



Transformations dans la musique contemporaine à Buenos Aires : oeuvres, acteurs, institutions (1984-2014)

Violeta Nigro Giunta

► To cite this version:

Violeta Nigro Giunta. Transformations dans la musique contemporaine à Buenos Aires : oeuvres, acteurs, institutions (1984-2014). Musique, musicologie et arts de la scène. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 2022. Français. ⟨NNT : 2022EHES0174⟩. ⟨tel-05339467⟩

HAL Id: tel-05339467

<https://hal.science/tel-05339467v1>

Submitted on 30 Oct 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



ETALAB - Open licence

**TRANSFORMATIONS DANS LA MUSIQUE
CONTEMPORAINE A BUENOS AIRES.
ŒUVRES, ACTEURS, INSTITUTIONS
(1984-2014).**

Thèse dirigée par : Esteban Buch

Date de soutenance : le 15 décembre 2022.

Rapporteurs	1	Daniela Fugellie, Universidad Alberto Hurtado (Chili)
		Eduardo Herrera, Université d'Indiana (États-Unis)
Jury	1	Ana María Ochoa Gautier, Université de Tulane (États-Unis)
		Anaïs Fléchet, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (France)
		Daniela Fugellie, Universidad Alberto Hurtado (Chili)
		Eduardo Herrera, Université d'Indiana (États-Unis)
	5	Martín Liut, Université nationale de Quilmes (Argentine)

*À mes maîtres et à mes ami-e-s.
À ma mère Andrea et à mon père Adolfo.
À Julien et à la petite Selva.*

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier l'EHESS et mon centre de recherche, le CRAL, pour leur soutien tout au long de ma thèse. Il s'agissait notamment de financer les déplacements pour assister aux conférences et effectuer le travail de terrain. Je suis reconnaissante à mon directeur Esteban Buch, dont le travail a toujours guidé mes recherches, pour ses lectures attentives et pour les échanges intellectuels que nous avons eus au fil des ans.

En Argentine, des institutions telles que la Bibliothèque nationale, l'Université de Quilmes, l'Université de Buenos Aires, le CETC, le Teatro San Martín, ont contribué à cette recherche de différentes manières au fil des ans. Tout comme les musiciens et les chercheurs qui ont ouvert les portes de leurs archives personnelles et se sont rendus disponibles pour de longues conversations : Coriún Aharonián, Cecilia Arditto, Luciano Azzigotti, Carmen Baliero, Claudio Baroni, Martín Bauer, Rubén Blasco, Marcelo Delgado, Margarita Fernández, Carla Fonseca, Miguel Galperín, Ezequiel Grimson, Claudio Korembli, Marta Lambertini, Martín Liut, María Teresa Luengo, Luis Mihovilcevic, Federico Monjeau, Juan Ortiz de Zárate, Rodolfo Pacheco, Juan Pampín, Santiago Santero, Haydée Schwartz, Diana Theodoridis, Gabriel Valverde, Julio Viera et Antonio Zimmermann.

Mes collègues en France, en particulier ceux de la revue *Transposition* – Sarah Benhaim, Igor Contreras, Lola Saint Martin, Luis Velasco-Pufleau, Etienne Jardin, Peter Szendy, Isabelle Mayaud, Alexandre Robert et Benoit Haug ; et Jessica Gienow-Hecht pendant son séjour à Sciences Po. Également aux doctorants du CRAL, qui ont fait leur thèse en même temps que moi : Nicolò Palazzetti, Jonathan Tomas, Cecilia Pires, et Elsa Broclain, avec qui nous avons partagé des séances de rédaction à la BNF. Mes collègues et amis en Argentine – Vera Wolkowicz, Marina Cañardo, Miguel Garutti, Laura Novoa et Camila Juárez ; ainsi que Bruno Mesz, María Ceña, Esteban Sebastiani, Marcos Franciosi, Valeria Martinelli. Aux chercheurs Robert Adlington, Laurence Brogniez, Clément Dessy, Marcel Cobussen Victoria Eli, Clara Edouard, et Michael Bull pour l'opportunité de publier des parties de mes recherches dans des livres récents. Je remercie également Simone de Butler pour sa relecture attentive et intelligente de la traduction française du manuscrit.

Depuis septembre 2021, l'île de la Guadeloupe est notre maison dans la jungle. De longues plongées sous-marines, des tortues, des lézards, des colibris et les sons de la pluie, des oiseaux et des grillons ont accompagné et sonorisé la dernière étape de l'écriture. Je remercie mes collègues de l'Université des Antilles (Jaime Aragon, Jean-Marc Bagghi, Bruno Billy, Nathalie Bouchaut, Laura Suarez Campos et Pascal Nanhou) pour leur soutien intellectuel et personnel dans la réalisation de ce travail. À mes étudiants au fil des ans, à l'EHESS, à Sciences Po et aux Antilles – nos échanges d'idées m'ont été inestimables.

Mes amis qui sont ma famille élargie : Le coloc' d'Alfortville et ses membres (Alexandra, Benjamin, Marie, Sergio, Vanessa, Souliman, Thierry et Xiaoyu), Juliette Buch, Sandra Belfis, Camille Boulay, et Claire Sophie-Beau, Anne-Sophie Hogert, en France ; Emanuele Torquati et Francesco Dillon en Italie ; Daniel et Barbara Low, Julia Szeinblun, Nina Vignolo, Valentina Luppino, Aixa Figini et Gastón Solnicki, en Argentine, aux États-Unis et au Portugal ; et notre groupe Gwada : Marion Marchand, Tomás Strahovsky, Pierre Odin, Kelma Manatouma, Lucie Combal, la petite Rose, et nos groupes de *ma-padres* du week-end. Je remercie ma famille en Argentine de m'avoir accompagnée de loin, mes frères et sœurs, Joaquín et Trilce Nigro, mes grands-parents, mes cousins et cousines et mes oncles et tantes. Je suis profondément reconnaissante à ma mère Andrea Giunta, dont l'éthique de travail et la force sont exemplaires, pour son aide dans la phase finale de relecture, et pour son soutien constant et affectueux. À Rob Verf, qui sait accompagner avec affection les personnes qu'il aime. À mon père, Adolfo Nigro, qui est décédé il y a trois ans, mais dont la façon de voir le monde, la passion et la générosité, le rire et la bonne humeur m'accompagnent chaque jour.

Sans Julien Hogert, qui a marché à mes côtés pendant toutes ces années, cette thèse n'existerait pas. De son assistance informatique pour la mise en place d'une base de données, à ses lectures attentives, des longues conversations, des rires, et beaucoup d'amour. Je laisse le meilleur pour la fin : l'arrivée de ma fille Selva a été celle d'un soleil radieux, dont la joie et l'énergie vitale donnent un sens supplémentaire à mon travail, à mes journées et à notre avenir.

Résumé et mots-clés

Résumé

Depuis le début du XXe siècle, Buenos Aires est un épiscentre de l'avant-garde musicale et artistique. Cette thèse de doctorat étudie les transformations qui ont eu lieu dans la musique contemporaine à Buenos Aires entre le retour à la démocratie et 2014, dans une perspective qui articule l'histoire culturelle et politique, la musicologie et les études sonores.

Notre étude analyse d'abord les différents moments de la musique contemporaine en Argentine jusqu'à la dictature. Cela implique de considérer les groupes de compositeurs et d'interprètes du vingtième siècle, constitués autour de figures telles que Juan Carlos Paz, Alberto Ginastera, Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, Mariano Etkin ou Alicia Terzián. Pour ce faire, nous soutiendrons l'hypothèse que s'il y a eu deux moments d'avant-garde – l'un durant les années 1920 autour de la figure de Juan Carlos Paz et l'autre dans les années 1960 autour du CLAEM – une série de transformations nous permet d'envisager un troisième moment à partir des années 1990.

Il examine la période allant de 1984 à la création du CETC du Teatro Colón en 1990 en tant qu'institution clé pour l'expérimentation musicale. Des événements significatifs tels que les Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX à Cordoue en 1984, la Primer Encuentro Internacional de Cultura Democrática et la visite de Luigi Nono en 1985 sont étudiés. Contrairement à une analyse de la programmation musicale d'institutions telles que celle du Goethe Institut ou du Laboratorio del Investigación y Producción Musical (LIPM), la production musicale fait l'objet d'une interprétation et introduit des catégories d'analyse d'une musique définie comme « argentine ».

Nous examinons ensuite les transformations des années 1990. L'émergence d'une critique journalistique engagée qui soutiendra, principalement, la programmation musicale du tout nouveau CETC et du Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín (dans les journaux et dans les magazines *Lulú* et *La Maga*) ; le rôle des institutions musicales dans la conformation d'un canon d'œuvres musicales du 20e siècle ; et la production d'œuvres musicales en mettant l'accent sur l'expérimentation et le dialogue de la musique contemporaine avec les autres arts.

Enfin, nous analysons les sons de la crise de 2001, des cacerolazos aux chants de protestation ; nous proposons une généalogie historique du Moyen Âge au XXIe siècle. En parallèle, nous examinons l'activité musicale de 2001, et la manière dont elle produit un brouillage des frontières entre l'extérieur et l'intérieur des espaces de concert. Nous concluons notre recherche sur l'après-crise et le XXIe siècle par deux hypothèses : d'une part, nous soutenons que l'omniprésence du son comme conséquence de la crise de 2001 imprègne les discours esthétiques, avec l'émergence de l'art sonore ; d'autre part, nous proposons qu'il y a eu une institutionnalisation et une légitimation du champ de la musique contemporaine à Buenos Aires pendant les années 1990 qui est mise à l'épreuve dans les premières années de notre siècle.

Mots clés

Musique contemporaine argentine ; Histoire culturelle de la musique ; Culture et démocratie ; CETC – Argentine ; Histoire institutionnelle ; Presse musicale ; Art sonore.

Abstract and keywords

Abstract

Since the beginning of the 20th century, Buenos Aires has been an epicenter for the musical and artistic avant-garde. This doctoral thesis studies the transformations that took place in contemporary music in Buenos Aires in the period between the return to democracy and 2014, from a perspective that articulates cultural and political history, musicology and sound studies.

Our study first analyzes the different moments of Argentine contemporary music up to the dictatorship. This implies considering the groups of composers and performers of the 20th Century, working within the orbits of figures such as Juan Carlos Paz, Alberto Ginastera, Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, Mariano Etkin, or Alicia Terzián. For this we will sustain the hypothesis that if there were two moments of avant-garde – one during the twenties around Juan Carlos Paz and one in the sixties around the CLAEM – a series of transformations allow us to consider a third moment from the nineties onwards.

We examine the period starting in 1984 with the return of democracy until the creation of the CETC at the Teatro Colón in 1990, as a key institution for musical experimentation. We study significant events, such as the Second National Conference on 20th Century Music in Córdoba in 1984, the First International Meeting of Democratic Culture, and the visit of Luigi Nono in 1985. In contrast to the musical programming of institutions such as the Goethe Institute or the Laboratorio del Investigación y Producción Musical (LIPM), we study the musical production and the categories of analysis used for a music that is defined as “Argentine”.

We then consider the transformations of the 1990s. The emergence of a committed journalistic criticism that will support, mainly, the musical programming of the brand new CETC and the Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín (in newspapers and in the magazines *Lulú* and *La Maga*); the role of musical institutions in the conformation of a canon of 20th Century musical works; and the production of works with an emphasis on experimentation and the dialogue of contemporary music with other arts.

Finally, we analyze the sounds of the 2001 crisis, from the *cacerolazos* to the songs of protest; proposing a historical genealogy from the Middle Ages to 21st Century. In parallel, we examine the musical activity of 2001, and how it produces a blurring of the boundaries between the outside and inside of concert spaces. We conclude our research in the years at followed this event, with two hypotheses: on the one hand, we argue that the omnipresence of sound as a consequence of the crisis permeated aesthetic discourses, with the emergence of sound art; on the other hand, we propose that there was an institutionalization and legitimization of the field of contemporary music in Buenos Aires during the 1990s that is put to the test in the first decades of our century.

Keywords

Argentine New Music; Cultural History of Music; Culture and Democracy; CETC – Argentina; Institutional History; Music Press; Sound Art.

Table de matières

TRANSFORMATIONS DANS LA MUSIQUE CONTEMPORAINE A BUENOS AIRES.	1
ŒUVRES, ACTEURS, INSTITUTIONS (1984-2014).	1
Remerciements	3
Résumé et mots-clés	4
Abstract and keywords	5
Table de matières	6
Table des figures et des exemples musicaux	8
Tableaux	10
Acronymes	11
Introduction	12
<i>Perspectives théoriques pour l'étude du temps présent et du champ culturel</i>	18
<i>Étudier la musique argentine contemporaine</i>	29
<i>Transformations de la musique contemporaine à Buenos Aires, 1984-2014</i>	32
Chapitre 1. La musique contemporaine en Argentine jusqu'au printemps démocratique. Deux moments	39
1.1. <i>La fondation « Encuentros de la Música Contemporánea », Alicia Terzián et l'affaire SIMC</i>	49
1.2. <i>La musique contemporaine pendant la dictature (1976-1983). Trois moments d'avant-garde musicale en Argentine</i>	66
Chapitre 2. Discussions sur la musique contemporaine pendant la reconstruction démocratique	70
2.1. <i>« Oser appuyer sur la gâchette ». Les Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX (Córdoba, 1984) et le musée imaginaire de matériaux musicaux de Gerardo Gandini</i>	76
2.2. <i>Le musée imaginaire de matériaux musicaux de Gerardo Gandini</i>	87
2.3. <i>« Buenos Aires, capitale des arts ». La 1ère rencontre internationale de la culture démocratique (1985)</i>	94
2.3.1. <i>Luigi Nono de retour à Buenos Aires</i>	102
2.4. <i>La musique contemporaine en démocratie</i>	113
Chapitre 3. La musique contemporaine à Buenos Aires – performance et enseignement (1983-1990)	115
3.1. <i>Analyser la musique argentine contemporaine : trois sujets</i>	129
3.2. <i>Le Goethe-Institut – Résistance et musique de chambre argentine</i>	141
3.2.1. <i>Un changement dans la réception critique</i>	162
3.3. <i>La création du CEOB-CETC (1990) et le domaine de la musique contemporaine</i>	167
3.3.1. <i>L'identité de la musique contemporaine de la dictature à la démocratie</i>	171
Chapitre 4 : La presse musicale et la musique contemporaine dans les années 1990	181
4.1. <i>S'approprier de l'Europe avec un accent. Le magazine Lulú et les discussions sur l'identité dans la musique contemporaine latino-américaine</i>	182
4.1.1. <i>Un journal des théories et techniques musicales</i>	186
4.1.2. <i>Les compositeurs sur la composition. Trois positions sur l'identité</i>	192
4.1.3. <i>Nationalisme et universalisme en Amérique latine : le dossier Silvestre Revueeltas</i>	196
4.1.4. <i>Quand Lulu est Lulú / Post-Lulú</i>	203
4.2. <i>La Maga musicale</i>	209

4.2.1. Culture et politique : défense de la démocratie et de l'engagement civique	214
4.2.2. Activité artistique et musicale : bilans de la consommation culturelle	221
4.2.3. Rechercher de nouveaux publics : le rôle de la critique et de l'éducation	229
Chapitre 5 : Le CETC et les années 1990	235
5.1. Enseignement et interprétation de la musique contemporaine. Nouvelles institutions, nouveaux acteurs et nouvelles esthétiques	236
5.2. Du Goethe-Institut au CEOB. Musique pour scène et Mozartvariationen	250
5.2.1. Théâtre musical, opéra contemporain ? La casa sin sosiego et Un fraticide	258
5.2.2. Festivals, hommages et La ciudad ausente dans un espace qui lui est propre	272
5.3. Du CEOB au CETC. Opéras contemporains et un adieu	287
5.3.1. Adieu et Sin voces	298
5.3.2. Partir sans dire au revoir	310
5.4. Dix ans d'expérimentation	321
Chapitre 6 : Le Ciclo de musique contemporaine du San Martín et Experimenta (1997-2000)	327
6.1. Le retour de la musique contemporaine à San Martín	330
6.1.1. Ensembles et concerts monographiques	345
6.1.2. Vers l'ouverture internationale	355
6.2. Experimenta au Rojas	363
6.2.1. Improvisations électroniques et 6 eventos	370
6.2.2. Les défis de la musique nouvelle. Experimenta sur la corniche	376
6.2.3. Dettes avec Kagel, vidéo-art expérimental et art sonore	382
6.3. Les paradigmes de la fin du siècle	389
Chapitre 7. Crises et post-crises sonores	395
7.1. L'écoute du bruit : du Moyen Âge à 2001	397
7.1.1. La musique de la crise de 2001	408
7.2. L'après-crise. Art sonore et écoute	420
7.2.1. Les emplacements de la mémoire sonore	429
7.3. La musique contemporaine au 21 ^e siècle	432
7.3.1. Opéra contemporain à Buenos Aires. Vingt ans après	445
7.3.2. Représentations locales d'opéras étrangers	457
7.3.3. Les champ en crise ? El Caranday, l'idéologie du bruit et Marky Ramone au Colón	463
Conclusions	473
Sources	480
Archives	480
Interviews	480
Correspondance	481
Programmes	482
Presse citée	483
Bibliographie	506
Index des noms propres	527
Annexe 1	536
Annexe 2	545

Table des figures et des exemples musicaux

Figure 1 – Gerardo Gandini, « Estar », Actes de la conférence, p. 17-18.	85
Figure 2 – Gerardo Gandini, « Objetos encontrados », Magazine Lulú.	88
Figure 3 – Robert Schumann, Davidbundlertänzer 14 (quatre premières mesures) et Gerardo Gandini, Eusebius I-V (quatre premières mesures)	91
Figure 4 – Visite de Luigi Nono à Buenos Aires, télégramme.	105
Figure 5 – La visite de Luigi Nono à Buenos Aires, presse.	108
Figure 6 – Groupe Facebook « La question de Nono ».	110
Figure 7 - Marta Lambertini, Les Aventures d'Alice au pays des merveilles (1989), fragment.	153
Figure 8 - Mariano Etkin, Arenas (1988), piano solo, p. 1.	166
Figure 9 - Lulu. Numéro 1 à 4.	188
Figure 10 - Lulu et Little Lulu.	205
Figure 11 - La Maga. Première couverture et première période.	211
Figure 12 - La Maga, les couvertures « engagées ».	213
Figure 13 - La Maga, couvertures de la deuxième époque.	214
Figure 14 - La Maga, sollicitée, 15 juillet 1992.	215
Figure 15 - Mozartvariationen (1991), Gerardo Gandini, pour flûte-flûte, hautbois, clarinette-basse, violon, alto, violoncelle, contrebasse, percussion – vibraphone, cymbale, tambour, triangle, piano, et soprano.	256
Figure 16 - La casa sin sosiego, programa, 1992.	262
Figure 17 - La casa sin sosiego, partition, fragment 1 : « Tempo di tango ».	268
Figure 18 - Orfeo, Claudio Monverdi, fragment / La casa sin sosiego, partition, fragment 2.	269
Figure 19 - La casa sin sosiego, partition, fragment 3 : « Tu sei morta mia vita... ».	270
Figure 20 - Ensemble Halloween. Concerts 1992.	275
Figure 21 - Ensemble Halloween. Cage Event, CEOB, 1993.	276
Figure 22 - Incursion. Thème/Fausto.	296
Figure 23 - Joel-Peter Witkin et images de la production Sin voces.	304
Figure 24 - Sin voces – Fragment 1 – Aria 2.	306
Figure 25 - Sin voces – Fragment 2 – Acte 3.	307
Figure 26 - Teatro Colón : Salle principale (en haut) ; CETC (en bas).	323
Figure 27 - Boulez en Argentine, 1996.	334
Figure 28 - Ciclo de San Martín 1997.	335
Figure 29 - Ciclo del San Martín, 1997, Presse I.	336
Figure 30 - San Martín Ciclo 1997, musique électronique.	337
Figure 31 - San Martín Ciclo 1997. Presse II.	340
Figure 32 - Ciclo San Martín, 1997. « Cent ans de Paz ».	343
Figure 33 - Manchas en el silencio.	348
Figure 34 - Ciclo San Martín, 1991-I.	350
Figure 35 - Ciclo San Martín - II.	351
Figure 36 - San Martín Ciclo 1999 Presse-1.	351
Figure 37 - Ciclo San Martín 1999. Critique Concert Radio.	353
Figure 38 - Claudio Ratier, « Música contemporánea en derecho », Revista Via Libre. La Nación, du 30 octobre au 5 novembre 1999, p. 13.	354
Figure 39 - Ciclo de San Martin – 2000. Presse – Arditti Quartet.	357
Figure 40 - Marín Liut, « El Quinteto CEAMC llega al disco », La Nación, 20 avril 2000.	358
Figure 41 - Festival « La otra música », 1996. Programmes.	364
Figure 42 - Magazine EAR (1973-1991).	364
Figure 43 - Festival « La otra música », 1996 - presse.	365
Figure 44 - Experimenta 1997, programme (sélection).	367
Figure 45 - Experimenta 1997, Concert de Leo Maslíah, 20 juin.	371

Figure 46 - Experimenta 1997, 6 eventos (1972), Juan Carlos Paz.	373
Figure 47 - Experimenta 1997, presse.	375
Figure 48 - Experimenta 1998, presse.	381
Figure 49 - Experimenta 1999, programme (sélection).	386
Figure 50 - Claudio Korembli, « Les petits-enfants du Vieux Cage », El Musiquero, janvier 1990.	389
Figure 51 - Charivari médiéval. Gervais du Bus, Raoul Chaillou de Pesstain, Roman de Fauvel, 1318-1320. Maître de Fauvel (enlumineur). Disponible : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454675g/f83.item.zoom#	398
Figure 52 - Monumento a la cacerola (2002), province de San Juan. Source :	407
Figure 53 - Vexations X8, Buenos Aires, septembre 2001.	413
Figure 54 - Érik Satie, Vexations.	414
Figure 55 - Variété de Mauricio Kagel, Teatro Colón, 2001. Photo Miguel Micchiche – Teatro Colón.	416
Figure 56 - La Bandina, en concert.	420
Figure 57 - Nicolás Varchausky, Intervention publique n° 1 (2002, 2008). Audio disponible : http://www.varchausky.com.ar/wp-content/uploads/2011/01/torremonumental_frag.mp3	422
Figure 58 - Edgardo Molinari, Nicolás Varchausky, Tertulia (2005). Vue du cimetière de Recoleta.	424
Figure 59 - Carmen Baliero, Caleidoscopio (2007) ; Gonzalo Córdoba, Línea azul (2007).	425
Figure 60 - BAS, Mayo, los sonidos de la Plaza (2003, 2006).	427
Figure 61 - Luciano Azzigotti, Sodot Nayavesek (2006).	428
Figure 62 - Orquesta Típica Fernández Fierro, Destrucción Masiva (2003).	431
Figure 63 - ensemble süden. « K pour Kagel ».	444
Figure 64 - Festival de Kagel.	448
Figure 65 - La casa sin sosiego, deux mises en scene (1992, 2012).	457
Figure 66 - Le caranday – polémique sur l' « idéologie du bruit ».	466
Figure 67 - Événement de la Converse au CETC (2008).	472
Figure 68 - Drumming dans le noir.	474

Tableaux

Tableau 1 – Trois « moments » dans la musique argentine contemporaine	68
Tableau 2 – Matériaux préexistants dans les œuvres de Gerardo Gandini.	89
Tableau 3 – Gerardo Gandini, œuvres de la « série Schumann ».	90
Tableau 4 - Programme du Goethe-Institut 1987.	145
Tableau 5 - Gerardo Gandini, serie Espejismos.	147
Tableau 6 - Programme du Goethe-Institut 1988.	150
Tableau 7 - Marta Lambertini. Série Lewis Carroll.	151
Tableau 8 - Programme du Goethe-Institut 1989.	162
Tableau 9 - Programme musical du Goethe-Institut en 1990.	253
Tableau 10 - Gerardo Gandini, œuvres basées sur Schumann.	277
Tableau 11 - CETC (1990-1999) – Nombre d'œuvres et de concerts.	324
Tableau 12 - CETC (1990-1999) – Nationalité des compositeurs.	324
Tableau 13 - CETC (1990-1999) – Nationalité des interprètes.	325
Tableau 14 - CETC (1990-1999) – Femmes – compositeurs et interprètes.	326
Tableau 15 - Ciclo San Martín (1997-2000) – Nombre d'œuvres et de concerts.	361
Tableau 16 - Ciclo San Martín (1997-2000) – Nationalité des compositeurs.	361
Tableau 17 - Ciclo San Martín (1997-2000) – Nationalité des interprètes.	362
Tableau 18 - Ciclo San Martín (1997-2000) – Femmes – compositeurs et interprètes.	362
Tableau 19 - Ciclo San Martín – Nombre d'œuvres et de concerts.	435
Tableau 20 - Ciclo San Martín – Nationalité des compositeurs.	436
Tableau 21 - Ciclo San Martín – Nationalité des artistes-interprètes.	436
Tableau 22 – CETC (1990-2012) – Nombre d'œuvres et de concerts.	438
Tableau 23 - CETC (1990-2012) – Nationalité des compositeurs.	439
Tableau 24 - CETC (1990-2012) – Nationalité des interprètes.	439
Tableau 25 - CETC (1990-2012) – Commandes.	440
Tableau 26 - CETC (1990-2012) – Travaux par périodes historiques.	441
Tableau 27 - CETC (1990-2012) – Œuvres par genre.	441
Tableau 28 - Ciclo San Martín – Femmes – Compositeurs et interprètes.	442
Tableau 29 - CETC – Femmes – Compositeurs et interprètes.	442

Acronymes

Groupes

GR – Grupo Renovación

ANM – Agrupación Nueva Música

EIMC – Rencontres internationales de musique contemporaine

GEMC – Groupe de rencontres de musique contemporaine

AAM – Association Argentine de Musicologie

AJCA – Asociación de Jóvenes Compositores Argentinos (Association des jeunes compositeurs argentins)

SJC – Société des jeunes compositeurs

CAMU – Conseil argentin de la musique

CLAM – Conseil de la musique latino-américaine

TRINAC – Tribune des compositeurs nationaux

AAC – Association argentine des compositeurs

SAC – Société argentine des compositeurs

GAI – Grupo de Acción Instrumental

MMM – Movimiento Música Más

GEIM – Grupo de Experimentación e Improvisación Musical (Groupe d'expérimentation et d'improvisation musicales)

Institutions musicales

SIMC – Société internationale de musique contemporaine (ou SIMC : Société internationale de musique contemporaine)

ITDT – Institut Torcuato Di Tella

CLAEM – Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Centre latino-américain d'études musicales avancées)

CLAMC – Cours latino-américains de musique contemporaine

CEOB – Centre d'expérimentation d'opéra et de ballet

CETC – Centre d'expérimentation du Teatro Colón

CRR – Centre culturel de Recoleta

LIPM – Laboratoire de recherche et de production musicale

FLIPM – Fonds du laboratoire de recherche et de production musicale

ICI – Institut de la culture ibéro-américaine

Institutions d'enseignement

UBA – Université de Buenos Aires

UCA – Université catholique argentine

CEAMC – Centre d'études avancées en musique contemporaine

UNQ – Université de Quilmes

IUNA – Institut universitaire des arts

UNA – Université des Arts

Introduction

Il y a plus de dix ans, j'ai commencé à réfléchir au sujet de cette recherche à partir d'un constat frappant : l'offre d'activités de musique contemporaine dans la ville de Buenos Aires était exubérante. Mes amis, collègues et professeurs, acteurs actifs dans ce domaine de la culture de Buenos Aires, sont arrivés à des conclusions similaires. En 2016, la pianiste et chef d'orchestre Haydée Schwartz m'a décrit cette offre comme « énorme », parfois excessive, presque comme l'excès d'informations sur Internet ; et elle a décrit la scène contemporaine comme « débordante, merveilleuse, collective »¹.

J'ai souvenir d'avoir assisté dans mon adolescence à des concerts au CETC ou au Teatro San Martín,, d'avoir éprouvé l'appartenance à un public jeune et dynamique, d'avoir partagé de moments de formation.. Cependant, un certain bon sens indiquait que cette musique était difficile d'accès, destinée à un noyau de connaisseurs et d'initiés. Une musique dont les liens avec le public avaient été rompus dans les années 1920, avec les concerts privés de la société d'Arnold Schönberg et de ses disciples créée en 1918 ; mais aussi dans les écoles européennes d'après-guerre et même sur la scène américaine. Cette dissonance cognitive a été le déclencheur qui m'a poussé à me demander : à quel moment cette musique est-elle devenue accessible à un public plus large, comment s'est déroulé ce processus, quelles transformations se sont produites dans ce domaine qui expliquent son expansion ?

Afin de répondre à ces questions, cette thèse vise à étudier le domaine de la musique contemporaine dans la ville de Buenos Aires de 1984, immédiatement après le retour de la démocratie, jusqu'en 2014. Il s'agit, dans un premier temps, de raconter l'histoire de la musique contemporaine en Argentine, avec une analyse des transformations qui ont eu lieu pendant cette période. Dans ce sens, nous parlons de « transformations » pour penser à la succession

¹ Entretien avec Haydée Schwartz, Buenos Aires, 3 octobre 2016.

d'institutions, de groupes et d'œuvres qui ont donné de nouvelles formes au domaine de ce qui est actuellement défini comme la musique contemporaine à Buenos Aires.

Nous considérons l'objet d'étude dans une perspective kaléidoscopique qui comprend trois points qui traversent tous les chapitres, organisés chronologiquement. Tout d'abord, une étude du cadre institutionnel, composé de la création d'espaces (CETC), du début de cycles de concerts (le Ciclo de Conciertos del Teatro San Martín, l'Institut Goethe, Experimenta), de la création d'institutions éducatives (CEAMC, cours aux universités de Quilmes et Tres de Febrero) et de la création d'ensembles (Creadores XXI, Ensemble Halloween, Ensemble Süden, la Compañía Oblicua).

Deuxièmement, l'incidence de ces changements dans la production d'œuvres (dont les caractéristiques sont parfois données par l'origine des commandes, qu'il s'agisse du CETC ou du San Martín), dans leur circulation et leur réception, a donné lieu à la création d'un nouveau public. À cette fin, un *corpus d'œuvres* dont la production est associée à ce cadre institutionnel est introduit dans notre récit.

Enfin, nous analysons la relation entre les processus susmentionnés et la critique journalistique dans les journaux et les magazines culturels. Dans cette thèse, la « critique militante » est entendue comme celle qui, de manière générale, s'est alliée à la musique contemporaine, tant aux compositeurs qu'aux interprètes. Une critique qui se distingue, en ce sens, de la critique anti-avant-garde et anti-expérimentale qui a caractérisé les années 1940 et 1960. Au contraire, nous voyons comment la critique a accompagné et influencé la consolidation d'un nouveau public intéressé par les nouvelles langues. À partir de l'analyse des critiques et des institutions, nous évaluons dans quelle mesure un canon a été consolidé, entendu comme un répertoire des « grandes œuvres du XXe siècle », et un corpus d'œuvres qualifiées de « musique contemporaine argentine ». L'étude du domaine musical de l'époque révèle également des inégalités de genre qui seront soulignées dans chaque cas.

La première question épistémologique pour définir notre objet concerne le genre « musique contemporaine ». De quoi parle-t-on quand on parle de musique contemporaine ? Si des groupes comme celui de Juan Carlos Paz dans les années 1940 avaient adopté la notion de « nouvelle musique » (Agrupación Nueva Música), traduisant les terminologies anglo-saxonne et germanique de « New Music » et « Neue Musik », cette dénomination est instable pour la période qui nous occupe. Ce qui, pendant la majeure partie du siècle, était appelé « nouvelle musique », « musique contemporaine » et parfois « musique expérimentale » s'est stabilisé sous le terme de « musique contemporaine » dans les années 1990. Bien que l'idée « d'expérimental » persiste dans certains espaces, comme dans le nom de l'un de ses centres (Centro Experimental en Ópera y Ballet), nous préférons le terme « contemporain » car c'est celui qu'utilisent les mêmes acteurs dans le domaine en question.

En 2001, le critique Federico Monjeau s'est demandé « qu'est-ce que la musique contemporaine ? Il l'a décrit comme « un domaine dont la définition est constamment mise à jour »². Monjeau a fait l'historique du terme comme étant celui qui, depuis les années 1950 (et même les années 1920), désignait « une rupture entre la musique que l'on entendait dans les salles de concert et celle que les compositeurs continuaient à écrire »³. L'axe de cette définition réside donc dans la rupture avec le public en tant que nouveauté (rappelons que ce n'est qu'à partir de la fin du XVIIIe siècle qu'en Europe la musique du passé commence à être jouée en concert). Dans le contexte de Buenos Aires, nous voyons comment, dans les années en question, les stratégies articulées par les politiques culturelles et éducatives, et par la critique musicale, permettent d'établir une nouvelle connexion avec le public.

² Federico Monjeau, « Los alcances de un género, ¿Qué es la música contemporánea ? », *Clarín, Suplemento Espectáculos*, 22 octobre 2001, p. 1-6-7.

³ *Ibid.*

D'autre part, Monjeau affirme qu'après 1950, la musique contemporaine impliquait « une attitude esthétique et une certaine conviction que la musique de tradition classique devait suivre une ligne de progrès, peut-être plus proche du développement de la science que des goûts du public et du monde du spectacle »⁴. Cette ligne de progression est de plus en plus difficile à vérifier de nos jours et ne fait plus partie des discours sur la musique, du moins vers la fin du 20^e siècle. De même, la volonté de rompre avec la tradition et l'opposition aux institutions artistiques qui étaient décrites par les théories qui cherchaient à expliquer les avant-gardes historiques du 20^e siècle (par exemple, les travaux de Peter Bürger⁵, en dialogue avec les écrits de Walter Benjamin et Theodor W. Adorno) se sont également dissipées. En relation avec la discussion de la catégorie du « contemporain », nous considérons également les contributions d'Ana Alonso-Minutti, Eduardo Herrera et Alejandro Madrid sur les expérimentations latino-américaines, qui incorporent les idées de George Lewis concernant la relation entre l'avant-garde et les questions de classe, de race et de genre⁶.

Enfin, en Argentine, le genre de la musique contemporaine est défini par une condition matérielle : « la musique contemporaine signifie la musique que les principaux orchestres ne jouent presque jamais, et parfois pour des raisons aussi banales que les coûts de location du matériel »⁷. Dans cette thèse, nous analysons comment ces défis matériels de production d'œuvres dans le contexte de Buenos Aires ont été relevés. En ce sens, notre étude se concentre sur l'activité musicale de cette ville – sans ignorer les activités d'autres centres urbains tels que Córdoba, Rosario ou La Plata – en considérant les connexions historiques entre l'avant-garde et le cosmopolitisme urbain.

⁴ *Ibid.* Cette notion de progrès en musique, d'héritage adornien, est développée dans Federico Monjeau, *La invención musical*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

⁵ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelone, Península, 2000 [1974].

⁶ Ana R. Alonso-Minutti, Eduardo Herrera et Alejandro L. Madrid (eds.), « The Practices of Experimentalism in Latin@ and Latin American Music. An Introduction », dans *Experimentalisms in Practice. Music Perspectives from Latin America*, New York, Oxford University Press, 2018, p. 1-17.

⁷ Federico Monjeau, « Los alcances de un género : ¿Qué es la música contemporánea ? », *art. cit.*

Cette nouvelle scène musicale se caractérise par un travail étroit entre compositeurs et instrumentistes et par le croisement des langages musicaux avec ceux d'autres disciplines (théâtre, danse, arts visuels, vidéo), des caractéristiques qui acquièrent une plus grande présence à mesure que la période étudiée avance. Ce développement musical se caractérise par l'expérimentation, la recherche, l'interdisciplinarité et par une forme de production qui, souvent, ne disposait pas des conditions matérielles optimales pour son développement, mais qui, malgré cela, s'est articulée grâce aux initiatives de nouveaux acteurs pour générer une scène et un public pour la musique contemporaine. Cette scène impliquait différents acteurs (instrumentistes, compositeurs, managers, danseurs, dramaturges, artistes visuels) et formations (festivals, institutions éducatives, cycles de concerts).

Dans le choix du *corpus d'œuvres* à analyser, la priorité a été donnée à celles qui ont été commandées par les institutions qui ont émergé à partir des années 1990 (œuvres de chambre, opéras, pièces instrumentales) ou dont la production a été rendue possible en partie par la présence d'un nouveau cadre institutionnel qui a conféré aux œuvres certaines caractéristiques esthétiques. De ce point de vue, il est important d'étudier l'interrelation entre les œuvres et les institutions.

La collaboration avec les instrumentistes et les interprètes joue également un rôle décisif. De nouveaux et jeunes musiciens commencent à jouer non seulement de la musique contemporaine, mais aussi de la musique de leurs collègues compositeurs (l'Ensemble XXI dirigé par Alejo Pérez, l'Ensemble Süden, la Compañía Oblicua, le Quintette CEAMC et divers solistes). Cela détermine, d'une part, la composition d'œuvres pour des ensembles et des musiciens spécifiques, à qui elles seront dédiées. D'autre part, nous verrons comment ce travail commun entre compositeurs et interprètes a influencé certains aspects esthétiques des œuvres.

L'initiative d'un enseignement orienté vers la musique contemporaine s'est accompagnée d'autres plus ou moins simultanées – la création du CEAMC, les nouvelles

carrières et les projets éducatifs des universités Tres de Febrero, Lanús et Quilmes (dans le cadre d'un processus de décentralisation de l'université de Buenos Aires) – qui se sont ajoutées à l'enseignement privé des compositeurs, ainsi qu'aux carrières musicales existantes telles que celles de l'UCA, de l'université de La Plata et des conservatoires nationaux Manuel de Falla et Carlos López Buchardo. Ces institutions ont également rejoint les activités pédagogiques menées par le LIPM (Laboratorio de Investigación y Producción Musical), au Centro Cultural Recoleta (CCR). Ce réseau de pédagogie musicale traverse transversalement l'histoire de la musique contemporaine à Buenos Aires que nous analysons dans cet article.

Enfin, le cadre temporel de notre travail suppose le caractère provisoire de toute périodisation de l'histoire récente. Cette période présente une diversité de moments politiques et sociaux : le retour de la démocratie en 1983 et le gouvernement de Raúl Alfonsín (1983-1989) ; les deux mandats de Carlos Menem dans les années 1990, pendant lesquels un processus de décomposition sociale, politique et économique s'est aggravé, culminant avec les crises de 2001 ; et les années du kirchnerisme à partir de 2003, c'est-à-dire la présidence de Néstor Kirchner (2003-2007), suivie des deux mandats de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015). Nous examinons dans quelle mesure les événements et les transformations musicales ont eu lieu en synchronie ou en diachronie par rapport à cette histoire politique, en considérant également comment ils dialoguent avec le champ culturel dans un sens plus large.

Notre recherche se termine par une fin ouverte, analysant le moment de l'après-crise qui conduit à se poser la question suivante comment les décennies précédentes ont-elles influencé la période de l'après-crise et quelles questions s'ouvrent pour l'avenir.

Perspectives théoriques pour l'étude du temps présent et du champ culturel

Cette recherche s'inscrit dans le domaine de l'histoire et de la théorie de la musique. Sa pertinence pour ce domaine repose sur le fait que cette recherche est développée à partir des perspectives de la musicologie, de l'histoire sociale de l'art, des études culturelles⁸ et de la sociologie de la culture et de l'art, liées, à leur tour, aux différents processus politiques qui ont eu lieu entre 1983 et 2014 en Argentine. Nous utilisons une définition large de la musicologie qui inclut l'ethnomusicologie, la théorie musicale et la critique musicale⁹. La musicologie comme acte politique, à la suite de Philip Bohlman¹⁰, un processus réflexif entre la musique et le discours, dans lequel la musique et la politique ne sont pas de simples objets d'étude. L'approche multidisciplinaire peut être définie selon plusieurs axes théoriques.

Tout d'abord, nous nous référons aux contributions de Carl Dahlhaus¹¹ en ce qui concerne l'histoire de la musique. Nous reprenons son idée de l'histoire comme récit, dont la cohérence est donnée par les sujets ainsi que par les faits historiques et la fonction sociale qu'ils jouent. Dans cette histoire narrative, l'intelligibilité des faits est donnée par leur incorporation dans un récit – à la fois linéaire et discontinu¹².

Les processus que nous étudions sont ceux qui ont lieu dans la ville de Buenos Aires. En ce sens, les travaux fondateurs des études culturelles latino-américaines sur la question urbaine ne peuvent être évités¹³ en tant que perspectives qui nous permettent de lire les

⁸ Nelson Grossberg et Paula Treichler (ed.), *Cultural Studies*, New York, Routledge Press, 1992.

⁹ Katherine Bergeron et Philip V. Bohlman (eds.), *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*, Chicago, Chicago University Press, 1992.

¹⁰ Philip Bohlman, « Musicology as a Political Act », *The Journal of Musicology*, n° 4, University of California Press, 1993, p. 411-436.

¹¹ Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelone, Gedisa, 1997.

¹² *Ibid.*

¹³ Richard Morse, « Peripheral Cities as Cultural Arenas (Russia, Austria, Latin America) », dans Richard Morse et Jorge Enrique Hardoy (eds.), *Latin American Urban Culture*, Buenos Aires, CLACSO, 1985 ; Ángel Rama, « La ciudad letrada », dans Richard Morse et Jorge Hardoy (ed.), *Ibid* ; José Luis Romero, *Latinoamérica : las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1976.

institutions musicales avec lesquelles nous travaillons dans le cadre de la politique symbolique dans le contexte de la ville contemporaine. A leur tour, certains auteurs ont analysé comment, au cours des années 1990, la ville de Buenos Aires a connu des processus de reconfiguration/transformation liés à de fortes re-significations politiques/idéologiques¹⁴.

Notre étude de la musique contemporaine à Buenos Aires se situe également dans le champ des études d'histoire récente, un domaine qui, en Argentine, a trouvé « son propre élan extraordinaire dans la chaleur d'une reconnaissance du sens – étatique, politique et social – de ses objets et de ses problèmes »¹⁵. Marquée au niveau international par l'impact de l'Holocauste, la fin de la guerre froide et les transformations des manières de vivre le temps à l'ère de l'accélération¹⁶, la *Zeitgeschichte* ou « Histoire du Temps Présent » se propose d'étudier l'impact de notre passé immédiat sur notre présent. Ces nouvelles temporalités de l'histoire sont étudiées à partir de notions telles que le « présentisme », que François Hartog propose comme une manière particulière d'articuler le passé, le présent et le futur¹⁷.

En réponse au cycle historique de la violence, des dictatures et du terrorisme d'État dans le Cône Sud, une « nouvelle vague » de ce champ historiographique a été produite en Argentine, avec la création du Réseau interdisciplinaire d'études sur l'histoire récente (RIEHR) et une série d'événements scientifiques spécifiques¹⁸. Au sein de cette école de pensée, les réflexions de Marina Franco, qui analyse le coup d'État de 1976 non pas comme une rupture brutale mais

¹⁴ Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires : historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004 ; Guillermo Jajamovich, « Buenos Aires, sus transformaciones urbanas y la perspectiva de los investigadores », *Urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*, 2, 2009, p. 179-189.

¹⁵ Marina Franco, « Histoire récente : Un campo abierto para una historia abierta », *Afuera. Estudios de crítica cultural* 16. *Con-memoraciones. Número especial 40 ans après le coup d'État de 1976*, mars 2016, p. 2.

¹⁶ Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, Buenos Aires, Katz, 2016 [2013].

¹⁷ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Ed. du Seuil, 2003.

¹⁸ François Bédarida, « Definición, método y práctica de la Historia del Tiempo Presente », *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 1998, no. 20, p. 19-27 ; Florencia Levín, « Escrituras de lo cercano. Apuntes para una teoría de la historia reciente argentina », *Nuevos Mundos. Questions du temps présent*, 2017. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/nuevomundo/70734> ; Marina Franco et Florencia Levín, (comp.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007.

comme un moment où s'articulent changements et continuités, permettent de relativiser l'importance de dates telles que le retour de la démocratie en 1983, ou la crise de 2001, pour les considérer avant tout comme des moments de transformation¹⁹. En ce sens, notre découpage temporel (1984-2014) s'articule en deux dates qui correspondent à deux événements dans le domaine de la musique qui posent des moments de redéfinition.

D'autre part, le courant de recherche de la microhistoire, introduit par Carlo Ginzburg, Carlo Poni, Giovanni Levi et Jacques Revel, guide notre étude des cas individuels comme méthode pour expliquer les processus globaux²⁰. Nous prenons les recherches d'Esteban Buch sur la tournée de l'Orchestre de Paris à Buenos Aires comme exemple de microhistoire appliquée à la musique²¹. Dans notre étude, les cas sont : le différend sur la représentation de l'Argentine au SIMC, et les magazines *Lulú* et *La Maga*, consacrés à l'analyse musicale et culturelle.

La notion de champ culturel introduite par Pierre Bourdieu, comprise comme²², est également essentielle à notre travail. Dans notre cas, nous étudions la création de nouveaux espaces de diffusion, de production et de formation qui génèrent leurs propres liens et réseaux sociaux, ce qui contribue à l'organisation d'un nouveau champ.

¹⁹ Marina Franco, *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y « subversión, 1973-1976*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.

²⁰ Carlos Ginzburg et Carlo Poni, « La micro-histoire », *Le Débat*, décembre 1981 (1979) ; Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, EHESS/Gallimard/Seuil, 1996 ; Edoardo Grendi, « Micro-analyse et histoire sociale », *Écrire l'histoire*, 3, 2009, p. 67-80 ; Jacques Revel, « Microhistoire », in Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt (eds.), *Historiographies, concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, 2 tomes, Folio Histoire, t. 1, p. 529-534 ; Jacques Revel et Jean-Claude Passeron (dir.), *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2020 ; Giovanni Levi, *Microhistorias*, Bogotá, Editorial Universidad de los Andes, 2020.

²¹ Esteban Buch, *Música, dictadura, resistencia : la Orquesta de París en Buenos Aires*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.

²² Pierre Bourdieu, « Campo intelectual y proyecto creador », in Jean Pouillon et al, *Problemas del estructuralismo*, Mexico, Siglo XXI, 1967, p. 135-182. 135-182 ; Pierre Bourdieu, « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », *Scolies, Cahiers de recherche de l'École Normale Supérieure*, n° 1, 1971, p. 7-26 ; Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Ed. du Seuil, 1992.

En même temps, il considère les limites de la notion de champ dans la sphère latino-américaine introduite par divers auteurs²³. Lorsque *Les règles de l'art* de Pierre Bourdieu a été publié en 1992, María Teresa Gramuglio a considéré que le livre insistait pour présenter les pouvoirs explicatifs de son analyse (ses notions de champ culturel et la méthodologie publiée dans les ouvrages précédents), « en confrontation ouverte avec d'autres théories contemporaines »²⁴. Gramuglio a même proposé que cela démontre la véracité de l'une de ses hypothèses : « seuls ceux qui maîtrisent le mieux le jeu ont le pouvoir de transgresser les règles du jeu »²⁵. En d'autres termes, Gramuglio se demande si la surexplication de ses propres théories n'est pas, en fait, un signe du « vieillissement social » de ceux qui se sont établis dans leur propre champ intellectuel.

Cette recherche reprend les points centraux de la théorie de Bourdieu – les concepts clés de champ intellectuel, d'*habitus*, de projet créatif, de capital symbolique et d'espace des possibles, par exemple – et une définition du champ intellectuel comme « un univers qui obéit à ses propres lois de fonctionnement et de transformation, c'est-à-dire la structure des relations objectives entre les positions qu'y occupent les individus et les groupes en compétition pour la légitimité »²⁶. A son tour, il est considéré comme important d'analyser non pas les relations objectives entre les *agents* mais entre les *positions*, en considérant l'insertion du champ intellectuel dans le champ du pouvoir, sa structure interne et la dispute pour la légitimité.

La réception argentine des idées de Bourdieu – en particulier la traduction de 1983 de *Campo de poder y campo intelectual*²⁷ – a proposé d'accorder une attention particulière aux quelques remarques de Bourdieu sur « la nécessité de considérer dans chaque cas les différentes

²³ Carlos Altamirano et Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Edicial, 1993 ; María Teresa Gramuglio, « La summa de Bourdieu », *Punto de Vista*, n° 47, décembre 1993, p. 38-42.

²⁴ María Teresa Gramuglio, *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁷ Pierre Bourdieu, *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios, 1983.

configurations et traditions spécifiques »²⁸. Cependant, nous souscrivons à la critique de l'art « en tant qu'activité désintéressée et libre, à celle de l'artiste en tant que personne d'un genre particulier qui serait définie par son génie, ou, plus modestement, par sa vocation (ou par son 'projet original'), et à celle de l'œuvre en tant qu'entité autosuffisante »²⁹. En ce sens, nous soutenons également ses considérations sur le dépassement des antinomies entre politique et culture, et entre engagement et autonomie des acteurs, considérant que c'est sur la base de l'autonomie des intellectuels qu'ils peuvent intervenir dans l'espace public et social.

Enfin, nous réconcilions les notions de champ et de « monde » de Bourdieu, introduites par Howard Becker. Cette dernière nous permet de penser les relations interpersonnelles de ce monde de la musique contemporaine au-delà des structures de pouvoir externes. Dans la théorie des mondes, les acteurs peuvent trouver des stratégies interpersonnelles pour surmonter les obstacles institutionnels³⁰. Lorsque nous considérons notre « monde de la musique contemporaine », nous constatons que les relations de collaboration entre pairs prévalent, et que les positions de pouvoir ne prévalent pas toujours.

Un autre axe d'analyse consistait à réfléchir à une nouvelle méthodologie et à des concepts théoriques appropriés pour travailler avec le *corpus* d'œuvres et leur caractère interdisciplinaire. Dans ce sens, nous avons souligné l'importance de laisser derrière soi les textes – les partitions – pour penser aussi à une histoire de la réception, une musique en contexte³¹. Cela impliquait une lecture de l'Amérique latine par rapport à l'espace, à la ville, et à l'idée de matériaux sonores préexistants et d'intertextualité.

²⁸ María Teresa Gramuglio, *op. cit.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkley, University of California Press, 1982. D'autre part, Wendy Bottero et Nick Crossley consilient les notions de champ et de mondes dans leur article « Worlds, Fields and Networks : Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations », *Cultural Sociology*, 5 (1), 2011, p. 99-119.

³¹ Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

Pour l'analyse des œuvres scéniques contemporaines, nous partirons d'auteurs tels que Hermann Danuser³², Björg Heile³³ et Robert Adlington³⁴, qui considèrent quatre axes pour l'analyse : la nécessité d'une approche interdisciplinaire qui inclut, par exemple, les études théâtrales ; la dimension multimodale des œuvres, qui incluent souvent la danse, la performance, la projection ; la perspective documentaire, qui inclut l'histoire, les archives et les utilisations de la mémoire dans les livrets, la musique et la mise en scène ; et l'importance de considérer la réception critique des œuvres comme une partie constitutive des œuvres.

En étudiant l'activité musicale à Buenos Aires, nous nous pencherons sur la manière dont se consolide un canon, compris comme une « liste de compositeurs ou d'œuvres auxquels la valeur et la grandeur sont attribuées par consensus »³⁵. Nous nous référerons à des auteurs tels que Joseph Kerman, Marcia Citron, Lydia Goehr, Christopher Wilkinson, Christopher Hailey, Willem Erauw et Esteban Buch, pour considérer comment cette notion de canon – qui implique une construction imaginaire entre des figures tandis que celle de répertoire renvoie à la pratique de la performance – sert à penser les grands changements des positions esthétiques et leur évolution dans le temps³⁶. En ce sens, nous reprenons l'idée de Kerman selon laquelle le canon est la construction imaginaire des œuvres, tandis que le répertoire fait référence à la

³² Hermann Danuser (ed.), *Musiktheater heute : Internationales Symposion der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, Basel, Schott, 2003.

³³ Björg Heile, « Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera », *Music & Letters*, vol. 87, no. 1 (janvier 2006), p. 72-81.

³⁴ Robert Adlington (ed.), *New Music Theatre in Europe : Transformations between 1955-1975*, Abingdon, Routledge, 2019.

³⁵ Jim Samson, « Canon (iii) », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, 2001.

³⁶ Joseph Kerman, « A Few Canonic Variations », *Critical Inquiry*, X/1, septembre 1983, pp. 107-125 ; Marcia J. Citron, « Gender, Professionalism and the Musical Canon », *The Journal of Musicology*, VIII/1, 1990, pp. 102-117 ; Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Oxford University Press, 1992 ; Christopher Wilkinson, 'Deforming/Reforming the Canon : Challenges of a Multicultural Music History Course', *Black Music Research Journal*, XVI/2, 1996, p. 259-277 ; Christopher Hailey, 'Schoenberg and the Canon. An Evolving Heritage », dans Christopher Hailey et J. Brand (eds.), *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, Berkley, University of California Press, 1997, p.163-177 ; Willem Erauw, « Canon Formation : Some More Reflections on Lydia Goehr's Imaginary Museum of Musical Works », *Acta Musicológica*, CXX, 1998, p. 109-115 ; Esteban Buch, « Schoenberg, les commémorations et le canon musical au vingtième siècle », *Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales* 17, 2001, p. 337-360.

pratique de la performance – le répertoire dans cette analyse est constitué d'œuvres canoniques. À Buenos Aires, nous examinons comment un canon a privilégié les compositeurs masculins européens en tant que plus hauts représentants de l'art occidental, et remet en question, par conséquent, une vision monoculturelle de la musique.

Nous nous appuyons également sur les travaux de William Weber³⁷ sur la transformation du goût musical (au XVIIIe siècle) à partir d'une analyse des programmes de concerts. Nous adoptons une définition du goût qui inclut la notion de *distinction* de Bourdieu, ainsi que les théories qui proposent une consommation omnivore de biens musicaux³⁸.

La sociologie nous aide également à réfléchir à la relation avec le public. Dans son ouvrage sur la musique contemporaine en France, et le problème de l'insertion professionnelle du compositeur contemporain, Pierre-Michel Menger définit ce qu'il appelle le « paradoxe du musicien »³⁹, donné par l'isolement social du compositeur et la consécration institutionnelle de l'innovation. La controverse est générée par le manque de succès de cette musique auprès du

³⁷ William Weber, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England : a Study in Canon, Ritual, and Ideology*, Oxford, Oxford University Press, 1992 ; William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste : Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

³⁸ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998 [1979] ; Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow : The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Harvard University Press, 1990 ; Richard A. Peterson, « Understanding Audience Segmentation : From Elite and Mass to Omnivore and Univore », *Poetics*, 21 (4) : 243-258, 1992 ; Richard A. Peterson, « Problems in Comparative Research : The Example of Omnivore and Univore », *Poetics*, 21 (4) : 243-258, 1992 ; Richard A. Peterson. Peterson, « Problems in Comparative Research : The Example of Omnivorousness », *Poetics*, 33 (5-6) : 257-282, 2005 ; Richard Peterson, et Albert Simkus, « How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups », in Michèle Lamont, et Marcel Fournier (eds.), *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 152-186 ; Richard A. Peterson et Roger M. Kern, « Changing Highbrow Taste : From Snob to Omnivore », *American Sociological Review*, 61 (5), pp. 900-909, 1996 ; Will Atkinson, « The context and genesis of musical tastes : Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed », *Poetics*, 39 (3), 2011, pp. 169-186 ; Philippe Coulangeon, « Stratification sociale des goûts musicaux », *Revue Française de Sociologie*, 46, 2005, p. 123-154 ; Omar Lizardo, « The Puzzle of Women's 'Highbrow' Culture Consumption : Integrating Gender and Work into Bourdieu's Class Theory of Taste », *Poetics*, 34 (1), 2006, p. 1-23 ; Philippe Coulangeon, et Yannick Lemel, « Is 'Distinction' Really Outdated ? Questionner le sens de l'omnivorisatión du goût musical dans la France contemporaine », *Poétique*, 35 (2-3), 2007, p. 93-111 ; Guy Bellavance, « Où est le haut ? Qui est bas ? Quoi de neuf ? Classification and Stratification inside Cultural Repertoires », *Poetics* 36 (2-3), 2008, p. 189-216 ; Tony Bennett et Mike Savage, Elizabeth Silva, Alan Warde, Modesto Gayo-Cal, et David Wright, *Culture, class, distinction*, New York, Routledge, 2009.

³⁹ Pierre-Michel Menger, *Le Paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, Coll. Harmoniques, 1983.

public, avec pour conséquence un isolement du compositeur de la société, d'une part, et la politique de subvention de l'État français, d'autre part. Cette politique est jugée comme une apologie de l'activité créative en tant que recherche constante de solutions originales (sans juger de ses succès ou échecs).

Le sociologue français estime qu'au 20^e siècle, la tradition musicale s'est éloignée de son passé comme jamais auparavant dans l'histoire, alors que dans le même temps, la consommation de la musique du passé n'a jamais été aussi élevée qu'aujourd'hui, alors qu'il y a également une hyper-concurrence entre les différentes musiques. Le paradoxe qui articule le livre s'explique en partie par ces deux mouvements d'accélération opposés – l'éloignement du passé des nouvelles créations et la présence du passé dans l'hyperconcurrence. Dans une économie de la valeur artistique pensée en deux temps – les modes à court terme et les œuvres qui resteront dans le temps – les compositeurs contemporains, avec le soutien de l'État, se réfugient dans le second cas. Menger souligne également que dans le cas français, les compositeurs font partie de communautés dans lesquelles le pouvoir est légitimé en interne⁴⁰.

À partir d'une certaine objectivité fournie par l'approche sociologique, Menger suggère l'opinion que les compositeurs devraient s'interroger sur l'influence sociale de leurs œuvres : susciter une plus grande demande, et atténuer la contradiction entre une offre artificiellement abondante et une demande limitée à quelques initiés. Menger propose même une responsabilité des auteurs pour la distance prise par le public, et la nécessité d'abandonner la place des « génies » incompris.

Menger analyse également la création du *Domaine Musical* par Pierre Boulez en 1954, pour lequel le mécénat de l'aristocratie et de la bourgeoisie d'affaires était fondamental. Ces

⁴⁰ Pour une sociologie de l'évaluation de la musique contemporaine, en France et aux États-Unis, voir les travaux d'Annelies Fryberger : *Une sociologie de l'évaluation de la musique contemporaine en France et aux États-Unis*, Paris, Symétrie, sous presse, 2022 ; et du même auteur, « The fuzzy middle. Incertitude, indifférence et désaccord dans l'évaluation de la musique d'art contemporain », *Poétique*, juillet 2020. Disponible sur suivante : 10.1016/j.poetic.2020.101475 ; et « L'évaluation par les pairs en musique contemporaine en France et aux États-Unis », *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 26, no 2, 2016, p. 15-37.

tensions entre le soutien de l'État et le soutien privé, et les mécanismes de légitimation que rencontre la musique contemporaine à Buenos Aires, traversent notre travail. Cependant, nous proposons que le postulat par rapport au public, depuis le retour de la démocratie, est différent : la musique n'a pas de public, car le public ne la connaît pas. Nous essaierons donc de créer un accès, ainsi qu'une pratique pédagogique qui va dans le sens d'un lien fort avec le public.

Si le texte de Menger nous permet d'établir des comparaisons avec le contexte français, le livre de Rutherford-Johnson sur la « composition moderne » post-1989 nous permet de penser le cas *porteño* dans un contexte international⁴¹. Commençons par des questions de chronologie : quelles sont les années importantes pour raconter une histoire de la musique de la seconde moitié du 20^{ème} siècle ? Quelles sont les années significatives – 1945, 1968, 1989 ? Et après le tournant du siècle, jusqu'où remontons-nous dans l'analyse, jusqu'en 2001, 2008 ? Dans notre cas, nous prenons le retour à la démocratie comme un moment clé, en analysant deux événements culturels qui initient des discussions sur le rôle de la culture – et de la musique – en 1984. Comment les récits mondiaux se combinent-ils avec les récits locaux ou nationaux ? L'impression est qu'à Buenos Aires, il y a une tentative d'entrer dans le récit global, mais à partir du niveau local : les informations sont là, elles arrivent, mais elles doivent atteindre le public, elles doivent être intégrées dans une archive – un mot qui, en Argentine, aura un poids particulier par rapport à une politique de la mémoire associée à la dictature militaire.

Rutherford-Johnson analyse comment, à la fin des années 1970 aux États-Unis, il est devenu évident qu'il existait un public pour certaines musiques expérimentales. L'auteur appelle « saints minimalistes », une musique moderne plus accessible et qui s'adapte aux nouveaux modes de consommation et de médiation de la musique ; et aux nouveaux modes d'écoute (walkman, discman, mp3), qui connaît un succès sans précédent dans la « nouvelle

⁴¹ Tim Rutherford-Johnson, Tim, *Music after the Fall. Modern Composition and Culture since 1989*, Oakland, University of California Press, 2017.

musique ». Il s'agit également de compositeurs qui cherchent à entrer sur un marché sans perdre leur capacité à le critiquer. C'est un public qui aime le punk, le rock, la musique classique et aussi la *musique du monde*. Selon Richard Peterson et d'autres auteurs, il s'agit de consommateurs cosmopolites omnivores, dont le *statut* social élevé n'implique pas un modèle *élitaire* de consommation culturelle, mais un penchant pour la culture populaire et de masse⁴². Nous verrons que c'est le profil du public que les concerts contemporains de Buenos Aires étaient censés attirer.

Un autre parallèle peut être trouvé dans ce qu'il appelle une « nouvelle médiation de la musique contemporaine », où l'on trouve un culte de la célébrité, des auteurs « célèbres ». On retrouve également dans le contexte de Buenos Aires des caractéristiques telles que le travail sur le passé récent, le mélange des genres musicaux et de la « highbrow-culture » et de la « lowbrow-culture ». La norme que nous trouverons au 21^e siècle sera que « tous et toutes les combinaisons étaient possibles » – associée au postmodernisme de John Cage, mais aussi à l'idée que le sens n'est plus dans les partitions, les performances et les compositeurs, mais dans les auditeurs. Nous voyons l'importance du corps – de l'interprète, de l'auditeur – et la fin d'une éthique de l'innovation permanente. La nouvelle éthique est de pouvoir choisir et pas nécessairement d'innover.

Le concept d'œuvres hybrides et de formes musicales fluides (à la suite de Zygmunt Bauman et de sa notion de vie contemporaine « liquide »), ainsi que les idées de Nicolas Bourriaud de « traduction, transformation et *errance* » dans l'art contemporain⁴³, peuvent être appliqués à la musique des années 1990, dans l'analyse transnationale de Rutherford-Johnson

⁴² Richard A. Peterson, « Understanding Audience Segmentation : From Elite and Mass to Omnivore and Univore », *art. cité* ; Richard Peterson et Albert Simkus, « How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups », *art. cité* ; Richard Peterson et Roger Kern, « Changing Highbrow Taste : From Snob to Omnivore », *art. cité*.

⁴³ La traduction entendue comme la transmédiation d'un support à un autre ou les transcriptions ; la transformation par des processus tels que l'échantillonnage, la copie, le morphing ; et la *déambulation* pour les œuvres qui incluent des topographies physiques et des passages dans l'espace.

et dans notre analyse de Buenos Aires. Alors que nous avançons l'idée d'une musique contemporaine « globalisée », dans laquelle il y aurait un goût musical mondial et un plus grand échange, cette globalisation est également donnée comme une suprématie de l'Occident et se traduit par une homogénéisation, un manque de rétribution de la production artistique et la difficulté d'établir des identités culturelles « authentiques » selon les différents pays ou zones géographiques.

Enfin, pour penser les moments de crise et d'après-crise, nous mobilisons un cadre théorique spécifique. L'analyse des sons au sens large a été consolidée, depuis les années 1990, dans le domaine des *études sonores*⁴⁴. Ces perspectives théoriques, qui incluent des concepts tels que le *paysage sonore*, le *soundwalk*, le *soundmark*, l'*earcon* et l'idée d'espaces de mémoire sonore, permettent de nouvelles approches des événements historiques⁴⁵. D'autre part, l'idée d'un « *tournant sonore* »⁴⁶, similaire au « *tournant pictural* »⁴⁷, peut être observée dans des travaux récents dans le contexte argentin : par exemple, ceux qui évaluent le rôle de la musique et du son pendant la dernière dictature militaire⁴⁸. Sur la base de cette idée, nous analyserons la production d'art sonore qui a fait irruption dans l'espace public dans la période post-crise.

⁴⁴ Parmi les ouvrages fondateurs de ce domaine d'étude, citons : Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003 ; Michael Bull, et Les Back, *The Auditory Culture Reader*, Oxford, Berg, 2003 ; Jonathan Sterne (ed.), *The Sound Studies Reader*, London & New York, Routledge, 2012 ; Ana María Ochoa Gautier, *Aurality. Listening & Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, Durham, Duke University Press, 2014 ; Peter Szendy, *Listen : A History of Our Ears*, New York, Fordham University Press, 2008 ; Mark M. Smith (ed.), *Hearing History : A Reader*, Athens, University of Georgia Press, 2004.

⁴⁵ Michael Bull, et Les Back, *The Auditory Culture Reader*, op. cit.

⁴⁶ Jim Drobnick, « Listening Awry », *Aural Cultures : Sound Art*, Banff, YYY Books, 2004.

⁴⁷ William John Thomas Mitchell, « The Pictorial Turn », *Artforum*, mars 1992, p. 89-94 ; William John Thomas Mitchell, « There are no visual Media », *Journal of Visual Culture*, vol. 4, no. 2, 2005, p. 257-266.

⁴⁸ Raúl Minsburg, « El recuerdo del que escucha », *Afuera. Entre la dictadura y la posdictadura : producciones culturales en Argentina y América Latina*, 2015. Disponible sur : <http://revistaafuera15.blogspot.com/p/musica-en-dictadura-y-memorias-sonoras.html> ; Gilbert, Abel, *Satisfaction en la ESMA*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2020.

Étudier la musique argentine contemporaine

Bien qu'il n'existe encore aucune publication qui analyse cette période du point de vue du domaine spécifique de la musicologie, il est essentiel de souligner l'importance d'un grand nombre d'articles publiés dans des revues spécialisées sur la musique contemporaine. Les recherches des musicologues⁴⁹ et des compositeurs⁵⁰ ont servi de point de départ à ce travail. Dans les années 90, quatre éléments coexistent qui déterminent les caractéristiques de la transformation du champ musical. Nos postulats sont les suivants : une articulation institutionnelle, une transformation des langages, une nouvelle initiative éducative spécialisée dans la musique d'avant-garde et la constitution d'un nouveau public. Nous allons organiser l'état de la question sur la base de ces thèmes.

⁴⁹ Parmi lesquels nous pouvons citer : Omar Corrado, « La música argentina en el siglo XX. Signos y enigmas de una historia » *Revista del Teatro Colón*, 50, octobre 1998 ; Omar Corrado, « Música argentina y producción del espacio : mapa, derivas » dans Omar Corrado (éditeur invité) *Revista Argentina de Musicología*, no. 14, 2014, p. 91-130 ; Pablo Fessel (comp.), *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, Buenos Aires, Ed. Biblioteca Nacional, 2007 ; Federico Monjeau, « La música electroacústica en Argentina », *Humboldt* 100, 1990, p. 50-53 ; Leandro Donozo, *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2006 ; FESSEL Pablo, « Poéticas recientes en la música contemporánea argentina. Política y tradición en obras de Juan Pampín, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar Strasnoy », *Actas VIII Jornadas. Estudios e Investigaciones Artes Visuales y Música. Arte y Cultura, continuidades y rupturas en vísperas del Bicentenario*, Instituto de Teoría e Historia del Arte « Julio E. Payró », Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 26-28 novembre 2008 ; Pablo Fessel, « La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini », *el oído pensante*, vol. 5, N. 2, 2017. Disponible sur : <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> ; Sandra Elizabeth González, « Los compositores y sus escritos : la impronta en el discurso musical », *Actas Segundas Jornadas de Iniciación en la Investigación Interdisciplinaria en Ciencias Sociales (JIICS)*, Universidad Nacional de Quilmes, 5-7 juin 2013. Disponible sur : https://www.academia.edu/6805212/Los_compositores_y_sus_escritos_la_impronta_en_el_discurso_musical ; Camila Juárez et José Lamilla, « Prácticas sonoras desbordantes. El surgimiento del ciclo Experimenta 97 en Buenos Aires », *Cuaderno 75. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Art et communication : expériences esthétiques et écoulement du temps*, année 20, n° 75, décembre 2019, p. 165-180.

⁵⁰ Parmi ceux-ci, citons : Martiano Etkin et al, « Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini », *Música e investigación*, vol. 9, INM, 2002, p. 35-56 ; Coriún Aharonián, « Tendencias en la música culta latinoamericana joven », *Anais VI Encontro Nacional do ANPPOM*, Rio de Janeiro, 1993, p. 80-84 ; Graciela Paraskevaïdis, « Reflexiones sobre música y dictadura », 2007. Disponible sur : http://www.gp-magma.net/pdf/ineditos_pdf/sitio-msicaydictadura.pdf ; Graciela Paraskevaïdis, « Los sesenta años del compositor Gerardo Gandini », *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, n° 59-60, 1996, p. 110-119 ; Carmelo Saïtta, « El compositor hoy en América Latina », Santa Fe : *Revista del Instituto Superior de Música* n° 6, Universidad Nacional del Litoral, 1999, p. 30-36 ; Martín Liut, « Notas al pie de la ciudad. Arte sonoro para sitios y tiempos específicos », *Revista LIS* no. 3, Ed. 3, Ed. Ciencias de la comunicación FCS-UBA, 2009 ; Martín Liut, « Pourquoi produire arte sonoro en la ruidosa Buenos Aires, pero no en la Línea H », *Revista Mal Estar*, no. 9 abril, Buenos Aires, Ed. Proyecto al Sur, 2009 ; Juan Pampín, site web : <http://www.pampin.org/uom/index.htm> ; Nicolás Varchausky, « Tertulia : Echoes in Eternity », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société. « Nouvelles sensibilités »*, n° 4, novembre 2006. Disponible sur : <https://revues.mshparisnord.fr/443/filigrane/index.php?id=373>.

Quant à l'analyse de la politique institutionnelle, les recherches d'Esteban Buch et la relation entre la musique et la politique au 20^e siècle⁵¹ sont centrales. Bien que les avant-gardes historiques se soient consolidées en opposition aux institutions artistiques⁵², dans la scène que nous allons analyser, il n'y a pas de confrontation. Au contraire, les nouveaux espaces de production et de circulation (l'un des plus importants, le CETC, dépendra même d'une institution musicale traditionnelle et conservatrice comme le Teatro Colón), seront des épicentres d'expérimentation. Cependant, des définitions telles que celle de Peter Bürger, qui définit la notion d'institution artistique comme « un appareil de production et de distribution de l'art et des idées sur l'art qui dominant à une époque donnée et déterminent essentiellement la réception de l'œuvre »⁵³, nous permettent de nous interroger sur les caractéristiques spécifiques que les institutions que nous étudions avaient dans la constitution d'un public.

Dans ce sens, il est productif d'articuler les idées de Bürger avec les réflexions sur l'« avant-garde située » en Amérique latine, comme celle qui articule les tensions entre un sentiment d'appartenance et d'identité, et la création moderne⁵⁴. À cette fin, nous reprenons les contributions de Marshall Berman, Perry Anderson et Hal Foster sur les néo-avant-gardes des années 1970, caractérisées par leur nostalgie des avant-gardes historiques et la perte de leur pouvoir critique. Cette perspective nous permet d'envisager la disparition des tensions entre art et institutions que nous avons mises en évidence dans le cas de la musique contemporaine en Argentine⁵⁵.

⁵¹ Voir Esteban Buch, *The Bomarzo affair : ópera, perversión y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora SA, 2003 ; et *Música, dictadura, resistencia : la Orquesta de París en Buenos Aires*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.

⁵² Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, op.cit. ; Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

⁵³ Peter Bürger, *ibid.* p. 62.

⁵⁴ María Gabriela Guembe, *Vanguardia situada : una retórica de la pertenencia. Construcción y reconstrucción de la identidad en Dadas y Vaivén*, de Susana Antón, mémoire de maîtrise, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, Mendoza, 2004, p. 28.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

Les espaces institutionnels susmentionnés peuvent être considérés comme la continuation, dans une certaine mesure, du scénario généré par le CLAEM de l'Instituto Torcuato Di Tella dans les années 1960. Cette expérience a impliqué le développement d'une musique d'avant-garde qui a été largement responsable de la formation de nouveaux noyaux de compositeurs et d'interprètes à Buenos Aires et également en Amérique latine⁵⁶. Dans le premier chapitre, nous jetons un coup d'œil aux principaux groupes et institutions du vingtième siècle, ce qui nous permet de nous interroger sur les ruptures et les continuités qui ont eu lieu en 1983. Pour analyser le *corpus* d'œuvres, nous considérons des travaux antérieurs, tant par les compositeurs eux-mêmes que par des musicologues et des chercheurs⁵⁷, proposant une critique du cadre d'interprétation qui s'est consolidé pour la musique argentine autour de concepts tels que l'« austérité », le « minimalisme » et l'« intertextualité »⁵⁸.

L'étude de Fabián Beltramino sur la consommation musicale de ces dernières années dans la ville de Buenos Aires et les notions de canon au niveau local⁵⁹, résonnent avec les idées présentées dans cet article. Enfin, si nous analysons le fait que ces transformations ont eu lieu à Buenos Aires pendant une période de changement dans tous les domaines artistiques, il sera

⁵⁶ José Luis Castiñeira de Dios (ed.), *La música en el Di Tella : resonancias de la modernidad*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011.

⁵⁷ Omar Corrado, « Del compositor al oyente : apuntes sobre permanencias y relatividades », *Revista del Instituto Superior de Música*, no. 1, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1989, p. 9-22.

⁵⁸ Omar Corrado, « Posibilidades intertextuales del dispositivo musical », dans *Migraciones de sentido. Tres enfoques sobre lo intertextual*, Santa Fé, UNL, 1992, p. 33-51 ; Omar Corrado, *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaidis*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2014 ; Marcela Perrone, « La obra Parca de Oscar Bazán y la estética austera », Buenos Aires, FFYL, UBA, 2016.

⁵⁹ Parmi les publications de Fabián Beltramino pertinentes pour notre travail, citons : « Música electroacústica en Buenos Aires : un estudio de recepción », *ZER : Revista De Estudios De Comunicación Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, no. 8, 2012. Disponible sur : <https://doi.org/10.1387/zer.5371> ; « La difusión radial de música académica en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires », *XXIII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS)*, Antigua, Guatemala, 28 octobre au 3 novembre 2001 ; « La relación del público con la música electroacústica », *Documentos de jóvenes investigadores*, no. 3, Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA, 2003. Disponible sur : http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/subida/Argentina/iigg-uba/2011031804174_9/ji3.pdf ; « La música en números. Relevamiento de la programación de conciertos de las ciudades de Buenos Aires y La Plata (2010-2013) : Permanencias, dominios y resistencias », *Revista Argentina de Musicología*, no 15-16, 2014-2015, p. 340-354 ; « Presencia e incidencia de la música del siglo XX en la programación de conciertos generales, su relación con lo 'antiguo', lo 'moderno' y lo 'contemporáneo' », *Revista del ISM*, no 30, 2016. Disponible sur : <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/946> ; « Canon y educación musical », *Revista del ISM*, no. 18, 2021, p. 227-239 ; « Canon y música contemporánea : el ciclo 'Colón Contemporáneo' », *Artes en Filo #1. Revista del Departamento de Artes*, FFyL, UBA, 2021, p. 139-147.

important de réfléchir à la particularité du domaine musical. Par exemple, si dans les arts visuels la crise a généré de nouveaux acteurs, tels que des collectifs artistiques qui ont resignifié les espaces et les liens sociaux, il convient de considérer l'influence de cette crise sur le domaine de la musique en cette période de transformation⁶⁰.

Transformations de la musique contemporaine à Buenos Aires, 1984-2014

La présente thèse est une histoire culturelle de la musique contemporaine à Buenos Aires, qui envisage l'étude de l'activité musicale dans cette ville sur trois décennies. Nous avons utilisé des archives officielles (Biblioteca Nacional, Teatro San Martín, Goethe Institut, LIPM-CCR, CETC, CEAMC) et des archives personnelles (Martín Bauer, Marcelo Delgado, Margarita Fernández, Diego Ruiz, Santiago Santero, Haydée Schvartz, Gabriel Valverde). Le projet s'est structuré en un premier processus de récupération des sources primaires (enquête sur les programmes, travaux de bibliothèque de journaux et sources orales) et des sources secondaires (bibliographie critique produite dans et sur la période).

Pour le travail sur l'activité musicale, notamment dans les institutions qui ont commencé à programmer de la musique contemporaine dans les années 1990 (le CEOB-CETC, le Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín), une base de données a été développée à usage interne pour cette recherche, que nous avons appelée MusiCA (Música Contemporánea en Argentina). Cette base de données nous a permis de compiler des statistiques relatives au nombre de concerts, à la nationalité et au genre des interprètes et des compositeurs, ainsi qu'à la période historique des œuvres et des genres musicaux.

⁶⁰ Andrea Giunta, *Postcrisis, Arte Argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2009 ; Ana María Wortman (comp.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte : nuevos actores en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Eudeba, 2009.

L'objectif général de cette recherche était d'analyser la formation d'une scène de musique nouvelle et d'un *corpus* d'œuvres. L'interrelation entre la place occupée par les nouvelles institutions et les productions musicales locales qui leur sont associées a été étudiée. L'interdisciplinarité et l'hybridité sont des caractéristiques centrales du *corpus* étudié, l'analyse porte sur la confluence des différents domaines artistiques ainsi que sur les caractéristiques de ce nouveau langage interdisciplinaire. Les caractéristiques esthétiques promues par ce réseau d'institutions sont ici étudiées. de même que les propositions esthétiques des musiciens et des compositeurs ont apporté en retour à certains profils institutionnels. Dans le cadre de cette reconstruction, le rôle des institutions éducatives spécialisées dans la musique contemporaine et les liens avec la critique musicale sont d'une importance capitale. Nous examinons la consolidation d'un nouveau public pour la musique contemporaine et les liens qu'il établit avec les acteurs et les institutions de ce nouveau domaine musical.

L'hypothèse principale de notre travail est qu'en 1990 commence un troisième moment dans la musique contemporaine en Argentine, dans lequel, à partir d'une nouvelle initiative institutionnelle et l'entrée de nouveaux acteurs dans le domaine, une transformation a lieu. Nous suivons Federico Monjeau⁶¹ dans sa définition d'un premier moment dans les années 1930 et 1940 (autour du Grupo Renovación et de la figure de Juan Carlos Paz), et d'un second dans les années 1960 et 1970 (autour du CLAEM et de la figure d'Alberto Ginastera). Le troisième moment, que nous appelons « consolidation institutionnelle », commence en 1990 avec la création du CETC, à un moment où certaines musiques d'avant-garde entrent dans la sphère de l'État⁶² (bien que des institutions telles que le CICMAT et le LIPM aient également bénéficié

⁶¹ Federico Monjeau, « Apuntes sobre música argentina », *espiral. pensamiento musical y acciones alrededor de conDiT.cheLA*, n° 5, Buenos Aires, novembre 2014, p. 4-7.

⁶² Rappelons que jusqu'en 1996, la ville de Buenos Aires n'était pas autonome, elle dépendait de la nation. Ces aspects sont développés dans les chapitres 4 et 5.

du soutien de l'État⁶³). Dans ce contexte, Gerardo Gandini s'affirme apparaît comme l'une des figures centrales du domaine.

Ce troisième moment de consolidation du domaine spécifique de la musique contemporaine à Buenos Aires impliquait également un nouveau public. D'un point de vue historique, on observe, vers la fin du siècle, un abandon de la question de l'identité. Certaines disputes historiques ont été abandonnées, acceptant, par exemple, les deux héritages de Juan Carlos Paz et d'Alberto Ginastera, considérés comme opposés par les protagonistes et leurs premiers adeptes. C'est un le moment où cette musique a essayé de se rendre plus accessible, avec des productions esthétiques basées sur la recherche et le travail interdisciplinaire.

La thèse est organisée en sept chapitres. Dans le premier chapitre, nous retraçons une préhistoire, pour analyser qui sont les acteurs et les institutions qui existent sur le terrain en 1984, après l'élection de Raúl Alfonsín et le retour de la démocratie. L'objectif est de considérer les différents groupes au cours du vingtième siècle, y compris ceux qui n'auront pas une place prédominante dans les années 1990 en termes de réception critique et de programmation musicale.

Les deux chapitres qui suivent tentent de répondre aux questions suivantes : quels sont les espaces et les politiques culturelles dans les années 1980, après le retour de la démocratie ; quelles sont les figures qui servent de référents au domaine ; quelles sont les esthétiques présentes ; que serait une démocratie audible ; comment la culture est-elle redéfinie après un régime autoritaire ; quel est le modèle de musique contemporaine qui sera imposé ?

Ces sections examineront les espaces et les figures qui se sont consolidés au cours de ces années (principalement le Goethe Institut et le LIPM), jusqu'à la création du premier espace

⁶³ Sur la relation entre les États autoritaires et la musique électroacoustique, voir Martín Liut, « Música electroacústica en dictadura : creación y sostén estatal », *Afuera. Estudios de crítica cultural* 15. *Entre la dictadura y la posdictadura : Producciones culturales en Argentina y América Latina*, septembre 2015.

spécifiquement consacré à la création musicale contemporaine avec un financement de l'État : le Centro de Experimentación en Ópera y Ballet (CEOB) du Teatro Colón (plus tard CETC). Nous analysons également deux événements au cours desquels un débat public a eu lieu sur le rôle et la place de la musique contemporaine dans le nouveau régime démocratique – les Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX (Cordoue 1984) et la Primer Encuentro Internacional de la Cultura Democrática (Buenos Aires 1985), avec Luigi Nono comme invité spécial.

Dans ces deux chapitres, trois hypothèses sont avancées. La première est qu'au cours des années 1980, le champ musical est divisé : il y a une multiplicité de figures et un certain nombre de soutiens, provenant pour la plupart de fonds privés. Bien qu'il y ait des personnalités importantes, elles restent dans leur champ d'action spécifique. C'est une musique qui a peu de visibilité dans la presse écrite et qui, à l'heure du retour de la démocratie, a un public spécifique réduit.

Une deuxième hypothèse est que nous trouvons, du point de vue des compositeurs, un effort pour générer une lecture latino-américaniste et argentine de la musique. Qu'est-ce qui caractériserait une « musique argentine » ? Nous verrons comment ces questions s'inscrivent dans le cadre d'une discussion plus large sur les liens entre la démocratie et la nation dans l'Argentine du vingtième siècle. Vers la fin des années 1980, un groupe de compositeurs, parmi lesquels se distingue Gerardo Gandini, acquiert une plus grande visibilité auprès des critiques et du public. Nous analysons la proposition esthétique de Gandini et ce qu'il appelle son « musée imaginaire de matériaux musicaux » à travers des exemples musicaux, comme une des réponses au besoin de trouver l'identité de la musique argentine.

Les chapitres quatre, cinq et six se concentrent sur les années 1990, avec un aperçu des principales initiatives. Tout au long du chapitre, les quatre axes du « troisième moment » de la musique contemporaine énoncés dans la première partie sont définis : la présence d'une presse

active qui couvre les concerts et défend cette musique ; une politique publique d'éducation qui comprend des programmes de premier et de deuxième cycle consacrés aux nouvelles esthétiques musicales ; l'institutionnalisation des espaces de concert – notamment grâce à des initiatives de l'État ; et une collaboration croissante entre les compositeurs et les interprètes spécialisés dans la musique contemporaine.

Le chapitre quatre est consacré à la presse musicale, en se concentrant sur les publications *Lulú* et *La Maga*, l'analyse porte sur l'insertion de ces magazines dans leurs contextes de réception.. Le chapitre cinq se concentre sur les activités du Goethe Institut et du CETC, tandis que le chapitre six analyse deux initiatives qui ont débuté en 1997 – le Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín et Experimenta, au Centro Cultural Rojas.

Afin d'analyser la programmation du Goethe et du CETC, nous avons retenu trois critères : le nombre de concerts par an, la nationalité des compositeurs et des interprètes, et la présence de compositrices. Ceux-ci seront analysés quantitativement au moyen de statistiques compilées pour cette étude, et également qualitativement au moyen d'entretiens avec les acteurs et d'une analyse de la réception critique de l'époque. Nous analysons les œuvres scéniques suivantes produites par le CETC : *El Milagro secreto* de Martín Matalón (1991) ; *La Casa sin sosiego* de Gerardo Gandini (1992) ; *Estudio al estilo veneciano* de Santiago Santero et Claudio Baroni (1996) et *Sin voces* de Marcelo Delgado (1999). Ici, nous discuterons plus concrètement des limites et des résultats du cadre d'analyse musicale délimité dans la première partie – qui s'est concentré sur les axes suivants : l'esthétique intertextuelle ; les compositeurs de matière vs. les compositeurs de discours ; et l'idée de modestie et d'austérité associée à l'idée d'un « minimalisme » dans la musique argentine.

Le Ciclo del San Martín et Experimenta sont considérés dans un champ plus large de festivals qui constituent la politique culturelle de la ville de Buenos Aires à la fin des années

1990. Dans ce sens, nous retraçons le contexte de ces initiatives ainsi que les positionnements esthétiques et politiques des deux festivals – quelle idée de la musique « actuelle » défendent-ils ? Nous évaluons les particularités afin de déterminer pourquoi le Ciclo del San Martín a eu une continuité historique constante et Experimenta a été discontinuée, sans obtenir un soutien suffisant pour maintenir son activité.

Nous travaillons avec deux hypothèses qui recoupent ces trois chapitres (quatre, cinq et six). La première soutient que l'importance accordée aux discussions sur l'identité de la musique argentine, qui s'intensifie au début de la décennie, se dissoudra vers la fin de la décennie. Au début des années 90, ces idées sont associées aux critiques relatives aux célébrations du 500^e anniversaire de la conquête de l'Amérique, d'une part, et aussi aux caractéristiques du nouveau système démocratique, d'autre part. Ainsi, vers la fin de la décennie, on constate que les compositeurs cessent d'exprimer le besoin de définir leur musique comme « argentine » ou « latino-américaine ». La deuxième hypothèse est plus spécifique à notre champ esthétique : la dualité « nationalisme » vs. « universalisme » (et les figures d'Alberto Ginastera et Juan Carlos Paz) perd du poids chez les compositeurs, en même temps que les frontières entre les genres musicaux deviennent plus perméables.

Le septième et dernier chapitre se penche sur le moment de la crise de 2001 et l'après-crise qui s'ensuit. Nous commençons par le son de 2001 – et les sons de la protestation sociale – puis nous examinons la musique de cette année-là et la manière dont elle va générer une crise institutionnelle générale, y compris au sein des institutions musicales. Nous voyons comment les frontières entre l'intérieur et l'extérieur des espaces de concert acquièrent une porosité et aussi un pouvoir critique. Nous réfléchissons au moment de l'après-crise à la fois du point de vue de l'art sonore écrit pour des sites spécifiques dans la ville, et au sein des institutions étudiées dans les chapitres précédents. Nous évaluons dans quelle mesure les transformations des années 1990 ont pu résister à la crise sociale et économique du pays, sur la base de quelques

études de cas (des opéras contemporains, une controverse institutionnelle au CETC et un différend au sein de la critique). Notre hypothèse ici est que le champ, au 21^e siècle, est résilient et refuse de perdre le terrain gagné dans les décennies qui ont suivi le retour de la démocratie.

Chapitre 1. La musique contemporaine en Argentine jusqu'au printemps démocratique. Deux moments

Ce qu'on appelle la « nouvelle musique », la « musique de notre temps », la « musique expérimentale » ou la « musique contemporaine » a trouvé en Argentine, et surtout dans la ville de Buenos Aires, un terrain favorable à son développement au cours du 20^e siècle¹. Un premier groupe de compositeurs, réunis autour de la figure du compositeur, critique et pédagogue Juan Carlos Paz, a participé à un premier moment de cette rénovation musicale dans les années 30². Le Grupo Renovación, formé par Paz avec les frères José María et Juan José Castro, Gilardo Gilardi, Jacobo Fischer, Julio Perceval et Luis Gianneo, entre autres compositeurs, a eu son manifeste fondateur en 1929 et a maintenu ses activités jusqu'à sa dissolution en 1937, année où Paz a créé les Conciertos de la Nueva Música (plus tard Agrupación Nueva Música).

Les activités du groupe étaient axées sur la création de leurs propres compositions, ainsi que sur la diffusion de la musique réalisée en Europe et aux États-Unis. Bien que le groupe n'ait pas défini de tendance esthétique commune dans son manifeste fondateur, ses œuvres sont souvent associées à une écriture néoclassique avec des éléments de tango, de folklore ou de ragtime ; et dans le cas de Paz, à une utilisation personnelle du dodécaphonisme (et des décennies plus tard, de la composition libre). De son côté, Paz a entretenu une correspondance avec les compositeurs vivants de son époque et a développé, de manière particulière, un travail d'enseignement (Mauricio Kagel et Francisco Kröpfl ont été parmi ses élèves), et une activité

¹ Nos considérations sur ces différentes catégories ont été exposées dans l'introduction.

² Federico Monjeau fait référence aux deux premiers moments que nous analyserons ci-dessous dans différents articles : Federico Monjeau, « Apuntes sobre música argentina », *art. cit.* ; Federico Monjeau, « Vanguardias criollas e ideología ruidista. Concierto Escritura Argentinas en el auditorio cheLA », *Clarín*, 21 novembre 2014.

de critique musicale militante³, et conservé une position d'avant-garde anti-institutionnelle qui l'a conduit à éviter les académies et les institutions toute sa vie. Il a composé de la musique pour le cinéma et, vers la fin de sa vie, il s'est éloigné des tendances sérielles pour en adopter d'autres, comme la composition libre. Nous considérons ce groupe de compositeurs comme les représentants de ce premier moment de l'avant-garde musicale argentine.

