleo de trozos corales donde se exteriorizaron las diversas maneras de cantar al nacimiento del Niño, según el espíritu de cada pueblo.

P. S. U.” [Pola Suárez Urtubey] (*El Siglo*, 22 de diciembre de 1963).

Suárez Urtubey continúa brindando una versión oficial de los hechos. A su vez, la autora del artículo forja vínculos y relaciones entre el Centro, los becarios, una creación vinculada con el nacionalismo y, por sobre todo, colocando a Ginastera

²¹ Gilbert Chase, crítica al *Cuarteto de cuerdas* N° 2 de Ginastera (1958) citado en Suárez Urtubey 1967:129.

como el gestor y promotor de dichas actividades. Indudablemente el director del CLAEM participaba de todas estas ideas, algunos de sus testimonios han dado cuenta de esto. Sin embargo, que esas intenciones fueran publicadas en la prensa gráfica otorga una importancia, legitimidad y trascendencia mayor a las intenciones del compositor. Por alguna razón aun no establecida, en los años siguientes no se solicitó a los becarios la composición específica de obras sobre temas populares ni se realizaron conciertos navideños.

Para finalizar con los conciertos de becarios de 1963, se presentará el tratamiento que brindó el diario *La Nación*. En dicho diario se han encontrado menciones bastante prudentes; principalmente se enumeran los hechos y se brindan opiniones breves y no demasiado comprometidas. Es una de las publicaciones en las que, en los distintos años, se indicó el nombre del CLAEM y del Director del Centro en las críticas. En el artículo referido al segundo de los conciertos de becarios de 1963 se encuentra un tipo de discurso similar al de las demás críticas de este diario: comentarios un tanto escuetos para las obras, seguidos de elogios para los intérpretes de las mismas.

“Música moderna en un concierto

[...] En primer término se escucharon las "Variaciones para cuarteto de vientos", de Mesías Maiguashca, de material ampliamente elaborado, pero de relativo contenido musical. En su interpretación actuaron con eficiencia [...] [nómina de intérpretes] Mayor interés ofrecen las "Variaciones tímbricas para voz y conjunto de cámara", de Alberto Villalpando, escritas en base a una serie de timbres, y que revelan sentido del color, alcanzando una grata culminación final. Fueron vertidas en buena forma por [...] [nómina de intérpretes]" (*La Nación*, 1 de diciembre de 1963).

De la misma publicación, pero sobre los conciertos del año 1964, se ha encontrado una interesante crítica que presenta un intento de resguardar la figura de Ginastera:

“Audiciones diversas en salas de la ciudad

[...]

Instituto Torcuato Di Tella

[...] Parte de la tarea efectuada por los jóvenes músicos ahí reunidos se ha desarrollado con la guía del propio Ginastera, mediante un curso sobre "Técnicas experimentales de composición", que los ha puesto absolutamente "al día" en cuanto a esa faceta de su hacer se refiere. Como colofón de ese curso, y a la vez como demostración de los resultados logrados realizáronse [*sic*] en la sala Audio-Visual del Instituto Torcuato Di Tella dos sesiones, cuyos programas se integraron con los trabajos preparados al efecto por los compositores-alumnos. [...] Las obras escuchadas, dispares en su carácter y también en sus alcances, dieron, no obstante cierta heterogeneidad del conjunto –aquí se trata de talentos individuales por encima de la calidad de la enseñanza–, evidencia de una labor enjundiosa y efectiva. Sin entrar, por razones diversas, en el análisis detallado, señalaremos como, a nuestro entender, particularmente atrayentes –ya sea por la musicalidad, la fuerza o el interés de su factura– la "Camarae musica", de Atehortúa; "Tres-

Hernán Gabriel Vázquez

Silvestre", de Kuri-Aldana, y "Ukrinmakrinkrin", de Nobre. [...]” (*La Nación*, 23 de noviembre de 1964).

Opiniones mucho más comprometidas, en lo que respecta a la valoración de las obras, se han encontrado en otra publicación:

“Fin del Curso del Instituto Musical Torcuato Di Tella

[Luego de indicar las obras del primer concierto] [...] El primero de los autores nombrados [Atehortúa] debe ser considerado como un compositor ya definido, orientado hacia formas inteligibles. No hay en su obra, [...] desentendimiento con la tradición, lo cual no quiere decir que se haya sacrificado a fórmulas ajenas.

Declaramos nuestra simpatía por esta juventud estudiosa que trata de desentenderse con el lugar común, pero la mayoría da la impresión de buscar de rebuscar mejor una síntesis que es tan apretada que pronto será sólo una nota la frase o la idea y luego el ademán de tocar una nota, pero sin llegar a hacerla oír. Deben eliminar – poco a poco si con él están encariñados- ese terrible puñetazo, o como quiera llamárselo, que se le propina al pobre teclado, al cual tenemos que estarle agradecidos por tantos motivos. [...]

El segundo concierto fue al día siguiente –como quien dice, enseguida, para evitar que el público pudiera arrepentirse a tiempo. [...]

En “Ukrinmakrinkrin” del brasileño Marlos Nobre, el autor revela la musicalidad de casi todos –por no decir todos- los músicos de su país tanta que es probable que resista los embates que significan su exuberancia, sus ruidosos y redundantes efectos, los ataques al piano. A pesar de ello el folklore de su país se percibió, pero como quejándose, por el mal trato que se le da.

Por fin “Intensidad y espacio” [sic], de César Bolaños [...]. Atronó el ámbito con ruidos extraños, voces de hombre y de mujer, y por ahí se oyó decir “pero me encebollo”, con lo que se daba a entender que por ahí iba la “música”.

L. M. H.” [Luís María Hernández] (*La Prensa*, 24 de noviembre de 1964).

Aquí el crítico ofrece cuatro opiniones que es necesario destacar: celebra el apego a la tradición, desacredita la importancia que los conciertos podrían tener, adjudica la presencia de elementos folklóricos en obras donde resulta más que compleja su localización y se rechaza la música electrónica. Si bien no se ha podido localizar la partitura de *Camerae musica* de Atehortúa, *Ukrinmakrinkrin* de Nobre es una obra serial donde se utiliza texto de un pueblo originario brasilero el cual, por sí mismo, no imprime ningún carácter “folklórico” a la obra.²²

Sobre las obras compuestas por los becarios del bienio 1965-66 existió algo de polaridad de opiniones y se llegó a grados importantes de desaprobación de lo escuchado. En un tono modesto, *La Nación* publicó:

“Obras interesantes en dos sesiones de música americana

²² María Ester Grebe (1979) ofrece un completo análisis de *Ukrinmakrinkrin* y comentarios del propio compositor sobre la obra.

El [CLAEM] [...], encabezado por el maestro Alberto Ginastera, director del Centro. Su acción, entre otras cosas entraña una efectiva labor de americanismo con respecto de cuya trascendencia no podrían albergarse dudas.

Actualmente está completando su primer año de actividad el segundo grupo de becarios, entre los cuales se encuentra [...] un compositor norteamericano, Walter Ross, cuya presencia otorga proyección aún mayor a las actividades del Centro. Los dos conciertos ofrecidos han constituido una experiencia a todas luces positiva, de la que corresponde extraer conclusiones decididamente auspiciosas. Las obras escuchadas –doce, en total- dijeron a las claras de un nivel profesional elevado [...]. Naturalmente, [...] este panorama de la joven creación musical de América se ha desarrollado en una línea que osciló [... sutilmente, se pone en duda lo dicho en el párrafo anterior].

En tal sentido y si se estableciera [...] una escala de valores, [...] en primer lugar [...] se situaría] Benjamín Gutiérrez, por su “Música para siete instrumentistas” [...] en la que hay substancia [*sic*], imaginación, destreza, buen gusto y musicalidad [...] dentro de un bien entendido modernismo. [El subrayado es nuestro]

Muy de cerca a esta obra [...] ubicaríamos al “sexteto” [...] del guatemalteco Jorge Sarmientos, [...] a la “Sonata II”, para piano, del chileno Enrique Rivera, recia, rigurosa, pianística y reveladora de claridad de conceptos y lucidez organizativa y al “Divertimento para conjunto de cámara” del también chileno Miguel Letelier [...] En estas cuatro obras creemos se encuentra lo mejor de cuanto este breve ciclo ha puesto a nuestro alcance. [...]

[La obra] del argentino Eduardo Mazzadi [...] no por acentuadamente berguiana, deja de constituir un logro [...] Walter Ross, se muestra refinado, hábil y puede que un tanto reiterativo, o los “Parámetros” [...] en la que la argentina, Graciela Paraskevaídis –la única dama del grupo-, pone de relieve temperamento vigoroso, ideas y mano firme en el dominio de los elementos elegidos.

Como realizaciones estimables habrán de conceptuarse [las obras de] Atiliano Auza León; [...] Gabriel Brncic, [...] Rafael Aponte-Ledée, [...] Jorge Arandia Navarro [...] y] Mariano Etkin. [...]

Ambas sesiones transcurrieron, por lo que a interpretación se refiere, en muy alto nivel [...]” (*La Nación*, 1 de octubre de 1965).

En esta crítica se continúa con un estilo de discurso que pretende ser objetivo. Sin embargo la ambivalencia de las opiniones, donde se ofrecen halagos para luego relativizar a los mismos, desdibuja la objetividad presente en la superficie del texto. Es necesario destacar que se indica como algo ciertamente cuestionable el acercamiento estético a Alban Berg de la obra de Mazzadi. Este hecho, la puesta en duda de obras que se aproximan estéticamente a las creaciones de Berg, se ha detectado en diversos textos de la década del sesenta y posteriores.²³ Resulta llamativo que en el artículo citado anteriormente, como en otros, se destaque la

²³ Aparentemente, Alban Berg no constituyó un compositor aceptado como modelo a seguir por algunos agentes del campo musical porteño de mediados del siglo XX. La filiación estética con este compositor se encuentra sutilmente cuestionada en algunos de los textos mencionados en la bibliografía, principalmente algunos de los referidos a Ginastera.

presencia de un compositor norteamericano.²⁴ Al parecer, la jerarquía otorgada a Walter Ross se vinculó más con su origen geográfico que con sus creaciones. La presencia de este compositor influyó sobre la redacción de los titulares de las críticas.²⁵

“Autores Americanos en un Festival Di Tella

[...] se realizó la tercera serie de conciertos con obras de los becarios del [CLAEM], en sesiones que comprendieron trabajos de diverso espíritu. [...]

El panorama general de las composiciones, con pocos trabajos de tendencia experimental, presentó, en cambio páginas de lenguaje ortodoxo y formas que más semejan asimilación de modelos que deseos de renovación.

De entre ese total de obras, sin embargo, hubo una netamente diferenciada que pareció señalar ideas. Si bien [éstas] no siempre originales, [...] Se trata de “Passacaglia”, para órgano del chileno Gabriel Brncic [...] con una serie dodecafónica de Dallapiccola y sin exceder el marco convencional adoptado, supo extraer consecuencias nuevas del instrumento.

Atiliano Auza León, [...] presentó su “Trío” [...], de suaves tintas y amable carácter que no se aleja del mundo conocido. [...]

Un problema de desintegración acentuada del material sonoro presenta Graciela Paraskevaídis (argentina) en [...] “Parámetros” [...]. Las renovadas imágenes que desea lograr la compositora, parecieron alcanzadas sólo parcialmente en una estructura que pierde consistencia y da la sensación de restringida inventiva. [...]

En su “Sexteto” [...] Jorge Sarmientos [...] ha utilizado por primera vez los procedimientos seriales. [...] con una parte pianística destacada y cuatro variaciones que se alejan del estilo inicial en sus diseños zigzagueantes, retóricos [...]

Jorge Arandia Navarro (argentino) en su “Cuarteto de cuerdas” se aparta de sus discípulos y experimenta efectos de percusión obtenidos, entre otros, “col legno” o golpeando sobre la tapa armónica de los instrumentos, y con desplazamientos de acentos y lentos glisandos para crear ambientaciones que se agotan en sí mismas. El breve coral que cierra la obra, restituye al oyente en el mundo sonoro habitual.

La obra del portorriqueño Rafael Aponte-Ledée (1938) “Dialogantes” [...]. Utiliza la dodecafónica [...] pero con resultados impersonales y no siempre de interés. [...]

La “Sonata II” del chileno Enrique Rivera [...] es un trabajo elaborado cerebralmente; construido con ese rigor que a veces el arte no necesita. Pero, a pesar de ello, de entre la rígida estructura forjada por el autor surge el germen expresivo que denota la presencia del músico. Y eso es ya bastante.

Mariano Etkin, que con su “Entropías”, puso fin a los dos conciertos del ciclo, [...]

Hay clima de baja presión en la concepción estática de esta obra que, sin embargo acude a recursos “virtuosistas” poco explicables. [...]

S. P. [Silvano Picchi]” (La Prensa, 1 de octubre de 1965).

En la crítica, Picchi alterna opiniones favorables (o que aparentan serlo) con frases que ponen en duda lo antedicho. Por ejemplo, sobre el cuarteto de Arandia Navarro,

²⁴ Efectivamente, la institución que organizaba los conciertos era un centro latinoamericano y en el programa de mano se indica que Ross se encontraba becado por la OEA. Sobre la participación de Ross como alumno de los cursos del CLAEM véase el Apéndice B.

²⁵ El título del presente trabajo es una cita del anuncio correspondiente a los conciertos de becarios publicado en *Clarín* el 25 de septiembre de 1965. Con la calificación “de América” el titular del diario indica la presencia de Ross entre los “jóvenes compositores” y, asimismo, enfatiza el espíritu panamericanista de la época.

el crítico se refiere a los procedimientos de ejecución instrumental utilizados por el autor. El comentario inicial es descriptivo y neutro, pero concluye la frase desechando todo aporte que la obra pudiera realizar: “ambientaciones que se agotan en sí mismas” (*ídem*).

En la sección anterior, dedicada a la recepción de los Festivales de Música Contemporánea, se trabajó sobre críticas publicadas en la revista especializada *Tribuna Musical*. En dicha revista se encuentran artículos realizados principalmente por compositores, intérpretes y musicólogos. Es decir, aquí se podrá encontrar la visión de especialistas del campo musical porteño. *Tribuna Musical* comenzó a circular en mayo de 1965, por lo tanto sólo se han encontrado menciones sobre los conciertos de becarios de dicho año y de 1966. Para los conciertos del año 1965 se publicó un artículo relativamente extenso, ubicado en la sección “Instituto Di Tella” bajo el título “Obras de becarios, 28 y 29 de septiembre”. En el comienzo del mismo, el cronista se centró en presentar las dos características que presenta el siglo XX “en todos sus campos de actividad humana”. El autor inició su exposición y prosiguió con la crítica de las obras:

“... por un lado [se encuentra] la posición renovadora, de corte revolucionario y esencialmente experimental, que a veces logra resultados asombrosos y efectivos, o fracasa lamentablemente; en el otro extremo se ubica la actividad de aquellos que, a veces sin ser realmente reaccionarios, prefieren desenvolverse alrededor de principios básicos de reconocido resultado. Un ejemplo más de lo antedicho fue la Tercera Serie de Conciertos con Obras de Compositores Americanos Becados, [...] en la que participaron los actuales becarios del Seminario de Composición del [CLAEM] [...]. Incursionaron algunos por el camino de lo novedoso referido tanto al aspecto expresivo como formal, en tanto otros centraron su mira en objetivos más consecuentes con la tradición musical.

En la primera de estas situaciones, o sea la de renovación y búsqueda, encontramos especialmente destacables algunas obras [...]: la “Sonata II”, para piano, de Enrique Rivera (chileno), está concebida en principios que nada tienen que ver con los aspectos exteriores de la sonata clásica [...]. También se aleja del concepto clásico del cuarteto la obra que presentara [...] Jorge Arandia Navarro, en ella apela a recursos no habituales en la producción de sonidos [...] que ya hemos tenido oportunidad de ver y escuchar en obras de compositores contemporáneos de avanzada, y que Arandia Navarro sabe integrar [...] de lo sutil a la directa agresividad. Un problema sonoro de difícil solución fue el que se planteó Graciela Paraskevaídís [...] el resultado fue convincente, especialmente en las partes de piano y saxofón, de carácter expresionista sin llegar a lo denso [...]. Otro problema sonoro [...] fue el que decidió enfrentar Mariano Etkin [...] “Entropías” fue el título elegido y el resultado obtenido, poco comunicativo, evidenció un afán de búsquedas tímbricas en combinaciones y maneras de ataque, limitadas en sus consecuencias por el instrumental elegido. [...]