Dans les années 1940, Juan Carlos Paz a eu une polémique dans la presse avec le jeune compositeur de l'époque, Alberto Ginastera, s'opposant à l'esthétique américaniste du compositeur de *Panambi op. 1* (1934-1936) et *Estancia op. 8* (1941)⁴. Ce conflit initial, auquel participe également Juan José Castro, est devenu, dans un certain sens, le mythe fondateur de la musique contemporaine en Argentine : Paz contre Ginastera ; disciples de Paz contre disciples de Ginastera ; dodécaphonisme/sérialisme contre américanisme ; universalisme contre nationalisme. Bien que ce dualisme n'ait pas pu être objectivement maintenu au cours des décennies suivantes (au cours desquelles Ginastera s'est éloigné d'un certain emblème nationaliste des années 1940), la dualité a été maintenue dans la perception de ce qu'était la musique d'avant-garde argentine.

En 1962, le Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) a ouvert ses portes dans le cadre de l'expérience d'avant-garde de l'Instituto Di Tella, qui comprenait des centres pour les arts visuels et théâtraux⁵. Le CLAEM a été conçu et dirigé par Alberto

³ Omar Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2010 ; Camila Juárez, « Juan Carlos Paz. Anarquismo y vanguardia musical en los años veinte », *Instante y Azares. Escrituras Nietzscheanas*, no. 8, 2010, pp. 131-154 ; Guillermo Scarabino, *El Grupo Renovación (1929-1944) y la « nueva música » en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 2000 ; Violeta Nigro Giunta, « Juan Carlos Paz et son 'action insecticide' dans les journaux Crítica (1933) et Reconquista (1939) », in Clément DESSY, Laurence BROGNIEZ et Clara EDOUARD (éds.), *L'artiste en Revues. Arts et discours en mode périodique*, Rennes, PUR, 2018, p. 271-286.

⁴ Voir, par exemple, Esteban Buch, « L'avant-garde musicale à Buenos Aires : Paz contra Ginastera », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 17, no 2, 2007, p. 11-33. Omar Corrado, « Buenos Aires Musical, 1952 : concepts et débats sur la musique argentine, une fois de plus », *Música e Investigación* 27, 2019, p. 41-69.

⁵ Le CLAEM a été fondé en 1962. Pour une bibliographie existante sur la Di Tella et le CLAEM, voir : John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década de las sesenta*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 1985 ; Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política : Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001 ; José Luis Castiñeira de Dios (ed.), *La música en el Di Tella : resonancias de la modernidad*, Buenos Aires, op. cit. ; María Laura Novoa, *Ginastera en el Instituto Di Tella. Correspondencia*

Ginastera, comme un centre de création musicale mais aussi de formation, avec un système de boursiers, qui se formaient avec lui et avec un staff de professeurs invités, qui comprenait, entre autres compositeurs, Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna, Olivier Messiaen et Luigi Nono. Le financement du CLAEM provient de la Fondation Rockefeller, en complément de la création de l'Instituto Di Tella par les frères Guido et Torcuato Di Tella, héritiers de l'un des principaux groupes industriels du pays.

Le CLAEM disposait également, à partir de 1965, d'un Laboratoire de musique électronique, avec la participation de Fernando von Reichenbach – qui a considérablement amélioré la partie technique. En 1967, l'incorporation du compositeur Francisco Kröpfl (qui avait créé le Laboratoire de Phonologie, le premier du genre en Amérique latine, qui fonctionnait à l'Université de Buenos Aires depuis 1958) définit le profil musical du laboratoire, qui s'affirme comme un pionnier du genre, avec des créations telles que *Catalina*, un convertisseur graphique-analogique conçu par von Reichenbach. En 1969, Gabriel Brncic, ancien boursier du CLAEM, rejoint l'équipe.

Nous définissons l'expérience du CLAEM comme un second moment de la musique contemporaine en Argentine. Au cours de ses huit années de fonctionnement (1962-1970), il a formé certaines des figures fondamentales de la musique argentine – et de l'Amérique latine, puisque les différents boursiers latino-américains sont retournés dans leur pays et y ont poursuivi leurs activités, créant, dans de nombreux cas, des centres, des ensembles et des groupes locaux. Au CLAEM, le pianiste et compositeur Gerardo Gandini, un élève de Ginastera, a été engagé comme professeur assistant. Au cours de l'événement *La música en el Di Tella : resonancias de la modernidad* en 2011 et des publications qui en sont issues, ainsi

1958-1970, Buenos Aires, Colección Cuadernos de Música de la Biblioteca Nacional, 2011 ; Hernán Gabriel Vázquez, *Conversaciones en torno al CLAEM : entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2015 ; Eduardo Herrera, *Elite Art Worlds : Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-garde Music*, Oxford, Oxford University Press, 2020.

que des témoignages d'anciens boursiers du CLAEM, l'importance de Gandini dans ce contexte est devenue évidente : ses cours, son approche de la composition et de la musique⁶. Au sein du centre, Gandini a créé le Grupo de Experimentación Musical del CLAEM, un groupe d'improvisation auquel participent les boursiers.

Le CLAEM a fermé ses portes en 1971 (alors que les autres centres d'art avaient fermé en 1970), pour des raisons économiques et politiques⁷. La même année, Alberto Ginastera quitte l'Argentine pour s'installer à Genève, et deux ans plus tard, Juan Carlos Paz meurt à Buenos Aires. Cependant, l'expérience du CLAEM a eu une continuité. D'une part, le courant « électroacoustique » dirigé par Kröpfl a poursuivi ses activités au CICMAT⁸ – qui a fonctionné entre 1972 et 1977 au Teatro San Martín, sous la direction du compositeur José Maranzano⁹ – situé au Centro Ciudad de Buenos Aires, aujourd'hui le Centro Cultural Recoleta – dirigé depuis ses débuts et jusqu'à aujourd'hui, après la mort de Kröpfl en 2021, par Ariel Martínez, Julio Viera et Javier Leichman. D'autre part, la branche de la musique instrumentale contemporaine s'est poursuivie sous la direction de Gerardo Gandini, qui a effectué un travail de diffusion à partir de différentes institutions, principalement la Fundación San Telmo et le Goethe Institut.

⁶ Hernán G. Vazquez, *Conversaciones en torno al CLAEM*, op. cit.

⁷ Eduardo Herrera et Andrea Giunta s'accordent tous deux sur deux raisons possibles de la fermeture de Di Tella, qui avaient été quelque peu esquissées par John King et qui correspondent aux versions de Guido Di Tella et Enrique Oteiza. Guido Di Tella affirme que la fermeture est due aux difficultés économiques de la société SIAM-Di Tella. Enrique Oteiza, quant à lui, affirme que le climat de liberté et de créativité de la fin des années 1950 et du début des années 1960 a pris fin avec le coup d'État de 1966. Dans ce contexte, les autorités ne pouvaient admettre l'existence d'un espace de libre expression tel que Di Tella. Oteiza affirme que le gouvernement militaire a effacé les dettes des entreprises Di Tella à condition que les centres, en particulier le centre d'arts plastiques et visuels, qui avaient une plus grande visibilité en tant qu'espaces contre-culturels, soient fermés. Herrera affirme que le départ de Ginastera était également une raison de la fermeture. Voir John King, *Di Tella et le développement culturel argentin dans les années 1960*, op. cit. p. 186-187 ; Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60*, op. cit. p. 299 ; Eduardo Herrera, *Elite Art Worlds : Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-garde Music*, op. cit. p. 20, 29, 162-163.

⁸ Le CICMAT était le Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (1972-1977). Sur les activités du Centre, voir Miguel Garutti, « Modos de actuar en estado de excepción. La música electroacústica en los últimos años del CICMAT (1975-1977) », *Afuera. Entre la dictadura y la posdictadura : Producciones culturales en Argentina y América Latina*, 2015. Disponible sur : <http://revistaafuera15.blogspot.com/p/musica-en-dictadura-y-memorias-sonoras.html>

⁹ Laboratoire de recherche et de production musicale (LIPM) du Centro Cultural Recoleta.

Parallèlement à l'activité du CLAEM, dans les années 1960, d'autres groupes ont commencé leurs activités avec des happenings, des interventions urbaines et de la musique improvisée. Ces groupes comprenaient le Movimiento Música Más (MMM)¹⁰, composé de compositeurs qui avaient entretenu une relation informelle avec la Di Tella (non pas en tant que boursiers officiels, mais en tant que participants à des conférences et des événements), qui se décrivaient eux-mêmes comme « la barra brava de la barbarie musical »¹¹. En outre, les groupes organisés par Luis Zubillaga (également membre du MMM) à Buenos Aires et Tucumán. En 1973, le MMM est dissous en raison des menaces qui pèsent sur certains de ses membres ; la même année, Luis Zubillaga s'exile au Venezuela. Dans les années 1970, le Grupo de Acción Instrumental, formé par Margarita Fernández, Jorge Zulueta et Jacobo Romano, initialement réunis par leur amitié et leurs collaborations avec Juan Carlos Paz¹², a produit ses premières œuvres et a continué à le faire au fil du temps.

Ce qui s'est passé dans le domaine de la musique contemporaine pendant la dictature fait l'objet de recherches récentes¹³. De manière générale, on peut observer, d'une part, que certains musiciens ont dû s'exiler en Europe et dans le reste de l'Amérique. Parmi ces musiciens figuraient de nombreux groupes de musique improvisée (comme le groupe d'improvisation Movimiento Música Más, et Luis Zubillaga) et les compositeurs et anciens boursiers du CLAEM Gabriel Brncic et Mariano Etkin. Les musiciens qui sont restés en Argentine ont

¹⁰ Responsable de la musique de plusieurs happenings à Di Tella et d'autres happenings dans la ville, formé par Roque de Pedro, Norberto Chavarri, Guillermo Gregorio et Luis Zubillaga. Pour plus d'informations sur le mouvement, voir : <https://universoepigrafe.wordpress.com/2016/09/18/bondis-plazas-y-experimentacion-movimiento-musica-mas-los-olvidados-vanguardistas-de-la-musica-argentina/>

¹¹ C'est ainsi que l'un de ses fondateurs, Norberto Chavarri, décrit le groupe. Voir Víctor Tapia, « Bondis, plazas y experimentación : Movimiento Música Más, los olvidados vanguardistas de la música argentina », *Universo epigrafe. Arte, política, cultural general y mucho pero mucho cachengue*, 2016. Disponible sur : <https://universoepigrafe.wordpress.com/2016/09/18/bondis-plazas-y-experimentacion-movimiento-musica-mas-los-olvidados-vanguardistas-de-la-musica-argentina/>

¹² Margarita Fernández, entretien avec l'auteur : Buenos Aires) – 5 avril 2013.

¹³ Voir, par exemple : Miguel Garutti, « Modos de actuar en estado de excepción. La música electroacústica en los últimos años del CICMAT (1975-1977) », *art. cit.* ; Martín Liut, « Música electroacústica en dictadura : creación y sostén estatal », *art. cit.* ; Lorena Verzero, « Introducción », *Afuera. Estudios de crítica cultural* 15. *Entre la dictadura y la posdictadura : Producciones culturales en Argentina y América Latina*, septembre 2015.

poursuivi leurs activités, certains dans des circuits publics officiels, d'autres dans des institutions privées. Les différents degrés d'autocensure, les formes de résistance (opaque) ou la collaboration avec le gouvernement de facto doivent être mesurés et analysés au cas par cas, dans toute leur complexité¹⁴.

Nous voyons alors les tensions politiques dans ce domaine à l'époque de la dictature. D'une part, les musiciens composant de la musique électroacoustique se sont réunis au CICMAT¹⁵, sous la direction de José Maranzano et de Francisco Kröpfl, représentant d'une musique électronique utilisant des signaux produits par des oscillateurs (bien que Gandini y ait également donné des concerts) ; Ainsi que dans l'activité développée par Enrique Belloc, qui est revenu en Argentine après des expériences en musique concrète et des études avec Pierre Schaeffer en France, pour développer un travail d'enseignement dans le cadre des conservatoires publics et en tant que directeur de la musique et des arts de la municipalité de Buenos Aires, à partir de 1976 – et qui fera partie du troisième moment du CICMAT¹⁶. Pendant la dictature, la plupart des conservatoires sont restés actifs et de nombreux compositeurs ont pu y développer leur activité. Ce fut le cas de Carmelo Saïtta avec son groupe de percussion du Conservatorio Municipal « Manuel de Falla » et le groupe « Tercera Generación », et de certains professeurs de l'Université de La Plata, comme Julio Viera.

¹⁴ Esteban Buch travaille sur le problème de la résistance et de la censure pendant la dernière dictature dans son livre sur la tournée de l'Orchestre de Paris à Buenos Aires en 1980. Il reprend le concept de résistance opaque à Andrea Giunta, qui l'utilise dans son article sur le travail de l'artiste uruguayenne Nelbia Romero publié dans *Afuera. Estudios de crítica cultural* 15. *Entre la dictadura y la posdictadura : Producciones culturales en Argentina y América Latina*, septembre 2015. Voir : Esteban Buch, *Música, dictadura, resistencia : la Orquesta de París en Buenos Aires*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016 ; Andrea Giunta, « Sal-si-puedes, cuerpo y resistencia en el arte de Uruguay », Andrea Giunta, « Sal-si-puedes, cuerpo y resistencia en el arte de Uruguay », *Afuera. Estudios de crítica cultural* 15. *Entre la dictadura y la posdictadura : Producciones culturales en Argentina y América Latina*, septembre 2015.

¹⁵ Le CICMAT fait l'objet de la thèse actuelle de Miguel Garutti, à qui nous sommes reconnaissants pour les informations sur les activités du Centre.

¹⁶ Ricardo Del Farra, *Un voyage du son par les fils électroacoustiques : l'art et les nouvelles technologies en Amérique Latine*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2006 ; Francisco Kröpfl, « Prólogo a la edición castellana » in Herbert Eimert (ed.), *¿Qué es la música electrónica ?* Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 1-12 ; Raúl Minsburg, « Apuntes para una historia de la electroacústica argentina ». Disponible sur : <https://www.scribd.com/document/45549624/Apuntes-para-una-Historia-de-la-Electroacustica-Argentina> ; María Laura Novoa, « Cuando el futuro sonaba eléctrico », dans José Luis Castiñeira de Dios (ed.), *La música en el Di Tella : resonancias de la modernidad*, op. cit., p. 22-29.

Gerardo Gandini, initialement associé au CICMAT, a ensuite développé son activité musicale dans deux institutions privées : l'Institut Goethe et la Fondation San Telmo. Au premier, dirigé à l'époque par Wilhelm Siegler, avec Walter E. Rosenberg en charge de la programmation culturelle, Gandini a organisé des séries de concerts et des ateliers sur la musique contemporaine. La Fundación San Telmo, créée en 1980 par le collectionneur Jorge Helft et qui a réuni plusieurs membres de la famille Di Tella après l'expérience du CLAEM et de l'Instituto Di Tella, a réalisé des commandes et organisé des concerts de musique contemporaine. L'activité de Gandini à la Fundación San Telmo a commencé pratiquement dès la fermeture du CLAEM, et au Goethe à partir de 1976, avec l'organisation de cycles de concerts et d'ateliers de musique contemporaine.

Le Goethe-Institut, créé en 1951, a ouvert ses portes à Buenos Aires en 1967, « avec l'impérieuse nécessité de diffuser la langue et la culture allemandes dans une perspective internationale et cosmopolite, ouverte et autocritique, après l'horreur du nazisme »¹⁷. Nous considérons que le Goethe-Institut s'est confirmé comme un espace de résistance culturelle pendant les années de dictatures en Amérique latine¹⁸. Un bon exemple en est le groupe de cinéma expérimental, appelé plus tard le Groupe Goethe, qui a commencé ses activités pendant les années Di Tella lui-même hébergé au Goethe pendant la dictature¹⁹.

Narcisa Hirsch, l'un de ses membres, fera référence à ses expérimentations audiovisuelles au Goethe pour projeter ses courts métrages expérimentaux comme suit : « Ce

¹⁷ Silvina Frieria, 'La cultura, resistencia a la oscuridad. El Goethe-Instituto celebra cincuenta años en la Argentina con múltiples actividades », *Página/12*, 20 mai 2017.

¹⁸ Sur le Goethe-Institut de Santiago du Chili, voir Daniela Fugellie, « *Ausentes presentes ? : Art Music from the Chilean Exile in the Anacruse Festivals at the Goethe-Institut Santiago (1985-89)* », *Twentieth-Century Music* 17/3, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 361-380.

¹⁹ Le collectif de cinéma expérimental appelé El Grupo Goethe a été formé par Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Juan Villola, Horacio Vallereggio, Juan José Mugni et Adrián Tubio, au contact du cinéma expérimental nord-américain et du contexte expérimental argentin à la Di Tella. Voir Javier Cossalter, « El cine experimental de cortometraje en la Argentina de los años sesenta y setenta : apropiaciones y vinculaciones transnacionales », *Revue européenne d'études artistiques*, vol. 5, no. 4, 2014, p. 39 ; Andrés Denegri, « Grupo Goethe : The Epicenter of Argentine Experimental Film » dans Georgy Bagdasarov et Alexandra Morelesová (eds.), *Buenos Aires Experiment*, Prague, AMU – Academy of Performing Arts in Prague, 2017.

n'était pas comme maintenant, quand les gens pensent que tout va bien. Ce n'était pas comme ça. Le sang a coulé jusqu'à la rivière. Nous étions sur les barricades sur le plan artistique. Il y avait beaucoup d'effervescence et beaucoup de controverse »²⁰. Ce groupe de cinéma expérimental était basé au Goethe, en partie grâce à l'un de ses membres, Marie-Louise Alemann, qui y travaillait. Silvina Frieria souligne le caractère expérimental des activités du Goethe à l'époque de la dictature, le décrivant comme un espace où la culture était présentée comme une « résistance aux ténèbres » :

(Les films de Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz et Wim Wenders ont pu y être vus et discutés. En ces temps moroses, les nouveaux airs de la danse moderne sont arrivés avec Susanne Linke, Pina Bausch et Sasha Waltz. Daniel Melero et Pablo Schanton ont initié les premières réunions de réflexion sur la scène rock en Argentine ; Vivi Tellas a expérimenté avec son « Teatro malo », Rubén Szuchmacher a fait ses premiers pas avec l'opéra expérimental et le théâtre musical et Gerardo Gandini a pu présenter ses premiers concerts dans l'auditorium de l'institut²¹.

En musique, outre l'activité menée par Gandini (qui s'est poursuivie tout au long de la dictature), le Goethe a accueilli les cours de musique contemporaine latino-américaine (CLAMC) en 1976 et 1977. Ces cours ont été analysés comme la continuité de l'expérience collective et solidaire, entre boursiers, qui a eu lieu dans le CLAEM²² – non plus concentré à Buenos Aires, mais dans tout le continent latino-américain. Organisés par les compositeurs Héctor Tosar et Coriún Aharonián (Uruguay), Graciela Paraskevaïdis (Argentine-Uruguay), Conrado Silva et José María Never (Brésil), et Cergio Prudencio (Bolivie), entre autres, ces cours ont eu lieu dans différentes villes d'Amérique latine entre 1973 et 1989. Concernant l'héritage du CLAEM dans les CLAMC, Eduardo Herrera souligne une différence :

²⁰ Julio César Rivas, « Maestros de cine experimental canadiense y argentino se conocen tras 40 años », *La información*, 24 octobre 2014. Disponible sur : https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/maestros-de-cine-experimental-canadiense-y-argentino-se-conocen-tras-40-anos_d0tY7hk5vB21WXFbyFSBh1/

²¹ Silvina Frieria, « La cultura, resistencia a la oscuridad. Le Goethe-Institut fête ses cinquante ans en Argentine avec de multiples activités », *art. cit.*

²² Eduardo Herrera, « Perspectiva internacional : lo « latinoamericano » del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales » dans José Luis Castiñeira de Dios (ed.), *La música en el Di Tella : resonancias de la modernidad*, *op. cit.*, p. 30-35.

Les situations politiques difficiles dans les pays du Cône Sud au cours des années 1970 ont conduit à une méfiance presque totale envers les institutions. Si le laboratoire de musique électronique s'est poursuivi au CICMAT, il ne fait aucun doute que l'élan visant à créer des liens de solidarité et de soutien entre la musique et les compositeurs latino-américains s'est poursuivi, bien qu'en dehors du cadre institutionnel, avec les Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, qui ont eu lieu entre 1971 et 1989. Cependant, les différences avec le CLAEM étaient importantes : le CLAMC était itinérant, sans but lucratif, n'avait aucune affiliation institutionnelle et les étudiants, à l'exception des boursiers, « payaient une cotisation qui, au prorata, servait à couvrir les frais de subsistance des professeurs, qui donnaient les cours gratuitement... ».²³

Les CLAMC ont été conçus par Aharonián en Uruguay et Mariano Etkin en Europe comme une antithèse aux cours d'été de Darmstadt, que les deux compositeurs considéraient comme personnalistes. Dans le CLAMC, fortement marqué par les idées anticolonialistes et révolutionnaires de l'époque²⁴, Aharonián et Etkin ont recherché une horizontalité dans les discussions, auxquelles tous les participants devaient assister. Il s'agissait de cours intensifs de deux semaines, avec des activités prévues pour toute la journée, et des pauses uniquement pour dormir. Les discussions ont eu lieu tout au long de la journée et ont porté sur le rôle du compositeur dans la société (avec un accent particulier sur la société latino-américaine), comme l'ont souligné tous les participants et les personnes présentes qui ont écrit sur ces cours. Même Luigi Nono, qui a participé à la première de ces réunions, l'a décrite dans ses écrits :

Ce premier cours latino-américain montre qu'en Amérique latine, il existe aussi aujourd'hui une nouvelle conscience et une nouvelle pratique musicale, avec une fonction sociale de lutte anti-impérialiste, comme instrument de cette lutte,

²³ *Ibid.*, p. 35.

²⁴ Sur la CLAMC, voir : Coriún Aharonián, « Resumen de los quince cursos latinoamericanos de música contemporánea », 2007. Disponible sur <http://www.latinoamerica-musica.net/informes/cursos.html> ; Eduardo Cáceres, « Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Una alternativa diferente », *Revista Musical Chilena*, n° 172, 1989, pp. 46-84 ; Eduardo Herrera, « Perspectiva internacional : lo 'latinoamericano' del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales », in José Luis Castiñeira de Dios (ed.), *La música en el Di Tella : resonancias de la modernidad*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011, pp. 30-35 ; Dolores Camila Juárez Cossio, « Experimentación en la canción rioplatense (1977-2000) », thèse de doctorat, Université de Buenos Aires, 2012 ; Graciela Paraskevaídis, « La presencia de compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea », *Revista de la Asociación Argentina de Musicología*, 14, 2014, pp. 53-76 ; Graciela Paraskevaídis, « La presencia de la música electroacústica en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea », *Ideas sónicas*, no 15, VI-XII, 2015.

de la même manière que depuis des années, par exemple, le *cinéma du tiers monde*, le *cinéma de la libération* et le *cinéma cubain*²⁵.

Conformément à leur approche idéologique, les CLAMC se sont tenus dans de petites villes, évitant les capitales. En ce sens, les deux CLAMC organisées à Buenos Aires ont constitué une exception intéressante à analyser. L'édition 1976 devait avoir lieu en Uruguay, mais après avoir reçu des menaces du gouvernement militaire de ce pays, ils ont réussi, grâce au Goethe et aux compositeurs de Buenos Aires, à relocaliser l'événement à Buenos Aires. Cet exemple a permis de consolider le Goethe comme un espace culturel de résistance pendant la dictature, comme l'un des « ghettos dans lesquels la démocratie s'est réfugiée »²⁶ pendant les gouvernements de facto, et de penser le CLAMC comme un refuge transnational pour la musique contemporaine pendant les périodes difficiles pour le continent. Nous voyons donc qu'il n'y aura pas de rupture en 1983 avec le retour de la démocratie – la culture n'avait pas cessé d'exister pendant la dictature. Il s'agit alors de voir où se situent les continuités et les transformations qui auront lieu au cours des années 1980 par rapport à la décennie précédente²⁷. Comme l'a écrit Graciela Paraskevaïdis : « A soixante-quatorze ans, je considère que j'ai pu résister aux horreurs de plusieurs dictatures et aux sophismes des démocraties ultérieures »²⁸.

Ce sont les « deux moments » de la musique contemporaine décrits par le critique Federico Monjeau dans ses écrits, et que nous prenons comme référence. D'une part, celui des années 1920 et 1940, d'une première avant-garde musicale, incarnée par le Grupo Renovación et l'Agrupación Nueva Música ; et d'autre part, celui des années 1960, avec une plus grande

²⁵ « Ce premier cours latino-américain démontre qu'il y a aussi en musique, aujourd'hui, une nouvelle conscience et une nouvelle pratique en Amérique latine, avec une fonction sociale de lutte anti-impérialiste, en tant qu'instrument de cette lutte, comme, depuis des années, dans le *cinéma le tercer mundo*, dans le *cinéma y liberación* et dans le *cinéma cubain*, par exemple ». Dans Luigi Nono, *Écrits*, traduit par Laurent Feneyrou, Genève, Éditions Contrechamps, 2007, Édition Kindle, Loc. 7277. La première publication du texte en italien a eu lieu dans Luigi Nono, « Curso latino-americano de música contemporánea », *Música. Casa de las Américas*, no. 20, 1972, p. 1-3.

²⁶ Carlos Altamirano, « El intelectual en la represión y en la democracia », *Punto de Vista*, n° 28, 1986, pp. 1-4.

²⁷ C'est l'analyse de Marina Franco dans *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y « subversión », 1973-1976*, *op. cit.*,

²⁸ Graciela Paraskevaïdis, « Apuntes (auto)biográficos (a la manera de Silvestre Revueltas y Juan Carlos Paz) », in Omar Corrado (comp.), *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaïdis*, *op. cit.*, p. 124.

multiplicité d'acteurs, mais également centré sur une institution, le CLAEM de l'Instituto Torcuato Di Tella – ses boursiers, son directeur Alberto Ginastera, et tous les musiciens qui, d'une manière ou d'une autre (par affiliation ou opposition), ont interagi avec l'institution.

1.1. La fondation « Encuentros de la Música Contemporánea », Alicia Terzián et l'affaire SIMC

Parmi les disciples d'Alberto Ginastera qui ont commencé leur activité après la fermeture du CLAEM figure la compositrice et chef d'orchestre Alicia Terzián. Terzián a créé sa fondation « Encuentros » en 1968, quelques années avant la fermeture du CLAEM. Selon le compositeur, alors qu'il était déjà clair que le centre allait fermer, la création de « Encuentros » est due à une demande explicite de Ginastera lui-même de poursuivre l'activité du CLAEM²⁹. Terzián réalise des émissions à la radio et donne des concerts dans différents auditoriums, créant, en 1979, un ensemble de chambre avec lequel il effectue de nombreuses tournées mondiales. Ses activités, rétrospectivement, semblent suivre un chemin similaire à celui du CICMAT (Teatro San Martín) – LIPM (CRR).

Pendant la dictature, elle a organisé des concerts dans des institutions d'État telles que le Museo Nacional de Bellas Artes et le Consejo Nacional de la Música, et a musicalisé la pièce *El señor Brecht* d'Abelardo Castillo, mise en scène par Raúl Serrano et présentée au Salón Dorado du Teatro Colón en 1982 – qui a ensuite été reprise par le Teatro Abierto (le mouvement culturel argentin contre la dictature, actif entre 1981 et 1985)³⁰. En 1968, nous savons qu'Alicia

²⁹ Il s'agit de la version de la compositrice, que l'on peut trouver sur son site web : https://www.aliciaTerzián.com.ar/in_alicia_Terzián_curriculum.htm et dans diverses sources, comme René Vargas Vera, « Alicia Terzián, por un mundo mejor », *La Nación*, 31 août 2015. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/alicia-Terzián-por-un-mundo-mejor-nid1823621/>. Cependant, on peut se demander pourquoi Ginastera lui demanderait de créer une institution qui ferait concurrence au CLAEM en 1968, alors que le CLAEM n'était pas encore en crise.

³⁰ Voir Ricardo Dubatti, « El señor Brecht en el salón dorado de Abelardo Castillo (1982) : teatro y música como territorios de desafío al poder » dans Esteban Buch et Abel Gilbert (eds.), *Escuchar Malvinas Músicas y sonidos de la guerra*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2022, p. 201-237.

Terzián occupait le poste de secrétaire de l'Unión de Compositores de la Argentina, car c'est ainsi qu'elle apparaît dans une lettre adressée à Juan Carlos Paz, pour le nommer membre de l'Academia Nacional de Bella Artes – un poste que Paz rejettera³¹. Dès le début de ses activités, Terzián a bénéficié du soutien de la communauté arménienne de Buenos Aires, et il affirme avoir toujours obtenu le soutien d'institutions privées pour éviter toute association avec la dictature³².

La série de concerts annuels de son association et l'ensemble « Encuentros » poursuivent leurs activités jusqu'à aujourd'hui, étant l'un des ensembles de musique contemporaine ayant la plus grande continuité dans le pays. Sur le plan international, elle représente l'Argentine dans le domaine de la musique contemporaine au sein d'institutions telles que la Société Internationale de Musique Contemporaine (SIMC) et l'UNESCO. Il lui suffit même de quitter Buenos Aires pour obtenir une reconnaissance similaire – un journal de Tucumán la mentionne comme « la dame de la musique contemporaine argentine »³³. La signature de Terzián sur les lettres et la correspondance est souvent suivie de dix lignes énumérant ses distinctions et ses postes (parmi lesquels on trouve également Ambassadeur de la paix des Nations unies, Chevalier de l'Ordre des Palmes Académique de France et même Bulle pontificale pour les catholiques de Pape Vázquen 1er d'Arménie³⁴).

Cependant, en examinant le programme de la saison 2017 des « Encuentros », et en passant en revue ceux des années précédentes, nous constatons qu'il programme peu de compositeurs argentins vivants, et invite souvent des interprètes internationaux avec un répertoire d'œuvres du XIXe ou du début du XXe siècle – Gabriel Fauré, Sergei Rachmaninoff

³¹ Fonds ANM, BNMM, *Lettre d'Alicia Terzián à Juan Carlos Paz*, novembre 1968.

³² « Dans un pays aussi convulsé que l'Argentine, où l'on passe facilement de la démocratie à la dictature, il est nécessaire d'avoir des institutions privées pour pallier les carences des différents dirigeants », G. Cappa, *La música se adentra en el laberinto de Jorge Luis Borges*, 14 février 2006. Disponible sur : <https://canal.ugr.es/prensa-y-comunicacion/medios-digitales/granada-hoy/la-musica-se-adentra-en-el-laberinto-de-jorge-luis-borges/>

³³ Alicia Liliana Fernández, « Música para escuchar a Borges », *La Gaceta*, 13 septembre 2010.

³⁴ Nous n'avons pas été en mesure de trouver des références à ce Pape dans la littérature.

et Johannes Brahms. Terzián est probablement la figure la plus controversée de la musique contemporaine argentine sur la scène locale. Terzián, ainsi que sa fondation (Encuentros de la Música Contemporánea, EIMC) et son ensemble (Grupo Encuentros de la Música Contemporánea, GEMC), sont marginalisés et ignorés par une bonne partie des programmeurs et des interprètes de Buenos Aires. Cela va jusqu'à considérer comme « tabou » la prononciation de son nom, et jusqu'à des situations où des interprètes et compositeurs reconnus l'appellent « la señora » ou « AT ». Pratiquement tous les compositeurs (et interprètes) argentins que nous étudierons ont fait un véritable boycott des cycles de « la Señora ». D'où la question : à quoi est dû ce boycott et quand commence-t-il ?

À partir d'entretiens avec divers interprètes et compositeurs, nous avons retracé les raisons personnelles et spécifiques qui sous-tendent cette attitude. Pour diverses raisons, de nombreux musiciens qui participent une année au festival décident de ne pas renouveler leur collaboration. Cependant, nous nous concentrerons ici sur un épisode que nous avons pu documenter par une correspondance approfondie. Le point de litige est de nature institutionnelle et remonte à 1979.

C'est en 1979 que l'Argentine est représentée, au sein de la Société internationale de musique contemporaine (SIMC), par le Groupe Rencontres de musique contemporaine, dirigé par Terzián (GEMC). Créée en 1922, dans le but de générer des échanges entre compositeurs et musiciens du monde entier, la SIMC est un objet d'étude intéressant pour réfléchir aux projets d'internationalisme musical au XXe siècle³⁵. Des travaux et événements scientifiques récents sur le SIMC ont remis en question le rôle prépondérant des pays occidentaux au sein de cette institution, notamment l'Europe et les Etats-Unis par rapport aux pays périphériques³⁶.

³⁵ Anton Haefeli et Reinhard Oehlschlägel, « International Society for Contemporary Musica, ISCM ; Société Internationale pour la Musique Contemporaine, SIMC », *Grove Music Online*, 2001. Disponible sur : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13859>

³⁶ En 2018, la conférence « A 'Musical League of Nations' : Music Institutions and the Politics of Internationalism (Londres, 29-30 juin 2018) » a présenté des articles sur cette institution. Nous pouvons également mentionner le

En tant qu'objet d'étude, la SIMC présente un défi : divers conflits internes ont fait qu'il n'existe pas d'archives unifiées de documentation (ce qui inclurait la publication de la Société, le World New Music Magazine), de sorte que toute recherche doit se limiter à la consultation d'archives locales et privées. Dans cette section, nous avons utilisé les archives de l'Agrupación Nueva Música données à la Biblioteca Nacional de Buenos Aires (Argentine) et les archives personnelles des compositeurs Coriún Aharonián et Graciela Paraskevaïdis. En utilisant une méthodologie micro-historique³⁷, nous analysons comment la représentation de l'Argentine dans le SIMC a généré une controverse dans le milieu local qui a déterminé la configuration du champ dans les décennies suivantes, et qui explique en partie l'exclusion d'Alicia Terzián et de l'EIMC de ce qui allait se consolider comme un *courant dominant* contemporain à Buenos Aires.

La présence de l'Argentine au sein de la SIMC a commencé dans les années 1930, époque à laquelle Juan Carlos Paz a inscrit pour la première fois l'Argentine à la société. Le pays a été représenté, successivement, par le Grupo Renovación et l'Agrupación Nueva Música³⁸. Au cours des années 1960, c'est Ginastera qui a assumé la représentation du pays, en payant la cotisation annuelle qui permet au pays de rester enregistré dans le SIMC. Au début des années 1970, la situation politique du pays, sous un régime dictatorial, et la situation personnelle de Ginastera, qui s'était installé en Europe, ont amené l'Argentine à cesser de payer la cotisation et il a cessé d'être membre de la société.

C'est dans cet état de fait qu'en 1978, Alicia Terzián prend contact avec les différents groupes de musiciens existants (Agrupación Nueva Música – ANM – et la Sociedad de Jóvenes

travail de Sarah Collins, « What was Contemporary Music? : The New, the Modern and the Contemporary in the ISCM » dans Björn Heile (ed.), *The Ashgate Research Companion to Modernism in Music*, Farnham, Ashgate, 2018, p. 56-85.

³⁷ Carlos Ginzburg et Carlo Poni, « La micro-histoire », *art. cit.* ; Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, *art. cit.* ; Edoardo Grendi, « Micro-analyse et histoire sociale », *art. cit.* ; Jacques Revel, « Microhistoria », *art. cit.* ; Jacques Revel et Jean-Claude Passeron (dir.), *op. cit.* ; Esteban Buch, *Música, dictadura, resistencia : la Orquesta de París en Buenos Aires*, *op. cit.*

³⁸ Dans la correspondance de Juan Carlos Paz, président des deux associations, le sigle SIMC apparaît sur l'en-tête de leurs lettres.

Compositores – SJC) : dans une lettre du 21 septembre 1978 adressée à « M. Odile Baron Supervielle, président de l'Agrupación Nueva Música, Mme Odile Baron Supervielle », elle l'informe que son institution, l'EIMC, a été invitée par le CAMU (Conseil argentin de la musique). Président de l'Agrupación Nueva Música, Mlle Odile Baron Supervielle », il l'informe que son institution, l'EIMC, a été invitée par le CAMU³⁹ (Consejo Argentino de la Música, dont Terzián était le secrétaire) à être les « représentants légaux de la SIMC » de la République argentine. Dans la même lettre, il mentionne avoir déjà reçu une lettre du Secrétaire général du SIMC, « nous remerciant d'avoir dirigé le SIMC en Argentine ». Terzián a demandé de toute urgence une liste complète des compositeurs, « afin d'établir le pourcentage de participation aux prochains festivals à l'étranger, conformément à la composition des autres institutions auxquelles nous nous sommes adressés »⁴⁰.

Cette première lettre indique implicitement que cette décision a déjà été prise, mais l'entête de la lettre de Terzián énumère, comme institutions d'appartenance, les Rencontres internationales de musique contemporaine (EIMC), membre du Conseil argentin de la musique (UNESCO-Paris) et membre du Conseil latino-américain de la musique (CLAM) – mais pas encore le SIMC.

Cette déclaration impliquait une légère manipulation de la vérité : l'EIMC ne représentait pas encore l'Argentine au SIMCA. Terzián prévoyait de participer au festival SIMC à Athènes l'année suivante (septembre 1979), et avait entamé des échanges avec SIMC pour représenter l'Argentine. Toutefois, il n'y parviendra qu'en démontrant que son ensemble est suffisamment représentatif des activités locales de musique contemporaine, c'est-à-dire avec le soutien des autres compositeurs, lors de l'Assemblée générale qui doit se tenir en Grèce.

³⁹ La CAMU a été créée en 1968 et est la seule organisation non gouvernementale reconnue en Argentine par le Conseil international de la musique, dont le siège est à l'UNESCO, à Paris. Voir le site web : <http://camu.org.ar/camu/>

⁴⁰ Fonds ANM, BNMM, *Lettre d'Alicia Terzián à Odile Baron Supervielle*, 21 septembre 1978.

Cette première lettre a servi de déclencheur pour les membres de l'ANM : ils ont contacté la SIMC dans une lettre datée du 20 octobre 1978 pour s'enquérir de l'état des choses. Ainsi, le 23 novembre 1978, Rudolf Heinemann, alors secrétaire général de la SIMC, écrit à Supervielle et à l'ANM, confirmant que, à ce jour, aucune section ne représente l'Argentine, mais disant aussi qu'il est en contact avec « Mme Alicia Terzián », et qu'il espère que « grâce à vos activités, une nouvelle section argentine » sera créée dans un avenir pas trop lointain.

Il suggère de contacter Terzián pour « joindre vos efforts pour établir une section argentine », confirmant que selon les statuts de la SIMC, chaque section nationale doit inclure une large coopération de personnes et d'organisations de chaque pays⁴¹. Un mois plus tard, Terzián écrit à nouveau à l'ANM, pour souligner que, comme il l'avait déclaré dans sa première lettre, l'affectation de l'EIMC en tant que représentants auprès de l'ISCM, « tient toujours et est pleinement affirmée au niveau international », et les informe que les lettres qu'ils ont envoyées à l'institution lui ont été transmises⁴².

Nous ne pouvons qu'imaginer les lettres envoyées de Buenos Aires en Allemagne. Mais le 8 février 1979, arrive de Cologne une lettre de Rudolf Heinemann adressée aux présidents respectifs de l'ANM (Mme Supervielle), de l'AJCA (M. Tejeda) et de l'UMC (Mme Terzián), les remerciant pour « toutes les lettres et tous les documents envoyés par les différents partis au cours des dernières semaines »⁴³. Il a ensuite évoqué l'Assemblée générale et le Festival de la SIMC, qui auront lieu à Athènes du 8 au 19 septembre de cette année, en précisant qu'un observateur officiel de l'Argentine serait le bienvenu à cette occasion. Il leur rappelle les statuts de leur organisation, et plus particulièrement deux points auxquels doit se conformer toute organisation souhaitant être la sélection officielle de la SIMC : une demande formelle deux mois avant l'assemblée, accompagnée d'une liste d'activités et d'une déclaration les autorisant

⁴¹ Fonds ANM, BNMM, *Lettre de Rudolf Heinemann à Odile Baron Supervielle*, 23 novembre 1978.

⁴² Fonds ANM, BNMM, *Lettre d'Alicia Terzián au président de l'Agrupación Nueva Música*, 22 décembre 1978.

⁴³ Fonds ANM, BNMM, *Lettre de Rudolf Heinemann à l'Agrupación Nueva Música, l'Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina et le Consejo Argentino de la Música*, 8 février 1979.

à utiliser le titre « SIMC ». Elle ajoute que ce n'est qu'au cours de cette Assemblée générale qu'une organisation peut être admise comme section nationale d'un pays (sinon, aucune organisation ne peut être considérée comme officielle), et qu'il ne peut y avoir qu'une seule section par pays⁴⁴.

Après cette lettre, l'ANM recevra d'Alicia Terzián deux lettres informant des activités de son association, des critiques des concerts offerts⁴⁵, ainsi que des différents mérites reçus, notamment la nomination de Terzián comme « Chevalier dans l'ordre des palmes académiques » en France, le 5 février 1979⁴⁶. Dans une lettre datée du 27 août 1979, adressée à Supervielle, sur laquelle il ajoute l'en-tête « Filial Argentina SIMC » (avant l'Assemblée d'Athènes), il fait référence à une conversation personnelle avec Francisco Kröpfl concernant l'organisation de la Tribuna Nacional de Compositores (TRINAC 79) qui se tiendra les 5, 6 et 7 décembre, pour écouter des enregistrements de toutes les œuvres et de tous les genres de compositeurs argentins des 4 dernières années (date de la première). Un jury (composé d'un membre de chaque organisation – AAC, AJCA, ANM, Radio Rivadavia⁴⁷), choisira un prix et une mention par catégorie, qui seront diffusés en 1980 par les radios⁴⁸. Nous comprenons que cette approche a conduit à la rédaction et à la signature du document décrit ci-dessous.

Le 1er septembre 1979, une lettre a été adressée au secrétaire officiel du SIMC et signée par Francisco Kröpfl (ANM), Eduardo Tejeda (AJCA) et Augusto Rattenbach (CAMU), en français, l'informant de leur décision de se faire représenter par Alicia Terzián (avec l'EIMC qu'elle dirige) au Festival d'Athènes, afin de prendre les dispositions nécessaires pour constituer

⁴⁴ Fonds ANM, BNMM, *Lettre de Rudolf Heinemann à l'Agrupación Nueva Música, l'Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina et le Consejo Argentino de la Música*, 8 février 1979.

⁴⁵ Fonds ANM, BNMM, *Lettre de Encuentros Internacionales de Música Contemporánea à M. Crítico Musical*, 27 juin 1979.

⁴⁶ Fonds ANM, BNMM, *Charte des Rencontres internationales de musique contemporaine*, 28 juin 1979.

⁴⁷ Voir la liste des acronymes au début de la thèse.

⁴⁸ Fonds ANM, BNMM, *Lettre d'Alicia Terzián au président de l'Agrupación Nueva Música*, 27 août 1979.

la branche argentine du SIMC⁴⁹. A cette lettre en français, est joint un document signé en espagnol (avec des traductions en français mais sans signature), dans lequel « L'AJCA et l'ANM, apporteront leur soutien et leur collaboration à l'EIMC pour la création de la Société argentine de musique contemporaine (SAMC), en tant que branche argentine de la SIMC, dans le cadre des directives énoncées ci-dessous »⁵⁰. Il est ensuite décrit que, bien qu'Alicia Terzián et l'EIMC effectuent la procédure initiale, la prochaine étape sera la création de la SAMC, une société argentine de musique contemporaine, qui sera un organisme indépendant, avec ses propres autorités composées de membres de tous les groupes susmentionnés.

C'est avec cette lettre et l'accord de tous les compositeurs locaux que Terzián assiste ensuite à la réunion annuelle de la SIMC en septembre 1979 en Grèce pour que l'Argentine rejoigne le groupe, en commençant par la création de la SAMC. Cependant, le SIMC n'accepte pas l'incorporation d'ensembles inexistants, et la lettre des Argentins est suffisamment confuse pour être interprétée comme une approbation de Terzián par tous les compositeurs locaux.

Ainsi, au retour de Terzián d'Europe, il a été confirmé que l'Argentine rejoignait la SIMC, mais qu'elle n'était représentée que par les réunions (EIMC) et Alicia Terzián. L'écart entre ce qui a été convenu et ce qui a été fait réside dans le fait que le SAMC qui figure dans le document signé par Kröpfl, Tejada, Terzián et Rattenbach n'a pas été formé. Dans une lettre de Heinemann à Terzián datée du 10 septembre 1979, il confirme ce qui a été décidé à l'Assemblée et lui souhaite la bienvenue, en le remerciant pour ses efforts⁵¹. Parmi les tâches de la section argentine figure le rapport annuel des activités locales de musique contemporaine.

C'est à ce moment-là que les autres groupes, se sentant trahis, ont commencé un boycott qui a duré jusqu'à aujourd'hui. Lorsque, le 2 mai 1980, Terzián demande aux compositeurs de

⁴⁹ Fonds ANM, BNMM, *Lettre de Francisco Kröpfl, Eduardo Tejada et Augusto Rattenbach au secrétaire officiel du SIMC*, 1er septembre 1979.

⁵⁰ Fonds ANM, BNMM, *Documento de creación de la Sociedad Argentina de Música Contemporánea*, 1er septembre 1979.

⁵¹ Fonds ANM, BNMM, *Lettre de Rudolf Heinemann à Alicia Terzián*, 9 octobre 1979.

l'ANM des œuvres pour un festival devant se tenir en Israël et lui envoie un appel à partitions de l'ensemble suisse Neue Horizonte⁵², il ne reçoit aucune réponse. Le 17 septembre 1980, il demande à nouveau des informations :

»N'ayant reçu aucune réponse à toutes les lettres précédentes qui vous ont été envoyées pour demander une réponse immédiate, je vous informe une fois de plus que j'ai besoin d'une réponse, qu'elle soit négative ou positive, afin de dégager ma responsabilité vis-à-vis du monde extérieur. C'est le souhait exprimé par les Rencontres de collaborer avec les institutions de compositeurs pour la projection de compositeurs argentins à l'étranger à travers notre représentation de la SIMC, mais nous voulons être sûrs que vous ne collaborerez pas avec nous, afin de le faire savoir à l'institution internationale, pour sauvegarder notre responsabilité. Comme vous le savez, il s'agit d'un travail honorifique, que nous faisons en heures supplémentaires et qui demande beaucoup d'efforts. Je continuerais volontiers à vous écrire des lettres sans réponse de votre part, mais le problème est que je n'ai pas beaucoup de temps. Alors répondez moi franchement et clairement »⁵³.

Quelques semaines plus tard, la réponse d'ANM est arrivée, adressée à « Mme Alicia Terzián, directrice de l'EIMC » :

Je vous prie d'agréer, Madame, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués. En réponse à votre lettre du 17 septembre, nous avons le plaisir de vous informer de ce qui suit : Lors d'une réunion du conseil d'administration, il a été convenu que, temporairement, l'ANM ne maintiendrait pas de contact officiel avec la section argentine du SIMC que vous présidez jusqu'à ce que les termes de l'accord signé par vous-même, le président de l'UAM et les représentants de l'AJCA et de l'ANM aient été clarifiés. Comme vous vous en souvenez, cet accord a été signé quelques jours avant votre voyage à Athènes pour gérer la représentation du SIMC en Argentine. À cette fin, nous solliciterons une rencontre personnelle avec vous dans un avenir proche, dans l'espoir que cela constituera la base d'une collaboration mutuelle au profit de la diffusion de la musique dans notre pays⁵⁴.

Cette non-collaboration a été réaffirmée dans des lettres ultérieures signées à la fois par Alicia Supervielle et Francisco Kröpfl, insistant sur le non-respect du document signé le 1er septembre 1979, et joignant une photocopie de l'accord⁵⁵. Cette confrontation s'est poursuivie avec le retour de la démocratie, lorsque la nouvelle directrice de l'ANM, Lucía Maranca, lui a

⁵² Fonds ANM, BNMM, *Lettre d'Alicia Terzián à Odile Baron Supervielle*, 2 mai 1980.

⁵³ Fonds ANM, BNMM, *Lettre d'Alicia Terzián au président de l'Agrupación Nueva Música*, 17 septembre 1980.

⁵⁴ Fonds ANM, BNMM, *Lettre d'Odile Baron Supervielle à Alicia Terzián*, 2 octobre 1980.

⁵⁵ Fonds ANM, BNMM, *Lettre de Francisco Kröpfl à Alicia Terzián*, 26 mai 1981.

demandé à plusieurs reprises de mettre en place la SAMC⁵⁶, ce à quoi Terzián a répondu⁵⁷, mais en ignorant les demandes de clarification des compositeurs.

En juin 1988, le groupe « Otras músicas » (formé par Pablo Cetta, Pablo Di Liscia, Gustavo Basso, Gustavo Mirabile, Daniel D'Adamo, Javier Castro Albano, Favio Daiban, Fernando J. Aure et Oscar Edelstein) a écrit à Terzián (à l'époque président de l'UAMC) pour lui faire part de sa connaissance de l'accord du 1er septembre 1979, dont il exigeait l'exécution comme condition de sa participation au Congrès américain de la musique⁵⁸ – une demande qu'il a réitérée dans au moins une lettre ultérieure⁵⁹. De cette façon, les nouvelles générations reprennent les griefs de leurs prédécesseurs.

À ce stade de l'histoire, une question se pose : pourquoi tous ces musiciens ont-ils voulu que Terzián crée la SAMC, et pas eux ? Pourquoi n'ont-ils pas accepté qu'elle les représente ? La réponse à la lettre de « Otras músicas » arrive le 20 juillet 1988, dans une longue lettre d'Alicia Terzián à Julio M. Viera, Jorge Rapp, Lucía Maranca, Francisco Kröpfl, Víctor Amícola et Antonio Tauriello, expliquant son point de vue sur le litige :

Je m'explique : en 1977, et en raison de l'absence d'une branche argentine permanente du SIMC, la Fondation EIMC, que j'ai créée en 1968, et qui depuis lors participe à l'UCAO en tant que membre actif, a proposé à l'Assemblée Générale Ordinaire de 1977 de l'UCAO d'assumer cette représentation en présentant la documentation au SIMC conformément aux exigences de ce dernier. Cette procédure a été achevée en 1977 et a été discutée à l'Assemblée de la SIMC de la même année. Selon les statuts de la SIMC, les propositions sont étudiées pendant 2 années consécutives et les délégués du pays demandeur sont observateurs aux congrès respectifs. Ainsi, en 1978, l'Assemblée générale de la SIMC a approuvé l'organisation de l'EIMC, en tant que seule branche en Argentine. À partir de ce moment, nous avons demandé à la CAA et à l'AJC de travailler avec nous, ce qu'elles ont fait immédiatement, tout comme l'ANM, qui a toujours refusé de collaborer avec l'institution filiale de la SIMC en Argentine. Malgré le fait que l'ANM est une institution qui regroupe un très petit nombre de compositeurs (...), et compte tenu de ma décision obstinée de travailler avec tout le monde, à l'occasion de la participation au Congrès de la SIMC à Athènes en 1979, j'ai réuni chez moi les représentants des autres institutions (la CAA était d'accord avec le fonctionnement des Rencontres comme filiale de la SIMC

⁵⁶ Fonds ANM, BNMM, *Lettre de Lucía Maranca à Alicia Terzián*, mai 1988.

⁵⁷ Fonds ANM, BNMM, *Lettre de diffusion de l'activité EIMC*, 23 mai 1988.

⁵⁸ Fonds ANM, BNMM, *Lettre de Otras Músicas à Alicia Terzián*, 14 juin 1988.

⁵⁹ Fonds ANM, BNMM, *Lettre de Otras Músicas à Alicia Terzián*, 29 juin 1988.

et n'a pas souscrit à cet accord). J'ai précisé que je présenterais le document signé comme une ultime offrande au syndicat des compositeurs d'Argentine au SIMC (en réalité, il y avait 10 compositeurs, ou peut-être moins, contre plus de 100 qui soutenaient le travail des Rencontres ouvertes à tous les compositeurs) et que nous parlerions à mon retour. La réalité est que la SIMC, dans son Assemblée Générale, a clairement indiqué que les seuls représentants étaient les Rencontres et que les questions d'organisation interne étaient réglées dans chaque pays selon les modalités établies par les Rencontres. C'est-à-dire que nous avions le pouvoir de rassembler ou non, de convoquer ou non tous les compositeurs argentins, et cela ne nous empêchait pas de continuer ou non en tant que membres de la SIMC. En octobre 1979, j'ai informé personnellement et par lettre les institutions qui avaient signé le document de cette situation, en leur signalant que, par conséquent, ce document expirait⁶⁰.

Il souligne ensuite l'importance des activités menées de 1979 à cette année-là. Il signale que c'est sous sa direction que la diversité des compositeurs était plus grande,

pour la première fois dans l'histoire de la SIMC, en 10 ans de participation active annuelle, pas un seul compositeur argentin n'a été répété (...) C'est-à-dire que pour la première fois dans l'histoire de la création musicale du pays, autour de ce sujet difficile qu'est la SIMC, nous avons réussi à ce que plus de 40 compositeurs aient leurs œuvres présentées au TRINAC et au Festival annuel de la SIMC. M. Kröpfl, à ce dernier égard, se souviendra peut-être de la façon dont les compositeurs ont été répétés lors de la précédente représentation du SIMC Argentine. En résumé, les partitions participant aux festivals annuels de la SIMC (1 par an) et à TRINAC sont aujourd'hui élues démocratiquement au sein de TRINAC, et toutes les institutions de compositeurs organisées reçoivent l'appel à candidatures en temps utile, ainsi que la publication d'avis dans les journaux. A l'exception des 5 compositeurs de l'ANM, tous les autres compositeurs argentins participent, s'ils le souhaitent, à cette proposition. AINSI, TOUS LES COMPOSITEURS ARGENTINS SONT INVITÉS ET PARTICIPENT. Je souhaiterais que ce document soit conservé dans les archives, afin que, tous les 10 ans, je ne doive pas donner des explications à un autre groupe qui rejoint votre institution. (...) Si nous voulons un pays mûr, il faut que nous sachions mettre de côté nos ambitions personnelles, en nous regroupant autour de ceux qui, comme la FEIMC, sont devenus la seule institution qui, depuis 20 ans, promeut les compositeurs argentins dans le pays et à l'étranger, sans aucune distinction, étant donné que, contrairement à vos institutions, elle ne choisit pas ses membres, mais est ouverte à tous les compositeurs argentins qui souhaitent envoyer leurs œuvres pour les inclure dans des concerts ou participer à des concours⁶¹.

Il joint un document de deux pages intitulé « Reglamento Interno » (Règlement interne), daté de mai 1980, qui stipule le mode de fonctionnement de la section argentine du SIMC en

⁶⁰ Fonds ANM, BNMM, *Lettre d'Alicia Terzián à Julio M. Viera, Jorge Rapp, Lucía Maranca, Francisco Kröpfl, Víctor Amicola et Antonio Tauriello*, 20 juillet 1988.

⁶¹ *Ibid.*

19 points, précisant l'affectation des délégués des différentes associations (AAC, AJCA, ANM, CAMU), présidés par un représentant de l'EIMC, qui préside toujours la commission interne et a priorité sur les autres, et avec la précision : « la déléguée permanente de l'EIMC sera sa directrice Mme Alicia Terzián »⁶². En bref, le règlement interne stipule que, bien que toutes les associations puissent avoir des délégués, Terzián présiderait la représentation internationale de toute la musique contemporaine argentine, en tant que leader permanent. Les allusions de Terzián à l'ANM, en tant qu'association si sélective qu'elle ne compte que cinq musiciens, étaient une façon de provoquer Maranca.

Quelques semaines plus tard, arrive la réponse de Lucia Maranca, alors présidente de l'ANM, qui répond point par point : l'argument remonte au même document signé en 1979, en ajoutant la lettre de Rudolf Heinemann qui affirme que les EIMC n'ont été nommés qu'en septembre 1979,

C'est logique, étant donné que vous avez demandé le soutien de différentes associations de compositeurs quelques mois auparavant, afin de montrer à l'Assemblée que vous aviez le soutien unanime des compositeurs argentins. Ce soutien a été consigné dans une note qui a été complétée par le document susmentionné. Cette note, que vous avez demandée, indiquait que les entités signataires soutenaient vos efforts pour « la constitution de la branche argentine du SIMC ». Ce document se trouve également sur le site⁶³.

Nous ne savons pas si c'est effectivement ce document qui a permis à l'EIMC et à Terzián de représenter l'Argentine, car rien dans la correspondance du SIMC n'indique que la représentation doit être totale. Maranca conclut en disant que « si nous voulons un pays mûr, comme vous le soulignez, nous devons vraiment mettre de côté les ambitions personnelles, en permettant à tous les compositeurs de s'unir non seulement dans leurs institutions respectives, mais aussi dans un nouvel organisme, nettoyé du passé, rassemblant toutes les expériences

⁶² *Ibid.*

⁶³ Fonds ANM, BNMM, *Lettre d'ANM à Alicia Terzián*, 8 août 1988.

personnelles et collectives au profit de l'évolution de la musique argentine et de sa bonne image à l'étranger »⁶⁴.

Bien que Terzián ne réponde plus ou n'écrive plus à Maranca au sujet de la représentation argentine au SIMC, il continuera à lui envoyer des informations et des invitations à participer aux Tribunaux nationaux de compositeurs (TRINAC), organisés en 1988⁶⁵, des lettres informant des activités des Rencontres⁶⁶, informant de la nomination de Terzián comme membre du Conseil international de la musique de l'UNESCO⁶⁷ et invitant également l'ANM à faire partie de certains des départements créés par le CAMU selon le plan fédéral de la culture 1990⁶⁸.

Les années 1990 ont apporté des changements dans le domaine. D'une part, l'ANM entame un échange avec la Fondation Gaudeamus, qui demande des informations sur les compositeurs de l'Agrupación, précisant que « bien que les informations soient obtenues par le biais des sections nationales de la SIMC, dans certains pays, ces sections ne couvrent qu'une petite partie de la scène musicale de ce pays »⁶⁹. Maranca leur répond en les remerciant pour la lettre, en exprimant le désir de collaborer avec eux, et en racontant aussi toute l'histoire de la « liaison » avec Terzián, et son manque de légitimité, et sa trahison, selon son interprétation, pour représenter le pays dans le SIMC⁷⁰.

Peut-être ces pressions ont-elles atteint la SIMC, puisque, en novembre 1991, Terzián les a informés que lors de la dernière Assemblée générale à Zurich, la Société a décidé d'ajouter la catégorie de « membre associé de la section argentine » pour les inclure⁷¹. Quelques jours

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Fonds ANM, BNMM, *Lettre d'Alicia Terzián aux Associations de compositeurs légalement constituées dans le pays*, 20 octobre 1988.

⁶⁶ Fonds ANM, BNMM, *Lettre de diffusion de l'activité EIMC*, 24 octobre 1988.

⁶⁷ Fonds ANM, BNMM, *Lettre du Conseil International de la Musique (UNESCO) à Alicia Terzián*, 28 novembre 1989.

⁶⁸ Fonds ANM, BNMM, *Lettre d'Alicia Terzián à Lucía Maranca*, 16 avril 1990.

⁶⁹ Fonds ANM, BNMM, *Lettre de la Fondation Gaudeamus à l'ANM*, 2 juillet 1991.

⁷⁰ Fonds ANM, BNMM, *Lettre manuscrite de Lucía Maranca à la Fondation Gaudeamus*, 1991.

⁷¹ Fonds ANM, BNMM, *Lettre d'Alicia Terzián à Lucía Maranca*, 19 novembre 1991.

plus tard, une deuxième lettre de Terzián arrive, dans laquelle il est précisé que l'ANM a continué à envoyer des lettres à la SIMC pour exprimer son rejet de la légitimité de Terzián (et que la SIMC a fait suivre directement à Terzián) : « les maîtres Michael Finnissy et Chris Walraven, ont porté à mon attention votre lettre du 24 juillet et précédente, dont une copie m'a été envoyée avec une note me demandant de poursuivre ma proposition, en vous incluant, et de vous inviter à rejoindre l'ANM en tant que membre associé de la section argentine ». L'ANM est donc invitée à rejoindre TRINAC⁷². L'ANM n'acceptera pas ces invitations, et reviendra sur le même point clé : l'accord de 1979 qui prévoyait la création d'une SAMC qui n'a jamais été créée⁷³.

En 1992, Terzián a de nouveau demandé leur collaboration, terminant sa lettre comme suit : « J'espère que vous mettrez enfin un terme aux problèmes qui ne me concernent pas, que vous vous tournerez vers l'avenir et que, grâce à votre institution, vous travaillerez harmonieusement à la diffusion internationale de la musique argentine. Si vous le faites, vous aurez fait un travail qui sera apprécié par les jeunes générations, qui en ont assez des désagréments des vieux compositeurs et des vieilles histoires »⁷⁴. L'ANM ne poursuivra pas ces échanges, mais restera en contact avec Gaudeamus, en lui fournissant des matériaux pour une base de données de compositeurs mondiaux⁷⁵.

Le dernier épisode de *l'affaire*, que l'on peut lire dans le magazine de la société, le World New Music Magazine (WNMM n°3), se déroule à Mexico en 1993, lors de la réunion annuelle de la SIMC. Dans le WNMM de 1993, un rapport écrit par Terzián sur la section argentine est publié (dans une section où les représentants de chaque section décrivent leur activité). Mme Terzián commence par indiquer que la Fondation EIMC, qu'elle dirige, est membre du SIMC

⁷² Fonds ANM, BNMM, *Lettre d'Alicia Terzián à Lucía Maranca*, 21 novembre 1991.

⁷³ Fonds ANM, BNMM, *lettre manuscrite de Lucia Maranca*, 8 décembre 1991.

⁷⁴ Fonds ANM, BNMM, *Lettre d'Alicia Terzián à Lucía Maranca*, 30 avril 1992.

⁷⁵ Fonds ANM, BNMM, *Lettre de la Conférence européenne des promoteurs de musique nouvelle à l'ANM*, 17 août 1993.

depuis 1979 en tant que représentant légal de l'Argentine, et que depuis cette date et jusqu'en 1992, elle a donné plus de 700 concerts, des centaines de séminaires, créé plus de 750 œuvres de chambre de compositeurs argentins et 1100 œuvres du répertoire universel au cours des 25 dernières années. En outre, depuis 1979, la section dispose d'un ensemble de chambre (Grupo Encuentros) qui commande et crée des œuvres. Ce que la description des activités de 1992 par Terzián ne prend pas en compte, c'est l'« autre » vie musicale contemporaine en Argentine, qui mène ses activités parallèlement à celles énumérées par Terzián. De cette « autre » vie, le compositeur uruguayen Coriún Aharonián écrit deux pages seulement après le rapport.

Dans son « Courrier des lecteurs⁷⁶ », Aharonián prétend vouloir apporter « certaines clarifications sur le rapport quelque peu chaotique de la section argentine signé par Alicia Terzián et publié dans le WNMM n° 2 ». Il affirme que la présence de l'EIMC au sein du SIMC commence par une irrégularité : lorsque les cotisations cessent d'être payées, AT prend contact avec le SIMC en assumant une représentativité locale qui n'était pas tout à fait réelle. Aharonián ajoute un nouveau problème au conflit : l'interruption des paiements à la SIMC par la section argentine a eu lieu pendant la dictature en Argentine, lorsque le pays et ses compositeurs se trouvaient dans une situation de précarité économique et institutionnelle. Selon les mots du compositeur, « les autorités du SIMC ont insisté sur les questions monétaires, ignorant étonnamment la dictature criminelle et ultra-fasciste qui était au pouvoir ». Pour la SIMC, dit-il, la section argentine est simplement devenue un partenaire endetté et exclu de la SIMC, sans autre raison esthétique ou artistique.

À cet état de fait, il oppose le cas de la section uruguayenne, qui a été exemptée de paiements ou subventionnée par les pays européens pendant le gouvernement de facto de ce pays. Il décrit ensuite qu'en « 1979, une sorte de coup d'État s'est produit à l'Assemblée générale

⁷⁶ Coriún Aharonian, « Letter to the editors (excerpt) », *World New Music Magazine*, vol. 4, novembre 1993, p. 152-154.

d'Athènes : rapidement et avec une urgence surprenante, la SIMC a remplacé la 'défunte' section argentine par une section fantôme appartenant à Mme Terzián, dont les dix membres comprenaient un critique musical, mais aucun compositeur »⁷⁷, ce à quoi la section uruguayenne s'est opposée à l'époque. Aharonián dénonce le fait que Terzián prétendait représenter plusieurs organisations et n'a pas respecté son engagement envers elles.

Enfin, il cite une déclaration signée par les autorités de différentes associations (ANM, CAMU, ACJA), déclarant qu'elles n'étaient pas représentées par Mme Terzián, puisqu'elle n'a pas respecté l'accord visant à créer un organe autonome de représentation au sein du SIMC. Cette déclaration, datée de septembre 1988, a été signée par un nombre considérable de compositeurs et de musiciens ou de critiques⁷⁸. Aharonián considère que l'année 1993, dite « année de la musique argentine », est un moment favorable pour souhaiter la réalisation d'une SAMC. Sa lettre se termine en dénonçant les inexactitudes du rapport de Terzián (WNMM n°2) : il ne tient pas compte de la déclaration de 1988, il se présente comme la continuité historique de la section argentine, il attribue à son administration toutes les entrées dans le SIMC d'œuvres argentines, alors qu'en vérité, la plupart des œuvres acceptées avaient été envoyées indépendamment par les compositeurs. Il termine en souhaitant la constitution d'une section argentine, sans intervention extérieure de la SIMC dans les affaires internes de la communauté musicale argentine⁷⁹. Cette année-là, l'assemblée de la SIMC a vu la participation des compositeurs Gerardo Gandini et Marta Lambertini, qui ont fait le voyage depuis l'Argentine dans une dernière tentative de remédier à la situation, mais sans succès.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Víctor Amícola, Fernando Aura, Enrique Belloc, Pablo Cetta, Gustavo Chab, Javier Albano Castro, Mario de Rose, Pablo Di Liscia, Fabio Daibán, Daniel D'Adamo, Hilda Dianda, Oscar Edelstein, David Erlichman, Mariano Etkin, Cristina Fabre, Gerardo Gandini, Andrés Gersenson, Fernando González Casellas, Horacio Gutman, Franciso Kröpfl, Marta Labertini, María Eugenia Luc, Jorge Maronna, Daniel Montes, Julio Palacio, Ricardo Palazzo, Fabián Panisello, Alberto Perduca, Mario Perusso, Guillermo Posatti, Mariano Ramos, Jorge Rapp, Alejandra Rutty, Adrián Rússovich, Jorge Sad, Carmelo Saíttta, Sebastián Schachtel, Claudio Schulkin, Luis María Serra, Antonio Tauriello y Julio M. Viera.

⁷⁹ Coriun Aharonian, « Letter to the editors (excerpt) », *art. cit.*

L'EIMC continue de représenter la section argentine de la SIMC, au moins jusqu'en 2020. La lutte pour la représentation argentine, que nous avons reconstituée, était l'une des raisons du *boycott* interne des activités de Terzián en Argentine. Cependant, au fil des années, le différend a perdu de son poids en même temps que la SIMC a perdu la centralité qu'elle avait lorsque Juan Carlos Paz a enrôlé le groupe Rénovation pour représenter la section argentine, et qu'elle avait encore dans les années 1980. Dans le même temps, d'autres espaces internationaux de légitimation et d'échange ont émergé pour les compositeurs contemporains (par exemple Gaudeamus ou Darmstadt).

Il reste à évaluer selon quels critères la SIMC a considéré les sections nationales. La lecture de la correspondance montre que la société était au courant des différends locaux dans la section argentine, et que ces éléments n'étaient pas suffisants pour intervenir⁸⁰. À Buenos Aires, en 1990, il y avait plus d'acteurs actifs en dehors de la sphère de Terzián qu'en collaboration avec lui. Une question en suspens est de savoir dans quelle mesure ce conflit a eu un impact sur la circulation (sélective) de la musique contemporaine argentine à l'étranger au cours des années 1980 et 1990. Cet épisode de micro-histoire et ses différents aspects nous a permis d'évaluer qui étaient les acteurs du retour de la démocratie et quels étaient leurs discours. En fin de compte, Terzián n'a pas obtenu la place de légitimité que d'autres compositeurs (notamment Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini et Mariano Etkin) ont obtenue, et a été partiellement exclu du récit dominant de l'histoire de l'avant-garde à Buenos Aires.

⁸⁰ Jusqu'à présent, nous n'avons pu contacter aucun représentant de la SIMC pour obtenir plus d'informations, ou pour accéder aux archives de l'institution. Chacun de nos messages à la Société a reçu une réponse immédiate d'Alicia Terzián : la Société délègue les réponses au compositeur représentant la section argentine au lieu de répondre elle-même à nos questions.

1.2. La musique contemporaine pendant la dictature (1976-1983). Trois moments d'avant-garde musicale en Argentine

Bien qu'il y ait un manque d'études pour analyser ce qui s'est passé dans le domaine de la musique contemporaine pendant la dictature (ou même depuis la fermeture du CLAEM et jusqu'au retour de la démocratie), nous trouvons des exemples de censure explicite (les compositeurs devant s'exiler) ainsi que d'autocensure (le rôle des institutions privées opérant en dehors des cercles officiels). Comme c'est le cas dans de nombreuses nouvelles démocraties, la perception commune en 1984 est que la culture réapparaît, comme si elle sortait d'un âge sombre, pour recommencer à zéro. En ce sens, nous pouvons considérer la dernière dictature en Argentine, pour reprendre le concept d'Henry Rousso, comme la « dernière catastrophe » du pays : un événement qui crée, dans la génération qui suit, un certain besoin de réécrire l'histoire récente, qui crée un sentiment de rupture dans le présent à partir de ces événements critiques (et souvent traumatiques), et qui rétablit les identités individuelles et collectives⁸¹.

Nous ne considérons toutefois pas le coup d'État de 1976 et la dictature comme un moment de coupure⁸² : il existait une vie culturelle et musicale pendant la dernière dictature, et cela a fait l'objet de recherches récentes. Nous nous contenterons ici d'établir qu'il y a eu des compositeurs qui ont dû s'exiler (comme ce fut le cas de Mariano Etkin) ; des compositeurs qui ont travaillé dans des institutions d'État – ce qui implique des questions sur le degré d'autonomie du domaine (comme ce fut le cas de José Maranzano) ; et il y a aussi des compositeurs qui ont eu des relations avec l'État pour des projets spécifiques, mais qui ont maintenu leur activité principalement dans des institutions privées.

Des intellectuels tels que Carlos Altamirano ont théorisé que dans la plupart des régimes autoritaires de l'histoire contemporaine de l'Argentine, il existait des lieux de résistance, qu'il

⁸¹ Henry Rousso, *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*, Paris, Gallimard, 2012.

⁸² Marina Franco, *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y « subversión », 1973-1976, op. cit.*

appelle « ghettos (sic) où la démocratie s'est réfugiée »⁸³. Les publications qui ont circulé plus ou moins clandestinement pendant le processus sont des exemples de ces ghettos. La question se pose alors de savoir quels étaient les ghettos de la musique contemporaine, de la résistance de la musique pendant la dictature. On pourrait peut-être en dire autant des concerts et séminaires de Gerardo Gandini à l'Institut Goethe (qui ont débuté en 1976 et se sont poursuivis jusqu'en 1990), ou de ses activités à la Fundación San Telmo.

C'était le récit en 1983, au moment de la transition, dans lequel les coordonnées dans lesquelles les domaines culturels ont cherché où la culture avait été laissée pendant la dictature. Une autre image récurrente dans les discours sur la dictature est celle qui décrit les institutions culturelles comme des « îles » de beauté, des espaces apolitiques au milieu d'un océan de violence⁸⁴ ; et les discours critiques des artistes et des intellectuels comme une « bulle hermétique ». Esteban Buch se demande si ces îles étaient, peut-être, « des zones sèches émergeant par calcul ou par la négligence des puissants dans un océan de sang et de boue »⁸⁵. Cette idée d'une « île où l'on disait des choses qui ne pouvaient pas être dites à l'extérieur »⁸⁶ est également évoquée par la réalisatrice de Goethe Gabriela Massuh en 1993.

Le panorama qui se présente en 1983, après les élections démocratiques, est pluriel et complexe. Certains de ces groupes étaient des disciples de Juan Carlos Paz et d'Alberto Ginastera, d'anciens boursiers et étudiants informels de Di Tella et des assistants de la CLAMC, et des musiciens revenant d'exil, comme dans le cas de Luis Zubillaga. fAvec le retour de la démocratie, nombre de ces acteurs ont poursuivi leurs activités. D'autres ont réalisé des initiatives qui impliquaient des nouveautés par rapport aux formes de production et de création

⁸³ Carlos Altamirano, « El intelectual en la represión y en la democracia », *art. cit.*

⁸⁴ Esteban Buch réfléchit aux discours qui décrivaient le Teatro Colón comme une « île » pendant le processus. Voir Esteban Buch, *L'affaire Bomarzo. Ópera, pervisión y dictadura*, *op. cit.* p. 185 ; Esteban Buch, *Música, dictadura y resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*, *op. cit.* p. 56, 71, 75, 111.

⁸⁵ Esteban Buch, *Musique, dictature et résistance. L'Orchestre de Paris à Buenos Aires*, *op. cit.* p. 112.

⁸⁶ Gabriela Borga pour Télam, « El Instituto Goethe apuesta por las vanguardias », dans *La Verdad. Junín*, 31 octobre 1993.

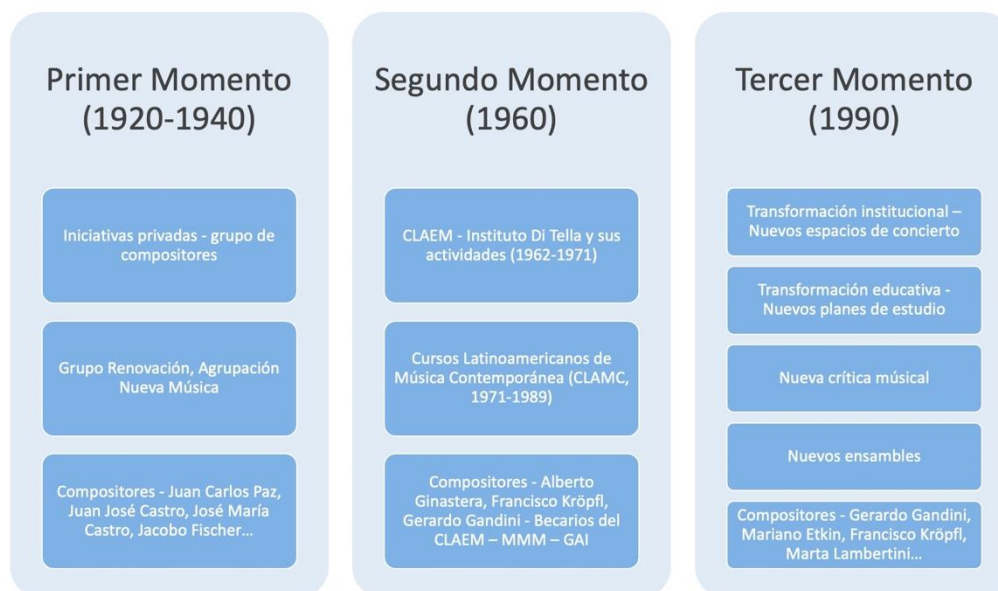
de la musique contemporaine jusqu'à ce moment-là. Ce sont ces initiatives qui ont généré les conditions de ce que nous proposons comme un troisième moment de la musique contemporaine argentine, qui a commencé avec le retour de la démocratie et s'est consolidé dans les années 1990.

Les principales caractéristiques peuvent être résumées comme suit : une institutionnalisation progressive du domaine, une prépondérance de certains genres musicaux (notamment le théâtre instrumental et l'opéra contemporain), une plus grande collaboration entre interprètes et compositeurs, un tournant esthétique que nous tenterons de définir au sein de la post-avant-garde et qui cesse de rechercher la nouveauté constante ; et une expansion générale du domaine, soutenue par une presse spécifique et de nouveaux publics. De même, l'émergence claire d'un *chef de file*, le compositeur Gerardo Gandini (1936-2012) : au cours de la nouvelle Argentine démocratique, il en est venu à diriger ou à être impliqué dans la plupart des nouvelles institutions et initiatives, ainsi qu'à donner le « ton » de ce que devait être cette nouvelle étape démocratique.

En revanche, c'est dans les années 1990 que l'on assiste à la consolidation de trois figures : Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini et Mariano Etkin. La description de Patricia García de Kröpfl comme un « caudillo culturel » peut très bien s'appliquer aux trois cas : ils s'imposent comme des centres de pouvoir, grâce à leur formation, à leur capacité de leadership dans la gestion artistique et politique, et à une légitimité esthétique sur le terrain sous forme de prix et de reconnaissance locale et internationale⁸⁷.

Tableau 1 – Trois « moments » dans la musique argentine contemporaine

⁸⁷ Fidel Rodríguez Legendre, *Música, sojo y caudillismo cultural*, Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, Fundación Vicente Emilio Sojo, 1998, p. 28. Patricia García, « El rol del intérprete contemporáneo en el proceso de creación e interpretación de una obra. Seis obras creadas a partir del vínculo compositor-intérprete en Argentina », mémoire de maîtrise, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2014.



Dans les deux chapitres suivants, nous analyserons différents épisodes de la musique contemporaine pendant la nouvelle démocratie, en tenant compte des discussions esthétiques et politiques. La période que nous allons considérer, qui s'étend de 1984 à 1989, se consolide comme un moment de formation et de discussion, avec des cycles de concerts de musique de chambre et instrumentale, ainsi que de musique électroacoustique. Ce sont des années au cours desquelles est apparue une exégèse esthétique de la musique contemporaine en Argentine, qui a donné lieu à un texte fondamental pour sa compréhension : « Del pudor y otros recatos », du musicologue Omar Corrado⁸⁸. Dans ce texte, auquel s'ajoutent d'autres textes de Gerardo Gandini, Mariano Etkin, Graciela Paraskevaïdis et Coriún Aharonián, Corrado définit l'esthétique musicale argentine et, en partie, latino-américaine comme étant liée à l'austérité, à la pauvreté, et propose l'idée d'une musique minimaliste (du minimum). Nous verrons ci-dessous comment cette analyse est construite et les extensions possibles de ce paradigme. Enfin, nous analyserons également comment, au cours de cette période, se définit une nouvelle façon de penser à ce qu'est la musique argentine contemporaine.

⁸⁸ Omar Corrado, « Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina », *art. cit.*

Chapitre 2. Discussions sur la musique contemporaine pendant la reconstruction démocratique

Le 10 décembre 1983, Raúl Alfonsín est devenu le premier président démocratiquement élu de l'Argentine après sept ans de dictature militaire. Au cours du 20^e siècle, les démocraties du continent ont été fragiles et instables, avec un rythme historique marqué par une succession de gouvernements démocratiquement élus et de coups d'État. On peut même les considérer, à l'instar de Pierre Rosanvallon qui définit les limites de la démocratie représentative en France, comme des démocraties toujours « inachevées » : une « organisation de la vie sociale *en chantier* »¹. Dans son discours inaugural au Congrès, Alfonsín a déclaré : « Nous avons un objectif : la vie, la justice et la liberté pour tous ceux qui habitent cette terre. Nous avons une méthode : la démocratie pour l'Argentine. Nous avons un combat : vaincre ceux qui, de l'intérieur ou de l'extérieur, veulent empêcher cette démocratie »². Nous verrons, dans les débats et les événements de ces premières années, le triple problème de la définition de la démocratie comme une forme de gouvernement, une activité civique et une forme de société.

Au début, le gouvernement Alfonsín a adopté une position claire de « vérité et justice » par rapport à la dictature sanglante précédente, avec la création de la Commission nationale sur la disparition des personnes (CONADEP), avec la rédaction du rapport sous le titre et le slogan de *Nunca Más (Plus jamais)*³, et avec les procès et condamnations des juntas militaires en 1985. Cependant, dès 1986, les faiblesses d'une démocratie retrouvée dans les relations entre civils et

¹ Pierre Rosanvallon, *La Démocratie inachevée. Histoire de la souveraineté du peuple en France*, Paris, Gallimard, 2000.

² Raúl Alfonsín, « Mensaje presidencial del Dr. Raúl Alfonsín a la Honorable Asamblea Legislativa », Buenos Aires, 10 décembre 1983.

³ Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, *Nunca más : informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, Eudeba, 2011 [1984].

militaires sont apparues. Avec un sentiment public affaibli, en partie à cause de la crise économique, le gouvernement Alfonsín a cédé aux mobilisations de la semaine de Pâques et a fait passer deux lois d'impunité pour les militaires, les lois « Punto final » en 1986 et « Obediencia debida » en 1987). Son successeur, Carlos Menem, a poursuivi cette politique en 1989 en gracieant des chefs militaires.

Dans ces premières années de transition, les magazines culturels se sont consolidés comme des espaces clés pour réfléchir à ces définitions de la démocratie. Beaucoup d'entre eux sont des magazines qui avaient débuté clandestinement pendant la dictature et formaient un groupe de « résistance » : *Punto de Vista*, *Revista Argentina de Psicología*, *Brecha*, *Cuadernos del Camino* (1978-1980), *Riachuelo* (1980-1982), *Posta y Nudos* (1977-1992), pour ne citer que les principales publications.

Le magazine de critique littéraire *Punto de Vista* a commencé à circuler sous le régime dictatorial en mars 1978 avec un tirage de moins de 200 exemplaires, et ses auteurs signaient avec des pseudonymes issus de l'underground. Dans son premier éditorial, en 1981, le magazine soulignait l'intérêt d' « ouvrir un espace pour le débat d'idées et l'élaboration culturelle »⁴, un espace pour la dissidence comme condition de base de la culture. Les réflexions sur la démocratie sont récurrentes dans la publication. Le magazine a pris position sur le rôle des intellectuels de gauche dans le nouveau moment démocratique, ce qui a conduit à la création du Club de Cultura Socialista en 1984⁵ : ce sont des citoyens qui doivent intervenir dans la sphère publique et qui, dans la nouvelle démocratie, ont le défi d'apporter un sens

⁴ « Editorial », *Punto de Vista*, n° 12, 1981, p. 2.

⁵ Voir Josefina Elizade, « La izquierda intelectual en la recuperación democrática en la Argentina. La experiencia del Club de Cultura Socialista y dos miradas críticas sobre historia y memoria », *Usages publics du passé*, novembre 2015. Disponible sur : <http://usagespublicsdupasse.ehess.fr/la-izquierda-intelectual-en-la-recuperacion-democratica-en-la-argentina-la-experiencia-del-club-de-cultura-socialista-y-dos-miradas-criticas-sobre-historia-y-memoria/> ; Pablo Ponza, « El Club de Cultura Socialista y la gestión Alfonsín : transición a una nueva cultura política plural y democrática », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2013. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/65035>

critique et de nouvelles idées pour la reconstruction de la culture argentine, de ses institutions et de ses réseaux. En ce sens, Carlos Altamirano reprend la définition de l'intellectuel donnée par Michel Foucault : « celui qui fait usage de son savoir, de sa compétence, de son rapport à la vérité, pour mener des batailles politiques »⁶.

Punto de Vista s'est opposé aux lois d'impunité d'Alfonsín⁷ avec les pétitions « Por una Argentina con futuro contra una Argentina oscura »⁸, et « Defendamos la democracia »⁹ ; et aux grâces de Carlos Menem dans la pétition « Indultos para nadie »¹⁰ et dans l'article « Olvidar la memoria »¹¹. Elle a également dénoncé le pouvoir exercé par les militaires vers 1987, décrétant que « depuis Pâques, nous ne sommes plus les mêmes »¹² et soulignant l'importance de l'occupation de l'espace public, notamment par les organisations de défense des droits de l'homme : « À proprement parler, dans une perspective démocratique, les droits de l'homme et l'espace public sont des termes indissociables »¹³. Il a également appelé à une position critique et à un espace de dissidence contre l'« institutionnalisation » croissante des intellectuels dans

⁶ Carlos Altamirano, « El Intelectual en la represión y en la democracia », *art. cit.*

⁷ « La sanción de la ley de 'obediencia debida' y sus consecuencias en materia de libertades y 'desprocesamientos' viene a clausurar (¿definitivamente ?) el ciclo ascendente de reparación ética de la sociedad abierto por la acción de la CONADEP, el *Nunca más* y el juicio a las juntas militares », Hugo Vezzetti, « Derechos humanos y psicoanálisis », *Punto de Vista*, no. 28, 1986, p. 8. Voir également Beatriz Sarlo, « No retroceder », *Punto de Vista*, n° 30, 1987, p. 4. Hugo Vezzetti, « Derechos humanos y psicoanálisis », *Punto de Vista*, n° 28, 1986, p. 5-8.

⁸ Demandé publié dans *Punto de Vista* no. 30, 1987 et dans d'autres publications telles que *Diario de Poesía*, *Gaceta Psicológica*, *Revista Argentina de Psicología*, *Unidos*, et *Psyché*.

⁹ « Défendez la démocratie » (publié dans les journaux *La Nación* et *Clarín* en mai et juin, avec plus de 450 signatures. On y lit : « Aujourd'hui, plus de trois ans après le retour au régime constitutionnel, l'Argentine traverse le moment le plus grave et le plus menaçant pour les possibilités de consolidation de la démocratie politique dans le pays (...) La démocratie a ses instruments : l'acte signé par les organisations représentatives de la vie civile et le fonctionnement effectif, indépendant et responsable des trois pouvoirs. Le gouvernement est légitime et de cette légitimité émane sa force. Le peuple a également de l'énergie à déployer pour défendre le système démocratique, à travers les partis politiques, les organisations sociales et professionnelles, les associations de quartier et culturelles. Ce sont les réseaux à travers lesquels la mobilisation et la résistance doivent être organisées pour faire face à toute tentative de restauration d'un passé sinistre déjà condamné.

¹⁰ La première page reproduit une demande publiée dans les premiers jours d'octobre 1989, en opposition aux grâces de Carlos Menem : « Des grâces pour personne (...) La grâce des protagonistes de ces événements ne contribue ni à la paix ni à l'unité nationale (...) La démocratie a besoin d'un pouvoir judiciaire indépendant et l'interruption des procès est une avancée indésirable du pouvoir exécutif sur le pouvoir judiciaire ». *Punto de Vista*, n° 35, 1989.

¹¹ Hilda Sabato, « Olvidar la memoria », *Punto de Vista*, n° 36, 1989, p. 8-10.

¹² Hilda Sabato, « No somos los mismos », *Punto de Vista*, n° 30, 1987, p. 2-3.

¹³ José María Gómez, « Eclipse de la memoria, política del olvido : la cuestión de los derechos humanos en una democracia no consolidada », *Punto de Vista*, no. 36, 1989, p. 1-7.

le cadre d'une initiative de modernisation du nouveau gouvernement démocratique, car, selon eux, une institutionnalisation totale du champ intellectuel limiterait la possibilité d'innovation culturelle et sociale en dehors de la logique de l'appareil¹⁴.

Cette publication nous intéresse, d'une part, parce qu'elle synthétise certains thèmes et enjeux de cette nouvelle démocratie que nous observerons dans le domaine musical. D'autre part, la revue entretient avec certains critiques musicaux un dialogue qui va se consolider au cours des années 1990 et dont la première collaboration est un article sur le superflu en musique, dans un numéro consacré à Theodor Adorno, écrit par Federico Monjeau en 1989¹⁵. Le magazine de critique musicale *Lulú* et les critiques que nous analyserons au chapitre quatre prennent *Punto de Vista* et le noyau de magazines mentionnés ci-dessus comme point de référence pour une critique culturelle de la musique dans les années 90. Au cours des dix premières années de son existence, *Punto de Vista* a publié deux autres articles sur la musique : un article de Guillermo Salinas sur le tango dans le deuxième numéro¹⁶, et un article de Pablo Vila sur les nouveaux modes de circulation de la musique rock lors de l'ouverture démocratique¹⁷, en 1987.

Dans son article, Vila analyse les controverses entourant les nouveaux modes de circulation du rock en démocratie. Selon lui, la médiatisation du rock dans les années 1980 implique des discussions sur son statut de « rock » d'un point de vue musical et idéologique. La spécificité du rock dit « national » (qui met en relation le rock and roll des années 50 avec le blues, la pop, le punk, le jazz, la musique classique, le folk américain, le heavy metal, les protest songs, entre autres) atteint cette caractérisation si un certain nombre de clés idéologiques sont présentes. Parmi ces clés, les plus importantes sont la circulation hors de la

¹⁴ Carlos Altamirano, « El Intelectual en la represión y en la democracia », *art. cit.*

¹⁵ Federico Monjeau, « La prohibición de lo superfluo », *Punto de Vista*, n° 35, 1989, p. 7-10.

¹⁶ Guillermo Salinas, « La muerte en orsay, che bandoneón ? », *Punto de Vista*, n° 2, 1978, p. 25-27.

¹⁷ Pablo Vila, « El rock. Música argentina contemporánea », *Punto de Vista*, n° 30, 1987, p. 23-29.

diffusion musicale de masse et la relation directe interprète-public dans le lieu physique du récital (qui font du rock une attitude plutôt qu'une forme musicale).

Les nouveaux modes de circulation qui ont vu le jour pendant la démocratie ont mis en crise ce paradigme d'une musique qui fonctionne en dehors du marché. En ce sens, nous pouvons souligner une certaine tension au sein de la « musique contemporaine », définie comme une musique d'avant-garde cultivée. Dans le cas du rock, les tensions apparaissent à un moment où le « rock national » émerge d'une scène *underground* vers une consommation de masse accompagnée par les médias.

Toujours dans *Punto de Vista*, le sociologue Juan Carlos Portantiero propose une analyse de la relation entre la nation et la démocratie dans l'Argentine du début du vingtième siècle. Il soutient que l'histoire de l'Argentine du vingtième siècle a été une succession de coups d'État militaires et de gouvernements démocratiquement élus, de sorte que pendant les différents moments de reconstruction démocratique, les définitions de ce que devrait être le nouveau gouvernement sont directement liées à la définition de la nation. De cette façon, « la 'question nationale' et la 'question démocratique' apparaissent comme un seul faisceau problématique et comme un défi face à la crise argentine »¹⁸.

Carlos Altamirano soutient une position similaire : « il n'y a pas d'autre voie non plus pour la 'question nationale' : l'histoire de notre pays l'a nouée inextricablement avec la 'question démocratique' et aucune ne peut être véritablement résolue sans l'autre »¹⁹. Comme nous le verrons dans cette section, cette croyance en la relation étroite entre la nation et la démocratie est utile pour réfléchir aux discours nationalistes dans les arts au cours du vingtième siècle et depuis 1983, en particulier dans le domaine musical argentin.

¹⁸ Juan Carlos Portantiero, « Nación y democracia en la Argentina del Novecientos », *Punto de Vista*, n° 14, 1982, pp. 3-7.

¹⁹ Carlos Altamirano, « Lecciones de una guerra », *Punto de Vista*, n° 15, 1982, p. 5.

Une autre question récurrente dans la revue est la suivante : où se situe la démocratie, et y a-t-il une continuité des valeurs démocratiques même sous des régimes autoritaires ? Plusieurs auteurs identifient certains réseaux et organisations primaires, en dehors des partis politiques, comme des lieux où la démocratie dans l'histoire de l'Argentine a germé et pris racine²⁰. Ces « premières cellules » dans lesquelles l'expérience de la participation égalitaire a débuté comprennent les syndicats, les clubs de quartier, les sociétés de développement et les bibliothèques populaires. Il s'agit d'une résistance qui prend ses racines dans la sphère sociale plutôt que politique : « dans la petite presse qui échappe au contrôle des médias, les associations professionnelles (avocats et écrivains, surtout), les universités et certaines organisations scientifiques, et les secteurs syndicaux »²¹. Ce sont les réseaux où se niche la démocratie pendant les régimes militaires, où elle reste latente jusqu'à ce qu'elle trouve le bon contexte pour prendre de nouvelles dimensions dans la sphère publique. Ce sont ces réseaux qui revendiquent la question des droits de l'homme et de la redémocratisation depuis 1983.

Parmi ces « ghettos », « lieux de résistance »²² ou les « îles » susmentionnées, citons le Teatro Abierto (à partir de 1981) et peut-être aussi les activités menées par Gerardo Gandini à la Fondation San Telmo et à l'Institut Goethe ; et les groupes d'étude et séminaires privés pendant la dictature – comme les Cours de musique contemporaine latino-américaine (CLAMC). Cette idée est renforcée dans une interview d'Adolfo Pérez Esquivel, futur prix

²⁰ Membres de PEHESA (Programa de Estudios de Historia Económica y Social Americana), « ¿Dónde anida la democracia ? », *Punto de Vista*, n° 15, 1982, pp. 6-10.

²¹ Fernando Enrique Cardoso, « La democracia en América Latina », *Punto de Vista*, n° 23, 1985, pp. 1-8.

²² « La première chose à mentionner est peut-être les différents types de ghettos (sic) qui se sont constitués à l'époque, sous forme de groupes d'étude et de séminaires, où se réfugiaient la confusion et la réflexion sur ce qui s'était passé et ce qui se passait (...) Parallèlement à ces formes sans visibilité sociale des ghettos (sic), une autre s'est manifestée : celle des revues. À partir de 1978, il y a eu à Buenos Aires une véritable floraison de magazines à l'esprit critique, pour la plupart littéraires. À l'exception de quelques-unes, comme *El ornitorrinco* ou *Punto de vista*, il s'agissait généralement de publications dirigées par des jeunes pour des jeunes », mais dans la plupart des cas, elles n'ont pas duré au-delà de 1981. La figure de Boris Spivacow à la tête du Centro Editor de América Latina se distingue également. Carlos Altamirano, « El Intelectual en la represión y en la democracia », *art. cit.*

Nobel de la paix, qui souligne l'importance de faire de la politique par le biais d'associations extérieures aux partis politiques, dans son cas les groupes de défense des droits de l'homme²³.

Dans ce chapitre, nous analysons comment un secteur spécifique de la culture, celui de la musique contemporaine, se confronte à ce nouveau moment de définition démocratique à travers des discours sur la musique et la politique, en nous basant sur l'analyse de deux événements : les *Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX* (Córdoba, 1984) et le *Primer Encuentro de Cultura Democrática* (Buenos Aires, 1985). L'objectif est d'analyser comment et dans quelle mesure certaines valeurs et certains thèmes du discours démocratique sont intégrés dans le domaine, tant sur le plan institutionnel qu'esthétique. Comment la musique doit-elle sonner ? Existe-t-il un « son démocratique » ? Nous verrons comment les débats dans ce domaine spécifique amènent sur la scène des questions plus générales sur la nouvelle démocratie argentine et ses principales caractéristiques – la construction d'une nouvelle idée de la nation, l'importance d'occuper l'espace public, le rôle central des archives et de la mémoire – et contradictions. Dans un pays qui a connu de multiples coups d'État au cours du vingtième siècle, peut-on considérer la démocratie comme quelque chose en reconstruction, ou est-ce plutôt quelque chose à imaginer et à construire ?

2.1. « Oser appuyer sur la gâchette ». Les Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX (Córdoba, 1984) et le musée imaginaire de matériaux musicaux de Gerardo Gandini

L'un des premiers événements musicaux organisés par le nouveau Secrétariat de la Culture du gouvernement démocratique a eu lieu entre le 27 et le 31 août 1984 dans la ville de Córdoba, dix mois après l'investiture d'Alfonsín : les *Segundas Jornadas Nacionales de Música*

²³ Adolfo Pérez Esquivel, « Democracia y participación. Reportaje a Adolfo Pérez Esquivel », *Punto de Vista*, n° 16, p. 21-23.

*del Siglo XX*²⁴. Cet événement comprend des concerts, une exposition de partitions et une série de conférences au cours desquelles des compositeurs de tout le pays sont invités à répondre à la question suivante : « quelle est la situation du compositeur argentin par rapport aux tendances et à l'esthétique actuelles dans le monde ? »²⁵. Cette question entre en résonance avec l'intérêt du gouvernement de replacer l'Argentine, culturellement parlant, « dans le monde ». Elle est également implicite dans la formation d'une scène *bourdieusienne* à un moment où l'on décide qui a le pouvoir et la légitimité au sein d'un champ en cours de réassemblage.

Selon le programme officiel, les 22 compositeurs invités à se produire sont les suivants : Prof. Susana Antón (Mendoza), Mtro. Oscar Bazán (Córdoba), Prof. Graciela Castillo (Córdoba), Mtro. Mariano Etkin (Buenos Aires), Mtro. César Franchisena (Córdoba), Mtro. Gerardo Gandini (Buenos Aires), Mtro. Fernando Gonzalez Casellas (Buenos Aires), Mtro. Guillermo Graetzer (Buenos Aires), Pr Alicia Terzián (Buenos Aires), Mtro. Eduardo Grau (Mendoza), Mtro. Dante Grela (Rosario), Mtro Manuel Juárez (Buenos Aires), Pr Marta Lambertini (Buenos Aires), Mtro. Marta Lambertini (Buenos Aires), Mtro. Nestor Masuelli (Jujuy), Mtro. Jorge Edgard Molina (Santa Fé), Mtro. Alejandro Pinto (Buenos Aires), Mtro. Salvador Ranieri (Buenos Aires), Mtro. Augusto Benjamin Rattenbach (Buenos Aires), Mtro. Luis Maria Serra (Buenos Aires), Mtro. Virgilio H. Tosco (Córdoba), Mtro. Osías Wilenski (Buenos Aires), Mtro. Francisco Kröpfl (Buenos Aires). L'absence des compositrices Hilda Dianda, Graciela Paraskevaïdis et Teresa Luego est frappante – et nous constatons que les musiciennes qui ont participé sont mentionnées dans le programme comme « professeurs » et non comme « enseignantes », à l'image de leurs collègues masculins.

²⁴ Les Jornadas ont eu lieu au Teatro del Libertador General San Martín et ont été organisées par la Dirección de Actividades Artísticas (Subsecretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Cultura de la Provincia), le Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, la Dirección Nacional de Música (Secretaría de Cultura de la Nación), Ricordi Americana S.A.E.C., et l'Organización Juan Carlos Remonda. Bien que nous ne connaissions pas l'existence d'une « première » Jornadas, il est possible que cet événement se place après les *Primeras Jornadas de Música Experimental* organisées à Cordoba en 1966.

²⁵ *Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*, Buenos Aires, Secretaría Ministerio de Cultura y Educación, 1984.

L'initiative de ces conférences, émanant du gouvernement national et avec le soutien d'un gouvernement provincial, met en évidence certaines questions : la nécessité de faire un bilan général du domaine ; le fédéralisme souhaité de l'État pour la culture en général ; et une recherche évidente de la pluralité (avec une liste d'invités qui comprend des musiciens de différentes générations et tendances esthétiques). Les discours des représentants de l'État qualifient le gouvernement de facto d'« anti-national » et soulignent le début d'un « nouveau contexte de liberté », avec « de nouvelles voies pour que le peuple argentin redécouvre son identité culturelle », dans lequel les termes « culture » et « démocratie » seraient complémentaires²⁶.

L'organisation de la conférence repose sur la nécessité de donner une visibilité à un secteur de la culture qui n'en avait pas. Cela apparaît clairement dans le discours d'ouverture, prononcé par le sous-secrétaire à la culture de la municipalité de la ville de Buenos Aires, le Dr Miguel Angel Inchausti, qui souligne que

Ces dernières années, les musiciens argentins qui cultivent la musique dite sélect ou cultivée ont dû subir un véritable ostracisme artistique, résultat d'une politique culturelle d'assujettissement des valeurs esthétiques, encadrée dans un projet anti-national. En conséquence de cette situation désastreuse, le travail des compositeurs a été relégué au second plan et carrément oublié. C'est précisément ce que le gouvernement démocratique est déterminé à inverser, et il l'a déjà manifesté dans de nombreux aspects de la création, de l'enseignement et de la diffusion.²⁷

Outre une nouvelle visibilité pour cette musique, Inchausti met l'accent sur le soutien aux compositeurs argentins traditionnels et d'avant-garde, sans exclusions, avec l'intention de « valoriser le national »²⁸. Ce discours inclusif et cette plus grande ouverture correspondent à ce que l'on peut attendre d'une nouvelle démocratie. Le discours du ministre de l'éducation et

²⁶ Jorge Honorio Peyrano, « Discurso de apertura del Secretario de Educación y Cultura de la Provincia de Córdoba » dans *Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*, Buenos Aires, Secretaría Ministerio de Cultura y Educación, 1984, p. 2.

²⁷ Miguel Angel Inchausti, « Palabras de apertura » dans *Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*, Buenos Aires, Secretaría Ministerio de Cultura y Educación, 1984, p. 3.

²⁸ *Ibid.*

de la culture de la province de Cordoue, le professeur Jorge Honorio Peyrano, ajoute un élément, celui de l'importance de la formation des jeunes :

Notre peuple peut aujourd'hui assister à l'exécution d'œuvres de compositeurs argentins en première mondiale ; nos étudiants en musique et nos jeunes compositeurs et instrumentistes peuvent aujourd'hui établir des relations étroites avec des maestros argentins de renommée internationale. Ce type de participation des jeunes ne fait pas que nous encourager et nous gratifier, il nous rappelle également le véritable sens de notre tâche en tant que gouverneurs²⁹.

Ici apparaît un autre élément qui sera important dans les décennies suivantes, à savoir l'idée de transmission, d'éducation des étudiants et des jeunes. La musique rejoint d'autres expressions qui seront installées au cours des premières années de la démocratie comme un soutien fondamental pour le nouveau gouvernement.

Étonnamment, aucune des vingt-deux présentations (publiées à l'époque sous forme d'actes) ne fait référence à la dictature ou au nouvel État démocratique. La plupart des compositeurs soulignent la nécessité de s'organiser, et appellent à une politique culturelle qui soit esthétiquement mais aussi géographiquement inclusive, sans privilégier les centres urbains et la ville de Buenos Aires. La plupart des présentations font appel à l'image proposée par le nouveau gouvernement : un État qui garantit la cohérence institutionnelle et soutient la culture. Ainsi, le compositeur de Buenos Aires Salvador Ranieri caractérise une situation d'« impuissance » pour les compositeurs argentins, due à un manque de continuité dans les politiques culturelles de l'État, en soulignant l'activité d'édition du Fondo Nacional de las Artes et l'enregistrement d'œuvres argentines par des interprètes argentins par la municipalité de Buenos Aires. Toutes les initiatives dont le principal problème, selon Ranieri, est le manque de continuité dans le temps³⁰.

Le compositeur Manolo Juárez, connu autant pour sa musique « cultivée » que pour sa présence sur la scène folklorique locale, fait également référence à des questions quotidiennes et

²⁹ Jorge Honorio Peyrano, « Discurso de apertura del Secretario Ministro de Educación y Cultura de la Provincia de Córdoba », *art. cit.*

³⁰ Salvador Ranieri, « Angustias del compositor argentino actual », in *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, *op. cit.*, p. 50-52.

pratiques de la vie du compositeur : comment vivre de la composition musicale en Argentine ?³¹ Juárez insistera sur le fait que les compositeurs doivent être associés, et fait référence à l'Unión de Compositores de la Argentina, créée en 1964³² avec l'idée de réunir des compositeurs de différents courants esthétiques ; également à l'Asociación Argentina de Compositores (AAC), à laquelle d'autres pourraient s'ajouter, comme l'ANM et l'AAJC. Comme Juárez et Ranieri, d'autres compositeurs soulignent l'importance de créer des associations avec des objectifs précis, en mettant en évidence les problèmes communs : le manque de commandes, de publications et de prix qui impliquent que les œuvres soient jouées, enregistrées ou publiées. Une demande de solutions pratiques – explicitement formulée dans le rapport final de la conférence – est mise en avant. Plus qu'une attitude combative, cette réunion semble être une litanie collective de reproches à un État absent.

Une autre préoccupation générale est la centralité culturelle de Buenos Aires. Dans son intervention, Alicia Terzián affirme que ces rencontres servent à amener des œuvres de compositeurs de l'intérieur (comme Dante Grela, de Santa Fé), à Buenos Aires, dans leurs propres cycles de concerts. Iván Cosentino, le directeur national de la musique, conclut la réunion en fixant un objectif institutionnel – soutenir tous les types de musique ; ainsi qu'un objectif esthétique – contribuer à la recherche d'une identité musicale qui ne tourne pas le dos à la tradition européenne, mais qui soit latino-américaine.

Ce besoin de soutien de l'État est au centre du rapport préparé par Francisco Kröpfl, Halima Tahan et Carlos Del Franco, basé sur les présentations, lu lors de la session de clôture et approuvé à l'unanimité. En ce sens, la conférence s'est terminée avec l'espoir de poursuivre les rencontres, dans toutes les provinces et plusieurs fois par an, et avec l'idée de créer une

³¹ Manolo Juárez, dans *Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*, op. cit. p. 37-40.

³² Son premier conseil d'administration était composé des personnes suivantes : président, Juan Carlos Paz ; vice-président, Roberto García Morillo ; secrétaire, Werner Wagner ; pro-secrétaire, Eduardo Tejeda ; trésorier, Horacio López de la Rosa ; pro-trésorier, Augusto Rattenbach ; membres, Luis Gianneo, Rodolfo Arizaga, Hilda Dianda, Jacobo Fischer, Washington Castro ; avec Alicia Terzián et Guillermo Graetzer pour signer les procès-verbaux.

maison d'édition et un label de disques pour les compositeurs argentins (l'EAC, Editorial Argentina de Compositores). Cependant, aucune de ces initiatives n'a eu de continuité dans le temps.

En plus des présentations qui se concentrent sur ces questions pratiques, il y a celles qui s'attachent à discuter des solutions esthétiques possibles par rapport à une « musique nationale » argentine. Cette préoccupation de définir ce qu'est la musique argentine n'était pas nouvelle et avait occupé une grande partie des discussions dans ce domaine au cours du XX^e siècle, avec l'exemple de l'opposition nationalisme versus universalisme que nous avons mentionnée (associée aux compositeurs Alberto Ginastera et Juan Carlos Paz respectivement)³³. Nous proposons toutefois de repenser cette discussion à la lumière de l'affirmation de Portantiero et Altamirano selon laquelle il existe des liens historiques entre les processus de reconstruction démocratique et la préoccupation pour la définition du « national » dans les discussions intellectuelles³⁴. Cette perspective confère une nouvelle dimension aux discussions sur la « musique nationale » argentine qui reprennent aux Jornadas.

Le compositeur Augusto B. Rattenbach décrit la situation du compositeur argentin comme « un champ virtuel de lutte spirituelle où s'affrontent systématiquement la puissance culturelle venant de l'étranger et celle émanant du pays lui-même ». Il souligne le rôle politique que doit jouer chaque compositeur, affirmant dans une perspective américaniste qu'« il ne peut être un produit chimiquement pur, isolé ou totalement soustrait à son époque et à sa terre », mais « un interprète de son milieu et un reflet virtuel du moment dans lequel il vit »³⁵. Le compositeur électroacoustique Luis María Serra adopte une position similaire, affirmant que

³³ Voir Esteban Buch, « L'avant-garde musicale à Buenos Aires : Paz contra Ginastera », *art. cit.* ; Omar Corrado, « Buenos Aires Musical, 1952 : conceptos y debates sobre música argentina, una vez más », *art. cit.*

³⁴ Juan Carlos Portantiero, « Nación y democracia en la Argentina del Novecientos », *art. cit.*

³⁵ Augusto Benjamin Rattenbach, « Situación del compositor argentino en relación a las tendencias y estéticas de hoy en el mundo » in *Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*, *op. cit.* p. 52-56.

« nous sommes en Amérique et que, comme me l'a curieusement asséné un Français, ici il n'y a rien de fait, il y a tout à faire, tout à recréer, tout à chercher »³⁶.

Comme on peut le voir, il y a chez plusieurs compositeurs l'idée qu'il y a quelque chose de « argentin », qui ne dépend pas de la musique folklorique, et qui n'est pas non plus une imitation de l'avant-garde européenne. En ce sens, les trois textes qui tentent de qualifier cette musique, sont ceux prononcés par Francisco Kröpfl, Mariano Etkin, et Gerardo Gandini.

Le compositeur Francisco Kröpfl introduit un contexte historique, présentant un héritage d'avant-garde qui commence avec Juan Carlos Paz introduisant les nouveaux courants européens à la fin des années 1920. Kröpfl reprend de Paz ce qu'il avait caractérisé, déjà plus tard dans sa production, comme une « nouvelle sensibilité » caractérisée par « une antirhétorique, un penchant pour l'asymétrie, un intérêt pour le phénomène sonore et une forme vivante propre à chaque expérience musicale »³⁷.

Le compositeur Mariano Etkin, ancien boursier du CLAEM revenu d'exil au Canada en 1983, évoque le choc entre les cultures européenne et américaine ; les problèmes de définition de la nation sur la base du « traumatisme de la Conquête » et une « synthèse peut-être impossible entre l'Europe et l'Amérique »³⁸. Il postule un parallèle entre la géographie et l'identité musicale, et souligne comment « notre terre et notre espace (...) stimulent les affinités et les rejets ». Etkin souligne le rejet en Argentine des tendances expérimentales, qui impliquent un risque, qui travaillent les limites et transgressent les valeurs conventionnelles, notamment des tendances telles que le minimalisme et le théâtre musical, qui remettent en question le concept d'œuvre musicale occidentale « cultivée » de ces vingt dernières années. En ce sens, il établit l'analogie suivante :

La marginalité du monde d'en bas, des « barbares », de la terre et du paysage latino-américain, dans notre musique contemporaine, apparaît comme analogue

³⁶ Luis María Serra, in *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, op. cit., p. 56-60.

³⁷ Francisco Kröpfl, dans *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, op. cit., 1984, p. 63-65.

³⁸ Mariano Etkin, « Aquí y ahora » dans *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, op. cit., p. 12-14.

à la marginalité des tendances qui proposent une profonde relativisation des idées et des procédures compositionnelles considérées comme indispensables pour qu'une œuvre soit considérée comme musicale, sérieuse, transcendante, ordonnée ou cohérente. Cette analogie est basée sur le dualisme Europe-Amérique, avec un fort poids du premier, comme c'est le cas dans nos grandes villes. Analogie qui, en outre, nous renvoie à deux négations : d'une part, à celle de l'ici de l'Amérique, et d'autre part, à celle du maintenant de l'Europe et du reste du monde, c'est-à-dire à celle d'une partie du maintenant de l'Amérique. (...) (N)ous croyons que la reconnaissance de notre ici et l'approfondissement de la connaissance et de la compréhension du maintenant universel, sont des tâches d'une valeur inestimable lorsqu'il s'agit d'être nous-mêmes³⁹.

Les nouveaux récits sur la nation qui commencent à s'écrire après l'expérience traumatisante de la dictature et avec la démocratisation sont liés aux questions de mémoire et de droits de l'homme, à la notion de justice de la loi, et à la création d'institutions nouvelles et durables.

Nous avons déjà mentionné l'importance de penser la démocratie en termes de transition, même après la présidence d'Alfonsín. En même temps, outre les discussions sur « le national » et « l'universel », il y a aussi le problème du « populaire »⁴⁰, comme nous le voyons dans la citation suivante, dans laquelle Beatriz Sarlo analyse les limites de ces catégories :

Je me demande souvent de quelle Argentine on parle quand le sujet est la culture nationale et populaire ? Je pense à un pays dont la culture populaire urbaine a produit des paroliers et des musiciens de tango relativement sophistiqués, qui écrivaient pour un public averti et exigeant ; dans un pays qui, en 1930, avait réussi à mettre en place une industrie culturelle qui ne comprenait pas seulement des périodiques circulant par dizaines de milliers chaque semaine et vendus en province (...)....] Il ne me semble pas non plus fidèle aux faits de considérer l'histoire de cette culture comme une bataille sans fin dans laquelle s'affrontent des contingents nationaux et anti-nationaux, tout comme il était inexact de penser que ce processus opposait toujours une ligne « progressiste » et une ligne réactionnaire. Enfin, la tentation qui guette la gauche est aussi celle d'un paternalisme missionnaire, qui la pousse à sauver les secteurs populaires des dangers de la culture « haute » et cosmopolite et, au nom du respect dû aux cultures régionales, paysannes ou folkloriques, à célébrer de façon panglossique ce qui a pu être le résultat de l'inégalité, de l'injustice et du dénuement⁴¹.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, Mexico, Nueva imagen, 1982.

⁴¹ Beatriz Sarlo, « La izquierda ante la cultura : del dogmatismo al populismo », *Punto de Vista*, n° 20, 1984, p. 22-25.

Nous verrons que les tensions entre « culture populaire » et « haute culture » sont présentes dans le domaine musical, même si les éventuelles tensions entre les deux catégories se dissipent vers la fin du 20^e siècle.

Nous concluons cette section par un examen du texte emblématique des Jornadas : *Estar*, de Gerardo Gandini⁴², un texte manifeste précoce dans lequel il marque une position politique et esthétique. C'est l'un des textes les plus cités dans la littérature sur la musique argentine contemporaine – par les auteurs et les compositeurs. Dans *Estar*, Gandini décrit les différentes tendances esthétiques musicales de pratiquement toutes les personnes présentes dans la salle : ceux qui utilisent encore les techniques de composition sérielle ; ceux qui sont immergés dans le studio électronique ; ceux qui font encore des « expériences » (faisant référence ici aux *performances* et aux *happenings*) ; et ceux qui font de la musique avec des bruits et des techniques étendus.

Le compositeur rejette ensuite tous ces courants un par un, les jugeant hors de propos, avec les arguments suivants : ce sont des puristes ; ils sont naïfs en pensant qu'une nouveauté constante est nécessaire ; ils sont pris dans des discussions sur la musique qui ne les concernent pas, en tant qu'Argentins, mais appartiennent à des compositeurs d'Europe et des États-Unis. Il définit ensuite ce que devrait être cette nouvelle musique argentine, dans ce moment qu'il appelle « synthèse historique », pour ceux qui sont prêts à accepter la totalité de l'histoire musicale, tant nationale que mondiale. Selon Gandini, la nouvelle musique argentine doit se positionner en phase avec les autres grands artistes argentins (comme l'écrivain Jorge Luis Borges, le plasticien Xul Solar, le cinéaste Leopoldo Torre Nilsson), en acceptant la tradition et l'avant-garde, et en incluant tous les styles et toutes les techniques en même temps. Son texte se termine par une provocation : « Il y a une génération qui a attendu longtemps pour émerger,

⁴² Gerardo Gandini avait publié ce texte dans le supplément « Cultura y Nación » du journal *Clarín*.

elle est là, sur la ligne de départ, attendant le déclencheur qui lui permettra de démarrer.

Oserons-nous appuyer sur la gâchette ? »⁴³

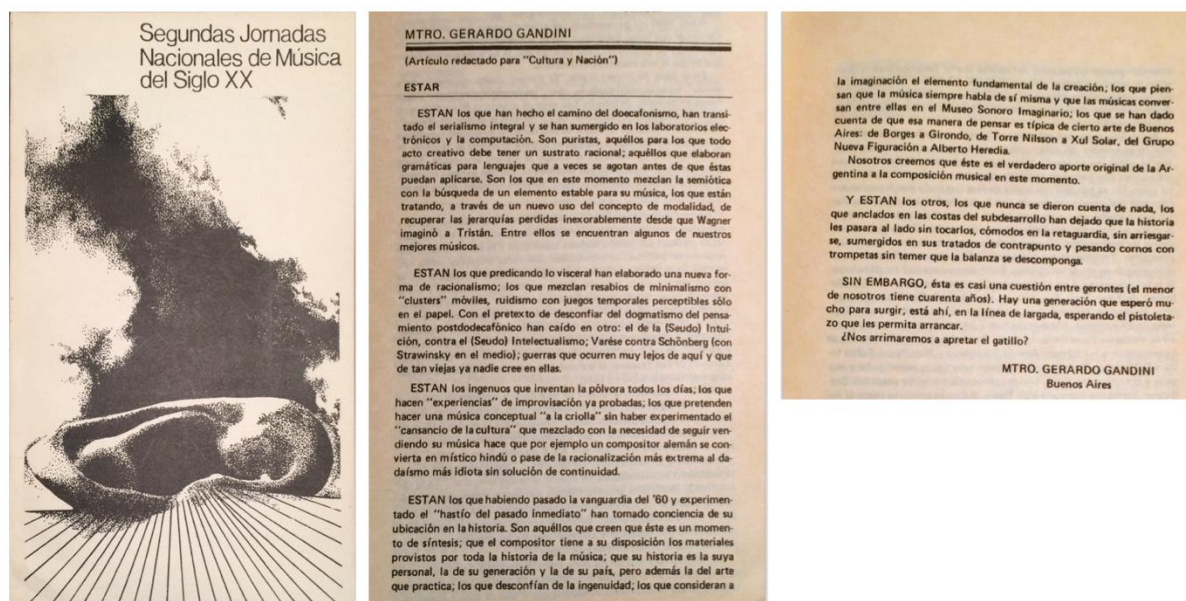


Figure 1 – Gerardo Gandini, « Estar », *Actes de la conférence*, p. 17-18.

Estar est radical : la nouvelle musique argentine ne comprend pas le sérialisme ; elle ne comprend pas la musique électronique ; elle ne comprend pas la musique expérimentale. Lors de la même conférence, la compositrice Marta Lambertini, disciple de Gandini⁴⁴, a lu un texte en résonance avec celui de son professeur : la vraie musique argentine pourrait utiliser toutes les techniques disponibles, mais elle n'existerait que par l'émergence de compositeurs uniques qui développeraient des styles individuels uniques afin d'établir une école nationale⁴⁵.

La particularité de Gandini est de se situer (et de chercher une légitimité) dans une perspective non plus universelle ou nationaliste, mais latino-américaine, celle de Jorge Luis Borges, Oliverio Gironde, Torre Nilsson, Xul Solar, le Grupo Nueva Figuración et Alberto Heredia. Marta Lambertini ajoute qu'en Argentine, « nous croyons à tout : je crois aux séries, aux dissonances et aux consonances, au temps lisse et strié, aux clusters, à la musique

⁴³ Gerardo Gandini, « Estar », *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, op. cit., p. 17-18.

⁴⁴ Lambertini a toujours prétendu être un disciple de Gerardo Gandini. Dans son cas, il s'agissait peut-être d'un avantage pour consolider sa légitimité dans un domaine majoritairement masculin.

⁴⁵ Marta Lambertini, « Tendencias y necesidades » dans *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, op. cit., p. 40-42.

électroacoustique, à toutes, absolument toutes les techniques ». C'est-à-dire que l'identité argentine ne viendra pas des techniques mais d'une façon de les utiliser, d'un dialogue avec le passé.

Lambertini introduit également un autre élément important, qu'aucun autre compositeur ne mentionne : qui est le public de cette musique ? Aux concerts, dit-il, on voit toujours « les mêmes visages », tout comme aux représentations d'opéra ou de ballet, ou dans les sociétés de concerts, car « chaque religion a ses fidèles, sans doute »⁴⁶. Cependant, il mentionne comme nouveauté le concert du groupe allemand « Ensemble Modern » (invité par le Goethe-Institut en 1984), dans lequel on a vu de nouveaux et jeunes visages. Un bon indice qu'il y a non seulement une génération qui attend de se lancer, mais aussi un public qui attend d'être appelé à la fête.

Ni Lambertini ni Gandini n'adoptent ce que l'on pourrait supposer être une position esthétique « démocratique ». D'une part, parce que dans un moment historique où la démocratie est le mot clé pour tout comprendre, le mot n'est ni prononcé ni défini ; d'autre part, parce que leur position ne peut être associée aux valeurs qui sont habituellement associées à la démocratie. Par exemple, même si Lambertini affirme que toutes les techniques peuvent être utilisées, il soulève la nécessité de leaders forts comme condition d'existence de la musique argentine. Gandini, au lieu de prêcher pour une diversité, une pluralité de styles, une seule voie à suivre, qui est, comme par hasard, celle de sa propre musique. Gandini écrit un manifeste qui se termine, comme beaucoup d'autres, par l'appui sur la gâchette. Il se termine par un coup de feu.

Au cours des années 1980, Gandini s'imposera comme un acteur de plus en plus important dans le domaine, en tant que leader de la musique contemporaine dans les années 1990. Il y a plusieurs raisons possibles à cela. Peut-être est-ce sa polyvalence en tant que

⁴⁶ Marta Lambertini, *Ibid.*

musicien : personnage charismatique, Gandini était aussi bien compositeur qu'interprète (pianiste et chef d'orchestre), et a toujours été actif dans la création d'ensembles, afin que les œuvres puissent être jouées et entendues. Peut-être est-ce dû à ses capacités de pédagogue : non seulement dans les cours de composition privés et dans les universités, mais aussi avec les conférences-concert et les concerts gratuits, en essayant d'impliquer son public en expliquant les œuvres. Peut-être est-ce sa volonté immédiate de collaborer avec des artistes du théâtre et de la littérature, lançant une nouvelle vague forte de théâtre instrumental et d'opéras contemporains. Ce sont peut-être ses liens avec la musique populaire – il a été pianiste dans le sextet d'Astor Piazzolla, et ses amitiés avec diverses personnalités du rock, comme Fito Páez – qui ont rapproché les cultures musicales *highbrow* et *lowbrow*. Et c'est peut-être toutes ces raisons convergentes, en plus du fait que, déjà en 1984, Gandini est prêt à donner une définition de ce qu'est cette nouvelle musique, à se référer à son identité. Il est prêt à marquer un chemin esthétique.

2.2. Le musée imaginaire de matériaux musicaux de Gerardo Gandini

Dans la conclusion de la section précédente, nous avons examiné les raisons pour lesquelles Gerardo Gandini s'est positionné comme une figure clé dans les années 1980. Dans cette section, nous posons la question suivante : y avait-il aussi quelque chose dans son esthétique musicale qui plaisait ou résonnait avec les idées de la nouvelle démocratie ?

L'esthétique de Gandini implique une utilisation spécifique de l'intertextualité. Les références à d'autres musiques n'apparaissent pas comme des citations, mais sont utilisées comme des matériaux musicaux préexistants, ce que le compositeur appelle des « objets

musicaux trouvés »⁴⁷. Dans l'un de ses articles sur le sujet, il développe l'idée d'une composition musicale comme une lecture possible, parmi beaucoup d'autres, du matériau.

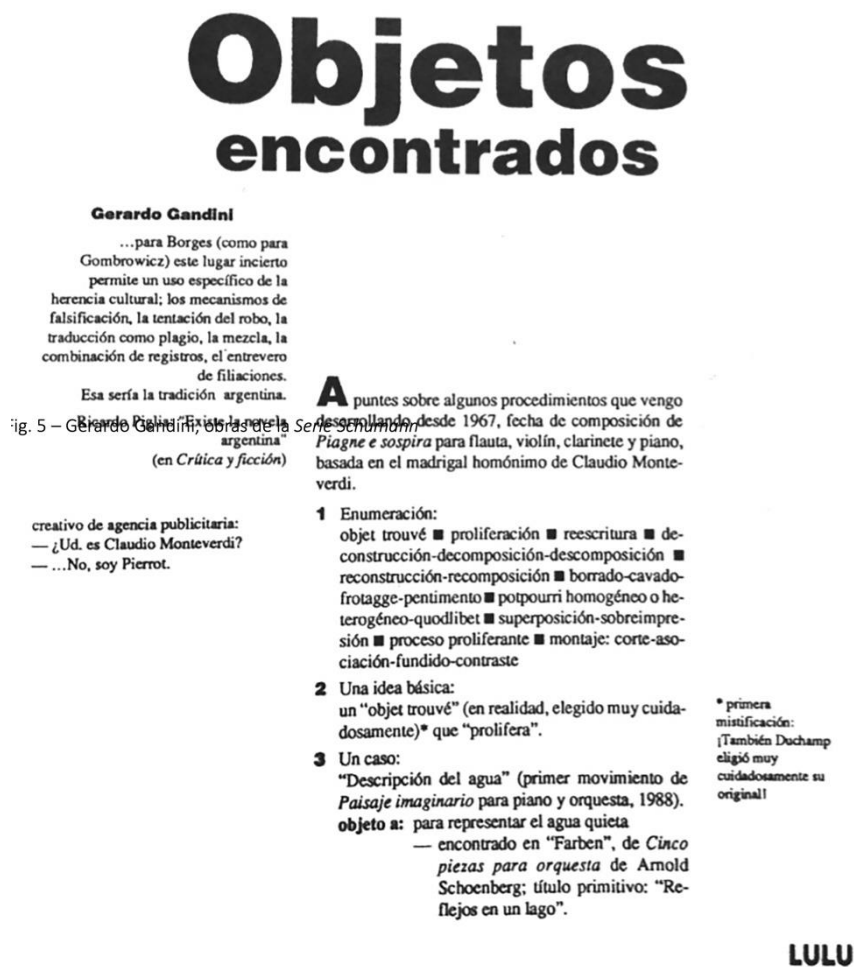


Figure 2 – Gerardo Gandini, « Objetos encontrados », Magazine Lulú.

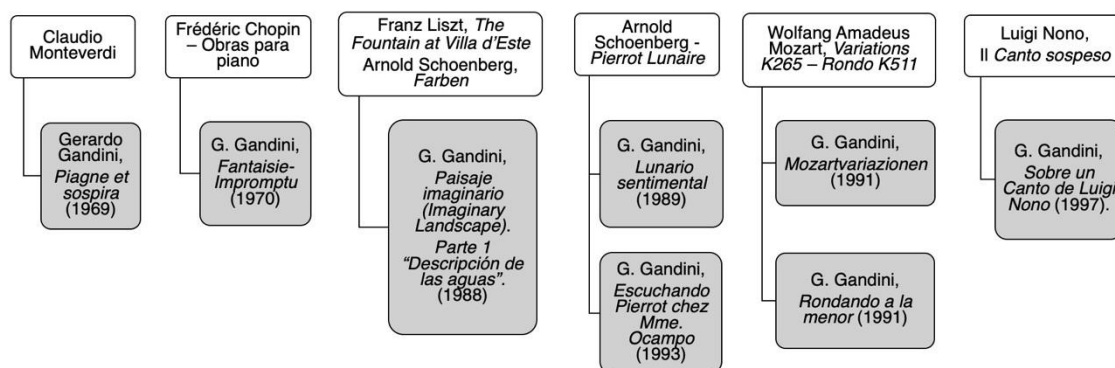
L'appropriation de matériaux préexistants implique un remaniement de ces derniers, que le compositeur décrit comme suit : il trouve une idée de base – cet *objet trouvé*, à la suite de Marcel Duchamp, est un « objet soigneusement choisi » ; puis cette idée-objet « prolifère »⁴⁸. Dans sa prolifération, et à partir du geste créatif (ou du processus de composition), le matériau préexistant trouve de nouvelles possibilités, acquiert de nouvelles

⁴⁷ Nous retrouvons cette idée également dans les écrits et les œuvres du compositeur hongrois Gyorgy Kurtág. Voir Rutherford-Johnson, *Music after the Fall...*, op. cit. p. 172-173.

⁴⁸ Gerardo Gandini, « Objetos encontrados », *Lulú. Revista de teorías y técnicas* 1, 1991, p. 57-64.

significations. Cette façon de travailler avec les matériaux lui permet d'utiliser le même matériau harmonique dans plusieurs œuvres, à travers des différences dans l'assemblage.

Tableau 2 – Matériaux préexistants dans les œuvres de Gerardo Gandini.



Gandini appelle ces œuvres interconnectées, dérivées des mêmes matériaux, des « séries »⁴⁹ – par exemple, la série d'œuvres dérivées des matériaux musicaux dérivés des œuvres de Robert Schumann. Cette idée cyclique se retrouve dans différents aspects de son travail – également dans la manière dont ses manuscrits sont en transformation permanente et avec des inter-références récurrentes à ses propres œuvres.

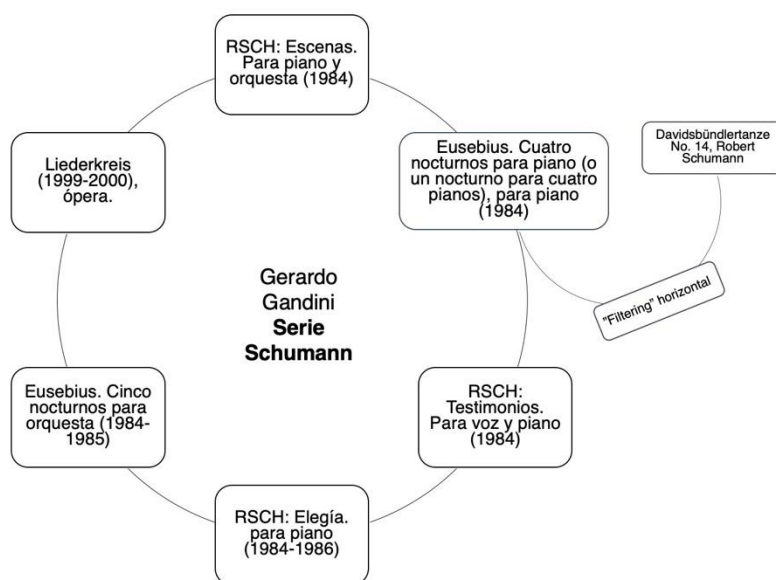
À ces objets trouvés, Gandini applique différentes techniques qu'il décrit comme le « filtrage » (suppression des notes), la « réécriture », la « réimpression », le « frottage » et, enfin, le « quodlibet » – où un élément humoristique est introduit, avec la citation de mélodies connues et une manière intentionnellement incongrue de les combiner⁵⁰. À titre

⁴⁹ Pablo Fessel, « Una retórica de la inmediatez : los Diarios de Gerardo Gandini », *Resonancias. Revista de investigación musical*, vol. 19, no 35, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014, p. 125-156 ; Pablo Fessel, « Gerardo Gandini, el archivo de un compositor », *art. cit.* ; Pablo Fessel, « La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini », *El Oído Pensante*, vol. 5, no 2, 2017, p. 3.

⁵⁰ Dans sa définition, Gandini cite la définition du *quodlibet* du *Harvard Dictionary of Music*. Voir Gerardo Gandini, « Objetos encontrados », *art. cit.* Gandini, pour expliquer ces procédés, utilisera des exemples illustratifs tirés de son catalogue : *Piagne e sospira* pour flûte, violon, clarinette et piano (1967) ; *RSCH : Scènes* pour piano et orchestre (1984) ; *Eusebius* five nocturnes pour orchestre (1984) ; *Espejismos* pour voix, flûte, violon, violoncelle, piano et percussion (1985) ; *Paisaje imaginario* pour piano et orchestre (1988) ; *Lunario sentimental*

d'exemple, nous pouvons considérer le procédé de « filtrage horizontal » présent dans sa pièce pour piano *Eusebius, quatre nocturnes pour piano (ou un nocturne pour quatre pianos)*, écrite en 1984 et l'une des premières œuvres de la « série Schumann ». Dans cette œuvre, Gandini a choisi comme matériau la pièce pour piano *Davidbundlertänzer n° 14* de Robert Schumann.

Tableau 3 – Gerardo Gandini, œuvres de la « série Schumann ».



Les quatre nocturnes sont composés à partir du filtrage des notes de l'original – pour le premier nocturne, il a choisi des relations principalement chromatiques ; pour le deuxième, des intervalles de quarts et de quintes ; des sixtes et des tierces pour le troisième nocturne ; et des octaves pour le quatrième. Cependant, ces filtres sélectifs relèvent plus d'une couleur générale que d'une procédure stricte, comme cela a été décrit dans d'autres analyses du travail⁵¹. Le résultat est la (ré)utilisation de la plupart des notes de l'original. Les notes apparaissent exactement au même endroit que dans l'original de Schumann, mais avec une durée, une intensité et une articulation différentes. Enfin, *Eusebius* porte un sous-titre, entre parenthèses

pour violon, violoncelle et piano (1989) ; *Estudios I-V* pour violon et piano (1990) ; *Música ficción III : tres piezas para orquesta de cámara* (1990).

⁵¹ « Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini », *Música e investigación*, vol. 9, INM, 2002, p. 43.

dans la partition : « (ou un nocturne pour quatre pianos) ». Cela implique l'exécution des quatre nocturnes simultanément, reconstituant ainsi la pièce originale.

XIV.

Zart und singend. $\text{♩} = 128.$

GERARDO GANDINI EUSEBIUS 1984

Cuatro nocturnos
para piano,
(o un nocturno para
cuatro pianos).

ZART UND SINGEND

I

* con ped.

ZART UND SINGEND

II

ZART UND SINGEND

III

ZART UND SINGEND

IV

$\frac{3}{4}$ $\text{H\#}$ sempre

molto ped.

Figure 3 – Robert Schumann, *Davidbundlertänzer* I4 (quatre premières mesures) et Gerardo Gandini, *Eusebius* I-V (quatre premières mesures)

Le compositeur Pablo Ortiz décrit les utilisations de la citation dans la musique latino-américaine contemporaine, soulignant le rôle de la tradition musicale comme point de départ pour créer quelque chose de nouveau⁵². Comme nous l'avons établi, la discussion sur l'identité de la musique argentine, et celle de ses compositeurs, était récurrente dans la nouvelle scène musicale contemporaine en Argentine, notamment dans la relation avec l'Europe et l'Occident. Ortiz relie cette esthétique à Borges et à ses usages de l'histoire : Gandini réécrit Schumann de la même manière que Pierre Ménard, le personnage de « Pierre Ménard, Autor del Quijote », (ré)écrit, mot pour mot, Don Quijote⁵³.

Gandini définit cette procédure comme une falsification, un vol, que l'écrivain argentin Ricardo Piglia décrit à son tour comme caractéristique de la tradition argentine : une « façon de travailler avec les matériaux culturels qui dénote un certain degré de délire »⁵⁴. Dans le texte « Objetos encontrados » (Objets trouvés), différents écrits de Piglia fonctionnent comme un contrepoint aux idées de Gandini, placés dans une colonne parallèle à celle de Gandini. Les similitudes dans la façon dont Gandini et Piglia conçoivent les discours artistiques sont également soulevées par Omar Corrado : les deux artistes rejettent le paradigme moderne de l'originalité, et valorisent plutôt les frictions créées par une nouvelle approche des matériaux et des langages du passé qui émergent d'un musée personnel et d'époque⁵⁵.

En d'autres termes, l'esthétique de Gandini est en phase avec cette scène littéraire locale et ses usages de l'intertextualité. La pratique de la réécriture de ses propres œuvres, bien que commune à plusieurs compositeurs du vingtième siècle⁵⁶, chez Gandini peut être lue surtout en

⁵² Pablo Ortiz, « La citation dans la musique contemporaine argentine » dans Philippe Albèra (dir.), *Avant-garde et tradition : Revue Contrechamps n° 3*, Genève, Éditions Contrechamps, 2017, p. 133-137.

⁵³ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires, Sudamericana, 2016.

⁵⁴ Gerardo Gandini, « Objetos encontrados », *art. cit.*

⁵⁵ Omar Corrado, « De museos, máquinas y esperas : La ciudad ausente » (1994), de Gerardo Gandini », *Boletín Música*, vol. 9, 2001, p. 3-17.

⁵⁶ C'est le cas, par exemple, de Pierre Boulez avec *Incises* et *sur Incises*. Voir Tim Rutherford-Johnson, *Music after the Fall*, *op. cit.* p. 171.

relation avec la littérature locale, selon les mots de Jorge Luis Borges : « il ne peut y avoir que des brouillons. Le concept d'un *texte définitif* ne correspond qu'à la religion ou à la lassitude »⁵⁷.

Enfin, dans son travail sur la littérature argentine et brésilienne des années 1980, Florencia Garramuño parle de « pratiques qui déstabilisent et recréent le passé dans le présent », sans nier la matérialité de ces débris de réalité dans une « politique des archives et de la mémoire », suivant le « paradigme archivistique » proposé par Ana María Guasch⁵⁸. L'utilisation de matériaux musicaux du passé dans la musique de Gandini évoque de la même manière ce paradigme archivistique. Si l'on considère que le nouveau gouvernement démocratique serait construit autour de l'enquête et de la justice pour les crimes commis pendant la dictature, et de l'idée de consolider la mémoire sous le slogan *Nunca más*, on observe qu'il y a une résonance entre l'esthétique de Gandini et la relation entre démocratie et mémoire, dans le contexte argentin.

La référence à un passé musical dénote également une certaine « angoisse » du passé, comme dans *Piagne et sospira* (1969), *Fantaisie-Improptu* (1970), *Paisaje Imaginario* (1988), *Lunario Sentimental* (1989) et aussi l'opéra de chambre *La casa sin sosiego* (1992), dont le livret aborde le thème des disparus de la dernière dictature. *Eusebius*, qui date de 1984, résonne ainsi avec les nouvelles valeurs démocratiques – l'importance de retrouver la mémoire et les archives. Dans ce moment post-dictatorial, les postulats de Gandini sont re-signifiés et ne peuvent être interprétés comme politiquement neutres.

Le mot clé qui ressort de toute cette section, par son absence, est le postmodernisme. Pourquoi l'effort, de la part de la réception critique de Gandini et du discours du compositeur,

⁵⁷ Jorge Luis Borges, « Las versiones homéricas », *La Prensa*, 5 août 1932 ; publié ultérieurement dans Jorge Luis Borges, « Las versiones homéricas » dans *Discusión* (1932). *Obras completas Tomo 1*, Buenos Aires, Emecé, 1996, p. 239. Pablo Fessel évoque cette citation à propos de l'œuvre de Gandini et d'un livre d'Élida Lois, dans Pablo Fessel, « Gerardo Gandini, el archivo de un compositor », *Estado crítico*, vol. 5, 1er décembre 2015, p. 13-17.

⁵⁸ Florencia Garramuño, « Obsolescencia, archivo : políticas de la sobrevivencia en el arte contemporáneo », *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, n° 40, 2016, p. 60. Parmi la vaste bibliographie en histoire de l'art sur l'usage et l'idée de l'archive, citons : Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004 ; Hal Foster, « An Archival Impulse », *October*, vol. 110, 2004, p. 3-22 ; Andrea Giunta, « Arte, memoria y derechos humanos en Argentina », *Artelogie*, no 6, 2014. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/artelogie/1420>.

de ne pas appeler cette musique postmoderne ? Pourquoi ne sommes-nous pas postmodernes ? Cette intention de ne pas utiliser la catégorie de postmoderne s'était également manifestée dans la réception de *Sinfonia* (1967) de Luciano Berio et d'*Aventures de Gyorgy Ligeti* dans les années 1960 (bien qu'ils seraient seront plus tard considérés comme représentatifs du postmodernisme musical). Il y a peut-être, dans les années 1980 à Buenos Aires, l'idée que l'idéologie gauchiste et progressiste – prédominante dans le domaine culturel de la reconstruction démocratique – ne peut être postmoderne.

2.3. « Buenos Aires, capitale des arts ». La 1ère rencontre internationale de la culture démocratique (1985)

Un an après les *Segundas Jornadas Nacionales sobre Música del siglo XX*, entre le 2 et le 15 décembre 1985, le gouvernement de la ville de Buenos Aires a organisé la Primer Encuentro de la Cultura Democrática, « Buenos Aires, capitale de las artes ». Si les *Segundas Jornadas...* peuvent être considérées comme le domaine se définissant lui-même (la discussion sur ce à quoi devrait ressembler la nouvelle musique a eu lieu entre compositeurs), l'accent de ce deuxième événement est mis sur la façon dont le reste du monde perçoit la culture argentine.

Il s'agit également de « faire venir le monde, pendant deux semaines, à Buenos Aires ». Ouvrir des espaces de débat, de confrontation, de créativité, car ce sont « des éléments fondamentaux d'un régime démocratique »⁵⁹ mais aussi pour « remettre Buenos Aires à la place d'attention culturelle qu'elle avait perdue »⁶⁰. L'événement a fourni une plateforme pour la réouverture de la ville au monde, mettant fin à l'isolement du pays après la dictature. Des acteurs, écrivains et artistes internationaux ont été invités à Buenos Aires pour présenter des

⁵⁹ « Encuentro Internacional de la Cultura Democrática ». Buenos Aires, Capital de las Artes », *La Razón*, 25 novembre 1985, p. 26.

⁶⁰ Osvaldo Gallone, « Buenos Aires capital de las artes. La fiesta del encuentro », *El periodista de Buenos Aires*, 13 décembre 1985, p. 26.

spectacles mais, surtout, pour donner des conférences publiques, avoir des discussions ouvertes avec les citoyens et la scène artistique locale.

Les autorités ont souligné que cet événement international majeur était peu coûteux pour la ville car la plupart des activités étaient organisées en coopération avec des ambassades internationales et des sponsors privés. C'était leur réponse « à certains reproches reflétés dans l'opinion publique concernant l'utilisation des fonds publics pour la culture alors qu'il y avait un manque de « coton dans les hôpitaux » »⁶¹. En période de crise économique, le gouvernement craignait que le public ne voie pas d'un bon œil cette dépense de fonds publics. Comme le souligne le compositeur argentin Luis Mihovilcevic, les groupes surréalistes⁶² avaient dénoncé la ville non pas comme la « capitale des arts », mais comme la « capitale de la misère »⁶³. Certains critiques ont même demandé : « nous dirigeons-nous vers une forme de mécénat ? Est-ce là l'intention de 'renaissance' des autorités culturelles de la municipalité ? »⁶⁴.

Lors de la cérémonie d'ouverture, au cours de laquelle Piazzolla est déclaré « citoyen illustre », le secrétaire à la culture de la ville, Mario « Pacho » O'Donnell, rappelle que l'Argentine a vécu des « périodes sombres au cours desquelles elle a été isolée », et souligne qu'un événement comme celui-ci n'est possible que dans une démocratie. Un événement dont les protagonistes seraient « les voisins de Buenos Aires »⁶⁵. La nouvelle politique culturelle de la démocratie cherche à décentraliser la culture et à la rendre plus accessible, comme en

⁶¹ Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables : problemas de representación, interpretación y circulación de las artes plásticas de Buenos Aires en el proceso de redemocratización (1981-1989)*, thèse de doctorat, Universidad de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, 2008, p. 166.

⁶² Le groupe surréaliste auquel il fait référence est *Signo Ascendente*. Voir Silvia Guiard, *Buenos Aires : le surréalisme dans la lutte contre la dictature*, juin 2016. Disponible sur : <https://poesiacomolengua.wordpress.com/2016/06/07/buenos-aires-el-surrealismo-en-la-lucha-contra-la-dictadura/>. Le magazine surréaliste *Signo Ascendente* a été publié à Buenos Aires sous la dictature et son activité s'est poursuivie jusqu'en 1992.

⁶³ Luis Mihovilcevic, « Cómo conocí a Luigi Nono », 2006. Disponible sur : <https://www.tango.uni-bremen.de/mihovilcevic-nono.htm>

⁶⁴ Marcelo Moreno, « La gestión de O'Donnell. Pacho el múltiple », *El periodista de Buenos Aires*, 13 décembre 1985, p. 28.

⁶⁵ Jorge Landaburu, « Comenzó el Primer Encuentro de la Cultura Democrática. Astor Piazzolla fue designado Ciudadano Ilustre », *La Razón*, 3 décembre 1985.

témoigne le fait que tous les événements de l'Encuentro étaient gratuits. Une culture inclusive « qui s'adresse à l'ensemble du peuple, dans le plein respect fédéral (...), et pas seulement à des minorités prétendument éclairées »⁶⁶. Le concept de culture nationale dissout, dans ce cas, la disjonction entre culture supérieure et culture populaire.

L'un des objectifs de cet événement était d'amener des invités internationaux dans des quartiers éloignés du centre -ville, où la plupart des activités culturelles avaient historiquement lieu. La question de la décentralisation a été interprétée comme une « mise en œuvre de la démocratisation de la culture »⁶⁷, conformément aux programmes gouvernementaux articulés depuis juin 1984 pour encourager la culture dans les quartiers éloignés du centre-ville⁶⁸. Ainsi, l'actrice suédoise Bibi Anderson a donné une conférence sur le thème « Théâtre et démocratie » au Centro Cultural Flores ; le poète chilien Nicanor Parra a donné un récital de poésie dans une prison ; et le peintre équatorien Osvaldo Guayasamín a donné une conférence ouverte au Centro Cultural Parque Chacabuco.

Le nouveau gouvernement s'est concentré sur la création d'une pluralité culturelle d'idées : comme l'a analysé l'historienne de l'art Viviana Usubiaga, le message du gouvernement était que « la culture appartient à tout le monde »⁶⁹, ce qui signifiait également que « le plein exercice de la *liberté* d'expression, la *décentralisation* du pouvoir et la *démocratisation* de la culture étaient les piliers qu'il cherchait à consolider afin d'obtenir un consensus dans le nouveau régime »⁷⁰. Un autre thème récurrent était de briser les frontières entre les cultures considérées comme « hautes » et « basses », et de faire de la culture une

⁶⁶ « El texto completo del mensaje del Presidente ». Puntos principales del discurso de Alfonsín », *La Nación*, 2 février 1985 ; « Discurso de Alfonsín », *La Prensa*, 2 décembre 1985, p. 2-5.

⁶⁷ Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables : problemas de representación, interpretación y circulación de las artes plásticas de Buenos Aires en el proceso de redemocratización (1981-1989)*, op. cit., p. 164.

⁶⁸ Ana Wortman, « Rethinking the Cultural Politics of Transition », *Society*, n° 9, 1996, p. 63-84.

⁶⁹ Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables : problemas de representación, interpretación y circulación de las artes plásticas de Buenos Aires en el proceso de redemocratización (1981-1989)*, op. cit., p. 157.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 159.

activité collective, dans l'espace public ouvert, dans les parcs et dans la rue⁷¹. La couverture médiatique générale a appuyé les déclarations du gouvernement, affirmant que « la culture est l'un des piliers qui renforcent la démocratie »⁷². La réactivation du domaine culturel a fait coïncider l'événement avec de nombreux autres, par exemple, les concerts de Fito Páez au Luna Park, Sumo au Teatro Astros, et les conférences et concerts de l'Agrupación « Otras músicas »⁷³.

Le gouvernement Alfonsín, s'est terminé avec une situation économique inflationniste accélérée et a rencontré de nombreuses difficultés dans d'autres domaines. Une de ses plus grandes réussites s'inscrit dans le secteur culturel (outre les droits de l'homme), et réside dans la « démocratisation » de la culture (alors que dans d'autres domaines, il était clair que le pouvoir d'intervention du gouvernement était encore insuffisant)⁷⁴. L'accueil général de l'événement a été positif⁷⁵, et ce fut surtout une victoire pour le secrétaire à la culture, Pacho O'Donnell, dont les politiques avaient été critiquées avant cet événement⁷⁶. Même les controverses (par exemple, celle suscitée par les critiques de Kive Staiff à l'égard de O'Donnell) ont été bien accueillies : un journaliste a affirmé qu'un secrétaire à la culture controversé était préférable si cela signifiait que la culture avait une visibilité dans le débat public⁷⁷.

⁷¹ *Ibid.*, p. 159-162.

⁷² « Buenos Aires, capital de las artes », *La Razón*, 2 décembre 1985, p. 18-19.

⁷³ Silvano Picchi, « Agrupación « Otras Músicas », *La Prensa*, 5 décembre 1985, p. 15 ; « Anuncios », *La Nación*, 13 décembre 1985. Le groupe de jeunes compositeurs a été fondé en 1985.

⁷⁴ Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina (2e édition)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 340 ; Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables : problemas de representación, interpretación y circulación de las artes plásticas de Buenos Aires en el proceso de redemocratización (1981-1989)*, *op. cit.*

⁷⁵ Schóo souligne que « les détracteurs ont manqué un détail important (...) : le besoin de l'Argentine de se réinsérer définitivement dans la place qu'elle avait déjà gagnée vingt ans plus tôt sur la scène culturelle occidentale. Heureusement, le gouvernement radical a compris que c'était le moyen pour l'Argentine de retrouver un nom et un prestige que les calamités successives (...) avaient ternis jusqu'à l'obscurité presque totale ». Il souligne que les gens ordinaires ont pu échanger avec les figures des écrans du monde – « (c)e monde est un monde où la culture est vivante et aussi réelle et importante que le prix des tomates, ou le coton dans les hôpitaux : pas plus importante, mais pas moins importante non plus ». Ernesto Schóo, « La cultura en democracia », *La Razón*, 17 décembre 1985, p. 9.

⁷⁶ Marcelo Moreno, « La gestión de O'Donnell. Pacho el múltiple », 13 décembre 1985, p. 28.

⁷⁷ Osvaldo Gallone, « Buenos Aires Capital de las Artes. La fiesta del encuentro », *art. cit.*

La presse a noté que le mot clé était « démocratie » et que l'événement a attiré des « vagues de personnes »⁷⁸. Lors d'une controverse sur la pertinence du mot « démocratique » pour parler de culture, un journaliste a cité la réponse affirmative de Luigi Nono, qui avait répondu : « N'y a-t-il pas une culture du « diktat » ? »⁷⁹. Nono revenait du Congrès international de La Havane⁸⁰, un événement associé au Congrès de Buenos Aires : « Avec la conviction que la culture est l'un des piliers qui renforcent la démocratie, certaines des personnalités les plus importantes du monde (...) de l'art en général, seront présentes à Buenos Aires (...) pour soutenir (la) transition démocratique en Argentine »⁸¹.

Pendant l'Encuentro, le président Alfonsín a prononcé des discours dans différents contextes, dans lesquels il a défendu la tolérance et la liberté de pensée, appelé à un « pacte démocratique »⁸² et défini le sujet démocratique comme « celui qui a intériorisé, fait siennes, les valeurs éthiques et politiques exposées ci-dessus – légitimité de la dissidence, pluralisme comme principe et comme méthode, acceptation des règles de base de la coexistence sociale, respect des différences, volonté de participation -. Dans un pays aux traditions autoritaires profondément enracinées, l'émergence de sujets démocratiques ne va pas de soi ; c'est une tâche, une entreprise »⁸³.

À cette époque, « Buenos Aires s'est transformée en un foyer culturel et politique »⁸⁴. Au milieu de l'événement, les procès contre les militaires ont pris fin, avec l'attente publique de l'issue de la décision de la cour concernant les procès des juntas militaires. Le verdict condamnant les chefs militaires a été annoncé le 9 décembre de cette année-là, un an après le

⁷⁸ « Democracia fue la palabra clave », *La Nación*, 15 décembre 1985.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Osvaldo Gallone, « Buenos Aires Capital de las Artes. La fiesta del encuentro », *art. cit.*

⁸¹ « Buenos Aires, capital de las artes », *La Razón*, *art. cit.*

⁸² « El texto completo del mensaje del Presidente ». Puntos principales del discurso de Alfonsín », *La Nación*, *art. cit.*

⁸³ « Discurso de Alfonsín », *La Prensa*, *art. cit.*

⁸⁴ Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables : problemas de representación, interpretación y circulación de las artes plásticas de Buenos Aires en el proceso de redemocratización (1981-1989)*, *op. cit.*, p. 167.

début des procès⁸⁵. Les condamnations ont été célébrées, mais aussi jugées insuffisantes : cela a conduit les organisations de défense des droits de l'homme à organiser une 5e Marche de la Résistance le 11 décembre 1985, exigeant « un procès et une punition pour tous les coupables »⁸⁶.

La proximité géographique du Palais de justice « où venait d'avoir lieu un prononcé sans précédent dans les annales de l'histoire de l'hémisphère » et de la Salle dorée du théâtre Colón – où « l'acoustique du Colón transmet et magnifie l'expiration des bouchons de champagne »⁸⁷ – n'est pas passée inaperçue. La « fête inoubliable » au Colón a été l'ouverture de l'Encuentro, avec plus d'un millier d'invités, parmi lesquels la danseuse Liliana Belfiore a souligné qu'il s'agissait « d'un lieu qui (...) lui a apporté de nombreuses évocations, bonnes et moins bonnes »⁸⁸. L'histoire politique du Teatro Colón⁸⁹ et ses liens avec la dictature ont généré des tensions, à la fois à cause des procès des militaires dans le bâtiment d'en face, et à cause de la célébration de la démocratie qui devait avoir lieu dans un espace aussi chargé de symboles. Selon les mots d'un journaliste :

En face, à moins de 100 mètres, dans le vieux et austère bâtiment des Tribunaux, la justice clôturait l'un des procès les plus importants de l'histoire de l'Argentine et, au moment même où la controverse commençait, une main anonyme appuyait sur les boutons, allumant les petites lampes dans les imposants lustres du Teatro Colón⁹⁰.

⁸⁵ Le verdict a condamné Rafael Videla et Emilio Eduardo Massera à la prison à vie, Roberto Eduardo Viola, Armando Lambruschini et Jorge Eduardo Acosta à 17, 8 et 4 ans respectivement ; Galtieri, Graffigna, Anaya et Lami Dozo ont été acquittés. « Condema perpetua de reclusión a Videla y de prisión a Massera », *La Nación*, 10 décembre 1985, p. 1 ; « Dictóse el fallo judicial por los excesos en la represión », *La Prensa*, 10 décembre 1985 ; « Severas penas para 5 ex comandantes », *La Razón*, 9 décembre 1985 ; « Habrá hoy sentencia en el juicio a las juntas », *La Prensa*, 9 décembre 1985.

⁸⁶ « La Marcha de la resistencia », *La Nación*, 12 décembre 1985.

⁸⁷ Emilio Petcoff, « La fiesta inolvidable. Artistas, champagne y euforia en el Colón », *Clarín*, 10 décembre 1985.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Esteban Buch, *L'affaire Bomarzo : ópera, perversion y dictadura*, op. cit. ; Gustavo Fernández Walker, *Colón : teatro de operaciones*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015 ; Esteban Buch, *Música, dictadura, resistencia : la Orquesta de París en Buenos Aires*, op. cit.

⁹⁰ Daniel Gonzalez, « La cultura democrática y su noche en el Colón », *La Razón*, 10 décembre 1985, p. 12.

Mais cette cérémonie d'ouverture était essentiellement une fête où le « vin d'honneur » pour accueillir les invités internationaux était en fait « des rivières de champagne et de whisky (pour) mieux digérer les 15 000 salades, les petites casseroles et les centaines de glaces »⁹¹, qui avaient été offertes par une entreprise privée – a expliqué le journaliste. Parmi les locaux présents, on peut citer la « ravissante » Mirtha Legrand, l'actrice China Zorrilla, Gyula Kosice, le producteur de *La historia oficial* (le film de Luis Puenzo récemment oscarisé sur la dictature), ainsi que la « tilinguería »⁹² qui s'est infiltrée dans les événements en raison de la présence de stars internationales⁹³.

Ce fut, selon les mots d'un journaliste, une soirée « où l'intelligentsia a emprunté le Teatro Colón »⁹⁴, soulevant des tensions entre la culture politique et intellectuelle locale. La fête a été l'occasion d'articles commentant : « Le passage d'une dame ou d'une jeune femme vêtue d'une indescriptible robe dorée à pans coupés sur les côtés a fait dire à un intellectuel : « C'est la comète de Halley : une queue pure... »⁹⁵, ou que « (d)ans l'un des balcons latéraux, deux jeunes filles dont les physiques sculpturaux ne devaient pas être cachés par les robes moulantes, regardaient la rue Tucumán. Les nymphes ont été frappées par la quantité de graffitis qui recouvrent les murs du trottoir en face du Teatro Colón : « Vous savez ce qui se passe, dit l'une à l'autre, avec un air dédaigneux et doctoral, c'est que les gens ici manquent de culture »⁹⁶.

Dans le domaine culturel, le retour de la démocratie n'a pas signifié un moment concret de responsabilisation, dans le sens où aucun artiste n'a été invité à justifier ses actions pendant le régime dictatorial. Cependant, la controverse question fut controversée. Par exemple, au

⁹¹ Daniel Gonzalez, « La cultura democrática y su noche en el Colón », *art. cit.*

⁹² Jorge Ricardo Aulicino, « Encuentro Internacional de Cultura. Aciertos, desajustes y punto final », *Clarín*, 15 décembre 1985, p. 42-43.

⁹³ « La caza del extranjero durante un cóctel en el Teatro Colón », *La Razón*, 10 décembre 1985, p. 22.

⁹⁴ Daniel Gonzalez, « La cultura democrática y su noche en el Colón », *art. cit.*

⁹⁵ Jorge Ricardo Aulicino, « Encuentro Internacional de Cultura. Aciertos, desajustes y punto final », *art. cit.*

⁹⁶ Daniel Gonzalez, « La cultura democrática y su noche en el Colón », *art. cit.*

cours de ce même mois de décembre, l'Orquesta Sinfónica Nacional (qui avait manifesté pour réclamer plus de budget et moins de précarité⁹⁷) a refusé d'exécuter une œuvre du compositeur argentin Roberto Caamaño, en raison du rôle qu'il avait joué lorsqu'il représentait la section musicale au Secretaría de Cultura en 1976 et 1977. Dans un « Editorial » de *La Nación*, cette attitude a été condamnée comme un acte de « censure pour des raisons politiques » : « (en) excluant l'œuvre d'un compositeur pour des raisons exclusivement liées à son passé de fonctionnaire ou à ses idées politiques, les membres de la Symphonie ont consommé un acte de censure inadmissible »⁹⁸.

Quant au choix du programme de l'Encuentro, il était proche des « goûts personnels » des organisateurs, en particulier de Mario O'Donnell, et « c'est peut-être pour cela qu'il y avait un certain esprit de **revival** des années 1960, avec des cinéastes aujourd'hui grippés comme Gillo Pontecorvo (*La Bataille d'Alger* (...)) ou Lindsay Anderson »⁹⁹, les organisateurs s'efforçant d'obtenir « cet air démocratique »¹⁰⁰. Cependant, les écrivains de l'arrière-pays ont été regroupés sous l'appellation « de l'arrière-pays »¹⁰¹. Du point de vue musical, il semble qu'il y ait eu également un tel renouveau (en raison de la présence de Gandini). Alicia Terzián n'a pas été invitée à participer, et l'a même fait savoir dans une note envoyée à *La Prensa* le 26 novembre, déclarant « qu'elle n'a jamais reçu de note formelle l'informant et l'invitant à participer »¹⁰² à la réunion.

L'Encuentro comportait quatre événements musicaux : la cérémonie d'ouverture, au cours de laquelle Astor Piazzolla a reçu la reconnaissance d' « Illustre citoyen de Buenos

⁹⁷ « La Sinfónica protesta en la Plaza », *La Nación*, 5 décembre 1985.

⁹⁸ Bartolomé Mitre, « Editorial. Censura en el ciclo de la Sinfónica », *La Nación*, 6 décembre 1985.

⁹⁹ Jorge Raúl Aulicino, « Encuentro Internacional de Cultura. Aciertos, desajustes y punto final », *art. cit.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² « La clarificación de A. Terzián », *La Prensa*, 10 décembre 1985.

Aires »¹⁰³, suivie d'un concert de tango ; la cérémonie de clôture, au cours de laquelle a été interprétée la *Misa Criolla*¹⁰⁴ d'Ariel Ramírez, dirigée par le compositeur avec la participation de l'Ensemble Hancara et des chœurs de l'Instituto Superior de Arte del Teatro Colón et du Banco de la Provincia de Buenos Aires ; et enfin, la visite du compositeur Luigi Nono, le seul invité musical international¹⁰⁵. Parallèlement à l'Encuentro, un hommage à Osvaldo Pugliese a également été organisé au Teatro Colón, en l'honneur de son 80e anniversaire, qui a remporté un grand succès auprès du public.¹⁰⁶

Le choix de la *Misa Criolla* a été célébré comme un succès, « pour sa représentativité au niveau international (et) aussi pour l'enracinement populaire que le passage des années ne semble qu'accroître parmi les Argentins », soulignant également la « fête populaire » qui a clôturé la réunion¹⁰⁷. Cependant, la conférence intitulée « Raíces » (Racines) sur la musique folklorique d'Ariel Ramírez, coordonnée par la journaliste Bianca Rébort, dans un événement qui soulignait l'importance des racines naturelles et des origines dans la terre ou dans les traditions musicales nationales, a été peu suivie par le public¹⁰⁸.

2.3.1. Luigi Nono de retour à Buenos Aires

La visite de Luigi Nono est intéressante pour plusieurs raisons. D'une part, ses interventions sont parmi les rares qui ont soulevé des controverses politiques pendant l'événement. Sa présence a donné une visibilité aux tensions dans le domaine de la musique –

¹⁰³ « Distinguieron a Piazzolla en el Encuentro de la Cultura », *La Nación*, 2 décembre 1985 ; « Con el reconocimiento a Astor Piazzolla se inicia el Encuentro de la Cultura Democrática », *La Razón*, 2 décembre 1985, p. 12.

¹⁰⁴ Une messe traditionnelle écrite à partir de matériaux musicaux folkloriques. Aaron Mitchell, « Folk Elements in Ariel Ramírez's « Misa Criolla », *The Choral Journal*, vol. 49, no. 4, 2008, p. 10-26.

¹⁰⁵ Carlos Ares, « El entusiasmo preside el Encuentro de Cultura Democrática de Buenos Aires. Edición impresa », *El País*, 13 décembre 1985.

¹⁰⁶ « Pugliese en el Colón : ya no quedan entradas », *Clarín*, 13 décembre 1985 ; « La misa tanguera del Teatro Colón », *Clarín*, 5 décembre 1985, p. 49.

¹⁰⁷ Daniel González, « Espectacular cierre del encuentro cultural. Una fiesta popular con música y mateadas en el Parque Lezama », *La Razón*, 15 décembre 1985, p. 10.

¹⁰⁸ Juan Lacona, « Ariel Ramírez », *La Razón*, 7 décembre 1985, p. 39.

souvent considéré comme « apolitique ». D'autre part, ses interventions ont mis en lumière des discussions esthétiques liées à la manière de définir la nouvelle musique. Nono a participé à trois événements¹⁰⁹ : une table ronde, en compagnie de compositeurs et de critiques argentins, qui a eu lieu au Centro Cultural Parque Chacabuco¹¹⁰ ; une discussion ouverte avec Gerardo Gandini, qui a eu lieu au Teatro San Martín ; et une présentation de sa musique, au Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.

Lors de l'entretien avec Gandini, le compositeur italien a commencé par évoquer sa dernière visite en Argentine, en 1967, lorsqu'il avait enseigné à l'Instituto Di Tella/CLAEM, à l'invitation d'Alberto Ginastera. Nono a rappelé qu'au cours de ce voyage, l'inquiétude était générale quant au manque croissant de liberté et à la censure de l'opéra *Bomarzo* d'Alberto Ginastera¹¹¹, contre laquelle Nono s'était élevé dans la presse, annulant même un concert de ses œuvres¹¹².

À cette époque, sa position de compositeur d'avant-garde socialement engagé était très attrayante pour ses collègues latino-américains, avec lesquels il allait entretenir une relation durable¹¹³. La relation était réciproque ; comme de nombreux auteurs l'ont évoqué, de nombreux compositeurs latino-américains ont eu une influence directe sur Nono¹¹⁴. Après sa visite de

¹⁰⁹ Les dates exactes des participations de Nono ne sont pas les mêmes selon les différentes sources, mais la plupart s'accordent à dire que la table ronde avec les compositeurs et les critiques a eu lieu le 6 décembre, la discussion ouverte avec Gandini le 8 décembre, et l'audition des œuvres le 11 décembre 1985.

¹¹⁰ Les participants étaient Victor Bouilly (sic, Bouilly), Hilda Dianda, Haydée Francia, Luis María Serra, Carlos Aldo Serra, et Julie Wysz selon certaines sources ; et selon d'autres, Victor Bouilly (sic), Napoleon Cabrera, Iván Cosentino, Hilda Dianda, Martin Müller, Luis María Serra, et Carlos Suffern.

¹¹¹ Alicia Lo Bianco, « Luigi Nono, compositor italiano. El maestro no pudo hablar de música », *Clarín*, 12 décembre 1985, p. 45.

¹¹² Esteban Buch, *The Bomarzo affair : ópera, pervisión y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003.

¹¹³ Graciela Paraskevaidis, *Apuntes sobre Luigi Nono y su relación con América Latina*, 2005, texte non publié. Téléchargé sur le site : <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/nono/apuntes.html> (non accessible)

¹¹⁴ Björn Heile, « Darmstadt as other : British and American responses to musical modernism », *Twentieth-Century Music*, vol. 1, no. 2, 2004, p. 161-178 ; Martin Iddon, *New Music at Darmstadt : Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge University Press, 2013, p. 43-44. La chercheuse Daniela Fugellie a analysé les rencontres du compositeur avec l'Amérique latine, en prenant comme dates pour sa chronologie les rencontres en Europe avec les compositeurs brésiliens Hans-Joachim Koellreutter et Eunice Katunda en 1948, et en terminant par les coups d'État successifs en Uruguay, au Chili et en Argentine, qui marqueront les limites du projet socialiste en Amérique latine, à partir de 1972. Fugellie affirme que c'est l'expérience latino-américaine qui change sa

1967, le compositeur est retourné sur le continent au moins une fois au cours des années 1970 pour les Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea qui se sont tenus en Uruguay en 1975. Dans une interview à *La Nación*, il affirme que l'ouverture aux transformations se trouve dans la jeunesse et dans la mentalité des jeunes, et déclare, à l'intention de ceux qui critiquent encore les divergences supposées entre ses positions politiques et esthétiques, que

la première chose, (c'est) de s'écouter les uns les autres. Sans cette exigence élémentaire, une 'Rencontre de la culture démocratique' comme celle-ci, qui nous réunit dans une Argentine démocratique, n'est pas possible (...) Dans tous les domaines, dans l'art, dans la science, dans l'économie et dans la politique, je crois à l'autonomie et non au 'diktat'¹¹⁵.

Contrairement à sa visite dans les années 1960, ou à sa visite ultérieure en Uruguay, il n'y a aucune mention du voyage de 1985 dans les écrits publiés du compositeur¹¹⁶, et la documentation dans les archives de Luigi Nono est rare. L'une des raisons peut être que, bien qu'une présentation de ses œuvres (par le biais d'enregistrements) ait été organisée dans une institution musicale, les autorités n'ont pas organisé de représentations de ses œuvres. Peut-être un ouvrage comme *¿Dónde estás hermano ?* écrit en 1982 pour un événement d'Amnesty International et dédié aux disparus en Argentine, aurait été parfait pour l'événement.

Le seul document dans les archives est un télégramme confirmant son voyage à Buenos Aires depuis La Havane, où le compositeur participait à la II Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América (Cuba, 29 novembre 1985), où Gabriel García

compréhension de la relation entre la musique et la politique, car elle est en mesure d'observer la relation entre la répression politico-économique et culturelle. Voir Daniela Fugellie, « Luigi Nono : Al gran sol de la revolución ». Certaines de ses rencontres avec l'Amérique latine entre évolution et révolution de la nouvelle musique (1948-1972) », *Boletín Música*, n° 35, 2013. Voir également Cirilo Vila et Andreas Bodenhöfer, « Interview with Luigi Nono », *Revista Musical Chilena*, vol. 115-116, juillet 1971 ; Graciela Paraskevaidis, « Apuntes sobre Luigi Nono y su relación con América Latina », *art. cité* ; Coriún Aharonián, « Resumen de los quince cursos latinoamericanos de música contemporánea », *art. cité*.

¹¹⁵ « Luigi Nono y el diablo », *La Nación*, 13 décembre 1985.

¹¹⁶ Luigi Nono, *Écrits*, *op. cit.* Voir les chapitres : « Feuilletés envoyés à la maison » (1967), « En la sierra et au parlement » (1968), « Cours latino-américain de musique contemporaine » (1972) et « Appel de Luigi Nono pour les patriotes Uruguayens » (1973).

Márquez devait prononcer le discours d'ouverture, « Palabras para un nuevo milenio »¹¹⁷. Avant son arrivée (avec deux jours de retard en raison de problèmes d'organisation¹¹⁸), il a déclaré dans une interview qu'il était venu pour « contribuer personnellement et publiquement à

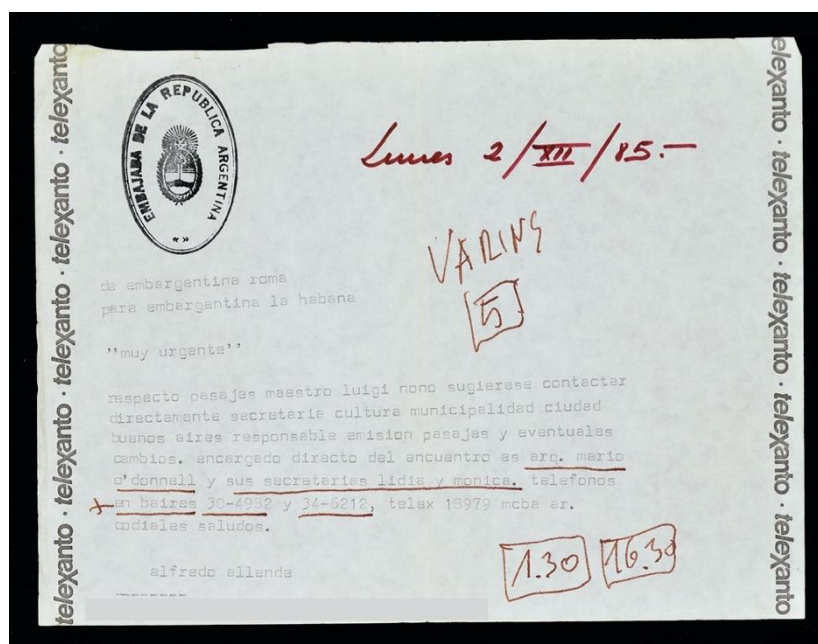


Figure 4 – Visite de Luigi Nono à Buenos Aires, télégramme.

exprimer sa solidarité avec la nouvelle étape démocratique »¹¹⁹.

Lors de la discussion ouverte avec Gandini, les revues journalistiques s'accordent à dire que Nono « ne pouvait pas parler de musique », car « les références au passé historique de

¹¹⁷ Entre autres sujets, l'écrivain mentionne l'explosion des réunions internationales d'intellectuels à ce moment historique, affirmant qu'« un intellectuel complaisant pouvait naître dans un congrès, et continuer à grandir et à mûrir dans d'autres congrès successifs, sans plus de pauses que celles nécessaires pour passer de l'un à l'autre, jusqu'à ce qu'il meure d'une bonne vieillesse dans son dernier congrès ». Sur le même sujet, il a souligné l'importance de la pluralité des disciplines représentées (écrivains, peintres, musiciens, sociologues, historiens et scientifiques), et aussi, l'importance en Amérique latine, « de la dangereuse mémoire de nos peuples (...) une matière première à caractère multiple qui accompagne chaque étape de nos vies. Une culture de la résistance qui s'exprime dans le langage caché des vierges mulâtres – nos saints patrons artisans -, véritables miracles du peuple contre le pouvoir clérical colonisateur. Une culture de la solidarité, qui s'exprime face aux excès criminels de notre nature indomptée, ou dans l'insurrection des peuples pour leur identité et leur souveraineté ». Gabriel García Márquez, « Encuentro de intelectuales. Palabras para un nuevo milenio », *El periodista de Buenos Aires*, 13 décembre 1985.

¹¹⁸ Jorge Ricardo Aulicino, « Encuentro Internacional de Cultura. Aciertos, desajustes y punto final », *art. cité* ; « El encuentro de la Cultura está en marcha a todo vapor », *La Nación*, 3 décembre 1985 ; Cristina Mucci, « Reflexiones sobre el encuentro », *La Razón*, 4 décembre 1985, p. 27.

¹¹⁹ « Luigi Nono : Música, talento y solidaridad », *Clarín*, 5 décembre 1985, p. 49.

l'Argentine, à la censure, à la désinformation et au carrefour latino-américain ont prévalu sur le sujet strictement artistique de la rencontre »¹²⁰. Comme le rappelle un compositeur qui a assisté à la conférence, le public voulait l'entendre faire des déclarations politiques – comme il l'avait fait lors de précédents voyages, où il avait déclaré « primo di tutto io sono comunista »¹²¹. La presse a convenu que le public « était moins intéressé par son expérience musicale que par ses opinions politiques »¹²².

Ce n'était apparemment pas un problème pour le compositeur. Plusieurs critiques s'accordent sur la description de la scène suivante : un militant des droits de l'homme l'invite à participer à une marche pour exiger la libération des prisonniers politiques, ce à quoi un autre membre de l'assistance répond qu'« il n'y a pas de prisonniers politiques et que ce n'est pas le moment de parler politique »¹²³, ou que les prisonniers politiques « n'existent pas »¹²⁴, ou encore qu'« un assistant a dénoncé publiquement 'l'existence en Argentine de 15 prisonniers politiques' »¹²⁵. Nono s'est interposé en disant « Nous pouvons parler de ce que vous voulez »¹²⁶ et s'est excusé de ne pas pouvoir assister à la marche, car il devait rentrer en Europe avant, mais a exprimé sa solidarité avec les prisonniers¹²⁷.

Invité à prendre position sur la question, « Nono, après avoir reconnu les avancées démocratiques en Argentine et, dans cette tâche, la responsabilité qui incombait au président Alfonsín, a avoué avoir participé jeudi dernier à une ronde avec les Mères de la Place de Mai, avoir eu avec elles un dialogue approfondi au cours duquel il les a informées du travail d'Amnesty International en faveur des proches des disparus en Amérique latine »¹²⁸. Les

¹²⁰ Alicia Lo Bianco, « Luigi Nono, compositor italiano. El maestro no pudo hablar de música », *art. cit.*

¹²¹ Luis Mihovilcevic, « Cómo conocí a Luigi Nono », *art. cit.*

¹²² « Luigi Nono y el diablo », *La Nación*, 13 décembre 1985.

¹²³ Alicia Lo Bianco, « Luigi Nono, compositor italiano. El maestro no pudo hablar de música », *art. cit.* ; Jorge Ricardo Aulicino, « Entretelones de las jornadas. Polémicas y pataleos », *Clarín*, 15 décembre 1985, p. 42.

¹²⁴ Jorge Ricardo Aulicino, « Entretelones de las jornadas. Polémicas y pataleos », *art. cit.*

¹²⁵ « Por los pasillos del San Martín », *La Razón*, 8 décembre 1985, p. 10.

¹²⁶ Jorge Ricardo Aulicino, « Entretelones de las jornadas. Polémicas y pataleos », *art. cit.*

¹²⁷ Alicia Lo Bianco, « Luigi Nono, compositor italiano. El maestro no pudo hablar de música », *art. cit.*

¹²⁸ « Por los pasillos del San Martín », *La Razón*, *art. cit.*

critiques ont décrit le public comme étant hétérogène – « des jeunes adhérents du mouvement punk, du moins dans leur façon de s'habiller et de se coiffer, aux gentlemen formels qui avaient dépassé la cinquantaine ». Selon la presse de l'époque, Nono était l'une des rares discussions « osées »¹²⁹ et, bien qu'aucune musique du compositeur n'ait été interprétée, sa visite a fait l'objet d'une grande couverture médiatique¹³⁰.

¹²⁹ Jorge Ricardo Aulicino, « Entretelones de las jornadas. Polémicas y pataleos », *art. cit.*

¹³⁰ Le compositeur Carmen Baliero se souvient que c'est une mère de la Plaza de Mayo qui l'a invité à marcher avec eux, que c'est Francisco Kröpfl qui a dit qu'il ne fallait pas parler de politique parce que ce n'était pas l'espace, et que Coriún Aharonián a commencé à crier « fascistes ! Selon Baliero, Nono a fait taire l'auditoire pour dire que ce serait un grand honneur de défiler avec eux. Entretien avec Carmen Baliero, Buenos Aires, 6 janvier 2018.



Figure 5 – La visite de Luigi Nono à Buenos Aires, presse.

Comme nous l'avons déjà annoncé, cet épisode a été souligné par la presse comme l'un des rares de cette Première rencontre pour la culture démocratique où la politique a émergé¹³¹.

¹³¹ Les deux autres étaient la conférence de Fernando Arrabal, au cours de laquelle un membre de l'auditoire a interrompu la discussion pour dire que « dans cette belle démocratie dont vous parlez, il y a des prisonniers politiques et il n'y a pas de liberté d'expression » (voir Aída Giacani, « Arrabal logró provocar el escándalo », *La Razón*, 12 décembre 1985, p. 32, et Daniel Gonzalez, « El escándalo final convirtió la conferencia de Arrabal en un hecho teatral surrealista », *La Razón*, 12 novembre 1985, p. 11) ; et une menace d'attentat qui a obligé à vider l'auditorium et à interrompre l'un des événements du Centro Cultural de la Ciudad – un spectacle sur le design et l'institution du CAYC, dirigé par Jorge de Jorge Giacani. 11) ; et une menace d'attentat qui a obligé à vider l'auditorium et à interrompre l'un des événements du Centro Cultural de la Ciudad – un spectacle sur le design et l'institution du CAYC, dirigé par Jorge Glusberg – « Dans ce cas, il y aurait eu une composante d'antisémitisme, dirigée contre le directeur du CAYC, Jorge Glusberg », « il n'y a pas eu d'engin explosif ni de dégâts matériels, mais cela constitue un événement très grave (...) Les dénoncer et s'opposer à eux et à l'institution du CAYC,

Au cours de la conférence, Gandini a lu un texte sur les effets et les conséquences de la dictature sur la culture argentine, soulignant la « désinformation » comme l'un des « fardeaux » qui subsistent encore, et donnant comme exemple qu'il y avait une « absence de musique contemporaine argentine » à l'événement¹³². Nono avait également affirmé que la connaissance réciproque entre les compositeurs latino-américains et européens était très limitée¹³³. Cependant, en 1985, les défis auxquels est confrontée la musique politiquement engagée ne sont pas ceux qui existaient à l'époque des visites de Nono dans les années 1960. La question n'était plus de savoir quels étaient les liens entre une révolution sociale et une révolution musicale, mais plutôt de savoir comment rendre cette musique accessible à un public plus large. Cet épisode permet de remettre en question la perception de la musique comme un domaine apolitique.

Quant à ses appréciations esthétiques, Nono niera l'utilité et la justesse des étiquettes « populaire » et « classique » appliquées à la musique. Il les décrète « une classification qui trouve son origine dans la mentalité des Lumières (...) gouvernée par l'idée de progrès, toute puissante aux XVIIIe et XIXe siècles »¹³⁴, alors que, pour le compositeur, « chaque époque modifie son style et ses œuvres, et il n'est pas intelligent d'appliquer à l'une ce qui est valable pour les autres »¹³⁵.

Nous terminerons cette section par l'analyse d'un épisode clé, survenu lors de la table ronde de Nono avec des critiques musicaux, au cours de laquelle le compositeur a été invité à donner une définition à la question « Qu'est-ce que la musique contemporaine ? Dans sa

dirigée par Jorge Glusberg », « il n'y a pas eu d'engin explosif ni de dégâts matériels, mais cela constitue un événement très grave (...) Les dénoncer et s'y opposer, dans le domaine culturel comme dans tout autre, est nécessaire pour qu'une société non autoritaire survive » (voir Bengt Oldenburg, « Acto repudiable », *La Razón*, 17 décembre 1985, p. 39). 39)

¹³² Alicia Lo Bianco, « Luigi Nono, compositor italiano. El maestro no pudo hablar de música », *art. cit.*

¹³³ « Luigi Nono : Música, talento y solidaridad », *Clarín*, *art. cit.*

¹³⁴ Napoleón Cabrera, « Un gran revoltoso en Buenos Aires. Luigi Nono conversó de música y de cien temas », *Clarín*, 10 décembre 1985, p. 9.

¹³⁵ *Ibid.*

réponse, Nono « a évité une définition verbale et a proposé des exemples sonores : percussions sur la table, coups sur le microphone, utilisation de sa propre voix, etc., pour suggérer que les matériaux utilisés par le compositeur d'aujourd'hui sont beaucoup plus variés que la notation traditionnelle »¹³⁶, selon la description de Napoleón Cabrera. Un autre critique a convenu qu'« il a donné un grand coup, puis un cri dans le microphone, puis un murmure presque inaudible, et en le frottant, il a laissé entendre que la musique contemporaine consistait à rechercher et à créer des sons non conventionnels et à les utiliser de manière créative et artistique. Il a ensuite poliment expliqué que pour être clair et didactique sur ces questions, il faudrait l'expliquer, avec une méthodologie différente, dans un cadre différent et lors d'un séminaire »¹³⁷.