Las dos obras con canto escuchadas presentaron marcado interés. [...] Las ocho canciones de la lírica japonesa [...] de] Walter Ross [...] resultó el trabajo mejor logrado de los presentados en la oportunidad [...]

Hernán Gabriel Vázquez

Cuatro composiciones [...] se ubican especialmente en una línea más conservadora, tanto formal como melódica y tímbrica [... Auza León, Gutierrez, Sarmientos y Letelier]

[... el final del texto, una tercera parte del total del artículo, está dedicada a mencionar la eficacia de cada uno de los intérpretes]

R. de P. [Roque de Pedro]" (*Tribuna Musical*, año 1, n° 7, noviembre - diciembre 1965).

Este texto discurre sin ser demasiado determinante y pretendiendo una aparente objetividad descriptiva. Sin embargo, durante la narración se introducen elementos que ponen en duda o dan lugar a una cierta reprobación de las obras. El primer párrafo es en efecto determinante de la crítica siguiente: la renovación experimental puede “lograr resultados asombrosos y efectivos, o fracasa lamentablemente”; por otra parte, “sin ser realmente reaccionarios” puede preferirse “desenvolverse alrededor de principios básicos de reconocido resultado” (evidentemente se refiere a obras efectistas que podrían considerarse intrascendentes). En las críticas a las obras no se encontraron descripciones de “resultados asombrosos y efectivos”. Por su parte, las obras “más conservadoras” llegaron a obtener la adjetivación de “fácilmente accesibles” porque “interrelacionan el dodecafonismo y lo telúrico” o poseedoras de un “logrado equilibrio formal”. En definitiva, el autor inició el artículo con la posibilidad de que existan obras atrayentes o poco interesantes; durante la crítica, sin llegar a ser necesariamente negativa, no se encontraron ejemplos sobre el primer tipo de obras. La única excepción fue la obra de Walter Ross, que “resultó el trabajo mejor logrado” lo cual no implica, necesariamente, que para el crítico la obra haya obtenido “resultados asombrosos”. La figura del “único becario de los Estados Unidos” vuelve a ser destacada en esta crítica. En este caso se jerarquiza su creación, aunque el país de procedencia no se encuentra indicado entre paréntesis como sí lo está para el resto de los becarios.

Algo que llama la atención se encuentra en el artículo de *Tribuna Musical* sobre los conciertos del CLAEM del año 1966, allí figura lo siguiente: “NR [nota de redacción]: TM no pudo asistir a los dos conciertos con obras de becarios que ofreciera el Instituto Di Tella” (*Tribuna Musical*, año 2, n° 10, verano 1966-1967, p.25). Este párrafo se encuentra luego de una crítica sobre un concierto organizado por el CLAEM donde Jorge Zulueta interpretó la obra completa para piano de Arnold Schoenberg. Dicha crítica posee la firma de Graciela Paraskevaídis, colaboradora regular durante los primeros años en la publicación y una de las becarias del CLAEM

Hernán Gabriel Vázquez

que presentó obras en el concierto de 1966. Evidentemente, Paraskevaídis no era la encargada de redactar la crítica al concierto de becarios. Asimismo, resulta evidente que ese concierto no interesó demasiado al responsable de hacer esa redacción. Es necesario aclarar que, siendo lo anterior una conjetura, por el momento no se ha podido encontrar alguna otra razón para la no publicación de la crítica sobre los conciertos de 1966.²⁶

A pesar de la ausencia del crítico de *Tribuna Musical*, es posible acercarse a la particular impresión que obtuvieron otros críticos sobre los conciertos de becarios de 1966. Un panorama algo desalentador es el que ha dejado Silvano Picchi:

“Concierto en el Di Tella con obras de sus becarios

[Se enumeran los autores y obras presentadas en ambos conciertos] [...] Esta extensa lista de obras tuvo, a grandes rasgos, una neta diferenciación que comprendió en la primera jornada los trabajos experimentales, o de intención experimental, con excepción del cuarteto que abrió la serie [de Jorge Sarmientos], que por su ortodoxia podría haber figurado con las del segundo grupo, mucho más tradicional a pesar de los procedimientos de escritura actualizados que sus autores utilizan, en algunos casos.

Pero, después de la audición de obras como éstas difícil resulta no pensar (aunque no sea más que de pasada), en lo que está ocurriendo en el terreno artístico en nuestros días. [Se pone en duda tanto la actitud de seguir enfoques estéticos cercanos a la tradición y el utilizar tendencias más actuales].

Lo malo es que estos sustitutos que hoy nos ofrece el artista, en la mayoría de los casos poseen valores disintiles [sic] como obra de arte; y nos atrevemos a afirmarlo aun a riesgo de parecer legos frente a las nuevas exigencias estéticas, porque creemos que el objeto artístico debe seguir manteniendo su peculiaridad intrínseca a través de cualquier vicisitud a que la circunstancia lo someta.

Pero no es el caso que nos toca considerar pues, con la mejor disposición, algunas de las creaciones escuchadas sólo pueden ser entendidas con un sentido humorístico, y aun así, de alcance escaso. Además, la tónica general e las creaciones, [...] hace superfluo repetir comentarios. Por ello, elegiremos sólo dos muestras; las que a nuestro juicio señalaron extremos en la escala valorativa. [...]

Ahora, con su “Dialexis”, obra que podrá o no gustar al oyente corriente, [Brncic] vue[lve] a llamar la atención por las ideas que posee, aun manejándose en la aparente incoherencia de la música actual.

“Los refranes”, -el otro extremo-, [...] hizo dudar si se trataba de una obra musical en verdad, o si en verdad el autor -¿con ironía?- desea demostrar lo difícil que es el arte.

Las versiones, a cargo de un nutrido núcleo de intérpretes entre los que Gerardo Gandini tuvo funciones de “factotum”, resultaron aceptables en su mayoría. [...]

S. P.” [Silvano Picchi] (*La Prensa*, 10 de noviembre de 1966).

Un tanto intrigante resulta el hecho que, para el crítico, ninguna de las obras haya resultado de interés sea cual fuera la estética o técnica que las caracterizara. Hasta la obra de Brncic, la cual destaca del conjunto, es relacionada con “la incoherencia de

²⁶ Una aclaración similar se encuentra en el artículo sobre el cuarto concierto del Festival de Música Contemporánea, “dedicado exclusivamente a la música electrónica” (*Tribuna Musical*, nº 10, p. 25).

la música actual”. Este tipo de críticas muestran, haciendo uso del concepto de vanguardia institucionalizado, que los conciertos de becarios eran recibidos como algo extraño, ajeno y que, por lo tanto, disentían o se enfrentaban a los valores que debía tener una obra de arte dentro de un sistema del campo musical. Los conciertos de 1966 parecen haberse opuesto con mayor intensidad a las expectativas puestas sobre la creación de los alumnos de Ginastera. El desconcierto suele estar especificado en los titulares de las críticas:

“Obras de Becarios del Di Tella: ¿Progreso o Desorientación?

Como todos los años, dos sesiones musicales organizadas por el Seminario de Composición del [CLAEM], dirigido por el maestro Alberto Ginastera, permitieron conocer una serie de obras de compositores latinoamericanos becados en las cuales se traduce su labor del año lectivo. Este carácter de balance de un año de trabajo no debe ser perdido de vista en la valoración de alguna de esas obras, porque el afán de búsqueda y de experimentación desempeña en ellas un papel decisivo y levanta vallas a veces insalvables ante la costumbre del oyente, apegado a una gloriosa tradición sonora de siglos, y el campo en que el compositor nuevo selecciona sus propósitos y sus medios de expresión.

Lo menos negativo que percibe el oyente común frente a ciertas obras es desorientación. Por otra parte, algunos de los resultados llevan a pensar que los propios autores no han hallado el camino o están dando un rodeo: tales los casos de **Graciela Paraskevaídis** (“Combinatoria II”), empeñada en lograr con el uso de la banda magnética una aglutinación de timbres sumamente ardua y cuya utilidad como medio expresivo parece muy limitada, o de **Jorge Sarmientos**, cuyo “Cuarteto de arcos Op. 24” delata, más que una actitud de compromiso, la dificultad de soltar las amarras de lo folklórico remanente y de su personal experiencia de percusionista para internarse resueltamente en la lograda experimentación serial de la segunda parte de la obra. [...]

En la segunda sesión el clima sonoro fue inesperadamente tradicional: piezas para piano de relativa significación (“Anfiblastula”, de **Atiliano Auza León**, y “Playas rítmicas”, de **Jorge Arandia Navarro**) [... siguen comentarios benévolos sobre las obras, pero mejorables].

Estas impresiones de primera audición podrían ser revisadas en caso de obtenerse ejecuciones dirigidas por músicos expertos en esa labor, carácter que no revisten algunos de los que la abordaron, con empeño pero evidente nerviosidad e inexperiencia. [...]

Es posible que no todas [las obras] comporten un progreso efectivo, pero no es dudoso que solamente con la confrontación de los trabajos experimentales se podrá saber si los nuevos intentos revelan un avance o simplemente desorientación.

DAYED” (*Clarín*, 12 de noviembre de 1966)

Esta crítica coincide con la apreciación de la anterior sobre la polarización de estéticas entre ambos conciertos. En este caso, el autor enfatiza lo sorpresivo que resulto escuchar obras con carácter “inesperadamente tradicional”. Pero esta última calificación no salvó a las obras de una valorización algo desaprobatoria. Tanto el titular como el texto de la crítica precisan la orientación de la duda, un progreso o una desorientación. Pero esta duda incluye otra cuestión, la potencial existencia de

Hernán Gabriel Vázquez

un responsable de la pérdida del rumbo, que apartó a los becarios de la “gloriosa tradición sonora de siglos”, y que es presentada como una agresión para los oyentes. La “labor del año lectivo” del “Seminario de Composición” parece haber sido la responsable de la desorientación percibida.

En la siguiente crítica se profundiza la duda sobre el valor de las obras y se las llega a considerar negativamente, producto de algo ajeno a las potencialidades de los propios compositores. Es decir, los compositores “dotados naturalmente” pudieron haber sufrido una confusión o haber sido alejados de la búsqueda de producciones “equilibradas y satisfactorias” durante el proceso de “asimilar las nuevas y complejas técnicas” de composición.

“Obras de músicos latinoamericanos en el I. Di Tella”

[...] Estas [obras], que en general responden a algunas de las más avanzadas tendencias musicales de la actualidad, muestran en sus autores una comprensible inquietud experimental, así como el deseo de poder asimilar las nuevas y complejas técnicas con alguna posibilidad de éxito, pero con frecuencia el procedimiento (que se hace reiterativo, como una lección mal aprendida), prima sobre el contenido, las más de las veces somero y hasta inexistente.

Algunas de estas obras son más el fruto de un esfuerzo de voluntad que de una genuina necesidad interior de expresión. El balance resulta en la mayoría de los casos negativo, lo que es de lamentar, ya que varios de los jóvenes cuyas obras figuraban en los programas, se hallan bien dotados naturalmente, y si escucharan con más atención la voz de su propia individualidad –por modesta que fuera, en apariencia- y siguiesen su propio camino, más largo pero más seguro, podrían ofrecer soluciones menos espectaculares y estrepitosas, pero sí más equilibradas y satisfactorias.

Entre las composiciones más logradas, [...] figura en primer término el atrayente “Concierto” para cuerdas del costarricense Benjamín Gutiérrez Sáenz, quien no ha temido recurrir a técnicas y métodos más o menos tradicionales, [...]. “Estáticamóvil I”, del argentino Mariano Etkin, [...] da la idea, en sus acumulados efectos, de pretender traducir el ruido de un motor de avión. [...]

[Luego de nombrar con mínimos comentarios el resto de las obras...] Todas estas páginas fueron objeto de discretas, o adecuadas, ejecuciones por parte de un grupo particularmente numeroso de intérpretes vocales e instrumentales, que actuaron con la conducción de [...se nombra a quienes dirigieron]. Intencionalmente omitimos el término dirección, pues, salvo una o dos excepciones, no podría hablarse de ella [...].” (*La Nación*, 15 de noviembre de 1966).

Además del intento de salvaguardar el potencial creativo de los becarios, mediante la valoración de sus cualidades naturales, existe una frase que intenta despojar de responsabilidades al encargado de los seminarios de composición. La falta de contenido, la reiteración y otras cualidades presentes en las obras son relacionadas con “una lección mal aprendida”. Si un grupo de alumnos aprendió algo mal debió existir un docente que, al menos, intentó funcionar como enseña de un conjunto de contenidos. Esta crítica y la anterior presentan la recepción del aspecto pedagógico

Hernán Gabriel Vázquez

del CLAEM del cual resultaron las obras de los becarios. Se relaciona a las creaciones, más que con las cualidades de los educandos, con uno de los efectos de la educación: en las críticas se cuestiona la capacitación técnica que permitió a los becarios la composición de sus obras.²⁷

Como último ejemplo, se transcribe casi en su totalidad la crítica sobre el primero de los conciertos de becarios de 1966. Además de poder apreciar la habilidad discursiva e ironía puesta en práctica por el autor, es necesario recalcar el alto grado de claridad que el mismo poseía. El crítico presenta rotundamente la dificultad que se le plantea al intentar comprender la producción de los becarios. Hecho que, como parte de un sistema de agentes del campo musical porteño, evidencia cómo la misma problemática podría llegar a presentarse en otros agentes del mismo sistema. En este caso, los agentes pertenecerían al sistema tradicional-nacionalista. Algo que muestra el desconcierto del crítico es la referencia al día de asistencia al espectáculo, indica que concurrió al concierto del martes y la crítica se centra en las obras que se presentaron el día anterior y excluye la obra que, aparentemente, fue la más tradicional de esa sesión: el *Cuarteto* de Jorge Sarmientos. El texto, literalmente, decía lo siguiente:

“Música

Lilipirorororo, Piii, Toc

Concierto de Música contemporánea en el Instituto Di Tella

Por Jorge D’Urbano

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

[...] el martes por la tarde [...] Los becarios de la sección música de esa progresista institución [el ITDT ...] expusieron lo que han hecho durante este año de estudios a través de sendas obras basadas en algunas de las tendencias más avanzadas de la música de nuestro tiempo, y empleando los procedimientos más audaces, como el sistema aleatorio, la música electrónica, el ruido organizado, las “relaciones entre complejos sonoros”, etc. Un distinguido grupo de intérpretes se encargó de la ejecución de dichas obras. No fue tarea fácil porque los instrumentistas debieron renunciar las más de las veces a emplear su instrumento en el sentido corriente y reaccionario de la palabra. Así, el pianista no tocó el piano, sino que hizo vibrar las cuerdas, golpeó la caja, martilló el teclado, [... lista de algunas técnicas extendidas

²⁷ El concepto de educación y sus efectos (capacitación y formación) son utilizados siguiendo los aportes de Raúl Ageno (1987).

en distintos instrumentos]. Estos y otro efectos del mismo cariz muestran a las claras una venturosa tendencia a ensanchar los límites tradicionales de los instrumentos, sometidos hasta hace poco a la intolerable tiranía de la funcionalidad y a que produjeran los sonidos para los cuales fueron especialmente contruidos. Por lo general, mis críticas no están escritas poniendo el ojo en el criticado. Si éste las lee lo hace en su condición de público, que es mi objetivo. En esta ocasión, sin embargo, me siento obligado a escribir esta crítica con directo destino a César Bolaños, Enrique Rivera, Mariano Etkin, Graciela Paraskevaídis y Gabriel Brncic, a quienes pertenecían la mayor parte de las obras incluidas en el programa. [...] Es mi derecho, tal como es el de ellos el de hacer oír el resultado de sus necesidades estéticas y expresivas. Lo que sigue, pues, está especialmente pensado para ellos. Lerolerleroleropipipitononequequeque. Lilipirorororororó neulito be califela. Píiiiiiiii, píiiiiii, píiiiiii, toc. Ah!!!!!!!vurivurivaf. Bolaños lequelequeleque, búuuu, nectorius endis novera, but, batabatbatbat. Nirritu lew Rivera refranerus popularis bla bla bla bla, blit. Blot, Blut, Bluf. Kirokokiros lalenfo nosfatis Etkin... búuuuuu, cháfate. Aulindini beriberiberi Paraskevaídis plaf! Gerendi no curi fasqunado torleti vetuto arrrrrrrr, tip. Parapiparpiparpi iestil Brncic proporoporopo papap, periperiperopé. Sendi calupsi verisa noblendos, beéeeee, blic. ¿Estamos?" (*El Mundo*, 10 de noviembre de 1966).