Cette scène est restée dans la mémoire du public présent. Le critique Diego Fischerman y fait référence dans son livre sur la musique du XXe siècle¹³⁸, et aujourd'hui, il existe même un groupe Facebook intitulé « La question de Nono ». Dans son livre, Fischerman affirme que Nono avait également déclaré que c'était « la question la plus intéressante qu'on lui ait jamais



Figure 6 – Groupe Facebook « La question de Nono ».

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ « Riesgos y desdichas de la cultura vecinal », *La Nación*, 7 décembre 1985.

¹³⁸ Diego Fischerman, *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

posée » (bien que cette phrase ne soit pas mentionnée dans la couverture médiatique de l'époque).

L'un des éléments clés de cette anecdote, tel qu'il a été retenu par les personnes présentes et par la presse, est le fait que la question a été posée par une « personne »¹³⁹ qui était également une « Señora de Barrio »¹⁴⁰, c'est-à-dire quelqu'un qui ne semblait avoir aucun rapport avec le domaine spécifique de la musique contemporaine. La réalité était toutefois différente, puisque la question a été posée par une « jeune fonctionnaire bien intentionnée du complexe Parque Chacabuco (qui) a insisté pour qu'on lui explique en termes simples ce qu'était la musique contemporaine »¹⁴¹. À l'époque, le journaliste de *La Nación* était sceptique quant à l'approche inclusive de l'Encuentro, arguant qu'un centre culturel au milieu d'un parc, loin du centre-ville, n'était pas le meilleur endroit pour accueillir une figure d'avant-garde :

Il y a eu un malentendu regrettable. Il est évident que cette décentralisation de la culture démocratique dans les cent quartiers de Buenos Aires n'a pas dû être très propice pour que Doña Rosa, en sortant du supermarché, entre et écoute un champion de la musique contemporaine comme Luigi Nono¹⁴².

Le même journaliste a suggéré que les soixante-dix personnes présentes se seraient senties plus à l'aise dans « une salle du centre de la ville »¹⁴³, car aucune des questions « ne semblait révéler des voisins du Parque Chacabuco »¹⁴⁴. À cette idée, Cabrera ajoutera que « les réponses du musicien auraient peut-être été mieux utilisées si notre public était habitué à l'ordre mental ». ¹⁴⁵

En tout cas, l'ambition inclusive était réelle : « quand nous disons Buenos Aires, nous voulons dire exactement ce Buenos Aires : y compris Mataderos, Balvanera, Parque Patricios

¹³⁹ Napoleón Cabrera, « Un gran revoltoso en Buenos Aires. Luigi Nono conversó de música y de cien temas », *art. cit.*

¹⁴⁰ Luis Mihovilcevic, « Cómo conocí a Luigi Nono », *art. cit.*

¹⁴¹ « Riesgos y desdichas de la cultura vecinal », *La Nación*, *art. cit.*

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Napoleón Cabrera, « Un gran revoltoso en Buenos Aires. Luigi Nono conversó de música y de cien temas », *art. cit.*

ou Villa Soldati. Pendant sept ans, la simple pensée de cette possibilité serait entrée dans le domaine de l'utopie la plus absurde. C'est aujourd'hui une réalité et un accomplissement : au-delà, bien au-delà, des vindictes ou des diatribes »¹⁴⁶. Dans ce contexte, le critique *Clarín* a célébré cette initiative dans les quartiers, dont Doña Rosa :

La réceptivité du peuple a laissé d'autres critiques, pas du tout sans tact, mais beaucoup plus redoutables, le nez en avant. Ceux qui ont écrit en lettres majuscules leur étonnement que la haute culture soit ainsi mélangée à une autre culture. Les arguments étaient du type « **que peut savoir Doña Rosa sur Luigi Nono ?** » À la surprise, ou peut-être pas, de ces critiques, les gens parlaient main dans la main de **Luigi Nono**, même s'ils n'avaient jamais entendu une seule note de son¹⁴⁷.

Cette allusion à « Doña Rosa » par Napoleón Cabrera et Jorge Aulicino est une référence au personnage inventé par le journaliste Bernardo Neustadt dans les années 1980 dans son émission « Tiempo Nuevo ». Il représentait la personne « ordinaire », la ménagère moyenne, à qui il expliquait les événements politiques et économiques du pays, car « Doña Rosa ne pouvait pas penser par elle-même : (...) heureusement, la télévision était là pour ça »¹⁴⁸. Cependant, si pour Cabrera Doña Rosa n'avait rien à faire dans ce centre culturel, pour Aulicino elle pouvait discuter avec Nono « mano a mano ». Nous constatons que la perception de la musique contemporaine comme quelque chose de réservé à quelques privilégiés a prévalu.

Federico Monjeau, dans son livre *Un viaje en círculos*, affirme que la visite de Nono en 1985 « a fortement marqué une génération de musiciens locaux (...) étant donné l'intégration que Nono proposait entre la politique, l'art et la vie (...) bien qu'il finissait finît un toujours par les ramener au même noyau : Venise »¹⁴⁹, décrivant la rencontre comme « une petite source dans une autre (celle du gouvernement de Raúl Alfonsín) »¹⁵⁰. Tout comme Cage avait mis le

¹⁴⁶ Osvaldo Gallone, « Buenos Aires Capital de las Artes. La fiesta del encuentro », *art. cit.*

¹⁴⁷ Jorge Raúl Aulicino, « Encuentro Internacional de Cultura. Aciertos, desajustes y punto final », *art. cit.*

¹⁴⁸ Redacción de Ser Argentino, « Doña Rosa », *SerArgentino*, 19 avril 2018. Disponible sur : <https://www.serargentino.com/gente/asi-somos/dona-rosa> ; Micaela Baldoni, « Poder mediático y notoriedad periodística : Bernardo Neustadt y el periodismo político de la década de 1990 », *Revista de Sociología e Política* 27, 2019. Disponible sur : <https://doi.org/10.1590/1678-987319277007>

¹⁴⁹ Federico Monjeau, *Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales*, Buenos Aires, Mardulce, 2018, p. 51.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 51.

feu aux poudres à Darmstadt¹⁵¹, la visite de Nono a mis en émoi le camp argentin, qui était en train de se reconfigurer. Bien que Nono ne revienne pas à Buenos Aires, sa musique reste présente dans la ville, en tant que l'un des compositeurs récurrents du Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín depuis 1997, avec des représentations de *La Lontananza nostálgica utópica futura* en 2002, et de *Prometeo* en 2013¹⁵².

Cependant, la visite de Nono a également révélé des différences sur la conception de ce que devait être la musique contemporaine par rapport aux nouvelles valeurs démocratiques. La vision de Nono à l'époque – axée sur une approche expérimentale du son, une méfiance à l'égard des allusions manifestes à l'histoire de la musique et un engagement envers la nouveauté en tant qu'engagement social intrinsèque – offrait un contraste frappant avec la position de Gandini, qui tournait autour des allusions à l'histoire de la musique et qui introduisait une méfiance à l'égard de la nouveauté en tant que valeur en soi. Les deux compositeurs sont devenus très influents sur la scène, mais pour des raisons différentes. Si la position extérieure de Nono représentait une vision provocatrice – et pour certains, plus séduisante –, la vision intérieure de Gandini était plus en phase avec les positions sur la culture des nouvelles autorités argentines.

2.4. La musique contemporaine en démocratie

Dans ce chapitre, nous avons vu comment, dans les premières années du nouveau gouvernement, la démocratie en tant que signifiant a acquis un ensemble spécifique de caractéristiques qui, dans le contexte argentin, étaient centrées sur la consolidation d'une culture populaire inclusive, avec une pluralité de voix, et sur la valorisation de la mémoire et de l'histoire récente, dans laquelle les archives acquéraient un poids particulier. Comme nous

¹⁵¹ Martin Iddon, *New Music at Darmstadt*, op. cit. ; Luigi Nono, « Historical Presence in Music Today (1959) » dans Bryan R. Simms, *Composers on Modern Musical Culture : An Anthology of Readings on Twentieth-Century Music*, New York, Schirmer Books, 1999, p. 168-174.

¹⁵² Federico Monjeau, *Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales*, op. cit., p. 52-57.

l'avons vu, c'est à ce moment que Gerardo Gandini a déclaré une position esthétique qui respectait plusieurs de ces nouvelles valeurs démocratiques. Mais tout comme aucun gouvernement n'a le monopole des concepts de ce qu'est la démocratie, la vision de Gandini de la musique démocratique pourrait être contestée, comme l'a démontré la visite de Luigi Nono.

En 1988, Beatriz Sarlo a fait référence à ce problème (en dialogue avec le livre de Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*¹⁵³).

Les politiques culturelles démocratiques sont – dans un sens plus général – des politiques *formelles*. Ils poursuivent des arrangements institutionnels plutôt que d'appliquer des contenus cognitifs à la société (...) Si je devais avancer une hypothèse avec certaines possibilités de démonstration, je dirais que ce qui se rapproche le plus d'un centre d'initiatives dans la culture urbaine argentine se trouve au carrefour des pratiques intellectuelles avec des formes attribuées à la culture populaire et des contaminations avec la culture des médias de masse¹⁵⁴.

Le problème d'une musique qui résonne avec son contexte historique et politique va resurgir au début du 21^e siècle. La nouvelle démocratie qui a débuté en 1983 a été, à plus d'un titre, fragile et mise à l'épreuve. Cependant, divers mouvements citoyens et sociaux ont réagi à sa menace en descendant dans la rue pour la défendre.

Dans les chapitres suivants, nous examinerons comment les valeurs de la démocratie dans la musique contemporaine prendront différentes directions. Nous pouvons conclure, pour le moment, que dans cette nouvelle culture démocratique, d'une part, les figures charismatiques persistent, et que les institutions sont encore faibles. Nous verrons comment ces figures charismatiques, en particulier Gandini, développeront une initiative institutionnelle qui ne se dissout pas dans sa propre personne. Quoi qu'il en soit, bien que les discussions qui ont eu lieu dans les premières années qui ont suivi la fin de la dictature témoignent de certaines tensions qui continueront à prévaloir dans les années suivantes, un nouveau moment un nouvel âge pour la culture et la musique avait définitivement commencé.

¹⁵³ Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*, Mexique, Grijabo, 1987.

¹⁵⁴ Beatriz Sarlo, « Políticas culturales : democracia e innovación », *Punto de Vista*, n° 32, 1988, p. 8-13.

Chapitre 3. La musique contemporaine à Buenos Aires – performance et enseignement (1983-1990)

Les différents mondes artistiques ont leur propre organisation, leurs regroupements, leurs convictions (esthétiques, politiques), leurs publics. Dans le domaine de la musique contemporaine que nous étudions, nous avons distingué au moins trois grands groupes, qui étaient actifs au retour de la démocratie et qui allaient se poursuivre dans les années suivantes. Sans suivre un ordre de hiérarchie, il s'agit de : compositeurs qui sont restés en marge des institutions dominantes, qui ont privilégié l'improvisation et les techniques ; compositeurs qui ont utilisé la technologie et le son électronique comme principal matériau musical de leurs œuvres ; et un troisième groupe caractérisé par une relation plus étroite avec les institutions, une collaboration avec les instrumentistes, et où prévalent à la fois la catégorie d' «œuvre musicale » et l'importance du compositeur.

Ces trois groupes étaient tous actifs au début des années 1980, mais c'est le troisième groupe qui s'est imposé dans les espaces de concert à la fin des années 1980 et au début des années 1990. Dans ce chapitre, nous examinons ces trois groupes, puis nous nous concentrons sur les activités de Gerardo Gandini au Goethe Institute et à la Fundación San Telmo. Nous évaluons comment ces initiatives aboutissent à sa nomination en tant que premier directeur du CEOB et la personne qui déterminera le profil musical du centre. Dans cette première section, nous analysons les deux autres groupes et quels sont les moyens de transmission (comment la musique contemporaine est étudiée et analysée) dans ces années.

Le premier groupe que nous avons défini comprend les musiciens qui privilégient les créations comportant des éléments aléatoires et la présence de l'improvisation. Nombre d'entre eux, avec le retour à la démocratie, se sont consacrés à des projets liés à l'éducation musicale – notamment ceux des orchestres de jeunes. Dans les années 1960, ils avaient été indirectement liés au CLAEM-ITDT, bien qu'ils aient favorisé l'expérimentation et l'inclusion de non-musiciens dans leurs œuvres. Parmi ces compositeurs, nous pouvons citer les membres du groupe MMM, dont les membres fondateurs étaient Roque de Pedro, Roberto Chavarri et Guillermo Gregorio en 1969, qui ont été rejoints par Ramiro Larraín, Graciela Granata, Pablo Zukerfeld, Adrián Barcesat et Tipi Jaureguiberry. Nous incluons également les musiciens qui faisaient partie du CAyC, parmi lesquels Luis Zubillaga¹.

Dans le cadre de ses activités de critique dans les années 1970, Roque de Pedro a décrit le premier Festival international de musique contemporaine (1970)², comme « pas tout jeune, avec peu ou pas de snobisme et de complaisance »³ et avec « un public nombreux, visiblement »⁴. C'est au cours de ce festival que Krystoff Penderecki, Lukas Foss, Morton Feldman et Terry Riley – dont l'interprétation de *In C* a suscité plus d'une controverse à la réception locale⁵ – sont venus dans le pays.

Le cas de Zubillaga, qui a développé sa carrière entre Buenos Aires, Tucumán et Caracas, est un exemple de musicien d'avant-garde qui a dû s'exiler pendant le processus et qui est revenu au pays avec la démocratie. Disciple de Juan Carlos Paz, il avait fondé et dirigé différents groupes : l'ensemble de musique contemporaine et le groupe d'improvisation (1970-

¹ Andrew Raffo Deward, « Performance, Resistance, and the Sounding of Public Space : Movimiento Música Más in Buenos Aires, 1969-1973 » in Ana R. Alonso-Minutti, Eduardo Herrera and Alejandro L. Madrid (eds.), *Experimentalisms in Practice. Perspectives musicales d'Amérique latine*, op. cit., p. 279-304.

² Parrainé par le CAyC et mettant en vedette l'Ensemble de musique contemporaine dirigé par Enrique Gerardi. Voir les programmes à l'Archivo Gerardo Gandini (Biblioteca Nacional) et à l'Archivo de Música y Arte Sonoro Fernando von Reichenbach. Disponible sur : <https://archivofvr.unq.edu.ar/index.php/primer-festival-internacional-de-musica-contemporanea>

³ Roque De Pedro, « Primer Festival Internacional de Música Contemporánea », *Clarín*, 18 novembre 1970.

⁴ Roque de Pedro, « Primer Festival Internacional de Música Contemporánea », *La Nación*, 19 novembre 1970.

⁵ Norberto Chavarri, « Escándalo en el Festival », *AUDIO Magazine*, n° 2, année 1.

72) et l'improvisation collective à l'Escuela Superior de Bellas Artes de l'Université de La Plata, tous deux dissous pendant la dictature. Il a été directeur artistique du Teatro Colón en 1973 pendant le bref gouvernement d'Héctor Cámpora, et directeur de l'extension universitaire à l'Université de Buenos Aires (UBA). En 1977, il est contraint de s'exiler à Caracas après avoir été démis de tous ses postes, banni pour son activité militante et menacé d'expulsion.

En 1983, il est retourné à Buenos Aires pour participer à la « reconstruction d'un pays qui croyait recommencer son histoire avec foi, dynamisme et honnêteté »⁶. Il a participé à la coordination de la première rencontre latino-américaine de compositeurs critiques et de musicologues (organisée par le Secrétariat de la Présidence, la CONAC, l'OEA et l'UNESCO), et a repris en 1985 un poste d'enseignant au Conservatoire de Morón. Il a donné des conférences sur la popularisation de la musique contemporaine, s'intéressant aux questions « qui écoute notre musique ? à quoi sert-elle ? »⁷. C'est un compositeur qui a toujours fait partie de groupes – dans l'ANM (1968-1970), dans la CUDA (Asociación de Compositores Unidos de la Argentina, 1975-1990), et dans CULTRUN-CA⁸ (1989-1995). En 1984-86, il est membre fondateur et directeur artistique de l'Orquesta Sinfónica Juvenil (OSJ) de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de La Plata. En 1984, il est également membre fondateur et membre du bureau exécutif de la FAOSJ (Federación Argentina de OSJ). Ses contacts avec le Venezuela et le travail des OSJ dans ce pays (dirigé par J. V. Abreu) et sa participation à la 2e réunion latino-américaine des OSJ au Venezuela sont appréciés dans ce contexte⁹. Le réseau des OSE, d'abord provincial puis national, gagnera en importance au cours de la période étudiée¹⁰.

⁶ Elda Cerrato, *Luis Zubillaga. Musica de cámara y sinfónica. Livret de CD*, Buenos Aires, Ircovideo SRL, 2002.

⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁸ Ce groupe a été initié lors de la Biennale des orchestres de jeunes à laquelle plusieurs membres ont participé en tant que conférenciers.

⁹ Elda Cerrato, *Luis Zubillaga. Musica de cámara y sinfónica. Livret CD, op. cit.*

¹⁰ Sur les Orquestas escuela ou orchestres de jeunes en Argentine, voir : María Villalba, « La política pública de las orquestas infanto-juveniles », *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, Manizales*,

Ce que nous avons appelé le second groupe de musiciens, dont l'esthétique était centrée sur la création avec des médias électroniques, s'est initialement constitué autour de la figure et des initiatives du compositeur Francisco Kröpfl, qui avait successivement créé le Studio de Phonologie de l'Université de Buenos Aires (1958-1973), le laboratoire de musique électronique (1967-1971) du CLAEM-ITDT (1962-1971) et du CICMAT (1972-1977). Avec le retour à la démocratie, il fonde et est le premier directeur du Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM), situé au sein du Centro Ciudad de Buenos Aires, et dont l'auditorium à son quadriphonique est inauguré en 1984.

Le Centro Ciudad de Buenos Aires – créé pendant la dictature en 1980, puis rebaptisé Centro Cultural Recoleta (CCR) avec le retour de la démocratie, sur le modèle du Centre Pompidou. Comme l'a analysé Viviana Usubiaga, elle a repris et révisé des idées des années 1960 et de l'ITDT, avec une mystification croissante de cette scène. Usubiaga souligne l'importance que l'imaginaire des années 1960 a eu dans les années 1980 – même si nous observerons que cette influence a diminué dans les années 1990. Cette présence s'est manifestée dans des expositions telles que *La Minujinda* de Marta Minujín au CCR (une critique de *La Menesunda* de los 60s) et dans l'exposition *Recordando al Di Tella* à la Fundación San Telmo, dirigée par Jorge Helft. Usubiaga cite l'intellectuelle Beatriz Sarlo sur l'importance des années

Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud del Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud de la Universidad de Manizales y el Cinde, vol. 8, no. 1, (janvier-juin), 2010, p 131- 149 ; Gabriela Wald, « Proyectos de orquestas juveniles y procesos de transformación colectiva : dos estudios de caso en Buenos Aires, Argentina », *Ciências Sociais Unisinos*, vol. 51, no. 1, Universidade do Vale do Rio dos Sinos São Leopoldo, Brazil. January-April, 2015, p. 19-31. Disponible sur : <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93838249004> ; Kam Avenburg, « Disputes in the symbolic order : children's and youth orchestras in Argentina », *Runa*, vol.39, n.1 2018, p. 95-116. Disponible sur : http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-96282018000100006&lng=es&nrm=iso. ISSN 1851-9628 ; Viviana Valenzuela et Gabriela Aisenson, « Jóvenes en orquesta escuela : construcción de identidad y proyectos de futuro » *Anuario de investigaciones*, vol.23, no.1, 2016, p.87-96. Disponible sur : http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16862016000100011&lng=es&nrm=iso

60 dans les années 80 en déclarant qu' »il y a eu un moment dans les années 80 où nous avons tous un livre sur les années 60 dans notre dossier »¹¹.

Durant les premières années du retour de la démocratie, le CCR s'est imposé comme l'un des lieux privilégiés, avec des expositions telles que *La Kermesse* (1986) et *Nuevas Tendencias* (1987) – un « événement-spectacle multidisciplinaire » basé sur une recherche sociologique des habitudes culturelles de la communauté argentine, et présentant des bandes sonores de Daniel Melero et Diego Frenkel et une musique « triviale, minimale et électronique » issue d'un projet de Francisco Kröpfl¹². Cependant, vers la fin des années 1980, l'instabilité politique et économique a intensifié la privatisation du domaine culturel, avec la consolidation des marchés de biens culturels – contestés et contrés par les modèles de redémocratisation du gouvernement Alfonsín¹³. Vers la fin des années 1980, avec le changement de gouvernement, le CCR – souvent qualifié de « grand éléphant blanc »¹⁴ – a changé de direction : Osvaldo Giesso a été remplacé, d'abord par l'architecte Rodolfo Livingston, puis par Diana Saiegh.

Les activités musicales du RCC étaient principalement organisées par le LIPM sous la direction de Francisco Kröpfl. Le programme des années 1984 – 1989 était éclectique : il incluait de la musique de chambre classique et de la musique populaire, tout en gardant la musique électroacoustique au cœur du programme¹⁵. Ainsi, en 1984, il y a eu des concerts organisés par Alicia Terzián et l'EIMC, des concerts de jazz, et un cycle intitulé « 700 ans de musique contemporaine » par le Studio de musique de la Renaissance du Collegium Musicum de Buenos Aires – qui se poursuivra en 1985 avec différents concerts de musique de chambre de tous les siècles. Toutefois, les principaux événements seront des concerts sous les rubriques

¹¹ Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables : problemas de representación, interpretación y circulación de las artes plásticas de Buenos Aires en el proceso de redemocratización (1981-1989)*, op. cit., p. 211.

¹² *Ibid.*, p. 223.

¹³ Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*, op. cit. p. 38-45 ; Beatriz Sarlo, « Políticas culturales : democracia e innovación », art. cit., p. 9.

¹⁴ Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables : problemas de representación, interpretación y circulación de las artes plásticas de Buenos Aires en el proceso de redemocratización (1981-1989)*, op. cit., p. 226.

¹⁵ Nous sommes reconnaissants pour les matériaux fournis pour cette section par le Fonds Laboratorio de Investigación y Producción Musical (FLIPM) et ses directeurs, Fara Korsunsky et Miguel Garutti.

« musique informatique » et « musique électroacoustique dans le monde ». A première vue, on peut constater que toutes les activités musicales n'étaient pas à l'initiative du LIPM, mais que l'espace était utilisé par des associations extérieures (comme l'EIMC et le Collegium Musicum) pour programmer leurs saisons respectives (voir le programme du LIPM, 1984-1990, annexe I).

En 1985, en plus des différents cycles consacrés à la « rénovation des expressions de la musique populaire » et au tango, il y a eu deux concerts organisés par Alicia Terzián sous le titre « El tango, de lo popular a lo clásico ». Toutefois, l'accent sera à nouveau mis sur les cycles consacrés à la musique électroacoustique – dans le monde et en Amérique latine, et sur un cycle intitulé « Remembering Di Tella », avec des œuvres d'anciens boursiers de l'institut (et au sujet duquel une exposition a également été organisée). Une semaine de musique médiatique et électroacoustique a été organisée, en collaboration avec la Federación Argentina de Música Electroacústica (FAME), des concerts de membres de l'Agrupación Nueva Música, et un cycle annuel intitulé « Difusores de la música argentina contemporánea » (Diffuseurs de musique argentine contemporaine). Il y a également eu des concerts consacrés à la voix au XXe siècle, à des œuvres de percussion (sous la direction de Carmelo Sáitta et de son ensemble), des œuvres du Grupo de Creación Musical, ainsi que la mise en scène de *La voix humaine* (Jean Cocteau – Francis Poulenc) par Jorge Hacker.

Le programme de 1986 comportait différents cycles annuels, toujours avec la participation de différentes associations. Un cycle a été exclusivement consacré à la musique électroacoustique en Argentine, en Amérique latine et dans le monde, avec la semaine de la musique électroacoustique, ainsi que des concerts organisés par FAME et des premières par le LIPM. Deux autres cycles étaient « Renouveler les expressions de la musique populaire » et le cycle « Diffuseurs de la musique argentine contemporaine ». En outre, il y avait un cycle organisé par le Grupo de Acción Musical intitulé « Experiencias en la improvisación » (Expériences en improvisation).

En 1987, les cycles « Renouvellement des expressions de la musique populaire » et « Musique électroacoustique en Argentine, en Amérique latine et dans le monde » ont été programmés (en plus d'un concert de musique électroacoustique de Joseph Celli). La semaine de la musique médiatique et électroacoustique a été organisée, ainsi que des concerts de musique sépharade, de danses et de chants arméniens et de musique traditionnelle de l'Est. Il y a également eu deux concerts de diffuseurs de musique argentine contemporaine et deux cycles de concerts intitulés « Mois d'août de la musique contemporaine » et « Expériences en improvisation » (par le Grupo de Acción Musical). Gerardo Gandini a également utilisé l'espace pour sa saison produite par le Goethe Institut et la Fondation San Telmo.

En 1988, une série annuelle sur la musique électroacoustique dans le monde, en Amérique latine et en Argentine a de nouveau été programmée, ainsi que, en octobre, la semaine des médias et de la musique électroacoustique. Un autre cycle annuel était consacré aux « interprètes de musique contemporaine », avec différents ensembles de chambre et solistes interprétant un répertoire varié – avec un accent sur le 20^e siècle. Un troisième cycle était consacré à l'œuvre de « douze créateurs de musique contemporaine argentine » (un par concert – Luis María Serra, Guillermo Graetzer, Gerardo Gandini, Fernando Gonzalez Casellas, Jorge Rapp, Osías Wilensky, Víctor Amícola, Hilda Dianda, Mariano Etkin, Salvador Ranieri, Marta Lambertini et Pablo Di Liscia).

Il existe des cycles de concerts qui se répètent année après année. En 1989, ce fut le cas des cycles des « Intérpretes de música contemporánea » et d'un autre intitulé « Doce compositores de la música contemporánea argentina » (cette fois-ci Marcelo Koc, Augusto Rattenbach, Alejandro Pinto, Virtú Maragno, Jorge Maronna, Raúl Schemper, Eduardo

Alemann et Eduardo Tejada¹⁶). Il y avait également une série annuelle sur la musique électroacoustique en Argentine, en Amérique latine et dans le monde¹⁷. Un concert dédié à l'œuvre de Carlos Guastavino, et un concert organisé par la Liga Argentina de Compositores, et un autre par le groupe CULTRUM, ainsi qu'un concert avec de la musique sur la Révolution française, ont été programmés. Un petit cycle d' »Expériences en improvisation » et deux œuvres avec intervention scénique : *La mirada sonora de la memoria*, théâtre-musique-action de Pablo Zukerfeld et *Después del cuento. La mujer del abanico*, de Maria Chemes et Mónica Viñao sur l'œuvre de Yukio Mishima.

Dans le cadre du cycle « interprètes de musique contemporaine », la présentation du collectif de compositeurs « Línea adicional » – composé de Manuel Juárez, Mariano Etkin, Gabriel Valverde, Erik Oña et Cecilia Villanueva – était intéressante, présentant cinq versions locales du *Tango perpétuel* de John Cage. Les versions argentines ont été interprétées par la pianiste Haydée Schvartz – disciple du pianiste nord-américain Yvar Mikhashoff et héritière de sa collection internationale de tango pour piano, le tango de Cage étant une commande de Mikhashoff pour cette collection. Pour Marina Cañardo, ce groupe hétérogène de compositeurs (tant du point de vue de l'esthétique que de l'appartenance à deux générations différentes) s'est servi de John Cage comme d'une lettre d'introduction, pour « s'inscrire dans un certain type d'avant-garde » que Etkin a lui-même défini comme « une musique a-téléologique, non finaliste et non didactique ». L'attrait du fait tango impliquait « une inscription dans 'le local' du groupe naissant », ce qui donnait au groupe et au concert une double connotation « d'œuvre d'avant-

¹⁶ Des concerts annoncés dédiés aux compositeurs Silvano Picchi, Antonio Tauriello, Mario Peruso et Oscar Edelstein, le programme correspondant n'a pas été trouvé.

¹⁷ En 1989, Francisco Kröpfl a composé *Metropolis – Buenos Aires*, un paysage sonore de la ville, au LIPM. L'œuvre a été commandée par la Radio de Cologne, mais sa première argentine n'aura lieu que dans le cadre d'une rétrospective consacrée au compositeur par le CETC en 2015 – dans une version révisée à huit canaux. Bien que cette œuvre anticipe l'art sonore post-crise, elle n'a pas été jouée à Buenos Aires l'année de sa création. Voir Federico Monjeau, « Intenso y contenido », *Clarín*, 22 avril 2015.

garde et de genre local » qui « était pour Línea Adicional presque un programme ou un manifeste artistique »¹⁸.

Vers la fin des années 80, de nombreux compositeurs et disciples associés d'une manière ou d'une autre au LIPM ont commencé à travailler sur le cours diplômant de composition avec des médias électroniques créé à l'Université de Quilmes (UNQUI) en 1989 – par une loi nationale et normalisé en 1992. La création de la carrière est une initiative de la compositrice María Teresa Luengo, disciple d'Alberto Ginastera, Luis Gianneo, Juan Francisco Giacobbe et Roberto Caamaño ; boursière du CICMAT en 1973 où elle a étudié avec Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, Fernando Von Reichenbach, Gabriel Brncyc et Peter Maxwell Davies ; et membre de l'Agrupación Nueva Música depuis 1974.

Au moment du coup d'État de 1976, Luengo travaillait au département de musique de l'Escuela Municipal de Bellas Artes « Carlos Morel » de Quilmes, dont elle a été vice-directrice entre 1972 et 1992, et d'où elle a essayé « de toujours favoriser la diffusion et l'exécution de la musique contemporaine, avec les difficultés logiques du rejet généralisé de l'expérimental »¹⁹. Le cours diplômant à l'UNQUI est le fruit de sa propre initiative, découlant d'un « besoin des jeunes d'avoir accès à la musique électronique dès le début de leur carrière »²⁰. Elle a été la directrice du cours de 1991 à 1998, dont elle a élaboré le programme dans le but « d'unifier l'enseignement des différents aspects de la composition musicale, y compris l'utilisation des médias électro-acoustiques, un fait d'une importance vitale pour les générations nées sous les avancées de la technologie dans ce sens »²¹ et dont l'admission ne nécessitait pas d'études

¹⁸ Marina Cañardo, « Diálogos imaginarios al ritmo del tango : Satie, Cage y el grupo Línea Adicional », *La Nación*, 5 novembre 2012 ; Marina Cañardo, « Diálogos imaginarios al ritmo del tango : Satie, Cage y el grupo Línea adicional » in Esteban Buch (ed.), *Tangos cultos : Kagel, JJ Castro, Mastropiero y otros cruces musicales*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2012, p. 72-85.

¹⁹ Entretien avec María Teresa Luego, Buenos Aires, 28 août 2017.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

musicales préalables. Comme le souligne Luego, bien que les laboratoires existants aient accueilli des compositeurs déjà formés, il n'y avait pas de carrière organisée pédagogiquement en tant que telle dès le début. Le cours a attiré un grand nombre d'étudiants et s'est établi comme une institution prestigieuse pour l'éducation musicale à Buenos Aires.

La création de l'UNQUI s'inscrit dans le cadre d'un processus de décentralisation de l'Université de Buenos Aires²², qui a débuté avec le retour de la démocratie – et qui comprenait également les Universités de Lanús et d'Avellaneda et plus tard l'École de musique populaire d'Avellaneda. La ville de Buenos Aires possédait, depuis la fin du XIXe siècle, des institutions dédiées à l'éducation musicale. Avec le retour à la démocratie, il y avait quatre options.

L'institution la plus ancienne était le Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo (CNLB), fondé par le compositeur en 1924 et proposant des diplômes en composition, instruments et direction d'orchestre. Le Conservatorio Municipal Manuel de Falla (CMMF), quant à lui, avait été formé par des instrumentistes à l'initiative du directeur et fondateur de la Banda Municipal de Buenos Aires Antonino Malvagno, dans le but de former des instrumentistes pour le Centenaire de l'Argentine en 1910, devenant l'Escuela Municipal Nocturna de música et commençant à fonctionner comme un conservatoire municipal en 1927.

Une troisième institution était la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de l'Universidad Católica Argentina (UCA) créée en même temps que l'Université en 1958, dont les professeurs fondateurs étaient Alberto Ginastera, Marta Pelizzari, Raquel Casinelli de Arias, Ana Cecilia Ferrero et Hermes Forti. À ses débuts, il comprenait des diplômes en musicologie et critique²³, en composition, en éducation musicale et en musique sacrée. En

²² Alicia Olivieri Alberti, « Alcances y limitaciones del proceso de descentralización política en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires : 1996 – 2010 », Document final de troisième cycle. Université de Buenos Aires, 2011. Disponible sur : http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tpos/1502-0211_OlivieriAlbertiAC.pdf

²³ García Muñoz, Carmen, « La musicología en la universidad. El plan de estudios en la facultad », *Revista del Instituto de Investigación Musicológica « Carlos Vega »* n° 13, 1994 ; Suárez Urtubey, Pola, « La musicología en la Universidad Católica Argentina », *Consonancias* Année 10 n° 37, 2011.

1981, la faculté a ajouté des diplômes et des chaires de direction d'orchestre et de chorale. Au retour de la démocratie, l'Université était installée dans une vieille maison du quartier de San Telmo²⁴.

La quatrième institution était l'Université nationale de La Plata qui, en raison de la proximité des villes, était fréquentée par de nombreux étudiants de la capitale du pays. Elle a été créée au début du 20^e siècle, le diplôme de musique (histoire de la musique, éducation musicale) commençant en 1961. La chaire de composition a été reprise par Mariano Etkin en 1984, à son retour du Canada. Il a pris ses fonctions en proposant d'introduire ce qu'il appelle la « composition libre », c'est-à-dire des cours de composition où l'accent n'est pas mis sur l'imitation de modèles (ce que l'on apprend dans d'autres matières), mais sur « l'imagination », citant Juan Carlos Paz : « la musique n'existe pas, il faut la créer »²⁵. Une autre institution publique était le LIPM, au CCR, où principalement Francisco Kröpfl a transmis ses idées sur la morphologie et l'analyse musicale, et où l'on pouvait sentir à la fois l'héritage du CLAEM et l'importance accordée à la musique électronique.

En plus de ces quatre établissements d'enseignement supérieur, l'Université de Buenos Aires propose également un diplôme en arts (avec une option en musique). L'histoire des arts existait déjà en tant que matière autonome au sein du cours de licence en arts depuis 1915, avec un contenu variable selon le responsable : Carlos Zuberbühler, Camilo Morel, Jorge Cabral, Carlos Becker (avec Angel Guido et Martín Noel, José Destéfano, qui deviendra plus tard le professeur titulaire), et enfin Julio E. Payró, qui créera le cours et l'Instituto de Historia del Arte (qui porte son nom depuis 1981). Une fois la carrière créée, des sujets incluant l'étude de

²⁴ Pour une étude détaillée des plans de l'UCA, voir Mondolo, Ana María, Vineis, Nilda, « Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Autoridades, cuerpo docente, egresados, carreras y planes de estudio », *Revista del Instituto de Investigación Musicológica « Carlos Vega »* Año XXII No. 22, 2008.

²⁵ Julio Schinca, « Entrevista con el compositor Mariano Etkin », *Klang. Revista de música*, disponible en ligne : http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/49587/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

l'art latino-américain ont été incorporés – tels que deux séminaires de Nelly Perazzo et la chaire d'Elsa Flores Ballesteros.

Créé en 1963, le programme de licence en histoire des arts a subi des changements de programme en 1974, 1976 et la réforme de 1985, qui a changé le nom du programme en « Arts », introduisant trois orientations – plastique, combinée et musique²⁶. Ce changement a été fondamental pour l'étude de l'histoire de la musique à l'Université de Buenos Aires.

Cependant, jusqu'à ce que ces changements aient lieu, la forme privilégiée d'éducation musicale avait été privée, les compositeurs et les interprètes donnant des cours à leur domicile. Dans ce contexte, il convient également de souligner les cours et la méthode de lecture et d'écriture développés par María del Carmen Aguilar, qui ont débuté dans le cadre du cours de licence en lettres à l'UBA et se poursuivent jusqu'à aujourd'hui sous la forme de groupes d'étude. Des institutions telles que le Fondo Nacional de las Artes et la Fundación Antorchas ont accordé des bourses pour étudier en privé avec ces compositeurs. D'autre part, l'accès à l'information était important : la figure du maestro était souvent aussi un moyen d'accéder à des partitions et à des enregistrements peu diffusés²⁷. Nous verrons comment ces modes de transmission vont se transformer au cours des années 1990. L'une des conséquences est que toutes les instances d'apprentissage se déroulent dans des institutions publiques, dont l'UNQUI a été la première initiative.

²⁶ Carla García, Ana Schwartzman, « Historia del arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1915-1986) », *Boletín de Arte* n° 15, pp. 51-57, septembre 2015 ; Marta Penhos et al. (comp), *Una historia para el arte en la UBA*, Eudeba, 2020.

²⁷ Mariano Etkin a souvent raconté comment, dans les années 1960, par l'intermédiaire de la Bibliothèque américaine (Licoln-ICANA), les bibliothécaires (Emilio Soleri entre autres) ont mis à sa disposition les catalogues complets des principaux éditeurs de musique, afin qu'il puisse choisir les partitions à commander aux éditeurs. Dans cette bibliothèque, donc, Gerardo Gandini et Mariano Etkin ont commandé des partitions et des vinyles de Morton Feldman. Des anecdotes sur la manière et le moment où l'on a accédé à certaines sources précieuses circulent dans les témoignages de tous les acteurs (comme c'est le cas de l'arrivée du *Silence* de John Cage pour Etkin et Paraskevaïdis). À titre de comparaison, Etkin a également déclaré que lorsqu'il s'est rendu en Europe en 1962 et a demandé les catalogues des œuvres de Schönberg à Vienne, il n'a obtenu qu'un vinyle de *Nuit transfigurée*, auquel il avait déjà eu accès à Buenos Aires. Entretien avec Coriún Aharonián, Montevideo, 1-2 juillet 2017.

Nous concluons cette introduction par un événement qui a réuni des acteurs de différents groupes autour de deux compositeurs : Erik Satie et John Cage. Il s'agit de la première représentation des *Vexations* d'Erik Satie, à la Sala Casacuberta du Teatro Municipal San Martín, le 2 novembre 1988.

L'exécution de l'œuvre paradigmatique du compositeur français a commencé à 14 heures et s'est terminée à 2 heures du matin le lendemain, sous la direction générale de la pianiste Adriana de los Santos, avec Carmen Baliero et Fabiana Galante en charge de la salle et Pedro Aznar au piano, Adriana Cornú, Adriana de los Santos, Gerardo Gandini, Nora García, « Cuchi » Leguizamón, « Baby » López Furst, Lucía Maranca, Leo Masliah et Atilio Stampone, ainsi que sept « chronomètres ». Comme nous pouvons le constater, les interprètes venaient de différents domaines de l'expression musicale locale : au cours des prochaines années, nous verrons comment Cage et Satie ont été des figures qui ont généré une cohésion dans le domaine.

Dans le programme du livre, Ricardo Zalarayán a présenté une étude de l'œuvre de Satie et une chronologie de ses travaux. L'écrivain est d'accord avec plusieurs des interprétations qui ont été attribuées à *Vexations* : il la place dans la période « mystique, rosicrucienne, ésotérique, grégorienne ou ogivale » du compositeur²⁸, une « période unique (...) significativement non prise en compte à ce jour, dans laquelle les titres des œuvres ne contredisent pas ceux des œuvres du compositeur ».) significativement négligé jusqu'à aujourd'hui, dans lequel les titres des œuvres ne contredisent pas leur esprit et leur contenu musical réel, contrairement aux titres humoristiques et exotiques qui en ont trompé plus d'un et ont donné lieu à la fausse image d'excentricité et de farce de l'auteur, qui persiste encore et empêche de comprendre pleinement la diversité et, aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'extrême unité de l'œuvre du 'Maître d'Arcueil' »²⁹.

²⁸ Ricardo Zalarayán, « Erik Satie. Compositor de música. Proyecto para un estudio sobre el Sr. Erik Satie con una (detallada) cronología de sus obras », Programa de concierto, Buenos Aires, Teatro Municipal San Martín, 2 novembre 1988, p. 10.

²⁹ *Ibid.*, p. 11.

Suit l'interprétation d'Anne Rey, dans laquelle *Vejaciones* est conçu comme une invitation au public et aux interprètes à entrer dans une transe, à travers les 840 répétitions du motif de base. Il s'agit d'une œuvre à usage personnel, destinée à maintenir la discipline intérieure, et il poursuit en analysant que la conception de la composition suit des codes symboliques correspondant à la secte rosicrucienne. Enfin, il cite Cage lorsqu'il dit que l'interprétation de l'œuvre « peut être insupportable... mais pourquoi ne pas essayer ? mais pourquoi ne pas essayer ? »³⁰. Il décrit John Cage comme « presque un double, une réincarnation de Satie »³¹, qui avait dirigé et interprété la première interprétation littérale-intégrale de l'œuvre.

Il est intéressant de réfléchir au poids que John Cage a eu sur la nouvelle scène locale – et cette représentation de *Vexations* a été l'un des premiers événements majeurs – à la lumière des travaux de Fred Turner sur la génération de musiciens et d'artistes américains entre la Seconde Guerre mondiale et les années 1960. Turner a analysé comment l'idée d'un « citoyen américain démocratique » a été consolidée au sein d'un « *entourage démocratique* », sur la base du travail des chercheurs en sciences sociales, des journalistes, des artistes (travaillant notamment sur des œuvres multimédias) au sein du National Morality Committee créé en 1941. L'idéologie de ces « environnements » était telle que chacun pouvait choisir sa propre expérience – ce qui deviendra plus tard la forme de la consommation à l'américaine.

Cette « liberté » de choix, Turner la compare à certaines caractéristiques de la « contre-culture » : le son démocratique de John Cage visait à libérer le public des modes autoritaires de communication par le son et la simultanéité des actions dans la performance. Pour Turner, le son démocratique était un moyen d'organiser les images et les sons, mais aussi la société : le comité de moralité appelait à l'intégration raciale, à la tolérance sexuelle et religieuse, et à la

³⁰ *Ibid.*, p. 12.

³¹ *Ibid.*, p. 7.

liberté individuelle. Cet « environnement démocratique » est proposé comme une alternative aux médias de masse et à la société totalitaire à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Pour Turner, cependant, cette vision d'une société égalitaire (présente dans toutes les sphères de la vie) se perd après les années 1960. Ce raisonnement est utile pour réfléchir aux raisons pour lesquelles ces musiques et compositeurs américains auront un impact important sur la nouvelle démocratie argentine, dont l'« environnement » se définit au cours de cette décennie.

3.1. Analyser la musique argentine contemporaine : trois sujets

Pour l'analyse d'*Eusebius* de Gerardo Gandini, dans le chapitre deux, nous considérons les particularités que les différentes formes d'utilisation de l'intertextualité ont prises dans la musique argentine, en proposant une lecture dans une clé latino-américaine. Dans cette section, nous présentons les principales tendances de l'analyse musicale de la musique argentine contemporaine, afin de comprendre comment s'est consolidé un canon d'analyse, un cadre interprétatif, qui était souvent en dialogue avec une critique musicale qui présenterait ces concepts au public. Sans sous-estimer la capacité explicative de ces cadres pour analyser un *corpus* spécifique d'œuvres, nous postulons qu'ils ne peuvent plus être appliqués à la création actuelle, et encore moins à la musique argentine contemporaine au sens large.

Le musicologue Pablo Fessel affirme que la musique argentine contemporaine s'est caractérisée par un éclectisme esthétique, tant vers la fin des années 1970 qu'en 1983³² – sans pouvoir parler d'une esthétique CLAEM, d'une part, mais en préservant une certaine opposition Paz – Ginastera, d'autre part (comme nous l'avons mentionné au début de ce chapitre). Cependant, une évaluation critique des écrits sur la musique argentine contemporaine nous permet de proposer certaines constantes dans l'analyse du corpus.

³² Pablo Fessel, « Huellas del CLAEM en la música contemporánea argentina » dans José Luis Castiñeira de Dios (ed.), *La música en el Di Tella : resonancias de la modernidad*, op. cit., p. 36-41.

Les tendances à prendre en compte seront de trois ordres. Tout d'abord, nous examinerons la dichotomie « compositeurs de discours vs. compositeurs de sujets », et la manière dont ces deux groupes ont été définis. Un deuxième axe sera celui de la « modestie », qui peut s'appliquer aux compositeurs, tant du point de vue du discours que du sujet : pour cela, nous analyserons les textes du musicologue Omar Corrado et de Gerardo Gandini, en tant que protagonistes d'un débat auquel participaient d'autres musiciens. Associée à cette notion de « modestie », on trouve souvent la catégorie de « pauvreté » des ressources musicales, lue dans une clé idéologique. Un troisième et dernier axe sera celui du « minimismo », utilisé pour la musique contemporaine argentine et latino-américaine. Ces tendances ont été établies comme *topos* d'analyse au cours des trente dernières années³³.

Le critique Federico Monjeau a écrit sur le premier de ces sujets à plusieurs reprises. L'un des derniers a été publié dans le journal *Clarín*, à l'occasion du décès de la compositrice Marta Lambertini :

C'est Gandini qui, avec une formule particulièrement ingénieuse, a parlé de **compositeurs « du langage » et de compositeurs « de la matière »** pour établir une division dans la musique argentine de la seconde moitié du vingtième siècle. Dans cette logique, les premiers supposent que la musique est non seulement un langage et donc un fait discursif, mais aussi que ce langage est fait d'autres langages et que l'histoire de la musique fait partie des matériaux de la musique, tandis que les seconds (ceux de la « matière ») présupposent une perception plus physicaliste et directe du son.³⁴

Les compositeurs « du langage » (dont Gerardo Gandini, Antonio Tauriello, Marta Lambertini et Pablo Ortiz), font partie de ce que nous avons précédemment caractérisé comme

³³ Dans le sens donné à ce mot par la théorie topique proposée par Kofi V. Agawu, *Playing with Signs : A Semiotic Interpretation of Classical Music*, New Jersey, Princeton University Press, 1991 ; Robert S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven : Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1994 ; Nicholas McKay, 'On Topics Today', *ZGMTH*, no. 4, 2007, p. 159-183 ; Leonard G. Ratner, *Classic Music : Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer, 1980 ; Melanie Plesch, « Alberto Williams's Abandoned Ranch : A Reflection on the Beginnings of Musical Nationalism », *Proceedings of The Arts in the Quincentennial Debate. IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1992, p. 196-202 ; Melanie Plesch, « Una pena extraordinaria : tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino », *Acta Musicologica*, vol. 86, 2014, p. 217-248.

³⁴ Federico Monjeau, « Adiós a una gran compositora. Murió Marta Lambertini », *Clarín*, 26 mars 2019.

ceux qui utilisent l'intertextualité (dans une tonalité musicale latino-américaine). Cela implique un dialogue avec les œuvres préexistantes, et l'idée d'un musée imaginaire d'œuvres musicales propres à chaque compositeur, qui établit un dialogue avec les autres arts et notamment avec la littérature latino-américaine, et qui va au-delà de l'utilisation de la citation.

Selon les mots de Mariano Etkin et d'autres, « les citations cessent de fonctionner comme des citations. D'où le caractère énigmatique de nombre de ses œuvres »³⁵. A cela s'ajoute le poids d'une mémoire et d'une histoire des matériaux musicaux, et la procédure de l'*objet trouvé* (que le compositeur utilise depuis 1969). Gandini dit aussi : « ce qui est nouveau n'est pas dans le matériau mais dans la syntaxe, dans la façon dont les matériaux sont combinés entre eux »³⁶. À propos de ce processus intertextuel, en se référant spécifiquement à l'œuvre de Gandini, la compositrice Graciela Paraskevaïdis a déclaré qu'il ne s'agit ni d'imitation ni de rejet, mais plutôt d'utiliser ce qui est étranger comme si c'était le sien, mais traité et incorporé dans une « *musicofagia* préméditée »³⁷. Paraskevaïdis lit le compositeur dans une tonalité latino-américaniste, comme « le meilleur exemple d'une synthèse extra-européenne de la musique européenne »³⁸.

En ce sens, il est intéressant d'envisager l'extension du concept de citation en théorie musicale. Dans la théorie littéraire, Beatriz Sarlo a analysé qu'« il serait difficile de dire qu'un poème cite la forme du sonnet. Un poème qui cite la forme du sonnet est, plus ou moins, un sonnet »³⁹. Cependant, dans le cas musical, suivant les idées d'Omar Corrado, « la citation n'est pas une citation ouverte d'une mélodie, d'un collage ou d'une structure »⁴⁰. Gandini analyse que

³⁵ Mariano Etkin et al., « Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini », *art. cit.*, p. 36.

³⁶ Graciela Paraskevaïdis, « Gerardo Gandini : Mozartvariationen », *Revista Argentina de Musicología*, 2006, p. 17-33. Paraskevaïdis cite les « Comentarios introductorios a un recital de piano con obras propias » de Gandini, au *Núcleo Música Nueva* de Montevideo, le 15 novembre 1995.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 22.

³⁹ Gerardo Gandini et autres, « Discusión », *Punto de Vista*, n° 60, 1998, p. 33-35.

⁴⁰ *Ibid.*

»Le matériau devient référentiel en lui-même (...), l'accord de dominante avait une certaine fonction dans la musique tonale qu'il n'a plus. Mais en utilisant cette relation intervallaire, on fait inévitablement référence à la fonction que ce matériau avait dans un autre contexte (...). Toute relation avec et entre les matériaux musicaux est devenue référentielle car tout a une histoire. Ainsi, en utilisant le matériau, on fait référence à l'histoire de ce matériau (...) (A)n utilisant la forme sonate, on cite le sens que la forme sonate avait lorsqu'elle était considérée comme la structure la plus parfaite »⁴¹.

Ainsi, les deux auteurs privilégient la notion d'intertextualité à celle d'une « esthétique de la citation », et évitent à tout prix la notion de « postmodernisme », qui permet d'envisager des références à d'autres musiques en y prélevant des points structurels, même imperceptibles à la surface des œuvres⁴². La *Sonate pour piano* de Gerardo Gandini (1996) est donc une citation plus abstraite de la forme sonate, de l'idée de la sonate – de ses groupes thématiques, de son développement, de son sens organique.⁴³

La deuxième catégorie ou topos d'analyse est celle de la « modestie », proposée par Omar Corrado. Le musicologue se réfère à la description faite par Juan Carlos Paz du happening *La Menesunda* de Marta Minujín, qui s'est déroulé à la Di Tella en 1965 : « ...le remue-ménage a eu lieu, mais ce genre de remue-ménage pas trop, typiquement le nôtre : être avancé, ça fait bien, être n'importe quoi, mais pas trop »⁴⁴. Corrado définit la critique de Paz à l'égard de la « timidité des ruptures multimédias de l'époque, étendue aux artistes et au public » et définit le comportement récurrent de « prudence, la culture d'un juste milieu sensible et mesuré »⁴⁵.

Corrado étend également cette mise en garde à Paz lui-même et à la manière dont le compositeur a utilisé la technique dodécaphonique, avec un « manque de prétention à s'approprier toutes les possibilités opérationnelles et transformationnelles offertes par les

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Omar Corrado, « Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina », *Punto de Vista*, n° 60, 1998, p. 29.

⁴³ Federico Monjeau, « Música y memoria », *Punto de Vista*, n° 60, 1998, p. 25-27.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 28.

matériaux et les techniques »⁴⁶. Pour Mariano Etkin, cela permet de désigner Paz comme un « compositeur latino-américain »⁴⁷, dans une tentative de penser dans son contexte de production et en dehors du paradigme universaliste que Paz lui-même avait proposé. Chez Paz, une autre marque de « modestie » se trouve dans son renoncement aux extrêmes, loin des sérialismes européens des années 1950. La modestie, ou une « notion de retenue », s'étend également à la musique de Mariano Etkin, et à ce que Gandini décrit comme un « air commun » à beaucoup de bons compositeurs de Buenos Aires – celui d'une « certaine réserve affective »⁴⁸.

Corrado considère cette modestie à adopter des techniques internationales dans quatre exemples concrets : le dodécaphonisme de Juan Carlos Paz, le style néoclassique adopté par le Grupo Renovación, l'utilisation peu fréquente de l'indétermination et l'application non rigoureuse du calcul et du contrôle numérique. Daniel Devoto a décrit cette modestie, en 1947, comme intrinsèquement argentine : « Je ne connais rien de plus proprement nôtre que la modestie, la parfaite dignité, la noblesse arrondie d'une partition de Juan Carlos Paz »⁴⁹. Comme contre-exemples possibles à cette hypothèse de modestie, Corrado mentionne certaines expériences de la génération marquée par l'Instituto Di Tella – « la dernière apparition de notre avant-garde musicale comme fait collectif » et qui a établi, avec les courants musicaux internationaux, une relation « d'adhésion, de rejet, de déplacements, de désobéissance »⁵⁰. Pour Corrado, cette distance périphérique ne reflète pas un manque ou un déficit, mais plutôt « des instances de dialogue et de confrontation potentiellement fondatrices d'une altérité qui émerge des fractures entre les productions locales et leurs référents »⁵¹, évitant une identité

⁴⁶ Mariano Etkin, « Los espacios de la música contemporánea en América Latina », *Revista del Instituto Superior de Música de la UNL*, vol. 1, 1989, p. 51.

⁴⁷ Mariano Etkin, « Los espacios de la música contemporánea en América Latina », *art. cit.*

⁴⁸ Omar Corrado, « Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina », *art. cit.*, p. 27-28.

⁴⁹ Omar Corrado, « Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina », *art. cit.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁵¹ *Ibid.*, p. 31.

essentialisée, une certaine « angoisse des influences » et aussi une revalorisation de ce que les conditions d'énonciation impriment aux énoncés⁵².

Dans le même article où il définit la catégorie de la modestie, Corrado propose d'autres « régularités » dans l'analyse de la musique argentine contemporaine. D'une part, trois négations : il n'y a pas de maximalismes ou de minimalismes orthodoxes, mais il y a la présence d'œuvres avec une petite quantité de matériel et un dépouillement rigoureux – avec l'exemple de la musique d'Oscar Bazán et de son utilisation restrictive de la technologie dans ses œuvres ; il n'y a pas d'adhésions enthousiastes aux courants de la nouvelle complexité – probablement en raison de la difficulté à trouver des interprètes prêts à s'attaquer à un répertoire de ces caractéristiques ; il n'y a pas de tentatives d'étendre la durée de la nouvelle complexité – probablement en raison de la difficulté à trouver des interprètes prêts à s'attaquer à un répertoire de ces caractéristiques ; il n'y a aucune tentative d'étendre la durée, l'espace d'énonciation – même dans le cas de Mariano Etkin, qui bien qu'influencé par Morton Feldman « ne cède pas à une macro-temporalité, mais mise plutôt sur une concentration temporelle et expressive, qui a été conceptualisée à de nombreuses reprises comme l'une des constantes du temps musical latino-américain »⁵³.

D'autre part, un manque d'alliance esthétique, si l'on considère qu'il n'y avait pas de manifestes dans l'avant-garde locale. Les œuvres argentes que la compositrice Marta Lambertini décrivait en 1984 comme caractérisées par une « hétérogénéité et un éclectisme techniques contrôlés par la perfection du métier, (ainsi que) par une certaine méfiance à l'égard des options fortes et excluantes et de leurs conséquences »⁵⁴. Selon l'interprétation de Lambertini, cette catégorie de « modestie » doit également être lue comme une méfiance à

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Marta Lambertini, « Tendencias y necesidades », *art. cit.*

l'égard des grands récits, peut-être en raison de sa relation avec l'histoire politique du pays au cours du vingtième siècle.

Enfin, Corrado propose trois autres caractéristiques. Tout d'abord, une préférence pour les sonorités qui excluent les techniques étendues des instruments, et l'inclusion de sons « de la réalité » – « évitant ce que Federico Monjeau a appelé un jour « l'esthétique du *chirimbolo*⁵⁵ »⁵⁶. Deuxièmement, une volonté (diffuse, non explicite) de « préserver le concept de l'œuvre en tant qu'objet conclu et autocentré, en tant qu'objet esthétique », avec une faible prévalence de l'expérimental, de la *performance* et du théâtre instrumental, ou comme le caractérise Mariano Etkin, un « désintérêt pour l'exploration des limites »⁵⁷. Troisièmement, elle définit une « autonomie » de la musique contemporaine par rapport au social et au politique, avec peu de positionnement politique. Cette troisième caractéristique a deux conséquences : d'une part, il y a peu d'œuvres où l'humour prévaut ; d'autre part, un respect des genres musicaux et une réticence à utiliser des matériaux folkloriques – peut-être en raison de l'héritage des écoles nationalistes du début du siècle et peut-être par refus de « fournir des cartes postales aux centres internationaux en demande permanente d'exotisme afin de recycler la consommation ». En ce sens, les musiciens qui interprètent de la musique populaire le font en parallèle d'une pratique de la musique « cultivée » (comme dans les cas de Gerardo Gandini et Manolo Juárez).

De la même manière que les œuvres de Marta Lambertini, Oscar Bazán et Gerardo Gandini utilisent l'humour, nous considérons qu'il est nécessaire de relativiser la notion selon laquelle « la production musicale argentine reste presque exclusivement contenue dans la série esthétique, dans l'autonomie formelle profondément enracinée de l'artistique, résistant obstinément à se révéler comme un texte social »⁵⁸. Bien que les relations avec le champ

⁵⁵ Mot en argot qui définit un objet de forme indéterminé, compliquée, difficile à nommer.

⁵⁶ Omar Corrado, « Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina », *art. cit.*

⁵⁷ Mariano Etkin, « Aquí y ahora », *art. cit.*

⁵⁸ Omar Corrado, « Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina », *art. cit.*

politique et social aient existé tout au long du siècle, on assistera à une politisation croissante du champ tout au long des années 1990 et au tournant du siècle.

Plusieurs de ces éléments ont été repris par différents auteurs, notamment ceux qui attribuent une certaine « esthétique de la pauvreté » ou « esthétique austère » à la musique argentine contemporaine – certains l'étendent même au reste de l'Amérique latine⁵⁹. Dans ces cas, l'austérité s'étend principalement aux utilisations de la technologie, mais comprend également l'utilisation restreinte de l'information et des nouvelles techniques de composition provenant d'Europe et des États-Unis. Il est intéressant de noter que cette austérité ou cette pauvreté, que les compositeurs et les analystes latino-américains s'accordent à souligner, possède un grand potentiel expressif. Par exemple, dans son analyse de *Los cadadías* de Coriún Aharonián pour clarinette, trombone, violoncelle et piano (1980), le chef d'orchestre, compositeur et percussionniste Bernhard Wulff déclare que

est une pièce qui, à première vue, semble austère, mais qui est en réalité passionnante et puissante. La multitude infinie de sons oblige chaque compositeur à sélectionner rigoureusement son matériau sonore, puis à étendre ce matériau réduit dans le processus de composition. Dans *Los cadadías*, Coriún a pris une décision radicale : les sons possibles des instruments ont été réduits à une seule hauteur ou, au piano, à une grappe afin d'exprimer avec cette seule hauteur différentes images, symboles, signes, citations, proximité, distance,

⁵⁹ Le concept de « pauvreté » élaboré par Eduardo Bértola et celui d'« austérité » par Oscar Bazán ont souvent été pris comme comparables. Les compositeurs que nous retrouvons dans cette tendance, outre Bértola, Bazán, Etkin et Paraskevaïdis (pour l'Argentine), sont Joaquín Orellana (Guatemala), Jaqueline Nova (Colombie), Coriún Aharonián (Uruguay), Cergio Prudencio (Bolivie), Mesías Maiguashca (Équateur), Tato Taborda (Brésil) et Mario Lavista (Mexique). Voir Marcela Perrone, « La obra Parca de Oscar Bazán y la estética austera », Buenos Aires, UBA FFYL, 2016. Parmi les autres œuvres qui reprennent ces concepts, nous pouvons citer : Omar Corrado (comp.), *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaïdis*, op. cit. ; Myriam Kitroser, « Oscar Bazán : Música austera y « arte pobre », *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, vol. 39, 1988, p. 14-16 ; Chico Mello, « Coriún Aharonián y la mimesis a la constitución cultural latinoamericana » dans Hanns-Werner Heister et Ulrike Mühlischlegel (eds.), *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*, Madrid Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2014, p. 83-92 ; Graciela Paraskevaïdis, « Acerca de las mujeres, que además de ser mujeres, componen », *Pauta*, vol. 5, 1986, p. 54-60 ; Marcela Perrone, « La obra Parca de Oscar Bazán y la estética austera », art. cit. ; Natalia Solomonoff, « ...Vivir tan hondo... : Humanisme et militantisme dans et par le son. Una interpretación de los recursos compositivos y expresivos en la música de Graciela Paraskevaïdis a partir del análisis de cuatro obras con participación de la voz » in *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*, Madrid Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2014, p. 17-34.

fureur, espièglerie, marches, tristesse et joie. C'est à cette réduction cohérente que la pièce doit sa densité émotionnelle et sa rigueur magistrale⁶⁰.

Gerardo Gandini a répondu au texte d'Omar Corrado par « Del recato y otros pudores »⁶¹, l'un des textes les plus influents du compositeur⁶². C'est une réflexion sur le processus créatif, sur l'acte de composer : « Décidons que la première note sera un ré. Les problèmes commenceront avec la seconde. Les problèmes commenceront avec la deuxième », « la troisième note est encore plus problématique (third time's the charm). S'il s'agit d'un sol dièse (re-E-G-dièse), cela nous donnera l'impression d'une septième de dominante (que nous pourrions utiliser plus tard, mais pour l'instant nous voudrions la déguiser) »⁶³. Une fois cette première séquence de notes terminée, Gandini écrit : « Laissons ce matériau pour le repenser plus tard : demain, si l'envie nous en prend ; en attendant que l'imprévu devienne nécessaire »⁶⁴. Cette phrase, tirée de Boulez – « La création n'existe que lorsque l'imprévu devient nécessaire »⁶⁵ – aura une grande résonance dans le domaine de la musique contemporaine. C'est une nouvelle définition de « ce qu'on appelait autrefois l'inspiration »⁶⁶.

Gandini fait une parenthèse biographico-historique dans laquelle il applique ce procédé de « composition » à une question :

Y a-t-il quelqu'un qui a écouté avec plaisir les Structures I de Boulez ? Y a-t-il quelqu'un qui a écouté avec plaisir les Structures I de Boulez ? Boulez aurait-il écouté avec plaisir ses Structures I ? Le plaisir est-il une composante nécessaire de l'écoute ? Est-il nécessaire d'écouter les Structures I de Boulez ?⁶⁷

⁶⁰ Bernhard Wulff, « Tannat » dans Hanns-Werner Heister et Ulrike Mühlischlegel (eds.), *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*, Madrid Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2014, vol.156, p. 206.

⁶¹ Gerardo Gandini, « Del recato y otros pudores », *Punto de Vista*, n° 60, 1998, p. 31-33.

⁶² Marcelo Delgado utilisera le texte de Gandini dans son œuvre « Círculo de lectores III » (pour quatre lecteurs et deux musiciens), que vous pouvez écouter au lien suivant : https://www.youtube.com/watch?v=HWqhHQ-rMlc&t=1526s&fbclid=IwAR3AohmmW3EbKu4Z_WCDuvZBerpiIU94hChhZXb_x8JmtV8N-_knXvj-xgk.

⁶³ Gerardo Gandini, « Del recato y otros pudores », *art. cit.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Bien que cette phrase soit attribuée au compositeur Pierre Boulez, nous n'avons pas trouvé la source exacte. La plus proche est la phrase « l'hasard devenu nécessité », dans Pierre Boulez et Dominique Jameux, « Pierre Boulez – Écriture musicale et accident », *Genèse*, n° 30, 2010, p. 219-228.

⁶⁶ Gerardo Gandini, « Del recato y otros pudores », *art. cit.*

⁶⁷ *Ibid.*

Il fait également référence au plaisir d'écouter certaines musiques contemporaines par rapport aux musiques du passé :

Ce que Schumann a dû ressentir lorsqu'il a trouvé le premier thème de sa Troisième Symphonie ? Et l'épiphanie de Schubert lorsqu'il a imaginé le lent de son Quintette à deux violoncelles ! Pouvons-nous imaginer la colère de Debussy lorsqu'il a eu recours à une solution d'urgence pour le finale de sa Sonate pour violon et piano ? Et le sentiment de culpabilité de Beethoven pour le flétrissement du final de la Neuvième Symphonie !

Nous sommes presque convaincus que toute cette musique dite contemporaine est une grande erreur historique. Que reste-t-il de nos anciennes amours ? Presque rien. Il nous est difficile d'énumérer les fragments de mémoire : -... dolce, ridente, Sappho, début magique de Dallapiccola ; – Pas plus de cinq minutes de la septième en si bémol de Stimmung ; – Pièce pour piano pour Philip Guston ; – La dernière variation de la troisième pièce de l'opus 27 ; – Quelque fragment de New Adventures ; – On aimerait citer du Berio et on ne peut que penser à O King⁶⁸.

Il poursuit ensuite sa série : « Nous sommes dans un studio de la rue Rivadavia en train d'essayer d'écrire un papier (de mettre par écrit), voyant que nous en arrivons à la modestie et à la pudeur ». Puis, « Nous nous rendons compte maintenant que dans l'un il y a deux ré et dans l'autre un seul (et pas de demi-bœuf) » et il continue :

Réfléchissons-y :

Nous avons tous un *re cato*
Et certains ont des *pudo res*

si nous interchangeons, nous aurons
repudo
catores

ou
pudo cato reres
cato pudo resre
otac odup erser
erser
l'être
le pourrait ne pas être et la demure
de ne pas être
la modestie d'être modeste

⁶⁸ *Ibid.*

Ce dernier fragment est en soi une composition, le rythme de la lecture est modelé par la répartition des mots sur le papier, avec des processus de soustraction et d'inversion des lettres comme s'il s'agissait d'une série dodécaphonique.

Enfin, Gandini réfléchit avec un certain désenchantement à sa vision de la musique dans les années 1960, lorsque « nous ne nous étions pas rendu compte que *Musiques Formelles* [de Iannis Xenakis] était un texte surréaliste : la bible à côté des gaz du chauffage de Gauss !⁶⁹ Et *Penser la musique aujourd'hui* [de Pierre Boulez], quelle antiquité ! Et les sons interstitiels ? Et les formants ? Et David Tudor comme indication d'un instrument ?⁷⁰ Ah, comme j'étais jeune un jour ! (A Nevers, oui, à Nevers) » Il se demande : « Que reste-t-il de notre modestie ? Dans une autre conversation, Gandini confesse avec une certaine mélancolie que « j'avais l'habitude de croire toutes ces choses. Mais aujourd'hui, je n'y crois plus (...) Je ressens une certaine honte du fait qu'à l'époque, j'aurais pu aimer ces choses »⁷¹.

Mais le processus de composition ne se termine jamais, et c'est pourquoi son texte se termine par une allusion à la *Conférence sur le néant* de John Cage et à la recherche permanente qu'implique la composition musicale :

Je suis là et j'aimerais ne rien avoir à dire. Pas au Kansas, mais au 12^e étage de la rue Rivadavia (...), en essayant d'atteindre la pudeur ou la modestie ou de faire une séquence qui commence par un « D ». En fait, tous les sons que nous lui attribuons deviennent maintenant suspects. Je pense que nous devrions tout recommencer. Décidons que la première note sera un ré... les problèmes commenceront avec la deuxième note. Laissons le matériel mûrir et attendons que l'inattendu devienne nécessaire⁷².

Cet axe de la modestie a des liens avec le troisième et dernier axe, celui du minimalisme.

Luis Menacho définit le minimismo comme

⁶⁹ En référence au travail de Milton Babbitt sur le livre de Iannis Xenakis, qui a trouvé une erreur dans la loi des gaz de Gauss qui invalide le reste du livre.

⁷⁰ En référence à Sylvano Bussotti indiquant David Tudor comme un instrument, *Five Pieces for David Tudor* (1959).

⁷¹ Gerardo Gandini et al, « Discusión », *art. cit.*

⁷² *Ibid.*

la préférence – que l'on retrouve chez plusieurs compositeurs latino-américains – d'utiliser peu de matériaux pour la composition, un principe d'économie mais qui ne vise pas nécessairement l'atteinte maximale de la variété comme dans la fugue ou dans l'élaboration motorico-thématique de l'héritage beethovénien. De même, il ne doit pas être confondu avec le minimalisme qui, bien qu'il partage avec le premier une préférence pour le petit, ne se concentre pas sur la constitution de modèles pour une variation graduelle⁷³.

Certains des compositeurs qui correspondent à cette description sont l'Uruguayen Coriún Aharonián, Mariano Etkin, et – selon l'analyse de Camila Juárez – la compositrice argentine Carmen Baliero⁷⁴. Dans l'interprétation de ces auteurs, le dépouillement des matériaux, l'austérité et la modestie précédemment analysés sont canalisés dans des analyses de la musique, non pas « minimaliste » mais « minimaliste ».

Ce que nous avons analysé dans cette section sont des cadres de lecture historiques, mais ils sont également toujours actifs dans le présent. Nous considérons cependant qu'ils doivent être situés historiquement, comme un moment de nécessité de différencier et d'identifier « l'Amérique latine-Argentine » dans la musique. Bien que ces interprétations aient survécu en tant que cadres d'intelligibilité, elles doivent être comprises dans leur contexte : pouvons-nous continuer à penser à la « modestie » comme une marque de la musique argentine, ou au « minimismo » comme une caractéristique prédominante ?

Dans notre analyse, ces cadres perdent leur pertinence pour analyser la production musicale à partir des années 1990, ne s'appliquant que dans un sens historique à un *corpus* particulier de musique instrumentale. Dans la section suivante, nous observerons comment ces cadres théoriques et leurs auteurs (Federico Monjeau, Omar Corrado) continuent à être utilisés comme cadres d'intelligibilité pour les œuvres programmées au Goethe-Institut. En ce sens, le contemporain ne s'articule plus « en opposition » à la presse et aux institutions. Au contraire,

⁷³ Luis Menacho, *Bajo un azul dilatado. Ensayo para una estética musical sudamericana*, Thèse, Universidad Nacional de La Plata. Faculté des Beaux-Arts, La Plata, 2014, p. 22.

⁷⁴ Camila Juárez, « Desde los márgenes. El experimentalismo comprensible de Carmen Baliero », *Revista del ISM*, vol. 1, n° 10, 2005, p. 85-126.

le domaine lui-même fournit les clés d'interprétation pour que le projet de la musique contemporaine soit couronné de succès.

3.2. Le Goethe-Institut – Résistance et musique de chambre argentine

Comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, le Goethe-Institut s'est consolidé comme un espace d'une certaine liberté artistique pendant la dictature, assumant même le rôle d'« ambassadeur » des démocraties d'Amérique latine pendant les processus de démocratisation⁷⁵. Gerardo Gandini a commencé sa collaboration avec l'institut en organisant des activités en 1976 et a continué sans interruption jusqu'aux années 1990. La plupart des activités sont réalisées en collaboration avec la Fondation San Telmo, créée et dirigée par le collectionneur Jorge Helft⁷⁶. Le compositeur Pablo Ortiz décrit les activités du Goethe pendant le scénario intense du retour à la démocratie :

La vie musicale à Buenos Aires était active : Gandini organisait des concerts marathon à la Fundación San Telmo, un peu à la manière du *Teatro Abierto* et de *Danza Abierta*, avec des programmes éclectiques dans lesquels presque

⁷⁵ Anna Kaitinnis, *Botschafter der Demokratie : Das Goethe-Institut während der Demokratisierungsprozesse in Argentinien und Chile*, Springer VS., Wiesbaden, 2018. Kaitinnis travaille sur les relations entre les politiques culturelles des centres étrangers et la promotion des démocraties au niveau national à travers les exemples de l'Argentine (1982-1989) et du Chili (1988-1994). Cependant, d'autres lectures pourraient être testées si l'on considère, par exemple, les décennies pendant lesquelles la Colonia Dignidad, qui avait divers liens avec l'Allemagne (économiques et, dans certains sens, politiques), a fonctionné au Chili comme un centre de détention et de torture. Ces politiques de soutien aux démocraties peuvent également être mises en relation avec l'architecture conflictuelle de la guerre froide, dans laquelle les armes de la culture n'étaient pas moins importantes. N'oublions pas qu'à la même époque, la RDA, divers pays satellites de l'Union soviétique et l'Union soviétique elle-même ont développé d'intenses politiques d'amitié avec les intellectuels et les artistes latino-américains par le biais de voyages, d'expositions et de traductions. Sur ces questions, voir : Germán Alburquerque, *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría*, Santiago du Chili, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2011 ; Rossana Cassignoli, « Sobre la presencia nazi en Chile », *Acta sociológica*, vol. 61, 2013, pp. 157-177 ; Michal Zourek, « Los viajes de los intelectuales latinoamericanos a Europa Oriental 1947-1956 : organización, circuitos de contacto y reflexiones », *Arts & Humanitas*, 2017. Disponible sur suivante : DOI : 10.4312/ars.11.2.331-347.

⁷⁶ Jorge Helft, collectionneur d'art, a fondé et dirigé la Fundación San Telmo pendant plus d'une décennie dans une maison située à Defensa 1344 et réaménagée en 1980 par l'architecte Osvaldo Giesso (voir <https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/atractivo/antiguo-edificio-de-la-fundaci%C3%B3n-san-telmo>). Il a également été directeur de la Fundación Antorchas, active entre 1985 et 2006.

toutes les tendances et presque tous les maîtres avec leurs disciples étaient représentés⁷⁷.

Gabriela Massuh était directrice du Goethe lors du retour de la démocratie⁷⁸. Dans une interview pour le *Buenos Aires Herald*, dans laquelle Massuh évoque les « objectifs derrière le Goethe », elle déclare que Buenos Aires associe le Goethe à l'« avant-garde »⁷⁹ et souligne l'importance de refléter en Argentine⁸⁰.

Cette section articule trois lignes d'analyse : la programmation musicale de Gerardo Gandini au Goethe Institut ; la réception critique de cette activité – et en particulier l'activité enthousiaste du critique Federico Monjeau ; et la production musicale elle-même, avec l'analyse de deux œuvres qui y ont été créées – *Espejismos* (1987) de Gerardo Gandini, et *Alice au pays des merveilles* (1989) de Marta Lambertini. Pour l'analyse musicale, nous évaluerons les différentes perspectives théoriques présentées dans la section précédente, en mettant l'accent sur les lectures latino-américaines de l'utilisation de l'intertextualité et du minimalisme. Tout au long de la période analysée, nous observerons également l'importance progressive que la musique aura pour la scène culturelle, à commencer par les collaborations de Gandini avec Rubén Szuchmacher et Pina di Benedetto.

La programmation du Goethe en 1984, au cours de la première année du nouveau gouvernement démocratique, était centrée sur la visite de l'Ensemble Modern et de Helmut Lachenmann en tant que compositeur invité, présenté dans le programme comme « l'un des plus remarquables compositeurs d'avant-garde allemands ». Les quatre concerts, entre le 22 juillet et le 3 août, ont eu lieu au Goethe mais aussi dans d'autres lieux (Facultad de Derecho,

⁷⁷ Pablo Fessel, *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Argentina, 2007, p. 96.

⁷⁸ Les directeurs de l'Institut étaient : Dr. Jürgen Schmidt (1965-1971), Dr. Wilhelm Siegler (1971-1979), Walter E. Rosenberg (1972-1983), Gabriela Massuh (1983-2011), Stefan Huesgen (2011-2014), Uwe Mohr (2014-). Entre 1972 et 1979, Walter E. Rosenberg est exclusivement chargé de la section culturelle.

⁷⁹ Jorge Ballesteros, « The goals behind the Goethe », *Buenos Aires Herald*, 7 janvier 1989.

⁸⁰ « Institut Goethe. La cooperación cultural como objetivo », *El Litoral de Santa Fé*, 21 août 1989.

Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires). Les quatre concerts étaient organisés selon quatre axes thématiques : la musique européenne et américaine dans le premier (Varèse, Dohl, Berio, Konrad, Wulff, Rzewsky), la musique allemande dans le deuxième (Muller Siemens, Stockhausen, Lachenmann, Webern, Schönberg) et la musique française dans le troisième (Boulez, *Le marteau sans maître* et Messiaen, *Quatuor pour la fin du temps*). Le quatrième concert (à la Faculté de droit) était une interprétation d'œuvres étudiées dans le cadre de l'atelier d'orchestre organisé en collaboration avec des compositeurs argentins – parmi lesquels Gerardo Gandini, Mariano Etkin, Fernando González Casella et Hilda Dianda, entre autres. La visite d'Ensamble Modern avait été mentionnée par la compositrice Marta Lambertini aux Jornadas de Córdoba la même année comme un exemple d'événement de musique contemporaine qui avait été un succès en termes de public⁸¹. En 1984 déjà, le programme Goethe bénéficiait d'une bonne couverture médiatique et d'un accueil favorable de la critique.

En 1985, l'activité de musique contemporaine a consisté en une projection de l'opéra *Wozzeck* d'Alban Berg (dans la version de 1967 de Joachin Hess), dans le cadre de l'exposition « Art critique à l'époque de Weimar ». La visite du groupe *Cassiber*, fondé en 1983, et de ses deux membres, Heiner Goebbels et Alfred Alfred Goebbels, était également prévue : Heiner Goebbels et Alfred Hart, décrits comme « le plus important duo pop d'avant-garde de la République fédérale d'Allemagne », et dont la musique « n'est pas cataloguée : à côté de sons de violon étranges, de matériaux triviaux ou presque ringards, on trouve des citations surprenantes de la musique sérieuse, de Bach à Schönberg, qui leur permettent de sauver l'aspect gestuel de la musique »⁸². Nous voyons ici qu'il y avait une certaine programmation du Goethe qui n'était pas la même que celle de Gandini, avec une dynamique de répertoire qui suivait une ligne esthétique différente. En 1986, aucune activité liée à la musique

⁸¹ Marta Lambertini, « Tendencias y necesidades », *art. cit.*

⁸² Goethe-Institut, programme 1985.

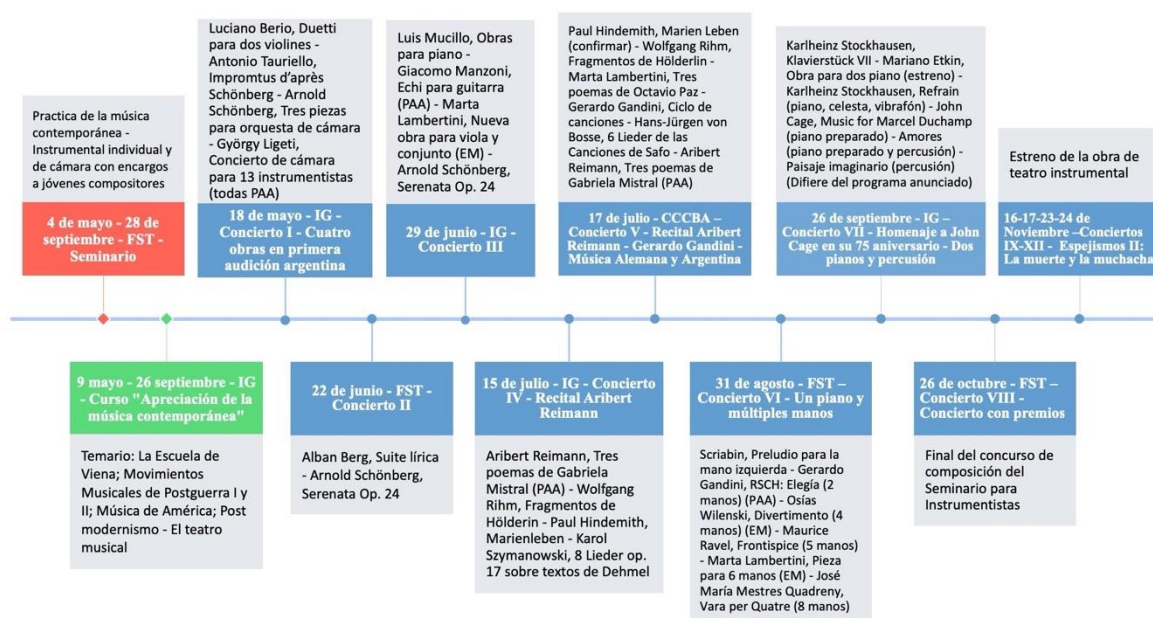
contemporaine n'a été annoncée dans le programme, mais il y a eu un atelier d'opéra organisé par Rubén Szuchmacher. Nous pouvons supposer que c'est en 1986 que l'agenda musical intense de l'année suivante a été organisé.

En 1987, l'ensemble du programme musical était coordonné par Gerardo Gandini, et comportait trois axes annuels : une série de concerts en entrée libre (au Goethe et à la Fundación San Telmo) ; un « cursillo » (sic) pour le grand public, « Aproximación a la música contemporánea », avec une équipe pédagogique composée de Carmelo Saítta, Mariano Etkin, Marta Lambertini, Federico Monjeau, Jaime Barceló et Jorge Pitari ; et enfin, un cours pour jeunes instrumentistes sous la direction de Gerardo Gandini, « Práctica de la música contemporánea », avec auditions régulières, pratique instrumentale individuelle et collective, répétition et étude des œuvres incluses dans le cycle de concerts, parrainé par la Fundación Antorchas. Le programme annonce que « (l)a Fondation San Telmo et le Goethe-Institut présentent conjointement un programme ambitieux pour la saison qui va commencer, dans le but d'encourager l'intérêt du public pour la musique contemporaine », afin que le public de

Buenos Aires puisse « se confronter pleinement au phénomène musical de ce siècle », avec Aribert Reimann comme compositeur invité.

La même année, un « Atelier d'intégration de l'opéra et du théâtre musical » a été

Tableau 4 - Programme du Goethe-Institut 1987.



organisé, dirigé par Rubén Szuchmacher, Susana Mendelievich et Pina Benedetto, dans le prolongement de l'atelier d'opéra de l'année précédente. Dans les programmes, l'atelier était annoncé comme « un espace alternatif pour l'expérimentation de l'opéra de chambre et du théâtre musical » et pour « développer une conscience de groupe dans la création lyrique, promouvoir la recherche et la création basées sur l'expérience de groupe, permettre aux interprètes d'opéra de produire un travail créatif » et « incorporer des méthodes de jeu pour les chanteurs d'opéra et intégrer les différents éléments d'un opéra non pas comme des entités isolées mais comme une partie d'une totalité en mouvement ».

Le résultat de cet atelier – avec l'atelier sur la pratique de la musique contemporaine et le séminaire sur la musique contemporaine – a été l'œuvre *Espejismos II : La muerte y la muchacha*, de Gerardo Gandini. L'œuvre a été mise en scène par Rubén Szuchmacher, pour

voix de femmes, ensemble (flûte, violoncelle, violon, piano et percussion), et danseurs⁸³. C'est aussi la première collaboration avec le Teatro Colón, qui a prêté les costumes – peut-être un avant-goût de ce qui deviendra le CETC.

La collaboration entre le compositeur, le metteur en scène et les interprètes est décrite comme une collaboration organique, fruit d'un travail qui intègre dialectiquement le théâtre, l'opéra, le chant et la musique « en tant qu'expressions non raidies de l'esthétique contemporaine »⁸⁴. Il est également défini comme une œuvre qui dépasse les frontières des genres – entre le théâtre musical, l'opéra de chambre et les expériences des autres arts. Le procédé de composition était celui des objets trouvés, dont nous avons déjà parlé dans l'exemple d'*Eusebius*, et que Gandini décrira dans le programme comme « la décontextualisation et la superposition de divers objets musicaux flottant dans un champ harmonique fixe ».

L'opéra présente « la situation de quatre femmes (qui peuvent être les mêmes) face à la solitude, la passion et la mort. C'est peut-être une œuvre postmoderne dont la caractéristique la plus importante est la combinaison d'éléments hétérogènes »⁸⁵. Ce sont différents objets qui orientent le sens de l'œuvre : la chanteuse se multiplie en trois chanteurs et trois instrumentistes, avec une danseuse en tête de la parade, et où Ophélie naît et meurt plusieurs fois. Aucune partition finale de la version de 1987 ne se trouve dans les archives du compositeur, mais nous disposons de toutes les études précédentes, dont nous pouvons supposer que la plupart du matériel provient : *Espejismos* (1985), *Pre-Espejismos* (1985), *Arnold Strikes Again* (1985) et *Viejos ritos* (1985).

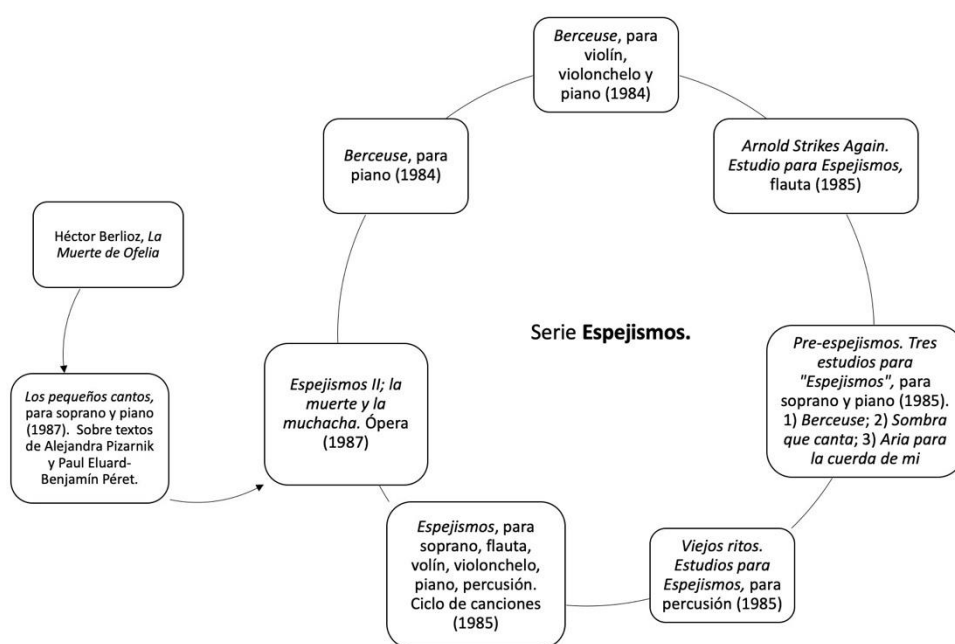
⁸³ Fiche technique – *Espejismos II : La muerte y la muchacha*. Tessa Baldermann (soprano), Lorena Espina (mezzo), Ana Gardía Las Heras (mezzo), Alma Coefman (flûtiste), Silvia Fómima (violoncelliste), Dolores Costoyas (guitariste) – La fille ; Sandra Zúñiga (danseuse) – Madame Lamort ; Diana Szeinblum (danseuse) – Ofelia ; Roberto Domínguez Neves (violoniste) ; La musique – Beatriz Cahn (soprano) – la voix d'Ofelia ; Fernando Aure (piano) ; Carmelo Saitta (percussions) ; Anahí Gentile (décor) ; Tito Diz (éclairage) ; Teatro Colón (costumes) ; Ana Josefina Lettieri (maquillage) ; Pina Benedetto (assistante à la mise en scène) ; Rubén Szuchmacher (mise en scène) ; Gerardo Gandini (direction musicale).

⁸⁴ *Espejismos II*, programme manuel.

⁸⁵ *Espejismos II*, programme manuel.

Parmi les références à d'autres œuvres, citons des poèmes d'Alejandra Pizarnik, *La voix humaine* de Jean Cocteau et François Poulenc, *La mort d'Ophélie* d'Hector Berlioz, le lied *La mort et la jeune fille* de Franz Schubert (dans une version rock), l'un des proverbes modernisés de Paul Éluard et Benjamin Péret, un chant séfarade («Sept fils a Hanna »), le texte latin de l'un des canons de l'opus 16 d'Anton Webern et des extraits de L'œuvre ouverte d'Umberto Eco. 16 d'Anton Webern ; et des fragments de *L'œuvre ouverte* d'Umberto Eco, qui fonctionnent comme des commentaires sur ce qui se passe. Une partie de la conception de l'œuvre peut être définie par l'une des déclarations du violoniste : « rien n'est concret, tout est réduit à des mouvements éphémères, fugitifs, circulaires. Aux mirages (*espejismos*) ».

Tableau 5 - Gerardo Gandini, *serie Espejismos*.



Le programme de 1988 reprenait les mêmes thèmes d'ateliers et de concerts qui avaient été un succès la saison précédente, avec un cours supplémentaire consacré à la musique des années post-1950. Des œuvres considérées comme des « classiques » du XXe siècle ont été programmées – *Sequenza* pour flûte de Luciano Berio, *Sonates et interludes* pour piano préparé de John Cage, *Klavierstücke XI* de Karlheinz Stockhausen, *Canons Op. 16* d'Anton Webern,

Berceuses du chat d'Igor Stravinsky ; des œuvres du répertoire argentin contemporain – *Calendario Azteca* de Carmelo Saítta, *Polifonía de Barcelona* de Gabriel Brncic ; et des œuvres de théâtre instrumental – Grupo de Teatro Musical de Córdoba (Bazán-Moncho), *La otra Carmen* d'Osías Wilenski (commande), *Pas de cinq* de Mauricio Kagel et *Waterwalk* de John Cage.

Les séminaires et les concerts de Gandini font l'objet d'une large publicité dans la presse en général, avec des annonces tout au long de l'année à partir de janvier⁸⁶ et détaillant tous les cours, les concerts et l'atelier pour pianistes⁸⁷, tous à entrée libre : « (l)a combinaison d'ateliers et de concerts vise à créer un espace pour une véritable élaboration et création, comme ce fut le cas l'année dernière avec la première de 'Espejismos' de Gandini-Szchumacher »⁸⁸. Un concours de composition a également été organisé par la Fundación San Telmo, avec un jury composé de Mariano Etkin, Gerardo Gandini, Marta Lambertini, Daniel Montes et Oscar Edelstein, et avec des prix pour les compositeurs Osvaldo Golijov, Mario De Rosa et Sebastián Zubieta⁸⁹.

Cette année-là, un spectacle de rock allemand est également programmé (avec du matériel de Nina Hagen et du punk rock) et la présence du groupe Pöhl – « considéré dans son pays d'origine comme un ensemble hyper-avant-gardiste »⁹⁰, faisant appel à des rythmes traditionnels tels que le tango, le reggae ou la soul, et avec une utilisation particulière de sons électroniques. À propos de cette exposition, un critique a écrit que « (l)a méconnaissance presque totale des jeunes de Buenos Aires concernant la musique du pays de la bière pourrait diminuer, voire disparaître, avec le cycle **30 ans de rock** allemand »⁹¹. En dehors du programme

⁸⁶ *La Nación*, 1er janvier 1988 ; *Página/12*, 7 mai 1988 ; *Clarín*, 7 mai 1988.

⁸⁷ *La Nación*, 3 mai 1988, p. 3 ; *Página/12*, « Anuncian un vasto plan de música moderna y cursillos », 13 mai 1988.

⁸⁸ *La Nación*, 3 mai 1988, p. 3.

⁸⁹ *La Prensa*, 13 août 1988.

⁹⁰ Juan C. Fontana, « Topadoras y perforadoras. Un conjunto alemán hace música fabril », *La Prensa*, Buenos Aires, 29 août 1988.

⁹¹ Victor Pintos, « Rock Alemán. Tiempos Modernos », *El periodista de Buenos Aires*, 19 août 1988.

musical spécifique, mais en relation avec celui-ci, nous pouvons mentionner *El deleite fatal* de Orfeo de Andrada, dans le cadre de la « deuxième et dernière recherche sur le mauvais théâtre » de Viviana Tellas avec la musique de Daniel Melero.

Fin 1988, un journaliste affirmait que le Goethe avait maintenu une ligne cohérente de diffusion de la musique contemporaine, le considérant comme « l'un des bastions de Buenos Aires dans ce domaine, et le public a répondu à chacun de ses événements, remplissant complètement l'auditorium de Corrientes al trescientos »⁹². Dans la même note, la directrice de l'institut, Gabriela Massuh, souligne l'importance des ateliers et des cours dans le domaine de la musique contemporaine, ainsi que des commandes passées aux compositeurs argentins – ce qui « démontre clairement la créativité de nos musiciens, malgré les difficultés qu'ils rencontrent pour créer leurs œuvres »⁹³.

Nous notons dans la direction l'importance d'effectuer une tâche pédagogique pour élargir le public, en soulignant que « (s)i la musique contemporaine a son public, l'offre reste supérieure à la demande et le nombre de musiciens est supérieur à ce que le public peut assimiler »⁹⁴.

La saison 1989⁹⁵ a débuté avec la première du premier opéra de Marta Lambertini⁹⁶, *Alicia en el país de las maravillas*⁹⁷, qui était le résultat du travail des ateliers de 1988. L'opéra

⁹² Juan Vasle, « Musique. Investigación y divulgación sobre la música contemporánea », *Redacción*, n° 188, novembre 1988, p. 52.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

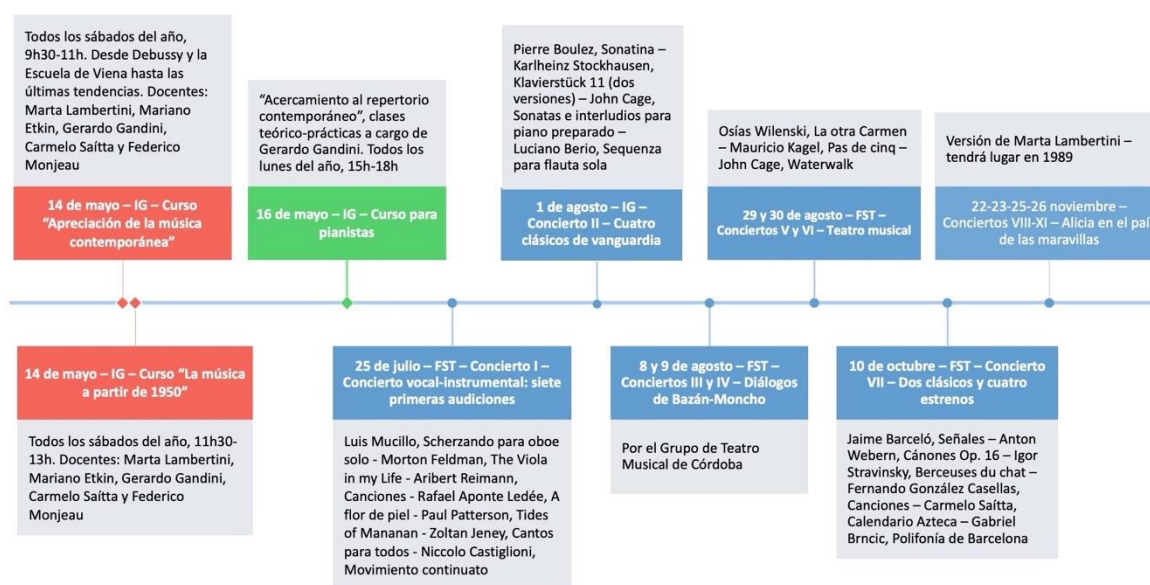
⁹⁵ La première était prévue pour novembre 1988 mais a été reportée à 1989.

⁹⁶ Marta Lambertini (1937-2019) a étudié à l'Universidad Católica Argentina avec Roberto Caamaño, Luis Gianneo et Gerardo Gandini, et a obtenu son diplôme en 1972. Elle a poursuivi ses études en musique électroacoustique au CICMAT, avec Francisco Kröpfl, José Maranzano et Gabriel Brncic. Elle a été doyenne de la faculté de musique de l'UCA de 1994 à 2002, et membre de l'Académie nationale des arts. Son catalogue prolifique comprend des pièces solo, des œuvres de chambre (instrumentales et vocales), de la musique orchestrale et, enfin, cinq opéras de chambre : *Alice au pays des merveilles* (1989), *Oh, Eternity... ! Ossia S.M.R. BACH* (1990), *Hildegard* (2001), *Cinderellaaa... !* (2006) et *Alice Through the Looking Glass* (2015). Lambertini a écrit tous ses livrets (à l'exception de *Hildegard*), en se concentrant sur des figures féminines telles que l'Alice de Lewis Carroll, Anne Magdalene Bach et Hildegard Von Bingen.

⁹⁷ Spécifications techniques – *Alice's Adventures in Wonderland*. Opéra de chambre de Marta Lambertini sur le roman du même nom de Lewis Carroll. Rubén Szuchmacher (mise en scène), Gerardo Gandini (direction musicale), Tito Diz (lumières), Cristina Moix (décors et costumes), avec Any Grunwald, María Rosa Domínguez,

sera à nouveau programmé dans de nombreuses occasions et lieux⁹⁸, et sera consacré comme l'un des dix opéras argentins ayant connu le plus grand nombre de représentations. Lambertini se place parmi les compositeurs du langage et s'inscrit dans une esthétique intertextuelle. Il compose pour ses amis et les adapte pour différents instruments, en donnant la priorité au son des œuvres. Comme matériaux préexistants – outre ses propres œuvres ou son « auto-archive » musicale – il utilise des matériaux de son propre « musée imaginaire d'œuvres musicales », dans lequel l'opéra occupe une place centrale : *Così fan tutte* de W. A. Mozart, *Fidelio* de L. Van Beethoven et les opéras de C. Monteverdi sont des références récurrentes.

Tableau 6 - Programme du Goethe-Institut 1988.



Dans ses œuvres, Lambertini retient une définition de l'opéra comme « drame avec musique » et la structure formelle des ouvertures, des arias, des récitatifs et l'utilisation de *leitmotifs*. On retrouve également dans sa musique l'utilisation de l'humour, et surtout de

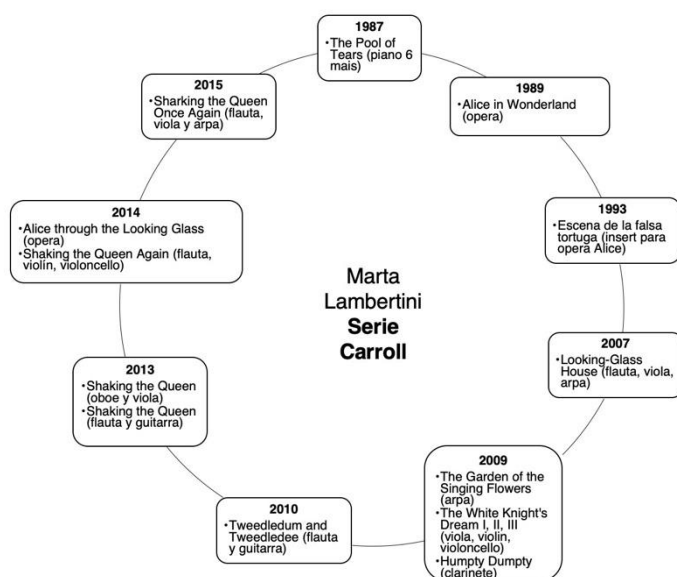
Tessa Beldermann, Lorena Espiena et Eduardo Cogorno. La première a été reportée à mars 1989. Durée : 60 minutes.

⁹⁸ En plus d'être reprogrammée au Goethe la même année « à la demande du public » après avoir fait salle comble à toutes ses représentations, elle sera présentée en 1993, inaugurant l'espace CETC du Teatro Colón (qui jusqu'en 1993 développait ses activités au Teatro San Martín et au Centro Cultural Recoleta).

l'absurde, ce qui rend ses œuvres plus accessibles et explique en partie leur succès auprès du public⁹⁹. L'humour a souvent des références locales – comme c'est le cas dans son œuvre *El cerro sumergido*, qui fait référence à la fois au prélude de C. Debussy (*La catedral sumergida*) et au Cerro Tronador et à son reflet dans le lac patagonien Nahuel Huapi.

D'autre part, les œuvres de Lambertini fonctionnent selon la logique de la « série » que nous avons proposée à propos de Gerardo Gandini. La figure suivante montre les œuvres qui utilisent des matériaux provenant des écrits de Lewis Carroll. La première de ces œuvres, *The Pool of Tears*, est une pièce instrumentale quasi théâtrale dans laquelle la chanteuse Alice se noie dans ses propres larmes. L'œuvre a été écrite dans le cadre des ateliers Goethe (sans jamais être créée), et peut être considérée comme l'élément déclencheur de la commande d'*Alice* par Gabriela Massuh.

Tableau 7 - Marta Lambertini. Série Lewis Carroll.



⁹⁹ Dans une interview avec Christian Baldini, Marta Lambertini fait référence à ses œuvres dramatiques et à l'utilisation de l'humour : « Je le définirais avec un autre mot, plus juste : absurde. D'où mon amour de Lewis Carroll, mes Alices. Le fait que je puisse avoir une discussion sérieuse sur la linguistique avec un œuf qui semble en savoir beaucoup sur le sujet, ou avec une chenille très philosophe, dépasse toutes les attentes en matière d'absurdité. C'est l'endroit où je choisis de vivre. Voir Christian Baldini, « Christian Baldini en conversación con Marta Lambertini », 2018. Disponible sur : https://christianbaldini.blogspot.com/2018/10/christian-baldini-in-conversation-with_21.html

L'opéra est structuré en un acte de dix-huit scènes, avec des textes principalement en anglais (car il suit le rythme du texte de Carroll), avec des moments en italien (pour les récitatifs de style XVIIIe siècle) et en espagnol (mais avec une « prononciation anglaise ») – cette superposition de langues fait partie de la qualité humoristique de l'œuvre. Un premier élément intéressant pour l'analyse d'*Alicia* est l'utilisation en forme d'hommage de « l'accord mystique » de Gerardo Gandini (défini par le compositeur dans son écrit « Objetos encontrados ») comme matériau mélodique pour toutes les mélodies. Lambertini avait utilisé le même procédé pour sa pièce pour clarinette solo *Humpty Dumpty*, qui utilise le matériel mélodique de la série principale de *Il Canto Sospeso* de Luigi Nono. Dans *Humpty Dumpty* et *Alice*, nous observons également l'utilisation de la technique de rétrogradation de la série, mais conçue à partir de la métaphore du miroir, des reflets – qui sont au centre de l'œuvre de Carroll¹⁰⁰. Si dans ces deux cas, les hommages ne sont pas reconnaissables, il existe d'autres utilisations dans lesquelles nous pouvons facilement identifier l'origine des matériaux, comme la référence au *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky.

Lors de sa création, l'œuvre a été présentée comme une « version d'opéra de chambre du roman de Lewis Carroll » où Alice va « au-delà du miroir, à travers l'histoire de la musique moderne : du récitatif baroque au reggae », et avec une « réflexion audacieuse sur l'opéra, tout en thématissant – de manière presque satirique – le rôle démiurgique du personnage-narrateur »¹⁰¹. Lambertini « conjugue des structures classiques, les déforme et les superpose pour obtenir cette nouvelle et inhabituelle (per)version de Carroll. Au-delà de son genre spécifique, l'œuvre peut

¹⁰⁰ Cette idée de « spécularité » a été présentée par le compositeur lors d'un séminaire dont parle Lorenzo Guggenheim. Les miroirs en musique sont considérés comme la procédure contrapuntique de rétrogradation (inversion, verticale, horizontale). Chez Carroll, il y a aussi deux miroirs : le miroir physique que traverse Alice et où elle trouve la pièce à l'envers, mais aussi la façon dont le temps « s'écoule à l'envers », et le sujet spéculaire dans « les situations ou les personnages opposés et l'absurde comme contraire à la normalité de la vie réelle ». Lambertini place des « miroirs » dans ses œuvres, compris comme des moments musicaux d'où partent les variations de la série : rétrograde, inversé et inversé rétrograde. Voir Lorenzo Guggenheim, « Humpty Dumpty de Marta Lambertini : una especulación sobre su génesis y significado », *Revista del Instituto de Investigación Musicológica « Carlos Vega »*, vol. 28, 2014.

¹⁰¹ *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, prospectus.

être lue à plusieurs niveaux. La plus audacieuse, la plus lucide, est peut-être celle qui permet d'insérer la déformation du miroir dans l'une des zones les plus difficiles à atteindre : l'humour.

Academia Nacional de Bellas Artes - 2008

L'humour, qui traverse tout l'opéra à la manière d'une distanciation brechtienne, brise l'illusion et la recrée en même temps. Cet opéra revient à ses origines : il enchante et amuse »¹⁰².

Les critiques de l'*Alice* de Lambertini ont été très élogieuses – en particulier de la chanteuse Rosa Domínguez, jouant le personnage d'Alice, et l'œuvre a été bien accueillie au niveau international¹⁰³. Federico Monjeau a décrit la première incursion de Lambertini dans le domaine de l'opéra comme « très peu naïve », avec des moments de drame délibérément

Figure 7 - Marta Lambertini, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* (1989), fragment.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Eduardo Arnosi, « Argentine. Alice et le barbier », *Opéra*, août 1989, p. 943-944.

disproportionnés sans être une parodie, mais « plutôt une révision de certaines choses, un passage continu d'une chose à l'autre, comme dans le livre de Carroll »¹⁰⁴.

Dans une autre critique, Monjeau analyse que la théâtralité qu'elle développe dans *Alicia* était déjà présente dans ses œuvres instrumentales et décrit son utilisation des citations comme moins « privée » que celle de Gandini, citant des fragments ainsi que des styles¹⁰⁵. Il propose que « l'invitation qu'elle fait à d'autres musiques amène à penser à une fête (...). En poussant l'image un peu plus loin, on pourrait dire que l'humour irrésistible de Lambertini consiste, dans une large mesure, dans la façon dont les invités ont été disposés à table, dans la façon dont la conversation a été engagée »¹⁰⁶. En plus de la citation des styles, le style de l'auteur est décrit comme « des lignes continues, des notes de pédale, une faible densité instrumentale, une clarté de texture, des juxtapositions de battements lisses et striés, une circularité, un certain dédain pour la virtuosité instrumentale, peu d'emphase rhétorique, une préférence pour la mise à nu des choses » et une expertise technique qui permet de faire « beaucoup de son avec peu »¹⁰⁷.

Un autre critique dit que « Alicia traverse ici, au-delà du miroir, l'histoire de la musique : du récitatif baroque au 'reggae' »¹⁰⁸ et analyse comment l'opéra revisite certains tics du genre lyrique. Il considère également que, parmi les multiples niveaux de lecture de l'œuvre, « le plus audacieux, le plus lucide, est celui qui permet d'insérer la déformation du miroir dans l'une des sphères les plus difficiles à atteindre : l'humour, qui traverse tout l'opéra à la manière d'une distanciation brechtienne, brisant l'illusion et la recréant en même temps »¹⁰⁹.

Jaime Botana Escudero a suivi la pièce de la répétition à la première pour le *Buenos Aires Herald*, assurant que la pièce « va ravir le public »¹¹⁰. Le critique partage certains de ses

¹⁰⁴ Federico Monjeau, « Teatro Musical. Alicia en el país de la ópera », *Página/12*, 22 mars 1989.

¹⁰⁵ Federico Monjeau, « Música con vestido de fiesta », *Página/12*, 4 juillet 1989.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ « En el Goethe. Alicia en el país de las maravillas, versión lírica », *El cronista del espectáculo*, 28 mars 1989.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Jaime Botana Escudero, « Welcome Alice in Goetheland », *Buenos Aires Herald*, 28 mars 1989.

« esprits cachés » : *Le Sacre du printemps* pendant le Tea-Party fou ; Mother Goose ; l'*Hallelujah Chorus* de Haendel ; le concerto pour clavecin de Manuel de Falla ; des fragments de reggae ; *Yesterday* (Lennon/McCartney), Leoncavallo, le récitatif italien, Elgar, Kurt Weill et un « nouveau madrigal » de Luca Marenzio pour la Renaissance, des chansons de cabaret et le *White Christmas* d'Irving Berlin, parmi beaucoup d'autres¹¹¹. Il décrit également le chant des oiseaux que Francisco Kröpfl a créé pour la mise en scène comme « des sons suffisamment beaux pour rendre Messiaen vert de jalousie ». Le critique fait l'éloge des interprètes et du Goethe-Institut comme l'un des « meilleurs endroits pour ce genre de musique », et désigne *Alice* comme une production exceptionnelle et héroïque dans le contexte de l'opéra, dans un pays où « le royaume de l'opéra est le Colón ». ¹¹²

Napoleón Cabrera, pour sa part, souligne le « plongeon rafraîchissant dans les souvenirs d'enfance » proposé par l'« operita », qui « mérite qu'on y réponde chaque fois que c'est possible »¹¹³, mais en soulignant que la recreation totale de l'œuvre de Carroll, « se déroule dans l'Angleterre de la 'belle époque' (beautiful for England) » dont « (s)i l'on est éloigné, géographiquement, chronologiquement ou spirituellement, de l'époque victorienne et de ses aspirations, une grande partie de l'effet est perdue »¹¹⁴. Il conclut que la musique de Lambertini ne ressemble à aucune autre et avoue qu'au fond, lorsqu'un critique est confronté à une œuvre inconnue, il cherche à savoir à quelle autre œuvre elle ressemble : « Elle s'amuse à créer et à susciter la beauté sonore, sans s'appuyer sur aucun modèle. Son solide métier de compositeur lui permet d'unifier les styles les plus divers (...) dans une langue sonore espiègle et sage dont la pleine dégustation exige la connaissance de l'anglais mais qui a une valeur autonome en tant que musique »¹¹⁵.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Jaime Botana Escudero, « Lambertini-Gandini Team Works Wonders », *Buenos Aires Herald*, 4 juin 1989.

¹¹³ Napoleón Cabrera, « Sobre el texto de Lewis Carroll. Una Alicia para el recuerdo », 4 juin 1989.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

L'autre grand événement de 1989 était le *Minimal Music-Project*, qui consistait en une exposition multimédia (avec des vidéos et des cassettes), une série de concerts et des conférences sur les compositeurs minimalistes allemands et européens, parmi lesquels Philip Glass, Steve Reich, Charlemagne Palestine, Terry Riley et La Monte Young, qui avaient été présentés à la dernière Biennale de São Paulo. L'invité allemand était Michael Fahres, et les invités argentins étaient Gerardo Gandini, Mariano Etkin, Marta Lambertini, Daniel Melero, Federico Monjeau, entre autres annoncés comme « musique minimale argentine » – alors que le cycle faisait le point sur « ce qu'est la musique minimaliste et quelle est sa présence en Argentine ».

Pendant l'exposition, il est annoncé dans le programme que « les personnes intéressées par l'enregistrement de matériel sonore de l'exposition sont priées d'apporter des cassettes vierges », qui sont rassemblées dans un programme ultérieur – « pour les fans du Minimal-Project, il y a la possibilité de consulter une partie du matériel présenté pendant le séjour de Michael Fahres (vidéos et cassettes audio) qui sera mis à la disposition du public dans son intégralité à deux occasions », précisant que le matériel « peut être écouté et enregistré. Les personnes intéressées sont priées d'apporter leurs propres cassettes et magnétophones ». Ceci est intéressant car il rend compte de la manière dont les biens culturels musicaux circulaient à l'époque.

La presse a été très réactive à ce projet. Un critique l'a décrit comme une tentative de réponse à la question « Qu'est-ce que le minimalisme musical ? »¹¹⁶, un terme qui, à l'époque, englobait déjà non seulement « Philip Glass, Steve Reich et un certain secteur de la musique pop américaine », mais « certaines expériences développées par John Cage déjà à la fin des années 1960 ou, en allant encore plus loin, par Erik Satie à la fin du XIXe siècle »¹¹⁷. Sur la

¹¹⁶ « Minimalismo. Una muestra de 'música para ver' », *Página/12*, 4 juillet 1989.

¹¹⁷ *Ibid.*

table ronde « Musique minimale : un produit de la décadence », il déduit qu'« il sera probablement établi dans quelle mesure Mariano Etkin, par exemple, peut être considéré comme un compositeur minimaliste, ou dans quelle mesure le minimalisme, un nom qui englobe souvent des choses aussi différentes que la culture subtile des variations minimales ou la répétition grossière et mécanique d'un Philip Glass, représente un style musical modérément unifié »¹¹⁸. Un autre critique soulignera également qu'il s'agit d'une musique « à voir, pas à entendre », faisant allusion à la « transformation des espaces physiques en espaces sonores »¹¹⁹. Une musique « dans laquelle les mélodies sont structurées en mesures réitérées, avec une prépondérance du rythme, des changements de rythme, et une atmosphère expressive très particulière »¹²⁰.

Le critique du journal *Clarín* a fait deux observations intéressantes. D'une part, que le Goethe était envahi « par des jeunes gens qui, loin d'être des habitués du lieu, semblaient le fréquenter pour la première fois de leur vie (...) Conférences, auditions, partitions, peuvent sembler des mots bien plombés et suggérer des images de raideur et d'êtres filiformes. Mais les différentes personnes et personnages qui se sont jetés dans les confortables fauteuils du 'foyer' du Goethe pour écouter des disques 'ambient' avec des écouteurs et avec l'air d'arriver de Mars ont trouvé un autre sens à ces mots »¹²¹. Il est également intéressant de noter qu'il décrit le *Minimal Music Project* comme « una menesunda »¹²².

D'une part, cela reflète la vocation pédagogique du Goethe et son potentiel d'attraction de nouveaux publics ; d'autre part, une association avec une certaine avant-garde des années 1960 – à travers l'allusion à *La menesunda* de Marta Minujín, un *happening* produit pendant les années Di Tella. On cherche des définitions, en demandant : « Alors, qu'est-ce que la

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ « Videos y conferencias sobre minimalismo », *El Heraldo de Buenos Aires*, 4 octobre 1989.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ G.P., « Diez días que conmovieron al Goethe. Minimal, Watson », *Clarín*, 21 avril 1989.

¹²² *Ibid.*

musique minimale, ici, dans 'chrétien' ? ». Prenez la définition de Melero comme étant « plus un concept qu'un style ». Ses principes de base pourraient se résumer à deux choses : la répétition comme forme de changement, et ne pas encombrer une idée originale. Cela signifie qu'un bon groupe de punk jouant tout le temps deux accords peut être, dans ce sens, égal à une œuvre conceptuelle de Brien Eno »¹²³. Il conclut en disant que l'exposition comprenait également de l'art d'avant-garde qui circulait peu à Buenos Aires : « La vérité est que des documentaires sur Eno mélangés à des vidéos du groupe industriel difforme Einstürzende Neubauten et à des films gingembres comme Decoder, une production allemande de 1983, sont passés sur l'écran du Goethe, presque involontairement, ce qui, à la fin, a fait hurler certaines personnes et a fait exploser la cervelle de tout le monde en mille morceaux, sans craindre d'éclabousser les murs bien rangés de la salle de l'auditorium. Après tout, ces taches feraient également partie de la culture ». Nous lisons ici un critique qui ne vient pas du domaine de la musique cultivée, qui possède un registre d'écriture intéressant et une perspective ouverte.

Dans une interview avec Michael Fahres, Andrea Robillini a déclaré que la musique minimale arrive avec un certain retard en Argentine, « avec lequel beaucoup de gens peuvent avoir un petit déjeuner concernant ce qu'est ce mouvement, né dans les années 60 sur la côte ouest des États-Unis, au goût de certains et à l'aversion d'autres »¹²⁴. Fahres dira qu'« il est faux de considérer le minimalisme comme une musique à voir, comme le disent certains critiques. La confusion est née du fait que les premiers concerts ont eu lieu dans des galeries d'art. Ensuite, il y avait la croyance en une intégration visuelle-musicale. D'autre part, il n'est pas atonal, mais il contient une répétition qui l'a amené à contaminer les environnements *pop* et son élément de méditation qui marque l'influence directe qu'il reçoit de l'Inde »¹²⁵.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Andrea Robillini, « El minimalismo no es sólo brasileño », *Nuevo Sur*, 19 avril 1989. Les points saillants sont tirés du texte original.

¹²⁵ *Ibid.*

Fahres affirme que le minimalisme a réussi à quitter les ghettos élitistes (en réduisant la distance avec le populaire et la récupération de la magie tribale) et qu'il existe une différenciation géographique du genre : « plus orthodoxe aux États-Unis, avec des influences nationales en Europe, et dans le cas du Brésil, où Glass a été inséré en 1978 (sa petite amie était brésilienne), la musique indigène était truffée d'éléments minimalistes »¹²⁶. Concernant la relation entre le minimalisme et une esthétique de la décadence, Fahres a déclaré : « J'aime la décadence, le chaos des cultures qui donne naissance au nouveau. En ce sens, la musique minimale représente l'esprit de cette époque »¹²⁷. Dans une autre interview, il a également souligné l'importance de prendre conscience de la fabuleuse richesse musicale de l'Amérique du Sud, en donnant l'exemple de la musique indigène de l'Amazonie¹²⁸.

Monjeau, quant à lui, pose son diagnostic sur le Minimalisme en citant Juan Carlos Paz, selon qui « il y a autant de dodécaphonismes que de dodécaphonistes (...). On peut probablement en dire autant du Minimalisme et de bien d'autres choses »¹²⁹. Si la phrase de Paz, pour Monjeau, était une manière de « mettre en garde contre les risques d'une technique fétichisée », dans le cas du Minimalisme (terme hérité de la peinture américaine des années 1960), il est clair qu'il « n'a jamais acquis le statut de technique, mais il n'a pas été épargné par l'uniformité ; c'est le cas d'un style sans technique » et qu'il semble intuitif à imiter – « il ne semble pas difficile de répéter la répétition »¹³⁰.

En ce qui concerne la conférence Goethe, Monjeau a analysé qu'elle ne se limitait pas au minimalisme dans sa version la plus orthodoxe, mais qu'elle incluait également les compositeurs argentins et uruguayens Mariano Etkin, Erik Oña, Cecilia Villanueva, Coriún Aharionián, Graciela Paraskevaidis et Oscar Bazán, qui ont accepté de participer à un concert

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Fernando Basabru, « Visitas. Minimalismo al poder. Michael Fahres », *El Musiquero*, août 1989, p. 44-45.

¹²⁹ Federico Monjeau, « Minimalismos, minimalistas y algunos otros diagnósticos », *Página/12*, 20 avril 1989.

¹³⁰ *Ibid.*

minimaliste, « ce qui enlève beaucoup de précision au terme », puisque « la seule chose qu'Etkin partage avec la musique de Goethe est qu'elle est minimaliste », Graciela Paraskevaídis et Oscar Bazán, qui ont accepté de participer à un concert minimaliste, « enlevant beaucoup de précision au terme »¹³¹, puisque « la seule chose que la musique d'Etkin partage avec celle de Bazán est, éventuellement, une scène. On pourrait également parler d'une économie de matériaux, si ce n'est que l'idée d'économie de Bazán est complètement différente de celle d'Etkin ; il est évident que l'expression *économie de matériaux*, si souvent répétée par les critiques, est de peu d'utilité »¹³². Dans sa critique du concert, Monjeau a analysé les différentes œuvres – *Austeras II* d'Oscar Bazán, une œuvre créée au LIPM, comme un bon exemple de ce qui a été décrit comme une esthétique de la rareté, du peu de ressources, d'une utilisation « délibérément pauvre » des médias électroniques, qui suppose un certain sous-développement – une position que Bazán a explicitée sous la forme d'un manifeste.

Concernant les œuvres d'Aharonián et de Paraskevaídis, il affirme qu'elles ne parviennent pas non plus à « échapper à la tentation du manifeste », et dans le cas de Coriún, renforcée par « l'incorporation de certaines tournures de phrases typiques de la musique rioplatense, (où) l'identité apparaît comme un présupposé esthétique ». Il s'est montré très élogieux à l'égard des œuvres d'Etkin, Villanueva et Oña, qu'il décrit comme minimalistes « uniquement pour le fait de cultiver le principe de la variation minimale » : Etkin pour les ressources minimales et ce qu'il décrit comme « l'extrémisme poétique » ; Villanueva pour son travail avec « les ambiguïtés de la perception » dans les variations minimales ; et Oña, dont il décrit la musique comme « l'une des plus cohérentes et personnelles produites parmi les nouvelles générations », pour la répétition des macrostructures. Il s'agit, en somme, d'une

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

description de ce que nous avons défini comme le « minimismo » dans la musique argentine contemporaine.

Enfin, le programme de cette année-là comprenait une visite de l'*Ensemble 13* et un dialogue entre « la musique contemporaine en Argentine et en Allemagne », qui consistait en cinq concerts, des discussions et des répétitions avec le public. La visite de Wolfgang Rihm, qui avait été annoncée, a finalement dû être annulée « en raison d'engagements liés à la première de ses œuvres données en Allemagne fédérale »¹³³, bien que le critique Josef Oehrlein ait été présent. Un critique se souvient de la bonne impression que la musique de Rihm avait laissée lorsque son opéra de chambre *Jakob Lenz* (sur un livret de Georg Büchner, auteur du texte de *Wozzeck*) avait été présenté au Teatro Municipal General San Martín¹³⁴.

Dans son compte rendu de cette visite internationale, M. Monjeau a souligné l'éclectisme de sa composition qui confirme, selon lui, les relations entre la musique ancienne et la musique contemporaine, « qu'il s'agisse de certaines spéculations timbrales ou de la place marginale que toutes deux occupent dans l'industrie du concert, complètement gagnée par le XIXe siècle et par ces versions standardisées et grasses de la musique des XVIIIe et XVIIe siècles »¹³⁵ – par exemple, par la programmation de Purcell.

En plus des concerts coordonnés par Gandini, le cycle *Musikieren*¹³⁶ a été présenté, en collaboration avec la revue *El Musiquero*, un cycle de cinq auditions d'enregistrements avec commentaire en direct, « pour continuer à cultiver la bonne musique d'avant-garde, qui est peu connue, non pas parce qu'elle est cultivée par les cénacles, mais parce que les maigres poches

¹³³ « Ensemble 13 en Buenos Aires », *La Prensa*, 16 juillet 1989.

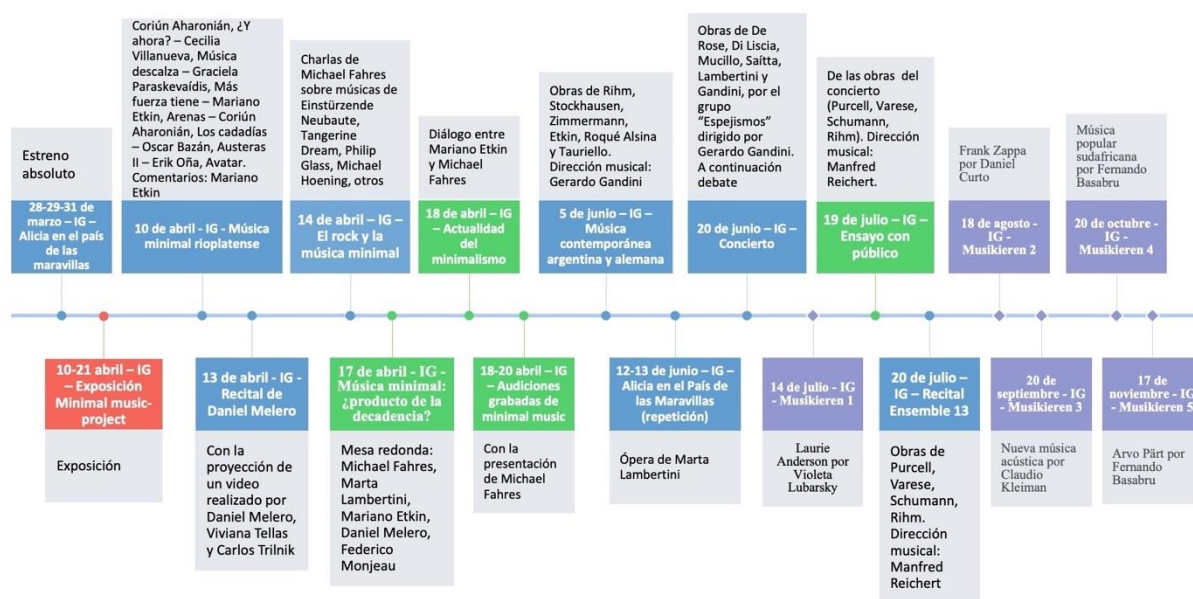
¹³⁴ Alberto Emilio Giménez, « El Ensemble 13 en el Instituto Goethe », *La Nación*, 8 avril 1989.

¹³⁵ Federico Monjeau, « La delicada agitación de Rihm », *Página/12*, 29 juillet 1989.

¹³⁶ « De última. Termina el Musikieren », *El Musiquero*, n° 40, 1989.

du bon mélomane ne sont même plus à la hauteur du C le plus bas ». Le cycle, comme toutes les activités, était gratuit.

Tableau 8 - Programme du Goethe-Institut 1989.



3.2.1. Un changement dans la réception critique

Comme nous l'avons vu, le programme de musique contemporaine du Goethe a été soutenu par une critique enthousiaste et constante, notamment Federico Monjeau. Le militantisme pour une avant-garde musicale dans la presse écrite a son antécédent dans la figure de Juan Carlos Paz, son défenseur tenace et protagoniste de nombreux débats. Deux autres exemples de heurts entre les musiciens et les critiques ou le public sont la première argentine de *In C* de Terry Riley, lors d'un festival organisé en 1970¹³⁷ (auquel ont participé Lukas Foss et Morton Feldman), et l'activité du CLAEM. Comme l'a analysé Hernán Vazquez, les musiciens issus de la section musicale du Di Tella ont entretenu une relation conflictuelle avec la presse, comme on peut le lire dans la critique suivante de Jorge D'Urbano :

¹³⁷ Organisé par Armando Krieger.

Il existe une contradiction évidente dans le monde de l'art d'aujourd'hui. Les créateurs proposent de nouveaux langages, des langages différents, des esthétiques originales. Et nous, les critiques, essayons de les intégrer à notre expérience, en les expliquant à nos lecteurs avec les mots anciens et traditionnels qui ont été utilisés pour louer Beethoven et glorifier Brahms. De cette dichotomie naît une grande confusion. De même qu'il est juste de ne pas essayer de comprendre les artistes modernes par des moyens traditionnels, il est juste d'imaginer que la critique de ces derniers ne doit pas utiliser leurs courants utiles. A la nouvelle musique, donc, la nouvelle critique¹³⁸.

Après ces mots d'introduction, le critique raconte comment il s'est rendu à un concert de fin d'année du CLAEM, où les boursiers présentaient leur travail annuel. Il explique que des techniques musicales avancées ont été utilisées (utilisation du système aléatoire, musique électronique, bruit organisé) et qu'un groupe distingué d'instrumentistes (qu'il ne cite pas nommément) a été mis au défi de jouer de leurs instruments en défiant leurs techniques habituelles, « des effets qui montrent clairement une heureuse tendance à élargir les limites traditionnelles des instruments, soumis jusqu'à récemment à l'intolérable tyrannie de la fonctionnalité et à produire les sons pour lesquels ils ont été spécialement construits ». D'Urbano conclut sa critique en s'adressant non pas à ses lecteurs, mais directement aux compositeurs auxquels il dédie sa « nouvelle critique de concert » :

Lerolerleroleropipipipi ononequequeque. Lilipirororororó neulito be califela. Pííííííííí, píííííí, píííííí, toc. Ah!!!!!!!!!!vurivurivaf. Bolaños lequelequeleque, búuuu, nectorius endis novera, but, batabatbatbat. Nirritu lew Rivera refranerus popularis bla bla bla bla, blít. Blot. Bluf. Kiroskokiros lalenfo nosfatis Etkin... búuuuuu, cháfate. Aulindini beriberiberi Paraskevaidis plaf! Gerendi no curi fasqunado torleti vetuto arrrrrrrrr, tip. Parapiparpiparpi lestll Brncic proporoporopo papap, periperiperopé. Sendi calupsi verisa noblendos, beéeeee, blic. D'accord ?¹³⁹

Les compositeurs auxquels s'adresse cette note sont Jorge Sarmientos, César Bolaños, Enrique Rivera, Mariano Etkin, Graciela Paraaskevaídis et Gabriel Brncic. Plusieurs de ces

¹³⁸ Jorge D'Urbano, « Musique. Lilipirorororo, Píiii, Toc. Concierto de música contemporánea en el Instituto Di Tella », *El Mundo*, 10 novembre 1966, (compte rendu du concert du 7 novembre), dans Hernán Gabriel Vazquez, « Historia, actividad y recepción crítica del CLAEM » dans José Luis Castiñeira de Dios (ed.), *La música en el Di Tella : resonancias de la modernidad*, op. cit., p. 14-21.

¹³⁹ *Ibid.*

compositeurs seront présents dans la programmation du Goethe dans les années 1980, avec une réception critique contrastée, comme nous le verrons plus loin.

En juillet 1988, Gandini programme un concert avec ses œuvres *Diario 1960-1987* et deux œuvres de Mariano Etkin – *Arenas* et *Caminos de caminos*. Gandini interprète les deux premières au piano, et dirige l'ensemble formé par Oscar Piluso, Marcela Magin, Caralos Baquedano et Marcela Maugeri dans *Caminos*..... Napoleón Cabrera écrit à ce sujet :

Chaque nouvelle œuvre de Gerardo Gandini apporte une avancée dans la direction qu'il a choisie il y a quelque temps : réduire le matériel sonore à son utilisation la plus économe, brève et non réitérative. Il exige la plus grande concentration de l'auditeur. Ce qui a été entendu ne reviendra pas, même avec l'utilisation de la variation ou du développement. Il ne veut pas se souvenir des procédés de Haydn ou Beethoven, de Schubert, Liszt ou Brahms. Il s'appuie sur Schumann, Debussy et Webern. Il puise également dans l'art de l'improvisateur et, bien sûr, dans le jazz, toutes sources d'un langage plus suggestif que discursif.

Bien que Gandini soit un pianiste formidable, un public de pianophiles pourrait se plaindre qu'il soit indifférent aux procédures de composition établies. Il fuit les charmes de la mélodie entière à la recherche des brins mélodiques non chantants et, désireux de déverser autant d'idées que possible sur son clavier sans les répéter ni les gaspiller, il cherche à se substituer à l'orchestre sans le dénaturer en tant qu'instrument percussif et contrapuntique.

(...) Dans la même séance, **Gandini a créé Arenas, de Mariano Etkin**, pleine de pauses de valeur subjective ; une pièce qui n'est pas remplie de sons mais d'attente (...) Il semblerait que le pouvoir des silences soit pris pour surpasser celui des sons eux-mêmes. Il nous a suggéré une surface aqueuse, la nuit, avec une brume fermée, quelque chose d'ineffable et pourtant imaginable.¹⁴⁰

Cette position est combattue par Federico Monjeau, qui dans sa critique positionne l'événement comme « l'un des concerts les plus significatifs de ces derniers temps dans le domaine de la musique contemporaine »¹⁴¹. Le discours d'ouverture, prononcé par le poète et critique littéraire Guillermo Saavedra, rend compte d'un état des lieux dans lequel « les bons

¹⁴⁰ Napoleón Cabrera, « Gandini : glosas, alusiones », *Clarino. Espectáculos*, 7 juillet 1988, p. 7. Les points forts sont dans l'original.

¹⁴¹ Federico Monjeau, « Creaciones muy personales. Donde se limpian dos casas », *Página/12*, 16 juillet 1988.

compositeurs argentins savent parfaitement que leurs interlocuteurs ne se trouvent plus à la place des institutions musicales »¹⁴².

Monjeau décrit l'« esthétique etkinienne » comme une « culture des différences, dans l'oscillation entre ce qui est et ce qui semble, entre ce qui reste et ce qui change ». Une musique dans laquelle le son est traité comme un fait physique, qui, selon Etkin, « décompose, sépare, découvre toute la tension qui se concentre dans un mouvement minimum, dans un point minimum »¹⁴³, concluant que le compositeur pourrait être un bon acupuncteur.

Monjeau décrit les *Journaux intimes* comme « **des** fragments, des pages volantes, des esquisses d'autres œuvres, des études empilées sur le piano pendant plusieurs années ». En tant que projet inédit, comparable à l'édition de *114 Songs* de Charles Ives en tant qu'œuvre composée pour « nettoyer sa maison »¹⁴⁴. Dans les *Carnets*, Monjeau voit « un style absolument singulier, unique, et c'est la force de ce style qui donne l'unité à une œuvre disparate et fragmentaire », et à la générosité de « rendre publics ces fantastiques brouillons »¹⁴⁵ dans lesquels la citation est une citation de lui-même. Il en conclut qu'« il y a là quelque chose d'une fin, d'une purification, d'un exorcisme », dans un concert dont Monjeau souligne les créations comme « très personnelles ».¹⁴⁶

Ces œuvres de Mariano Etkin sont deux exemples paradigmatiques de ce que nous avons considéré comme le « minimalisme », caractérisé par des variations minimales, l'exploration des limites, des jeux avec les seuils de perception et le masquage. *Arenas (à la mémoire de Morton Feldman)* pour piano solo (1988) est une œuvre qui semble ne pas avoir de rythme. Comme l'analyse Monjeau, Etkin s'intéresse « à ce qui arrive au son une fois qu'il a été attaqué, aux résonances, aux ombres et à ce que Morton Feldman, à qui l'œuvre est dédiée,

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

appelait le *paysage de départ* du son (...) C'est le son pensé à l'envers, en arrière et en avant ; c'est la durée au lieu du rythme¹⁴⁷, qui se combine avec une utilisation « non-idiosyncratique » du piano, également associée au compositeur américain.

A la memoria de Morton Feldman

arenas
para piano

MARIANO ETKIN

♩ = 54 (♩ = 108)

T: Pedal tonal / Sostenuto Pedal

Figure 8 - Mariano Etkin, *Arenas* (1988), piano solo, p. 1.

¹⁴⁷ Federico Monjeau, « Minimalismos, minimalistas y algunos otros diagnósticos », *art. cit.*

En comparant ces deux critiques, on constate que là où Cabrera parle d'eau, de brumes, de suggestions, Monjeau fournit une analyse musicale qui témoigne également d'une connaissance des œuvres et de leurs conditions de création. Le critique a assisté au concert, mais il a également discuté avec les compositeurs. Il leur a probablement demandé les partitions des œuvres. Avec ses critiques, Monjeau commence à se positionner en tant qu'exégète et expert, et avec le désir de soutenir un groupe spécifique de compositeurs – parmi eux Gandini et Etkin. Ce choix de compositeurs a été guidé par leur capacité à rendre compte d'un style personnel reconnaissable.

Avec le retour de la démocratie, et à son retour d'exil au Brésil, Monjeau commence à couvrir de manière quasi exhaustive les activités du Goethe Institut et à collaborer à sa programmation, après une certaine désillusion vis-à-vis de la programmation et de la musique de concert enregistrée du LIPM¹⁴⁸. Ainsi, dans ses écrits, certains groupes et courants esthétiques deviendront plus importants. Cette critique militante – à laquelle s'ajouteront d'autres critiques – sera essentielle pour comprendre la visibilité croissante de la musique contemporaine au cours des deux décennies suivantes.

3.3. La création du CEOB-CETC (1990) et le domaine de la musique contemporaine

Le changement fondamental dans ce domaine s'est produit au tournant de la décennie, avec la création du Centro de Experimentación en Ópera y Ballet (CEOB) du Teatro Colón en 1990 (à partir de 1997, CETC). Le centre a été créé à l'initiative de Sergio Renán, directeur du grand théâtre lyrique, poste auquel il avait été appelé par le maire de la ville de Buenos Aires, Carlos Grosso¹⁴⁹. Au cours de ses plus de trente années d'existence, le CEOB-CETC a activement promu un répertoire contemporain, y compris des œuvres commandées, et la

¹⁴⁸ Entretien avec Federico Monjeau, Buenos Aires, 23 septembre 2015.

¹⁴⁹ Gabriela Borga, « Sergio Renán. El que tiene la batuta », *Página/12*, 21 juillet 1989, p. 20.

collaboration entre musiciens et artistes d'autres disciplines. Les directeurs du Centre étaient Gerardo Gandini et Pina de Benedetto, Martín Bauer et Diana Teocharidis, Martín Bauer, Omar Cyrulkin, Willy Landín et Miguel Galperín. Avec une moyenne de quatre commandes par an, ce centre générera un nouveau répertoire avec ses caractéristiques propres, et avec une présence importante du répertoire d'opéra contemporain – une continuation de ce qu'avait été l'*Alicia de Marta Lambertini* au Goethe Institut en 1989.

Dans cette section, nous analysons, d'une part, la réception critique positive de cette initiative dès le début. Deuxièmement, nous examinons comment la participation des protagonistes de « la movida » du théâtre pour jeunes de Buenos Aires aux mises en scène du Centre a permis une plus grande visibilité dans la sphère publique, et a réhabilité le potentiel critique que le genre avait perdu, en particulier chez les jeunes. Enfin, nous voyons la manière dont le Centre a fait preuve d'une volonté pédagogique : celle d'éduquer le public avec des premières auditions d'œuvres déjà intégrées dans le canon occidental, et de l'initier également aux créations de ses contemporains. En ce sens, il existe une continuité entre la programmation musicale du Goethe-Institut/Fondation San Telmo et celle du CEOB-CETC.

La première saison de CEOB en 1990 était plutôt une idée : en l'absence de son propre théâtre, elle s'est déroulée au Centro Cultural Recoleta, mais avec les équipes de production du théâtre. En ce sens, Sergió Renán a affirmé : « il est inexplicable que cela n'ait pas été fait avant, alors qu'il ne faut rien de plus que la décision de le faire »¹⁵⁰. Le programme comprenait des commandes pour deux opéras – *Oh, Eternity* de Marta Lambertini et *La vengeance de Carmen* d'Osias Wilenski – ainsi que *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de Claudio Monteverdi (1964) et *Pierrot Lunaire Op. 21* d'Arnold Schönberg (1921). Le choix de ces deux dernières œuvres est intéressant pour deux raisons. La première, en raison de la relation qui s'est établie depuis le début de l'institution entre la musique contemporaine et la musique

¹⁵⁰ Pompeyo Camps, « Ópera, en auspicioso debut », *art. cit.*

ancienne et baroque ; et la seconde, en raison du poids que l'œuvre de Schönberg a eu (depuis l'héritage de Juan Carlos Paz) et aura dans le domaine.

Le critique Pompeyo Camps a salué cette nouvelle initiative comme un « début prometteur », compte tenu de la résistance à la création du Centre, dont il définit la mission comme « la redécouverte du théâtre musical »¹⁵¹. Camps a validé l'élection de Gandini comme directeur du Centre et a affirmé que « L'activité du CEOB doit se poursuivre. Le public de Buenos Aires mérite un opéra-ballet de chambre avec le bon support technique que possède cette initiative »¹⁵².

Le critique Federico Monjeau, quant à lui, a décrit le Centre comme « un espace original », « à des fins expérimentales » et les deux spectacles comme « ingénieux »¹⁵³. Dans ses critiques, Monjeau explique ensuite les aspects techniques des œuvres, comme la technique vocale du Sprechgesang (parlé-chanté) de Schönberg. Il oppose la mise en scène « descriptive » et « fortement stylisée » de Monteverdi à celle de *Pierrot*, dont « le grand mérite consistait précisément à ne pas être remarqué », où « tous les mouvements scéniques et les changements de lumière semblaient être guidés uniquement par la partition, mettant en valeur les différentes actions et combinaisons instrumentales »¹⁵⁴.

Dans le magazine *Clásica*, Martín Müller a souligné l'importance de cet espace pour maintenir l'opéra en vie – des créations contemporaines¹⁵⁵. Dans cette logique, la musique contemporaine viendrait soutenir le genre plus traditionnel ; l'expérimentation validait et garantissait la subsistance de la tradition.

Pour sa deuxième année, le CEOB a donné la première argentine de *El milagro secreto* de Martín Matalón (Argentin résidant en France), ainsi que la première des *Mozartvariationen*

¹⁵¹ Pompeyo Camps, « Ópera, en auspicioso debut », *Clarín*, 27 juillet 1990.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Federico Monjeau, « Pierrot en combate », *Página/12*, 27 juillet 1990.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Martín Müller, « Dos experiencias operísticas », *Revista Clásica*, novembre 1990, p. 26.

de Gerardo Gandini. Les œuvres de « répertoire » étaient *Dido and Aeneas* (1689) de Henry Purcell et *A Soldier's Tale* (1918) d'Igor Stravinsky¹⁵⁶. Nous constatons à première vue un parallélisme évident entre les œuvres de la première année et celles de la seconde, le but étant de faire coexister des œuvres du XXe siècle avec des œuvres antérieures à 1750.

Un élément significatif a été la mise en scène d'*Historia de un Soldado*, par le metteur en scène Vivi Tellas, qui faisait alors partie d'un mouvement de « jeune théâtre » qui circulait en dehors des circuits commerciaux et était à un moment de grande visibilité¹⁵⁷. Luis Mazos soulignera « la qualité des propositions théâtrales » et aussi :

le public qu'ils attirent, principalement des jeunes, (qui) font leurs débuts sur scène. Ils sont en train de semer. Et c'est une bonne chose que cela se produise, car il existe un profil défini en termes de recherche et d'expérimentation. De nombreux autres groupes s'ajoutent à ceux mentionnés. Ils et nous sommes convaincus de leur validité fondamentale pour l'avenir de notre théâtre¹⁵⁸.

Cette collaboration avec le jeune théâtre a fonctionné, pour le CEOB, comme une stratégie pour attirer le public. Attirer un nouveau public s'est confirmé comme un objectif dans ces premières années, comme en témoigne une autre œuvre présentée en 1991 : la première argentine d'un opéra pour enfants de Benjamin Britten par le groupe Música Abierta, que les critiques ont correctement perçu comme une volonté de faire « perdre la peur » du public¹⁵⁹ du monde de l'opéra. Grâce à ce départ favorable, les saisons du Centre bénéficieront du soutien des critiques et du public.

¹⁵⁶ Napoleón Cabrera, « Dos casi óperas acerca del destino », *Clarín*, 20 mai 1991, p.34 ; Federico Monjeau, « Teatro con respiración musical », *Página/12*, 26 avril 1991.

¹⁵⁷ Luis Mazos, « El teatro joven en su mejor momento », *Clarín*, 19 juin 1991, p. 3. Ce sera la première de plusieurs collaborations de Viviana Tella au CETC, qui comprendra les pièces *Los fundadores del mal* (1993), *Conferencia sobre la nada* (1994) et *Európera V* (1995). Voir Beatriz Trastoy et Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006, p.178.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Pompeyo Camps, « Britten y una ópera para la juventud », *Clarín*, 10 juillet 1991, p. 4. Il affirme ne pas avoir trouvé de représentations antérieures dans le pays de cette œuvre créée en 1949 à Aldenburgh (Angleterre).

3.3.1. *L'identité de la musique contemporaine de la dictature à la démocratie*

Si tous les arts, y compris la musique, contribuent à la création d'un espace symbolique pour l'expression de l'identité, les années 1980 ont apporté des réponses à la question suivante : existe-t-il une identité de la musique argentine contemporaine ? Pour l'étude de ce débat, nous suivrons la catégorie d'« avant-garde située » développée par María Gabriela Guembe :

Le compositeur latino-américain du XXe siècle a été confronté à deux tensions : communiquer ce sentiment d'appartenance et d'identité, et en même temps être un créateur qui participe à la modernité. Cette double tension entre reconstruction et construction s'exprime dans l'« avant-garde située », une position particulière de l'avant-garde en Amérique latine qui remonte à l'avant-garde classique (et simultanément avec elle), et qui est projetée jusqu'à nos jours, avec de nouvelles solutions, dans la néo-avant-garde¹⁶⁰.

Guembe part de l'analyse de Peter Bürger sur les avant-gardes classiques ou historiques et des contributions de Marshall Berman et Perry Anderson sur les néo-avant-gardes des années 1970, caractérisées par leur nostalgie des avant-gardes historiques et la perte de leur pouvoir critique. Pour ces auteurs, la chute des méga-récits et du système économique capitaliste a fait « disparaître la tension entre l'art et les institutions », incorporant les programmes artistiques « dans le système comme une diversion ou une décoration occasionnelle », et soumettant l'art aux « cages du musée et du marché, institutions modernes où l'art est sanctionné et valorisé », et qui ont fait de ses valeurs des valeurs « régressives et conservatrices »¹⁶¹. Selon les mots de Bürger, « la néo-avant-garde institutionnalise l'avant-garde en tant qu'art et nie ainsi les véritables intentions avant-

¹⁶⁰ María Gabriela Guembe, *Vanguardia situada : una retórica de la pertenencia. Construcción y reconstrucción de la identidad en Dadas y Vaivén*, par Susana Antón, op. cit.

¹⁶¹ María Gabriela Guembe, « Vanguardia situada : una retórica de la pertenencia », *Boletín Música*, vol. 18, 2007, p. 33-34. L'auteur considère les contributions de la sociologie et des études post-coloniales de Jorge Larraín Ibañez, et les auteurs de la « troisième génération » dans la critique d'art, notamment Néstor García Canclini. Il s'appuie également sur les travaux de Kofi Agawu (*Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Position*, Londres, Routledge, 2003) et Gérard Béhague (*La música en América Latina. Una introducción*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1983).

gardistes »¹⁶². L'auteur adhère également à la définition large de Nicos Hajinicolau, qui comprend l'avant-garde comme synonyme de « mouvement artistique ultime »¹⁶³.

Ce que Guembe appelle l'avant-garde située latino-américaine a également connu une phase classique (bien que ses débuts remontent à 1922 avec la Semaine des arts de São Paulo) et un moment de néo-avant-garde. Cependant, l'accent était mis sur la reconnaissance de son identité, souvent bafouée par les lectures que les centres faisaient des périphéries – considérant le tiers-monde et l'Amérique latine comme des projets d'émancipation sociale et politique, mais pas comme des générateurs de nouvelles options créatives¹⁶⁴.

Ainsi, la scène classique se caractérisait par un essentialisme identitaire et des mouvements nationalistes avec des thèmes indigènes ou folkloriques (bien qu'incorporant l'abstraction dans le matériel sonore¹⁶⁵) et la néo-avant-garde par de nouveaux outils technologiques, de nouvelles interactions entre les interprètes et les médias, et l'exploration instrumentale. Comme l'a fait valoir Ángel Rama, en Amérique latine, le signe « cosmopolite » n'est pas aussi clair, car de nombreux courants sont intégrés dans des processus de récupération culturelle locale. Ainsi, la catégorie de l'« avant-garde située latino-américaine » permet une lecture parallèle à celle de l'internationaliste, mais en considérant l'Amérique latine comme « un hybride », une « solution intermédiaire entre l'orientation internationaliste et régionaliste »¹⁶⁶. Les processus d'hybridation de l'*avant-garde située latino-américaine* ont un caractère « historico-culturel », qui considère l'identité comme une essence donnée mais aussi comme un projet à construire¹⁶⁷.

¹⁶² *Ibid.*, p. 34.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 34-35.

¹⁶⁴ Sur ce point, María Gabriela Guembe suit le travail de Sánchez Vázquez. *Ibid.*, p. 37.

¹⁶⁵ *Ibid.* Les principaux compositeurs de cette première avant-garde étaient Antonio Carlos Gomes (Brésil), Alberto Williams, Carlos López Buchardo, Carlos Guastavino, Pascual de Rogatis, Luis Gianneo et Julián Aguirre et Alberto Ginastera (Argentine), Heitor Villa-Lobos (Brésil), Carlos Chávez et Silvestre Revueltas (Mexique) et Amadeo Roldán (Cuba).

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁷ Selon les définitions de Jorge Larraín Ibáñez : essentialisme, constructivisme et culturel-historique. Jorge Larraín Ibáñez, *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, Santiago du Chili, Andrés Bello, 1996. Voir

D'un point de vue idéologique, cet art *situé* est un outil de résistance et d'autodéfense qui tente de faire émerger sa propre voix. C'est un domaine dans lequel « la tension global-local se déplace, en termes d'espace ; postmoderne-prémoderne, en termes de temps, et constitue un reflet clair de l'identité hybride de l'Amérique latine »¹⁶⁸. La catégorie de culture hybride, telle qu'établie par Néstor García Canclini, remet en question les oppositions culture-hégémonique-distincte et populaire-subalterne-dégradée, car elle permet de placer le périphérique (situé) aux côtés du central (avant-garde). En termes musicaux, selon l'hypothèse avancée par Omar Corrado, il s'agissait d'une double tension vers le moderne et le régional¹⁶⁹.

La question de l'identité refait surface, comme le souligne Guembe, chaque fois que son existence est remise en question, à la suite de divers événements historiques qui ont servi de déclencheurs – la colonie, l'indépendance, les coups d'État, et aujourd'hui, les discussions post-modernes – pour nous demander ce que c'est qu'être latino-américain ? Que serait une musique latino-américaine ?¹⁷⁰. Dans la seconde moitié du vingtième siècle, la Révolution cubaine de 1959 (et la fondation subséquente de la Casa de las Américas, le coup d'envoi du *boom* littéraire latino-américain des années 1960 et 1970) ; l'élan nationaliste et régionaliste des années 1970 et 1980, propulsé par l'échec des régimes populistes et des coups d'État ; la réflexion autour des célébrations du cinquième centenaire de la colonisation et de l'évangélisation de l'Amérique ; et depuis la crise postmoderniste, la réalité mondialisée croissante de la planète¹⁷¹.

María Gabriela Guembe, *Vanguardia situada : una retórica de la pertenencia. Construcción y reconstrucción de la identidad en Didás y Vaivén*, par Susana Antón, op. cit., p. 7.

¹⁶⁸ María Gabriela Guembe, « Vanguardia situada : una retórica de la pertenencia », art. cit, p. 45.

¹⁶⁹ Omar Corrado, « Modernidad y vanguardia musical », séminaire donné à l'université de Cuyo.

¹⁷⁰ M.G. Guembe, *Vanguardia situada : una retórica de la pertenencia. Construcción et reconstruction de l'identité dans Didás y Vaivén*, par Susana Antón, op. cit., p. 2.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 14.

Au moment du retour de la démocratie, on peut considérer que l'expérience de ce processus avait constitué un moment de crise identitaire. Comment cette période de transition de la dictature à la démocratie a-t-elle été lue par les acteurs et les intellectuels argentins ? En 1993, un numéro de *Cuadernos hispanoamericanos* a été publié : *La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*¹⁷², qui tente d'apporter une réponse exhaustive à cette question, en prenant comme cadre chronologique les années 1970 à 1990, avec la participation de plus de cinquante intellectuels et artistes de différentes disciplines – Oscar Terán, Beatriz Sarlo, Jorge Warley, Fermín Fèvre, Luis Felipe Noé, Sara Facio, Osvaldo Pellettieri, Roberto Fontanarrosa, Laura Bucciato, Sergio Renán, Alan Pauls, Leónidas Lamborghini, Ricardo Piglia, Daniel Divinsky, Carlos Altamirano et Abelardo Castillo, entre autres. Sur la musique, Sergio Pujol, sur la musique populaire¹⁷³, Jorge Monteleone, sur le rock¹⁷⁴, et Napoleón Cabrera, sur la musique classique.

Dans le domaine audiovisuel, Tomás Abraham a passé en revue l'histoire de la télévision (qui présente la difficulté méthodologique que les vidéos sont réenregistrées pour réduire les coûts¹⁷⁵) et la périodisation de la culture elle-même. Oscar Terán a lu la démocratisation comme un défi à un ordre aristocratique qui marquait une domination politique et culturelle¹⁷⁶. Beatriz Sarlo a analysé comment l'influence de la culture de masse et des médias audiovisuels a mis en crise la pensée binaire de la culture entre les éduqués et les populaires, en mettant en évidence le rôle critique des intellectuels au début du gouvernement ménémiste et en soulignant que la question n'est plus la démocratie, mais la résistance à l'« offensive »

¹⁷² Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales et José Antonio Maravall, *La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*, Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, 1993, vol. 517-519.

¹⁷³ Sergio Pujol, 'Canto y Contracanto', dans Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales et José Antonio Maravall (eds.), *Cuadernos hispanoamericanos : La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, juillet-septembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 389-400.

¹⁷⁴ Jorge Monteleone, « Cuerpo constelado. Sobre la poesía de rock argentino », dans Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.* p. 401-420.

¹⁷⁵ Tomás Abraham, « Operación ternura », dans Pedro Laín Entralgo et al. (eds.), *op. cit.*

¹⁷⁶ Oscar Terán, dans Pedro Laín Entralgo et al. (eds.), *op. cit.*

néolibérale et à ses conséquences sur la société et la culture, avec un État qui « au lieu de se réformer, s'éteint »¹⁷⁷.

Hugo Quiroga s'est concentré sur l'importance du mouvement des droits de l'homme et du « pacte à retardement » d'Alfonsín par rapport à la demande de justice pour les atrocités commises par l'État pendant la dictature, ainsi que sur les lois d'impunité que Carlos Menem a décrétées en 1990¹⁷⁸. Liliana Heker a souligné le rôle des ateliers littéraires dans la consolidation du champ littéraire¹⁷⁹ ; et Jorge Warley, l'importance des magazines culturels dans la période 1970-1990 – de *Contorno* à *Punto de Vista*, considérés comme un « front » qui a commencé à se dissiper après 1984 (lorsque ses membres ont rejoint les facultés de sciences humaines et les médias)¹⁸⁰.

Luis Felipe Noé et Fermín Fèvre ont écrit sur l'art argentin. Noé a donné un aperçu complet des artistes argentins actifs et a tiré une conclusion sur la démocratisation de la peinture : « Il y aura un jour où il n'y aura plus de peintres mais des gens qui peignent »¹⁸¹. Dans son texte, Fèvre soutient qu'il existe un « complexe d'infériorité » chez les artistes locaux, pensant qu'il existe « un processus unitaire (que nous appelons universel) de l'art moderne, auquel nous nous sommes joints en nous excusant, en adoptant ses modèles avec l'incorporation inévitable de résolutions locales, conciliantes, qui ont finalement porté préjudice au modèle original »¹⁸². Il demande également : « Comment pouvons-nous attendre de notre art autre chose qu'une grande variété d'ouvertures, cet essai constant de métissage et de diversité ? »¹⁸³ Cependant, Fèvre conclut qu'il existe bel et bien un art des Argentins, et que

¹⁷⁷ Beatriz Sarlo, « Notas sobre política y cultura », in Pedro Laín Entralgo et al. (eds.), *op. cit.*

¹⁷⁸ Horacio Quiroga, « Los derechos humanos en la Argentina », dans Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.* p. 77-92.

¹⁷⁹ Liliana Heker, « Los talleres literarios », dans Pedro Laín Entralgo et al. (eds.), *op. cit.*

¹⁸⁰ Jorge Warley, « Las revistas culturales de dos décadas », dans Pedro Laín Entralgo et al. (eds.), *op. cit.*

¹⁸¹ Luis Felipe Noé, « Artes Plásticas Argentinas, Sociedad Anónima », dans Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.* p. 268.

¹⁸² Fermín Fèvre, « Una mirada al arte argentino », dans Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.* p. 231.

¹⁸³ *Ibid.*

le complexe d'infériorité appartient désormais au passé, bien que la société argentine ne s'en soit pas rendu compte. Pour Fèvre, cela s'inscrit dans une thématique de l'art contemporain, où il existe un « gouffre » entre l'œuvre et le public¹⁸⁴.

Jorge Pelleteri et Jorge Dubatti étaient chargés des écrits sur le théâtre. Le premier considère l'importance du Teatro Abierto (1981) en tant qu'instrument de confrontation avec le gouvernement militaire par le biais de la culture ; et aussi, le rôle décisif de Kive Staiff en tant que directeur du Teatro San Martín pendant les années 1980¹⁸⁵ pour sa consolidation en tant que synonyme de « qualité théâtrale »¹⁸⁶, avec une idéologie d'esthétique universaliste qui a fixé les limites du concept de théâtre à cette époque. Pour sa part, nous sommes intéressés par la conclusion de la contribution de Jorge Dubatti :

En résumé, le nouveau théâtre (des années 80 et du début des années 90) peut être défini comme une poétique historique, dont le fondement de valeur réside dans le concept flou, vague, mais lourd, que nous avons défini comme la perception de l'autre (autres sensations, autre participation, autres techniques, autres images, autre mélange, autre théâtre en général), par la combinaison de certaines caractéristiques de production, de techniques, de formes scéniques, d'effet et d'idéologie. Il ne doit être défini ni par la circulation, ni par les agents individuels, ni par le public, ni par les déclarations méta-théâtrales des auteurs de théâtre (...) Le nouveau théâtre ne va pas s'améliorer, ni se dépasser, ni rien de tel. Il est en dehors de l'échelle zoologique. Il est certain qu'un jour sa poétique disparaîtra, retravaillée dans des formes plus stables de la tradition théâtrale argentine, comme le réalisme. Mais il est important de savoir qu'il a déjà dix ans d'histoire, avec des étapes mémorables, et qu'une décennie vaut bien un chapitre important de l'histoire de nos scènes. Le meilleur du nouveau théâtre est actuel et ceux qui ne le regardent qu'en attendant le futur¹⁸⁷ se trompent.

Il est curieux de voir comment ces derniers textes, sur le théâtre et les arts plastiques, contrastent avec le texte de Napoleón Cabrera sur la musique argentine. Cabrera fait le point sur la distance entre le public et les musiciens :

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 244.

¹⁸⁵ Kive Staiff a été directeur du Teatro General San Martín entre 1971 et 2010.

¹⁸⁶ Jorge Pelleteri, « Los ochenta : el teatro porteño entre la dictadura y la democracia », dans Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.* p. 314.

¹⁸⁷ Jorge Dubatti, « El nuevo teatro de Buenos Aires (1983-1992) » dans Pedro Laín Entralgo et al. (eds.), *op. cit.*

Parler de musique majeure en Argentine nous oblige à reconnaître que le public de toutes les couches sociales et culturelles ignore les compositeurs argentins et leurs œuvres, à un degré qui n'est pas présent dans le théâtre, le cinéma, la narration ou même les arts visuels, qui sont beaucoup plus favorisés par la diffusion journalistique et par la reproduction de leurs produits¹⁸⁸.

Il établit ensuite une chronologie à partir de l'indépendance et des principaux compositeurs actifs à cette époque, le Grupo Renovación, les Di Tella, Mauricio Kagel, Mario Davidovsky et Carlos María Roqué Alsina comme Argentins ayant triomphé à l'étranger, la musique électroacoustique (José Maranzano et Francisco Kröpfl comme les plus grands représentants), et le Ciclo Encuentros Internacionales de Música Contemporánea que Cabrera a lui-même initié avec Alicia Terzián en 1968.

En parlant de la période 1970-1990, Cabrera décrit une routine dans les activités musicales, sans beaucoup de modifications, comme il y en avait dans « la vie universitaire, littéraire ou théâtrale »¹⁸⁹. Sur la question de l'identité, il tire la conclusion suivante :

Ce que l'on remarque, c'est que l'orientation nativiste a fait place, comme dans l'ensemble du monde européen, à une « internationalisation » du style et à certains compromis esthétiques, passables ou non, qui brouillent la personnalité. Il est trop tôt pour décider si les compositeurs argentins ont conçu un caractère national. En général, ils ont fait preuve, avant toute chose, d'une certaine modération et d'une certaine pudeur expressive, très créole (...) L'Argentine est encore un pays ouvert en devenir. Cela se reflète dans la musique de tous les genres¹⁹⁰.

Une lecture de *Cuadernos...* nous permet de faire le point sur les positions théoriques et intellectuelles de l'époque. L'idée qu'en Amérique latine (et en l'occurrence en Argentine) tout reste à créer est récurrente. Cependant, le retour à la démocratie marque pour de nombreux autres domaines artistiques un certain abandon de cette idée pour commencer à parler d'un art argentin.

¹⁸⁸ Napoleón Cabrera, « El nuevo teatro de Buenos Aires », in Pedro Laín Entralgo et al. (eds.), *op. cit.*

¹⁸⁹ Napoleón Cabrera, « La música argentina entre 1970 y 1990 », dans Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.* p. 284.

¹⁹⁰ *Ibid*, p. 288.

Dans le texte de Cabrera, nous voyons d'une part plusieurs des tendances d'analyse que nous avons observées, notamment celle de la « modestie », de la « pudeur » ou de la « modération ». Tant Dubatti que Fèvre, dans leurs analyses respectives du théâtre et des arts plastiques, soulignent également une certaine incompréhension de la part du public, mais défendent néanmoins l'existence dans le pays à la fois d'un théâtre (»Le meilleur du nouveau théâtre est actuel et ceux qui ne regardent que vers l'avenir se trompent ») et d'un art (»Il existe un art des Argentins ») avec ses propres caractéristiques. Au contraire, Cabrera définit le domaine musical comme étant « encore en formation », où il est trop tôt pour décider « si les compositeurs argentins ont conçu un caractère national »¹⁹¹.

Cependant, si nous considérons tout ce qui a été présenté dans ce chapitre, nous pouvons contredire les affirmations de Cabrera : la nouvelle musique argentine, dans les années 1990, non seulement existait, mais avait déjà des caractéristiques précises et des acteurs définis. Si Ricardo Piglia écrit dans son livre *Crítica y Ficción* que « le roman argentin existe », de nombreux compositeurs et musiciens, avec l'aide de la nouvelle musique des années 90, non seulement existent, mais ont déjà des caractéristiques précises et des acteurs définis. De nombreux compositeurs et musiciens, au premier rang desquels Gerardo Gandini, affirmeront que la musique argentine existe aussi.

Cependant, comme l'indique Federico Monjeau dans un bilan de l'état du domaine de la musique classique en 1989, les développements musicaux ont été principalement institutionnels plutôt qu'esthétiques :

Un bilan de la grande saison musicale de Buenos Aires aurait l'apparence du bilan comptable d'une épicerie de quartier : toujours les mêmes chiffres (...) Musicalement, ce qui a été écrit à partir de 1920 est encore totalement ignoré. De son côté, l'appareil critique s'est transformé en une sorte de procureur de l'État pour les œuvres du Colón ou la programmation de Radio Municipal. Les discussions ne portent pas sur l'esthétique mais sur l'institutionnel¹⁹².

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Federico Monjeau, « La vieja música y el eterno balance », *Página/12*, 29 décembre 1989.

Parmi ces discussions institutionnelles, il mentionne le cas de Radio Municipal et de son directeur Pepe Eliashev, qui a un « projet radiophonique authentiquement démocratique et participatif, qui vise à établir un lien fort avec la ville et à conquérir de nouvelles couches de public avec de bons programmes de rock et de jazz »¹⁹³. En termes d'esthétique, il suggère que les signes d'une forte production esthétique se trouvaient dans la programmation de la Fundación San Telmo, du Goethe Institut, du Centro Cultural Buenos Aires (LIPM), et dans les œuvres de Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, Mariano Etkin, Marta Lambertini, Carmelo Saitta, Oscar Edelstein, Erik Oña, Cecilia Villanueva, Fernando Aure et d'autres.

Il y a une musique qui a commencé à chercher des connexions avec d'autres arts, en particulier avec le théâtre. Il existe une musique qui a commencé à dialoguer avec la musique populaire. Il y a un public curieux et une critique qui a accompagné la nouvelle direction. La musique n'a pas encore gagné de place dans les sphères de discussion : dans les magazines culturels, dans les émissions de radio. Mais il y a des musiciens et des critiques qui reviennent au pays et commencent leur activité, une nouvelle génération. D'autre part, nous confirmons le rôle de Gerardo Gandini et les liens entre les compositeurs et l'influence du contexte, ce qui nous amène à remettre en question la perspective d'un domaine « apolitique » et « modeste ».

En fin de compte, il s'agissait d'un problème de prise de position. Lorsque Cabrera affirme que « la musique argentine n'existe toujours pas », il s'aligne sur une remise en question constante de la (non-)existence d'une identité dans la musique argentine contemporaine. Le bon sens anti-avant-garde existait encore. Cependant, si nous transposons la conclusion de Dubatti à la musique dans le cas du théâtre argentin, nous pouvons affirmer que la musique argentine contemporaine existait et avait déjà une identité propre, pour ceux qui souhaitaient l'écouter. Le critique Federico Monjeau est l'exemple de quelqu'un qui l'a écoutée et a commencé à écrire

¹⁹³ *Ibid.*

à son sujet pendant la seconde moitié des années 1980, dans un effort pour lui donner une légitimité critique.

Nous verrons à partir du prochain chapitre que dans les années 1990, cette tension avec l'avant-garde continuera à se dissiper, et la réorganisation des acteurs de la décennie précédente commencera à porter ses fruits sous la forme de nouvelles initiatives. Dans ce contexte, où les tensions intergénérationnelles se dissipent également, la critique musicale se consolidera comme le terrain de consécration et de légitimation par excellence.

Chapitre 4 : La presse musicale et la musique contemporaine dans les années 1990

La critique musicale locale a toujours été une caisse de résonance pour les compositeurs argentins. Dans ce domaine, le compositeur Juan Carlos Paz a été un défenseur tenace et a cultivé tout au long de sa vie, dans différentes publications, une critique militante de ce qu'il appelait « la musique de notre temps »¹. Dans de nombreux cas, les journaux et les magazines ont été le théâtre de polémiques sur différentes esthétiques musicales, notamment celles définies comme nationalisme vs universalisme. D'autres critiques aux positions plus ambivalentes vis-à-vis de la nouvelle esthétique étaient Napoleón Cabrera, Pompeyo Camps et Jorge D'Urbano.

Avec le retour de la démocratie, nous trouvons des articles de Roque de Pedro, Napoleón Cabrera et, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Federico Monjeau, qui apparaît d'abord dans *La razón*, dirigé par Jacobo Timerman, puis dans *Página/12*, avec un nouvel engagement envers les compositeurs argentins. Dans les années 1990, la présence de Monjeau s'est consolidée avec son passage chez *Clarín*, et nous voyons au moins deux autres critiques : Martín Liut dans *La Nación* et Diego Fischerman dans *Página/12*. Tout au long de la décennie, la dynamique d'un critique de la musique d'avant-garde et d'un autre qui la défend – encore présente dans les années 80 – commence à changer. Dans cette nouvelle étape, un contexte de collaboration est créé, une certaine idée du « travailler ensemble » : les critiques parlent aux interprètes et aux compositeurs, demandent des partitions, analysent les œuvres.

¹ Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1955 (réédité par Editorial Sudamericana de Buenos Aires en 1971).

Cela se lit dans les articles qui traitent souvent des utilisations des techniques musicales, avec une vocation qui deviendra de plus en plus didactique, solidaire et diffusante.

Dans ce chapitre, nous prendrons deux études de cas. D'une part, le magazine *Lulú*, une initiative singulière dans l'histoire du domaine, et d'autre part, *La Maga*, un magazine culturel qui, après l'arrivée d'un groupe de critiques musicaux dans son équipe de rédaction, a commencé à couvrir la musique contemporaine. Le premier cas nous permettra d'analyser les débats propres au domaine de la musique, tandis que le second rend compte des transformations de la perception de la musique contemporaine dans un contexte culturel plus large. L'existence des deux, d'autre part, doit être comprise dans le contexte de Buenos Aires en tant que ville où les magazines culturels et littéraires ont toujours joui d'une grande popularité et d'une consommation locale.

4.1. S'approprier de l'Europe avec un accent. Le magazine *Lulú* et les discussions sur l'identité dans la musique contemporaine latino-américaine

Entre 1991 et 1992, les quatre seuls numéros du magazine *Lulú*², annoncé comme un « magazine de théories et de techniques musicales », ont été publiés et mis en vente dans les kiosques de la ville de Buenos Aires. Sous la direction de Federico Monjeau, le comité de rédaction du magazine comprenait Oscar Edelstein, Carla Fonseca, Omar Corrado, Ernesto Epstein, Mariano Etkin, Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, Gustavo Mirabile, Erik Oña et

² Les quatre numéros de *Lulu* sont parus aux dates suivantes : septembre 1991, novembre 1991, avril 1992 et novembre 1992, respectivement. Le magazine a un format de 20x28cm et chaque numéro compte 80 pages (sauf le numéro 3, qui compte 96 pages). Les textes sont disposés en double ou triple colonne, avec des illustrations, des photos et des fragments de partitions. Chaque numéro commence par un résumé d'une page de l'ensemble du contenu. Chaque numéro du magazine comprend les sections « Interview », « Essai », « Revue » (de partitions, livres et disques), « Agenda », « Techniques », « Machines » et « Analyse ». Chaque numéro comporte également un *dossier* : sur *Lulu* d'Alban Berg dans le premier numéro, sur le compositeur mexicain Silvestre Revueltas dans le deuxième, sur la musique et la technologie dans le troisième, et sur le film et la musique dans le dernier numéro.

Carmelo Saïtta³ – tous compositeurs, chercheurs ou enseignants. Le magazine était financé par la fondation privée de Carla Fonseca, qui était également chargée de trouver des sponsors et des soutiens pour chaque numéro⁴.

Toutes les décisions prises autour de son apparence ont été significatives. D'une part, la publication s'est échappée du domaine des spécialistes pour s'adresser à un public plus large, y compris le public de la rue. Le comité de rédaction était composé d'acteurs du domaine de la musique contemporaine à Buenos Aires, dont de nombreux compositeurs et interprètes liés à un moment clé de la musique d'avant-garde en Amérique latine : celui du Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) à l'Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) pendant les années 1960.

La présence de Juan Pablo Renzi, chargé de la conception du magazine, a lié la publication au domaine de l'intellectualité critique. Renzi était co-éditeur du *Diario de Poesía*⁵ et avait collaboré avec *Punto de Vista*⁶. Ces deux publications culturelles de Buenos Aires étaient des référents directs de *Lulú*, et reliaient le magazine à un champ intellectuel qui dépassait le domaine spécifique de la musique⁷. Cette appartenance se retrouve dans la description de Beatriz Sarlo dans son texte pour l'édition critique et fac-similé de *Lulú* publiée en 2009⁸. Pour elle, cette revue faisait partie d'un « front esthétique diffus mais existant »⁹ de

³ Cependant, dans une interview, Federico Monjeau a précisé qu'en vérité, le contenu et la forme du magazine ont été décidés entre lui, Oscar Edelstein et Carla Fonseca. Voir Gustavo Fernandez Walker, « La revista que cambió la crítica musical a la argentina », *Clarín*, 19 octobre 2011.

⁴ Entretiens personnels de l'auteur avec Carla Fonseca (Buenos Aires, 5 octobre 2015) et Federico Monjeau (Buenos Aires, 23 septembre 2015).

⁵ Le *Diario de poesía* a été créé par Daniel Samoilovich en 1986 et est toujours actif aujourd'hui. Avec des contributions d'artistes visuels et de poètes, il a été créé pour faire face à un certain pessimisme quant au manque de lecteurs pour la poésie.

⁶ Le magazine *Punto de Vista*, l'un des magazines de critique littéraire et culturelle les plus prestigieux d'Argentine, a été publié à Buenos Aires entre 1978 et 2008, sous la direction de Beatriz Sarlo.

⁷ Il y a aussi le désir d'un certain dialogue avec les revues internationales : notamment les *Cahiers de la Musique Contemporaine*, *Les cahiers du CREM* et les publications du mouvement New Musicology aux Etats-Unis.

⁸ Cette publication, organisée par la Biblioteca Nacional, comprenait des essais de Horacio González, Beatriz Sarlo, Esteban Buch, Pablo Fessel, Diego Fischerman, Pablo Gianera et Juan Pablo Simonello.

⁹ Beatriz Sarlo, « Ya no somos los mismos », dans Federico Monjeau (et al.) : *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, Ediciones Biblioteca Nacional, Cuadernos de Musicales, Buenos Aires, 2009, p. 15. Cité ultérieurement sous le nom de Federico Monjeau (et al.) : *Lulú. Revista...*

discussions sur l'avant-garde du XXe siècle, caractérisé par une grande intensité formelle et expressive et aussi par une réflexion sur la rupture entre l'art et le public. Les raisons de la création de *Lulú* ont été clairement exposées par son directeur dans le premier éditorial :

Lulú cherche un lieu qui est resté quelque peu déserté en Argentine ; un lieu de théorie, d'essai, de discussion, d'analyse musicale. Sans plus risquer une mauvaise généralisation, on pourrait dire que la production musicale, tant locale qu'internationale, a eu dans ce pays une représentation écrite – littéraire au sens large – de second ou troisième ordre, comme la critique journalistique. Il n'est pas nécessaire de s'attarder sur le fait que la production actuelle n'a aucune existence dans de telles chroniques¹⁰.

Comme on le voit, la revue avait un double objectif : d'une part, sortir la musique du monde des comptes rendus de concerts (qualifiés d'écrits d'« deuxième ou troisième ordre ») pour la placer sur le territoire du genre « essai », qui implique la prise de position et la réflexion critique, sans pour autant chercher à s'inscrire dans le champ des publications académiques¹¹. D'autre part, le magazine traitait presque exclusivement de la musique du XXe siècle. À cela s'ajoute l'accent mis sur la production argentine et latino-américaine, probablement moins connue que celle de certains compositeurs européens et nord-américains.

Destiné au public musical de Buenos Aires, *Lulú* a cherché à diffuser un répertoire qui jouissait de peu d'espace, tant en termes de réflexion que d'interprétation. Cependant, il doit également être lu dans le contexte dans lequel il a été publié. Ces années-là, de nouveaux espaces pour la musique contemporaine ont été créés. La création du CETC (Centro de Experimentación Teatro Colón) en 1990¹², dirigé par Gerardo Gandini (qui avait dirigé le cycle de musique contemporaine au Goethe Institut depuis 1976) et coordonné par Pina Benedetto ;

¹⁰ Federico Monjeau, « Más allá del espectáculo », *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, année I, no. 1, 1991, Buenos Aires, p. 1. Cité plus tard sous le nom de *Lulú*

¹¹ Dans le domaine académique, la *Revista del Instituto Superior de Música* de la Universidad Nacional del Litoral en 1989 et la *Revista Argentina de Musicología* de la AAM (Asociación Argentina de Musicología) en 1996 ont commencé à être publiées. Ces publications s'ajoutent à *La Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, qui existait depuis 1977.

¹² Comme nous l'avons vu, le Centro de Experimentación de Ópera y Ballet (CEOB), créé à l'initiative de Sergio Renán (directeur du théâtre à cette époque), a été rebaptisé Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC). La propre salle du CETC a ouvert dans le sous-sol du Théâtre en 1993 (avec des fermetures ultérieures en raison de diverses rénovations tout au long de ses plus de trente ans d'existence).

et l'activité de concerts de musique électroacoustique et de cours de formation (en analyse musicale et en composition) du LIPM¹³, étaient des lieux où les interprètes et le public entraient davantage en contact avec la musique d'avant-garde et où l'on jouait également des œuvres du répertoire canonique du 20^e siècle (John Cage, Arnold Schönberg, Karlheinz Stockhausen). Toutes ces données nous renvoient à un nouveau moment dans le domaine, où plusieurs espaces dédiés à la musique et différents acteurs (compositeurs, interprètes, gestionnaires) commencent à générer de nouvelles propositions. D'autre part, 1992 est une année particulière pour réfléchir aux discussions sur la musique et l'identité dans les pages du magazine que nous allons analyser : les révisions autour du cinquième centenaire de la conquête de l'Amérique et les approches de l'autochtone et de l'européen ont créé un contexte de débats que nous retrouvons dans les pages du magazine, ainsi que dans d'autres domaines du champ culturel.

Du fait du répertoire auquel il est consacré, *Lulú* nous permet de faire un état de la question du champ de la musique contemporaine à Buenos Aires au début des années 1990. D'une part, elle rend visibles des figures telles que Mariano Etkin, Gerardo Gandini et Francisco Kröpfl, dont les différentes perspectives sur la composition ont marqué la scène contemporaine de Buenos Aires à cette époque¹⁴. Leurs interventions se sont manifestées non seulement par leur production (de compositions musicales et de textes), mais aussi par leur travail dans le domaine de l'enseignement (privé ou universitaire). Ils ont formé la génération qui leur a succédé, et qui est actuellement active. L'influence de Graciela Paraskevaïdis et de Coriún Aharonián, qui, depuis l'Uruguay, ont contribué et influencé les débats à Buenos Aires,

¹³ Le Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM) a été intégré au Centro Cultural Recoleta de la ville de Buenos Aires en 1982. Il est l'héritier du Laboratorio de Música Electroacústica del CLAEM, créé en 1967 et qui, entre 1972 et 1982, a été transféré sous le nom de CICMAT (Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología) à la municipalité de Buenos Aires. Voir José Luis Castiñeira de Dios (dir.), *La música en el Di Tella, resonancias de la modernidad*, op. cit. et Miguel Garutti, « Modos de actuar en estados de excepción : la música electroacústica en los últimos años del CICMAT (1975-1977) », art. cit.

¹⁴ Parmi les travaux sur *Lulu* inclus dans l'édition critique, le texte de Pablo Fessel analyse les figures de médiation entre les écrits sur la composition et les travaux de Gerardo Gandini (homologie), Francisco Kröpfl (téléologie) et Mariano Etkin (analogie). Pablo Fessel : « El acento agudo » dans Federico Monjeau (et autres), *Lulú*, p. 19-22.

est également visible. Il convient de rappeler que ces compositeurs sont également les protagonistes et les héritiers de l'une des plus importantes initiatives de la musique argentine contemporaine, développée au sein du CLAEM de l'Instituto Torcuato Di Tella sous la direction d'Alberto Ginastera. D'autre part, *Lulú* a également été un espace de révision et d'analyse des débats antérieurs, fondamentalement ceux liés aux premières initiatives de l'avant-garde musicale argentine et aux discussions des années 30 menées par le compositeur Juan Carlos Paz.

Parallèlement, l'introduction des premières traductions en espagnol de textes qu'il a établis comme canoniques (de Morton Feldman, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez ou Theodor W. Adorno), ainsi que les entretiens avec des figures clés de la scène musicale contemporaine (Mauricio Kagel, Antonio Tauriello, Arturo Tamayo, Sergio Renán), montrent la volonté de mettre en circulation des discours sur la musique qui n'étaient pas diffusés à Buenos Aires.

Nous allons maintenant retracer les discussions sur l'identité de la musique latino-américaine telles qu'elles se sont déroulées dans les pages du magazine *Lulú*. Le point de départ est la lecture et l'analyse de la publication par rapport à son contexte, ainsi que des textes critiques qui ont accompagné l'édition en fac-similé publiée par la Biblioteca Nacional presque 20 ans plus tard. *Lulú* se présente comme un lieu intéressant pour réfléchir à l'état de la musique contemporaine en Argentine au début des années 1990, une époque où les influences des années précédentes se font sentir, et aussi à l'héritage que la publication a laissé après sa fermeture.

4.1.1. Un journal des théories et techniques musicales

Lors de la présentation du premier numéro de *Lulu*, Federico Monjeau a déclaré que le magazine cherchait à sortir la musique du monde du pur spectacle et à l'amener dans le monde des idées afin de promouvoir la réflexion et les débats locaux. À propos du public du magazine, il a déclaré : « Naturellement, *Lulu* ne s'adresse pas uniquement aux musiciens ; comme la

musique, il ne s'adresse à personne en particulier »¹⁵. Bien sûr, il a également fait allusion au nom du magazine – Lulu – comme un hommage à l'opéra inachevé d'Alban Berg, en affirmant que le magazine et le « dernier grand opéra » représentent tous deux « une certaine résistance à la plausibilité »¹⁶. En d'autres termes, bien que la revue s'adresse en principe à un large public, elle ne cherche pas à être condescendante ou complaisante. La résistance à la plausibilité, également caractéristique de la musique de Berg, est ici posée comme une résistance à la confirmation du goût établi.