Es sumamente llamativa la creatividad y destreza que supo poner en práctica el crítico: calificó a las obras de los becarios con una serie de onomatopeyas. De una manera elegante, hace uso de un recurso tradicionalmente utilizado en los *Comics* el cual representa una sucesión de insultos hacia otra persona. La distancia temporal sobre los hechos puede permitir el lujo de encontrar risible a la situación. Sin embargo, es altamente significativo que una crítica sobre la presentación pública de la producción de un centro de arte concluya de una forma tan agresiva. El crítico, como parte de un sistema del campo musical, debió sentirse a su vez sumamente agraviado. El texto muestra el descontento producido por presenciar como un centro de enseñanza musical ofrecía al público producciones evidentemente alejadas de la concepción de obra de arte presente en, al menos, esa parte del campo musical. Y dichas producciones provenían del Centro que había sido recibido con expectativas basadas en los logros obtenidos por las creaciones de su Director. La disconformidad creciente de las críticas muestra la particular recepción que estos conciertos obtuvieron.

Como contraste con estas críticas, se presenta un ejemplo de las opiniones que se vertieron sobre un concierto organizado por la ANM en Buenos Aires. Esta crítica, cuyo autor no ha sido identificado, indica el tratamiento dado a los conciertos de la Agrupación y a las obras presentadas y estrenadas en los mismos. El texto, publicado en *La Nación* y con su característica prudencia, presenta un discurso que se diferencia en forma notoria de los citados anteriormente sobre el CLAEM.

Hernán Gabriel Vázquez

“EFECTUÓSE UN CONCIERTO DE NUEVA MÚSICA.

La Agrupación Nueva Música ofreció otro concierto en la sala Casacuberta del Teatro Municipal San Martín, con la colaboración de un numeroso grupo de intérpretes instrumentales, que actuaron bajo la dirección de Claudio Zorini. El programa, dedicado a la producción nacional de vanguardia, incluía varias páginas, algunas de ellas con carácter de estreno. El pianista Jorge Zulueta, [...] puso de manifiesto sus excelentes aptitudes técnicas y musicales en la ejecución de dos páginas de Juan Carlos Paz, las "Tres invenciones a dos voces", que datan de 1932, y "Núcleos I, II y V". Estos últimos, mucho más recientes, ya que han sido compuestos entre 1962 y este año, son bien representativos de la manera actual del mencionado compositor, quien después de haber superado varias etapas anteriores, se expresa por medio de un lenguaje claro y fluido, de notable libertad de procedimientos y diversidad de tono, en su acento abstracto y grata fisonomía. Igualmente con carácter de estreno se escuchó "Música para Dimensión", de Francisco Kröpfl, para piano, vibrafón, guitarra, percusión y guitarra eléctrica grabada en cinta. Escrita hace cuatro años, es una partitura que pone de manifiesto en el autor positivas cualidades para la creación: se desarrolla mediante un discurso de movimiento pausado, que revela un agudo sentido del colorido y del timbre instrumental, así como de la disposición espacial. El clima sonoro resultante aparece equilibrado y pleno de sugestión, si bien da siempre la idea de música aplicada, en función de una acción dramática desconocida. Habían sido inscriptas además la "Composición N° 8", para conjunto instrumental, de Nelly Moreto, y el "Estudio N° 2", para sonidos electrónicos, de Mario Davidovsky [...]

El auditorio exteriorizó su aprobación con elocuentes aplausos.”

(*La Nación*, 28 de noviembre de 1964).

No caben dudas sobre la legitimidad que hacia la década del sesenta había alcanzado la ANM. Para el autor del texto, esta asociación era la representante de “la producción nacional de vanguardia”; como tal, las técnicas compositivas de las obras y hasta las fuentes sonoras electrónicas empleadas merecían la aprobación correspondiente. La frase citada puede tomarse como una manera de institucionalizar la vanguardia: la música que presentaba la ANM representaba la canonización de la vanguardia nacional, al menos para un sistema del campo musical porteño. En la crítica no se encuentra ninguna expresión que cuestione algún aspecto de las obras ejecutadas. Tanto los tempranos *Tres movimientos de jazz* o los últimos *Núcleos* de Paz, la obra mixta de Kröpfl o hasta la composición electrónica de Davidovsky obtuvieron una buena recepción. Con la inclusión de este único ejemplo es posible notar la diferente recepción y tratamiento que obtenían los conciertos de becarios del CLAEM y los conciertos de la ANM. Esta diferencia es significativa, por lo menos en lo que respecta a las moderadas críticas del diario citado. Las obras ejecutadas en el concierto de la ANM no representaban ruptura o enfrentamiento alguno para el autor de la crítica. Por el contrario, era la nueva música de la nación y, al parecer, el público la aceptaba como tal. Algo muy diferente sucedió con las creaciones de los

Hernán Gabriel Vázquez

becarios o, más precisamente, con las obras creadas por los alumnos que asistían al curso de composición dictado por Alberto Ginastera.



Conclusiones

En Latinoamérica, hacia fines de la década de 1950, los compositores ensayaban distintas estrategias que les permitieran entrar en contacto con sus producciones. Estas experiencias, a su vez, intentaban forjar vínculos personales y que sus obras pudieran trascender los límites territoriales nacionales, regionales y continentales. La interacción entre distintas asociaciones de compositores, la publicación de textos y la creación de festivales de música latinoamericana fueron algunas de las acciones que se concretaron en pos de una consolidación regional entorno a la actividad musical. Durante la gestación de este proceso, diversas acciones internacionales interfirieron con la implementación de proyectos que, en lugar de unir, tendieron a disociar o distorsionar las iniciativas regionales. Por un lado se operaba bajo el lema del panamericanismo mientras que, en el otro extremo ideológico, se propiciaban acciones liberadoras de los capitales imperialistas mediante la puesta en práctica de actividades revolucionarias. En lo que se refiere al campo musical el accionar panamericanista estaba liderado por la Organización de los Estados Americanos que, en 1960, dio su apoyo para la creación del Instituto Interamericano de Educación Musical en la Universidad de Chile.

Directamente de Estados Unidos, mediante la Fundación Rockefeller, llegó el aporte monetario necesario para la creación del CLAEM. Centro dedicado a la investigación aplicada a la creación musical que creó gran expectativa en el campo musical de Buenos Aires. Este Centro estaba llamado a actualizar la creación musical latinoamericana. Sobre la base de la elección de su director y en función del carácter artesanal de la enseñanza musical, el producto esperado debía reunir cualidades similares a las encontradas en la producción más conocida de Ginastera. La producción del CLAEM ciertamente desconcertó a los agentes del campo musical de Buenos Aires. Las obras presentadas, tanto en los Festivales de Música Contemporánea como en los conciertos de becarios, excepcionalmente se vinculaban en forma parcial con alguna estética nacionalista decimonónica o neoclásica. Este hecho fue representado por la crítica como algo perturbador. En efecto, la producción

del CLAEM incomodó de manera casi general a los integrantes del campo musical porteño, pertenecieran tanto al sistema tradicional-nacionalista o al sistema innovador.

En los artículos de la prensa sobre el Centro, sobre los Festivales de Música Contemporánea y, principalmente, sobre los conciertos de becarios, ha sido posible constatar la desaprobación de los críticos tanto en lo que respecta al CLAEM como a las actividades emprendidas por el Centro. Algunas obras que presentaba el Centro en los conciertos ya eran conocidas y, por alguna razón no explicitada, las audiciones previas resultaban más satisfactorias. Las obras de los becarios eran estrenos absolutos que, en su mayoría, no se alejaban considerablemente de otras experiencias musicales de la época. Asimismo, esas composiciones fueron severamente criticadas por tradicionales o por innovadoras (aun en un mismo artículo y por un mismo autor). ¿Resultaba tan problemático que un grupo de jóvenes experimentara con la utilización de medios electrónicos o algún procedimiento serial para la realización de sus obras? ¿Era alarmante que se incursionara en alguna organización formal tradicional del material musical? ¿Eran efectivamente las obras de ese grupo de jóvenes el producto de una desorientación, de una lección mal aprendida, de una deficiencia en su educación musical? La respuesta a las dos preguntas iniciales está presente en las críticas a los conciertos de becarios. Al parecer, cualquiera fuese el enfoque estético o aplicación técnica que se encontraba en las obras, por una u otra razón estos no eran aceptados. Esta representación, transmitida mediante un discurso caracterizado por una fuerte displicencia, se devela como una constante en las distintas críticas de la prensa local. La tercera cuestión, la deficiencia en la educación brindada por el CLAEM a los becarios (adquisición de conocimientos que se encuentra asimismo cuestionada en las críticas) conduce directamente al responsable institucional del Centro y encargado de dictar los “Seminarios de Composición”: el Director Alberto Ginastera. Como se ha podido indicar, en las críticas no se hace mención directa a Ginastera mas su figura se encuentra tácitamente en el discurso sobre las actividades musicales del CLAEM. Por la resistencia que se presentó ante el estreno de las obras de los becarios, es posible estimar que las expectativas podrían haber sido satisfechas si las composiciones hubieran presentado alguna similitud con las obras de Ginastera consagradas en el campo musical local. Una sonata para piano que desdibujara alguna danza autóctona por medio de una organización politonal de las alturas, un cuarteto de cuerdas basado en ostinatos rítmicos y citas de origen

Hernán Gabriel Vázquez

criollo, obras que incluyeran el uso de la voz y ésta genere un canto “a la europea”, o el uso de técnicas seriales pero aplicadas con “buen gusto y musicalidad” (propiedad, esta última, inherente a toda obra musical) tal vez habrían posibilitado que la prensa tratara a esas creaciones como obras de arte. Que se disfrutaran o no sería cuestión de gusto particular; pero esto implicaría que fueran reconocidas y, así, se les hubiera dado la posibilidad de estar presentes en la historia musical, si no ya de toda Latinoamérica, al menos de la Argentina. Por lo tanto, si las obras de los becarios hubieran reunido las características indicadas anteriormente las expectativas de los agentes del campo musical de Buenos Aires habrían quedado más que satisfechas. Los tradicionalistas habrían salido reconfortados de esos conciertos al escuchar algo cercano a su concepto de obra de arte y, por su parte, los innovadores habrían confirmado, una vez más, que solamente ellos eran los que poseían “la punta de lanza de la vanguardia musical” argentina.

Al recorrer la amplia cantidad de actividades que el CLAEM encaraba año a año, tanto internamente (hacia los becarios) como hacia el público en general, resulta sencillo comprender la existencia de miradas alarmadas sobre el Centro. Durante la década del sesenta, por la ciudad de Buenos Aires pasó una gran cantidad de orquestas internacionales, directores, intérpretes, teóricos y compositores musicales. Gracias a la bonanza económica que vivió el país en la primera parte de la década, las entidades privadas y públicas (con el teatro Colón en primer orden) pudieron afrontar los costos necesarios para que figuras reconocidas a nivel internacional actuaran en la ciudad. El CLAEM contribuyó con la presencia, entre otros, de importantes compositores y la realización de conciertos que, si bien no únicos ni los mejores, constituían una muestra considerable y amplia de la actividad musical internacional. Muchos aspectos han quedado fuera de esta investigación, analizar el impacto social de los mismos así como completar el círculo de relaciones que integraban el campo musical de la ciudad de Buenos Aires es algo que podrá abordarse en un futuro.

Tal vez el CLAEM no haya sido un lugar donde se implementaban las experiencias más innovadoras de la actividad musical de esos años. Aparentemente, tampoco fue ése uno de los objetivos de Ginastera al organizar el plan de estudios para los becarios. Pero algo sí ha sucedido, la mayoría de los becarios del CLAEM que en los años siguientes se mantuvieron en actividad como compositores, musicólogos, intérpretes, etc. han realizado un aporte importante gracias al cual se

Hernán Gabriel Vázquez

han destacado en el campo musical donde supieron desenvolverse. Este debe haber sido el principal logro del CLAEM: contribuir en la formación de compositores latinoamericanos que se desempeñaron en distintos ámbitos, por medio de diferentes medios y abordaron distintas estéticas. Si este producto colmó o no las expectativas de quienes lo recibieron, es algo que tal vez estuvo fuera del control del ITDT, del CLAEM, de Ginastera y de los becarios.

La reconstrucción histórica y social de un fragmento del pasado presenta una serie de limitaciones. Entre éstas es posible enumerar la dificultad para acercarse a las fuentes, la selección realizada en los testimonios de los sujetos contemporáneos a los hechos y, principalmente, la particular elección de las fuentes que realiza el historiador. El realzar o desatender algún hecho, situación o modo en que estos se hayan producido tal vez sea inevitable y, a su vez, una posible característica de los estudios que abordan aspectos de la realidad social. En este caso, posiblemente se hayan presentado algunas complicaciones extra. Una de orden práctico: la recolección de fuentes, un tanto dispersas, sobre una institución que desarrolló una copiosa actividad. Otra problemática depende directamente del objeto de estudio: la actividad musical humana y las relaciones que se producen en su entorno. Y, relacionado con esto último, la escasez de trabajos históricos sobre la actividad musical en Argentina que funcionen como soporte para realizar una investigación. Dentro de sus posibilidades, la musicología argentina está cubriendo esos vacíos.

Nuestro pasado, por formar parte de nuestra historia, se reitera y reproduce en nuestro presente. Es por esto que resulta importante el conocimiento del pasado, porque es el pasado el que permite al sujeto construirse a sí mismo. Con este trabajo, se espera haber aportado un fragmento más de la historia y que éste contribuya a completar parte de los distintos planos que componen el pasado musical de la Argentina.

Hernán Gabriel Vázquez



Apéndices

La información presente en los apéndices que constituyen esta sección se ha confeccionado a partir de una serie de datos presentes en distintas fuentes. Algunas actividades solían anunciarse el año anterior a que se realizaran, en ciertos casos éstas se reprogramaron o se suspendieron por lo que fue necesario recurrir a fuentes diversas para confirmar los datos. La mayor parte de estos ha sido recabada en los documentos presentes en el ADT y en las *Memorias* del ITDT. Asimismo ha sido necesario el rastreo y entrecruzamiento de datos publicados en distintos diarios y revistas para ratificar o tener una aproximación de fechas, lugares, etc. y efectiva realización de conciertos, conferencias y llamados a concursos. A pesar de la labor realizada, ha quedado una porción mínima de datos cuya confirmación está pendiente.

Apéndice A

Nómina de docentes del CLAEM entre 1963 y 1966

Salvo se indique lo contrario, los cursos abarcaban el año académico completo. Hasta el momento no se ha encontrado información sobre la carga horaria semanal de cada curso. Algunos de estos, dictados tanto por docentes extranjeros como locales, se ofrecieron al público general o a compositores externos al CLAEM.

Año 1963

Alberto Ginastera:	Las estructuras contemporáneas en la composición musical y Seminario de composición.
Gerardo Gandini:	Profesor Asistente.
Raquel Casinelli de Arias:	Textura tradicional.
Riccardo Malipiero	La textura musical en el Siglo XX y Nuevos principios de orquestación. [Entre mayo y noviembre]. ¹
[¿...?]:	Introducción a la Acústica y a la Electrónica. [Este curso fue anunciado y figura como uno de los “cursos académicos” del primer año en diversas memorias e informes. Pero dicho curso fue dictado por el Ing. Bozzarello durante el año 1964].
Olivier Messiaen	Teoría del ritmo, [entre el 18 de junio y el 8 de julio]. ²
Aaron Copland	Estética de la música del Siglo XX, los días 18, 23, 27, 28, 30 de septiembre y 1º de octubre de 1963. Para becarios y público gral.

Año 1964

Alberto Ginastera:	Técnicas experimentales de composición Seminario de composición II
[¿...?]:	Nuevos principios de orquestación
[¿...?]:	Historia y estética de la música americana
Gerardo Gandini:	Profesor Adjunto.
Raquel Casinelli de Arias:	Textura Tradicional. ³
Horacio Raúl Bozzarello:	Introducción a la acústica y a la electrónica. Para becarios y compositores externos interesados,

¹ Las fechas indicadas entre corchetes se deben a que no ha podido precisarse con exactitud el período en que se realizó alguna actividad.

² Durante el dictado de este curso, Yvonne Loriod asistió a Messiaen brindando ejemplos musicales. Novoa (2007:38, nota 6) indica que el curso fue dictado hasta el 10 de julio.