Lulu serait alors une revue transgressive, à l'image de l'opéra inachevé de Berg, l'énigmatique opéra dodécaphonique en trois actes avec une structure musicale en miroir, qui explorait l'érotisme féminin mais aussi la répression sexuelle à travers son personnage principal Lulu et ses aventures amoureuses et débauchées. Inspiré par les tragédies de Frank Wedekind, *La Boîte de Pandore* et *L'Esprit de la Terre*, dans l'opéra, Lulu finit par rencontrer sa fin de la main de Jack l'Éventreur. Cet opéra était l'un des grands thèmes de Theodor Adorno – dans des textes où le philosophe converse avec une certaine théorie féministe en interprétant Lulu comme une projection de ses divers admirateurs masculins¹⁷. L'opéra a connu une histoire de réception complexe, avec la censure de l'Allemagne nazie, qui l'a qualifié de musique dégénérée, et la censure de l'Union soviétique, qui l'a jugé « bourgeois ». L'allusion à l'opéra dans le titre de la revue compile toutes ces significations programmatiques.

Dans ses quatre numéros, la structure du magazine a maintenu une certaine homogénéité en termes de questions formelles. Chaque numéro avait en son centre un *dossier* thématique, c'est-à-dire un thème traité de manière plus approfondie : *Lulu* dans le premier numéro ; le compositeur Silvestre Revueltas dans le deuxième ; la musique et la technologie dans le troisième ; et un *dossier* sur la musique et le cinéma dans le dernier numéro.

¹⁵ Federico Monjeau : « Más allá del espectáculo », *art. cit.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Sonia Dayan-Herzbrun, « Lulu, fragment d'un monde aliéné », *Tumultes*, n° 23, 2004, p. 127-138. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2004-2-page-127.htm>



Figure 9 - *Lulu*. Numéro 1 à 4.

Le noyau central du premier numéro, le *dossier* consacré au deuxième opéra (inachevé) de Berg, comprenait des contributions inédites, comme celles du réalisateur argentin Rafael Filipelli et de l'écrivain Luis Chitarroni, ainsi que des citations et des traductions de textes déjà publiés de Pierre Boulez et Theodor W. Adorno. Le texte de Filipelli se concentre sur le film *Lulu* (ou *Boîte de Pandore*) de George Wilhelm Pabst, basé sur le texte original de Wedekind et sorti en 1929, l'année même où Alban Berg a commencé à composer l'opéra.

En plus des *dossiers* thématiques, différentes sections ont été maintenues dans ses pages, que nous décrivons ci-dessous. Certains d'entre eux sont consacrés aux premières traductions de textes, tels que « After Modernism » de Morton Feldman¹⁸, « When is art ? » de Nelson Goodman¹⁹, ou « Structure and experiential time » de Karlheinz Stockhausen²⁰. Le magazine comprend plusieurs chroniques de correspondants étrangers, comme celle du

¹⁸ Morton Feldman, « Desupés del modernismo » (trans. C. E. Feiling), *Lulu*, année I, no.1, 1991, p. 9-14.

¹⁹ Nelson Goodman, « ¿Cuándo es el arte? » (trans. C. E. Feiling), *Lulu*, année I, n° 2, 1991, pp. 11-16.

²⁰ Karlheinz Stockhausen, « Estructura y tiempo vivencial » (trans. Pablo di Liscia), *Lulu*, année I, no.4, 1992, p. 10-17.

compositeur Gabriel Valverde sur la première d'*Europera 5* de John Cage à Buffalo²¹, ou celle d'Esteban Buch sur une mise en scène de *Lulu* à Paris²².

Les sections consacrées à l'« Analyse » et aux « Techniques », annoncées dans le titre du magazine, sont les plus formelles et spécifiques. Les pages de *Lulú* publient une analyse par Omar Corrado de *6 Eventos* (1972), une œuvre inconnue et inédite de Juan Carlos Paz²³, compositeur et critique, clé pour comprendre l'avant-garde musicale argentine des années 1920-1940, fondateur du Grupo Renovación et de l'Asociación Nueva Música. Il s'agit de la seule œuvre graphique du compositeur (l'article comprend une reproduction fac-similé de la partition), dans laquelle prédominent les éléments d'indétermination et de hasard, qui sont énigmatiques et jusqu'ici inconnus dans la production de Paz.

Dans son article, Corrado défend la cohérence de l'inclusion de cette œuvre dans la production du compositeur : elle implique une transformation de la conception musicale de Paz, de la défense à *outrance* du dodécaphonisme à un plus grand intérêt pour les processus aléatoires et les partitions graphiques – comme c'est le cas pour *6 eventos*, son dernier opus. Cette transformation devient évidente lorsqu'on compare les épilogues des deux éditions du livre de Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo* : celui publié par Editorial Nueva Visión en 1955 porte en épilogue la phrase « L'arte è cosa mentale » de Leonardo da Vinci²⁴ ; la réédition Sudamericana de 1971, en revanche, porte deux citations – « Nada es inerte : todo es vibración », d'Hermès Trismegistus et « Espíritu obliga », signées « J.C.P. » (Juan Carlos Paz)²⁵. Ce changement dans les épilogues pourrait être interprété comme le signe d'un abandon d'une position rationaliste extrême pour une inclinaison vers (ou même une

²¹ Gabriel Valverde, « Cage montado en Buffalo », *Lulu*, année I, no.1, 1991, p. 65-67.

²² Esteban Buch, Esteban, « Hacia una Lulú domesticada. Nueva puesta en París », *Lulú*, année II, n° 3, 1992, p. 22.

²³ Omar Corrado, « Reflexiones sobre '6 eventos' de Juan Carlos Paz », *Lulú*, année I, no.2, 1991, p. 19-24.

²⁴ Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, op. cit., 1955, p. 7.

²⁵ Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, op. cit., 1971, p. 7.

acceptation de) des positions plus irrationnelles (comme la musique aléatoire, ou la composition libre). Un changement qui implique une révision de ses concepts, puisque dans ses histoires de la musique, Paz souligne qu'il part de sa propre approche, de son attitude engagée (*engagée*), en tant que participant à l'action musicale créative²⁶. Ce changement dans les rubriques permet de comprendre une œuvre comme *6 eventos*, inhabituelle et surprenante dans la production du compositeur, et pratiquement inconnue jusqu'à ce que Corrado l'analyse dans les pages de *Lulú*²⁷.

Un autre texte ayant les mêmes intentions analytiques est « Une approche de l'analyse et de la composition du rythme » de Francisco Kröpfl²⁸, dans lequel il développe des méthodes d'analyse permettant des représentations graphiques du rythme dans les œuvres instrumentales et également électroniques. D'autres techniques d'analyse, telles que la *théorie des ensembles* (par Allen Forte) et l'analyse schenkérienne ont également leurs articles respectifs dans *Lulu*, contribuant à élargir le spectre de plusieurs des principales théories d'analyse musicale²⁹.

Tout au long du magazine, diverses sections consacrées à la musique et aux nouvelles technologies ont été présentées. En plus d'un *dossier* consacré à ce sujet dans le troisième numéro, nous trouvons, par exemple, une introduction aux concepts élémentaires de la

²⁶ « D'autre part, et toujours en se référant aux aspects nouveaux, différents ou évolués de la présente édition, on constatera que, par rapport à la précédente, de nombreuses appréciations, tant générales que partielles, découlent de l'abandon d'une position rationaliste extrême (...) Il reste à ajouter que cette révision des concepts ne répond en rien à une attitude détachée, typique d'un dictionnaire ou d'une encyclopédie. L'approche de cette œuvre n'est pas projetée de l'extérieur, de manière objective ou impersonnelle – pas plus que ne l'était la version originale – mais, au contraire, elle a été dirigée de l'intérieur, avec l'attitude engagée qui est sa conséquence ou son origine ». Juan Carlos Paz, « Prólogo a la segunda edición », *Op. cit.*, 1971, p. 12-13.

²⁷ Il est intéressant de mentionner que les *6 eventos* (1972), qui n'ont pas été créés du vivant de Paz, ont eu au moins deux versions posthumes. En 1997, le cycle *Experimenta* invitera des compositeurs argentins contemporains à interpréter des versions de cette partition, et en 1998, le compositeur Oscar Edelstein composera un drame musical – « El hecho » – inspiré de cette œuvre énigmatique. Voir Martín Liut, « El último adiós a Juan Carlos Paz », *La Nación*, 28 juin 1998.

²⁸ Francisco Kröpfl, « Una aproximación al análisis y a la composición del ritmo », *Lulú*, année I, no.1, 1991, p. 77-80. Kröpfl explique de manière synthétique la méthode syntactique-thématique, le grand apport de la phénoménologie (Arnold Schönberg et Boris de Schloezer) et ensuite la représentation analogique – cette dernière (avec des influences Gestalt) est la représentation graphique et proportionnelle de l'évolution dans le temps d'un processus musical.

²⁹ Pablo Cetta et Pablo Di Liscia, « P.C. SOS », *Lulú*, année I, n° 3, 1992, p. 62-67. Sur l'analyse schenkerienne, voir Guillermo Scarabino, « Aproximación al análisis schenkeriano », *Lulú* an I, n° 4, 1992, p. 67-73.

technique de synthèse sonore par ordinateur³⁰, la présentation du programme « PC SOS » par les compositeurs Pablo Cetta et Pablo Di Liscia³¹, et une interview de Fernando Von Reichenbach³², une figure fondamentale de l'histoire de la musique électronique en Argentine et en Amérique latine pour son travail d'ingénieur et d'inventeur au Laboratoire de musique CLAEM de l'Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), puis au Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM), actuellement situé au Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. Cette section dédiée à la musique et aux nouvelles technologies s'est enrichie de plusieurs articles et d'un *dossier* inclus dans le numéro 3 de *Lulú*.

Enfin, parmi les entretiens, Erik Oña a interviewé le chef d'orchestre espagnol Arturo Tamayo³³. Tamayo y admet que les relations entre l'Europe et l'Amérique latine ne sont pas fortes : bien qu'il considère qu'il existe de très bons compositeurs en Amérique latine, il souligne qu'ils ne sont pas connus en dehors de leur propre pays. Selon Tamayo, il s'agit avant tout d'un problème politique : le compositeur américain, par exemple, bénéficie d'un soutien beaucoup plus important pour faire connaître ses œuvres à l'étranger. Des compositeurs comme Morton Feldman et Earle Brown (et bien sûr John Cage qui est pour Tamayo une « figure universelle ») sont connus en dehors des États-Unis : « même un compositeur américain médiocre a beaucoup plus de chances qu'un bon compositeur latino-américain »³⁴. Dans la section suivante, nous verrons qui sont certains de ces compositeurs latino-américains et comment ils décrivent eux-mêmes leur musique dans les pages de *Lulu*.

³⁰ Miguel Calzón, « Computadoras : ON », *Lulú*, année I, n° 1, 1991, p. 70-73 ; Miguel Calzón, « El programa cmusic », *Lulú*, année I, n° 2, 1991, p. 74-78.

³¹ Pablo Cetta et Pablo Di Liscia, « P.C. SOS... », *art. cit.*

³² « Dossier Música y Tecnología », *Lulú*, année I, n° 3, 1992, p. 27-68.

³³ Erik Oña, « La crítica se ha convertido en una especie de gacetilla que no le interesa a nadie », *Lulú*, année I, n° 4, 1992, p. 4-9.

³⁴ *Ibid.*

4.1.2. Les compositeurs sur la composition. Trois positions sur l'identité

Dans le premier numéro de *Lulú*, le compositeur Gerardo Gandini publie « Objetos encontrados »³⁵, l'un des articles les plus cités lorsqu'on parle de la musique argentine contemporaine et de la production de Gandini en particulier³⁶, dont nous avons parlé dans le premier chapitre. Le compositeur analyse sa propre production et explique les procédures qu'il utilise depuis 1967, date à laquelle il a composé *Piagne e sospira* pour flûte, clarinette, violon et piano, une œuvre basée sur le madrigal du même nom de Claudio Monteverdi. Ces procédés sont : la prolifération, la réécriture, la déconstruction-décomposition-décomposition, la reconstruction-recomposition, l'effacement-digging-frotage-pentimento, le pot-pourri-quodlibet homogène ou hétérogène, la superposition-surimpression, le procédé proliférant et le montage (coupe-association-fusion-contraste). C'est avec ces mots que Gandini décrit les opérations qu'il a mises en œuvre dans le processus créatif de cette œuvre ; ce sont des procédures qu'il appliquera à ses matériaux musicaux, qui sont « trouvés ».

Cette ressource est ce que le compositeur décrit comme un *objet trouvé*, un terme emprunté au travail de Marcel Duchamp. Pour Gandini, l'objet, qui dans ce cas est musical (un fragment d'œuvre, une mélodie), n'est pas seulement trouvé, mais « prolifère » : c'est pourquoi il explique que lui comme Duchamp choisissent très soigneusement leur original. Par exemple, pour représenter l'eau calme, il a travaillé avec un objet trouvé dans *Farben*, la troisième pièce des *Cinq pièces pour orchestre* op. 16 d'Arnold Schönberg, qui dans ce cas est un accord. Pour représenter l'eau en mouvement, avec un objet trouvé (une série de mélodies) dans *Les Jeux d'eau à la Villa D'Este* de Franz Liszt. Beaucoup d'*objets trouvés* reviennent, comme celui que l'on trouve dans l'« Oiseau prophète » (*Scènes dans la forêt*) de Robert Schumann (« Vogel als

³⁵ Gerardo Gandini, « Objetos encontrados : apuntes sobre algunos procedimientos utilizados por el compositor desde 1966 hasta la fecha », *Lulú*, année I, no. 1, 1991, p. 57-64.

³⁶ Voir Graciela Paraskevaïdis, « Gerardo Gandini : la música de las músicas », *Pauta*, n° 126, 2013. Disponible sur : <https://www.latinoamerica-musica.net/compositores/gandini/Gandini-Pauta.pdf> ; Omar Corrado, « De museos, máquinas y esperas. La ciudad ausente (1994) de Gerardo Gandini », *art. cit.*

Prophet », *Waldszenen*, op. 82), qui devient un *oiseau trouvé* et se retrouvera dans plusieurs œuvres de Gandini à différentes périodes.

Il s'agit de l'analyse de son propre processus de composition, que Gandini poursuivra dans d'autres écrits³⁷, et qui peut se résumer ainsi : les objets « se retrouvent » dans différentes œuvres de différents compositeurs (parfois même dans ses propres œuvres), « pour représenter » une certaine idée musicale, pour « devenir » autre chose. Mais en outre, les « objets trouvés » sont pour lui une référence à une « identité » argentine. En ce sens, Gerardo Gandini cite l'écrivain Ricardo Piglia dans l'essai « Existe la novela argentina » publié dans son livre *Crítica y ficción* :

[...] pour Borges (comme pour Gombrowicz), ce lieu incertain permet un usage spécifique du patrimoine culturel ; les mécanismes de falsification, la tentation du vol, la traduction comme plagiat, le mélange, la combinaison des registres, l'entrecroisement des filiations. Ce serait la tradition argentine³⁸.

Cette référence à Piglia, un écrivain avec lequel Gandini collaborera dans son opéra *La ciudad ausente* (1994), souligne l'importance de réfléchir à la manière de caractériser l'identité argentine à travers un dialogue avec la littérature. C'est un « travail quelque peu délirant avec des matériaux culturels », écrit Gandini, qui, selon Piglia dans son essai « Sobre Borges » (également inclus dans *Crítica y ficción*), appartiennent à une tradition très argentine. Une tradition que l'on peut décrire avec les mots de Borges lui-même dans « Pierre Ménard, autor del Quijote » : « La vérité historique, pour lui, n'est pas ce qui s'est passé. Les clauses finales – exemple et avertissement du présent, avertissement du futur – sont

³⁷ Voir Pablo Fessel, « La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini », *el oído pensante*, vol. 5, n° 2, 2017. Disponible sur : <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>

³⁸ Gerardo Gandini, « Objetos encontrados... », année I, n° 1, p. 57. L'essai de Piglia est inclus dans *Crítica y ficción*, Buenos Aires-Barcelone, Anagrama, 2001.

ouvertement pragmatiques »³⁹. Il y a une forte notion ici que la vérité historique en Amérique latine n'est pas nécessairement progressive ou linéaire, mais résiduelle.⁴⁰

Dans le deuxième numéro de *Lulú*, le compositeur Mariano Etkin publie son article « Alrededor del tiempo », sur la composition en Amérique latine. Cet article doit être lu dans le cadre de la production écrite d'Etkin, qui s'étend sur plusieurs décennies, avec les différences de position au fil du temps qui sont à prévoir chez un compositeur dont la pensée et la musique évoluent également. Dans ce texte, Etkin décrit l'expérience de différents paysages, comme une manière de vivre, différentes expériences temporelles, différents types de silences – car, pour citer John Cage, les hommes, les sons et les montagnes ont tous une durée. Cependant, en ce qui concerne l'Amérique latine, Etkin postule une « crise de la composition » causée par les conditions de production locales, qui conduisent les compositeurs à enseigner plus qu'ils ne composent. Il exprime son scepticisme quant au postulat d'une « musique qui se compose avec les nations, la culture ou les continents »⁴¹, ce qu'il avait déjà signalé dans un article précédent, en soulignant les « problèmes culturels divers, même s'ils partagent l'impact de la Conquête et l'appartenance au soi-disant tiers monde »⁴² des pays d'Amérique latine. Etkin soutient que les compositions ne devraient pas être obligées d'avoir un but pédagogique, les œuvres ne sont pas « auto-explicatives ». Il existe une relation avec le vide, dit-il, que l'on peut considérer comme l'utopie de la composition, comme une résistance aux sociétés qui réduisent les espaces de loisirs et exigent des résultats.

³⁹ *Ibid*, p. 63 L'essai « Pierre Menard, autor del Quijote » est inclus dans Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1944.

⁴⁰ L'idée du « résidu » a été utilisée à plus d'une occasion pour décrire la musique de Gerardo Gandini et aussi d'autres compositeurs argentins. Un exemple est Federico Monjeau, « Perspectivas sobre la relación entre el tango y la música contemporánea. Tango résiduel en la obra de Pablo Ortiz », dans Esteban Buch (comp.), *Tangos cultos...*, *op. cit.*, p. 176-187.

⁴¹ Mariano Etkin, « Alrededor del tiempo », *Lulú*, année I, n° 2, 1991, p. 17-18.

⁴² Mariano Etkin, « El hombre que está solo y espera », *Catalogue du Festival « Neue Musik Rümelingen »*, Suisse, 1997. Disponible sur : <https://6notas.wordpress.com/2015/03/02/el-hombre-que-esta-solo-y-espera-por-mariano-etkin/>

Dans *Caminos de cornisa* (1985) pour flûte, clarinette, piano et percussion⁴³, dédié à Gregorio Caminos, un musicien de la Puna, Etkin fait référence à une musique qui cherche à rendre compte de cette géographie désertique où « les échelles perceptives les plus dissemblables coexistent d'une manière étonnamment transparente »⁴⁴, et en même temps, ce sont des « routes de corniche élevées » qu'il faut traverser pour obtenir une « musique viscéralement efficace »⁴⁵. Dans *Cifuncho*, une œuvre pour violon de 1992, Etkin explique que « l'idée est née du fait d'être dans cette merveilleuse baie du nord du Chili, en voyant comment les vagues arrivaient et revenaient, encore et encore, dans un rythme toujours changeant, comme cela se passe dans la mer »⁴⁶. Dans ces deux exemples, nous voyons comment ses idées sur l'identité latino-américaine et l'influence du paysage sont traduites dans deux œuvres de ces années-là.

Dans le *dossier* sur la musique électronique⁴⁷ qui préside au numéro 3, le compositeur Coriún Aharonián situe l'utilisation de la technologie dans le contexte latino-américain. Pour Aharonián, le problème ne réside pas dans un accès plus ou moins grand à la technologie dans la région, mais dans le fait de trouver un moyen d'être fidèle à son propre contexte. Les résultats les plus efficaces de la musique électroacoustique sur le continent sont, pour l'auteur, ceux qui utilisent une technologie « pauvre », avec « peu de ressources ». C'est l'idée d'une « austérité » qui identifie la musique électronique latino-américaine, et dont les exemples paradigmatiques sont ceux d'Oscar Bazán (dans ses œuvres *Episodios* – 1973, *Austera* – 1973, et *Parca* – 1974)

⁴³ Pour une analyse musicale détaillée de cette œuvre, voir Carlos Mastropietro, « Derivaciones estéticas emergentes de la instrumentación en obras de Mariano Etkin », in *Actas de las 7º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, Secretaría de Ciencia y Tecnología, Facultad de Bellas Artes, UNLP, CD-ROM, 2014.

⁴⁴ Mariano Etkin, « Alrededor del tiempo », *art. cit.*

⁴⁵ Mariano Etkin, « Los espacios de la música contemporánea en América Latina », *Revista del Instituto Superior de Música*, no. 1, Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 1989 [1984], p. 39-45.

⁴⁶ Guillermo Saavedra, « La extraña materia de los sonidos. Conversación con Mariano Etkin », *Revista del complejo teatral de Buenos Aires*, n° 102, avril 2010, p. 76-81.

⁴⁷ « Dossier Música electrónica », *Lulú*, Année I, N.3, 1992, p. 27-68.

⁴⁸ et d'Aharonián lui-même⁴⁹. Le texte d'Aharonián est une nouvelle version d'un texte initialement publié en 1977. Le fait que ce texte ait été repris en 1992 reflète la réactivation des débats sur l'identité latino-américaine dans ces années-là.

Les trois exemples cités – Gandini, Etkin et Aharonián – sont représentatifs des réponses de ces musiciens à la question récurrente de l'identité de la musique. Ils sont également représentatifs de leurs propres langages musicaux différents. Tous trois étudient des propositions contemporaines qui entretiennent une relation productive entre l'expérimentation et les traditions littéraires et critiques locales ; entre les langages musicaux, le paysage et les expériences temporelles spécifiques ; entre les conditions matérielles de la production locale et les conséquences créatives que ces conditions peuvent néanmoins avoir.

4.1.3. Nationalisme et universalisme en Amérique latine : le dossier Silvestre Revueltas

Le numéro 2 de *Lulú* propose un dossier sur le chef d'orchestre et compositeur mexicain Silvestre Revueltas. Le dossier présente une figure peu connue de Buenos Aires et comprend une chronologie de sa vie, une liste de ses principales œuvres et une discographie. Il contient également des textes écrits par le compositeur, extraits du livre *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, correspondencia y otros escritos de un gran músico*⁵⁰, publié au Mexique en 1989.

Le portrait du compositeur dans *Lulu* oppose Silvestre Revueltas et Carlos Chávez, les deux figures les plus importantes de la musique mexicaine de la première moitié du XXe siècle. Revueltas est né en 1899 dans l'État mexicain de Durango et a commencé sa carrière en tant

⁴⁸ Sur ces œuvres et la notion d'austérité chez Oscar Bazán, voir Graciela Paraskevaïdis, « Las Austeras de Oscar Bazán ». Disponible sur : http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-Austeras.pdf

⁴⁹ Voir Eduardo Herrera, « Austeridad, sintaxis no-discursiva y microprocesos en la obra de Coriún Aharonián », *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, año I, no. 1, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, octobre 2004 – mars 2005, p. 23-65.

⁵⁰ Rosaura Revueltas (compilateur), *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, Mexico, Era, 1989.

que violoniste, d'abord au Mexique, puis aux États-Unis. Il est retourné au Mexique en 1929 à l'invitation de Carlos Chávez pour enseigner au Conservatoire national et diriger son orchestre. En 1933, il démissionne de ses fonctions officielles, et à partir de 1935, il y a une rupture entre les deux compositeurs. Ce dernier symbolise le compositeur officiel et civilisé, tandis que Silvestre Revueltas termine sa vie comme une figure plutôt alternative et anti-institutionnelle. Dans ses « Notes autobiographiques », incluses dans *Lulu*, Revueltas exprime son rejet de la figure du chef d'orchestre vedette et dit que son souhait est de pouvoir simplement composer. En 1937, en tant que secrétaire général de la LEAR (Ligue des écrivains et artistes révolutionnaires), il se rend en Espagne pour présenter des concerts dans le cadre d'un échange culturel en faveur de la République espagnole. Sa carrière de compositeur est tardive, elle commence en 1930 et se termine en 1940 avec sa mort précoce. Malgré la brièveté de la période durant laquelle il a développé son œuvre, Revueltas a laissé une importante production d'œuvres pour orchestre, pour divers ensembles de chambre et pour des films. *Sensemaya* pour orchestre est l'une des œuvres mexicaines les plus jouées, analysées et enregistrées au niveau international.

Dans l'« Introduction » du *dossier Revueltas*, Federico Monjeau explique en ces termes l'objectif d'une étude sur le compositeur : « L'une des idées qui a le plus persisté dans la décision de publier ce dossier a sans doute été de penser à Revueltas non pas dans la tradition du nationalisme mais dans celle de l'avant-garde »⁵¹.

Comme indiqué dans plusieurs des articles du *dossier*, l'œuvre de Revueltas a rarement été interprétée⁵² et, de plus, elle a presque toujours été associée à un certain nationalisme, comme, par exemple, celui du ballet *Estancia* d'Alberto Ginastera. Dans *Lulu*, en revanche, c'est une lecture de Revueltas en clé adornienne qui est proposée, suivant l'idée de Theodor W.

⁵¹ Federico Monjeau, « Introducción al dossier », *Lulu*, an I, n° 2, 1991, p. 32.

⁵² Dans l'article de Mariano Etkin figurant dans le *dossier*, le compositeur argentin mentionne qu'il est également presque impossible d'obtenir des enregistrements des œuvres (et ceux qui existent sont sur des phonogrammes).

Adorno que Monjeau cite dans son introduction : « la musique véritablement régionale, dont le matériau est en soi facile et banal et organisé de façon très différente de la musique occidentale, possède une force d'éloignement qui la rapproche de l'avant-garde et non de la réaction nationaliste »⁵³. Cette déclaration est le point de départ d'une lecture avant-gardiste de l'œuvre de Revueltas.

Le critique Julio Palacio et les compositeurs Mariano Etkin, Coriún Aharonián et Graciela Paraskevaïdis ont été invités à écrire pour l'occasion. Le premier article du *dossier*, de Mariano Etkin, se concentre sur une lecture des éléments formels dans l'œuvre de Revueltas, à partir d'un héritage de la tradition américaine et de l'histoire du Mexique. Il prend pour exemple l'utilisation des grandes formes, que Revueltas utilise, mais en incorporant de nouveaux matériaux de manière similaire à celle de son écrivain contemporain, Juan Rulfo. Selon Etkin, « dans la musique de Revueltas, la forme ne provient pas de modèles appliqués avec effort et mécaniquement sur des matériaux qui leur résistent ; s'ils sont présents, ils le sont comme des échos ou des ombres dans un sens presque rulfoïen »⁵⁴. Pour Etkin, cette obsession des grandes formes, qu'il qualifie souvent de supérieures, est l'empreinte d'une mentalité coloniale encore présente en Amérique latine. L'auteur reconnaît dans Revueltas une identité latino-américaine qui cherche, en quelque sorte, à décoloniser le compositeur latino-américain. Bien que, selon lui, il utilise des formes et des techniques européennes, celles-ci peuvent également être lues depuis l'Amérique.

La position de Mariano Etkin doit être comprise en accord avec les nouvelles lectures de la musique américaine, dans une tonalité anticoloniale. C'est un mécanisme similaire à celui de Gerardo Gandini par rapport à Ricardo Piglia : c'est en empruntant le raccourci de la littérature latino-américaine, la relation avec des auteurs spécifiques (Rulfo, Piglia, Borges),

⁵³ Federico Monjeau, « Introducción al dossier », *art. cit.*

⁵⁴ Mariano Etkin, « Alrededor de México », *Lulú*, Année I, N.2, 1991, p. 33-34.

que les compositeurs affirment leur identité. D'autre part, Etkin utilise le cas de Revueltas pour réfléchir à la présence de la répétition dans la musique latino-américaine :

Au-delà d'un sens très évident d'auto affirmation, la présence de la répétition dans la musique latino-américaine peut peut-être être entendue comme une allusion involontaire à une étape antérieure à l'écriture ou à la notation. Dans ce cas, l'absence de support de stockage rend nécessaire l'utilisation de la mémoire du musicien-interprète – comme dans certaines musiques non européennes – pour définir les limites et la forme de l'œuvre. D'où l'importance de la répétition. [...] De plus, la répétition dans la musique latino-américaine pourrait être liée à la présence de la mort dans la vie mexicaine. Le passé se mêle au présent « pour réunir le royaume des vivants et des morts en une imperceptible bande frontalière »⁵⁵.

Etkin reprend ici plusieurs idées d'un texte antérieur sur la musique contemporaine en Amérique latine, dans lequel il transférait également les questions d'histoire et de mémoire collectives latino-américaines à l'analyse des éléments du langage musical⁵⁶. Dans ce cas, la répétition et aussi la micro-variation sont lues par Etkin en relation avec une dimension mythique du continent américain. Par exemple, les notions de temps aztèque pour penser le temps et le passé, et dans un temps non séquentiel et non causal, qu'il met en avant dans Revueltas.

La contribution de Coriún Aharonián au *dossier est* basée sur sa grande admiration pour le compositeur, auquel il s'identifie dans son engagement social et politique. D'autre part, il place Revueltas dans une génération de compositeurs de l'Amérique latine d'après le XIXe siècle, une époque où, pour Coriún, les compositeurs latino-américains constituent des contre-modèles à la langue européenne dans laquelle ils adoptent des traits musicaux métis, assumant également un engagement envers l'homme, le militantisme et la lutte politique. Dans ce contexte international latino-américain, Aharonián mentionne, entre autres, les compositeurs Acario Cotapos, Luciano Gallet, Amadeo Roldán, Juan Carlos Paz, Alejandro García Caturla, Eduardo Fabini et Carlos Isamitt. A ces compositeurs, qu'il identifie comme « combattifs », il

⁵⁵ Mariano Etkin, « Alrededor de México », *art. cit.* Etkin cite la dernière phrase de Fabienne Bradu, *Ecos de Páramo*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 31.

⁵⁶ Mariano Etkin, « Los espacios de la música contemporánea en América Latina », *art. cit.*

oppose Heitor Villalobos et Carlos Chávez, probablement en raison de leur proximité avec les circuits officiels de la culture. Aharonián analyse plusieurs œuvres afin de mettre en évidence deux caractéristiques de la musique du compositeur mexicain : la structuration par couches superposées (autonomes et interreliées) et le jeu des timbres. L'article se termine par des références à ses « influences possibles » et à un certain « zeitgeist » :⁵⁷

Il y a eu beaucoup de spéculations sur les influences qui ont joué un rôle dans le façonnement de la personnalité créative de Revueltas – ce qui est particulièrement courant lorsqu'il s'agit d'un compositeur du tiers monde. Et je pense que cette spéculation a souvent manqué la cible. Par exemple, en le liant à Igor Stravinsky. Je pense qu'il y a une affinité avec Debussy, avec Satie, avec le Honegger du Pacifique 231 [...], avec les compositeurs russes avant et après la révolution de 1917, probablement avec Bartók, et certainement avec Varèse. [...] Et, naturellement [...] il y a l'affinité avec les collègues latino-américains, l'influence possible de certains d'entre eux sur Revueltas, et l'inter-influence certaine avec plusieurs d'entre eux [...]. Et l'« esprit du temps », qu'il ne faut pas oublier, est généralement présent dans tout ce que fait un vrai compositeur⁵⁸.

Julio Palacio souligne dans son article les difficultés des compositeurs latino-américains qui, désireux de témoigner du sol où ils sont nés, embrassent également la tradition européenne, ce qui aboutit à un amalgame qu'il qualifie de « douloureux »⁵⁹. Pour Palacio, le cas de Revueltas est comparable à celui de Ginastera, et il les associe tous deux à Stravinsky et aux « conquêtes rythmiques et contrapuntiques de l'entre-deux-guerres ». Cependant, il attribue à Revueltas une qualité « déformante » de la musique mexicaine basée sur des ressources harmoniques, timbrales et rythmiques, comme, par exemple la polytonalité des airs populaires.

Graciela Paraskevaïdis définit deux nationalismes en Amérique latine. Le premier est décrit dans les termes suivants :

[...] pentaphonismes forcés et maquillages régionalistes artificiels [...], alternant avec des gestes naïfs (bien intentionnés) ou avec des enrobages grossiers (une

⁵⁷ Cette idée de « zeitgeist » est intéressante, et nous pensons qu'elle peut être comprise ici comme Claudia Gilman la définit lorsqu'elle étudie les années 1960 : « une entité temporelle et conceptuelle à part entière », avec « sa propre épaisseur historique et ses limites plus ou moins précises », qui transcende l'étude à travers les décennies. Voir Claudia Gilman, *Between Pen and Gun. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 36. Dans ce cas, Aharonián y voit une série de références musicales des années 1940, soulignant les influences panaméricaines et inter-latino-américaines.

⁵⁸ Coriún Aharonián, « Dos o tres apuntes sobre Silvestre Revueltas », *Lulú*, année I, n° 2, 1991, p. 39.

⁵⁹ Julio Palacio, « La idea de distorsión en la obra de Revueltas », *Lulú*, année I, n° 2, 1991, p. 42.

symphonie beethovénienne au plumage indigéniste à la Chávez, des dalliances baroques rendant hommage à Bach, comme berceau du folklore universel à la Villa-Lobos), plutôt qu'avec une impérative recherche radicale d'identité musicale⁶⁰.

À ce nationalisme, il en oppose un autre « à la hauteur de l'histoire de la musique latino-américaine » : qu'il ne veut pas être touristique mais plonger dans les sources originales, qu'il ne veut pas être formellement néoclassique, mais générer des structures propres et originales.

Dans ce contexte, il place la musique de Revueltas :

[...] basé sur l'esprit de la Révolution mexicaine, les crânes de José Guadalupe Posada, les mariachis, les marchés, les pêcheurs, la vie, la mort, l'humour et le drame, il constitue une fresque sonore monumentale de complexités polyrythmiques, de traitements harmoniques surprenants et abrupts, de timbres fascinants et de structures inédites⁶¹.

Paraskevaïdis relie certaines techniques du compositeur, par exemple certaines figures rythmiques-réitératives, non pas à l'ostinato européen mais à la musique indigène et d'influence africaine présente sur le continent américain. Paraskevaïdis cite l'étude de Peter Garland sur l'œuvre de Revueltas – à l'époque non publiée – pour analyser l'utilisation par le compositeur de poèmes d'écrivains latino-américains comme base de sa conception rythmique, le rythme étant dans de nombreux cas basé sur les accents des poèmes.

A la lecture du *dossier*, une question se pose toutefois : comment un même compositeur peut-il incarner aussi bien l'avant-garde engagée et musicalement révolutionnaire qu'une autre avant-garde plus « universelle » ? On notera ici qu'au-delà de la musique, il y a le poids de la biographie du compositeur, c'est-à-dire son appartenance à la Ligue des écrivains et artistes révolutionnaires, son engagement en faveur des idéaux de la République pendant la guerre civile espagnole. Ce sont peut-être ces données, ainsi que la musique elle-même, qui informent également les positions d'Aharonián, Etkin, Palacio et Paraskevaïdis.

⁶⁰ Graciela Paraskevaïdis, « Muy Silvestre, gran Revueltas », *Lulú*, année I, n° 2, 1991, p. 45.

⁶¹ *Ibid.*, p. 45.

Le *dossier* se termine par une contribution de Gerardo Gandini intitulée « La batuta de plata : deconstrucción, filtrado y recomposición de los textos aparecidos con el mismo título en la página 27 del diario *Página12* del viernes 13 de setiembre de 1991 », qui porte la dédicace « Para Lulú ». Partant de la déconstruction d'une critique de concert, Gandini élabore une chronique fictive à partir d'un *collage de textes* dans lequel il mêle Plácido Domingo, la Coupe du monde, Tuetihuacán [*sic*] et José Revueltas, l'écrivain et militant politique mexicain, frère de Silvestre. Dans la « composition » de Gandini (dont l'*objet trouvé* est l'article de journal mentionné ci-dessus), José Revueltas joue le rôle du compositeur qui écrit un opéra pour ouvrir un festival de musique à Jérusalem « dans un gala où, d'ailleurs, les Indiens étaient à l'extérieur ». La dernière phrase semble introduire un sens critique ironique. Au-delà de l'utopie de l'inclusion de l'indigène et de l'Américain, la réalité sociale de l'indigène était et est autre : exclu du monde de la musique cultivée et des galas et, dans ce cas, littéralement en dehors de la salle.

Le *dossier* sur Revueltas fait référence aux discussions sur le nationalisme et l'universalisme dans la musique d'avant-garde, présentes dans les discussions sur la musique argentine contemporaine depuis 1930, qui ont eu comme moments clés les confrontations entre Juan Carlos Paz et les nationalistes (surtout Alberto Williams) et plus tard entre Paz et Alberto Ginastera⁶². D'autre part, le *dossier* introduit dans les pages du magazine une discussion sur l'autochtone et l'européen dans la musique latino-américaine, qui est également liée à des discussions sur les genres et les techniques musicales. Cependant, nous voyons réapparaître une série de questions liées à l'indigène qui nous semblent devoir être lues dans le contexte d'un débat qui s'est exprimé dans différents espaces culturels et dans lequel, à la lumière des révisions autour du 500e anniversaire de la conquête de l'Amérique, les influences européennes

⁶² Voir par exemple Esteban Buch, « L'avant-garde musicale à Buenos Aires : Paz contra Ginastera », *art. cit.*

ont été problématisées. Ce sera également l'hypothèse de lecture du dernier cas que nous analyserons : les débats autour du nom du magazine.

4.1.4. *Quand Lulu est Lulú / Post-Lulú*

L'invitation à participer au *Dossier Revueltas*, adressée à Coriún Aharonián et Graciela Paraskevaïdis, génère un débat épistolaire parallèle, qui prend naissance dans la postface d'un texte de Paraskevaïdis et se poursuit dans la section Lettres de lecteurs. Partant d'une critique du titre du magazine, le débat débouche sur des questions d'identité concernant deux façons de concevoir l'avant-garde musicale. Le numéro 2 de *Lulú* commence par la publication du post-scriptum au texte que Graciela Paraskevaïdis envoie sur *Revueltas* : « Gran Silvestre, muy Revueltas » (Grand Silvestre, très Revueltas) :

*Postscript : J'ai été profondément surpris et déconcerté par le titre de cette publication, qui mérite mon respect sincère en tant qu'initiative culturelle d'un groupe de personnes à la trajectoire musicale reconnue. Mais la Lulu d'Alban Berg, symbole d'un magazine publié à Buenos Aires en 1991, comporte des connotations douloureuses. Non pas que, à ce stade, la place et le rôle de cet opéra dans le vingtième siècle [...] ne soient même pas remis en question, mais parce qu'il s'agit de toute une problématique qui, avec des vicissitudes diverses, est ce que Carlos Vega soulignait lucidement il y a exactement cinquante ans dans le prologue de sa *Phraseologie* : « vivons en Europe. Sa pensée et son sentiment nous enchantent. Allongés dans le port, dos à notre pays, nous attendons le dernier mot des penseurs, écrivains et artistes d'outre-mer, avec l'impatience d'un jeune marié. Sans foi en nous-mêmes, sans espoir dans nos efforts, nous nourrissons l'un des grands facteurs internes de notre stérilité ». D'un autre côté, on ne peut pas me reprocher mon ignorance, mon indifférence ou mon manque d'intérêt pour l'illustre compositeur autrichien et cet opéra (...). Mais c'est ce que sont les symboles, et ils pèsent. Et ils sont lourds (avec un accent aigu !)⁶³.

La réponse de Monjeau à cette lettre d'interrogation est reproduite ci-dessous :

Je crois que le paragraphe de Carlos Vega que vous sauvez du prologue de sa *Phraséologie* fait, à son tour, partie d'une phraséologie chauvine et réactionnaire (...) Personnellement, je n'ai rien contre les gens qui ont l'air « d'outre-mer » ; Juan Carlos Paz, par exemple, en faisait partie. Pour lui, il n'y a pas d'opposition entre l'Amérique et l'Europe. Loin d'ignorer ce qui se passait dans son environnement immédiat, il a fondé des groupes, diffusé la musique européenne et américaine la plus avancée en Argentine, il a été critique, il a eu des disciples,

⁶³ Graciela Paraskevaïdis, « Posdata », *Lulú*, année I, n° 2, 1991, p. 1.

il a publié des livres, il nous a éclairés. Lulu n'a pas cherché à citer un symbole opératique européen, mais plutôt une tradition musicale et intellectuelle spécifique, qui est aussi une tradition de critique et d'illumination sans laquelle la conscience musicale moderne – européenne, américaine, argentine – serait certainement plus pauvre⁶⁴.

La discussion n'était pas nouvelle. La référence de Monjeau à Juan Carlos Paz, l'un des acteurs du premier grand débat sur le nationalisme et l'universalisme dans les années 1930, est importante. Leader du Grupo Renovación, créé en opposition à ce qu'il appelait lui-même le « nationalisme musical argentin », Paz discutait dans ses contributions de presse de la manière d'écrire une musique nationale et argumentait sur les techniques et les langages musicaux les mieux adaptés à cette tâche⁶⁵. Il s'agissait également d'une discussion esthétique : comment composer une musique d'avant-garde qui, sans être folklorique, est aussi argentine, brésilienne, mexicaine ?

À la lettre de Monjeau, il répond, non pas à Paraskevaïdis, mais à son collègue Coriún Aharonián, qui, après l'avoir remercié pour l'invitation à participer à *Lulu*, apporte des précisions :

Mais je tiens à exprimer ma protestation la plus catégorique contre le nom très colonial donné au magazine. Vous, mes amis. Et juste à la veille du 500e anniversaire du plus grand génocide de l'humanité... Colonialísimo -j'imagine le visage surpris du bon vieux Berg à votre geste étrange-, ou alors ridicule : « Lulú » sonne inévitablement comme une bande dessinée. [...] Est-il si aliénant de vivre à Buenos Aires aujourd'hui ? ⁶⁶

Le débat est centré sur deux notions d'avant-garde qui ne sont pas clairement différenciées. C'est cet échange épistolaire autour du nom de la revue que l'on retrouve dans les articles du *dossier Revueltas*, dans lesquels sont présentées deux images, deux lectures, deux interprétations de la musique d'un même compositeur, qui ne sont pas forcément antagonistes. Les éléments autochtones peuvent être lus comme des éléments d'« éloignement » qui, dans une

⁶⁴ Federico Monjeau, « Cartas », *Lulu*, année I, n° 2, 1991, p. 1, 79.

⁶⁵ Sur les débats entre universalisme et nationalisme, voir Omar Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, op. cit.

⁶⁶ Coriun Aharonian, « Cartas », *Lulu*, année I, n° 2, 1991, p. 79.

clé adornienne, peuvent être compris par rapport à une représentation universelle de l'avant-garde, ou comme une manière réussie de s'engager dans la réalité politique de l'époque.

La pertinence d'un nom accusé d'être « colonialiste » (parce qu'il fait référence à l'Europe et à l'opéra d'Alban Berg) s'oppose à la revendication selon laquelle « Lulu », en devenant « Lulú », s'est approprié l'opéra viennois grâce à un tilde qui lui a donné un accent « *alla argentina* ». Comme l'analyse Pablo Fessel dans un essai sur *Lulu*, la persistance de la discussion entre nationalisme et universalisme dans la musique argentine s'explique par les traits qui caractérisent l'identité argentine contemporaine, « marquée par une dialectique entre appropriation et distance »⁶⁷.



Figure 10 - Lulu et Little Lulu.

Elle s'explique également par la définition que donne Omar Corrado de l'identité culturelle du compositeur argentin comme un « puzzle contradictoire et hétérogène »⁶⁸. Corrado considère également que la génération qui a commencé ses activités en 1960 (Etkin, Aharonián,

⁶⁷ Pablo Fessel, « El acento agudo », dans Federico Monjeau (et al.), *Lulú. Revista...*, p. 19-22.

⁶⁸ Voir Omar Corrado, « The Construction of the Otherness in Twentieth-Century Argentinean Music », *World New Music Magazine*, n° 7, Köln, 1997, p. 81-87.

Gandini) est poussée à reconsidérer les termes de cette synthèse entre identité, internationalisme et modernité, proposée par la génération précédente (Paz, Ginastera). Dans une certaine mesure, ce que nous trouvons dans *Lulu* est une actualisation de ces débats. Cependant, un dernier point nous intéresse, celui de réfléchir aux raisons pour lesquelles cette polémique est réactivée en ce moment et dans l'espace de cette publication.

Les positions des intellectuels et des artistes impliqués dans le débat (Aharonián, Monjeau, Paraskevaídis) doivent être prises en compte. La lecture adornienne permet à Monjeau de comprendre la critique sociale à partir du langage de l'avant-garde au-delà des affiliations nationales. La position d'Aharonián et Paraskevaídis doit être considérée à partir d'une série de discussions, liées aux positions post-coloniales et à la réactivation de certaines questions pour lesquelles l'année de publication, 1991, est significative⁶⁹.

Le fait que le *dossier* *Revueltas* ait été rédigé fin 1991, à la veille de la commémoration du 500^e anniversaire de la conquête, est significatif et trouve des résonances avec les relectures de la conquête de l'Amérique qui circulaient dans ces années-là⁷⁰. À Buenos Aires, par exemple, l'exposition collective « La Conquista » (1991-1992, Centro Cultural Recoleta), organisée par Miguel Briante sur la base d'une idée et d'une production générale de Liliana Maresca, Elba Bairon et Marcia Schwartz⁷¹. Remettant en question les célébrations de la « découverte de l'Amérique », l'exposition comprend des œuvres critiques, comme celle de Maresca elle-

⁶⁹ Il convient de noter que les deux auteurs ont continué à aborder le débat dans d'autres textes. Voir, par exemple, Coriún Aharonián, « Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje », *Latin American Music Review*, vol. 15, no. 2, 1994, p. 1989-225.

⁷⁰ Pour les débats précédant le centenaire, voir Heinz Dieterich, « V Centenario de la Conquista de América, la visión latinoamericana », *Mientras Tanto*, n° 36/37, 1988/1989, p. 225-229.

⁷¹ Exposition collective avec 40 artistes participants (León Ferrari, Alejandro Kuropatwa, Marcos López, Marcelo Pombo, et aussi Juan Pablo Renzi), graphisme de Jorge Gumier Maier, textes critiques de Fabián Lebenglik, enregistrement vidéo de Marcos López, Adriana Miranda et Res, commissariat de Miguel Briante, sur une idée et production générale de Liliana Maresca, Elba Bairon et Marcia Schwartz. Voir *La conquista*, Poster-Catalogue, 18 décembre 1991 – 15 mars 1992, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires ; et Laura Batkis, « Los ruidos de la Conquista en la muestra del Centro Recoleta : Con la reinauguración de la muestra sobre el descubrimiento de América, 40 artistas revisan 500 años », *Página/12*, Buenos Aires, 3 mars 1992.

même⁷², qui a créé son installation « Ecuación-El Dorado », comme une dénonciation du pillage colonial et de la relation qu'elle a établie entre l'or parti en Espagne et le sang indigène qui a été versé. La conférence de la CAIA intitulée « Las artes en el debate del quinto Centenario » a également été organisée, où des chercheurs de différentes disciplines ont analysé ces débats et où des musicologues tels que Gerardo V. Huseby, Yolanda M. Velo, Elisabeth Roig et Leonardo Waisman ont discuté des influences et des relations entre la musique indigène et l'influence européenne⁷³. C'est lors de cette conférence que Melanie Plesch a présenté l'article « El rancho abandonado. Quelques réflexions sur les débuts du nationalisme musical en Argentine »⁷⁴, un article clé pour la lecture actuelle du nationalisme musical argentin, à travers la théorie des topiques et la sémiotique musicale⁷⁵.

En ce qui concerne la musique d'avant-garde, c'est dans les pages de la revue *Lulú* que ces discussions trouveront le cadre idéal pour se développer, dans les débats et dossiers analysés. *Lulú* se situe dans la tradition des magazines culturels et musicaux latino-américains⁷⁶ caractérisés par le fait d'être des scènes de débats et de donner une visibilité à des sujets qui interviennent dans une forme de communautés interprétatives, une zone d'interlocution qui les

⁷² Sur Liliana Maresca, voir María Gainza, « La alquimista », *Página/12*, 17 septembre 2006.

⁷³ Gerardo V. Huseby a présenté une communication sur l'adoption, l'intégration et la re-fonctionnalisation d'instruments de musique européens et autochtones à Chiquitos et Moxos ; Elisabeth Roig sur la musique urbaine contemporaine de Toba ; Yolanda M. Velo sur les hochets en céramique pré-hispaniques du territoire argentin ; et enfin, Leonardo Waisman sur les cultures autochtones et européennes pendant les missions de Chiquitos. Sur la conquête de l'Amérique et de la musique et sa relation avec la musique, l'Européen et l'autochtone, voir également Malena Kuss, « The 'Invention' of America : Encounter Setting on the Latin American Lyric Stage », *Revista de Musicología*, 16/1, 1993, p. 185-204. Elle reprend cette idée de l'historien mexicain Edmundo O'Gorman dans son livre *La invención de América : investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, publié en 1958.

⁷⁴ Voir Melanie Plesch, « El rancho abandonado de Alberto Williams : una reflexión en torno a los comienzos del nacionalismo musical », *Actas de Las artes en el debate del quinto Centenario. IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1992, p. 196-202.

⁷⁵ Voir, sur la théorie des topiques et la sémiotique musicale, Kofi V. Agawu, *Playing with Signs : A Semiotic Interpretation of Classical Music*, New Jersey, *op. cit.* ; Robert S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven : Markedness, Correlation, and Interpretation*, *op. cit.* ; Nicholas McKay, « On Topics Today », *art. cit.* ; Leonard G. Ratner, *Classic Music : Expression, Form, and Style*, *op. cit.*

⁷⁶ *Lulú* s'inscrit toutefois dans une histoire de magazines musicaux divers, dont on peut trouver un catalogue exhaustif dans Leonardo Donozo, *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones 2009. Parmi les publications récentes sur le rôle de la presse musicale en Argentine, citons Silvina Luz Mansilla (dir.), *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones 2012.

rassemble et les définit, sur la base d'une compréhension commune de pratiques partagées et d'engagements institutionnels⁷⁷. *Lulú* se distingue, dans ce contexte, comme l'une des rares revues consacrées exclusivement aux discussions sur la théorie et l'esthétique de la musique contemporaine.

Le quatrième et dernier numéro de *Lulú* est paru à la fin de 1992. La fermeture du magazine est due en partie à un manque de ressources, mais aussi à des conflits entre deux des principaux rédacteurs (Federico Monjeau et Oscar Edelstein) et au décès de Juan Pablo Renzi. Ce dernier numéro était un hommage à son concepteur et membre fondateur⁷⁸. Dans une interview accordée à *La Maga*, M. Monjeau a également évoqué le manque de lecteurs. Bien qu'il affirme que « le public est créé, il n'y a pas un certain groupe pour une chose »⁷⁹, le public intéressé par cette zone frontière entre la musique et les autres arts, à cette époque, ne comprenait pas assez de personnes pour financer *Lulú*. Beatriz Sarlo le confirme lorsqu'elle affirme que « nous, intellectuels, ne sommes pas des contemporains de la musique contemporaine »⁸⁰. Tout au long des années 1990, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, cette situation a changé. Que se serait-il passé si *Lulu* avait commencé à la fin de la décennie et non au début ? Nous n'avons pas l'intention de faire des conjectures, mais d'affirmer que, reprenant l'idée de Monjeau, le public a été créé, et que *Lulu* a fait partie du début de ces transformations qui auront lieu tout au long des années 1990.

⁷⁷ Le concept d'herméneutique est ici repris de Stanley Fish, voir *Is there a text in this class ? The authority of interpretative communities*, Massachusetts, Harvard University Press, 1982. Voir également Juan Antonio González de Requena Farré, « Comunidades interpretativas. Perspectivas de la hermenéutica literaria de Stanley Fish », *Alpha*, n° 29, décembre 2009, p. 233-249.

⁷⁸ Ce numéro est dédié à la mémoire de Juan Pablo Renzi, avec un éditorial rédigé par Federico Monjeau. L'*in memoriam* se termine par la phrase « Je crois que les meilleurs aspects du magazine sont intimement associés à Renzi, et qu'il n'est pas rare qu'il en décide. Le problème maintenant est de savoir comment continuer avec et sans lui en même temps ». *Lulu*, année I, n° 4, 1992, p. 1.

⁷⁹ Martín Liut, « La revista musical 'Lulú' vuelve a salir a partir de noviembre », *La Maga. Noticias de cultura*, 21 octobre 1992, p. 10, ultérieurement cité comme *La Maga*.

⁸⁰ *Ibid.*

Lulú a généré un espace de discussion centré sur la musique latino-américaine actuelle et un intérêt pour l'écriture sur la musique qui avait été perdue. Le concert « Tangos para *Lulú* » organisé afin de récolter des fonds pour financer le dernier numéro du magazine, a été l'un des espaces où les *Postangos* de Gerardo Gandini ont été entendus pour la première fois⁸¹. *Lulú* a également été le théâtre d'un changement de paradigme dans la réception d'une figure, aujourd'hui centrale à Buenos Aires, mais qui en 1991 n'avait « aucune diffusion »⁸² : celle de Mauricio Kagel, qui a fait irruption dans ses pages avec la traduction de deux entretiens avec le compositeur⁸³.

Lulu a accompagné de manière décisive l'ouverture du CEOB, Centro de Experimentación en Ópera y Ballet (plus tard CETC), qui publiait des annonces dans ses pages et qui poursuit son activité jusqu'à aujourd'hui⁸⁴. *Lulú*, un projet brusquement interrompu, peut-être inachevé, comme l'opéra auquel il doit son nom, a eu une continuité dans les discussions intellectuelles sur la musique contemporaine qui ont existé en Argentine depuis lors et jusqu'à aujourd'hui. Elle a été, en ce sens, une instance cruciale dans un domaine dont elle a contribué à consolider la dynamique actuelle.

4.2. *La Maga* musicale

Le 5 septembre 1991, sort le premier numéro de *La Maga. Noticias de cultura*, avec un tirage de quatre mille exemplaires et au prix de vingt-cinq mille australes. Le magazine est une initiative et une expérience éditoriale de l'école de journalisme TEA (Taller Escuela Agencia)

⁸¹ Sur cette première représentation des *Postangos*, voir Pablo Gianera, « La patria musical », *Página/12*, 23 juillet 2003. Une autre performance a eu lieu au Goethe Institut en 1993, pour soutenir le projet académique du CEAMC (Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea).

⁸² Werner Klüppelholz, « Componer en el posmodernismos. Mauricio Kagel en diálogo con Werner Klüppelholz » (trad. León Mames), *Lulú*, année I, n° 2, 1991, p. 4-10.

⁸³ Werner Klüppelholz, « Componer en el posmodernismo... », *art. cit.* ; Felix Schmidt et Jean-Michel Damian, « De Beethoven à Ludwig van : Felix Schmidt y Jean-Michel Damian entrevistan a Mauricio » (traduction de León Mames d'une interview de 1972), *Lulu*, année I, n° 4, 1992, pp. 60-64.

⁸⁴ Carlos Cerana, « Hay que ampliar la perspectiva estética de la relación del Colón con la sociedad – Entrevista a Sergio Renán », *Lulú*, année I, n° 3, 1992, p. 4-8.

et dirigé par deux professeurs de cette institution – Carlos Ares (jusqu'en mars 1994)⁸⁵ et ensuite Carlos Ulanovsky, comme preuve que le métier de journaliste qui est transmis dans le TEA, « pouvait être exercé avec dignité »⁸⁶. Le magazine a un format tabloïd en noir et blanc, avec des couvertures visuellement distinctives-provocatrices et les sections suivantes : reportage, livres, musique, espaces, théâtre, médias, cinéma, arts plastiques, technologie, image, un agenda culturel des spectacles et des annonces de cours, d'ateliers et de séminaires (tous les numéros ne comprennent pas toutes les sections), ainsi qu'un poster à collectionner par numéro. La coopérative de journalistes qui a été réunie autour du projet souligne le caractère indépendant du magazine, étant un espace de formation (une école en soi) pour de nombreux journalistes qui travailleront plus tard dans d'autres publications (comme Ingrid Beck, Mariano Lucano et Pablo Marchetti qui créeront la *Revista Barcelona* en 2001⁸⁷) et avec un format hybride entre un journal et un magazine. Les contributeurs musicaux sont Diego Fischerman

⁸⁵ « Carlos Ares se despide de la revista en un editorial 'Salud, Maga' », *La Maga*, 2 mars 1994, p. 1.

⁸⁶ Carlos Ares, « Editorial », *La Maga*, 12 décembre 1991, p. 1.

⁸⁷ Damián Fraticelli, « La revista Barcelona y el humor local », *LIS. Letra imagen sonido. Ciudad mediatizada*, année 1, n° 2, juillet-décembre 2008, Buenos Aires, Faculté des sciences sociales – UBA, p. 117-130.

et Martín Liut, auteurs de la plupart des articles sur la musique classique et contemporaine ; et Carlos Inzillo, Daniel Riera et Eduardo Rafael, sur la musique populaire argentine et le jazz.

La Maga a commencé par huit numéros bimensuels, mais le bon accueil du magazine l'a conduit à poursuivre avec deux numéros pendant l'été 1992, puis des numéros hebdomadaires ou bimensuels jusqu'en 1998, avec des tirages allant jusqu'à vingt mille exemplaires. Ramiro Pellet Lastra décrit ses lecteurs comme une « base de fans fidèles »⁸⁸, attirés à la fois par la variété des informations et par ses reportages, « qui ont souvent



Figure 11 - *La Maga*. Première couverture et première période.

abandonné la voie de l'art pour se tourner vers les conflits sociaux et politiques », atteignant la politique par le biais de la culture et devenant un forum où l'homosexualité, l'Église, la marginalité, la dépénalisation des drogues et la corruption étaient discutées, étant l'un des premiers médias à critiquer le gouvernement néolibéral de Carlos Menem.

⁸⁸ Ramiro Pellet Lastra, « La Maga o el difícil arte de ganar con la cultura », *La Nación*, 27 janvier 1997. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/la-maga-o-el-dificil-arte-de-ganar-con-la-cultura-nid62718/>

Avec l'engagement politique, cependant, la pérennité de la publication était en jeu : « (avec) les couvertures de dénonciation, les éditions étaient épuisées » ⁸⁹, mais elles ont également aliéné les annonceurs, qui ne voulaient pas être associés à l'opposition à l'establishment ou au gouvernement, puisque le magazine était devenu « une sorte d'organe de dénonciation contre les excès du ménémisme » ⁹⁰. Malgré cela, en 1994, le secrétaire à la culture dirigé par Mario O'Donnell a soutenu le magazine par de grandes publicités, le secrétaire déclarant qu'il était de sa responsabilité de « garantir le maintien des magazines culturels » ⁹¹. En 1998, le magazine a été racheté par Daniel Lalín (président du Racing Futbol Club). Cependant, malgré un ajustement du personnel et un accord avec la société à capitaux espagnols Editora Austral, le magazine n'a pas connu un succès commercial suffisant pour compenser la baisse de la publicité (due en grande partie à sa position anti-gouvernementale et à la perte d'annonceurs). En septembre 1998, après 349 numéros⁹², *La Maga* a fermé « dans l'ombre » ⁹³ – sans préavis à ses employés, qui se sont retrouvés avec une porte fermée du jour

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ « Vuelve la revista La Maga, con el difícil objetivo de promover el debate cultural. Creada por la escuela TEA en 1991, había cerrado en 1998 después de casi 350 números publicados », *El Cronista*, 11 octobre 2011. Disponible sur : <https://www.cronista.com/controlremoto/Vuelve-la-revista-La-Maga-con-el-difícil-objetivo-de-promover-el-debate-cultural-20111011-0056.html>

⁹¹ Ramiro Pellet Lastra, *art. cit.*

⁹² « Cierran la revista La Maga. Salieron 349 números », *La Nación*, 29 septembre 1998.

⁹³ Martín Visuara, « La Maga, periodismo a partir de la cultura », *Magazine D-Revistas*. Disponible sur : <http://d-revistasmagazine.com/2017/06/la-maga-periodismo-partir-la-cultura/>

au lendemain et pratiquement aucune indemnité de licenciement. Malgré la fidélité de son lectorat et le prestige qu'il a acquis dans le domaine, une première ère du magazine s'achève.



Figure 12 - *La Maga*, les couvertures « engagées ».

La Maga a connu une deuxième période en 2011, avec trois numéros publiés en octobre, novembre et décembre. Après cette tentative, dans un éditorial, Carlos Ares suspend à nouveau le magazine pour une durée indéterminée, expliquant qu'il a accepté la tâche d'organiser les médias de la ville de Buenos Aires (radio, télévision, multimédia), qu'il considère incompatible avec la direction de *La Maga*. Dans son dernier éditorial, cependant, la fin était laissée ouverte – « *La Maga* ne ferme pas, elle suspend sa publication jusqu'à ce qu'un éclair, au milieu d'une violente tempête, éclaire sa troisième vie »⁹⁴.

La Maga s'est imposée comme l'un des médias les plus mémorables des années 1990 – recevant le prix Konex de la communication-journalisme en 1997 et rythmant l'agenda culturel pendant une décennie. La musique était présente, avec une place privilégiée consacrée à la musique contemporaine dans le cadre d'un champ musical plus large, couvrant l'activité

⁹⁴ *Ibid.*

musicale, des interviews de compositeurs et d'interprètes, et des critiques d'œuvres. Nous analyserons cette première période du magazine, qui couvre la quasi-totalité de la décennie des années 1990 (1991-1998)⁹⁵, dans les trois domaines suivants : la relation entre la culture et la politique ; l'activité artistique et musicale ; et le rôle de la presse pour attirer de nouveaux publics.



Figure 13 - *La Maga*, couvertures de la deuxième époque.

4.2.1. Culture et politique : défense de la démocratie et de l'engagement civique

Dès les premiers numéros de *La Maga*, comme nous l'avons mentionné, une tendance à la provocation et à l'engagement politique s'est établie, ce qui lui a valu ses *sponsors*, qui ne souhaitaient pas être associés à une position anti-gouvernementale (et ne s'attendaient peut-être pas à cela de la part d'un magazine culturel). Cette opposition au gouvernement Menem (dont le mandat avait débuté le 8 juillet 1989) s'est traduite par la critique de son plan économique⁹⁶

⁹⁵ Horacio Tarcus (ed.), *Catálogo de Revistas Culturales Argentina 1890-2007*, CeDInCI, Buenos Aires, 2007. Disponible sur : <http://cedinci.unsam.edu.ar/PDF/Publicaciones/Catalogos/CCA.pdf>

⁹⁶ Carlos Ares, « Lo que hace Menem es inmoral », *La Maga*, 10 juin 1992.

promu par le ministre de l'économie Domingo Cavallo⁹⁷ ; de ses relations avec les secteurs liés aux dictatures précédentes⁹⁸ (avec la publication de pétitions⁹⁹, dont « Nunca más. Les citoyens ont réaffirmé leur attachement à la liberté »¹⁰⁰) ; et la relation avec les médias¹⁰¹, prônant une presse libre qui ne soit pas composée d'« amis du Président »¹⁰².

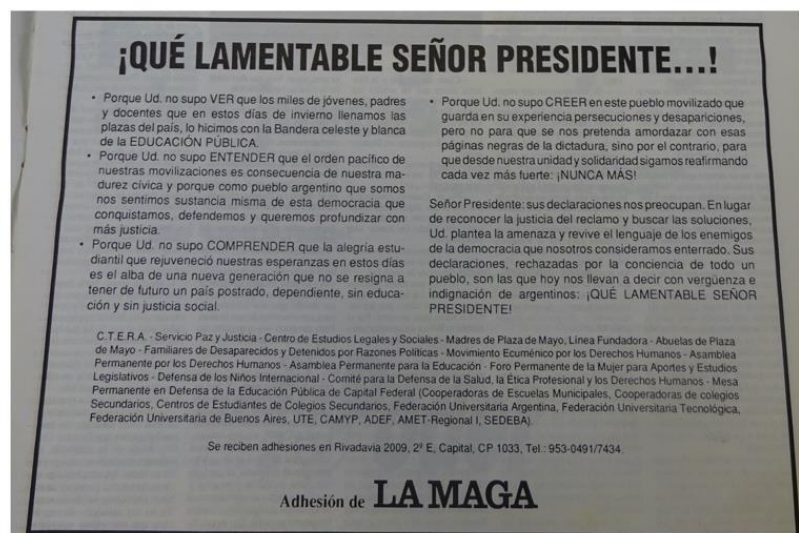


Figure 14 - La Maga, sollicitée, 15 juillet 1992.

⁹⁷ Carlos Ares, « Tengan piedad. El poder público y privado humilla a los ciudadanos », *La Maga*, 13 mai 1992, p. 1, 30 ; « Los jubilados convocan a su marcha no. 100 », *La Maga*, 2 mars 1994, p. 1 ; Eduardo Blanco, « Un país en marcha. Las consecuencias del ajuste en los Estados provinciales », *La Maga*, 29 juin 1994, p. 1-2.

⁹⁸ « Rico avanza sobre la Cultura », *La Maga*, 1er juillet 1992, p. 1, 2, 3 ; Jorge Belaunzarán, « La impunidad torna imposible cualquier proyecto democrático. Adolfo Pérez Esquivel », *La Maga*, 16 mars 1994, p. 8 ; « Los hijos de los desaparecidos y la tendencia al olvido », *La Maga*, 8 juin 1994.

⁹⁹ AAVV, « Solicitada. El canal de todos », *La Maga*, 28 novembre 1991, p. 15.

¹⁰⁰ AAVV, « Nunca más. Los ciudadanos reafirmaron su compromiso con la libertad », *La Maga*, 15 juillet 1992, p. 1, 2, 3.

¹⁰¹ Vanina Ferrari et Juan Livingston, « Desde 'torpes' hasta 'delincuentes', Carlos Menem calificó a los periodistas con 17 adjetivos distintos. Tengan en consideración la dignidad del silencio », *La Maga*, 22 juillet 1992, p. 3.

¹⁰² Carlos Ulanovsky, « Neustadt hace autocrítica », *La Maga*, 17 juin 1992, p. 1, 2, 3 ; « Más de un político ganó su elección gracias a mí. Mirtha Legrand y el poder de la televisión », *La Maga*, 4 mai 1994, p. 1, 2, 3 ; AAVV, « La prensa de Menem. Los medios amigos del Presidente forman una verdadera cadena oficial », *La Maga*, 16 juin 1995, p. 1-3.

Le magazine dénonce le manque de confiance dans le système judiciaire¹⁰³, la corruption du gouvernement¹⁰⁴, et le manque de budget pour la culture, l'éducation, la santé, l'action sociale et la justice¹⁰⁵) ainsi que la privatisation de la culture, avec la vente des chaînes de télévision 11 et 13 et de l'espace culturel Galerías Pacífico, dont la plus grande surface est un centre commercial¹⁰⁶. Cet « État qui dépense plus d'argent pour la publicité que pour la culture »¹⁰⁷ a conduit les artistes à appeler à une marche pour la création d'un ministère de la Culture indépendant du ministère de l'Éducation¹⁰⁸, dans un contexte où le secrétaire à la Culture, José María Castiñeira de Dios, s'est défini comme étant en « solidarité doctrinaire absolue avec le président »¹⁰⁹.

Le deuxième point sur lequel *La Maga* a pris une position politique, qui lui a probablement coûté des *sponsors*, concerne les questions de sexualité et ses relations avec l'État et l'Église. Le magazine dénonce la discrimination à l'encontre des gays et des lesbiennes¹¹⁰, et consacre un *dossier* au cinéma homosexuel et à l'amour lesbien¹¹¹. Il a également publié de nombreux articles sur le SIDA¹¹², analysant l'irruption du virus VIH comme thème de pièces

¹⁰³ TEA Escuela, « Pensar por qué la mayoría de los ciudadanos no confía en la Justicia », *La Maga*, 16 septembre 1992, p. 1, 2, 3 ; « Una multitud de voces le canta a la Justicia. La cita es el viernes 26, a las siete de la tarde, frente al Palacio de los Tribunales », *La Maga*, 17 mars 1993, quatrième de couverture ; Ingrid Beck et Paula Rodríguez, « Oración a la Justicia », *La Maga*, 24 mars 1993, p. 1, 2, 3 ; Diego Rosemberg, « Un canto a la Justicia. Dos mil personas se reunieron el viernes 26 en Plaza Lavalle para reclamar por sus derechos », *La Maga*, 31 mars 1993, quatrième de couverture.

¹⁰⁴ AAVV, « ¿Cómo limpiar la política ? », *La Maga*, 7 avril 1993, p. 1, 2, 3.

¹⁰⁵ « El poder militar. El presupuesto de Defensa es superior a la suma total de los de Cultura, Educación, Salud, Acción Social y Justicia », *La Maga*, 6 janvier 1993, p. 1, 2, 3.

¹⁰⁶ Eduardo Blanco et Pablo Marchetti, « Tres años de Menem », *La Maga*, 8 juillet 1992.

¹⁰⁷ AAVV, « ¿Quién paga esto ? », *La Maga*, 17 mars 1993, p. 1-4.

¹⁰⁸ Bibiana Ricciardi, Fernando Sánchez, « La cultura sale a la calle. El lunes 21 los artistas se movilizan para reclamar sus derechos », *La Maga*, 16 mars 1994.

¹⁰⁹ Judith Gociol et Hernán Ameijeiras, « Mi accionar mantiene vigente el pensamiento de Perón. José María Castiñeira de Dios hace un balance de su gestión », *La Maga*, 12 mai 1993, pp. 4-5.

¹¹⁰ Eduardo Blanco, « Sexo y poder. La discriminación de las Fuerzas Armadas a los homosexuales », *La Maga*, 10 février 1993, p. 1-3.

¹¹¹ AAVV, « El mercado del sexo. Lesbianas, el amor oculto », *La Maga*, 19 janvier 1994, p. 1-3.

¹¹² Carlos Pacheco, « La irrupción del virus del VIH fue el tema de varias obras de los ochenta », *La Maga*, 15 juillet 1992, p. 6 ; Diego Lerer, « La nueva película de Jonathan Demme será la primera gran producción sobre el SIDA », *La Maga*, 15 juillet 1992, p. 7.

de théâtre dans les années 80 – comme *Una visita oportuna* de Copi – Lavelli (1988) ; et aussi de festivals comme *Rock por la vida* (1991) et *Rock de los corazones solidarios* (1992)¹¹³.

Les liens entre la musique et la politique sont récurrents, comme dans une interview de Miguel Ángel Estrella sur son emprisonnement pendant le procès et son travail humanitaire en tant que pianiste¹¹⁴ ; dans la couverture des visites de Caetano Veloso, Gilberto Gil en 1992, et comment la culture brésilienne a reflété la chute de Fernando Collor de Mello¹¹⁵ ; dans l'influence des médias de masse sur les identités locales en Amérique latine¹¹⁶ ; et dans un article sur la mort du chef d'orchestre Arturo Toscanini comme symbole de l'antifascisme en lutte symbolique avec Wilhelm Fürtwangler¹¹⁷. L'écologie était également un thème récurrent, et son lien avec le son a été rendu explicite par la visite de Murray Schafer en avril 1992¹¹⁸.

Dans le rock et la pop, les liens entre la musique et la politique sont évidents dans les interviews de Charly García¹¹⁹, dans lesquelles ses positions politiques sont soulignées – dans lesquelles il a déclaré qu'il « ne croyait pas au gouvernement de Menem », qu'à l'époque de Sui Géneris « il était à moitié communiste » et que son idéologie dans les années 90 était de « répandre une onde positive » étant donné que « les gens sont un peu lassés des idéologies »¹²⁰.

¹¹³ Daniel Riera et Fernando Sánchez, « Fito Paez. No hay cien mil subversivos, que se dejen de joder/El SIDA y los cambios de comportamiento », *La Maga*, 15 juillet 1992, p. 10-11. À propos du festival, Fito déclare : « Je vais faire tout ce qu'il faut : chanter, me présenter avec une veste à la main, que sais-je encore. C'est très important de participer de toutes les manières possibles ».

¹¹⁴ Martín Liut et Fernando Sánchez, « 'En la Argentina todo se pincha interesadamente', asegura Miguel Ángel Estrella, fundador de Música Esperanza », *La Maga*, 30 septembre 1992, p. 5.

¹¹⁵ Daniel Riera, « Gilberto Gil asegura que la cultura brasileña reflejará artísticamente la caída de Collor de Mello », *La Maga*, 14 octobre 1992, p. 12 ; Pablo Marchetti, « Caetano Veloso habla del Brasil de la miseria y la violencia en 'Circuladô' », *La Maga*, 29 avril 1992, p. 22.

¹¹⁶ Martín Liut, « La música no se pierde porque la gente se aferra a lo que siente suyo. María Teresa Melfi y Elena Herno, etnomusicólogas », *La Maga*, 5 janvier 1994, p. 39.

¹¹⁷ Martín Liut, « Hace 37 años moría Arturo Toscanini. Un director de orquesta tomado como símbolo del antifascismo », *La Maga*, 19 janvier 1994, p. 41.

¹¹⁸ AAVV, « El país real. Informe sobre el estado ecológico y ambiental de la Argentina », *La Maga*, 5 mai 1993, p. 1, 2, 4, 31 ; Daniel Riera et Fernando Sánchez, « Una entrevista a Murray Schaffer », *La Maga*, 22 avril 1992, p. 11.

¹¹⁹ Daniel Riera, « Desde 'Gente' hasta 'Página/12', los diarios y las revistas emitieron su diagnóstico y aconsejaron a Charly García », *La Maga*, 24 février 1993, p. 6.

¹²⁰ Daniel Riera et Fernando Sánchez, « Charly García : 'Hay que afanar pero con talento' », *La Maga*, 25 mars 1992, p. 14.

Mais aussi dans des entretiens avec Eduardo Berti et Miguel Grinberg sur l'importance du rock national¹²¹, ou dans des analyses qui considèrent les liens entre la guerre des Malouines et le rock national¹²². Il y a également une couverture de la visite de Madonna dans le pays pour donner un concert au stade River Plate, « au milieu d'une controverse entre ceux qui l'accusent d'être une psychopathe et ceux qui la considèrent comme une pop star »¹²³ – anticipant peut-être la controverse que susciterait sa prochaine visite, en 1996, pour tourner *Evita* avec Alan Parker.

Dans le contexte des institutions de Buenos Aires, différentes controverses internes peuvent être suivies. Parmi eux, les conflits au sein de l'Orquesta Sinfónica Nacional concernant l'imposition de concours et en relation avec son chef d'orchestre Juan Carlos Zorzi¹²⁴ – qui aboutiront à la nomination de Pedro Ignacio Calderón comme chef d'orchestre de la Sinfónica Nacional en 1994, avec un programme ambitieux qui comprendra la consolidation d'un répertoire et des tournées nationales¹²⁵. Les problèmes au sein du Teatro Colón¹²⁶, de la SADAIC, du Conservatorio Manuel de Falla¹²⁷, les dettes envers les musiciens et les entreprises au Centro de Divulgación Musical¹²⁸, l'irrégularité des contrats au Teatro Argentino de La

¹²¹ Daniel Riera et Fernando Sánchez, « La trova de fin de siglo está por aparecer », *La Maga*, 18 novembre 1992, p. 4.

¹²² Pablo Marchetti, « El drama del belicismo quedó reflejado por el rock nacional », *La Maga*, 1er avril 1992, p. 2. Pour des recherches récentes sur ce sujet, voir Esteban Buch et Abel Gilbert (comps.), *Escuchar Malvinas. Músicas y sonidos de la guerra*, op. cit.

¹²³ « Madonna llega a River para mostrar su 'Girlie Show' », *La Maga*, 27 octobre 1993, p. 42.

¹²⁴ Diego Fischerman, « Breves. Los músicos de la Sinfónica Nacional no están conformes con su nuevo director », *La Maga*, 11 mars 1992, p. 10.

¹²⁵ Martín Liut, « Pedro Ignacio Calderón asumió la dirección de la Sinfónica Nacional. El director más prestigioso de la Argentina presenta sus proyectos para su nueva orquesta – Un organismo oficial con problemas internos », *La Maga*, 12 janvier 1994, p. 14.

¹²⁶ Martín Liut, « Sigue la polémica por la cámara acústica del Colón », *La Maga*, 4 novembre 1992, p. 21.

¹²⁷ Fernando Sánchez et Daniel Riera, « Las dos listas de SADAIC se acusan mutan de 'corrupción'. Les auteurs et compositeurs elisent les autorités le 2 juillet », et « Solución parcial para el Conservatorio », *La Maga*, 17 juin 1992, p. 7 ; Martín Liut, « La falta de personal pone en peligro la continuidad de las clases en el Conservatorio Municipal De Falla. Quelque 1 500 étudiants pourraient perdre leurs cours de musique en raison de problèmes d'hygiène », *La Maga*, 19 mai 1993, p. 4.

¹²⁸ Daniel Riera et Fernando Sánchez, « El Centro de Divulgación Musical debe grandes sumas a artistas y técnicos. Músicos, locutores y empresas contratadas reclaman pagos atrasados al CDM/El actual director del CDM no investigará », *La Maga*, 8 juillet 1992, p. 18.

Plata¹²⁹, la détérioration des livres et des partitions au Collegium Musicum¹³⁰ parmi d'autres archives en Argentine¹³¹, cette dernière faisant partie d'un problème plus large de détérioration des archives en Argentine, sont d'autres exemples de conflits institutionnels locaux.

Enfin, l'année 1992 a été l'occasion des célébrations du Vème Centenaire, comme un moment de réévaluation de ce que cet événement historique impliquait. Nous pouvons constater que même si le magazine commence à parler presque exclusivement de « conquête », certains articles font encore référence à la « découverte » de l'Amérique¹³². La revue propose une continuité dans les relations de domination, dans son analyse des actions d'évangélisation dans les communautés aborigènes du Chaco et de la Patagonie. Mélangeant l'aide matérielle à une modification progressive de leur vision millénaire du monde, 501 ans après la « découverte » de l'Amérique, les communautés indigènes de ce continent continuent de souffrir de nombreux maux infligés par les conquistadors espagnols »¹³³.

La Maga traitera de deux des manifestations culturelles liées à ces célébrations. Le premier est l'ExpoSevilla92, au cours de laquelle ont été présentés l'opéra *La casa sin sosiego* (*La maison sans paix*) de Gerardo Gandini et Griselda Gambaro et des œuvres du Movimiento Argentina de Arte Computarizado (MAAc)¹³⁴. L'Expo a été décrite comme « un échec économique et culturel »¹³⁵, et le magazine a publié des déclarations publiques d'artistes tels que Mercedes Sosa et León Gieco, qui avaient décidé de ne pas participer à l'événement. Les

¹²⁹ Martín Liut, « La mitad del personal trabaja en 'negro'. El Teatro Argentino de La Plata mantiene des contratos irregulares », *La Maga*, 16 septembre 1992, p. 28.

¹³⁰ Martín Liut, « Los libros y partituras del Collegium Musicum juntan humedad en un sótano oscuro. La biblioteca más importante en su género está cerrada desde hace casi ocho meses », *La Maga*, 14 avril 1993, p. 9.

¹³¹ Mariano Roveta, « Vamos a tener que ir a Los Ángeles para conocer nuestra historia – Así se pierde la memoria », *La Maga*, 16 février 1994, p. 1-4 ; Jorge Belaunzarán, Roque Casciero, « En general, la televisión es un medio sin memoria. Ningún organismo oficial o privado centraliza la información sobre archivos audiovisuales y sonoros », *La Maga*, 16 février 1994, p. 6 ; Martín Liut et Carlos Inzillo, « Valioso material perdido de clásica y jazz », *La Maga*, 16 février 1994, p. 7 ; Juan Ayala, « Los coleccionistas de discos salvan lo que pierden los sellos los sellos. Buena parte de las grabaciones originales de la primera mitad del siglo se perdieron en traslados o en la basura », *La Maga*, 16 février 1994, p. 7.

¹³² Hernán Ameijeiras, « La muestra para la Expo Sevilla abre una polémica », *La Maga*, 1er avril 1992, p. 11.

¹³³ Martín Liut, « La acción evangelizadora protestante », *La Maga*, 5 janvier 1994, p. 39.

¹³⁴ Viviana Urfeig, « Arte, filosofía y ciencia por computadora », *La Maga*, 24 juillet 1992, p. 24.

¹³⁵ AAVV, « America 92 es un fracaso económico y cultural », *La Maga*, 25 novembre 1992, p. 1-2.

liens entre l'Expo et la conquête¹³⁶, ont été traduits par des chansons telles que « Cinco siglos igual »¹³⁷, et les coûts de participation ont été interprétés comme une « continuation » des relations coloniales d'exploitation¹³⁸.

La seconde était la programmation au CCR de l'exposition collective « La Conquista, et « 500 ans de répression »¹³⁹ de l'artiste León Ferrari. Ces expositions au CCR – un espace qui, entre 1983 et 1989, s'était imposé comme l'un des espaces culturels les plus importants de Buenos Aires¹⁴⁰ – ont servi de guide pour évaluer la position des artistes locaux sur les lectures de cet événement historique. Le « Grand Tour » de l'Orchestre Philharmonique initié par Pedro Pablo García Caffi dans le cadre des célébrations a également été couvert, avec un discours moins aligné sur les positions décoloniales – qui proposait de faire venir des « créateurs universels » (Européens) ; mais qui impliquait également l'ambition que l'Orchestre Philharmonique puisse être à la hauteur des grands orchestres européens¹⁴¹.

Ces considérations à l'occasion du Vème Centenaire impliquent également la définition de la « culture périphérique » proposée par Beatriz Sarlo et Oscar Terán dans ces années-là. Pour ces auteurs, cette périphérie culturelle n'implique pas une dépendance, mais plutôt des opérations d'importation où la culture « effectivement nationale » se trouve sur « le bord » : ni dans la recherche d'une essence préexistante à la colonisation et d'un passé indigène mythique, ni dans la copie immodérée des modèles européens¹⁴². Ces définitions et positions par rapport au « national » étaient similaires à celles que nous avons analysées au début du chapitre, dans

¹³⁶ Daniel Riera et Fernando Sánchez, « Mercedes Sosa : Lo que no te perdonan es pensar », *La Maga*, 22 juillet 1992, p. 14-15.

¹³⁷ Daniel Riera et Fernando Sánchez, « León Gieco : 'Seguiré hablando, aunque no me pasen por la radio' », *La Maga*, 5 août 1992, p. 16-17.

¹³⁸ Daniel Riera, Hernán Ameijeiras, Eduardo Blanco, « La Conquista continúa », *La Maga*, 7 octobre 1992.

¹³⁹ Hernán Ameijeiras, « El plástico León Ferrari expone sus duras críticas a la religión cristiana », *La Maga*, 10 juin 1992, p. 23.

¹⁴⁰ Hernán Ameijeiras, « Seis años en el Recoleta », *La Maga*, 26 janvier 1994, p. 31.

¹⁴¹ Eduardo Giorrello, « La Filarmónica inició su primera gira europea », *La Maga*, 24 juillet 1992, p. 21.

¹⁴² Beatriz Sarlo, Oscar Terán, « Hoy las oposiciones pasan por otro lado », *La Maga*, 11 novembre 1992, p. 2-4.

le magazine *Lulú*. En tout cas, 1992 est un moment intéressant de lecture postcoloniale qui se reflète dans les pages de *La Maga*¹⁴³.

4.2.2. Activité artistique et musicale : bilans de la consommation culturelle

L'un des axes thématiques les plus présents dans *La Maga* était l'étude de la consommation culturelle à Buenos Aires. Par exemple, en 1991, les résultats d'une enquête commandée par le magazine ont été présentés, dont les résultats indiquaient que les biens culturels ne circulaient que parmi 25 % de la population économiquement active de la capitale, puisque « plus des trois quarts de la population ne sont jamais allés au cinéma, au théâtre, aux concerts ou aux expositions »¹⁴⁴. En ce qui concerne la musique, l'étude a montré que la majorité de la population n'assistait pas à des concerts ou à des spectacles musicaux, avec des différences en fonction de l'âge (66% des jeunes, 90% des 30-60 ans et 82% des plus de 60 ans n'assistent pas à des concerts), et avec des différences dans les genres consommés (fans de rock chez les jeunes, principalement des hommes ; tango et folklore chez les seniors de la classe moyenne ; et musique classique chez les plus de 60 ans des secteurs sociaux supérieurs)¹⁴⁵.

Dans une analyse plus spécifique du domaine de la musique classique, le compositeur Martín Liut, largement responsable de « *La Maga musical* », a analysé les modes de circulation par le biais d'associations, de fondations et d'institutions qui fonctionnent sur un système d'abonnement. Il prend le cas de ceux qui ont le plus d'abonnés, le Mozarteum Argentino, Nuova Harmonia et la saison d'opéra du Teatro Colón, en soulignant l'importance qu'ils conservent en tant que lieux de rencontre sociale – par exemple Nuova Harmonia, dépendant

¹⁴³ Du 29 au 31 octobre 1992, les IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, organisées par le Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA), se sont tenues au Département des Arts de la Faculté de Philosophie et des Lettres (Université de Buenos Aires), sur le thème « Les arts dans le débat du Vème Centenaire », dont les axes sont la transplantation culturelle, la rencontre Europe-Amérique, les interrelations entre l'art latino-américain et argentin, et la dépendance culturelle (en musique, arts plastiques et visuels, cinéma, théâtre et danse).

¹⁴⁴ « Más de las tres cuartas partes de la población no va nunca al cine, la teatro, a conciertos o exposiciones », *La Maga*, 12 décembre 1991, p. 1-4.

¹⁴⁵ AAVV, enquête annuelle TEA pour *La Maga*, « El estado de la Cultura », *La Maga*, 23 décembre 1992, p. 1-3 ; « Más de las tres cuartas de la población no va nunca nunca al cine, al teatro, a conciertos o exposiciones », *art. cit.*

de la Fundación Cultural Coliseum¹⁴⁶, comme lieu de rencontre sociale pour les hommes d'affaires argentins. Alors que le répertoire de ces abonnements était déterminé par les orchestres et ensembles internationaux qu'ils invitaient, des abonnements tels que ceux de l'Asociación Wagneriana (présidé par le critique Enzo Valenti Ferro et disposant de son propre chœur et orchestre), de l'Orquesta de Cámara Banco de Mayo (dirigé par Mario Benzecry) et de la Filarmónica de Buenos Aires (dont le programme est dirigé par le flûtiste Mario Piluso), ont bénéficié d'une plus grande liberté, leur permettant d'inclure certaines commandes de compositeurs¹⁴⁷.

À ces espaces traditionnels, Liut a ajouté une analyse des espaces alternatifs¹⁴⁸ tels que la Scala de San Telmo¹⁴⁹, l'Auditorio San Rafael, l'Asociación Música en San Isidro, les opéras de chambre à l'Icana¹⁵⁰, le Centro Cultural San Martín, le CEOB¹⁵¹, le CCR¹⁵², le LIPM, le Goethe Institute, le Rojas et l'ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana)¹⁵³. Dans les sections « musicales » de *La Maga*, les concerts proposés dans tous ces espaces et organisations ont été annoncés et passés en revue. Les saisons de groupes tels que le Sinfonietta de la Fundación Omega¹⁵⁴, le Grupo de Experimentación e Improvisación Musical (GEIM) de

¹⁴⁶ Entité de propriété italienne qui gère le Teatro Coliseo à Buenos Aires.

¹⁴⁷ Martín Liut, « Distintos criterios para organizar los abonos musicales », *La Maga*, 24 mars 1993, p. 29.

¹⁴⁸ Martín Liut, « Los espacios alternativos renuevan la música clásica », *La Maga*, 4 mai 1994, p. 39.

¹⁴⁹ Martín Liut, « Abren una nueva sala para música académica en San Telmo », *La Maga*, 12 mai 1993, p. 15.

¹⁵⁰ Martín Liut, « El coro y el ensamble instrumental de Icana recuperan la realización de óperas de cámara », *La Maga*, 26 mai 1993, p. 15.

¹⁵¹ Martín Liut, « Sergio Renán reconoce que sus gustos personales influyen en la programación del Teatro Colón. El director de la principal sala de Buenos Aires presentó su temporada 1993 », *La Maga*, 21 octobre 1992, p. 10 ; sur l'hommage rendu par l'Ensemble Halloween à John Cage au CETC, voir Martín Liut, « El Ensemble Halloween homenajea a John Cage en el Colón », *La Maga*, 2 juin 1993, p. 11 ; Carlos Pacheco, « Estreno mundial de 'El fratricidio' », *La Maga*, art. cité ; Martín Liut, « Concierto de Stephen Drury en el Goethe », *La Maga*, 14 avril 1993, p. 9.

¹⁵² « Brèves ». Música electroacústica », *La Maga*, 20 octobre 1993, p. 15.

¹⁵³ Daniel Riera, « Música electroacústica », *La Maga*, 25 novembre 1992, p. 18.

¹⁵⁴ Liliana Cheren, « La Fundación Omega entre dans sa troisième année avec des expositions de Quino et Fontanarrosa », *La Maga*, 27 octobre 1993, p. 34.

Carmelo Saïtta¹⁵⁵, et la présentation du groupe Línea Adicional en 1994, analysée au chapitre trois¹⁵⁶, ont également été pris en compte.

Dans une interview, la pianiste Haydée Schvartz – « l'une des meilleures interprètes argentines à émerger ces dernières années et l'une des rares à se consacrer à l'interprétation d'œuvres de la musique du XXe siècle et de compositeurs argentins contemporains » ¹⁵⁷ – décrit la scène musicale contemporaine comme étant composée de « fiefs », dans lesquels « si vous n'épousez aucun d'entre eux, il devient compliqué d'obtenir une place » ¹⁵⁸. Lors de la première argentine de *Four Walls* de John Cage, l'œuvre a été jugée « trop avancée, trop avant-gardiste » par l'écurie de marionnettistes du Teatro San Martín, à qui il avait proposé une collaboration¹⁵⁹. Il conclut par le désir d'« avoir des occasions de chasser le fantôme de la musique contemporaine », en commençant par repenser l'enseignement, en créant une « conscience de ce qu'est un interprète »¹⁶⁰ et en rapprochant les étudiants de la musique nouvelle.

Cette idée de « fiefs » réapparaît comme une critique du fonctionnement des groupes dans le domaine musical (celui de Gandini, celui de Kröpfl, celui de Terzián) en tant qu'espaces dans lesquels l'inclusion et l'ouverture n'avaient pas lieu, mais plutôt l'exclusion. D'un point de vue international, des démarches similaires ont eu lieu en France, contre les cercles autour de

¹⁵⁵ Le Grupo de Experimentación e Improvisación Musical (GEIM) a été coordonné par Carmelo Saïtta en 1983. Il a été établi comme ensemble résident au LIPM en 1984. Ses membres étaient, outre Saïtta, Andrés Gerszenzon, Fabián Panisello, Gabriel Pérsico et Claudio Schulkin. Voir Carmelo Saïtta, « Improvisación musical y el 'GEIM' », *Artículos. Música, cine, pedagogía, entre otros*, Michoacán, CMMAS, 2014, p. 214-216 ; Gabriel Pérsico, « Una experiencia de problematización del azar. El GEIM : Grupo de Experimentación Musical del Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires », *4'33"*. *Revista online de investigación musical*, Instituto de Investigación en Artes Musicales Carmen García Muñoz, DAMUS, p. 3-53. Disponible sur : <https://assets.una.edu.ar/files/file/artes-musicales/2019/2019-una-ms-contenido-revista433-13.pdf>

¹⁵⁶ *Europera V* a été programmé le 23 juin 1994 avec un billet d'un peso et mettait en vedette Lía Ferinese (voix) et était mis en scène par Viviana Tellas. Dans Martín Liut, « 'Europera V' en el Centro Cultural San Martín », *La Maga*, 29 juin 1994, p. 36. A propos de l'œuvre a également été publiée la note : Martín Liut, « John Cage, el 'profeta de la desorganización musical' », *La Maga*, 29 juin 1994, p. 36.

¹⁵⁷ Martín Liut, « Haydée Schvartz estrenó la obra 'Four Walls' », *La Maga*, 2 décembre 1992, p. 13.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Comme la publication de la dernière interview de John Cage avant sa mort. Detlev Reinert, « John Cage explica los ruidos a partir de los silencios », *La Maga*, 16 septembre 1992, p. 28.

¹⁶⁰ *Ibid.*

Pierre Boulez, et en Europe en général, avec les réactions contre un certain dogme associé à Darmstadt ou au cercle de Cologne¹⁶¹.

En ce sens, on peut lire dans les pages du magazine l'importance de ce que l'on appelait la culture *hors-sol* avec des espaces comme Andamio 90, Babilonia et le Parakultural¹⁶². La scène musicale *underground* comprend la création de Paramusikal (au sein du Parakultural), sous la direction du compositeur Gustavo Ribicic, avec des concerts d'Adriana de los Santos, Carmen Baliero, Fabiana Galante, Carlos Cutaia et Tina Ehrenhaus¹⁶³. Lors de la sortie de sa *cassette* de chansons *Dedicatoria* présentée à Babilonia, Baliero (lauréate de la biennale du jeune art de 1989) définit ses auditeurs comme « des étudiants, des intellectuels, des nostalgiques de l'Instituto Di Tella (...) mais aussi des jeunes agités qui veulent écouter quelque chose de nouveau et des dames qui m'envoient ensuite des lettres »¹⁶⁴. Dans cette culture, le centre culturel Rojas de l'UBA, décrit comme « un laboratoire de politique culturelle »¹⁶⁵ sous la direction de Darío Lopérfido¹⁶⁶.

Sur les questions esthétiques, ils considèrent, par exemple, comment les contributions théâtrales renouvellent l'opéra, avec une présence croissante de directeurs de théâtre dans la mise en scène d'opéras en Argentine – Sergio Renán, David Amitín, Jaime Kogan, Cecilio Madanez, Laura Yusem, Horacio Pigozzi et Viviana Tellas ; parallèlement à ce qui se passe dans d'autres pays du monde – Peter Sellars, Patrice Chéreau et Jorge Lavelli. À l'opposé de cette idée de renouvellement, Napoléon Cabrera soutient que dans l'opéra, c'est la musique et

¹⁶¹ Voir Martin Iddon, « Institutions, artworlds, new music », in Björn Heile et Charles Wilson (eds.), *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, Londres, Routledge, 2018, pp. 86-107 ; Martin Iddon, *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage et Boulez*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

¹⁶² Bibiana Ricciardi, « El Parakultural ya no es tan 'under', pero su dueño lo reivindica como 'no comercial'. Lo que fue una sala marginal tiene ahora otros matices », *La Maga*, 3 juin 1992, p. 21.

¹⁶³ « Brèves. Paramusikal », *La Maga* 29 avril 1992, p.10.

¹⁶⁴ Juan Ayala, « La cantante Carmen Baliero grabó un tapete 'para pensar lo que quieras o apagarlo' », *La Maga*, 16 décembre 1992, p. 2.

¹⁶⁵ Carlos Pacheco, « El Centro Ricardo Rojas de la UBA es definido como 'un laboratorio de política cultural' », *La Maga*, 3 juin 1992, p. 21.

¹⁶⁶ I.B., « Este es el momento de buscar la excelencia. Darío Lopérfido, nuevo director del Centro Cultural Ricardo Rojas », *La Maga*, 25 mai 1994, p. 39.

non l'expérience scénique du théâtre qui « préserve »¹⁶⁷ les spectateurs, car « il n'est pas dans la nature de l'opéra d'être un bon théâtre »¹⁶⁸. Un autre article intéressant sur l'esthétique et les ressources musicales est une discussion sur le plagiat dans la musique – à la suite des accusations reçues par Lenny Kravitz. À cet égard, Lito Vitale, Pedro Aznar et Daniel Melero (en tant que musiciens « d'extraction populaire ») et Gerardo Gandini, Marta Lambertini et Donvi Vitale (en tant que musiciens « d'origine classique ») soulèvent l'héritage historique de la technique d'*échantillonnage*¹⁶⁹.

Il y a également eu un intérêt pour les nouveaux enregistrements – comme la version historiciste de la *Missa Solemnis* de Ludwig Van Beethoven par John Eliot Gardiner¹⁷⁰, la présentation du disque «Música de las Américas» par l'Orquesta de Mayo¹⁷¹ ; ou dans un tout autre registre, la sortie de la *cassette en faveur de la* réélection de Menem en 1994¹⁷² ; par des livres tels que *100 años de música en Buenos Aires*, du journaliste Enzo Valenti Ferro¹⁷³ ; et des événements scientifiques tels que les VII Jornadas Argentina de Musicología et la VII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología à la Fundación San Telmo¹⁷⁴.

La Maga se concentre sur des compositeurs importants de l'avant-garde musicale argentine, tels que Guillermo Graetzer et le Cordouan César Franchisena, décrit comme « l'expérimentateur infatigable »¹⁷⁵ ; l'ingénieur et inventeur Fernando Von Reichenbach et ses

¹⁶⁷ Bibiana Ricciardi et Carlos Pacheco, « Los aportes teatrales renuevan la ópera », *La Maga*, 8 juillet 1992, p. 25.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Daniel Riera et Martín Liut, « Un debate sobre las copias y la influencia en la música. Polémica entre artistas de distintos géneros », *La Maga*, 7 avril 1993, p. 19.

¹⁷⁰ Diego Fischerman, « La 'Missa Solemnis' de Gardiner fue elegida como disco del año por la crítica europea », *La Maga*, 11 mars 1992, p. 10.

¹⁷¹ Martín Liut, « Para el director del Centro Internacional de Estudio Musicales, 'los docentes de Latinoamérica están atrasados' », *La Maga*, 20 octobre 1993, p. 15.

¹⁷² Fernando Sanchez, « Lanzan el primer casete a favor de la reelección. El sello Epsa-Music produjo y editó dos temas menemistas », *La Maga*, 9 mars 1994, p. 16.

¹⁷³ Martín Liut, « 100 años de música en Buenos Aires, recuerda la historia lírica, sinfónica y de la danza porteñas. Le livre d'Enzo Valenti Ferro recupera un siglo de actividad musical », *La Maga*, Martín Liut, 20 janvier 1993, p. 25.

¹⁷⁴ Martín Liut, « Breves. Jornadas de Musicología », *La Maga*, 3 mars 1993, p. 18.

¹⁷⁵ Martín Liut, « Homenajean a Guillermo Graetzer y a César Franchisena », *La Maga*, 21 juillet 1993, p. 47.

activités à la Di Tella dans les années 1960¹⁷⁶ ; ou encore Alberto Ginastera, à l'occasion du 10e anniversaire de la mort du compositeur, caractérisé comme »le compositeur le plus important d'Amérique du Sud et l'Argentin le plus reconnu à l'étranger »¹⁷⁷. Il retrace également un panorama de la musique d'avant-garde dans le pays, où les expériences électroacoustiques de Radio Colonia ont été diffusées sur Radio Nacional, où Pierre Boulez a été reçu en 1954 et où l'Estudio de Fonología Musical a été créé à l'UBA (Faculté d'architecture) ainsi que le Di Tella et le CLEAM, puis le CICMAT et le LIPM (défini en 1992 comme le plus important laboratoire électroacoustique d'Amérique latine, au même titre que Stanford, San Diego ou l'IRCAM)¹⁷⁸.

Les critiques soulignent toutefois qu'une grande partie du matériel de ces compositeurs et de cette musique est encore difficile d'accès et peu diffusé¹⁷⁹. L'exposition d'arts visuels « 60-90-60 » à la Fundación Banco Patricios, organisée par Elena Oliveras, en est un exemple. L'exposition cherche à établir un parallèle entre la scène artistique de ces deux décennies, en recherchant des connexions¹⁸⁰, selon Oliveras, « de l'idée de progrès, d'avancement vers une fin, de l'historicisme, de la modernité ; où le spectateur doit construire sa propre lecture »¹⁸¹. Il convient de noter qu'en termes de musique, les musiciens contemporains ne sont pas invités, mais des DJ. La DJ Carla Tintoré affirme même qu'« il n'y a rien de national, je ne connais aucun groupe qui se réfère à la musique des années 60 ici. D'ailleurs, qu'y avait-il dans les

¹⁷⁶ Martín Liut, « Fernando Von Reichenbach : 'Una forma de inventar cosas es combinar lo existente'. Un ingeniero e inventor que trabaja desde hace más de tres décadas », *La Maga*, 8 décembre 1993, p. 45.

¹⁷⁷ Martín Liut, « Aurora Nátola recuerda a su esposo Alberto Ginastera/El más importante compositor de Sudamérica/La mayor parte de su discografía no se consigue en el país », *La Maga*, 28 avril 1993, p. 24 ; Alberto Ginastera, « 'Nuestra civilización será juzgada por las producciones de los creadores actuales'. Un extrait de 'Tendencias en la música contemporánea' », *La Maga*, 28 avril 1993, p. 25.

¹⁷⁸ Martín Liut, « El laboratorio de música electroacústica del Recoleta es el más importante de Latinoamérica/Una historia que comenzó durante la década del 50 », *La Maga*, 19 août 1992, p. 8.

¹⁷⁹ Martín Liut, « La mayor parte de su discografía no se obtiene en el país », *art. cit.*

¹⁸⁰ Hernán Ameijeiras, « '90-60-90', muestra en Banco Patricios », *La Maga*, 3 mars 1994, p. 34.

¹⁸¹ Jorge López Anaya, « Dos críticos analizan las vinculaciones entre los 60 y los 90 », *La Maga*, 30 mars 1994, p. 9.

années 60 ? Los Gatos... ? »¹⁸². L'événement révèle une scission, au début des années 1990, entre l'avant-garde artistique et musicale ; et que l'on savait peu de choses sur ce qui s'était passé au CLAEM et dans les années 1960.

Le magazine publie des notes sur le large spectre de l'activité musicale et de ses institutions. La rencontre « Cantapueblo » à Mendoza¹⁸³ ; l'Orquesta Cámara de Mayo dirigé par Mario Benzecry¹⁸⁴ ; les « Postangos » de Gerardo Gandini à la Fundación San Telmo¹⁸⁵ ; la première *en septembre à Buenos Aires* de Roque de Pedro par la Filarmónica de Buenos Aires et le soliste Ángel Frette¹⁸⁶ ; la Bienal Joven (1989, 1991, 1993) et la Ciudad Joven¹⁸⁷ ; et la création des Orquestas Juveniles en Argentine, un programme lancé par le Secretaría de Cultura, inspiré du *El Sistema* vénézuélien et coordonné par Luis Zubillaga, Raúl Maestro et Ricardo Zanón¹⁸⁸. Ainsi que les dix ans de l'Académie Bach¹⁸⁹ ; la création de l'Universidad de San Martín¹⁹⁰ ; la création de l'Instituto de Musicología à la Calle México al 500¹⁹¹ ; le remplacement contesté de Miguel Briante par Diana Saiegh à la tête du CCR¹⁹² ; la fermeture de la discothèque Cemento d'Alfredo Chabán¹⁹³ et de la Fundación San Telmo dirigée par Jorge

¹⁸² Fernando Sánchez, « Música nueva con treinta años de historia », *La Maga*, 30 mars 1994, p. 10.

¹⁸³ Martín Liut, « El Cantapueblo 93 reunión 170 coros en Mendoza. 5000 coreutas de todo el país cantaron durante nueve días en varias ciudades mendocinas », *La Maga*, 27 octobre 1993, p. 45.

¹⁸⁴ Martín Liut, « Cuatro jóvenes dirigen la Orquesta de Cámara Mayo. Des chefs d'orchestre latino-américains boursiers au Venezuela se produisent au San Martín », *La Maga*, 30 juin 1993, p. 17.

¹⁸⁵ « Agenda », *La Maga*, 25 octobre 1993, p. 18.

¹⁸⁶ Ángel Frette décrit le besoin de commander des œuvres pour son instrument comme une « nécessité qui est devenue une idéologie ». Martín Liut, « La Filarmónica estrena una obra para marimba y orquesta », *La Maga*, 17 mars 1993, p. 9.

¹⁸⁷ Sergio Criscolo, « Una fundación organiza la Tercera Bienal Joven. En esta nueva edición habrá muestras, recitales y mesas de debate », *La Maga*, 29 septembre 1993, p. 38.

¹⁸⁸ Martín Liut, « El nuevo Programa Nacional de Orquestas Juveniles plantea una alternativa a la enseñanza tradicional. La Secretaría de Cultura ideó un plan de educación inspirado en un modelo venezolano », *La Maga*, 9 juin 1993, p. 13.

¹⁸⁹ Martín Liut, « Se cumple diez años de la creación de la Academia Bach », *La Maga*, 17 mars 1993, p. 9.

¹⁹⁰ Martín Arena, « Crean una Universidad con participación de la sociedad », *La Maga*, 14 octobre 1992, p. 5.

¹⁹¹ Martín Liut, « Inauguran parte del edificio del Instituto de Musicología », *La Maga*, 30 mars 1994, p. 13.

¹⁹² Hernán Ameijeiras, « Diana Saiegh reemplazaría a Miguel Briante en el Recoleta » et « Seis directores en doce años », *La Maga*, 8 décembre 1993, p. 12 ; Hernán Ameijeiras, « La nueva directora del Centro Cultural Recoleta opina que la institución 'está un poco venida abajo'. Diana Saiegh detalla ses projets pour le centre municipal », *La Maga*, 29 décembre 1993, p. 40.

¹⁹³ Daniel Riera et Liliana Cheren, « Existe un error legal en el cierre de la discoteca Cemento », *La Maga*, 19 mai 1993, p. 37.

Helft en 1993¹⁹⁴ ; l'ouverture de la Scala de San Telmo¹⁹⁵ et la réouverture du Teatro Avenida après un incendie, avec une salle comble – qui a applaudi Plácido Domingo et sifflé Jorge Asís, le secrétaire national à la culture qui était présent¹⁹⁶.

Les bilans de l'état de la culture pendant les dix premières années de la démocratie sont au centre des priorités de *La Maga*. L'une des conclusions est que l'« euphorie démocratique »¹⁹⁷ cache une profonde crise sociale et culturelle, comme en témoignent les réactions du public au Teatro San Martín¹⁹⁸ ou au cinéma¹⁹⁹, avec un bilan montrant qu'en 1994, plus de la moitié de l'activité de Buenos Aires est importée, facilitée par le dollar bon marché. La musique ne fait pas exception, avec des figures internationales de « haut niveau »²⁰⁰ dominant les saisons des différentes associations (Mozarteum, Wagneriana, Nueva Harmonia, Teatro Colón).

Dans le cas de la musique classique, le problème est d'amener plus de public aux concerts²⁰¹, ce qui, pour les critiques musicaux, est une question d'habitude et de diffusion, puisque « n'importe quel type de musique peut devenir populaire s'il est diffusé toute une journée à la radio »²⁰². Cela est particulièrement vrai pour la musique purement électronique, difficilement accessible au public – bien que, paradoxalement, de plus en plus accessible aux

¹⁹⁴ Hernán Ameijeiras, « Problemas económicos determinaron el cierre de la Fundación San Telmo. Después de 14 años, desaparece una institución prestigiosa », *La Maga*, 22 décembre 1993, p. 42. En ce qui concerne cette dernière fondation, nous soulignons son activité de plus de 700 concerts, la création de 300 œuvres dans des cycles de musique contemporaine (analysés au chapitre 3) et la commande de l'opéra *La casa sin sosiego, auquel nous ferons* référence au chapitre 5.

¹⁹⁵ Martín Liut, « Abren una nueva sala para música académica en San Telmo », *La Maga*, art. cit.

¹⁹⁶ Martín Liut, « Silbidos y aplausos en la reapertura del Teatro Avenida. A 15 años del incendio, la Avenida de Mayo recuperó su tradicional sala », *La Maga*, 22 juin 1994, p. 8.

¹⁹⁷ Sergio Ranieri, « La transición democrática no se ha terminado de cumplir. Santiago Kovadloff, escritor y ensayista », *La Maga*, 13 octobre 1993, p. 2. Également cité dans *Cuadernos Hispanoamericanos : La cultura argentina, de la dictadura a la democracia*, op. cit.

¹⁹⁸ « El público dio su opinión sobre el Teatro San Martín. Resultados de una encuesta TEA », *La Maga*, 2 février 1994, p. 35.

¹⁹⁹ Diego Battle, « El cine, una imagen del país. ¿Quedará algo de la cultura argentina ? – El Parlamento decidirá en breve el futuro del cine argentino », *La Maga*, 2 février 1994, p. 2-3.

²⁰⁰ Martín Liut, « Más de 160 espectáculos de música académica », *La Maga*, 9 mars 1994, p. 8.

²⁰¹ Martín Liut, « Los directores Simón Blech y Mario Benzecry opinan que 'las orquestas deben educar y seducir al público'. Dos músicos que se plantean atraer a la gente que no asiste a conciertos », *La Maga*,..., 2 septembre 1992, p. 26.

²⁰² Pablo Marchetti et Martín Liut, « Todo tipo de música puede ser popular si la pasan un día entero por radio », *La Maga*, 29 septembre 1993, p. 40.

compositeurs, avec un accès plus large aux ordinateurs personnels²⁰³. Dans la section suivante, nous analyserons les propositions, issues du magazine, pour concrétiser cette nécessaire conquête de nouveaux auditeurs.

4.2.3. Recherche de nouveaux publics : le rôle de la critique et de l'éducation

Le problème de la recherche de nouveaux publics était récurrent dans ce que nous analysons comme *La Maga* musicale. L'accent de l'analyse a été mis sur deux points : le rôle des critiques et l'importance de l'éducation musicale. Pour l'analyse de la critique, nous avons par exemple interrogé le critique et enseignant Julio Palacio, actif depuis les années 1970. Palacio souligne l'importance de l'éducation musicale dans la profession, afin de ne pas tomber dans de « terribles degrés de caprices » lorsqu'il s'agit de juger de la qualité des spectacles, préconisant une certaine objectivité et un engagement de la part du critique²⁰⁴.

Dans un autre article, avec des critiques de tous les genres musicaux, les journalistes Ricardo Saltón (*Ámbito Financiero, Noticias*), René Vargas Vera (*La Nación*), Javier Andrade (*Página/12*) et Pablo Kohan (*El Cornista, Noticias*) précisent qu'ils ne font pas de la critique musicale mais une chronique dans laquelle ils expriment également une opinion, considérant la critique comme quelque chose de « détestable, pour les musiciens et pour le public en général »²⁰⁵, rejoignant toutefois Palacio en attribuant une plus grande efficacité de la critique à une meilleure formation du critique. Efficacité, dans ce cas, pour servir d'intermédiaire entre les artistes et le public. Au-delà des différences entre les genres – du critique de rock qui dicte ses critiques par téléphone, criant depuis le stade avec la musique en fond sonore, au critique dont la soirée consiste à se rendre sur les étals du Colón et à

²⁰³ Martín Liut, « Corremos en el Turismo Carretera de las computadoras », *La Maga*, 29 décembre 1993, p. 32-33.

²⁰⁴ Martín Liut, « Para el docente y periodista Julio Palacio, el crítico debe tener una formación musical. El conductor de VCC cree que es necesario jerarquizar su oficio », *La Maga*, Martín Liut, 10 mars 1993, p. 10.

²⁰⁵ Fernando Sánchez, Martín Liut, « Un debate sobre la función de la crítica musical », *La Maga*, 14 juillet 1993, p. 8-9.

rédiger la chronique à la maison – ils s'accordent sur l'importance d'analyser ce qui se passe avec les contextes de production de la musique et pas seulement la musique elle-même. La critique, dans ce sens, fonctionne « en fonction d'une histoire, d'une idéologie et d'une classe »²⁰⁶ qui inclut la propre histoire du critique.

À cet égard, le compositeur espagnol Tomás Marco interprète le fossé entre la musique et le public comme un problème de médias, soulignant l'importance de l'accès²⁰⁷. Suivant la même logique, le compositeur italien Giacomo Manzoni, lors de sa visite à Buenos Aires, affirme que le public d'aujourd'hui a davantage de contacts avec la « musique contemporaine », pour laquelle il montre un grand intérêt, et que les organisateurs de la culture préfèrent « jouer la sécurité : Mozart, Beethoven, Wagner »²⁰⁸.

La musique est considérée, selon les mots du journaliste Mario Pergolini, comme « le lieu où les jeunes se rassemblent »²⁰⁹, aussi la place de la musique dans l'éducation sera-t-elle également importante. Les institutions d'enseignement musical existantes en Argentine sont considérées comme²¹⁰ : le Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo (dans le deuxième cycle, il inclut le « rythme contemporain ») ; le Conservatorio Municipal de Música Manuel de Falla ; la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de l'Universidad Católica Argentina (UCA), avec des diplômes officiels et un doctorat en musicologie ; la Escuela de Música Popular de Avellaneda, avec des diplômes pour les enseignants et les professeurs de musique orientés vers le tango, le folklore ou le jazz ; la Facultad de Bellas Artes de l'Universidad Nacional de La Plata, diplôme de bachelor ; le Collegium Musicum, sans diplôme officiel, mais très prestigieux et mettant l'accent sur la petite enfance ; l'Instituto del

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Martín Liut, « Tomás Marco : 'La revolución armónica ya terminó' », *La Maga*, 13 janvier 1993, p. 22.

²⁰⁸ Martín Liut, « Giacomo Manzoni estudia las sumas sonoras y tímbricas », *La Maga*, 13 janvier 1993, p. 22.

²⁰⁹ Sergio Ranieri et Paula Rodríguez, « Mario Pergolini et Alejandro Rozitchner : 'Los jóvenes se dieron cuenta de que hay que unirse' », *La Maga*, 26 août 1992, p. 1-3.

²¹⁰ Roque Casciero, « Conservatorios, escuelas y facultades que enseñan música. Las posibilidades para estudiar, desde el López Buchardo hasta el Sadem », *La Maga*, 12 janvier 1994, p. 12.

Profesorado del Consejo Superior de Educación Católica (Consudec), diplôme d'enseignement de la musique en huit ans ; et l'Escuela Popular de Música du Sindicato Argentino de Músicos (Sadem), avec des diplômes pour les musiciens interprètes.

Ces institutions constituent un écosystème dans lequel nous devons également inclure les musiciens professionnels qui enseignent avec leurs propres techniques et méthodologie en privé. Dans ce dernier groupe, nous incluons les propositions académiques du Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea (CEAMC)²¹¹, qui a commencé son activité en 1994 – après la création de la Fondation en 1993.

La Maga a suivi le processus de création de l'Universidad de las Artes, un projet entré au Congrès en 1993 pour réunir les huit instituts supérieurs d'art de la capitale fédérale – parmi lesquels le Conservatorio Nacional Superior de Música Carlos López Buchardo²¹². Elle a également suivi de près l'initiative des orchestres de jeunes du Secrétariat national de la culture, qui a débuté en 1993 sous la coordination de Ricardo Zanón et Luis Zubillaga, suivant le modèle du Venezuela – où *El Sistema* fonctionne depuis 1975. Bien que les débuts de ce projet aient connu des problèmes d'organisation, recevant des critiques sur l'accent mis sur le côté social plutôt que musical, les critiques du magazine célèbrent l'ambition de cette initiative²¹³.

Sur les initiatives privées, *La Maga* interroge deux pédagogues pertinents dans le domaine, Carmelo Saïtta et María del Carmen Aguilar. Ils proposent que dans le cas de la musique contemporaine, l'éducation et la consommation entrent en conflit : l'auditeur ne dispose pas du code commun nécessaire à l'écoute de la musique qui exige le double effort de « tenter de se placer dans le langage sur lequel l'œuvre est construite et de prêter également

²¹¹ « Breves », *La Maga*, 16 février 1994, p. 40.

²¹² Sandra Chaheer, « Entrará al Congreso la ley de creación de la Universidad de Arte. Las escuelas artísticas de nivel medio dicen que el proyecto 'atenta contra la coherencia pedagógica' », *La Maga*, 15 septembre 1993, p. 37.

²¹³ Martin Liut, « Un proyecto ambicioso que aún no se concreta – Para el director Guillermo Scarabino, el programa de orquesta juveniles 'empezó por el final'. Un músico argentino que participó en el proyecto venezolano para formar jóvenes instrumentistas », *La Maga*, 15 décembre 1993, p. 48.

attention à l'œuvre elle-même »²¹⁴. Reprenant les idées de Murray Schafer sur les modes d'écoute (entendre-écouter-comprendre), Saïtta et Aguilar proposent l'importance de l'enseignement pour que chacun puisse découvrir « sa propre structuration de la perception, sans imposer une seule façon d'écouter (...) depuis un plaisir absolument sensoriel d'entendre les instruments et de ne se soucier de rien, jusqu'à un plaisir qui comporte une certaine part intellectuelle de compréhension de certains mécanismes de construction »²¹⁵.

Dans cette scission entre musique et public, l'accent est finalement mis sur la musique contemporaine cultivée en Argentine. D'une part, cette musique est considérée comme marginale – rappelons que la dernière controverse publique fut celle entre Alberto Ginastera et Juan Carlos Paz dans l'après-guerre²¹⁶. Dans cet article, Martín Liut s'entretient avec trois compositeurs actifs à cette époque : Oscar Edelstein (Agrupación Otras Músicas), Andrés Gerszenzon (prix FNA) et Santiago Santero (Ensamble Halloween). Les trois musiciens considèrent, en premier lieu, que la musique argentine manque de références telles que José Luis Borges ou Antonio Berni dans la littérature et les arts plastiques. Ils admettent cependant l'importance de Ginastera, l'influence de Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, Carmelo Saïtta, et se reconnaissent comme « petits-enfants de Juan Carlos Paz »²¹⁷.

Deuxièmement, ils soulignent l'importance des ensembles musicaux comme moyen de penser l'histoire de la musique contemporaine locale, et la « nécessité » d'appartenir à une association pour pouvoir présenter leurs œuvres en première. Enfin, ils soulèvent un paradoxe : l'un des plus grands héritages historiques locaux a une qualité fantasmagorique, une « influence par absence », celle du CLAEM. Ce qu'ils appellent le « mythe fantôme de Di Tella », comme

²¹⁴ Martín Liut, « Cómo escucha la gente y cómo escuchan los músicos. Los docentes Carmelo Saïtta y María del Carmen Aguilar opinan sobre los modos de percibir el arte – La educación musical de los conservatorios », *La Maga*, 23 décembre 1992, p. 9.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Sur cette polémique, voir Esteban Buch, « L'avant-garde musicale à Buenos Aires : Paz contra Ginastera », *art.cit.* ; et Omar Corrado, « Buenos Aires Musical, 1952 : conceptos y debates sobre música argentina, una vez más », *art. cit.*

²¹⁷ Martín Liut, « Lo único que queda del Di Tella son partituras. Tres compositores jóvenes debaten sobre el panorama de la música contemporánea en la actualidad », *La Maga*, 9 février 1994, p. 12.

une nostalgie chez les gens qui parlent de ce que c'était, mais dont il n'existe aucun enregistrement des productions qui y ont été faites. Selon Saïtta, « chaque fois que vous composez quelque chose, ils disent que cela a déjà été fait à Di Tella, et c'est terrible », mais « s'ils l'avaient fait correctement, le patrimoine n'aurait pas été perdu ». Ce qui reste, c'est la figure référente, presque comme une idée, de Juan Carlos Paz. Il y a aussi les partitions que « Silvio a sauvées »²¹⁸ dans la bibliothèque du Centro Cultural Recoleta. Ce qui manque, ce sont les archives.

C'est cet héritage *ditellien* (*du Di Tella*) qui sera réévalué vers la fin du siècle, sur la base des dynamiques au sein de la critique musicale que nous analyserons dans ce chapitre, et des nouvelles institutions d'éducation musicale que nous verrons dans le suivant. Cette révision impliquera une réévaluation de la périodisation de la musique culturelle argentine contemporaine, qui mettait l'accent, selon les termes de Liut, sur « la recherche d'une identité liée aux racines nationales et l'intention universaliste de se lier aux différents mouvements esthétiques des sociétés centrales »²¹⁹.

Les trois étapes définies par différents auteurs²²⁰ et décrites en détail par Liut sont les suivantes : une première qui « trouve son origine dans la colonie et s'étend jusqu'au début du siècle », avec des compositeurs formés dans des écoles européennes et la création des premiers conservatoires du pays (Alberto Williams, Julián Aguirre, Felipe Boero, Carlos López Buchardo, Athos Palma et Héctor Panizza) ; une deuxième appelée «consolidation», entre les deux guerres mondiales, où le courant nationaliste continue, mais avec une plus grande influence des mouvements européens (Alberto Ginastera, Juan José, Washington et Julián

²¹⁸ Les musiciens font référence à Silvio Killiano, qui est responsable de la Biblioteca Técnico Musical del Centro Cultural Recoleta. Martín Liut, « Lo único que queda del Di Tella son partituras. Tres compositores jóvenes debaten sobre el panorama de la música contemporánea en la actualidad », *La Maga*, art. cit.

²¹⁹ Martín Liut, « Distintas etapas de la música culta contemporánea », *La Maga*, 9 février 1994, p. 12.

²²⁰ Par exemple, dans les livres de Rodolfo Arizaga et Pompeyo Camps, *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1990 ; et Vicente Gesualdo, *Breve historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Claridad, 1998.

Castro, Luis Gianneo, Jacobo Ficher et Juan Carlos Paz) et qui dure jusqu'à nos jours (Pompeyo Camps, Augusto Rattenbach et Rodolfo Sciamarella) et dans laquelle sont nés le Grupo Renovación et l'Agrupación Nueva Música ; et une troisième étape dans les années 1950, avec une « synchronisation des mouvements d'avant-garde européens et nord-américains »²²¹ et avec une polémique continue entre nationalistes et universalistes (A. Ginastera et J. C. Paz), et avec le ferment artistique qui existait autour de l'Instituto Di Tella, à la génération duquel appartiennent Gerardo Gandini, Mariano Etkin, Francisco Kröpfl, Carmelo Saítta, Julio Viera et Marta Lambertini, entre autres.

Au-delà des questions et considérations sur le canon musical que ces périodisations imposent – qui figure sur les listes et qui est laissé de côté ? – les discussions spécialisées en critique musicale ont permis une réévaluation des listes. Ils ont également ouvert le débat sur le rôle de la musique dans la société, et enfin, ils nous ont permis de penser qu'un nouveau moment s'ouvrait dans la musique argentine contemporaine, laissant derrière lui la dichotomie nationalisme-universalisme qui avait prévalu dans le domaine pendant plus de quatre-vingts ans.

Les exemples de *Lulù* et de *La Maga* montrent un changement générationnel dans la critique musicale de Buenos Aires. Des exégètes et défenseurs de la musique contemporaine tels que Federico Monjeau, Diego Fischerman et Martín Liut, ont fait ou feront partie des équipes de rédaction des principaux journaux nationaux : *Página/12*, *Clarín* et *La Nación*.

²²¹ Martín Liut, « Distintas etapas de la música culta contemporánea », *art. cit.*

Chapitre 5 : Le CETC et les années 1990

Tout au long du vingtième siècle, nous avons vu que les lieux de diffusion de la musique contemporaine étaient à la fois privés et publics, bien que l'organisation ou la production de concerts ait été dans la plupart des cas placée sous la responsabilité de divers groupes de compositeurs plutôt que de l'État. Les institutions publiques où les concerts étaient organisés étaient le Museo Nacional de Bellas Artes et d'autres musées, la Facultad de Derecho, le Centro Cultural San Martín ; et les espaces privés étaient des galeries et des fondations d'art, ainsi que des instituts étrangers tels que l'Alliance française et le Goethe Institute.

Avec le retour de la démocratie, les salles de concert publiques ont été rejointes par le Centro Cultural Recoleta – tant dans les activités du LIPM que dans la programmation de la salle El Aleph -, le Centro Cultural Rojas, le British Council comme nouvel espace parmi les instituts étrangers et, comme nous l'avons vu au chapitre trois, le Centro de Opera y Ballet del Teatro Colón. En plus de ces espaces, de nouveaux espaces culturels privés tels que le Babilonia ou le Parakultural s'ajoutent les lieux *souterrains*. Parmi les lieux de musique contemporaine des années 1990 – existants et nouveaux, publics et privés – rares sont ceux qui ont réussi à maintenir une activité ininterrompue. Dans ce chapitre, nous nous concentrons sur les activités du tout nouveau CEOB au cours des années 1990, conçu comme une continuité et une expansion des activités du Goethe Institut, une continuation des propositions de Gandini, mais dans un nouvel espace avec ses propres caractéristiques et sa propre signification.

Avant d'analyser cet espace de création musicale, nous examinerons les transformations qui ont eu lieu dans le domaine de l'enseignement – avec la création de nouvelles institutions ; de l'interprétation – avec l'émergence de nouveaux ensembles d'interprètes spécialisés ; et des œuvres, où un nouveau *corpus* d'œuvres pour la scène nous oblige à réfléchir à de nouveaux cadres interprétatifs.

5.1. Enseignement et interprétation de la musique contemporaine. Nouvelles institutions, nouveaux acteurs et nouvelles esthétiques

La ville de Buenos Aires, comme nous l'avons analysé au chapitre trois, disposait d'institutions publiques d'enseignement musical – écoles et conservatoires – depuis le début du vingtième siècle. Cependant, les nouvelles tendances compositionnelles ne se sont pas développées dans ces espaces, et les premières générations de compositeurs de l'avant-garde musicale se sont opposées aux Conservatoires¹, en tant qu'institutions rétrogrades, dans le cadre d'un récit anti-institutionnel de l'avant-garde conforme aux interprétations de Peter Bürger².

Dans le domaine de l'enseignement public, nous avons analysé la création du cours diplômant de composition avec supports électroacoustiques à l'Université de Quilmes en 1989. Il est devenu pleinement opérationnel en 1992, et nombre des compositeurs qui ont travaillé au LIPM ou dans ses environs font partie du corps enseignant, dont le premier programme a été créé par la compositrice María Teresa Luengo – ancienne boursière du CICMAT. L'UNQ propose un diplôme en composition avec médias électroacoustiques et un diplôme en musique et technologie (tous deux dans le cadre du département des sciences sociales – et non des sciences et technologies).

Au cours de cette décennie, en 1996, l'Instituto Universitario Nacional de las Artes (IUNA) a été créé, accordant le statut d'université à sept institutions artistiques tertiaires et supérieures, dont le Conservatorio Nacional López Buchardo. À partir de 2014, l'IUNA sera l'Université nationale des arts (UNA), avec des diplômes de licence et de master dans

¹ L'exemple le plus notoire est Juan Carlos Paz, qui a même développé une activité de critique dans laquelle il s'opposait au Conservatoire national pour son attitude anti-avant-garde. Voir parmi de nombreux autres exemples : Omar Corrado, *op. cit.* ; Camila Juárez, « Juan Carlos Paz. Anarquismo y vanguardia musical en los años veinte », *art. cit.* ; Violeta Nigro Giunta, « Juan Carlos Paz et son 'action insecticide' dans les journaux *Crítica* (1933) et *Reconquista* (1939) », *op. cit.*

² Peter Bürger, *Théorie de l'Avant-Garde*, *op. cit.*

différentes disciplines artistiques³. De cet espace, dans lequel sont admis des compositeurs et des interprètes de musique contemporaine en tant que professeurs, naissent des ensembles d'étudiants et des chaires de composition spécialisées dans les nouveaux langages du XXe siècle.

D'autre part, l'arrivée de certains acteurs au sein des institutions publiques a installé une nouvelle ligne de pensée. C'est le cas de Mariano Etkin, qui a rejoint l'Université de La Plata au département de composition, où il a également créé des groupes d'analyse musicale. Un autre exemple est l'entrée de Gerardo Gandini et Marta Lambertini dans le corps enseignant de l'Université catholique. Enfin, la pianiste Haydée Schvartz, qui a rejoint dans les années 1990 le Conservatorio Manuel de Falla, pour y occuper les chaires de rythme contemporain et de piano dédié à un répertoire contemporain (elle sera ensuite chargée de la chaire de musique de chambre et dirigera l'Ensamble Tropi). En ce qui concerne son professorat à la Falla, Haydée Schvartz explique qu'elle observe une nette transformation : si dans les années 1990, un ou deux étudiants en rythmique contemporaine étaient au moins familiers de la musique contemporaine, en 2016, les statistiques sont inversées, avec une majorité d'étudiants ayant une expérience, même en tant qu'interprètes de cette musique.

Formée au Conservatoire national de Buenos Aires, puis auprès de María Curcio à Londres, Haydée Schvartz est retournée en Argentine en 1983. Après quelques années passées à Buenos Aires – au cours desquelles elle a été principalement liée au groupe Encuentros – elle s'est rendue à l'université de Buffalo grâce à une bourse Fullbright pour étudier avec le pianiste Yvar Mikhashoff, période au cours de laquelle elle s'est spécialisée dans l'interprétation contemporaine, tout en faisant la connaissance de compositeurs nord-américains – parmi lesquels John Cage, à l'enregistrement duquel elle a participé avec son professeur. Bien que ce soit à Londres que son intérêt pour la musique contemporaine ait commencé, après avoir

³ Les carrières de l'UNA sont disponibles sur : https://una.edu.ar/contenidos/historia_12263.

rencontré le compositeur Reinhard Febel avec qui il partageait une maison à Londres – John Cage déclare « je n'aime pas le terme de musique contemporaine, mais je ne sais pas comment l'appeler », car « lorsque nous étions au Conservatoire à étudier Chopin et Liszt, nous n'avons même pas entendu une samba »⁴.

À son retour de Boston, il a rejoint le Conservatoire Manuel de Falla, mais il fait également partie d'une initiative unique dans notre domaine d'étude, le Centre d'études avancées en musique contemporaine (CEAMC). Le CEAMC a été créé par des musiciens argentins – dont beaucoup revenaient au pays après avoir été formés en France, aux États-Unis et au Brésil : Gabriel Valverde, Erik Oña et César Bandín Ron en ont été les premiers membres. Il a été créé avec l'idée de créer un programme de master dédié à la formation contemporaine⁵. Le CEAMC a également été conçu comme une fondation, qui a permis l'organisation d'activités culturelles – ateliers, concerts. Le CEAMC avait différents ensembles en résidence, tels que l'ensemble Halloween, Ensemble CEAMC, Working Group, Ensemble de Buenos Aires, Quinteto CEAMC.

Lors d'un concert organisé pour récolter des fonds pour l'ouverture du centre, Haydée Schvartz et Gerardo Gandini donnent un concert au Goethe Institut – où Gandini joue ses *Postangos* et Schvartz, des tangos de la *Collection Internationale de Piano Tango*⁶. *La Maga* a également annoncé les inscriptions aux cours du CEAMC en 1994, avec une licence et une maîtrise en composition musicale, histoire et esthétique de la musique, piano et interprétation musicale, et un corps professoral comprenant Gerardo Gandini et Manolo Juárez, Guillermo Scarabino et Haydée Schvartz⁷. Des initiatives telles que le CEAMC peuvent également être

⁴ Entretien avec Haydée Schvartz, Buenos Aires, 3 octobre 2016.

⁵ Entretien avec Santiago Santero, Buenos Aires, 2 octobre 2015.

⁶ « Ordre du jour : Gerardo Gandini et Haydée Schvartz. Concerts des pianistes au profit du Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea (CEAMC). À 20 h 30, à la Fundación San Telmo », *La Maga*, 16 novembre 1993.

⁷ « Breves », *La Maga*, 16 février 1994, p. 40.

pensées en relation avec d'autres écoles publiques, comme la création de l'Universidad del Cine (UNC) à San Telmo en 1991⁸.

Au sein de l'activité du CEAMC, une figure centrale a été Margarita Fernández (pianiste, musicologue, *interprète*, fondatrice du GAI) avec une proposition de séminaires de maître sur l'esthétique musicale qui comprenait : deux séminaires sur l'œuvre de Helmut Lachenmann ; séminaire sur la musique dans le cinéma de Bresson ; séminaire Beethoven ; » « Sur l'intertextualité dans la musique », entre autres. Fernández a également repris, au début, les cours d'esthétique musicale. L'une des questions centrales du CEAMC était : comment la composition musicale est-elle enseignée ? Il est important de noter que les compositeurs, on le supposait, devaient générer un contenu original, il s'agissait de chaires qui permettaient aux compositeurs de créer des connaissances⁹.

Le CEAMC reçoit des compositeurs et des chercheurs de passage à Buenos Aires, comme Jean Jacques Nattiez ou Reinhard Febel – en ce sens, le Goethe Institut, par exemple, a organisé dans les années 90 des séminaires de composition avec Helmut Lachenmann dans le cadre d'une politique d'échanges. En ce sens, le CEAMC peut être considéré comme un second chapitre du CLAEM – même s'il ne prétend pas l'être – et de la CLAMC, où l'éducation musicale et les échanges étaient importants.

Le pari a été à la fois un succès et un échec. D'une part, le CEAMC était incapable de se maintenir financièrement. Cela peut être dû en partie à des problèmes administratifs internes. Mais aussi parce que les crises successives du pays ne lui ont pas permis de maintenir un groupe d'étudiants, surtout si l'on considère les alternatives publiques qui se consolidaient au même moment – comme l'Université de Quilmes dans les années 1990 et après 2001, l'IUNA-UNA, et l'UNTREF – où de nombreux compositeurs du CEAMC ont commencé à enseigner.

⁸ Damián Pussetto, « Armamos una universidad en torno de un café literario. Manuel Antín parle de son enseignement », *La Maga*, 11 novembre 1992, p. 19.

⁹ Entretien avec Santiago Santero, Buenos Aires, 2 octobre 2015.

À partir des années 1990, et plus encore après le tournant du siècle, la majorité des instrumentistes et des compositeurs seront incorporés dans des institutions publiques, et la pratique privée sera réduite. La ligne de conduite adoptée est que les bases posées dans les années 1990 permettront, au cours de la première décennie du 21^e siècle, de passer de l'enseignement privé à l'enseignement public. Santiago Santero, dans un entretien avec l'auteur, a déclaré que si en 2001, il avait presque exclusivement des étudiants privés, chez lui, en 2014, la plupart de ses étudiants en composition étaient à l'IUNA¹⁰. Ceci est symptomatique d'une transformation de l'éducation musicale au cours des décennies.

Le système maître-disciple a donc commencé à se dissiper. Cependant, c'est grâce à la Fondation CEAMC que de nombreux concerts du cycle San Martín ont pu être organisés. Il a réussi à créer un groupe de musiciens et de jeunes qui partageaient une passion pour la musique contemporaine. Le Centre est également la preuve que les interprètes et compositeurs argentins des années 1990 pensent à la diffusion de la musique contemporaine en relation avec le besoin de pédagogie – pour apprendre à une nouvelle génération de jeunes musiciens comment aborder ce répertoire. Cette activité pédagogique fait partie des conditions de possibilité des activités musicales qui ont lieu dans les différents espaces.

Un processus important qui a débuté dans les années 1990 est la création d'ensembles avec des interprètes spécialisés dans le répertoire contemporain. Parmi les premiers de la décennie, citons le Sinfonietta Omega, l'Ensemble Halloween, le CEAMC Quintet et le Grupo Acción Musical. Le Sinfonietta Omega a été créé en 1991 par la compagnie d'assurance Omega dans le cadre d'une série d'initiatives culturelles et dirigé par Gerardo Gandini. Il a donné des concerts entre 1991 et 1996, avec des musiciens avec lesquels Gandini travaillait depuis avant 1991 et qui provenaient souvent des orchestres du pays.

¹⁰ Entretien avec Santiago Santero, Buenos Aires, 2 octobre 2015.

Le quintette CEAMC (Haydée Schvartz, Patricia DaDalt, Elías Gurevich, Jorge Pérez Tedezco et Guillermo Sánchez) a été créé au centre d'études pour interpréter des œuvres de chambre, avec pour objectif de maintenir un rythme régulier de répétitions afin d'obtenir des prestations de haute qualité. Le quintette s'est produit au CEAMC, au Goethe Institute, au British Arts Centre (BAC), au CEOB-CETC et au Teatro San Martín. Nombre de leurs concerts ont été remarqués pour leur grand public¹¹ – un millier de personnes lors d'un concert au Teatro Colón. Dans une critique du quintette du CEAMC, cette déclaration de principes (de ne pas remplacer les interprètes et de maintenir un rythme de répétition régulier) est soulignée comme étant « du premier monde qui lui a permis d'atteindre une qualité d'interprétation permettant, par exemple, de considérer la Symphonie de chambre de Schönberg « comme un classique »¹². Cela nous permet de réfléchir à la qualité des représentations, qui est un facteur important pour rendre le répertoire plus accessible. Après trois ans d'activité¹³, le Quintet a sorti son premier CD en 2000¹⁴.

L'Ensamble Halloween a été créé en 1991 par les compositeurs et interprètes Santiago Santero et Claudio Baroni, avec une série d'« hommages » à John Cage avec des concerts débutant en 1992 à la Sala El Aleph du Centro Cultural Recoleta (programmés par le directeur, Miguel Briante), au Goethe Institute, à l'espace Mun et au CETC¹⁵. Le groupe avait été sélectionné comme finaliste des Certámenes culturales Coca-Cola en las Artes y en las Ciencias 13 et des Olimpiadas de Talento Joven en 1992. Il a également été un ensemble résident au CEAMC, y menant des recherches et certains de ses concerts et collaborant à des tâches pédagogiques. Le répertoire du groupe se concentre sur les compositeurs nord-américains ou

¹¹ Diego Fischerman, « Un mes musical que va de Monteverdi a Leos Janacek », *Página/12*, 3 juin 2000.

¹² Martín Liut, « Un Schönberg de lujo en el BAC », *La Nación*, 19 avril 1997. Federico Monjeau souligne également que seul un grand nombre de répétitions peut garantir une interprétation de ce niveau – Federico Monjeau, « Destello del siglo veinte », *Clarín*, 3 mai 1997.

¹³ Martín Liut, « El quinteto CEAMC llega al disco », *La Nación*, 20 avril 2000.

¹⁴ Quintette du CEAMC, *Compositeurs du XXe siècle*, Buenos Aires, Testigo, 2000, CD.

¹⁵ Parmi ses concerts, citons un hommage à John Cage à la Sala El Aleph (09 octobre 1992), le *Cage Event* au CETC en 1993, dans le cycle « The Music of the 90s » au Goethe Institute en 1993, et des concerts à l'espace Mun (4, 11 et 25 septembre 1994).

proches de l'esthétique de John Cage et de son groupe – John Cage, Morton Feldman, Charles Ives, Jo Kondo, Terry Riley, Henry Cowell, Kazuo Fukushima, Mariano Etkin, Santiago Santero, Erik Oña, entre autres.

Un dernier groupe, le Grupo Acción Musical (Luis Mihovilcevic, Norberto Olaizola, Enrique Belloc, Daniel Schachter), a été créé « dans le but de développer la tâche compositionnelle en temps réel, soit sur des éléments spécialement composés à cet effet par l'un de ses membres, soit sur des improvisations libres ou des motifs aléatoires, mais en veillant toujours à l'élaboration des matériaux sonores utilisés pour chaque œuvre » (programme 9 octobre 1992, RCC).

Dans la deuxième partie de la décennie, nous pouvons citer Paralelo 33 (1995), axé sur les œuvres pour percussion, Grupo de Trabajo, composé d'artistes de différentes disciplines, Ensemble XXI dirigé par Alejo Pérez, axé sur le répertoire contemporain latino-américain, Séptima Práctica (1997), composé de jeunes compositeurs et interprètes, pour la plupart diplômés de l'UCA. Avec des concerts dans le Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín (que nous verrons dans cette section), dans le Festival Internacional de Buenos Aires, dans la Sala El Aleph du CCR, dans la Sociedad Rural et dans le Teatro Empire, où chaque concert « contient une conception différente du point de vue scénique et cela leur a permis de se produire non seulement dans des salles, mais aussi dans d'autres espaces, comme des métros, des jardins, des manoirs ou des musées »¹⁶. L'ensemble de musique contemporaine L.V. (1997-2001), quant à lui, a été créé par des compositeurs et des interprètes se consacrant à la musique argentine contemporaine (Cecilia Arditto, Sergio Bové, Manuel de Olaso et Mónica Opanski).

Le groupe CULTRUN de compositeurs associés commence ses concerts en 1989 et est membre de la FAC (Federación Argentina de Compositores), dans le but de promouvoir les œuvres de ses compositeurs membres – Luis Zubillaga, Norberto Olaizola, Enrique Belloc,

¹⁶ Martín Liut, « Dos espectáculos de Séptima Práctica », *La Nación*, 18 avril 2000.

Daniel Schachter, Roque de Pedro, Carlos Cutala, Luis Mihovilcevic, Rolando Mañanes, Raúl Fiorino, Eva Lopszyc, Jorge Blarduni, Miguel A. Rondano, Enrique Gerardo et Carlos Simkin. De même, le groupe de compositeurs et d'interprètes Línea Adicional (qui avait mené ses activités en 1988) organisera, par exemple, une conversation sur John Cage entre Mariano Etkin et Federico Monjeau et le concert *Four Walls. Musique pour le drame de la danse* avec Haydée Schwartz au piano et Virginia Correa Dupuy au chant et sous les auspices du CEAMC (au CCR).

Le corpus d'œuvres présenté au CEOB et dans de nombreux nouveaux espaces soulève la question méthodologique de savoir quels cadres d'analyse musicale sont les plus propices à son approche. Les éléments que nous utiliserons sont l'idée de mémoire, la dialectique entre le centre et la périphérie, et quatre axes qui servent spécifiquement à penser les œuvres scéniques : l'importance d'une approche interdisciplinaire ; la dimension multimodale du théâtre musical ; la perspective documentaire, qui inclut l'histoire, le témoignage et l'utilisation des archives ; et les études de réception en tant que partie constitutive des objets musicaux.

En 1997, lors de la « Tercera Reunión de Arte Contemporáneo », à l'Universidad Nacional del Litoral¹⁷, le critique et chercheur Federico Monjeau propose une série de réflexions sur la place de la mémoire dans la composition de la musique contemporaine. Bien qu'il adhère à une approche universaliste, il abandonne l'idée de progrès en musique exposée, par exemple, par Juan Carlos Paz et Francisco Kröpfl lors de la « Primera Reunión de Arte Contemporáneo », organisée en 1957¹⁸.

À cette idée de progrès, il ajoute l'idée que peut-être le matériau musical n'est plus développé au-dessus des œuvres, mais que les œuvres individuelles en décident. Pour Monjeau,

¹⁷ Plusieurs textes présentés lors de la réunion sont publiés dans *Punto de Vista*, n° 60, en 1998, dans un numéro du vingtième anniversaire de la revue.

¹⁸ Federico Monjeau, « Música y memoria », *Punto de Vista*, n° 60, 1998, p. 25-27.

le *Quatuor à cordes en hélicoptère* de Karlheinz Stockhausen, créé en 1995 aux Pays-Bas, explique l'ironie du fait qu'une forme classique telle que le Quatuor soit présentée au sommet d'hélicoptères et que sa production saisissante implique une flotte de porte-avions, symbolisant le plus grand décollage d'une œuvre musicale dans ce monde ainsi qu'un fort appel à la mémoire instrumentale d'une forme du 18^e siècle.

Cette mémoire, pour Monjeau, est supprimée à la fois dans le sérialisme intégral et sa constante transformation, et dans la répétition minimaliste et sa neutralisation de la mémoire. Pour Monjeau, les changements dans le langage musical de Gerardo Gandini sont significatifs d'une nouvelle façon de considérer la mémoire musicale, qui passe de la citation directe d'un fragment musical à la citation d'une idée – l'idée de la sonate, avec ses groupes thématiques, son développement et son sens organique – dans la *Sonate pour piano* (1996). Il s'agit d'une relation plus abstraite et aussi plus dense avec le passé et les genres musicaux classiques, que Monjeau retrouve dans des œuvres telles que le *Quatuor* de Mauricio Kagel (1987), le *Trio avec cor* de Ligeti (1982) et la *Grande Messe* de Dieter Schnebel (1984-1987).

Luis Menacho, dans son analyse de l'œuvre de Coriún Aharonián, soulève la présence d'une dialectique entre le centre et la périphérie dans la réception du modèle pianistique européen par un musicien sud-américain, et sa relation critique avec la musique urbaine populaire et la composition de musique électronique¹⁹. Il reprend l'idée de Ricardo Piglia d'une tradition argentine aux objets culturels dissemblables et où prédominent « les mécanismes de falsification, la tentation du vol, la traduction comme plagiat, le mélange, la combinaison des registres, l'imbrication des filiations »²⁰. Menacho risque que cette absence de tradition légitime une approche omnivore de toutes les traditions disponibles, mais où leur aura se perd. Dans la géographie lointaine de l'Amérique latine, ces traditions sont transformées en « nouveaux

¹⁹ Luis Menacho, p. 7.

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

objets esthétiques qui portent silencieusement la marque d'une patrie perdue dans la tension avec ce nouveau paysage » ²¹.

Enfin, l'un des genres qui a commencé à émerger est celui de l'opéra contemporain. En regardant l'histoire, nous constatons qu'après la Seconde Guerre mondiale, l'opéra en tant que genre dans le domaine de la nouvelle musique classique avait pratiquement disparu. Elle a joui d'une longue et saine vie, de Claudio Monteverdi au 17^{ème} siècle, à Arnold Schönberg, Alban Berg et Igor Stravinsky au 20^{ème}. Les compositeurs d'avant-garde actifs après 1945 n'ont toutefois pas considéré le genre comme pertinent pour leur présent compositionnel. Peut-être parce que le poids de la tradition était plus important dans l'opéra que dans d'autres genres, peut-être parce que les coûts matériels et esthétiques de l'expérimentation étaient trop élevés, ou peut-être parce que plusieurs de ses principes fondamentaux, tels que le poids de l'intrigue et sa synchronisation avec la musique, étaient incompatibles avec les recherches esthétiques de l'époque. Pour Paul Griffiths, cela est également dû aux limites du répertoire traditionnel et aux risques esthétiques et financiers qu'il présente pour l'expérimentation²².

Cependant, dans les années 1970, il se confirme que plutôt qu'une disparition, le genre est entré dans un *hiatus*, dont il sortira glorieux avec les nouvelles incursions de compositeurs tels que Luciano Berio (*Opera*, 1970) et György Ligeti (*The Great Macabre*, 1978). Il est important de souligner les expériences que John Cage et Mauricio Kagel ont développées à partir de 1950, théorisées plus tard sous le nom de « nouveau théâtre instrumental » ²³, et qui ont trouvé leur apogée dans le *Staatstheater* de Kagel (1970).

²¹ *Ibid*, p. 10.

²² Paul Griffiths, *Modern Music and After : Directions Since 1945*, New York, Oxford University Press, 1995, p. 171-184.

²³ Reprenant l'idée de John Cage selon laquelle la performance musicale est par nature dramatique, qu'elle possède une théâtralité, Kagel travaille avec des sons qui naissent de gestes corporels. Kagel définit son « Nouveau théâtre musical » comme « tout ce qui n'est pas de l'opéra », dans Pablo Aranda, « Conversation con Mauricio Kagel », *Revista Musical Chilena* 185, janvier-juin, 1996, p. 61.

Ce dernier est appelé le premier « anti-opéra » (l'antithèse du grand opéra et une parodie du grand opéra)²⁴ : pas de livret, pas de fosse d'orchestre, pas de personnages dramatiques, pas de décor, pas de partition, pas d'intrigue. En ce sens, l'opéra a connu une nouvelle popularité en Europe avant de toucher les États-Unis. C'est en 1980 que l'opéra est entré dans une nouvelle ère, à la fois en raison des nouvelles productions²⁵, et de la nouvelle popularité des opéras de répertoire. Le genre s'est donc repositionné comme ayant un passé glorieux, un présent et un avenir.

Pour Roger Olivier, cette « mystique » de l'opéra auprès d'un public contemporain peut être comprise par le lien entre l'opéra et le drame musical (*drame en musique*), dont les origines remontent aux origines de la civilisation, et au désir de l'homme de comprendre les moments de transformation : naissance, adolescence, mariage et mort. Parmi d'autres explications possibles, Olivier propose un attrait pour la grandeur de l'opéra, sa *grandeur* héroïque, la beauté sublime que peut revêtir l'expérience quotidienne, transmuée par le mythe et la musique. Pour Oliver, dans un monde qui conspire au réductionnisme et à la banalisation, c'est là que réside le pouvoir de l'opéra de nous interpeller encore aujourd'hui²⁶.

En Argentine aussi, cette nouvelle scène est l'héritière des expériences d'avant-garde des années 1960 sur le continent. Nous retrouvons dans le contexte de Buenos Aires le même problème de définition de ses propres limites : concert, opéra de chambre, théâtre instrumental, expériences scéniques, opéra contemporain, chaque œuvre semble proposer sa propre définition de ce que devrait être (ou ne pas être) un opéra. De manière générale, si nous comparons le théâtre instrumental et l'opéra contemporain à l'opéra traditionnel, la différence la plus évidente est l'effacement de la séparation entre la scène et l'orchestre, ce qui implique

²⁴ Björn Heile propose toutefois la définition suivante : « (C)ontrairement à son titre dérisoire, *Staatstheater* est un *opera povera bricolé* », voir Björn Heile, *The Music of Mauricio Kagel*, Ashgate, Aldershot, 2006, p. 57.

²⁵ *Sayagraha* (1980) de Philip Glass sera le premier opéra composé pour les ressources complètes d'une compagnie d'opéra.

²⁶ Roger W. Oliver, « The Mystique of Opera », *Performing Arts Journal*, vol. 14, n. 2, mai 1992, p. 32-42.

la perte de l'illusion scénique, fondatrice de l'opéra. D'une part, l'union entre le chant et le jeu d'acteur se perd, souvent avec le dédoublement des personnages, ou avec des personnages dramatiques qui ne chantent pas. De plus, la *création musicale* est souvent considérée comme la source de l'action dramatique, et ne cherche pas nécessairement à reproduire la « réalité » avec une action sur scène.

Face à ces nouvelles créations, une question se pose : quelle perspective théorique peut-on utiliser pour aborder ce répertoire ? La littérature récente sur le sujet nous permet d'apporter certaines réponses. Comme le souligne Björn Heile, ce nouveau moment de l'opéra a vu peu de tentatives d'engagement intellectuel, d'approches méthodologiques qui abordent l'état du genre et transcendent la description – pour analyser, par exemple, les tensions entre expérimentation et tradition. La plupart de ces tentatives font référence au *Musiktheater*, un terme qui, en allemand, englobe à la fois l'opéra et toutes les formes alternatives de théâtre musical²⁷. Heile souligne la proposition de Wulf Konold, qui propose de penser le développement du genre au cours de la seconde moitié du 20^e siècle comme « une dialectique entre l'opéra, l'anti-opéra et, comme postulat de synthèse, la notion proposée d'anti-anti-opéra » (bien que Heile s'oppose à la réduction du *Staatstheater* de Mauricio Kagel comme une négation de la tradition opératique)²⁸. Aux textes de Heile sur le sujet, il faut ajouter les actes de la conférence « *Musiktheater today* » organisée par la Fondation Paul Sacher à Bâle et éditée par Hermann Danuser, ainsi que les groupes d'étude sur le théâtre instrumental en Italie et dans

²⁷ Björn Heile est également l'auteur d'un texte dans lequel il passe en revue trois livres importants sur le thème de l'analyse des œuvres scéniques contemporaines : Christoph-Hellmut Mahling et Kristina Pfarr (eds), *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960-1980)*, Tutzing, Schneider, 2002 ; Hermann Danuser (eds.), *Musiktheater heute : Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, op. cit. ; Frieder Reininghaus, Katja Schneider et Sabine Sanio (eds), *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, *Hanbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, 7, Laaber, Laaber, 2004. Les deux premiers sont des actes de conférence, tandis que le troisième est un livre « de table à café », comme le décrit Heile (p. 78). Voir Björn Heile, « Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera », art. cit.

²⁸ Voir Björn Heile, art. cit. p. 75 ; Wulf Konold, « Oper, Anti-Opera, Anti-Anti-Oper », dans Hermann Danuser, op. cit., p. 47-62.

l'Europe d'après 1945, dont les recherches peuvent être lues dans une publication récente dirigée par Robert Adlington²⁹.

Sur la base des lectures de Danuser, Heile et Adlington, nous proposons ici quatre axes généraux pour réfléchir à de nouveaux modes d'analyse pour ce genre, qui seront pertinents pour les exemples argentins que nous prendrons dans la production du CETC dans la section suivante. Ces axes seront des guides d'analyse sans être systématiquement appliqués à l'analyse de toutes les œuvres analysées. Tout d'abord, l'importance d'une approche interdisciplinaire. Un exemple est l'utilité des concepts de la théorie littéraire : le concept de Hans-Thies Lehmann de « théâtre post-dramatique »³⁰, qui implique de s'éloigner de la relation texte-musique dans la dramaturgie (dans le cas de Lehmann, pour le théâtre depuis la fin des années 1960), est utile pour réfléchir à de nombreuses créations musicales contemporaines. Ces contributions deviennent encore plus importantes si l'on considère l'influence de l'avant-garde et des nouvelles conceptions de l'acte dramatique (comme Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Bertolt Brecht³¹) sur ces nouvelles créations.

Le deuxième axe fait référence à la dimension multimodale du théâtre musical, qui combine souvent la danse, la musique, les projections et la performance (et comme conséquence de l'expansion de la technologie, de nouveaux espaces, et d'un nouveau rôle pour les interprètes et les *artistes*). Mais il y a le revers de la médaille. Des œuvres défendent la prédominance du son contre la contamination visuelle et à l'inverse d'autres génèrent l'événement théâtral à partir du phénomène sonore. Il en est ainsi des œuvres qui se concentrent sur le sensoriel et sur la scène, et non sur la partition. Cette position implique d'aller au-delà de l'analyse de la relation texte-musique, pour analyser la performance : réfléchir à la signification

²⁹ Robert Adlington (ed.), *New Music Theatre in Europe : Transformations between 1955-1975*, *op. cit.*

³⁰ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag Der Autoren, Francfort et Main, 1999. Albert Gier, reprend cette perspective théorique dans son analyse dans le texte « Sprachskepsis und Sprachverlust im zeitgenössischen Musiktheater », dans Hermann Danuser, *op. cit.* p. 63-83.

³¹ Sur cette influence, voir Robert Adlington, *op. cit.*

des corps sur scène, des actions. Heile souligne l'importance de telles approches de l'analyse et mentionne les textes de Dorte Schmidt³² et d'Erika Fischer-Lichte³³, dans une perspective d'études théâtrales. L'utilisation de la terminologie de la danse enrichit l'analyse notamment celle des corps sur scène et la signification de leurs positions.

À son tour, Heile propose qu'aucune expérience sonore aujourd'hui ne puisse se produire sans une certaine forme d'expérience (même imaginée) d'*incarnation du mouvement*³⁴. Dans ce sens, nous pouvons également mentionner la contribution de Yayoi Uno Everett³⁵, en pensant à une « narration multimodale », qui dépasse une narration purement musicale et textuelle, et propose un modèle d'analyse des œuvres dans lequel le design de production et la mécanique de mise en scène ont la même hiérarchie que la musique et le texte énoncés. Cet axe n'est pas sans poser problème, et la tendance multimodale en termes aussi larges peut conduire à la question suivante : quelle musique serait alors non théâtrale ? Qu'est-ce qui rend une musique capable d'être mise en scène ? Cependant, comme le propose Adlington, une analyse de la seule partition devient impossible et nous sommes obligés de réfléchir à « toutes les façons dont la musique est toujours plus qu'elle-même ». ³⁶

Un troisième axe se réfère à une perspective documentaire, incluant l'histoire, le témoignage et l'utilisation des archives, centrale pour aborder un corpus croissant dans l'opéra contemporain, qui utilise souvent l'histoire contemporaine comme matériau pour le drame musical.

³² Sur Lachenmann et *La fille aux allumettes*, voir : Dorte Schmidt travaille sur cet aspect et l'évitement de la mimesis dans son article « Theater der Wahrnehmbarkeit : Musikalische Dramaturgie, Szene und Text in Helmut Lachenmann's *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* », dans Hermann Danuser, *op. cit.* p. 195-212.

³³ Erika Fischer-Lichte, « Die Oper als 'Protoyp des Theatralischen' : Zur Reflexion des Aufführungsbegriffs in John Cage's *Europas 1 & 2* », dans Hermann Danuser, *op. cit.* p. 283-308 ; Gabriele Brandstetter, « Figur und Placement : Körperdramaturgie im zeitgenössischen Tanztheater – am Beispiel von Merce Cunningham und Meg Stuart », dans Hermann Danuser, *op. cit.* p. 309-26.

³⁴ Voir Björn Heile, « New Music Theatre and Theories of Emodied Cognition », dans Robert Adlington, *op. cit.*, p. 273-293.

³⁵ Everett étudie ces sujets dans l'œuvre de quatre compositeurs, dans son livre *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera. Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams and Tan Dun*, Bloomington, Indiana University Press, 2015.

³⁶ Robert Adlington, *op. cit.*, p. 10.

Des postulats tels que le³⁷ d'Andrew Porter sur les « opéras CNN » ou le « documentaire réel dans l'opéra du 20e siècle » d'Esteban Buch³⁸, font allusion à un large *corpus* parmi lequel on peut citer *Nixon in China* (1987) de John Adams, *Der Lindberghflug* (1929) de Kurt Weill et Bertolt Brecht, *Intolleranza* (1960) de Luigi Nono. Ces propositions s'opposent à l'opéra de la fantaisie et de l'extravagance et plaident pour un opéra « authentique » et « plus proche de la vie »³⁹, qui peut aborder les questions actuelles d'histoire, de classe, de genre et de sexualité.

Enfin, une méthodologie théorique de ce domaine des « études sur l'opéra contemporain » doit également prendre en compte sa contribution à la société et à la culture du 21e siècle et son pouvoir critique, sur la base d'études de réception. La réception critique des œuvres constitue donc notre quatrième axe d'analyse.

5.2. Du Goethe-Institut au CEOB. Musique pour scène et *Mozartvariationen*

Le Centro de Experimentación en Ópera y Ballet (CEOB) a, dans les années 1990, un double projet en termes de programmation. D'une part, l'accent est mis sur la commande d'œuvres pour la scène à des artistes locaux, dont nous analyserons quelques exemples. D'autre part, des œuvres de chambre du 20e siècle déjà considérées comme « canoniques » sont programmées à des fins pédagogiques – beaucoup de ces œuvres n'avaient jamais été jouées dans le pays – principalement par le Sinfonietta de la Fundación Omega Seguros. Dans l'analyse de cette programmation, nous considérons les continuités et les ruptures que le projet développé par Gerardo Gandini au Goethe Institut et à la Fundación San Telmo acquiert lorsqu'il se déplace au Teatro Colón.

³⁷ Andrey Porter, « 'CNN Opera' : Contemporary History as the Matter of Music Drama », in Hermann Danuser, *op. cit.*, p. 135-144.

³⁸ Esteban Buch, « Poétique de l'opéra contemporain. A propos d'Aliados, un opéra du temps réel, de Sebastian Rivas », *Revue des Sciences Humaines* 329 (janvier-mars 2018), p. 149-164.

³⁹ C'est la position que la metteuse en scène Barbara Beyer énonce comme son *credo* dans son article « Der Gesang ist nicht zu Ende, aber er ist in anderer geworden : Was wollen wir von der Oper ? Was macht sie mit uns ? », dans Hermann Danuser, *op. cit.* p. 265-281.

Pendant toute la décennie Gandini et Pina di Benedetto, une *réglisseuse* diplômée de l'Instituto de Arte del Teatro Colón, furent les directeurs du Centre. Au cours de cette première décennie, le CEOB sera rebaptisé CETC et programmera ses saisons au Centro Cultural Recoleta, au Goethe Institute, au Teatro San Martín et à Andamio 90, jusqu'à l'inauguration de son propre espace au sous-sol du Teatro Colón en 1993.

Comme nous l'avons analysé dans le troisième chapitre, le CEOB a connu un début prometteur⁴⁰ avec deux spectacles au Centro Cultural Recoleta : *Pierrot Lunaire* d'Arnold Schönberg et *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Claudio Monteverdi dans le premier, et *Carmen* d'Osías Wilenski et *Oh, eternidad* (1995) de Marta Lambertini dans le second. Au cours de cette première année, l'importance accordée au centre par le directeur du Colón, Sergio Renán, a été cruciale. Il l'a décrite comme la « contribution à l'avenir »⁴¹. D'autre part, Renán confirme le lien avec le Goethe Institut, car il connaissait les œuvres de théâtre musical qui y étaient programmées : *Espejismos* de Gandini et *La pasión de Buster Keaton*, et *Alice au pays des merveilles* de Marta Lambertini. Le « B » de « ballet » de ces deux premières années est représenté par la première – et la reprise ultérieure – de *Lorca, tres poemas para ballet*, au Centro Cultural Recoleta. Le spectacle est basé sur une œuvre électronique préexistante de Francisco Kröpfl⁴², avec un scénario d'Iris Scaccheri⁴³. Toutefois, l'accent est mis sur l'« opéra » du CEOB.

Concernant la première saison du CEOB, Gandini explique un « critère expérimental » dans la sélection des œuvres, et une qualité « semi-théâtrale »⁴⁴ des œuvres de Schönberg et Monteverdi. Il souligne également l'importance de collaborer avec de jeunes interprètes, qui

⁴⁰ Pompeyo Camps, « Ópera, en auspicioso debut », *Clarín*, 27 juillet 1990 ; Federico Monjeau, « Pierrot en combate », *Página/12*, 27 juillet 1990.

⁴¹ Federico Monjeau, « Experimentación entre Colón y Recoleta. El Teatro Colón y el Centro Cultural Recoleta anuncian la temporada 1990 del Centro de Experimentación », *Página/12*, 27 mars 1990.

⁴² N.T., « García Lorca, de nuevo danzando », *Clarín*, 7 décembre 1991.

⁴³ « Vuelve una obra de danza con partitura de Kröpfl », *Clarín*, 18 novembre 1991.

⁴⁴ *Ibid.*

sont prêts à effectuer des mouvements de scène en plus des gestes instrumentaux. Le programme fournit à l'auditeur une foule d'informations, reflétant une volonté d'aller à la rencontre du public qui sera une constante dans les activités du Centre. Monjeau y analyse les techniques musicales de *Pierrot* – la rétrogradation du double canon inouï, les liens avec la *Passion selon saint Matthieu* de J. S. Bach, et l'utilisation vocale du *Sprechgesang*. Dans le même programme, Gandini et Di Benedetto expliquent la logique du choix du répertoire : au-delà des trois siècles qui les séparent, les deux œuvres ont été révolutionnaires en leur temps, et partagent un aspect scénique, sans être des opéras⁴⁵.

Les premières de Wilenski et de Lambertini sont célébrées par les critiques, qui leur attribuent le mérite d'avoir maintenu le genre de l'opéra en vie⁴⁶, avec des éléments scéniques qui ont le potentiel d'engager le public – comme un « gag » dans lequel Gandini reçoit un appel téléphonique sur scène et doit interrompre l'œuvre. Si les deux œuvres utilisent des œuvres du passé, dans le cas de Lambertini, dont l'œuvre a été écrite pour le tricentenaire de Bach, les matériaux musicaux et littéraires sont juxtaposés presque sans modification. Monjeau décrit les deux œuvres comme du « théâtre musical »⁴⁷, initiant dès la première année du Centre une discussion sur les dénominations.

Le programme 1990 du CEOB est parallèle à celui du Goethe Institut, puisque Gerardo Gandini programme, en coproduction avec la Fundación San Telmo, un atelier annuel de musique contemporaine et un cycle de concerts sous le titre « Classiques du 20ème siècle ». Le programme comprend des œuvres d'Erik Satie, Darius Milhaud, Igor Stravinsky, Arnold Schönberg, Anton Webern, Charles Ives, Edgard Varèse, et une première audition des *6 Bagatelles op. 6* pour voix et piano de Theodor W. Adorno. Monjeau participe, avec Ernesto Epstein, à une table ronde sur l'autoritarisme en musique et les différentes formes de coercition

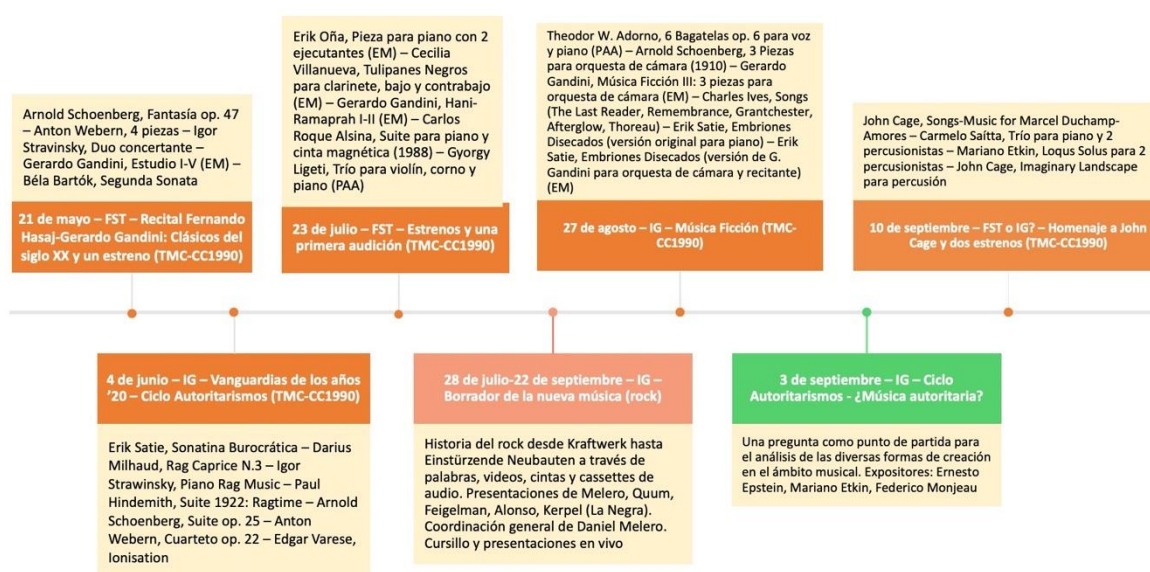
⁴⁵ Gerardo Gandini, Pina di Benedetto, « Pierrot Lunaire », programme du concert, CEOB, 1990. Le programme double a été présenté quatre fois, les 21, 25 et 28 juillet et le 2 août 1990.

⁴⁶ Martín Müller, « Dos experiencias operísticas », *Revista Clásica*, novembre 1990.

⁴⁷ Federico Monjeau, « El Colón en Recoleta, con dos estrenos », *Página/12*, 13 octobre 1990.

dans un environnement musical, en se concentrant sur la relation entre les esthétiques qui ont recours aux mythes nationaux et une certaine structure autoritaire, dans le cadre d'un cycle de conférences sur les formes non politiques de l'autoritarisme. La saison se termine par un « Hommage à John Cage », avec des œuvres du compositeur et des premières des Argentins Carmelo Saïtta et Mariano Etkin ; et la première locale de *Retrato sonoro de Buenos Aires*⁴⁸ de Francisco Kröpfl. Cette représentation sonore d'une ville à partir de ce que l'on peut entendre peut être considérée comme une anticipation de l'art sonore à Buenos Aires à la fin des années 1990.

Tableau 9 - Programme musical du Goethe-Institut en 1990.



En 1990, une évaluation publiée dans le magazine *Primera Plana* sur la musique contemporaine en Argentine, affirme qu'elle « survit en Argentine presque complètement en dehors de la critique journalistique, des publications musicales (...) et des grandes institutions (...) radios et maisons de disques »⁴⁹, mentionnant le CEOB, le Centro Cultural Recoleta, la

⁴⁸ L'œuvre, commandée par WDR dans le cadre de sa série « Metropolis », a été créée le 2 août 1990.

⁴⁹ Sans auteur, « Música clásica : largar el fikus y meterse en el laboratorio », *Revista Primera Plana*, Buenos Aires, 27 juillet 1990.

Fundación San Telmo et le Goethe Institute comme ses principaux circuits. En ce qui concerne la musique elle-même, l'auteur estime que « parmi les bons compositeurs, il n'y a plus de volonté d'établir un style national, comme l'incarnait encore Ginastera et une bonne partie de ce que Juan Carlos Paz appelait « le réalisme scolastique » de la musique argentine »⁵⁰.

Le critique reprend les catégories de Gandini de « compositeurs de matière » et de « compositeurs de langage », que nous avons examinées au chapitre trois, pour réfléchir aux productions argentines contemporaines. Avec cette analyse, il exclut une fois de plus Gandini et ses milieux des débats modernité-postmodernité et, en même temps, il « sort de certains tics et lieux communs de la musique contemporaine »⁵¹. Il conclut que, si cette musique fonctionne en marge, « la marginalité fonctionne bien »⁵². C'est un exemple de la manière dont la critique journalistique ne donne pas seulement une visibilité au Centre, mais le fait en utilisant les propres discours des compositeurs sur leur musique, amplifiant leurs idées dans les médias.

En 1991, le CEOB présente sa deuxième saison au CCR et au Goethe, en travaillant en co-production avec les deux institutions. Surnommée « l'année Mozart », dans le cadre des nombreux hommages rendus au compositeur dans la capitale de Buenos Aires, un concert intitulé « Hommage à Mozart » a eu lieu au Taller de Música Contemporánea du Goethe, avec des commandes d'Erik Oña, Fernando Aure, Jorge Horst, Gerardo Gandini et Marta Lambertini, ainsi que l'*Adagio en si mineur* de Mozart⁵³. La seule critique de ce concert est que, bien que les œuvres soient « évocatrices de Mozart »⁵⁴, elles « brûlent les vaisseaux de la communication avec le public »⁵⁵. L'analyse considère qu'intercaler des motifs mozartiens dans

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ Jorge Horst compose *W. A. M. Zu Ehren*, Gerardo Gandini ses *Mozartvariationen* et Marta Lambertini *La nariz de Mozart* (1991), pour mezzo-soprano, quatuor à cordes et piano, sur des textes de W. A. Mozart. Nous n'avons pas été en mesure de trouver les titres des œuvres de Oña et Aure.

⁵⁴ « Mozart, muy bien evocado », *Clarín*, 13 juin 1991.

⁵⁵ *Ibid.*

une œuvre atonale ou minimaliste, « n'est rien d'autre qu'une invitation-incitation à se promener loin de Mozart », avec un langage qui, en raison de son absence de narration, ne permet pas de « savoir où il va »⁵⁶.

L'exégète de Gandini vient néanmoins à la rescousse. Lorsque Gandini revient pour programmer ses *Mozartvariationen*, toujours au Goethe⁵⁷, mais dans le cadre de la saison du CEOB, Federico Monjeau publie sa critique⁵⁸. Le concert a commencé avec Gandini au piano jouant les *Variations K265* de Mozart, qui sont aussi le thème de ses variations. Dans sa critique, Monjeau explique comment *les Mozartvariationen* fonctionnent comme des variations sur une série de variations (et non comme des variations sur un thème), et où « l'affinité la plus profonde n'est pas entre les notes, mais plutôt entre elles »⁵⁹. De manière complémentaire, dans son analyse de l'œuvre – Graciela Paraskevaïdis précise d'où proviennent les matériaux de chacune des variations et s'arrête plus précisément à la sixième variation. Dans ce numéro, Gandini utilise, en plus des matériaux de la variation XI de Mozart, le texte *Dona nobis pacem*. Le compositeur interprète ce choix de matériaux comme une prière-protestation symbolique contre la première guerre contre l'Irak⁶⁰, une musique « qui traduit le désir profond d'invoquer la paix »⁶¹.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Walter E. Rosenberg, « Mozart un Borges im Goethe-Institut », *Argentinisches Tageblatt*, 6 juillet 1991.

⁵⁸ Federico Monjeau, « El Milagro del sábado 29. Borges canta en la ópera », *Página/12*, 23 juin 1991.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Graciela Paraskevaïdis, « Gerardo Gandini : Mozartvariationen », *Revista Argentina de Musicología*, no 7, 2006, p. 17-33.

⁶¹ *Ibid.*, p. 24.

Tabla 1

Mozart		Gandini
Tema	=	Introducción temática
Variación I	=	Variación I = tema completo
Variación II	=	Variación II = V
Variación III	=	Variación III = III/IV
Variación IV	=	Variación IV = VIII
Variación V	=	Variación V = I/II
Variación VI	=	Variación VI = XI
Variación VII	=	Variación VII = VII
Variación VIII	=	Variación VIII = XII
Variación IX	=	Variación IX = VI
Variación X	=	Variación X = IX
Variación XI	=	ver Variación VI
Variación XII	=	ver Variación VIII

Figure 15 - *Mozartvariationen* (1991), Gerardo Gandini, pour flûte-flûte, hautbois, clarinette-basse, violon, alto, violoncelle, contrebasse, percussion – vibraphone, cymbale, tambour, triangle, piano, et soprano.

Le titre de la critique de Monjeau, « le miracle du samedi 29 », fait cependant allusion à la deuxième partie du programme et à l'œuvre *El Milagro Secreto*, premier opéra de Martín Matalón, compositeur argentin formé à Julliard et élève de Tristán Murail à Paris, sa ville de résidence. Commandée par le Festival d'Avignon en 1989, elle est basée sur le texte de Jorge Luis Borges avec un livret de Jean-Pierre Bernes, dans lequel l'écrivain Jaromis Hladik – condamné à mort par la Gestapo – demande à Dieu plus de temps pour terminer son œuvre. Le miracle se déroule dans un rêve, l'extension du temps subjectif de son protagoniste. La musique retranscrit ces temporalités – fantastique, littéraire – et la relation entre le monde réel et le monde psychologique. La mise en scène de Buenos Aires a été réalisée par Matalón avec une modification du pourcentage du texte en français et en espagnol⁶².

La mise en scène de Pina Benedetto, l'éclairage d'Ernesto Diz et la scénographie d'Emilio Basaldúa accompagnent les deux œuvres, et collaborent à la transition entre les deux. Il s'agit d'une installation plutôt que d'une mise en scène, composée principalement d'une grande montagne de gravats constituée de déchets bibliographiques qui dissout la séparation

⁶² Marcelo Fernández Bitar, « Ópera basada en textos de Borges. Manos a la obra », *El Cronista*, 5 juillet 1991.

entre la scène et le public. Dans une interview, Gandini interprète la mise en scène en homologie avec ses procédures de composition, en proposant que « (l)e installation décompose l'espace de concert un peu comme les *Mozartvariationen* décomposent la partition de Mozart »⁶³. Monjeau, quant à lui, associe un style musical non représentatif comme étant en phase avec une abstraction borgéenne, donnant un autre exemple de la façon dont les critiques ont fait des lectures dans une tonalité latino-américaine en se basant sur des liens avec la littérature⁶⁴. Dans une appréciation générale, les critiques louent l'audace du CEOB et de Goethe d'expérimenter des « œuvres provocantes »⁶⁵.

Le CEOB programme également *La historia de un soldado* avec une mise en scène de Viviana Tellas, une adaptation d'Alan Pauls et une direction musicale de Gandini ; et *El pequeño deshollinador*, un opéra pour enfants de Benjamin Britten⁶⁶. Concernant l'œuvre de Stravinsky, Monjeau analyse le mode de production de cette œuvre – conçue dans un format compact à l'image d'un petit théâtre ambulant, avec un ensemble réduit et seulement quatre personnages sur scène – comme un exemple du style dépouillé que les Allemands appelleraient « nouvelle objectivité »⁶⁷. À son tour, la mise en scène de Tellas, avec les images de guerre projetées sur deux moniteurs, souligne la qualité de *A Soldier's Tale* comme l'une des « premières pièces multimédia, avec des danseurs, des acteurs, des musiciens »⁶⁸. La mise en scène a été décrite comme du « théâtre à respiration musicale »⁶⁹, éloignant l'œuvre de son aspect *divertissant* et du programme de la nouvelle objectivité et la rattachant au théâtre *off* en vogue à l'époque, « fait par des jeunes et qui s'adresse aussi à un jeune public »⁷⁰.

⁶³ Federico Monjeau, « El Milagro del Sábado 29. Borges canta en la ópera », *art. cit.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Jaime Botana Escudero, « Matalón's *El Milagro Secreto* de Matalón. A provocative opera », *Buenos Aires Herald*, 15 juillet 1991.

⁶⁶ Pompeyo Camps, « Britten y una ópera para la juventud », *Clarín*, 10 juillet 1991 ; Pompeyo Camps, « Opera y entretenimiento. Britten, para niños », *Clarín*, 20 juillet 1991.

⁶⁷ Frederic Monjeau, « Historia del soldado », Programme de concert, CETC, 1992.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Federico Monjeau, « Teatro con respiración musical. La historia del soldado », *Página/12*, 26 avril 1991.

⁷⁰ *Ibid.*

Pour conclure, dans les deux premières saisons, il y a beaucoup d'œuvres annoncées qui ne se concrétisent pas, ce qui montre une fragilité dans la programmation à cette époque. Le soutien critique se distingue également, avec la présence de Federico Monjeau, qui écrit également dans les programmes. Nous voyons des liens avec la musique du passé, en particulier des périodes baroque et classique, et la collaboration avec des acteurs du domaine théâtral comme une stratégie pour attirer de nouveaux publics.

5.2.1. Théâtre musical, opéra contemporain ? La casa sin sosiego et Un fraticide

La troisième saison du CEOB, en 1992, se tient au Goethe Institut, au Teatro San Martín et au Centro Cultural Recoleta, tandis que dans une interview Gandini évoquait « les rêves, les fantasmes d'un théâtre à nous »⁷¹. La saison dispose d'un budget plus important que les deux premières années, ce qui leur permet de présenter trois spectacles par an avec respectivement cinq représentations chacune⁷². Du côté des médias, on souligne le rôle des institutions culturelles européennes telles que l'ICI, le British Council, le Goethe Institute et l'Alliance française dans la couverture de secteurs négligés par l'État, comme l'art vidéo et la musique contemporaine⁷³.

La saison s'ouvre sur un programme musical comprenant la *Complainte d'Ariane* de Claudio Monteverdi et la première locale de *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies, l'histoire d'un roi anglais qui devient fou en essayant d'apprendre aux oiseaux à chanter (dans laquelle le baryton Víctor Torres produit les multiphoniques vocaux exigeants du

⁷¹ G. P., « Experimentación en ópera y ballet. Gerardo Gandini, a la búsqueda de 'Ocho canciones para un rey loco' », *El cronista comercial*, 22 avril 1992.

⁷² Juan Carlos Fontana, « Gerardo Gandini. Componer y difundir música contemporánea », *Revista Qué hacemos*, Buenos Aires, juillet 1992. Bien que la première de *La traición oral* de Mauricio Kagel ait été prévue, elle n'a pu être jouée – elle a finalement eu lieu en 2018, plus de 20 ans après.

⁷³ Diego Battle, « El videoarte casi no tiene cabida en los planes oficiales. Las instituciones extranjeras cubren un sector descuidado por el Estado », *La Maga*, 8 juillet 1992 ; « Cultura sin fronteras. ICI, British Council, Goethe y Alianza Francesa », *Página/12*, 1992, p. 6.

personnage). Ce choix réitère le dialogue entre le XXe siècle et le baroque – une intention qui n'échappe pas aux critiques qui analysent la possibilité « d'observer ce qui est avant-gardiste dans Monteverdi et ce qui est traditionnel dans une partition contemporaine » ⁷⁴. Des points communs entre les deux sont recherchés, les qualifiant d'« œuvres révolutionnaires » ⁷⁵.

Les deux autres œuvres étaient la première de *La casa sin sosiego*, de Gerardo Gandini et Griselda Gambaro ; et *Un fratricidio*, du compositeur allemand Hans-Jürgen von Bose – produit par le Goethe Institut. *Un fratricidio*, basé sur le texte du même nom de Kafka, a été créé en Allemagne en 1991, mis en scène par l'Argentin Rubén Szuchmacher. Dans la version de Buenos Aires, les interprètes sont Lía Ferenese, Jorge Guedes et le Sinfonietta de la Fundación Omega dirigé par Gerardo Gandini. La présence de von Bose à Buenos Aires, où le compositeur souligne l'importance de « rétablir le contact avec le public qui avait été perdu en Allemagne en raison de la spécialisation qui existe dans le domaine de la musique contemporaine »⁷⁶, suscite l'attente d'une réponse enthousiaste du public de Buenos Aires⁷⁷. Dans ce sens, von Bose a déclaré la nécessité de trouver des connexions avec le public, en mettant fin à « la foi aveugle dans l'expérimentation pour le plaisir de l'expérimentation » ⁷⁸.