³ “En calidad de profesores auxiliares colaboraron, en diversos cursos, Raquel C. de Arias y Gerardo Gandini.” (ITDTI, *Memorias 1964*, p. 6). Posiblemente los cursos de historia y nuevos principios de orquestación estuvieron a cargo de ellos.

Hernán Gabriel Vázquez

mediante inscripción. Semestral, se inició en el 21 de abril.

- José Vicente Asuar: Técnica de composición de la música electrónica, octubre y noviembre.
 Gilbert Chase: Hacia una estética americana. Ciclo de conferencias públicas. 5, 10, 13, 19 y 24 de agosto.
 Luigi Dallapiccola: Música y palabra. 22 de septiembre a 22 de octubre.
 Bruno Maderna: Fonología experimental [¿agosto?]

Para este año se anunció la realización de dos cursos para becarios que no llegaron a realizarse: uno a cargo del Dr. Heinrich Strobel (“Del presente al futuro de la música”) y el otro a cargo de Witold Lutoslawski (“Nuevas bases de la teoría musical”). La correspondencia consultada da cuenta del interés de Ginastera en que Lutoslawski fuera uno de los profesores externos del CLAEM. Para los cursos del año 1966 fue nuevamente invitado, se anunció su presencia y se ultimaron detalles para su llegada. Según una carta del propio Lutoslawski a Ginastera (ADT-CLAEM, 23 de julio de 1966), el compositor polaco suspendió su arribo a Buenos Aires (previsto para agosto de 1966) debido a “los cambios políticos” que acaecieron en Argentina: el golpe de estado de Onganía. Aparentemente, desde el Ministerio de Asuntos Extranjeros le sugirieron suspender el viaje.

Año 1965

- Alberto Ginastera: Las estructuras contemporáneas en la composición musical.
 Seminario de Composición I
 Gerardo Gandini: La textura musical en el siglo XX
 Pola Suárez Urtubey: Historia y estética de la música contemporánea
 Raquel Casinelli de Arias: Textura Tradicional
 Ing. Horacio Raúl Bozzarello: Introducción a la acústica y a la electrónica, anual (solo 1965)
 [Bozzarello mantuvo su cargo en el Laboratorio de Música Electrónica desde su creación hasta 1965. Desde el inicio de 1966 el cargo fue ocupado por Fernando von Reichenbach]
 Mario Davidovsky: La Música Electrónica o Técnica para la composición de la música electrónica (posiblemente abierto a algunos no becarios), 16 de mayo a 10 de septiembre.
 Maurice Le Roux: Música y Cine, 25, 26 y 27 de agosto.
 Roger Sessions: La música y el hombre, 29 de julio a 23 de agosto.

Año 1966

Hernán Gabriel Vázquez

Alberto Ginastera:	Problemática de la creación musical contemporánea Seminario de Composición II.
Gerardo Gandini:	Nuevos principios de orquestación.
Raquel Casinelli de Arias:	Textura tradicional.
Pola Suárez Urtubey:	Historia y estética de la música americana.
Fernando von Reichenbach y César Bolaños:	Seminario de Música Electrónica (clases prácticas).
Iannis Xenakis:	Música estocástica, estratégica y simbólica, 22 de agosto a 3 de septiembre.
Earle Brown:	Teoría avanzada de composición, 19 de octubre a 5 de noviembre.
Robert Stevenson:	Seminario de Música Barroca Hispanoamericana, abierto al público. 25 y 29 de julio, 02 y 05 de agosto.

En un documento se ha encontrado la mención de un pequeño curso para becarios. Se trata de una serie de 10 clases sobre las posibilidades de los instrumentos de viento a cargo de Alfonso Stagno, Director de la Orquesta Sinfónica de la Policía de Buenos Aires. No se ha podido determinar la fecha en que estas clases tuvieron efecto. (ADT-CLAEM, Caja 15, “Narrative Report”)

Coro de cámara del CLAEM

El coro de cámara funcionó entre los años 1963 y 1964, la dirección del mismo estuvo a cargo de María del Carmen Díaz. Las presentaciones en público se vincularon con el concierto de navidad de 1963 y en la interpretación de algunas obras en los Festivales de Música Contemporánea. Según las fuentes encontradas, durante el año 1965 “en vista de la habilidad instrumental del actual grupo de becarios, suprimiose [sic] la actividad del Coro del CLAEM, encargándose el Maestro Filoctetes Martorella de la dirección de un pequeño grupo de cámara cuya especialidad es la música antigua barroca.” (“Actividades...1965”, ADT-CLAEM, Caja 6).

Hernán Gabriel Vázquez

Apéndice B

Concursos de becas realizados entre los años 1962 y 1966

Concurso de becas 1963-64

Adjudicación de las becas: 20 de diciembre de 1962.

Jurado:

Lauro Ayestarán, Profesor de Musicología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República.

Alfonso Letelier, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

Alberto Ginastera, Director del CLAEM.

Becarios:

Blas Emilio Atehortúa Amaya (Colombia)
 Oscar Ernesto Bazán (Argentina)
 César Bolaños (Perú)⁴
 Armando Víctor Krieger (Argentina)
 Mario Kuri Aldana (México)
 Alcides Emigdio Lanza (Argentina)
 Mesías Decroly Manguashca (Ecuador)
 Marlos Mesquita Nobre de Almeida (Brasil)
 Miguel Ángel Natalio Rondano (Argentina)
 Edgar Valcárcel (Perú)
 Marco Aurelio Vanegas (Colombia)⁵
 Alberto Villalpando (Bolivia)

Concurso de becas 1965-66

Adjudicación de las becas: 19 de octubre de 1964

⁴ César Bolaños además participó en el CLAEM como alumno en 1965 becado por el CEA, en 1966-67 becado por la OEA y durante 1964, 1965 y 1966 colaboró en la construcción del LabME (ADT-CLAEM, Caja 2, “Lista de Becarios 1963-70” y Caja 5, “Certificados”).

⁵ En febrero de 1964 la dirección del ITDT decidió cancelar la beca de M. A. Vanegas a partir del 1º de marzo. El motivo de la cancelación fue una dolencia de carácter psicológico/psiquiátrico que impedía el normal desempeño del becario. Como “una colaboración del Instituto” para que Vanegas “pueda solventar la atención médica necesaria” se le pagaron tres cuotas correspondientes a los meses de diciembre 1963 y enero-febrero de 1964 (carta de A. Ginastera a Carmen Vanegas, Bs. As. 21 de febrero de 1964 en ADT-CLAEM, Caja 3).

Hernán Gabriel Vázquez

Jurado:

León Schidlowsky, del Instituto de Extensión Musical (Chile)⁶

Luigi Dallapiccola, compositor (Florencia, Italia)

Alberto Ginastera, Director del CLAEM.

Becarios:⁷

José Rafael Aponte Ledé (Puerto Rico)

Jorge Arandia Navarro (Argentina)

Atiliano Auza León (Bolivia)

Gabriel Brncic Isaza (Chile)⁸

Mariano Josué Etkin (Argentina)

Bernal Flores (Costa Rica)⁹

Benjamín Gutiérrez Sáenz (Costa Rica)

Miguel Letelier (Chile)

Eduardo David Mazzadi (Argentina)

Graciela Paraskevaídis (Argentina)

Enrique Rivera (Chile)

Jorge Sarmientos (Guatemala)

Becarios extraordinarios:Año 1965:

Walter Ross (Estados Unidos), becado por la OEA¹⁰

César Bolaños (Perú), becado por el CEA del ITDT

Año 1966:

Blas Emilio Atehortúa (Colombia), becado por la OEA¹¹

César Bolaños (Perú), becado por la OEA

⁶ León Schidlowsky participó del jurado en reemplazo de Domingo Santa Cruz, del mismo modo que lo hizo en el curso de Música de América. Santa Cruz estuvo anunciado en folletos del CLAEM pero por alguna razón no pudo asistir. Asimismo, estaba planeado realizar un concierto en su homenaje.

⁷ El CPM-11/64 (comunicado de prensa) se indica que se presentaron “34 aspirantes de 10 países latinoamericanos” (ADT-CLAEM).

⁸ Gabriel Brncic obtuvo una beca de la OEA por la cual continuó sus estudios en el CLAEM durante los años 1967-68 (ADT-CLAEM, Caja 2, “Lista de becarios 1963-70” y *Memorias 1965-66*)

⁹ Luego de postergar su arribo a Buenos Aires para el 1º de julio de 1965, Bernal Flores (con un Ph. D. en la Eastman School of Music, USA) informa su deseo de renunciar a la beca debido a que “las materias que se estudian en el presente [CLAEM] me son conocidas” (carta de B. Flores a A. Ginastera, Bs. As. 07 de julio de 1964). El Dir. del ITDT, Enrique Oteiza, le contesta comunicando la cancelación de la beca y concluye indicándole que “lo que más podría rendirle es dedicarse a hacer su trabajo” (carta de E. Oteiza a B. Flores, Bs As. 12 de julio de 1965). (ADT-CLAEM, Caja 5).

¹⁰ Walter Ross obtuvo una beca de la OEA para estudiar privadamente con Ginastera durante el transcurso de sus estudios de doctorado en la Cornell University. Al llegar a Buenos Aires, Ginastera le ofrece participar de los cursos del CLAEM para tomar el lugar de un becario que renunció a último momento (Bernal Flores). Ross tomó clases en el CLAEM y en forma privada con Ginastera entre junio de 1965 y enero de 1966 (Correspondencia privada con W. Ross 09-06-2005).

¹¹ Atehortúa también asistió, becado por la OEA, a los cursos de 1967. (ADT-CLAEM, Caja 2, “Lista de becarios 1963-70”).

Hernán Gabriel Vázquez

Concurso de becas 1967-1968

Adjudicación de las becas: 4 de noviembre de 1966

Jurado:

Carlos Estrada (Uruguay)

Alfonso Letelier (Chile)

Alberto Ginastera, Director del CLAEM.

Becarios:

Luís Arias (Argentina)

Oscar Cubillas (Perú)

Marlene Migliari Fernández (Brasil)

Jacqueline Nova (Colombia)

Joaquín Orellana (Guatemala)

Mario Juan Perusso (Argentina)

Florencio Pozadas (Bolivia)

Iris Sangüesa (Chile)

Luís María Serra (Argentina)

Kilza Setti (Brasil)

Becarios extraordinarios:

Año 1967:

César Bolaños (Perú), Becado por la OEA

Blas Emilio Atehortúa (Colombia), Becado por la OEA

Gabriel Brncic (Chile) Becado por la OEA

Año 1968:

Gabriel Brncic (Chile) Becado por la OEA”

Apéndice C

Actividades musicales públicas realizadas por el CLAEM (1962-66)

En este apéndice se presenta el conjunto de cursos, conferencias y actividades diversas que el CLAEM ofreció al público.

Actividades públicas 1963

- ✱ Recepción de becarios 1963-1964.
10 de abril de 1963.
- ✱ Conferencia pública “Introducción al ritmo musical”, Prof. Edgar Willems (Ginebra).
25 de abril de 1963.
- ✱ Conferencia “Los Festivales de Bayreuth”, Dr. Karl Andreas Wirtz (Alemania)
5 de junio de 1963.
- ✱ Recepción de los Profesores Olivier Messiaen de París y Riccardo Malipiero de Milán.
21 de junio de 1963.
- ✱ Coloquio a cargo de Olivier Messiaen, Alberto Ginastera y Rodolfo Arizaga.
5 de Julio de 1963
- ✱ Conferencia “La joven generación de compositores españoles”, Maestro Odón Alonso (director de la Orquesta Filarmónica de Madrid).
26 de julio de 1963
- ✱ Inauguración de la Sede de Central del ITDT, calle Florida 936
12 de agosto de 1963
- ✱ Curso “Estética de la Música del Siglo XX”, Maestro Aarón Copland
18, 23, 27, 28, 30 de septiembre y 1º de octubre de 1963
En el Museo de Artes Visuales del ITDT. Para becarios y abierto al público con ejemplos al piano por G. Gandini y A. Krieger y grabaciones.

Actividades públicas 1964

- ✱ Curso “Introducción a la acústica y a la electrónica” con participación de alumnos externos, Ingeniero Horacio Raúl Bozzarello (Argentina)

Hernán Gabriel Vázquez

21 de abril de 1964 con una duración de un semestre.

- ✳ Donación de Partituras, Libros y Grabaciones por parte de la Embajada de Polonia
19 de Junio de 1964. Local del ITDT, Florida 936.
- ✳ Conferencia-concierto “La música y los músicos de España en la época actual”, Antonio Fernández Cid – Joaquín Achúcarro (España)
Lunes 13 de julio de 1964. A las 18,30 en Florida 936.
- ✳ Conferencia-Concierto “Música en las Universidades de los Estados Unidos” y obras de John Vincent (USA)
Lunes 20 de julio de 1964. A las 18,30 hs. Centro de Artes Visuales, Florida 936.”
- ✳ Cursillo “Música y Cine” a cargo del Mstr. Maurice Le Roux (Francia)
Lunes 27, martes 28 y miércoles 29 de Julio de 1964. Sede del CLAEM.
- ✳ Música Colonial. Conferencia y concierto de música barroca hispanoamericana: "El hallazgo de un Barroco Musical Hispanoamericano" Lauro Ayestarán (Uruguay)
Jueves 30 de julio de 1964. A las 18,30 hs en el Centro de Artes Visuales, Florida 936.
- ✳ Proyección especial del film “Bitter Victory”, como ilustración de las conferencias del Prof. Maurice Le Roux (Francia)
Viernes 31 de julio de 1964.
- ✳ Ciclo de Conferencias Públicas “Hacia una estética americana”, Prof. Gilbert Chase (USA)
5, 10, 13, 19 y 24 de agosto de 1964. A las 18,30hs en el Teatro Municipal Gral. San Martín, Sala Leopoldo Lugones.
- ✳ Conferencia “Mi experiencia en la música electrónica”, director Bruno Maderna (Italia)
13, 18, 20 y 22 de agosto de 1964.
- ✳ Curso “Música de América”
Ciclo de conferencias públicas Organizadas por la Comisión Nacional Argentina para la UNESCO con la colaboración del CLAEM. Facultad de Derecho.
01 de octubre al 05 de noviembre de 1964

Octubre

- | | | |
|----|----------------------|-------------------------------------|
| 1 | Alberto Ginastera | Introducción a la música de América |
| 6 | Mario Kuri-Aldana | Música de México |
| 8 | Miguel Ángel Rondano | Música de Venezuela |
| 13 | León Schidlowsky | Música de Chile |

Hernán Gabriel Vázquez

	[Se anunció a Domingo Santa Cruz]	
20	César Bolaños Edgar Valcárcel	Música del Perú
22	Mesías Maiguashca - Alberto Villalpando	
		Música del Ecuador y música de Bolivia
27	Blas Emilio Atehortúa	Música de Colombia
29	Marlos Nobre	Música del Brasil

Noviembre

3	Lauro Ayestarán	Música del Uruguay
5	Gerardo Gandini	Música de los Estados Unidos

- ✱ Entrega de Certificados de Estudios a becarios 1963-64.
En oportunidad del segundo concierto con obras de becarios, se realizó la entrega de diplomas.
21 de noviembre de 1964

Actividades públicas 1965

- ✱ Recepción de becarios 1965-1966.
12 de abril de 1965
- ✱ Mesa redonda sobre “Ambigüedad e imprecisión en la música contemporánea” a cargo del Mtro. Antonio Tauriello
21 de junio de 1965
- ✱ Mesa redonda sobre “Relaciones entre música electrónica e instrumental”.
5 de julio de 1965
- ✱ Conferencia “Labor que realiza la Escuela de Música de la Universidad de Indiana”, Mtro. Juan Orrego Salas
Viernes 06 de agosto de 1965
- ✱ Serie de conferencias sobre “La música y el cine”, Maestro Maurice Le Roux (Francia)
25, 26 y 27 de agosto de 1965
- ✱ Musical Workshop, Claremont Quartet
[No se indican fechas. Debió realizarse antes o después del IV Festival de Música Contemporánea (26 a 29 de agosto de 1965), ya que el cuarteto actuó en la tercera sesión del festival.]

Actividades públicas 1966

- ✱ Seminario de Música Barroca Hispanoamericana, Robert Stevenson (USA)

Hernán Gabriel Vázquez

25 y 29 de julio, 2 y 5 de agosto de 1966. Aula Villa-lobos del CLAEM

- * Conferencia-concierto público “Nuevos principios de composición musical”, Iannis Xenakis

31 de agosto de 1966. A las 18,30hs en la Sala de Experimentación Audiovisual del ITDT.

- * Conferencia pública ilustrada “Relaciones entre la música actual y las otras artes”, Earle Brown

31 de octubre de 1966. A las 18,30hs en la Sala de Experimentación Audiovisual del ITDT.

“Earle Brown, por el Director del Centro Prof. Alberto Ginastera

Relaciones entre la música actual y las otras artes, conferencia de Earle Brown

Obras de E. Brown:

Available forms II, para orquesta (grabación)

Corrobborree, para tres pianos (primera audición)

Intérpretes: Gerardo Gandini, Armando Krieger y Antonio Tauriello.”

(Programa de mano, ADT-CAITDT)

- * Entrega de Certificados de Estudios a becarios 1965-66
10 de noviembre de 1966.

- * Conferencia pública ilustrada con diapositivas y grabaciones “Berlín Ciudad Musical”, Alberto Ginastera

Lunes 21 de noviembre de 1966. A las 18hs. en la Sala de Experimentación Audiovisual del ITDT. Organizada por el CLAEM y el Goethe Institut.

Apéndice D

Programas de los Festivales y conciertos organizados por el CLAEM (1962-66)

Tanto aquí como en el Apéndice E se ha transcrito los contenidos de los programas de mano. Cuando el programa correspondiente no fue hallado o carecía de algún dato, la información ha sido completada con otras fuentes. Se ha tratado de respetar la distribución espacial y la tipografía de los originales.

Conciertos año 1962

➤ **Primer Festival de Música Contemporánea**

9, 10, 11 y 12 de agosto de 1962.

A las 18,30 hs. en el Auditórium del Museo Nacional de Bellas Artes con motivo de la Exposición Internacional de Escultura auspiciado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea – Sección Argentina y con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

Primer concierto

Jueves 9 de agosto a las 18,30 horas

Homenaje a Igor Stravinsky en su 80° aniversario

Palabras de homenaje

por el Director del Centro, Prof. Alberto Ginastera

Sérénade en la (1925)

Jorge Zulueta, piano.

Hymne

Romanza

Rondoletto

Cadenza finale

Tres piezas para clarinete solo (1919)

Filoctetes Martorella, clarinete.

Tres canciones de Shakespeare (1953)*

Noemi Souza, mezzo-soprano;
Alfredo Montanaro, flauta;
Filoctetes Martorella, clarinete;
André Vancoillie, viola.

Duo concertant (1932)

Eduardo Acedo, violín; Gerardo Gandini, piano

Cantilena

Egloga I

Egloga II

Jiga

Ditirambo

Cuatro canciones paisanas rusas (1914)

Coro femenino de la “Schola Cantorum” de la Universidad Católica Argentina;
Juan Emilio Martini, director.

Cerca de la iglesia, en Chigisakh Ovsen
El pez de Novgorod
El señor panzón

Hernán Gabriel Vázquez

Segundo Concierto

Viernes 10 de agosto a las 18,30hs.

Tercera sonata* Formant 2 - Trope Texte Parenthèse Glose Commentaire	Pierre Boulez	Armando Krieger, piano
Tres ciudades (Federico García Lorca) Malagueña Barrio de Córdoba (Tópico nocturno) Baile (Sevilla)	Julián Bautista	Victor Narké, bajo; Gerardo Gandini, piano.
Dos sonetos del Toro (1946)* (Miguel Hernández) “El toro sabe...” “Como el toro...”	Juan José Castro	
Interpolación*	Román Haubenstock-Ramati	Alfredo Iannelli, flauta.
Gymel*	Niccoló Castiglioni	Alfredo Iannelli, flauta; Gerardo Gandini, piano.
Elegías romanas, op. 15* (Johann Wolfgang von Goethe)	Giselher Klebe	Delia Garcés, recitante Armando Krieger, piano; Pedro A. Sáenz, clave; Hamlet Emmanuel Greco, contrabajo; Antonio Tauriello, dir.

Tercer concierto

Sábado 11 de agosto a las 18,30hs.

Música experimental

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

Sinfonía para un hombre solo*	Pierre Schaeffer y Pierre Henry
Etude aux accidents*	Luc Ferrari
Ambiance I*	Michel Philippot
Diamorphoses*	Yannis Xénakis
Estudio N° 1*	Mario Davidovsky
Electra*	Henri Pousseur

Hernán Gabriel Vázquez

Poema electrónico***Edgar Varèse****Cuarto concierto**

Domingo 12 de agosto a las 18,30 horas

Three compositions for piano***Milton Babbitt**

Armando Krieger, piano.

Tres piezas***Carlos Chávez**

de las “Siete piezas para piano”

36

Solo

Polígonos

Sonata para viola sola op. 25 N° 1**Paul Hindemith**

André Vancoillie, viola.

Amplio

Muy fresco y preciso

Muy lento

Velozmente salvaje

Lento con mucha expresión

Zyklus***Karlheinz Stockhausen**

Antonio Yepes, percusión.

Concertino****Gerardo Gandini**

para clarinete, trío de cuerdas y percusión

Cadenza

Interludio I

Elegía

Interludio II

Coda

Mariano Frogioni, clarinete;
 Eduardo Acedo, violín;
 André Vancoillie, viola;
 Alberto Casuscelli,
 violoncelo;
 Néstor Astuti, León Augusto Jacobson, Juan Ringer, Juan Bautista Cultraro y Luis Varela, del “Conjunto Ritmus”, percusión;
 Gerardo Gandini, piano y celesta;
 Antonio Tauriello, director

* Primera audición

** Estreno

Diseño: Juan Carlos Distéfano

Impresión: Imprenta Anzilotti

Patricios 319, Buenos Aires, Arg.”

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

Conciertos año 1963*Hernán Gabriel Vázquez*

➤ **Concierto homenaje a Olivier Messiaen**

Lunes 24 de junio de 1963. A las 21 hs en el Museo Nacional de Arte Decorativo. Organizado por el Mozarteum Argentino en colaboración con el CLAEM.

[Programa]

1º) Palabras de presentación por el Maestro Alberto Ginastera, director del [CLAEM].

2º) Concierto a cargo de Yvonne Loriod y Olivier Messiaen (Dúo de pianos).

Obras de Olivier Messiaen

Noel

Premiere Communion de la Vierge

L'Esprit de Joie

(extraits de “**Vingt Regards**” – 1944)

Piano: Yvonne Loriod

Visions de L'Amen (1943)

Amen de la Création

Amen des étoiles, de la planète a l'anneau

Amen de l'agonie de Jésus

Amen du Désir

Amen des Anges, des Aints, du chant des oiseaux

Amen du Jugement

Amen de la consommation

Dos Pianos: Yvonne Loriod – Olivier Messiaen

➤ **Estreno de Oiseaux exotiques para piano y orquesta de Olivier Messiaen**

08 de Julio de 1963, Teatro Colón de Buenos Aires.

➤ **Concierto Homenaje a Heitor Villa-Lobos**

Martes 20 de agosto de 1963. A las 18,30 horas, Museo de Artes Visuales del ITDT.

[Programa de mano]

Homenaje a Heitor Villa-Lobos

con motivo de la imposición de su nombre al Aula del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.

Discurso de su Excelencia el Señor A. Boulitreau Fragoso, Embajador del Brasil.

Discurso del Profesor Alberto Ginastera, Director del [CLAEM]

Obras de Heitor Villa-Lobos

Hernán Gabriel Vázquez

Cinco Cirandas

O pintor de Cannahy...
A condessa
Olha o passarinho dominé...
A'procura de uma agulha
Passa passa gavião

Gerardo Gandini, piano.

Choros Nº 2

Alfredo Iannelli, flauta;
Mariano Frogioni, clarinete.

Cuarteto de cuerdas Nº 11

Allego non troppo
Scherzo
Adagio
Poco animato

Cuarteto Oficial de la Escuela Nacional
de Música de la Universidad del Brasil:
Santino Parpinelli y Henrique
Morelenbaum, violines;
Jaques Nirenberg, viola;
Eugen Ranevsky, violoncelo.

➤ **Segundo Festival de Música Contemporánea**

5, 6, 7 y 8 de septiembre de 1963. A las 18,30 hs. en el Museo de Artes Visuales del ITDT, Florida 936. Con motivo del Premio Internacional de Pintura. Auspiciado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea – Sección Argentina y el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

[Programa de mano]

“Primer concierto

Jueves 5 de setiembre a las 18,30 horas

Concertino*

Preludio
Sonata
Canon
Finale rítmico

Ingvar Lidholm

Alfredo Iannelli, flauta;
Pedro Di Gregorio, oboe;
Leo Tavella, corno inglés;
Ernesto Cobelli, violoncelo.

Cinco poemas de Quasimodo **

..ed é subito sera
Dalla rete dell'oo...
Fresche de fiumi in sonno
Rifugio d'uccelli notturni
Amen per la domenica in
albis

Gerardo Gandini

Mirian Rosenblum, soprano;
Mairano Frogioni, clarinete;
Andrés Vancoillie, viola ;
Inés Sebastiani de Cironi, arpa;
Gerardo Gandini, celesta;
Armando Krieger, director.

Somaksah***Yoritsune
Matsudaira**

Alfredo Iannelli, flauta.

**Seis poesie di Dylan
Thomas***

Da “Vision and Prayer”
Para soprano y 10
instrumentos.

Riccardo Malipiero

Mirian Rosenblum, soprano;
Alfredo Iannelli, flauta;
Pedro Di Gregorio, oboe;
Aldo Moscoso, clarinete bajo;
Eduardo Acedo y Lemmi Reet-
Vilms, violines;

Hernán Gabriel Vázquez

Ernesto Cobelli, violoncelo;
Antonio Yepes, percusión;
Riccardo Malipiero, director.

Segundo concierto

Viernes 6 de setiembre a las 18,30 horas

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

Tercer concierto

Sábado 7 de setiembre a las 18,30 horas

Exercices pour piano* Impromptu Variations II	Henri Pousseur	Antonio Tauriello, piano.
Fantasías**	Antonio Tauriello	
«Entflieht auf leichten kähnen...» op. 2* (Stefan George)	Anton Webern	Coro de cámara del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales; María del Carmen Díaz, directora.
Drei gemischte chöre op. 61* (Gottfried Keller) In der Stadt Zur Erntezeit Schifferliedchen	Ernst Krenek	
Time cycle* We're Late (W. H. Auden) When the Bells Justle (A. E. Housman)	Lukas Foss	Sofía Bandin, soprano; Mariano Frogioni, clarinete; José Puglisi, violoncelo; Gerardo Gandini, Piano- celesta;

Hernán Gabriel Vázquez

Sechzehnter Januar
(Franz Kafka)
O Mensch, gib Acht
(Friedrich Nietzsche)

Antonio Yepes, percusión;
Antonio Tauriello, director.

Cuarto concierto

Domingo 8 de setiembre a las 18,30 horas

Cuarteto* Introduzione Adagio Scherzo Rondó Finale	Aurelio de la Vega	“Cuarteto Acedo” Eduardo Acedo y Lemmi Reet-Vilms, violines; Andrés Vancoillie, viola; Ernesto Cobelli, violoncelo.
Trio*	Włodzimierz Kotonski	Alfredo Iannelli, flauta; Augusto Marcellino, guitarra Antonio Yepes, percusión.
Epigramme*	Gilbert Amy	Alcides Lanza, piano
Double canon* (Raoul Dufy in memoriam)	Igor Strawinsky	“Cuarteto Acedo”

Cinco piezas breves op. Roberto Caamaño 21

Preludio
Scherzino
Lied
Allegro molto vivace e
rítmico
Postludio

* Primera audición

** Estreno mundial

➤ **Concierto con obras de Aaron Copland en el Teatro Colón**

20 de Septiembre de 1963.

Si bien no se han podido ratificar los datos, se cree que las obras interpretadas fueron: *Obertura para el aire libre*, *Tercera Sinfonía*, *Suite* de la ópera *Tender Land* y *El Salón México*, la orquesta fue dirigida por Copland.

➤ **Concierto Homenaje a Riccardo Malipiero**

Martes 12 de noviembre de 1963. A las 18,45 horas 1963 en el Museo de Artes Visuales del ITDT, Florida 936.

[Programa de mano]

Homenaje a Riccardo Malipiero

Concierto de sus obras en primera audición.

Hernán Gabriel Vázquez

Piccola Musica (1941)

Gerardo Gandini, piano

Moderato

Lento

Mosso

Cinque Invenzioni (1949)

Deciso

Mosso

Lento

Allegramente

Veloce

Sonata per oboe e pianoforte (1959)

Pedro Di Gregorio, oboe;

Gerardo Gandini, piano

Moderato

Veloce e grottesco

Deciso

Quartetto N° 3 (1960)

“Cuarteto Acedo”

Estático

Eduardo Acedo y Lemmi Reet-

Gioioso

Vilms, violines,

Molto lento

André Vancoillie, viola;

Allegro

Ernesto Cobelli, violoncelo.

Conciertos año 1964➤ **Conferencia-Concierto “Música en las Universidades de los Estados Unidos” y obras de John Vincent (USA)**

Lunes 20 de julio de 1964, 18,30 hs Centro de Artes Visuales, Florida 936.

[Programa de mano]

“Madame aux doux yeux*"

Victor de Narké, barítono

Miracle of the cherry tree*

Gerardo Gandini, piano

Cindy Gal*

Cuarteto de cuerdas*

Cuarteto Acedo:

Eduardo Acedo y Lemmi Reet-Vilms, vl;

André Vancoillie, vla;

Ernesto Cobelli, vlc.

*Primera audición”

➤ **Música Colonial. Conferencia y concierto de música barroca hispanoamericana. Lauro Ayestarán (Uruguay)**

Jueves 30 de julio de 1964. A las 18,30hs en el Centro de artes Visuales, Florida 936

[Programa de mano]

Hernán Gabriel Vázquez

"El hallazgo de un Barroco Musical Hispanoamericano"

Conferencia por el Prof. Lauro Ayestarán

Dir. del Departamento de Musicología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de Montevideo.

CONCIERTO:

"Dos naves que al cielo giran"

para 2 soprano, 2 vl. y continuo

Anónimo del siglo XVIII.

Trascripción de Raquel C. de Arias

"Mariposa"

para soprano, 2 vl. y continuo

José de Orejón Aparicio

(1703-1760)

Trascripción de Andrés Sas

"Para san Francisco de Paula"

villancico para cuádruple coro de 10 voces, tenor solista y continuo.

Tomás de Torrejón y Velasco (Lima, 1701)

Trascripción de Lauro Ayestarán y realización instrumental de Alberto Ginastera.

Tres coros de la ópera "La púrpura de la rosa":

- "corred, corred cristales (4 voces),

- "Ay que aquél (4 voces),

- "No puede amor" (doble coro)

Interpretes:

María del Carmen Díaz, director del Coro de Cámara del CLAEM

Antonio Tauriello, director de solistas e instrumentos

Eidylia Mell y Laura Necchi, sopranos; Menassé Hadjes, tenor

Susana Curzel y Margarita Samek, arpistas

Alfredo Iannelli, flauta; Eduardo Acedo y Lemmi reet-Vilms, vl; Andrés

Vancoillie, vla; Ernesto Cobelli, vlc; Gerardo Gandini, Clave.

➤ **Concierto Homenaje a Luigi Dallapiccola**

Lunes 28 de septiembre de 1964. A las 18,15hs en la Sala Audiovisual del ITDT.

[Se indica que fue el primer concierto realizado en dicha sala]

[Programa de mano]

“Tartiniana Seconda,

Due Liriche di Anacreonte,

Quaderno Musicale di Annalibera, [Pno]

Sex Carmina Alcaeï,

Interpretado por Luigi Dallapiccola, Eduardo Acedo [Tartiniana] , Marta Benegas, Gerardo Gandini [Cuaderno de Annalibera y las canciones] y conjunto instrumental dirigido por Antonio Tauriello.”

Hernán Gabriel Vázquez

➤ **Tercer Festival de Música contemporánea**

15, 16, 17 y 18 de octubre de 1964. A las 18,30 horas, Sala Audio-Visual del ITDT, Florida 936. Auspiciado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea Sección Argentina y con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

[Programa de mano]

“Primer concierto

Jueves 15 de octubre a las 18,30 horas

Intavolatura*	Aldo Clementi	Gerardo Gandini, clave.
Música Nocturna **	Gerardo Gandini	Alfredo Iannelli, flauta; Bernardo Stalman, violín; Cayetano Molo, viola; José Puglisi, violoncelo; Gerardo Gandini, piano; Antonio Tauriello, director.
Lieder für Singkreise*	Paul Hindemith	Coro de cámara del [CLAEM]; María Luisa H. de Urbansky, arpa; Conjunto “Ritmus” de percusión; María del Carmen Díaz, directora.
Liebeslied*	Luigi Nono	
Musica per tre Pianoforti (1935)* (INNI) I. Allegro, molto sostenuto II. Un poco adagio; funebre III. Allegramente, ma solenne	Luigi Dallapiccola	Luigi Dallapiccola, Gerardo Gandini y Antonio Tauriello, pianos.
Genesis II*	Henryk Gorecki	Conjunto instrumental dirigido por Antonio Tauriello.

Segundo concierto

Viernes 16 de octubre a las 18,30 horas

Música chilena

Suite “Sine Nomine”*	Enrique Rivera	[Carla Hübner, piano. No indicada en el programa]
10 micropiezas*	Eduardo Maturana	“Cuarteto Acedo” Eduardo Acedo y Lemmi Reet-Vilms, violines; Andrés Vancoillie, viola;

Hernán Gabriel Vázquez

Ernesto Cobelli, violoncelo.

Quinteto*

Lento
Tranquilo
Rápido, muy ágil
Muy lento
Festivo y alegre

Domingo Santa Cruz

Quinteto de vientos de la Orquesta Sinfónica Nacional
Alfredo Iannelli, flauta;
Pedro Di Gregorio, oboe;
Mariano Frogioni, clarinete;
Domingo Garrefa, corno;
Pedro Chiambaretta, fagot.

Soliloquios*

León Schidlowsky

Mariano Frogioni, clarinete;
Roberto Lara, guitarra;
Gerardo Gandini, piano y celesta;
María Luisa H. de Urbansky, arpa;
Conjunto "Ritmus" de percusión;
Ernesto Cobelli, violoncelo;
Antonio Tauriello, director.

Tercer concierto

Sábado 17 de octubre a las 18,30 horas

Música electrónica

Visages de Liege II y III

Herny Pousseur

Preludio «La Noche»

José Vicente Asuar

Estudio N° 2

Mario Davidovsky

Visage

Luciano Berio

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

Cuarto concierto

Domingo 18 de octubre a las 18,30 horas

Obras de jóvenes argentinos

Música para cuarteto de cuerdas**

Regina Benavente de Beresiarte

Introducción
Variaciones
Adagio
Scherzo
Coda

Cuarteto Acedo
Eduardo Acedo y Lemmi
Reet-Vilms, violines;
Andrés Vancoillie, viola;
Ernesto Cobelli, violoncelo.

Baladas (poemas de Adela Tarral)**

Silvano Picchi

Verita d'amore
Piogerella
Dove la neve copre la cresta del Vulcano
Polvere sonora

Norma Lerer, mezzo-soprano;
Conjunto instrumental dirigido por Juan Carlos Zorzi.

Hernán Gabriel Vázquez

Sonata*	Eduardo Mazzadi	Eduardo Acedo, violín; Gerardo Gandini, piano.
Forma sonora de Ondina**	Jorge Arandia Navarro	Norma Lerer, mezzo-soprano; Violeta Casinelli, arpa; Conjunto "Ritmus" de percusión; Juan Carlos Zorzi, director. Realización electrónica de Guillermo Sacchi.
* Primera audición	Conjunto "Ritmus": Antonio Yepes, Méstor Astutti, Juan Ringer, León Augusto Jacobson, Florencia Pozadas, Juan Bautista Cultraro y Ernesto Ringer.	
** Estreno mundial		

Conciertos año 1965

- **Sesión de música electrónica a cargo del Profesor Mario Davidovsky**
26 de julio de 1965
- **Concierto Homenaje a Roger Sessions**
20 de agosto de 1965. A las 18,30 hs., Sala de Experimentación Audiovisual del ITDT.
[Programa de mano]
"Roger Sessions" por el Director del Centro Alberto Ginastera
- Segunda Sonata** Alcides Lanza, piano
- Salmo 140*** Marta Benegas, soprano;
piano 4 manos por Alcides Lanza y Valdo Sciamarella
- Quinteto*** Eduaro Acedo y Lemmi Reet-Vilms, violines; Andrés Vancoillie y Ernesto Blum, violas; Ernesto Cobelli, Violoncello.

*primera audición

- **Cuarto Festival de Música Contemporánea**
26, 27, 28 y 29 de agosto de 1965. En la Sala de Experimentación Audiovisual del ITDT, Florida 936.
En celebración del 5º aniversario del Instituto. Auspiciado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea Sección Argentina y con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes"

Hernán Gabriel Vázquez

[Programa de mano]

Primer Concierto

Jueves 26 de agosto a las 18,30 horas

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

Segundo Concierto

Viernes 27 de agosto a las 18,30 horas

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

Tercer Concierto*Hernán Gabriel Vázquez*

Sábado 28 de agosto a las 16 horas

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

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

Cuarto Concierto

Domingo 29 de agosto a las 16 horas

Música electrónica	Mario Davidovsky, presentación
Church piece*	Boullent Arel
Articulaciones*	Georgy Ligety
Ensembles*	Milton Babbitt
Of wood and brass*	Vladimir Ussachevsky
Sincronismo N° 3*	Mario Davidovsky
Momenti	Luciano Berio

* Primera audición

** Estreno mundial.

➤ **Música del siglo XX para piano. Recital a cargo de Carla Hübner**

23 de noviembre de 1965. A las 19 horas, Sala de Experimentación Audiovisual del ITDT, Florida 936.

[Programa de mano]

Ondine	Claude Debussy
Dos Estudios VIII: pour les agréments IX: pour les arpèges composés	Claude Debussy
Imágenes, Serie II I: Cloches à travers les feuilles II: Et la lune descend sur le temple qui	Claude Debussy

Hernán Gabriel Vázquez

fut
III: Poissons d'or

5 piezas
Misterioso
Birichino
Tragico
Grottesco
Funebre

Graciela Paraskevaídis

Tema y 6 diferencias*

Rafael Aponte-Ledée

Sonata I*

Enrique Rivera

3 Pequeñas elegías

Gerardo Gandini

Para piano III
(Diferencias)**

Gerardo Gandini

Piano Variations

Charles Wuorinen

Sechs kleine Klavierstücke, op. 19

Arnold Schoenberg

Doloras (4 poemas para piano)

Alfonso Leng

Sonata IV, op. 30
Andante
Prestissimo volando
* Primera audición
** Estreno mundial

Alexander Sjriabin [sic]

Conciertos año 1966

➤ Quinto Festival de Música Contemporánea

14, 15, 16 y 17 de Septiembre de 1966. A las 18,30 horas y el 17 a las 16 horas. Sala de Experimentación Audiovisual del ITDT, Florida 936. Auspiciado por la Sociedad de Música Contemporánea Sección Argentina y con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes

[Programa de mano]

Primer Concierto

Miércoles 14 de setiembre a las 18,30 horas

Cuarteto op. 28
Moderato
Comodo
Molto vivace

Anton Webern

Cuarteto de la Orquesta
Filarmónica de Buenos Aires
Luis A. Caracciolo y Carlos
Gaivironsky, violines;
Luis Grinhaus, viola;
Oleg Korzarev, violoncelo.

Hernán Gabriel Vázquez

Tropismen* **Hans Otte** Carla Hübner y Gerardo Gandini, pianos

Perspektiven* **Bernd Alois Zimmermann**

Density 21.5 **Edgar Varese** Alfredo Iannelli, flauta.

Kadha Karuna* **Kazuo Fukushima** Alfredo Iannelli, flauta.
Gerardo Gandini, piano.

Couple* **Sylvano bussotti**
de "Sette Fogli"
Cuarteto* **Krzysztof Penderecki** Cuarteto de la Orquesta
Filarmónica de Buenos Aires.

Segundo Concierto
Jueves 15 de setiembre a las 18,30 horas
Concierto de música Experimental I

Microestructuras* **Włodzimierz Kotonski** Composiciones realizadas en
el Estudio Experimental de la
Radio Polaca de Varsovia

Música N° 1* **Andrzej Dobrowolski**

Movimiento sinfónico* **Boguslaw Schäffer**

Psalmus* **Krzysztof Penderecki**

Composiciones realizadas en el Centro de Música
Electrónica Columbia-Princeton de New York

Animus* **Jacob Druckman** Gregorio Golyński, trombón.
para trombón y banda
magnética

Plectros II* **Alcides Lanza** Carla Hübner, piano.
para piano y banda
magnética

Estudio 0** **Ladislao Todoroff**

Composiciones realizadas en el Laboratorio de
Música Electrónica del Centro Latinoamericano de
Altos Estudios Musicales

Syrgma I** **Blas Atehortúa**

Presagio de pájaros muertos** **Rafael Aponte- Ledée** Norman Briski, recitante.
para recitante y banda
magnética

Tercer Concierto
Viernes 16 de setiembre a las 18,30 horas

Hernán Gabriel Vázquez

Dicotomías**	Edgar Valcárcel	Carla Hübner, piano.
Estáticas*	Fernando García	
Estudios emocionales*	Roberto Falabella	
...hecha sombra y altura** (Música Nocturna II)	Gerardo Gandini	Alfredo Iannelli, flauta; Mariano Frogioni, clarinete; Luis A. Caracciolo, violín; Luis Grinhaus, viola; Oleg Kotzarev, violoncello; Néstor Astuti, percusión; Gerardo Gandini, piano y dirección.
Cuaderno de verano** Verano (Edgar Bayley) Para vivir aquí (Rodolfo Alonso) Virelai (Raúl Gustavo Aguirre) Muertes (Julio Llinás) El amor es continuo (Francisco Madariaga)	Armando Krieger	Noemí Sousa, canto; Armando Krieger, piano.
Tres poemas** (Ricardo Molinari) Premio Buenos Aires Musical, 1966.	Luis María Serra	Noemí Souza, canto; Alfredo Iannelli, flauta; Luis A. Caracciolo, violín; Luis Grinhaus, viola; Romanina di Piaggi, arpa; Néstor Astuti, percusión; Jorge Sarmientos, director.
Interpolaciones** para guitarra eléctrica y banda magnética	César Bolaños	Julio Viera, guitarra eléctrica. Banda magnética realizada en el Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.
Cuarto Concierto Sábado 17 de setiembre a las 16 horas Concierto de Música Experimental II		
Turmac*	Philippe Carson	En colaboración con el Grupo de Investigaciones Musicales de la Radio-Televisión Francesa
Terre de feu*	François-Bernard Mâche	
Teste II*	André Boucoucheliev	Composiciones realizadas en el Laboratorio de Investigación de la Radio- Televisión Francesa.
Vapeur*	François Bayle	

Hernán Gabriel Vázquez

Reflets*	Ivo Malec
Ambiance II*	Michel Philippot
Tautologos II*	Luc Ferrari

* Primera audición

** Estreno mundial

➤ **Arnold Schoenberg la obra completa para piano, Jorge Zulueta**

10 de octubre de 1966. A las 18,30 hs., Sala de Experimentación Audiovisual. Auspiciado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, Sección Argentina.

[Programa de mano]

3 piezas para piano Op. 11

6 Piezas breves para piano Op. 19

5 Piezas para piano Op. 23

Pieza para piano Op. 33a

Pieza para piano Op. 33b; Suite Op. 25

Jorge Zulueta, piano

➤ **Conferencia pública ilustrada “Relaciones entre la música actual y las otras artes”, Earle Brown**

31 de octubre de 1966. A las 18,30hs en la Sala de Experimentación Audiovisual del ITDT, Florida 936.

[Programa de mano]

Earle Brown, por el Director del Centro Prof. Alberto Ginastera

Relaciones entre la música actual y las otras artes, conferencia de Earle Brown

Obras de E. Brown:

Available forms II, para orquesta (grabación)

Corrobborree, para tres pianos (primera audición)

Intérpretes: Gerardo Gandini, Armando Krieger y Antonio Tauriello.

Hernán Gabriel Vázquez

Apéndice E

Programas de conciertos con obras de becarios 1963-1966

➤ Seminario de Composición 1963

Martes 26 y viernes 29 de noviembre de 1963. A las 18, 45hs y 21,30hs (respectivamente) en el Museo de Artes Visuales del ITDT. Entrada libre y gratuita.

Estos conciertos fueron programados para los días 25 y 26, pero se pospusieron “con motivo de la adhesión del Instituto Torcuato Di Tella al duelo nacional por el fallecimiento del Presidente de los Estados Unidos, John F. Kennedy” (ADT-CLAEM, Caja 8, CPM 11/63)

[Programa de mano:]

Primer Concierto [martes 26 de noviembre de 1963]

Sonata para viola y piano	Marco Aurelio Vanegas (Colombia)	Oscar Costa, viola; Armando Krieger, piano
Variaciones sobre un coral indio	Edgar Valcárcel (Perú)	Roberto Brando, piano
Variaciones para voz y conjunto de cámara	César Bolaños (Perú)	Norma Lerer, canto; Pablo Levín, flauta; Mariano Frogioni, clarinete; Aldo Moscoso, clarinete bajo Enzo Raschelli de Ferraris, contrabajo; Orlando Giacobbe, vibráfono; Antonio Yepes y Florencio Posadas, “Conjunto Ritmus” de percusión; Armando Krieger, director
Collages	Miguel Ángel Rondano (Argentina)	Roberto Brando, piano.
Variaciones para piano y percusión típica brasileña	Marlo Nobre (Brasil)	Gerardo Gandini, piano; “Conjunto Ritmus” de percusión; Armando Krieger, director

Hernán Gabriel Vázquez

Xilofonías	Mario Kuri-Aldana (México)	Pablo Levín, flautín; León Mames, oboe; Aldo Moscoso, clarinete bajo; Bartolomé Trógolo, contrafagot; Antonio Yepes, Néstor Astutti, Juan Ringer y Luis Varela, “Conjunto Ritmus” de percusión; Blas Atehortúa, director
-------------------	--------------------------------------	---

Las obras de ambos conciertos se ejecutan en calidad de estreno absoluto

Segundo Concierto [viernes 29 de noviembre de 1963]

Variaciones para cuarteto de vientos	Mesías Maiguashca (Ecuador)	Alfredo Iannelli, flauta; Pedro Di Gregorio, oboe; Mariano Frogioni, clarinete; Pedro Chiambaretta, fagot.
Cinco canciones sobre textos chinos Retorno (Wang Wei), El bambú en la ventana de Li Ts'e Yun (Po Chu Yi), Escribiendo solo (del Shi King), Ngan-Ton Pin (Anónimo – época Tsin), Sordera (Tu Fu)	Oscar Bazán (Argentina)	Miriam Rosenblum, canto; Augusto Marcellino, laúd; Alcides Lanza, celesta; Néstor Astutti y Juan Ringer, “Conjunto Ritmus” de percusión; Armando Krieger, director.
Contrastes para dos pianos y banda magnética	Armando Krieger (Argentina)	Krieger-Lanza, dúo de pianos. Realización electrónica de Alcides Lanza.
Formas Concertantes para dos pianos Bipartita, Tripartita, Improvisación, Variación, Ostinato.	Blas Atehortúa (Colombia)	Krieger-Lanza dúo de pianos.

Hernán Gabriel Vázquez

Variaciones tímbricas
para voz y conjunto de
cámara.

Alberto Villalpando
(Bolivia)

Miriam Rosenblum, canto;
Alfredo Iannelli, flauta;
Margarita Same, arpa;
Alcides Lanza, celesta;
José Puglisi, violoncelo;
Florencio Posadas, Luis Varela
y Juan Ringer, “Conjunto
Ritmus” de percusión;
Blas Atehortúa, director.

Three songs (1963-IV)
para voz y conjunto de
cámara
(Poesías del autor)
The Light,
Eternity,
Cosmos

Alcides Lanza
(Argentina)

Miriam Rosenblum, canto;
Alfredo Iannelli, flauta;
Mariano Frogioni, clarinete;
Aldo Moscoso, clarinete bajo;
Cayetano Carbone, trombón;
Alcides Lanza, piano;
Luis Varela, Florencio
Posadas, y Juan Bautista
Cultraro “Conjunto Ritmus”
de percusión;
Armando Krieger, director

➤ **Concierto de Navidad**

Viernes 20 de diciembre de 1963. A las 19 hs. en el Museo de Artes
Visuales del ITDT, Florida 936.

En esta oportunidad se estrenó el “clave donado por la Fundación
Rockefeller” (ITDT 1964a:12)

[Programa de mano]

Six Noël's de France Armonizados por Georges Aubanel

Berceuse de Noël

Noël d'Alsace

Entre le boeuf et l'âne gris

Noël des Pyrénées

Dans une pauvre étable

Noël Bourguignon

Lorsqu'en la saison qu'il gèle

Noël de la région de l'Ouest

Ornez le hall

Vieux Noël de la région du Nord

Laura Necchi, soprano; Menasé Hadjes, tenor; Filoctetes Martorella, flauta dulce;
Francisco Molo, viola d'amore; Gerardo Gandini, clave;
Blas Atehortúa, director.

Alleluia

**Anónimo del siglo XVI Códice del
Convento del Carmen México.**

Villancicos latinoamericanos*

Compuestos sobre temas populares por los becarios del C.L.A.E.M.

Ya viene el niño (Perú)

Edgar Valcárcel

Coral de natal (Brasil)

Marlos Nobre

Hernán Gabriel Vázquez

Imanispatakk (Perú)	César Bolaños
Ven, niño, ven (Ecuador)	Mesías Maiguashca
Arre borriquito (Argentina)	Miguel A. Rondano
Huachitorito (Bolivia)	Alberto Villalpando
Peregrina agraciada (México)	Maria Kuri-Aldana
Brincan y bailan (Colombia)	Blas Atehortúa

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

*Estreno

➤ Seminario de Composición 1964

20 y 21 de noviembre de 1964. A las 18,30 hs., Sala de Experimentación Audiovisual del ITDT, Florida 936.

[Programa de mano]

Primer concierto

Viernes 20 de noviembre a las 18,30 horas

Camarae musica Preambulum et fuga soluta Insinuatio Festivus	Blas Atehortúa (Colombia)	Güelfo Nalli, trompa; Panagiotis Kyrkiris, violín; José Puglisi, violoncelo; Gerardo Gandini, piano- celesta; Antonio Yepes, percusión; Blas Atehortúa, director.
Simbiosis 5 episodios para órgano electrónico, percusión y banda magnética.	Oscar Bazán (Argentina)	Armando Krieger y Alcides Lanza, órgano; Conjunto "Ritmus"* de percusión.
Estructuras para piano y percusión	Alberto Villalpando (Bolivia)	Gerardo Gandini, piano; Conjunto "Ritmus" de percusión; Armando Krieger, director.
Ouroboros	Miguel Ángel Rondano (Argentina)	Música concreta
Cinco nocturnales Scherzoso Recitativo Elegía Cadenza Finale	Armando Krieger (Argentina)	Alfredo Iannelli, flauta; Gerardo Gandini, clave; Alcides Lanza, piano; Enzo Raschelli de Ferraris, contrabajo; Conjunto "Ritmus" de percusión; Armando Krieger, director.

Hernán Gabriel Vázquez

Segundo concierto

Sábado 21 de noviembre a las 18,30 horas

Suite para cuarteto de cuerdas Preludio Estudio I Homenaje a Webern Estudio II Postludio Espectros	Mesías Maiguashca (Ecuador)	“Cuarteto Acedo” Eduardo Acedo y Lemmi Reet-Vilms, violines; Andrés Vancoillie, viola; Ernesto Cobelli, violoncelo.
"Tres-Silvestre" Movimiento Forma Color	Mario Kuri-Aldana (México)	Humberto Carfi, violín; Luis Grinhaus, viola; María Ester Moro de Carfi, arpa.
Cuarto cuarteto Para trompas	Alcides Lanza (Argentina)	Cuarteto de trompas “Wagner” Güelfo Nalli, Sebastián Aliotta, Rubén Ceraci y Marcos A. Molo. Alcides Lanza, director.
Ukrínmakrínkrín i. Paitú-paité ii. Tapipó xennúnpri iii. Karé xukêgo sobre textos del dialecto Xucuru "Intensidad y altura" Versión electrónica del poema homónimo de César Vallejo.	Marlos Nobre (Brasil)	Amalia Bazán, soprano; Alfredo Iannelli, flautín; Pedro Di Gregorio, oboe; Güelfo Nalli, trompa; Gerardo Gandini, piano Blas Atehortúa, director.
	César Bolaños (Perú)	Realizada en el Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales
Las obras de ambos conciertos se ejecutan en calidad de estreno absoluto	* Conjunto “Ritmus” de percusión Antonio Yepes, Néstor Astutti, Juan Ringer, León Augusto Jacobson, Florencio Pozadas, Juan Bautista Cultraro y Ernesto Ringer.	

Acto de clausura del ciclo 1963-1964Discurso del Director del Instituto,
Ing. Enrique Oteiza.Despedida a los Becarios por el Director del
Centro Latinoamericano de Altos Estudios
Musicales, Maestro Alberto Ginastera

Distribución de diplomas.

Hernán Gabriel Vázquez

➤ **Seminario de Composición 1965**

28 y 29 de septiembre de 1965. A las 18,30 hs., Sala de Experimentación Audiovisual del ITDT, Florida 936.

[Programa de mano]

Tercera Serie de conciertos con obras de compositores americanos becados, en celebración al 5º aniversario del Instituto.

Primer concierto [lunes 28 de septiembre de 1965]

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

Hernán Gabriel Vázquez

OSN”

Jorge Sarmientos, director.

Segundo Concierto [martes 29 de septiembre de 1965]

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

Las obras de ambos conciertos fueron escritas en

Hernán Gabriel Vázquez

Buenos Aires durante el presente año y se ejecutan en calidad de estreno absoluto.

➤ **Seminario de Composición 1966**

7 y 8 de noviembre de 1966. A las 18,30 hs., Sala de Experimentación Audiovisual, Florida 936.

[Programa de mano]

Primer concierto [lunes 7 de noviembre de 1966]

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

Hernán Gabriel Vázquez

	(Argentina)	Gregorio Golyński, trombón; Conjunto “Ritmus” de percusión; Banda magnética.
Dialexis	Gabriel Brncic (Chile)	Conjunto “Ritmus” de percusión; Gerardo Gandini, piano; Benjamín Gutiérrez, celesta; Jorge Sarmientos, director; Banda Magnética.

Segundo concierto [martes 8 de noviembre de 1966]

Anfiblastula	Atiliano Auza León (Bolivia)	Gerardo Gandini, piano.
Playas rítmicas N° 2	Jorge Arandia Navarro (Argentina)	
Serenata	Eduardo Mazzadi (Argentina)	Mariano Frogioni, clarinete; Luis Grinhaus, viola; Gerardo Gandini, clave.
Nocturno	Miguel Letellier (Chile)	Carmen Luisa Letellier, contralto; Gerardo Gandini, piano; Mariano Frogioni, clarinete; Miguel Letellier, clave; Oleg Kotzarev, violoncelo; Jorge Sarmiento, director.
Concierto Andante-Allegro ala breve Cadencias Finale-Allegro scherzante	Benjamín Gutiérrez Sáenz (Costa Rica)	Miembros de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires: Luís Caracciolo, Carlos Gaivironsky, Panagiotis Kyrkiris, Julio Graña, Bernardo Prusak y Pedro Bedini, violines; Luís Grinhaus, Miguel Steinbach, Abel San Martín y Néstor Panik, violas; Oleg Kotzarev y Edgardo Zoollhofer, violoncelos; Enzo Raschelli de Ferraris, contrabajo; Benjamín Gutiérrez director.
Relieves Improvisaciones, Tiempo estático, Variaciones, Tiempo lírico,	Blas Atehortúa (Colombia) Becario de la OEA	Miembros de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires; Gerardo Gandini, piano; Blas Atehortúa, director.

Hernán Gabriel Vázquez

Frecuencias,
Tiempo dinámico

Elejía

Rafael Aponte-Ledée
(Puerto Rico)

Miembros de la Orquesta
Filarmónica de Buenos
Aires;
Antonio Tauriello, director.

Conjunto “Ritmus” de percusión:

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

Las obras de ambos conciertos fueron escritas en Buenos Aires durante el presente año y se ejecutan en calidad de estreno absoluto.

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

Hernán Gabriel Vázquez

Apéndice F

Laboratorio de Música Electrónica del CLAEM. Creación, integrantes y obras compuestas entre 1963 y 1966

De acuerdo a lo publicado por el ITDT en sus *Memorias 1963*, “con la donación de grabadores y demás elementos técnicos comenzó la instalación del laboratorio de música electrónica, permitiendo al becario Armando V. Krieger la composición de “Contrastes” para dos pianos y banda magnética” (ITDT 1964:12). Es decir que, si bien de manera algo precaria, el CLAEM ya disponía de algunos elementos tecnológicos como para lograr la creación de una obra musical con fuente sonora mixta: acústica y electrónica. Según el programa de mano del concierto con obras de becarios del año 1963, donde en la segunda sesión fue estrenada la obra de Krieger, la realización electrónica estuvo a cargo de Alcides Lanza. Estas son las únicas referencias encontradas sobre la creación de la banda magnética utilizada por Krieger en sus *Contrastes*. En el ADT-CLAEM existen otros documentos que confirman el dato de que la primera composición electrónica fue la obra mencionada. Estos datos, por lo que se ha podido detectar pues muchas notas carecen de fecha, está presente aproximadamente hasta el año 1964-65 en los escritos.

Si se toma esta primera creación de los becarios donde se utilizan medios electrónicos (1963) y la tercera sesión del Primer Festival de Música Contemporánea que organizó el CLAEM en 1962, dedicada exclusivamente a obras electrónicas, resulta evidente que existía un interés del CLAEM por el conocimiento y la creación de obras con esas características. Se ha encontrado un discurso pronunciado por Ginastera con motivo de la inauguración oficial del LabME en 1967. En esa oportunidad, el director del Centro demostró un gran entusiasmo por la existencia del laboratorio.¹² A continuación se citan los párrafos iniciales del discurso.

“Dice un viejo refrán “Vedere Napoli e dopo morire”. Yo, les aseguro, durante seis años me he dicho a mí mismo “Ver el Laboratorio terminado y respiraré tranquilo”. El Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales ha sido siempre mi preocupación más apremiante, más

¹² Tanto la importancia dada a la música electrónica en los diversos conciertos organizados por el CLAEM, algunas creaciones de los becarios y este discurso inaugural muestran que Ginastera no se oponía a la existencia del LabME. Esteban Buch (2007:24) presenta un fragmento de una entrevista realizada a Enrique Oteiza (Director Ejecutivo del ITDT) donde, según Oteiza, Ginastera se oponía a la creación de un laboratorio de música electrónica. En dicho fragmento, Oteiza indica que el que trabaja en el ámbito de la electrónica era Francisco Kröpfl y que, en efecto, era un “hombre de Juan Carlos Paz” (*idem*). Si Ginastera realmente se opuso a la creación del LabME, en 1967 incorporó al mismísimo Kröpfl para que se encargue de esa sección.

Hernán Gabriel Vázquez

angustiosa diría, desde hace largo tiempo. ¿Por qué? Porque fue tal vez la necesidad que yo planteé con mayor insistencia desde las primeras conversaciones que mantuve con el Doctor John P. Harrison, director Asociado de la Fundación Rockefeller, hará pronto diez años, cuando dicha Fundación me ofreció elaborar el proyecto de un Centro de Altos Estudios Musicales en Latinoamérica. Yo sentía que la formación del compositor no era completa si no se lo ubicaba en su época. Todos nosotros, los músicos latinoamericanos, de una y otra manera, hemos sufrido esa falla de los planes de estudio que suponen que las técnicas contemporáneas deben aprenderse en la práctica, a golpes, realizando experiencias y experiencias que muchas veces llevan al artista al fracasar.

Encontré que la oportunidad que se me brindaba para organizar un Centro para postgraduados era fundamental para encarar la experiencia pedagógica que yo creía necesario realizar. En mis anteriores creaciones, El Conservatorio de Música de la Provincia de Buenos Aires y la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, había incluido en los planes académicos las asignaturas necesarias para enlazar el estudio de las disciplinas tradicionales con las nuevas técnicas.

[... Más adelante Ginastera insta a los becarios a utilizar el Laboratorio e indica a los Profesores Francisco Kröpfl y Fernando von Reichenbach como posibles de ofrecer una “guía sabia y experimentada”...]

Alberto Ginastera [firma manuscrita]

Buenos Aires, 22 de noviembre de 1967

Día de Santa Cecilia.” (ADT-CLAEM, Caja 9, sección discursos).

Este ha sido el testimonio de Ginastera en torno a la organización definitiva del LabME. Uno de los objetivos de esta investigación fue intentar cubrir los datos que faltaban sobre algunos aspectos del CLAEM a partir de las fuentes documentales. Por esta razón, a continuación se transcribe un informe sobre el LabME elaborado por el mismo CLAEM, supuestamente, durante el año 1967.

“Señores
Experimental Music Studio
School of Music
University of Illinois
Urban, Illinois 61801
USA

[sin fecha]

De nuestra consideración:

Hemos recibido su circular del mes de febrero y su catálogo de música electrónica. Atendiendo su pedido les informamos a continuación sobre las actividades desarrolladas por este laboratorio desde su formación.

EL Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella, comenzó a funcionar a fines del año 1964. El primero y segundo año de su creación fueron de organización y de agrupación en forma coherente del instrumental que disponíamos.

Este primer intento de sistematización nos sirvió para calcular las dificultades que se presentan en el sistema de interconexión [sic] y la necesidad de mayor instrumental. No obstante con el esfuerzo y entusiasmo de algunos compositores y

Hernán Gabriel Vázquez

del personal Técnico, se logró la realización de obras que fueron presentadas en algunos conciertos de nuestro Centro.

A fines del año 1966 fue evidente la necesidad de una mejor distribución del instrumental, así como de una semi automatización de los procesos de elaboración y montaje. La experiencia y la mayor información recibida nos indicaban las soluciones que pusimos en práctica.

Así ahora el instrumental se agrupa en racks alrededor del sillón del compositor, de tal manera que en cualquier momento éste puede alcanzar los controles sin desplazarse. La interconexión se realiza por medio de selectores telefónicos y relays en forma automática, al oprimir un botón en cada uno de los aparatos que se desea relacionar. Un ideograma luminoso indica las operaciones realizadas. Este sistema lo estamos armando y calculamos que su montaje total se concluirá a mediados del presente año.

Las actividades del laboratorio son de entrenamiento a los becarios del CLAEM, en la composición por medios electrónicos incluyendo clases teóricas y presentaciones de obras realizadas por ellos. También reciben conferencias, charlas y cursillos por compositores que se desempeñan en este campo, y que son especialmente invitados para este fin.

La dirección del CLAEM está a cargo del Maestro Ginastera, la dirección técnica del laboratorio a cargo del Sr. Fernando von Reichenbach, colaborando como técnico de sonido el Sr. Walter Guth.

Las clases teóricas son dictadas por el Sr. Francisco Kröpfl quien desarrolla los temas: Técnica para la composición de la música electrónica y la textura musical en el siglo XX, y por el Sr. Fernando von Reichenbach quien dicta el curso: introducción a la acústica y a la electrónica. Las clases prácticas del laboratorio están a cargo del Sr. César Bolaños.

Las obras producidas por este laboratorio son:

Año 1964:

[No se indican los *Contrastes* de Armando Krieger que, supuestamente, fue la primera obra compuesta en el laboratorio en 1963]

Oscar Bazán Simbiosis I – Cinco episodios para órgano, percusión (en vivo) y banda magnética.

Duración: 6'

Pistas: 2 canales estereo.

Destino: para concierto.

Estreno: 20 de noviembre de 1964

Lugar: Instituto Torcuato Di Tella (ITDT)

César Bolaños: Intensidad y Altura – Versión electrónica del poema homónimo de César Vallejo.

Duración: 6'

Pistas: 2 canales estereo.

Destino: para concierto.

Grabaciones: Próximamente [sic] aparecerá una versión grabada.

Estreno: 20 de noviembre de 1964.

Lugar: ITDT

Año 1965:

César Bolaños: Música electrónica y sonorización para “Lucero” de J. Osborne.

Duración: 9'

Pistas: 2 canales estereo.

Hernán Gabriel Vázquez

Destino: para el teatro
 Estreno: 1965
 Lugar. ITDT

El Ombú – Música electrónica pura.
 Duración: 30'
 Pistas: 2 canales estereo.
 Destino: Para ballet pantomima.
 Estreno: agosto de 1965.
 Lugar: ITDT

Música electrónica para: “Dos en el Mundo”
 Duración: 90'
 Pistas: 1 pista
 Destino: para película de largo metraje.
 Estreno: marzo de 1966
 Lugar: Cene Rex

Año 1966:

Rafael Aponte-Ledée Presagio de pájaros muertos – Para recitante (en vivo) y banda magnética.

Duración: 12'
 Pistas: 2 canales estéreo.
 Destino: para concierto.
 Estreno: 15 de septiembre de 1966.
 Lugar. ITDT

Blas Atehortúa Syrygma I – para banda magnética.
 Duración : 8'
 Pistas: 2 canales estereo.
 Destino: para concierto.
 Estreno: 15 de septiembre de 1966.
 Lugar: ITDT

César Bolaños Música electrónica para “Las paredes” de Griselda Gambado.
 Duración: 90'
 Pistas: monoaural.
 Destino: para teatro.
 Estreno: julio de 1966.
 Lugar: teatro Agon.

Transformaciones sobre un tema de Alberto Williams – para banda magnética.
 Duración: 15'
 Pista: Monoural.
 Destino: para el “Stand” de la Cía. Bunge & Born, durante la Exposición Industrial en la Sociedad Rural Argentina, en Buenos Aires (agosto de 1966)
 Estreno: agosto de 1966.

Interpolaciones – para guitarra electrónica (en vivo) y banda magnética.
 Duración: 10'
 Pistas: 4 canales estereo

Hernán Gabriel Vázquez

Destino: Para concierto.
 Estreno: 16 de septiembre de 1966.
 Lugar: ITDT

Gabriel Brncic [sic] Dialexis – para percusión (en vivo) y banda magnética.
 Duración: 12’
 Pistas: 2 canales estereo.
 Destino: para concierto.
 Estreno: 7 de noviembre [1966¿?]
 Lugar: ITDT

Graciela Paraskevaídis Combinatoria II – para piano, trombón, percusión y banda magnética.
 Duración: 6’
 Pistas: 1 pista
 Destino: para concierto.
 Estreno: 7 de noviembre de 1966.
 Lugar: ITDT

Ladislao Todoroff Estudio 0 - para banda magnética.
 Duración: 5’
 Pistas: 2 canales estereo.
 Destino: para concierto.
 Estreno: 7 de noviembre de 1966. [¿?]
 Lugar: ITDT

Los nombres, fecha de nacimiento, nacionalidad y residencia de los compositores son:

[... nombres y datos de los distintos compositores]

Esperando que estos datos sean de utilidad par Uds., y a sus órdenes para ampliarlos si así lo desean, lo saludamos muy atentamente,” [Sin firma] (ADT-CLAEM, Caja 15, “Correspondencias varias”).

Como se puede apreciar, el LabME tenía una prolífica actividad y esta carta pone en evidencia el interés por mantener contacto con otras instituciones. En las *Memoria y balance 1965/66* (ITDT 1967) se encuentran diversas actividades y servicios que el CLAEM prestaba a través del LabME.

Luego del cierre del CLAEM, los equipos del Centro fueron cedidos a la Municipalidad de Buenos Aires y, con el correr de los años, se conformó el actual Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires. Desde 1967 y hasta la organización del LIPM en el Centro Cultural Recoleta, el laboratorio estuvo bajo la dirección musical de compositor Francisco Kröpfl (*Cf.* Huseby 1999:479).

Hernán Gabriel Vázquez

Fuentes

Las fuentes primarias sobre las que se ha trabajado son: la documentación que se encuentra en el archivo del CLAEM, diversos artículos y críticas publicados entre los años 1962 y 1966 y el material musical que se ha podido recolectar. A continuación se indica el lugar donde las publicaciones han sido consultadas, dónde o de qué manera se recopiló el material musical y una breve descripción del archivo del CLAEM.

Los diversos artículos y críticas citadas en este trabajo se han consultado, salvo cuando se indicó lo contrario, en las siguientes dependencias:

- Archivo personal de la compositora Graciela Paraskevaídis (Montevideo).
- Biblioteca de la Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Biblioteca de la Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.
- Biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA (Buenos Aires).
- Hemeroteca de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez” (Rosario).
- Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella (Buenos Aires).
- Biblioteca del Honorable Congreso de la Nación (Buenos Aires).
- Hemeroteca histórica de la Biblioteca de la Legislatura de la ciudad de Buenos Aires.

El material musical que se recolectó, conformado por las obras de los becarios, se localizó en la Biblioteca Musical del Centro Cultural Recoleta, en el archivo personal de la compositora Graciela Paraskevaídis y en la Biblioteca de la McGill University (Montreal, Canadá). Asimismo algunas partituras se obtuvieron por intermedio de los mismos compositores, cuando se pudo tomar contacto con ellos.

Hernán Gabriel Vázquez

El archivo CLAEM se encuentra en la Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella. Forma parte de los Archivos Di Tella el cual está constituido por la documentación del ITDT. El archivo CLAEM, cuyo material aun no ha sido procesado por personal especializado, lo constituyen una cantidad aproximada de cuarenta cajas de archivo.¹³ En cada una de esas cajas se encuentra todo tipo de documentación: comunicados de prensa, programas de conciertos, legajos de becarios, datos de los profesores del CLAEM, documentación administrativa, correspondencia diversa, fotografías y una importante cantidad de artículos de la prensa que testimonian la presencia pública del CLAEM.

¹³ En la Biblioteca de la UTDT existe una lista en la que figuran las cuarenta cajas y el contenido posible. Durante el rastreo de datos, y por ser un material prácticamente intacto desde el cierre del centro, algunas cajas no han sido localizadas.

Hernán Gabriel Vázquez

Bibliografía

AGENO, Raúl Mario

1987 “El rol del psicólogo de la educación”, *Cuadernos de Formación Docente N° 2*, Rosario: Publicaciones U.N.R.

AHARONIÁN, Coriún

1996 “El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales: en búsqueda de una documentación escamoteada”, *Revista del Instituto Superior de Música*, n° 5, diciembre 1996, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 97-101.

ARETZ, Isabel (relatora)

1977 *América latina en su música*, Francia: UNESCO - Siglo XXI.

ARIZAGA, Rodolfo

1971 *Enciclopedia de la música argentina*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

ARIZAGA, Rodolfo y Pompeyo CAMPS

1990 *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires: Ricordi Americana.

AROSKIND, Ricardo

2003 Cap. II “El país del desarrollo posible”, en Daniel James (Dir.), *Nueva historia Argentina: Tomo IX. Violencia, proscripción y autoritarismo 1955-1976*, 1ª ed., Buenos Aires: Sudamericana, pp. 65-116.

BARTHES, Roland

1953 *Le degré zéro de l'écriture*, Paris: éditions du Seuil, (trad. esp. de Nicolás Rosa, *El grado cero de la escritura*, México: Siglo XXI, 2000).

BÉHAGUE, Gerard

1979 *Music in Latin America, an introduction*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall (trad. esp. de Miguel Didier, *La música en América Latina (una introducción)*, Caracas: Monte Ávila, 1983).

BOURDIEU, Pierre

1966 “Champ intellectuel et projet créateur”, *Les Temps Modernes* n°246, París, (trad. esp. de Alberto de Ezcurdia, “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, pp. 9-50, Buenos Aires: Montessor, 2002).

BUCH, Esteban

2007 “L'avant-garde musicale à Buenos Aires: Paz contra Ginastera”, *Circuit musiques contemporaines*, vol. 17, n° 2, Montréal: Université de Montréal, pp. 11-33.

BÜRGER, Peter

1974 *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, (trad. esp. de Jorge García, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, 1997).

Hernán Gabriel Vázquez

BURUCÚA, José Emilio (Dir.)

1999 *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, 2 vol., Buenos Aires: Sudamericana.

CHASE, Gilbert

1957a "Alberto Ginastera: Argentine Composer", *Musical Quarterly*, n° 43, pp. 439-460.

1957b "Alberto Ginastera: Portait of an Argentine Composer", *Tempo*, n° 44, pp. 11-16.

1958 *Introducción a la música americana contemporánea*, Buenos Aires: Nova.

COPLAND, Aaron

1942 "The Composers of South America", *Modern Music*, volume XIX, n° 2, January-February, pp. 75-82.

CORDERO, Roque

1977 "Vigencia del músico culto", en Isabel Aretz, *América latina en su música*, Francia: UNESCO - Siglo XXI, pp. 154-173.

CORRADO, Omar

1998 "Juan Carlos Paz", folleto de la grabación del CD *Inicios de la Vanguardia Musical en la Argentina*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 8-26.

1999 "Paz, Juan Carlos", en Emilio Casares Rodicio (Dir. Gral.), *Diccionario de la música española e Hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

2001 "Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945. Una aproximación", *Música e Investigación*, n° 9, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", pp. 13-33. Consulta online (10/11/2004): <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/corrado/musica1930-45.html>

2006 "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones", *Revista Argentina de Musicología*, n° 5-6, 2004/2005, Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, p. 17-44.

DAL FARRA, Ricardo

1994 "Some Comments about Electroacoustic Music and Life in Latin America", *Leonardo Music Journal*, Vol. 4, pp. 93-94.

ETKIN, Mariano

1983 "'Apariencia" y "realidad" en la música del siglo XX", en *Nuevas propuestas sonoras, La vanguardia musical vista y pensada por argentinos*, Buenos Aires: Ricordi, pp. 73-81

GIDDENS, Anthony

1976 *New Rules of Sociological Method: a Positive Critique of Interpretative Sociologies*, London, Hutchinson, (trad. esp. de Salomón Mecer, *Las nuevas reglas del método sociológico: crítica positiva de las sociologías comprensivas*, 2ª ed. 1ª reimp., Buenos Aires: Amorrortu, 2001).

Hernán Gabriel Vázquez

GREBE, María Ester

1979 “Ukrinmakrinkrin”, *Revista Musical Chilena*, n° 148, año 33, Santiago de Chile: Universidad de Chile, pp.48-57.

GIUNTA, Andrea

1999 Cap. VII “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo”, en José Emilio Burucúa (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política. Vol. II*, Buenos Aires: Sudamericana.

2001 *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Paidós.

HUSEBY, Gerardo V.

1999 “Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, CLAEM”, en Emilio Casares Rodicio (Dir. Gral. y Coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp.478-479.

INSTITUTO TORCUATO DI TELLA

1963 1960/62. *Dos años y medio de actividad*, Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella.

1964a *Memoria 1963*, Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella.

1964b *CLAEM*, Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella (folleto informativo).

1967 *Memoria y balance 1965/66*, Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella.

JAMES, Daniel

2003 *Nueva historia argentina: Tomo IX. Violencia, proscripción y autoritarismo 1955-1976*, 1ª ed., Buenos Aires: Sudamericana.

JAUSS, Hans Robert

1970 *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, (trad. esp. de Juan Godo Costa y José Luis Gil Arista, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona: Península, 2000).

KATER, Carlos

2001 *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora - Atravez.

Consulta online (2/06/2008): <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/2-es.html>

KING, John

1985 *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

MARANCA, Lucía (selección)

1987 *Cartas a J. C. Paz*, Buenos Aires: Agrupación Nueva Música.

1990 *Cartas de J. C. Paz (I)*, Buenos Aires: Agrupación Nueva Música.

MAYORAL, José Antonio (Comp.)

1987 *Estética de la recepción*, Madrid: Arco/Libros.

Hernán Gabriel Vázquez

NOVOA, María Laura

- 2006 “Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Avances de una investigación en curso” (inédito), en Asociación Argentina de Musicología, *XVII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIII Jornadas Argentinas de Musicología*, La Plata, 17 al 20 de agosto de 2006, Resúmenes. Consulta Online (16/11/2006): <http://www.gourmetmusical.com/aam/xviiconferencia.html#RESÚMENES>
- 2007 “Alberto Ginastera au Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), Correspondance 1961-1970”, *Circuit musiques contemporaines*, vol. 17, n° 2, Montréal: Université de Montréal, pp. 35-41.

PARASKEVAÍDIS, Graciela

- 1985 “Música dodecafónica y serialismo en América Latina”, *La del Taller*, n° 3, Montevideo, abril. Consulta online (11/11/2004): <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html>
- 2001 “Eduardo Bértola”, *Revista del Instituto Superior de Música*, n° 8, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral – Instituto Superior de Música, p.12-59.

PAZ, Juan Carlos

- 1945 “Música brasileña de vanguardia. Hans-Joachim Koellreutter y el Grupo Musica Viva”, *Revista Latitud*, año 1, n° 4, Buenos Aires, pp. 16-17. Consulta online (10/11/2004): <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/paz-koell.html#oben>
- 1966 “La música aleatoria”, *Planeta*, n° 10, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 123-127.
- 1971 *Introducción a la Música de nuestro tiempo*, Buenos Aires: Sudamericana (1ª edición, Buenos Aires: Nueva Visión, 1955).
- 1987 *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias II)*, Buenos Aires: de la Flor.

PLESCH, Melanie

- 1996 “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: El *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, *Revista Argentina de Musicología*, n° 1, Córdoba: Asociación Argentina de Musicología, pp. 57-68.

PLESCH, Melanie y Gerardo V. HUSEBY

- 1999 Cap. IX “La música argentina en el siglo XX”, en Burucúa, J. E. (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política. Vol. II*, Buenos Aires: Sudamericana.

PREBICH, Raúl

- 1962 “El desarrollo económico de América Latina y sus principales problemas”, en *Boletín económico de América Latina*, vol. II, febrero.

PUJOL, Sergio A.

Hernán Gabriel Vázquez

- 2003 Cap. VII “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”, en Daniel James (Dir.), *Nueva historia Argentina: Tomo IX. Violencia, proscripción y autoritarismo 1955-1976*, 1ª ed., Buenos Aires: Sudamericana, pp. 283-328.

REICHENBACH, Fernando von

- 1997 “La página del tecnólogo, o el trabajoso rescate de un tesoro”, en folleto de la grabación en disco compacto *La Sala del Di Tella*, Buenos Aires: Fundación Música y Tecnología.

RIZZO, Patricia

- 1998 *Instituto Di Tella. Experiencias '68*, Buenos Aires: Fundación Proa.

ROMERO BREST, Jorge

- 1992 *Arte Visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años 60*, Buenos Aires: Emecé.

SCARABINO, Guillermo

- 2000 “El Grupo Renovación (1929-1944) y la ‘nueva música’ en la Argentina del siglo XX”, *Cuaderno de estudio N° 3*, Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina.

SIGAL, Silvia

- 1991 *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires: Punto Sur.

SIGAL, Silvia y Oscar TERÁN

- 1992 “Los intelectuales frente a la política”, *Punto de Vista*, n° 42, abril de 1992, Buenos Aires, pp.42-48.

SOTTILE, Antonietta

- 2007 *Alberto Ginastera. Le(s) style(s) d'un compositeur argentin*, Paris: L'Harmattan. Univers musical.

SPINETTO, Horacio J.

- 1990 “Buenos Aires era un happening”, *Todo es Historia*, Año XXIV, Octubre de 1990, n° 280, Buenos Aires, pp. 16-27.

SUÁREZ URTUBEY, Pola

- 1967 *Alberto Ginastera*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
1994 *Breve historia de la música*, Buenos Aires: Claridad.

TAUBMAN, Howard

- 1957 “Academy urgent need for Latin America”, *New York Times*, 14 de abril de 1957.

TERÁN, Oscar

- 1991 *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires: Punto Sur.

UCA

- 2008 Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Historia. Consulta online (2-05-08):

Hernán Gabriel Vázquez

<http://www.uca.edu.ar/esp/sec-fmusica/esp/page.php?subsec=institucional&page=historia>

WOLFSCHOON, Erik

1983 *Las manifestaciones artísticas en Panamá, Estudio introductorio y antología*, Biblioteca de la Cultura Panameña, Tomo 12, Panamá: Universidad de Panamá.

Consulta online (21/04/2008): <http://bdigital.binal.ac.pa/bdp/manifestaciones2.pdf>

ZIMMERMANN, Bernhard

1974 “Der Leser als Produzent: Zur Problematik der rezeptionsästhetischen Methode” en *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 4.15, pp. 12-26, (trad. esp. de Isidoro Pisonero, “El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción”, en José Antonio Mayoral (Comp.), *Estética de la recepción*, Madrid: Arco/Libros, 1987).

Hernán Gabriel Vázquez