Dans la réception de ces œuvres, les genres « théâtre musical » et « opéra » sont toujours utilisés de manière interchangeable, bien qu'il s'agisse d'un premier moment de débat sur les différences entre les genres. Dans *Un fratricidio*, Carlos Pacheco souligne que la différence réside dans le fait que le théâtre musical propose la même hiérarchie entre le texte, les idées et la musique⁷⁹, où l'on tente de vivre une « expérience totale » ⁸⁰. Hilda Cabrera

⁷⁴ G. P., « Experimentación en ópera y ballet. Gerardo Gandini, a la búsqueda de 'Ocho canciones para un rey loco' », *art. cit.*

⁷⁵ Diego Fischerman, « Dos obras revolucionarias de distintas épocas en Recoleta. Siete canciones para un rey loco' et 'Lamento de Arianna', par le Centro de Experimentación », *La Maga*, n° 14, 15 avril 1992, p. 20.

⁷⁶ Graciela Rizzo, « Un renovador de la ópera estrena a nivel mundial », *Clarín*, 31 août 1992.

⁷⁷ Jorge Dubatti, « Estreno mundial en el San Martín. Mezcla de teatro y música », *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 31 août 1992.

⁷⁸ Juan Carlos Montero, « En busca de un lenguaje nuevo para el teatro musical », *art. cit.*

⁷⁹ Carlos Pacheco, « El teatro musical se distingue de las puestas de la lírica », *La Maga*, 2 septembre 1992, p. 11.

⁸⁰ Carlos Pacheco, « Estreno mundial de 'El fratricidio' », *La Maga*, 2 septembre 1992, p. 11.

propose que ce soit la confluence entre l'esthétique de l'opéra de chambre et du théâtre en tant que « deux langues distinctes »⁸¹ dans l'œuvre de von Bose. Le compositeur, quant à lui, affirme qu'il compose de l'opéra, mais pas dans un sens classique, mais dans le sens du théâtre musical, dans lequel texte et musique sont « absolument entrelacés »⁸² et affirme que »l'opéra est mité, c'est pourquoi il doit être renouvelé »⁸³ ; Szuchmacher souligne que le théâtre musical « n'est pas un conflit dramatique mis en musique mais une musique exposée de façon dramatique »⁸⁴.

Le mot clé qui émerge, et que von Bosse énonce, est celui de postmodernisme, comme une manière d'effacer les craintes de contamination entre les genres, générant un espace de mélange sans limite entre l'opéra, le cabaret, la danse et le théâtre⁸⁵. Cependant, la résistance de critiques comme Monjeau au terme génère des descriptions contradictoires : « une sorte de néo-romantisme »⁸⁶ de la scène allemande et « une certaine vulgarité » de la musique de von Bose, mais qui présenterait aussi « un développement technique et une subtilité instrumentale hors du commun »⁸⁷.

L'accueil de *Un fraticidio* à Buenos Aires a été positif⁸⁸, avec « tout l'environnement musical »⁸⁹, soulignant le pouvoir de convocation – ou le pouvoir d'éveiller la curiosité – du « jeune compositeur »⁹⁰. Jorge Dubatti le décrit comme « un cas exemplaire de la recherche postmoderne d'un *théâtre hybride*, qui étudie le mélange des conventions de différents 'genres purs', à mi-chemin entre la musique et le spécifiquement théâtral, avec quelques éléments de

⁸¹ Hilda Cabrera, « Un fraticidio en el San Martín. El asesino disponible », *Página/12*, 3 septembre 1992.

⁸² Juan Carlos Montero, « En busca de un lenguaje nuevo para el teatro musical », *La Nación*, 4 septembre 1992.

⁸³ Graciela Rizzo, « Un renovador de la ópera estrena a nivel mundial », *art. cit.*

⁸⁴ Jorge Dubatti, « Estreno mundial en el San Martín. Mezcla de teatro y música », *art. cit.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Federico Monjeau, « Neorromántico y actual », *Clarín*, 3 septembre 1992.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Olga Cosentino, « La tragedia... y una cierta mirada. La première de 'Un fraticidio' de Von Bose », *Clarín*, 3 septembre 1992.

⁸⁹ Abel López Iturbe, « 'El fraticidio' mostró el talento de Von Bose », *Ámbito financiero*, 8 septembre 1992.

⁹⁰ *Ibid.*

danse »⁹¹. Dubatti suggère également que cette « partition théâtralisée » ou « théâtre instrumenté »⁹², était en dialogue avec des pratiques similaires à Buenos Aires, comme le travail d'Adriana Barenstein, Horacio Piggozzi et le groupe « El descueve ».

Les deux autres œuvres de von Bose qui complètent le programme – *Six textes pour accordéon soprano et violoncelle* et *Cinq chansons pour baryton et dix instruments* – reçoivent un accueil opposé. Ils sont décrits comme « totalement insignifiants » comme « une sorte de longue torture, pour leur élaboration d'un atonalisme rétrograde, agressif et irritant, dépourvu de toute signification communicative »⁹³. Cette irritation a trouvé un écho dans la réponse d'une partie du public :

Pour se venger, un spectateur a crié à haute voix, en faisant référence à Andrea Merenzon, le bassoniste de la « Sinfonietta Omega », à la fin de l'exécution de cette œuvre : « Blondie : tu es plus jolie que ma femme ! » Après quoi il s'est retourné et s'est enfui (sur « Cinq chansons pour baryton et dix instruments »)⁹⁴.

Outre la misogynie d'une partie au moins du public consommateur de culture de la ville, le commentaire fait également état d'une dynamique d'avant-garde avec une intention de « choc », ce que von Bose, du moins dans son discours, cherchait à éviter. La lenteur de ces œuvres place l'esthétique de von Bose « dans la même position que tant de compositeurs contemporains piégés dans une allée qui semble n'avoir aucune issue »⁹⁵, et pose la question « Le théâtre musical ? Non, juste un concert « conventionnel » et ennuyeux de musique contemporaine »⁹⁶.

L'œuvre la plus significative de l'année dans le domaine de la musique contemporaine argentine a été la première de *La casa sin sosiego*, le premier opéra de chambre de Gerardo Gandini sur un livret de Griselda Gambaro, commandé par l'Instituto Di Tella et la Fundación

⁹¹ Jorge Dubatti, « Dans la tradition expressionniste. Un fraticidio' y los nuevos pasos del teatro », *El Cronista*, 7 septembre 1992.

⁹² *Ibid.*

⁹³ G. M., « Una pieza lírica de Kafka y von Bose. El Goethe en el San Martín », *La Prensa*, 3 septembre 1992.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Juan Carlos Montero, « Un compositor atrapado sin salida », *La Nación*, 4 septembre 1992.

⁹⁶ Jorge Dubatti, « Dans la tradition expressionniste. Un fraticidio' y los nuevos pasos del teatro », *art. cit.*

San Telmo en 1991 et coproduit par le Teatro Colón et le Teatro San Martín, pour un coût de 50 mille dollars⁹⁷. Après la première au Teatro San Martín, l'opéra s'est rendu à Séville pour représenter l'Argentine à l'Exposition universelle de 1992 et au festival *Les Allumées* de Nantes.

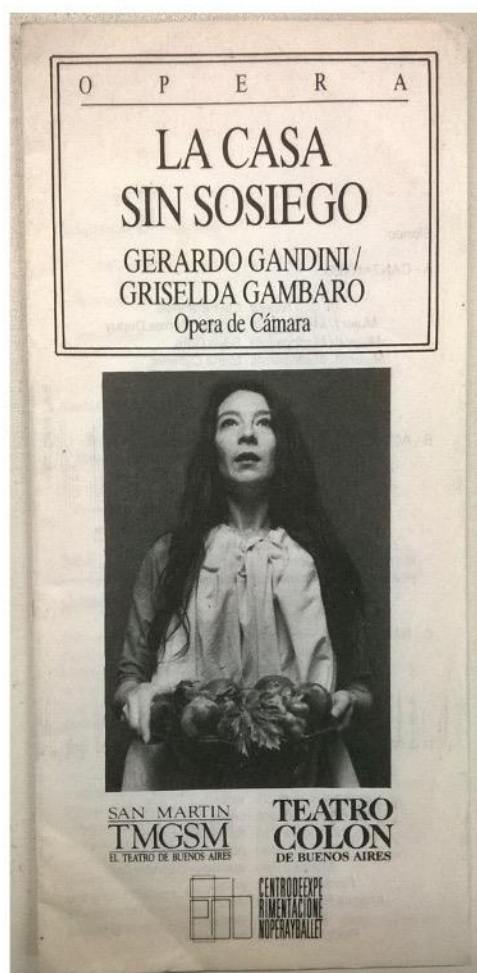


Figure 16 - *La casa sin sosiego*, programa, 1992.

La proposition initiale de Gandini à Gambaro était de créer une « sorte d'Orphée et Eurydice où Eurydice serait une personne disparue »⁹⁸ de la dernière dictature militaire, comme une façon d'« exorciser » l'histoire. Dans la mythologie, le héros Orphée, musicien et

⁹⁷ Bibiana Ricciardi, Fernando Sánchez, « Anuncian el estreno de la ópera de cámara 'La casa sin sosiego' », *La Maga*, 24 juillet 1992, p. 18.

⁹⁸ Diego Fischerman, « Gerardo Gandini – compositeur : Les citations servent à éviter le prévisible/Euridice, une femme disparue », *La Maga*, Buenos Aires, 25 mars 1992, p. 11.

poète, tombe amoureux de la nymphe Eurydice, qui est mordue par un serpent. Orphée descend aux Enfers pour sauver Eurydice et réussit à séduire Pluton et Perséphone avec ses chants, qui lui promettent de lui rendre Eurydice à une seule condition : qu'il ne la regarde pas jusqu'à son retour sur terre.

Dans *La casa...*, Jean (Orphée) cherche sa femme, Thérèse (Eurydice), dans différents endroits. Cependant, lorsqu'il découvre qu'elle est morte, il découvre également qu'il s'agit d'une « mort cachée et secrète qui ne donne aucune paix aux morts ou aux vivants »⁹⁹. Les temps du mythe, comme l'a dit le critique Pablo Gianera à propos de la première, sont souvent plus ouverts que les temps historiques, qui sont ancrés dans une chronologie, dans le réel, dans les faits. Dans cet opéra, ce vide sera comblé par l'allégorie historique¹⁰⁰. Pour la *régisseuse* Laura Yusem, il existe une double lecture mythique : d'une part le mythe grec, et d'autre part le mythe argentin – où « le thème du disparu est élaboré comme un mythe », et où « les processus historiques atteignent un point où ils se transforment en symboles »¹⁰¹.

L'écrivain Griselda Gambaro s'était exilée en Espagne entre 1977 et 1980 en raison de persécutions politiques et de la censure de ses œuvres. À son retour, elle a participé au Teatro Abierto (1981-1985). En ce sens, le livret de *La casa...* présente des caractéristiques spécifiques du théâtre pendant la dictature. Un exemple, analysé en détail par Jean Graham-Jones¹⁰², est l'utilisation de métaphores dans les textes théâtraux et, surtout, du théâtre comme métaphore de la réalité. Pour éviter la censure militaire, le réalisme des années 1970 est remplacé par de nouvelles façons d'introduire des clichés¹⁰³. Par exemple, la représentation d'une famille dans

⁹⁹ Griselda Gambaro, « Notas de programa », *La casa sin sosiego*, Teatro San Martín, 1992.

¹⁰⁰ Pablo Gianera, « Con la magia de Gandini y Gambaro », *La Nación*, 23 octobre 2012. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/con-la-magia-de-gandini-y-gambaro-nid1519692/>

¹⁰¹ Bibiana Ricciardi, Fernando Sánchez, « Anuncian el estreno de la ópera de cámara 'La casa sin sosiego' », *La Maga*, 24 juillet 1992, p. 18.

¹⁰² Jean Graham-Jones, *Exorcising History : Argentine Theater Under Dictatorship*, Cranbury, Associated University Presses, Inc, 2000, p. 28.

¹⁰³ Annette H. Levine, *Cry for Me, Argentina : The Performance of Trauma in the Short Narratives of Aída Bortnik, Griselda Gambaro, and Tununa Mercado*, Cranbury, Rosemont Publishing & Printing Corp, 2008, p. 87 ; Brenda Werth, *Theatre, Performance, and Memory Politics in Argentina*, New York, Macmillan, 2010.

les pièces utilise la dynamique familiale comme métaphore des relations de pouvoir, et le *huis clos* représente le pays sous la dictature. La métaphore utilisée par Gambaro dans cet opéra, par exemple, est celle de la Nation comme une maison.

L'opéra se compose d'un seul acte divisé en six scènes, séparées par cinq interludes :

Introduction : Madrigal / Scène I : La mort / Interlude I / Scène II : Le bar / Interlude II / Scène III : L'hôpital psychiatrique / Interlude III / Scène IV : L'antichambre / Interlude IV / Scène V : L'enfer / Interlude V / Scène V / Scène VI : Le retour.

La mise en scène comprenait sept acteurs et deux danseurs, plus un ensemble de six chanteurs, des cordes (violon, alto, violoncelles), une flûte (et une flûte en sol), une clarinette (et une clarinette basse), un hautbois (et un cor anglais), deux percussionnistes, un piano et une harpe. Les personnages principaux étaient interprétés par un chanteur et un acteur dans le cas de John-Orpheus et par un chanteur, une actrice et deux danseurs dans le cas de Therese-Eurydice. Comme le définit Gambaro, *La casa....* n'est « pas tout à fait un opéra traditionnel ; certaines parties sont parlées, les musiciens sont à vue. C'est une forme contemporaine de ce que peut être l'opéra, et pourtant le tempo musical n'est jamais coupé » ¹⁰⁴.

Quant à la musique de Gandini, composée sur la base du texte de Gambaro, le compositeur y inclut des références claires à *l'Orfeo* de Monteverdi, qui, comme dans les autres œuvres du compositeur, « ne sont pas des citations, ce que nous avons, ce sont des matériaux de base qui donnent lieu à de nouvelles choses, des remaniements. L'idée est que, malgré les transformations, on conserve une sorte d'aura ou de parfum qui rappelle l'atmosphère de ces matériaux » ¹⁰⁵. Dans l'opéra, Jean (Orphée) cherche Thérèse (Eurydice) dans l'espoir de son retour, mais aussi avec la conviction secrète et réticente qu'elle est morte. Pour Gandini, cela caractérise le territoire non identifié des limbes dans *l'Orfeo* de Claudio Monteverdi, qui, selon

¹⁰⁴ Bibiana Ricciardi, Fernando Sánchez, « Anuncian el estreno de la ópera de cámara 'La casa sin sosiego' », *art. cit.*

¹⁰⁵ Diego Fischerman, « Gerardo Gandini – compositor : las citas sirven para evitar lo previsible/Eurídice, una mujer desaparecida », *art. cit.*

lui¹⁰⁶, est similaire à celui dans lequel les familles des disparus doivent vivre. Vers la fin de l'opéra, Juan chante l'une des rares citations textuelles de l'opéra de Monteverdi, avec le texte « Tu sei morta mia vita »¹⁰⁷. Le reste du matériel musical est nouveau, même s'il prolonge l'utilisation de matériaux musicaux préexistants dont nous avons déjà parlé, et où Gandini voit « une astuce, au début des années 1970 et bien avant la mode du post-modernisme, pour échapper aux *clichés* habituels de l'avant-garde »¹⁰⁸.

L'écriture de Griselda Gambaro présente des caractéristiques similaires, tissant ses textes de multiples références. L'auteur commente comme suit l'utilisation des citations et des références dans ses textes :

Je ne me sens pas coupable d'utiliser les mots d'autres écrivains : Shakespeare, Sophocle, Rubén Darío, des coupures de journaux, des fragments de jeux d'enfants. Il donne plus de facettes à la surface de l'œuvre, il multiplie les résonances profondes. L'œuvre ne se limite pas à un seul moment historique ou plan spatial¹⁰⁹.

Nous voyons ainsi comment l'écrivain et le compositeur ont en commun de travailler avec des matériaux préexistants. Dans *La casa sin sosiego*, Gambaro utilise le mythe d'Orphée comme cadre de son travail, qui comprend à son tour des citations directes telles que les phrases « Memoria, memoria, casa de pena » et « Eli, Eli, sin respuesta », tirées du poème « La noche dominical »¹¹⁰ d'Elsa Morante, ainsi que des extraits de poèmes de Rilke et divers textes de l'*Orfeo* de Monteverdi. Parmi eux, il utilise les phrases dans lesquelles la mort de Thérèse est annoncée (« La tua diletta sposa e' morta ») mais aussi, au début de *La casa...*, la phrase qui est présente non seulement dans le poème « La diletta sposa e' morta » mais aussi dans le poème

¹⁰⁶ Notes de programme, *La Casa Sin Sosiego*, Teatro San Martín, 1992.

¹⁰⁷ Dans l'opéra, nous trouvons quatre citations textuelles de l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi.

¹⁰⁸ Diego Fischerman, « Gerardo Gandini – compositor : las citas sirven para evitar lo previsible/Eurídice, una mujer desaparecida », *art. cit.*

¹⁰⁹ « Je ne me sens absolument pas coupable d'utiliser le langage d'autres écrivains – Shakespeare, Sophocle, Ruben Dario, des coupures de journaux, des bribes de jeux d'enfants. Il donne plus de facettes à la surface de l'œuvre, multiplie les résonances plus profondes. L'œuvre n'est pas limitée à un seul cadre temporel ou plan spatial », traduction de l'auteur. Marguerite Feitlowitz, « Griselda Gambaro por Marguerite Feitlowitz », *BOMB Magazine*, juillet 1990, p. 6-7.

¹¹⁰ Les fragments « Memoria, memoria, casa de pena » et « Eli, Eli, sin respuesta » proviennent du poème d'Elsa Morante, « La noche dominical ». Voir Elsa Morante, *Alibi. Poèmes*, Paris, Gallimard, 1999.

« *La casa...* ». La phrase qui est présente non seulement dans l'opéra de Monteverdi, mais aussi dans la porte que Dante franchit pour entrer aux Enfers : « *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate* » (Abandonnez tout espoir, ceux qui entrent). L'opéra commence par cette phrase, sous la forme d'un madrigal, qui sera répétée plusieurs fois au cours de l'opéra.

Cette phrase a également un lien avec le rapport *Nunca más* de CONADEP, sur les disparitions de personnes en Argentine pendant le Proceso (1976-1983). Dans le prologue, nous lisons une description du *modus operandi* des enlèvements et du fonctionnement des centres clandestins :

Les opérations d'enlèvement ont manifesté l'organisation précise (...). Lorsque la victime était recherchée la nuit dans sa propre maison, des commandos armés encerclaient le pâté de maisons et entraient de force, terrorisaient les parents et les enfants, les bâillonnant souvent et les forçant à être témoins des événements, saisissaient la personne recherchée, la battaient brutalement, la cagoulaient et finalement la traînaient dans des voitures ou des camions, tandis que le reste du commando détruisait ou volait presque toujours tout ce qui était transportable. De là, c'est parti pour la tanière, sur la porte de laquelle on pouvait lire les mêmes mots que Dante lisait aux portes de l'enfer : « Abandonnez tout espoir, vous qui entrez ». Ainsi, au nom de la sécurité nationale, des milliers et des milliers d'êtres humains, généralement des jeunes et même des adolescents, ont fait partie d'une catégorie lugubre et fantomatique : les Desaparecidos. Un mot – un triste privilège argentin – qui est aujourd'hui écrit en espagnol dans toute la presse du monde¹¹¹.

La casa... représente une Argentine sans mémoire, du silence et de l'oubli. En ce sens, la date de sortie est significative. Sous le gouvernement Alfonsín, les lois de Punto Final et de Obediencia debida et de 1986 et 1987 avaient limité la portée de l'action judiciaire après les procès contre les juntas militaires, tandis que les grâces de 1989 du gouvernement Menem ont suspendu les condamnations de 1985 au nom de la « réconciliation nationale »¹¹².

¹¹¹ Commission nationale sur la disparition des personnes, *Nunca más : informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, op. cit.

¹¹² Charles Don Hogan, « Pardon of Argentine Officers Angers Critics of the Military », *New York Times*, 8 octobre 1989. Disponible sur : <http://www.nytimes.com/1989/10/09/world/pardon-of-argentine-officers-angers-critics-of-the-military.html>

Ce contexte politique a eu des répercussions sur la première de *La casa...*, où les auteurs dénoncent ce processus d'oubli officiel dans les notes de programme :

Jusqu'à ce que les morts soient reconnus et que nous partagions leur banquet, où la soif est éternelle parce qu'il n'y a pas eu de justice, la mémoire sera notre maison de la douleur, et dans ce cas, la musique – l'intensité de son son, sa beauté exigeante – notre revendication¹¹³.

Dans ce qui suit, nous analysons quelques caractéristiques et fragments de l'opéra dans sa mise en scène de 1992. Les cinq interludes, qui séparent les six scènes, sont conçus comme des « non-lieux » distincts de l'action principale, dans lesquels nous entendons la voix de Teresa chanter « Pourquoi personne ne me cherche-t-il ? (...) Qui m'a amenée dans ce lieu de ténèbres » ? Donner la parole à une femme disparue est l'un des paris de l'opéra, où, de plus, le personnage de Teresa est doublé : en plus de la chanteuse par deux danseurs qui incarnent – « une sorte d'écho de Teresa, qui donne l'idée d'autres femmes disparues »¹¹⁴.

Après le premier interlude, la deuxième scène se déroule dans un bar, où Juan-Orfeo entre pour chercher sa femme. L'indication musicale est « Tempo di tango », avec une signature temporelle de 4/4 et un tempo $\text{♩} = 120$. Les contre-temps du tango sont fournis par les interventions du piano et les applaudissements des chanteurs, dans une texture complétée par les sons consonants émis par les chanteurs sur les lettres « S », « F », « L », « V » et « R ». En ce sens, le recours à ce matériau révèle une contradiction entre la musique et la position de Gandini, ancien pianiste de Piazzolla, sur les frontières entre la musique populaire et la musique classique en tant que « champs bien définis », et en tant que « deux façons différentes de penser

¹¹³ Notes de programme, *La Casa Sin Sosiego*, Teatro San Martín, 1992.

¹¹⁴ Bibiana Ricciardi, Fernando Sánchez, « Anuncian el estreno de la ópera de cámara 'La casa sin sosiego' », *art. cit.*

le matériau », lorsqu'il déclare que « ma formation académique peut filtrer lorsque je fais du jazz ou du tango, mais jamais l'inverse »¹¹⁵.

ESCENA 2

II 1

El bar. Los mismos bancos, en otra disposición, en los que están sentados tres o cuatro hombres. El Bobo los ronda. El Cantinero observa, una servilleta al brazo, delantal. Ninguno de los hombres tiene jarros de bebida.

PIANO ACÚSTICO (ACOMPAÑAR SIN FOLIO)

PIANO VERTICAL (CON FOLIO)

VOZ (CON FOLIO)

FLAUTA

TEMPO DI TANGO 2=120

SE.

BRA.

CON.

BO.

BOB.

Figure 17 - *La casa sin sosiego*, partition, fragment 1 : « Tempo di tango ».

Un autre fragment à analyser est l'une des cinq citations de Monteverdi (en considérant le début de l'opéra et le texte « Lasciate ogni speranza »). Elle se déroule dans la même scène de bar, où Juan rencontrera finalement le personnage de l'« idiot » qui lui dira où se trouve sa femme, suivant un topos des fous comme ceux qui gardent une lucidité dans un monde de

¹¹⁵ Diego Fischerman, « Gerardo Gandini – compositor : las citas sirven para evitar lo previsible/Eurídice, una mujer desaparecida », *art. cit.*

violence et de corruption. Dans ce fragment, le messager vient annoncer à Orphée que sa femme Eurydice est morte : « La tua bella Euridice / Ohi me che odo / La tua diletta sposa è morta / Ohi me ». Gandini utilise les mêmes hauteurs et le même rythme que Monteverdi dans la ligne chantée, mais change l'harmonie, créant une étrangeté par rapport à la citation originale.

Figure 18 - Orfeo, Claudio Monverdi, fragment / La casa sin sosiego, partition, fragment 2.

Un dernier fragment a lieu à la fin de l'opéra, scène VI, lorsque Juan revient de l'enfer. Il y a trouvé Teresa, mais n'a pas pu la ramener auprès de lui. Il a été jeté hors de l'enfer par le « gardien » qui lui a dit d'« oublier ». Finalement, Juan accepte la réalité : le corps de Teresa a été retrouvé dans la mer, maltraité, mais pas par les pierres ou la marée, mais par les mains d'autres hommes. Juan chante : « Ce n'était pas la mer.... Ni les pierres... C'était... Vous voyez ma main, je vais la couper ! Je ne veux pas la ressemblance avec d'autres mains ». Le personnage de l'idiot étreint Juan lorsqu'il chante la dernière citation de Monteverdi : « Tu sei

Ainsi, l'œuvre comporte trois couches : la première est constituée par les interludes lyriques, de portée vocale restreinte et dont le cadre instrumental augmente progressivement à mesure qu'ils deviennent plus mélodiques ; la deuxième est la musique de scène accompagnant l'action dramatique ; et une troisième couche est la réécriture des madrigaux de l'*Orfeo* de Monteverdi.

[illegible]

270

La casa... marque le début d'une production prolifique d'opéras dans le catalogue du compositeur, et anticipe la nouvelle vague d'opéra de chambre au tournant du siècle. C'est également la production la plus ambitieuse du CEOB à ce jour, et la dernière coproduction de la Fundación San Telmo, avec laquelle Gandini collaborait depuis 1976 et qui a fermé ses portes cette année-là.

Le bilan de cette troisième année du CEOB de Gandini, a été celui d'un public nombreux et enthousiaste, faisant toujours « salle comble »¹¹⁶, et même dépassant la capacité et laissant des gens de côté – même dans *La casa...*, la première production non gratuite du centre. Le public est décrit comme étant plus jeune que celui de la Sala Principal, et un type de spectateur « qui a besoin de voir et d'entendre d'autres œuvres, qu'il n'a pas toujours l'occasion de voir représentées »¹¹⁷, établissant comme objectif de faire connaître ces œuvres. Un répertoire et un objectif similaires ont été poursuivis cette année-là par le Sinfonietta Omega, avec une saison parallèle à celle du CEOB et qui présentait, selon les mots de Gandini, une extension du « spectre de ce que Boulez appelle 'les trois cents chefs-d'œuvre' »¹¹⁸.

D'autre part, Gandini a souligné l'importance de travailler avec de jeunes interprètes, avec lesquels il a pu répéter pratiquement *ad honorem presque* tous les jours pendant quatre mois pour interpréter *Pierrot Lunaire*, et auxquels il a pu demander d'exécuter des actions scéniques de « théâtre musical »¹¹⁹ à l'intérieur des pièces. L'ida explique que le CEOB doit être « une préparation pour jouer plus tard dans une proposition plus large »¹²⁰, une sorte de hall d'entrée pour la salle principale du théâtre – comme ce fut le cas de Jorge Lassaletta, qui a d'abord joué une production pour le CEOB et a ensuite été appelé à en jouer une autre dans la salle principale. Cependant, Gandini, en tant que commentateur de lui-même, perd de vue le

¹¹⁶ Juan Carlos Fontana, « Gerardo Gandini. Componer y difundir música contemporánea », *art. cit.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

fait que son éloge des jeunes, de leur engagement et de leur ouverture esthétique sans recevoir de rétribution économique en retour, jette les bases d'une précarisation des conditions de travail sur le terrain, et consolide une dynamique qui s'installera dans les décennies suivantes.

Enfin, la continuité entre les activités de Gandini au Goethe Institut et sa gestion du CEOB est explicitée comme la création d'« un environnement propice aux œuvres que nous faisons nous-mêmes, de sorte que le langage que nous utilisons ne soit pas si étrange pour l'auditeur »¹²¹. En ce sens, le compositeur se considère comme l'héritier d'Alberto Ginastera et du Festival de Música Contemporánea de l'Instituto Di Tella ; de Juan Carlos Paz et de l'Agrupación Nueva Música ; et de Juan José Castro et de la diffusion d'œuvres modernes en tant que chef de l'Orquesta Sinfónica Nacional. En d'autres termes, il en est l'héritier, déclarant : « Je ne fais que poursuivre le travail de ces personnes, d'une autre manière »¹²².

5.2.2. Festivals, hommages et La ciudad ausente dans un espace qui lui est propre

Le « rêve » d'avoir son propre espace est devenu réalité en 1993, dans l'espace dit « expérimental »¹²³, que Monjeau décrit comme « un formidable auditorium situé au troisième sous-sol du théâtre, avec une entrée par le passage Toscanini, dont les poutres et les colonnes créent un espace sinistre, quelque peu fantomatique, et dont l'acoustique est bien meilleure que ce à quoi on pouvait s'attendre »¹²⁴. La nouvelle salle s'ouvre avec une reprise de l'opéra *Alice au pays des merveilles* de Marta Lambertini, créé au Goethe Institut en 1989.

La nouvelle mise en scène d'Horacio Pigozzi, qui remplace la première de Rubén Szchumacher, est critiquée par Federico Monjeau pour ses excès, transformant « une pièce ironique en une pièce comique », faisant de l'œuvre une comédie musicale surjouée avec des

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

¹²³ Marta Lambertini, « Alice, en los bordes inquietantes del sueño », *Revista del Teatro Colón*, mai 1993.

¹²⁴ Federico Monjeau, « Lo irónico y lo cómico », *Clarín*, 12 mai 1993.

personnages « dans le style de Gasalla »¹²⁵, nécessitant un « exercice d'abstraction » pour entendre la qualité de l'interprétation du Sinfonietta Omega par Gandini. Nous voyons dans cette critique de Monjeau un avertissement – ce n'est pas pour attirer un plus grand public qu'il faut neutraliser un discours complexe afin de le rendre plus « digeste »¹²⁶.

Pour sa part, la compositrice a déclaré à l'époque qu'elle entendait offrir « une réflexion joyeuse et sans préjugés sur le genre, sur ses personnages et leurs multiples manifestations, sur la subversion de la logique en réaction à la société victorienne répressive, qui anticipe – chez Carroll et Kafka – l'esthétique de l'absurde »¹²⁷. Car, « qui peut dire que ce n'est pas Alice qui rêve Carroll ? »¹²⁸. De son point de vue personnel, et avec une œuvre qui chevauche les frontières entre l'opérette, l'opéra et le théâtre musical : Lambertini s'insère ainsi dans les discussions sur le genre de l'opéra qui ont débuté avec la création du CEOB.

Cette année, les événements suivants sont programmés : le cycle « Le piano dans les années 90 », le festival de musique de notre temps « La musique des années 90 », la visite de l'Ensemble Avant-Garde de Leipzig, une œuvre pour ballet sur la musique d'Erik Satie, le « Cage Event », l'œuvre scénique *Testimonio de María Schumann* de Gerardo Gandini, et les opéras *Tal y tul* et *Más allá de las ciudades*. Dans le cadre du festival « Le piano dans les années 90 », les concerts des pianistes Stephen Drury et Haydée Schvartz seront les points forts.

Le concert de Drury, dont le programme comprenait *Carny* de John Zorn, les *6 études pour piano* de Gyorgy Ligeti et les *36 variations sur The People United Will Never Be Defeated* de Frédéric Rzewsky, permet d'analyser les techniques musicales de la presse, comme le zapping de l'œuvre de Zorn et le poly-stylisme de l'œuvre de Rzewski¹²⁹. Sur *El pueblo unido...*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ « Alicia en el Colón ». Le CEOB ouvre sa saison », *Clarín*, 6 mai 1993.

¹²⁸ Marta Lambertini, « Alice, en los border inquietantes del sueño », *art. cit.*

¹²⁹ Martín Liut, « Concierto de Stephen Drury en el Goethe », *La Maga*, *art. cit.*

il met également en évidence la contradiction entre les variations pour piano formellement académiques, et leur connotation politique dans le choix du thème de Quilapayún – ce qui les empêcherait d'être acceptées par toute académie¹³⁰.

Le concert de Schvartz, dans lequel elle interprète les préludes pour piano de Claude Debussy¹³¹ et présente son disque *New Music from Europe and the Americas*¹³² est intéressant parce qu'il consolide la pianiste dans le domaine – avec une présentation discographique, mais surtout parce que le disque comprend une version de l'œuvre *Eusebius* de Gandini. *Quatre nocturnes pour piano ou nocturne pour quatre pianos* (discuté au chapitre deux). Elle sert alors aussi à introduire l'œuvre de Gandini dans un certain canon d'œuvres argentines, surtout lorsque Monjeau en profite pour la décrire comme « l'une des plus admirables œuvres pour piano de tout ce qui a été écrit depuis Dallapiccola à ce jour »¹³³.

Le Festival de Música de Nuestro Tiempo « La música de los 90 » du mois d'août, en coproduction avec le Goethe-Institut, témoigne de la volonté d'actualiser le répertoire et de mettre le public au goût du jour, mais aussi de construire un canon avec les œuvres de Gyorgy Ligeti, Mauricio Kagel, Morton Feldman, Antonio Tauriello, John Cage, Mariano Etkin et Gerardo Gandini lui-même. En ce sens, la visite de l'Ensemble Avant-Garde Leipzig a été significative pour son interprétation de *Durations I* de Morton Feldman, décrite comme « une expérience peut-être sans précédent »¹³⁴.

D'autre part, le programme de ballet contemporain sur des œuvres d'Erik Satie par les chorégraphes Alejandro Cervera et Miguel Ángel Elías et le « Cage Event » se sont concentrés sur les particularités du nouvel espace, en tant que géographie « informelle »¹³⁵ permettant de

¹³⁰ Federico Monjeau, « Tres obras discordantes. Stephen Drury au Goethe Institut », *Clarín*, 19 avril 1993.

¹³¹ Haydée Schvartz, *Claude Debussy. Préludes Livres 1 & 2*, New York, Mode Records 322, 2020, CD.

¹³² Haydée Schvartz, *New Piano Music from the Americas*, New York, Mode Records 31, 1993, CD.

¹³³ Federico Monjeau, « Haydée Schvartz y un álbum excepcional. Piano de los '90s », *Clarín*, 24 juillet 1993.

¹³⁴ Federico Monjeau, « Concierto inolvidable. Música/Crítica : Ensemble Avantgarde de Leipzig en el Colón », *Clarín*, 21 août 1993.

¹³⁵ Néstor Tirri, « Pieza con muñecos para piano mecánico », *Clarín*, 23 août 1993.

générer de nouvelles ouvertures esthétiques. Ces œuvres ont donné lieu à des comparaisons entre le CEOB et le théâtre parisien d'avant-garde et les lofts new-yorkais de Meredith Monk¹³⁶, tandis que Silvia Gesell le décrit comme « le lieu le plus avant-gardiste de Buenos Aires, audacieusement situé dans les entrailles du plus classique des théâtres »¹³⁷. L'« Evento Cage » de l'Ensemble Halloween, en continuité avec les activités qu'il menait depuis 1991, a été significatif pour avoir incorporé toutes les possibilités du nouvel espace expérimental du centre, avec une proposition originale en termes de déploiement scénique, étant donné que le public pouvait se déplacer pendant la performance¹³⁸.

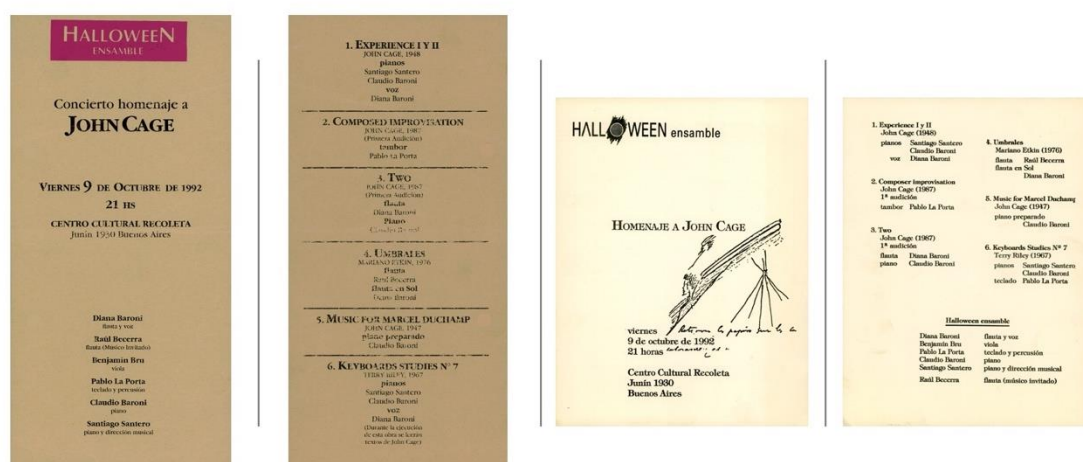


Figure 20 - Ensemble Halloween. Concerts 1992.

La réception de cet événement a été centrée sur la figure de John Cage, un an après sa mort en 1992, car la logique de l'événement est considérée comme analogue à celle des œuvres de Cage qui remettent en question « le concept de l'œuvre comme quelque chose de strictement

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Silvia Gesell, « La música de Erik Satie da magia a la danza », *La Nación*, 25 août 1993.

¹³⁸ Federico Monjeau, « Alrededor de John Cage en el Colón subterráneo », *Clarín*, 5 juillet 1993.

délimité »¹³⁹. Le programme a été conçu en tenant compte de la « densité » des différents événements, c'est-à-dire en maintenant une densité égale, plus ou moins grande, pendant toute la durée de l'œuvre. Bien que ce type d'expérience hors de la tradition des concerts puisse être associé au « mythique » Institut Di Tella, les membres du groupe n'assument pas une continuité avec cette période, puisque selon Baroni « aucun de nous ne l'a vécue. Pour nous, l'héritage de Di Tella est très étrange et je ne pense pas qu'il soit très direct. Je pense que nous prenons ces idées directement de celui qui les a initiées »¹⁴⁰, c'est-à-dire Cage.

Programa	
ESPACIO EXPERIMENTAL DEL TEATRO COLON	
JUNIO	
Sábado 26, 20.30 hs.	
Concierto a cargo del	
ENSEMBLE HALLOWEEN	
organizado por el	
Centro de Experimentación en Opera y Ballet del Teatro Colón	
Los sonidos obligados pueden ser invadidos por los imprevistos: no tiene importancia, todos pueden mezclarse. John Cage	
JOHN CAGE	
ASLSP	Claudio Baroni (piano)
ONE	Haydée Schwartz * (piano)
ONE	Martín Pavlovsky * (piano)
TWO	Diana Baroni (flauta)
	Santiago Santero (piano)
AMORES	Carmelo Saitta *, Eduardo Nicoleau *, Pablo La Porta (percusión)
CHEAP IMITATIONS	Benjamín Bru (violin)
DREAM	Santiago Santero (piano)
MUSIC FOR MARCEL DUCHAMP	Claudio Baroni (piano)
EXPERIENCES II	Diana Baroni (voz)
COMPOSED IMPROVISATION	Pablo La Porta (tambor)
4' 33"	Claudio Baroni, Martín Pavlovsky (piano)
SHE IS ASLEEP	Diana Baroni (voz)
	Pablo La Porta (percusión)
FOREVER AND SUNSMELL	Diana Baroni (voz)
	Pablo La Porta, Eduardo Nicoleau (piano)
IN A LANDSCAPE	Martín Pavlovsky (piano)
ERIK SATIE	
LE TANGO perpétuel	Haydée Schwartz (piano)
MUSICA PARA LA RECEPCION DE INVITADOS	Haydée Schwartz (piano)
MUSICA PARA BANQUETES	Haydée Schwartz (piano)

Figure 21 - Ensemble Halloween. Cage Event, CEOB, 1993.

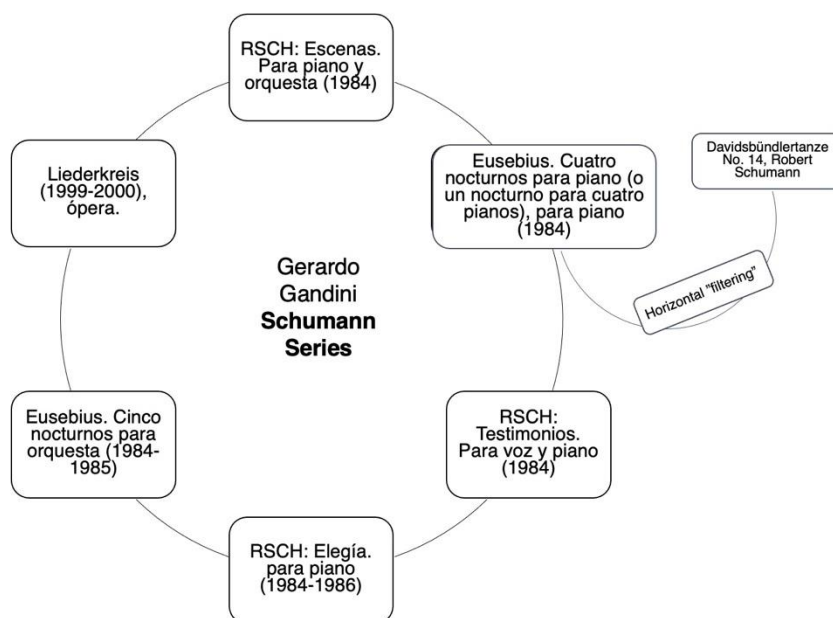
La même année a vu la première de *Testimonio de María Schumann*, pour actrice, piano et sons électroniques, de Gerardo Gandini, commandée par le centre. À cette occasion, le

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Martín Liut, « El Ensamble Halloween homenajea a John Cage en el Colón », 2 juin 1993, p. 11.

compositeur a produit une deuxième version de l'œuvre *RSCH : Testimonios*, créée en 1984 au Centro Cultural Recoleta. Cela s'inscrit dans la logique de revisiter les propres œuvres de Gandini, une pratique d'autres compositeurs du XXe siècle, comme Pierre Boulez ou Karlheinz Stockhausen, qui ont également réalisé différentes versions de leurs œuvres. À son tour, la

Tableau 10 - Gerardo Gandini, œuvres basées sur Schumann.



partition s'ajoute au *corpus* d'œuvres composées par Gandini à partir des années 1980 sur la figure et la musique de Robert Schumann, qui comprend *Eusebius* pour piano et *RSCH : Scènes* pour piano et orchestre. L'œuvre, comme toutes celles de Gandini, conserve pour Monjeau une qualité essayiste, expérimentale, « caractéristique de toute œuvre que l'on peut qualifier de chef-d'œuvre »¹⁴¹.

Testimonio... se développe sur trois niveaux, décrits en détail dans le programme du concert. Un premier niveau consiste en une partie de piano construite sur l'œuvre *Eusebius* ; un deuxième niveau juxtaposé consiste en une bande sonore électronique construite sur le

¹⁴¹ Federico Monjeau, « La última locura de Schuman. Testimonio de María Schumann », *Clarín*, 21 juin 1993.

matériau des quatre nocturnes, avec trois apparitions qui fonctionnent selon Gandini comme des « commentaires dramatiques » ¹⁴² ; et un troisième niveau est le témoignage proprement dit, basé sur un texte de la fille de Schumann, Clara Wieck, dans lequel elle raconte la folie de son père.

Le texte a été lu par Lía Ferenese et propose une forme additive, puisqu'il est toujours repris depuis le début, en ajoutant une partie selon le schéma A, AB, ABC, etc. L'œuvre se termine par une voix off narrée par Sergio Renán avec un rapport médical sur la folie de Schumann. Dans le programme, Gandini décrit la genèse de l'œuvre comme une commande de l'Orchestre Philharmonique : « La figure de Schumann, sa musique, ses mythes, ses différentes identités, ont été, pendant l'année 1984, une présence obsessionnelle pour moi et j'ai essayé de l'exorciser à travers plusieurs œuvres composées pendant cette année » ¹⁴³.

Le CEOB a également commandé un opéra pour enfants au compositeur Ezequiel Izcovich, qui a composé *Tal y tul*. L'idée était que « les enfants envahiraient ainsi une redoute d'avant-garde, peut-être de leur condition de contemporains, plus libres de préjugés esthétiques, mais sûrement de la rencontre heureuse avec des artistes qui entretiennent leur capacité de jeu » ¹⁴⁴, dans le but d'éviter « l'infantilisation sous toutes ses formes, notamment musicales » ¹⁴⁵. La réaction du public a été très bonne, surtout envers l'espace expérimental du Colón, qui « suggère en lui-même un climat de mystère, de secret, d'accès à un monde souterrain où tout peut arriver » ¹⁴⁶. En entrée libre, cet opéra pour enfants aux influences musicales d'Igor Stravinsky et d'Érik Satie est proposé comme activité pour les vacances d'hiver, pendant lesquelles les parents ont « trop d'enfants et pas assez d'idées » ¹⁴⁷ et reflète la politique du Centre envers les nouveaux publics.

¹⁴² Gerardo Gandini, *Testimonio de María Schumann*, 1985, notes de programme.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ J.G., « Los chicos participan », *Clarín*, 17 juillet 1993.

¹⁴⁵ Federico Monjeau, « Ópera pequeña, no infantil », *Clarín*, 17 juillet 1993.

¹⁴⁶ Ruth Mehl, « Una moderna ópera para niños », *La Nación*, 21 juillet 1993.

¹⁴⁷ Diego Fischerman, « Para salvar la vaca. *Tal y Tul*, ópera para pibes », *Página/12*, 16 juillet 1993.

La saison 1993 s'est terminée par la présentation de l'opéra *Más allá de las ciudades*, du pianiste et compositeur argentin de 29 ans Fernando Aure, basé sur le roman *El lanzallamas* de Roberto Arlt, avec un livret en forme de collage comprenant des textes journalistiques. Affirmant une politique de commande de compositeurs argentins qui avait débuté avec la création du Centre, il s'agissait d'une œuvre ayant « une relation permanente avec le rock, depuis le chant dans le style du rap jusqu'à certaines torsions et conventions qui en découlent »¹⁴⁸, rejoignant ainsi la tendance qui fusionne les genres musicaux populaires et contemporains.

Nous voyons comment le CEOB commence à occuper un espace qui était vacant. Cependant, contrairement à d'autres institutions européennes telles que l'ICI (Instituto de Cultura Iberoamericana), qui programmait au moins deux auteurs latino-américains par semaine, le degré d'intégration du Goethe avec l'Amérique latine était plus faible. Dans le domaine de la musique contemporaine au moins, nous constatons que vers 1993, l'espace occupé par le Goethe Institut a été transféré au CEOB, où le projet de musique contemporaine a également pu se développer et se consolider.

Le nouvel espace rêvé a toutefois été mis en chantier l'année suivante, de sorte que la saison du CEOB s'est déroulée principalement au Teatro San Martín. La saison se compose en grande partie de reprises, telles que *La nuit transfigurée* d'Arnold Schönberg, *8 Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies¹⁴⁹, *L'histoire du soldat* avec une mise en scène de Jorge de Lassaletta¹⁵⁰, *Le combat de Tancredi et Clorinda* de Claudio Monteverdi et *Mozartvariationen*

¹⁴⁸ Martín Liut, « Estrenan una ópera con rap e influjos del rock », 10 novembre 1993, p. 13.

¹⁴⁹ « Agenda », *La Maga*, 18 mai 1994, p. 20.

¹⁵⁰ Diego Fischerman, « Con el diablo en casa. Historia del soldado », *Página/12*, 10 septembre 1994 ; Diego Fischerman, « La historia del soldado », *Revista Teatro Colón*, septembre 1994.

de Gandini¹⁵¹. Dans le programme de cette dernière œuvre, Gandini souligne le sous-texte politique du texte mentionné dans la section précédente : lorsque la soprano chante, dans une variation lente, *Dona nobis pacem*, coïncidant avec la guerre du Golfe, la citation « redevient malheureusement d'actualité »¹⁵².

Le Sinfonietta Omega, pour sa part, annonce un cycle de six concerts sous le titre « Perspective sur le 20e siècle » au Centro Cultural Recoleta et au Festival « Musique dans les années 90 »¹⁵³. En coproduction avec l'Institut Goethe et le tout nouveau CEAMC, le « Premier festival de musique de notre temps : la musique des années 90 » est organisé. Les interprètes invités sont Gandini avec le Sinfonietta Omega, l'Ensamble Halloween et les solistes Haydée Schvartz, Nora García, Carmelo Saitta, Jorge de la Vega, Daniel Kientzky, Susana Kasacoff, Luis Favero et Ángel Frette.

Dans le cadre des festivals qui ont établi des normes pour la lecture du 20e siècle en musique, il présente des œuvres de Nicolo Castiglione, Marta Lambertini, Mariano Etkin, Mario Lavista, Gerardo Gandini, Reinhard Febel, Bruno Maderna, Antonio Tauriello, Mauricio Kagel, Fabián Panisello, Luigi Nono, Mario Davidovsky, Gérard Grisey, Carmelo Saïtta, John Cage, György Ligetti, Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman, Erik Oña, Cecilia Villanueva, Germán Cancián, Juan Pablo Simoniello, Fernando Aure, Andrés Gerzenson, Claude Vivier, E. Raxach, Pierre Boulez, André Jolivet, Julio Viera, Conlon Nancarrow, Alvin Curran, entre autres.

Le festival de six jours est jugé par Federico Monjeau comme une « expérience méritoire et propice »¹⁵⁴, présentant un panorama diversifié des courants esthétiques du XXe

¹⁵¹ Federico Monjeau, « De Madrigales y vanguardias. Espectáculo de un centro experimental », *Clarín*, 20 août 1994.

¹⁵² Programme *Mozartvariationen*, août 1994.

¹⁵³ « La Sinfonietta Omega y su temporada de este año », *La Nación*, 19 mai 1994.

¹⁵⁴ Federico Monjeau, « Seis días de cara al futuro. Valioso muestrario en el Primer Festival de Música de Nuestro Tiempo », *Clarín*, 2 septembre 1994.

siècle, « de l'ascétisme radicalisé de Mariano Etkin dans son œuvre *Locus solus*, l'une des nombreuses premières argentines, à l'éclectisme délibéré de l'Américain Alvin Curran »¹⁵⁵. Le programme a été décrit comme « un large panorama de la musique contemporaine (vraiment contemporaine, c'est-à-dire composée principalement ces dernières années) »¹⁵⁶. Un des points clés du programme – qui n'a pas échappé à Monjeau – est un certain rejet de la tradition sérielle, une musique qui se situe en dehors de cet héritage « sans tomber dans l'éclectisme ou le programme minimaliste »¹⁵⁷, comme Etkin, Gandini, Kagel, Tauriello et même Ligeti. Sur les études pour piano de Ligeti interprétées par Susana Kasakoff, Monjeau souligne le fort sentiment d'organicité dans lequel coexistent les rythmes africains, la musique de Bali, les études pour piano de Nancarrow, l'hémiole rythmique de Brahms ou de Chopin et un certain diatonicisme, ? diatonisme mais en évitant « la citation ou le *pastiche* ».

À propos du concert des nouveaux compositeurs argentins (Cecilia Villanueva, Pablo Ortiz, Germán Cancián, Juan Pablo Simoniello, Andrés Gerzenzon, Jorge Horst et Fernando Aure), Monjeau souligne que la sélection « implique déjà un critère esthétique. Toutes les œuvres sont d'une qualité remarquable et quelques-unes présentent des développements personnels. D'une manière générale, ce qui différencie ces œuvres de ce que j'ai entendu il y a une décennie dans les salons musicaux de San Telmo, c'est l'absence de modèles trop évidents, la non-duplication de l'esthétique de certains maîtres tels que Gandini, Etkin, Kröpfl ou Viera »¹⁵⁸. L'Ensemble Halloween, dédié, selon les mots de Santiago Santero, non pas à la musique contemporaine mais à « certaines œuvres sans intérêt, au sein de la musique contemporaine », reprend le programme de l'événement *Cage de 1993* au CEOB, mais au Goethe Institute. Le concert a connu l'affluence qu'il avait obtenue l'année précédente – où une multitude de personnes

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

étaient restées à l'extérieur de la salle – et avec la surprise, une fois de plus, du « nombre de jeunes »¹⁵⁹. Ce type d'initiative à vocation didactique trouvera un écho tout au long de la décennie, dans le programme du CEOB ainsi que dans les cycles du tournant du siècle.

Les mois suivants ont vu une succession d'hommages à John Cage, deux ans après sa mort. En juin et juillet, Vivi Tellas a interprété une mise en scène d'*Europera V* de John Cage, avec Haydée Schvartz au piano (qui avait participé à sa création aux États-Unis). Puis, entre septembre et octobre, trois programmes consacrés à l'œuvre de Cage, John Cage I-II-III : *Conférence sur rien* avec une régie de Tellas et une interprétation d'Alejandro Russovich ; *Sonates et interludes*, par Gerardo Gandini au piano et une chorégraphie de Nora Codina ; et *Four Walls* comme « drame chorégraphique en deux actes et un interlude » avec Haydée Schvartz au piano, voix de Diana Baroni et chorégraphie de Roxana Grinstein – prix 1993 de la création chorégraphique de la FNA¹⁶⁰.

Monjeau décrit *Europera*, en reprenant les mots de Cage, comme une sorte de théâtre dans lequel des éléments indépendants interagissent tous ensemble – « les lumières, le chant, le jeu de piano, la télévision et la radio »¹⁶¹. L'œuvre de Cage suit le concept de l'œuvre ouverte, puisqu'elle est composée de fragments d'opéras choisis par les interprètes. Dans la version de Buenos Aires de Tellas, l'œuvre a duré 60 minutes (indiquées par une horloge numérique dans une vidéo) au cours desquelles deux chanteurs et un pianiste ont interprété cinq airs d'opéras et des réductions pour piano d'opéras (la pianiste Haydée Schvartz a repris les réductions faites par Yvar Mikhashoff d'*Incitation to desire*).

La mise en scène ajoute un phonographe jouant des opéras, une radio hors-scène et une table pour les opérateurs de lumière et de son¹⁶². Pour Monjeau, on ne trouve pas, dans l'œuvre

¹⁵⁹ Diego Fischerman, « Música contra el aburrimiento. Halloween », *Página/12*, 1er septembre 1994.

¹⁶⁰ Silvia Gesell, « Música de John Cage como fuente de inspiración para la danza », *La Nación*, 2 octobre 1994.

¹⁶¹ Federico Monjeau, « Fragmentos del universo de un maestro », *Clarín*, 9 juillet 1994.

¹⁶² Martín Liut, « 'Europera V' au Centro Cultural San Martín », *La Maga*, art. cit.

de Cage, un « effet de parodie ou de pastiche, effet presque inévitable dans les incursions actuelles dans le monde de l'opéra »¹⁶³, puisque Cage, dans son interprétation, essaie de dire que tout fragment d'opéra exprime le monde de l'opéra comme une totalité cristallisée.

La version de Grinstein de *Four Walls* utilise les murs de la scène pour représenter les murs auxquels fait allusion le titre de l'œuvre, où les danseurs-acteurs sont « toujours circonscrits aux contours, aux frontières »¹⁶⁴, et la version pour piano de Haydée Schwartz¹⁶⁵. *Four Walls* a également permis « une curieuse vérification »¹⁶⁶ : la salle est pleine pendant toutes les représentations, quelque 4000 personnes au total ayant assisté à l'ensemble du cycle. Fischerman souligne « l'attraction surprenante que le nom de Cage exerce sur le public de Buenos Aires »¹⁶⁷.

L'année se termine avec deux œuvres mises en scène par Lizzie Waisse et Willy Landín, *La Cantate du café* de Johann Sebastian Bach et *Celui qui dit oui* de Bertolt Brecht et Kurt Weill. La combinaison de Bach et de Weill répond à un critère de programmation du CEOB qui est constant depuis sa création, l'alternance d'œuvres de musique ancienne ou baroque et d'œuvres du XXe siècle. Monjeau a souligné que la version de l'œuvre de Brecht-Weill était « l'une des meilleures productions scéniques que le CEOB ait réalisées depuis sa création »¹⁶⁸, en soulignant « l'ascétisme efficace » (marquage des acteurs, une paire d'aquariums, un lit, le corps nu d'un mort et un éclairage subtil) que Willy Landín propose pour cette « fable sur l'irrationalité des coutumes » – qui, dans la cantate de Bach, se traduit par le conflit entre deux générations au sujet de la « nouvelle mode du café »¹⁶⁹.

¹⁶³ Federico Monjeau, « Fragmentos del universo de un maestro », *Clarín*, 9 juillet 1994.

¹⁶⁴ Diego Fischerman, « Cage revisitado. *Four Walls* », *Página/12*, 5 octobre 1994.

¹⁶⁵ Haydée Schwartz, Jack Bruce, *John Cage. Piano Works 5. Four Walls, Soliloquy, 3 Easy Pieces*, New York, Mode Records 123, 2003, CD.

¹⁶⁶ Diego Fischerman, « Cage revisitado. *Four Walls* », *art. cit.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Federico Monjeau, « Por amor a Brecht. Dos obras de diferentes estilos », *Clarín*, 28 octobre 1994.

¹⁶⁹ *Ibid.*

Parmi les soldes de l'année, Diego Fischerman et d'autres critiques soulignent l'Ensemble Halloween – « qui a provoqué un véritable boom public avec ses *événements Cage* » -, le cycle « Siglo XX » du Teatro Colón et le Festival « Música de los 90 »¹⁷⁰. Une autre critique inclut parmi les événements les plus importants de l'année l'activité de l'Espacio Teatral del San Martín, le Goethe Institut, le CCR, les productions du CEOB, le cycle du Sinfonietta Omega, le cycle de musique électroacoustique du LIPM et la première de la pièce *Reunión* de Marta Lambertini¹⁷¹.

La saison 1995 de CEOB, toujours sans lieu, se déroule au Goethe Institute, à La Carbonera et à la Sala Martín Coronado du Teatro San Martín. La saison débute au Goethe avec *Variété : Théâtre musical des années 60*, un concert avec une mise en scène, une chorégraphie de Nora Codina et des textes de Juan Carlos Paz et Ricardo Piglia¹⁷². Les œuvres étaient *Water Music* (1952) et *Aria* (1958) de John Cage ; *Sequenza V pour trombone* (1956) de Luciano Berio ; *German Tango* (1978) de Mauricio Kagel et *Symphonic Poem for 100 Metronomes* (1962) de Gyorgy Ligeti. Pour le critique Diego Fischerman, ce répertoire d'avant-garde des décennies précédentes, mais avec les oreilles des années 1990, a révélé, d'une part, certaines marques d'époque, mais il a surtout commenté qu'en abordant les époques des manifestes, « la lecture fin de siècle révèle son côté plus politique »¹⁷³. L'œuvre de Ligeti, pour 100 Métronomes, « a fourni une atmosphère très années sixties dans laquelle les rires nerveux et les signes d'exaspération de la part du public faisaient, sans surprise, partie de la musique »¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Diego Fischerman, « Una temporada alta. Música clásica 1994 », *Página/12*, 17 décembre 1994.

¹⁷¹ « Una temporada de alto vuelo. La escena actual », *Clarín*, 29 décembre 1994.

¹⁷² « El teatro musical de los años 60. A partir de hoy, en el Goethe », *Clarín*, 6 juillet 1995.

¹⁷³ Diego Fischerman, « La música de vanguardia de los 60, en los 90 », *Página/12*, 8 juin 1995.

¹⁷⁴ *Ibid.*

La même année, l'opéra *Alice* de Marta Lambertini a été repris et *Sonatas e interludios* de John Cage avec une chorégraphie de Nora Codina a été à nouveau programmé à La Carbonera. Bien que la condition itinérante de l'espace du CEOB ait été forcée par les réformes du sous-sol du Colón, Fischerman souligne une valeur ajoutée à ce fait, c'est-à-dire l'intérêt supplémentaire qu'une production *expérimentale* du Colón ait lieu dans un espace « sous » de San Telmo, déterminant une ouverture radicale « à d'autres œuvres, à d'autres artistes, à d'autres publics et à d'autres sphères »¹⁷⁵.

Le Centre programme un concert scénique intitulé « La terrasse des spectateurs au clair de lune » à La Carbonera, avec des œuvres de chambre préexistantes – « Lettera Amorosa » et « Lamento de Orfeo » de Monteverdi ; « La terrasse des audiences au clair de lune », « Fêtes galantes », « Syrinx » de Debussy ; « Oiseaux tristes », « 3 poèmes de Stéphane Mallarmé », « Jeux d'eau », et « Chansons Madécasses », de Maurice Ravel. Dans une interview¹⁷⁶, Federico Monjeau rappelle la déception de Gandini face à l'absence de critiques de ce concert scénique. Nous voyons l'importance de la critique à cette époque et l'attente qui commence à se créer dans une dynamique entre les managers et les critiques.

Entre-temps, le Sinfonietta Omega a organisé un concours de composition au Goethe Institut, où ont également été présentés un débat (en coproduction avec le CEAMC) sur *L'Invention de Morel* de Reinhard Febel (d'après la pièce d'Adolfo Bioy Casares), un hommage à Paul Hindemith par des musiciens argentins et une nouvelle visite du pianiste Stephen Drury. Le Goethe a également invité le musicien Robert Fripp à présenter son œuvre *Soundscape*. Lors de sa cinquième visite en Argentine, Fripp a partagé la scène avec ses étudiants argentins – les Gauchos Alemanes¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Diego Fischerman, « El lugar sin límites. John Cage revisitado », *Página/12*, 2 août 1995.

¹⁷⁶ Entretien avec Federico Monjeau, Buenos Aires, 23 septembre 2015.

¹⁷⁷ Daniel Amiano, « Paisaje sonoros de Fripp, con gauchos », *La Nación*, 5 avril 1995.

Enfin, l'opéra *La ciudad ausente*, une collaboration entre le compositeur Gerardo Gandini et l'écrivain Ricardo Piglia – un projet qui avait été annoncé dans la presse depuis 1993 – a été créé en 1995. Les liens entre les deux artistes sont nombreux, et sont évoqués par eux, par exemple, dans leur façon de concevoir la pratique créative. Piglia a déclaré que, en tant qu'écrivain, il considère « la musique comme l'endroit que l'on veut atteindre »¹⁷⁸.

Pour sa part, Gandini a résumé les points communs avec son collaborateur en affirmant que Piglia « fait en littérature ce que je fais en musique »¹⁷⁹, avec « l'utilisation de matériaux pris dans d'autres contextes pour construire un texte propre, ou l'utilisation de différents genres et styles qui se croisent et se superposent »¹⁸⁰, et les citations comme élément constructif qui permettent différents « niveaux de compréhension que chaque œuvre génère chez chaque destinataire »¹⁸¹. À partir du roman de Piglia, la machine à raconter des histoires devient la machine à chanter des histoires, dans laquelle un inventeur fait un pacte avec le diable pour garder sa bien-aimée sous la forme d'une machine, avec des fragments d'œuvres de Mozart, Schumann, entre autres.

Vers le milieu des années 1990, on observe que le CEOB commence à définir une ligne esthétique visant à diffuser un répertoire « canonique » du XXe siècle, à attirer un jeune public, à générer des commandes pour des compositeurs argentins, mais aussi à former des interprètes et des artistes. Le CEOB cherche à s'imposer comme un espace de visibilité pour les nouveaux créateurs, mais aussi comme un lieu où Gandini peut composer ses œuvres, y compris des opéras à grande échelle dont la production est plus ambitieuse.

¹⁷⁸ Martín Liut, « Gandini y Piglia se juntaron para escribir una ópera. La adaptación de 'La ciudad ausente' se estrena en el Teatro Colón en 1995 », *La Maga*, 8 septembre 1993, p. 10.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Martín Liut, « Las citas y los niveles de comprensión », *La Maga*, 8 septembre 1993, p. 10.

5.3. Du CEOB au CETC. Opéras contemporains et un adieu

Les quatre saisons du CEOB entre 1996 et 1999 sont marquées par la présence de pièces de théâtre. La saison 1996 se déroule à *La Carbonera* à San Telmo, dans l'auditorium du Centro Cultural Borges et dans la Sala Casacuberta du Teatro San Martín. Elle commence par le spectacle *Al claro de luna*, un concert scénique similaire à celui de la saison 1995, avec les mêmes œuvres. Elle se poursuit avec le spectacle *La nariz del compositor*, avec des œuvres de Marta Lambertini – *La nariz de Mozart*, *O, Ewigkeit... ! Choral Prelude*, *Prelude The Queen's Crocket Field*, *The Pool of Tears*, *Prelude Moonlight in the Orion Nebula*, *Postlude*, et *La Cegala e la Formica*. Les œuvres de Lambertini ont été classées comme des opéras de chambre, avec des références à différents compositeurs – comme un passage de *Don Giovanni*, avec le fil conducteur de la « problématique du compositeur et de son art »¹⁸² comme motif pour les différentes œuvres.

Il est à noter que bien que les œuvres soient présentées en dehors du Colón, les résultats artistiques ont été reçus comme « dignes de la grande tradition théâtrale »¹⁸³. Était également présenté *El hombre de arena*, une œuvre classée « théâtre musical »¹⁸⁴ du compositeur argentin Claudio Baroni (membre de l'Ensamble Halloween), avec un livret d'Alan Pauls sur le conte homonyme d'E. T. A. Hoffmann, et avec une référence claire, dans la musique, au *Winterreise* de Franz Schubert. La *régie* était de Viviana Tellas, collaboratrice récurrente du CEOB, et les costumes et la scénographie étaient de l'artiste plasticien Juan José Cambre. Sur scène se trouvent des artistes de différentes disciplines : un chanteur (Víctor Torres), un acteur (Iván Moschner), une danseuse (Diana Szeinblum) et un pianiste (Claudio Baroni), comme exemple des collaborations entre les arts qui avaient lieu à cette époque au Centre.

¹⁸² « El compositor y su arte, en cuatro piezas », *La Nación*, 19 mai 1996.

¹⁸³ Armando M. Rapallo, « Con el nivel del Colón. 'La nariz del compositor', de Lambertini », *Clarín*, 18 mai 1996.

¹⁸⁴ « E.T.A. Hoffmann en teatro musical. 'El hombre de arena', de Viviana Tellas », *Clarín*, 15 août 1996.

Le seul événement de la saison 1996 est *Estudio al estilo veneciano (EEV)*, créé par l'Ensamble Halloween au Centro Cultural Borges, suite au succès de « Evento Cage » que l'ensemble avait présenté en 1993. *EEV* a été défini comme un opéra multimédia en trois actes, avec une musique de Claudio Baroni et Santiago Santero, et un livret de Reinaldo Laddaga. L'Ensemble présente une version élargie, avec huit instrumentistes¹⁸⁵, avec le texte interprété par deux chanteurs (le contre-ténor Sergio Pelacani dans le rôle de la femme et le baryton Leonardo Garvie dans celui de l'homme) et un narrateur (Rodrigo Molina Zavalía). La mise en scène comprend des vidéos originales créées pour l'œuvre par Claudio Caldini.

Les critiques ont souligné son originalité et sa conception avant-gardiste, notant qu'il « échappe presque au genre opératique »¹⁸⁶. Sans histoire linéaire ni approche dramatique, c'est une œuvre d'« abstraction radicale », et où il y a eu une « substitution du temps dramatique au temps – la durée – de ses matériaux musicaux, visuels, littéraires »¹⁸⁷. Quant aux matériaux musicaux eux-mêmes, ils se caractérisaient par une économie stricte (les lignes de chant étant écrites sur un seul intervalle), et par une répétition variée ou une variation minimale (sur le principe du contraste). Les images vidéo de Claudio Caldini sont également construites sur le principe de la variation minimale, avec des séquences de forêts, d'oiseaux et d'insectes. *EEV*, dans la critique de Monjeau, « fait une intervention polémique et extrêmement précieuse dans le genre opératique »¹⁸⁸.

Cette année-là, *Variété Barroco*, créée et régie par Horacio Pigozzi, a également été programmée, à partir de chansons de compositeurs baroques (Caccini, Haendel, Couperin, Hoteterre, J. S. Bach, Haendel) et de la participation du Coro Nacional de Niños (Chœur

¹⁸⁵ L'Ensamble Halloween comptait également les membres suivants : Marcelo Ferreyra, Alicia Alberti, Nancy Rojo, Carlos Triolo, Julieta Swach, Eduardo Páez.

¹⁸⁶ Federico Monjeau, « Opera de Vanguardia. Se estrenó 'Estudio al estilo veneciano', en el Centro Cultural Borges », *Clarín*, 24 juillet 1996.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

national d'enfants). *Maria Schumann : Testimonio*, créé en 1993, est également présenté à nouveau, mais au Teatro La Carbonera, devant une salle jugée trop bruyante pour une bonne appréciation des subtilités de l'œuvre¹⁸⁹.

Enfin, l'un des rares spectacles avec ballet, *Proyecto 96*, a été commandé, pour lequel trois compositeurs et trois chorégraphes ont été sollicités. Ce fut l'occasion de présenter les œuvres suivantes : *Trist e Ysola* avec une musique de Fernando Aure (*Waldo y su son*) et une chorégraphie de Roxana Grinstein ; *Dos, sobre la linde* avec une musique de Germán Cancián (*Sobre la linde*) et une chorégraphie de Carlos Trunsky ; et *Si él me besara con besos de su boca* avec une musique d'Andrés Gerzenzon et une chorégraphie de Mariano Patín¹⁹⁰. Les divergences esthétiques entre les trois œuvres sont, pour Martín Liut, caractéristiques de la production musicale contemporaine de cette génération de compositeurs (qui avaient entre 30 et 40 ans), qui se caractérise par la diversité et où il est « difficile de trouver des écoles ou des courants dominants »¹⁹¹, comme l'avait été le sérialisme intégral ou le minimalisme dans les générations précédentes.

De son côté, le Goethe Institut commence à réduire ses activités en raison d'une réduction de son budget, dans le cadre d'un projet plus vaste de coupes culturelles. Dans une interview accordée à *La Nación*, le nouveau secrétaire général du Goethe Institut, Joachim Sartorius, explique que l'Institut a joué un rôle décisif dans la création d'une nouvelle image de l'Allemagne par le biais d'une action culturelle internationale, afin de laver « les traces de sang que le nazisme avait répandues dans le monde »¹⁹² pendant la Seconde Guerre mondiale. Il a toutefois annoncé un changement d'ère : « les années des vaches grasses de la culture sont terminées »¹⁹³, a-t-il déclaré, dans le cadre d'une réduction générale qui a commencé en 1994

¹⁸⁹ Martín Liut, « Imágenes de Schumann en un testimonio de Gerardo Gandini », *La Nación*, 23 octobre 1996.

¹⁹⁰ Silvia Gesell décrit les trois œuvres dans son article « Vanguardias dislocadas », *La Nación*, 21 septembre 1996.

¹⁹¹ Martín Liut, « Compositores con tutú », *La Nación*, 21 septembre 1996.

¹⁹² Carolina Arenes, « El Instituto Goethe frente a la época de las vacas flacas », *La Nación*, 16 août 1996.

¹⁹³ *Ibid.*

avec la fermeture du Goethe San Juan. « On ne pense plus à la valeur de la culture, mais sur son prix. Je ne sais pas ce qu'il en sera en Argentine, mais dans mon pays, le grand instrument de la politique culturelle aujourd'hui, c'est la calculatrice », a-t-il observé, associant la réduction actuelle à la décision de donner la priorité aux actions de réintégration de l'Est après la chute du mur de Berlin, avec une pression pour y créer 13 nouvelles branches. Sartorius admet le « malaise » que cette nouvelle politique peut générer en Argentine¹⁹⁴.

En 1997, deux événements importants ont lieu : d'une part, le centre retourne dans sa propre salle située au sous-sol du Colón ; d'autre part, il y a un changement de nom, puisque le CEOB devient à partir de cette année le Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC). La saison a débuté par une mise en scène de l'opéra *El cimarrón* (1969-70) de l'Allemand Hans Werner Henze (1926), composé alors que le compositeur vivait à Cuba. Le livret a été écrit par Hans Magnus Enzenberger à partir d'une autobiographie orale de Miguel Barnet, un vétéran de la guerre d'indépendance (1895-98). Le texte est une épopée qui raconte la fascination des intellectuels pour la révolution cubaine, avec une esthétique que le programme de l'ouvrage définit comme « baroque et hétérogène »¹⁹⁵. L'opéra est la première œuvre du compositeur présentée en Argentine, et a été mis en scène par l'Argentin Rubén Szuchmacher, les musiciens Marcelo Lombardero (baryton), Ariel López (guitare), Jorge de la Vega (flûte), Gerardo Cavanna (percussions), et la direction musicale de Gerardo Gandini.

Différents critiques ont qualifié l'œuvre de récital de scène, de théâtre musical ou de « sorte de mini-opéra » ou plutôt de « conte mis en scène »¹⁹⁶. Monjeau insiste sur le fait que l'œuvre n'est « pas un opéra »¹⁹⁷ malgré les mouvements scéniques du chanteur, mais plutôt un

¹⁹⁴ « Recorte en la Argentina. Menos cultura », *Revista Noticias*, 13 juillet 1996.

¹⁹⁵ Hans Werner Henze, *El Cimarrón, Programme*, CETC, 1997.

¹⁹⁶ Diego Fischerman, « Una ópera-homenaje a la Revolución Cubana », *Página/12*, 30 mai 1997.

¹⁹⁷ Federico Monjeau, « La belleza de un relato épico », *Clarín*, 24 mai 1997.

récit épique articulé en petites scènes, voire une « pièce de théâtre musical »¹⁹⁸. Les éloges de la mise en scène et de l'interprétation musicale ont souligné l'importance des 48 répétitions prévues pour monter l'œuvre¹⁹⁹. Gandini, pour sa part, la définit comme « une œuvre de théâtre musical, avec un quota élevé d'expérimentation, ce qui la rend particulièrement appropriée pour être jouée dans un programme de notre Centre »²⁰⁰.

L'action dramatique repose sur le baryton, Lombardero, qui pendant les 80 minutes de l'œuvre raconte à la première personne les vicissitudes de la vie d'un esclave dans le Cuba colonial. La réception de Henze à Buenos Aires le définit comme un compositeur européen à contre-courant, comme un *outsider* qui s'est rendu dans le sud de l'Italie puis à Cuba, au lieu de suivre les cours de Darmstadt, ou ceux de René Leibowitz et Pierre Boulez ; tournant le dos au sérialisme pour composer des opéras et des sonates, et se consolidant comme un précurseur du postmodernisme, capable d'unir « une série dodécaphonique à une échelle modale du XVI^e siècle »²⁰¹. Il est intéressant de noter que Gandini aborde l'approche de Henze dans sa propre musique, en associant la musique de Henze non pas tant au post-romantisme (comme le disent certains de ses critiques), mais comme la réponse du musicien allemand à la prise de conscience que « certaines procédures d'avant-garde ont été épuisées »²⁰².

Selon Gandini, c'est un langage qui propose une recherche d'expressions musicales plus directes, avec une communication immédiate avec le public²⁰³. L'importance du CETC en tant qu'espace pour la première de cette œuvre est soulignée par différents acteurs du secteur culturel : « Et le temps viendra où l'on dira et écrira que *El Cimarrón* a été créé en 1997 à Buenos Aires », déclare à l'époque le directeur général du Teatro Colón, Kive Staiff, soulignant

¹⁹⁸ Federico Monjeau, « Se estrena una ópera 'a la cubana'. Hoy en el Centro de Experimentación del Colón », *Clarín*, 15 mai 1997.

¹⁹⁹ Federico Monjeau, « La belleza de un relato épico », *Clarín*, 24 mai 1997.

²⁰⁰ Alberto Catena, « Gandini habla de El Cimarrón », *Revista Teatro Colón*, mai 1997.

²⁰¹ Martín Liut, « Hans Wener Henze. Un ecléctico fiel a sí mismo », *Revista Teatro Colón*, mai 1997.

²⁰² Alberto Catena, « Gandini habla de El Cimarrón », *art. cit.*

²⁰³ *Ibid.*

l'importance du CETC en même temps que la programmation de *Don Pasquale* dans la grande salle, puisque »au Colón il y a de la place pour les deux »²⁰⁴.

Cependant, le plus ambitieux de la saison est sans aucun doute le *Proyecto 97*, une commande passée à trois compositeurs argentins pour revisiter *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, l'opéra de Claudio Monteverdi sur des textes de Torquato Tasso. Le programme comprend l'œuvre de Monteverdi et les œuvres commandées : *Canto XII* de Gabriel Valverde, *Parodia* de Pablo Ortiz et *Tancredi e Clorinda* de Carmelo Saïtta. Cette invitation met en avant l'idée, selon Ortiz, que « l'histoire des œuvres basées sur d'autres œuvres est vraiment l'histoire de la musique »²⁰⁵, ou en d'autres termes, le « credo » gandinien. Dans le cas de l'œuvre d'Ortiz, le compositeur fait allusion à des « références fragmentaires » d'une culture argentine « virtuelle » : « (p)ar exemple, j'ai pensé que Tancredi, en contemplant Clorinda pour la première fois, la verrait « étrange, comme en feu », et cela m'a suggéré une mélodie »²⁰⁶ en faisant référence au tango « Los mareados » d'Enrique Cadícamo et Juan Carlos Cobián.

Pour sa part, Saïtta part « d'une structure formellement organisée », dans laquelle « des caractéristiques de la théorie des affections de Monteverdi – typiques du mélodrame – coexistent avec la musique électro-acoustique ; des images qui se déroulent sur scène, en contrepoint avec les images médiatisées de la vidéo ; des actions typiques de l'opéra traditionnel avec les actions épiques du théâtre brechtien. Témoignage de l'art contemporain, qui pour nous est nécessairement hétérogène, discontinu et fragmentaire »²⁰⁷. Les critiques ont salué cette proposition « ambitieuse »²⁰⁸ de « réécrire Monteverdi »²⁰⁹, qualifiée de « postmoderne » comprise comme une « acceptation de la modernité »²¹⁰. Kive Staïff endosse à nouveau le

²⁰⁴ Kive Staïff, « Editorial. Clásicos de hoy y de mañana », *Revista Teatro Colón*, mai 1997.

²⁰⁵ Pablo Ortiz, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda. Programme*, 1997.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Carmelo Saïtta, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda. Programme*, 1997.

²⁰⁸ Federico Monjeau, « Un proyecto más que ambicioso », *Clarín*, 5 septembre 1997.

²⁰⁹ Martín Liut, « Reescribir a Monteverdi », *La Nación*, 22 août 1997.

²¹⁰ Diego Fischerman, « Tres compositores en busca de una misma obra », *Revista Teatro Colón*, septembre 1997.

CETC comme un « déclencheur propice aux flèches de l'avant-garde », comme un espace propice aux nouvelles propositions esthétiques en musique, opéra et danse, et peut-être plus important encore, comme une « arène dans laquelle les artistes argentins ont trouvé une base institutionnelle »²¹¹ dans laquelle expérimenter.

Cependant, à la fin de l'année, une tension entre Kive Staiff, le directeur général du théâtre, et Miguel Angel Veltri, le directeur artistique, est apparue. La position plus conservatrice de Veltri était en désaccord avec l'engagement de Staiff en faveur de la modernité²¹². Ces divergences esthétiques sont apparues lors de l'annonce à la presse de la saison 1998, où Staiff a présenté le programme de ballet, le CETC et l'orchestre académique, tandis que Veltri était chargé d'annoncer la saison lyrique et la philharmonie. C'est à l'occasion de cet événement que se manifeste le « credo musical » conservateur de Veltri²¹³, qui déclare préférer « sauver les anciennes mises en scène »²¹⁴ par nécessité budgétaire, sans prendre de risques et avec « un désir évident de flatter le public »²¹⁵. On reproche au programme du Philharmonique de ne pas avoir les « programmes éclectiques et un profil défini »²¹⁶ d'autres époques. La présentation de Staiff, en revanche, a été louée, et Staiff lui-même a affirmé la facilité de la programmation au CETC, les chevauchements avec Gandini étant « très grands ». Staiff pose le CETC comme « un lieu où tout est possible, même l'échec », et qu'il répond à un postulat idéologique qui aligne la liberté d'échouer comme « base de l'avant-garde »²¹⁷.

²¹¹ Kive Staiff, « Editorial. De vanguardias y de clásicos », *Revista Teatro Colón*, septembre 1997.

²¹² Juan Carlos Montero, « Veltri : 'Mi criterio es más conservador' », *La Nación*, 18 octobre 1997.

²¹³ Pablo Kohan, « Colón modelo 1998 : Detrás de las noticias, la verdadera historia », *La Nación*, 18 octobre 1997.

²¹⁴ Martín Liut, « El Teatro Colón desafina », *La Nación*, 18 octobre 1997.

²¹⁵ Pablo Kohan, « Colón modelo 1998 : Detrás de las noticias, la verdadera historia », *art. cit.*

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Martín Liut, « El Teatro Colón desafina », *La Nación*, 18 octobre 1997.

La saison 1998 se poursuit dans l'auditorium du CETC au sous-sol du Théâtre, malgré des problèmes de gestion, avec quelques représentations à El Aleph (CCR). Les critiques saluent le retour « avec gloire » du CETC²¹⁸ dans son propre espace, après trois ans de rénovation, avec un programme centré sur les productions nationales. Le critique Jorge Aráoz parle du programme du Quintette CEAMC au Goethe comme de « la seule présence forte et transcendante de l'actualité musicale » de cette année-là, tout en réfléchissant à la quantité de musique « centenaire ou plus » qui est programmée parce que c'est la musique avec laquelle les mélomanes s'engagent dans une « identification émotionnelle profonde », en donnant aux auteurs la « catégorie des immortels », et en jugeant que « personne, sain d'esprit, ne peut oser contester la justice de cette préférence du peuple »²¹⁹. Cependant, se demande-t-il, « comment pouvons-nous savoir que dans le présent, il n'y a pas aussi de la très bonne musique qui est créée et qui pourrait être intégrée dans les préférences de la majorité ? »²²⁰. La question de savoir si les musiques actuelles sont mal aimées ou simplement non programmées est récurrente et au cœur des postulats de Gandini dans son travail de programmateurs et de gestionnaire culturel.

L'œuvre d'ouverture de la saison était *Mahagonny Songspiel* de Bertolt Brecht et Kurt Weill en version espagnole – programmée avec six chansons de Weill-Brecht chantées en allemand. La ville décadente de Mahagonny, fondée par Brecht et Weill dans les années 1920, revient au Colón, car *Rise and Fall of the City of Mahagonny* (une version ultérieure, à plus grande échelle) avait été présentée dans la salle principale du théâtre dix ans auparavant. La mise en scène a été réalisée par Marcelo Lombardero – qui l'avait déjà mise en scène à la Scala de San Telmo et qui souligne l'importance de réaliser une version doublée en espagnol sans

²¹⁸ Martín Liut, « Brecht y Weill, sin subtítulos », *La Nación*, 11 avril 1998.

²¹⁹ Jorge Aráoz Badi, « Ciclo contemporáneo. Zorzi, Prokofiev y el Quinteto CEAMC, en la agenda del Colón », *La Nación*, 9 avril 1998.

²²⁰ *Ibid.*

sous-titres, afin que le contenu du texte et son poids puissent être compris²²¹. C'est le plus grand risque pris par le *régis seur*, qui a traduit les textes « en espagnol 'argentin et contemporain' »²²², en utilisant Mahagonny comme symbole pour critiquer la société bourgeoise des années 1920, car « il devient encore plus grossier lorsqu'il est chanté en espagnol et est renforcé par l'effet parodique et en même temps distancié de la musique de Weill »²²³.

Diego Fischerman a décrit la mise en scène comme une « version hardcore »²²⁴ de la pièce, soulignant la performance de la chanteuse Graciela Oddone, où la ville devient un symbole du capitalisme, et où une « tornade apparaît pour représenter la crise »²²⁵, reprenant l'idée d'Adorno d'un « kitsch satanique » de la nature polyphonique des villes modernes, où coexistent un orchestre de jazz, des chansons et une orchestration « dure et perçante »²²⁶. Pour sa part, Monjeau qualifie le cadre d'« admirable » et place la musique de Weill dans une généalogie plus complexe que celle de la soi-disant Nouvelle Objectivité des années 20 et de son « manuel de style »²²⁷.

²²¹ Martín Liut, « Brecht y Weill, sin subtítulos », *art. cit.*

²²² Martín Liut, « Brecht-Weill, contundente y sin fisuras », *La Nación*, 15 avril 1998.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Diego Fischerman, « Mahagonny versión hardcore », *Página/12*, 16 avril 1998.

²²⁵ Diego Fischerman, « El satánico Dr. Kitsch », *Página/12*, 9 avril 1998.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ Federico Monjeau, « La sociedad de dos poetas únicos », *Clarín*, 13 avril 1998.

La programmation de cette année-là était axée sur les œuvres scéniques, avec la reprise d'*El Cimarrón* – désormais défini comme un « opéra de chambre » plutôt qu'un « récital scénique », comme lors de sa première – et les premières d'*Incursión. Theme/Fausto*, *A Voice in the Wind* et *A Forgotten Dream*. La pièce de théâtre musical *Incursión...*, présentée au CCR a été l'une des premières collaborations du collectif Grupo de Trabajo (GdT), formé par l'actrice/auteur María Inés Aldaburu, le compositeur Martín Bauer, l'acteur/metteur en scène Carlos Lipsic, dirigé par Santiago Santero et basé sur un texte d'Estanislao del Campo.

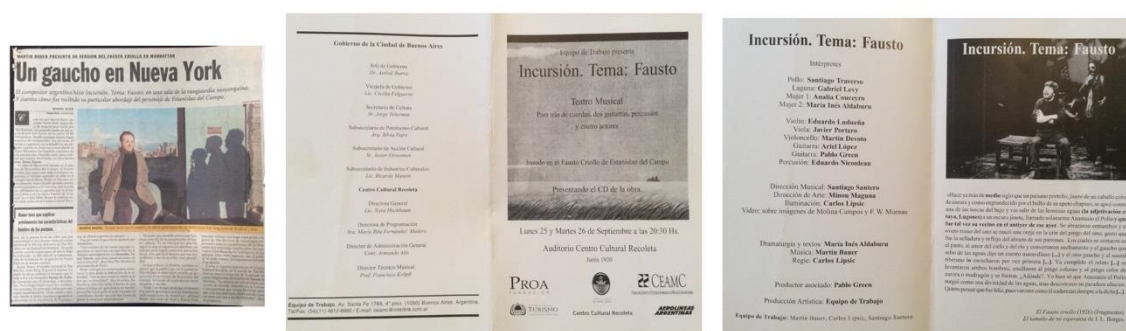


Figure 22 - *Incursión. Thème/Fausto*.

Le travail a porté sur le genre gaucho, caractérisé par Diego Fischerman comme un genre conflictuel pour avoir été « intronisé comme le chant à la vraie patrie par le nationalisme fasciste des années 30, contre la culture immigrée – socialiste ou anarchiste, en plus »²²⁸. Dans la pièce, Aldaburu aborde le gaucho en alternant E. del Campo avec des textes critiques de Lugones, Norah Borges ou le dictionnaire – en charge de trois personnages qui incarnent le

²²⁸ Diego Fischerman, « Vieras qué lindo el teatro con música, lo vieras en la Recoleta », *Página/12*, 27 juin 1998.

« regard de Buenos Aires », ou plus précisément « cette oligarchie diffuse identifiée au public du Colón »²²⁹. L'œuvre a été louée pour sa mise en scène des textes d'Aldaburu et de la musique avec des évocations de la milonga dans le grattage des deux guitares pour faire allusion au gaucho.

L'accueil a été moins enthousiaste avec *Una voz en el viento*, l'œuvre de Pablo Ortiz avec un livret de Tito Lorefice et Silvina Reinaudi, une direction musicale d'Alejo Pérez Pouilleux et une direction de marionnettes de Tito Lorefice, créée à El Aleph. Présenté comme un opéra, le compositeur a travaillé avec du matériel préexistant, ce qu'il explique dans une interview : « (l)e spectateur astucieux trouvera surtout des références à *L'enfant et les sortilèges* de Ravel, des épées wagnériennes, des larmes furtives, de petites allusions aux *Parapluies de Cherbourg* de Michel Legrand et Jacques Demy, un peu de répertoire national explicite, et un petit hommage à Carmen Miranda »²³⁰. Alors que Jorge Aráoz Badí trouve « inhabituelle » la présentation d'un opéra pour enfants²³¹, le critique Juan Garff déplore l'inintelligibilité d'une partie du texte dans un spectacle « pour enfants », les marionnettes étant reléguées au rôle de « figurants et non de protagonistes »²³².

Un genre plus hybride caractérise *El carro alado*, une danse théâtrale avec des œuvres de Bruno D'Astoli et Antonio Tauriello avec une chorégraphie de Carmen Tarsi. Il a été décrit comme faisant partie d'un nouveau genre où « les pas, les figures et les mouvements sont organisés dans un langage plastique-expressif intégré à l'espace sonore. Décor, éléments scéniques, lumières et costumes se fondent dans un spectacle rigoureusement assemblé et ponctuellement structuré »²³³. Un « spectacle mixte » de musique, de danse et de théâtre, « où une technique moderne est combinée à une technique très personnelle qui obéit davantage au

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Pablo Ortiz, *Una voz en el viento*, Programme, CETC, 1998.

²³¹ Jorge Aráoz Badí, « Opera para niños. Se presenta en vacaciones en el Recoleta », *La Nación*, 23 juillet 1998.

²³² Juan Garff, « Titeres con voz de ópera », *Clarín*, 25 juillet 1998.

²³³ Antonio Tauriello, Bruno D'Astoli, *El carro alado*, Programme, 1998.

développement d'une action théâtrale sur une trame donnée, avec plus de conviction que le ballet conventionnel avec ses mouvements et ses schémas plastiques »²³⁴.

5.3.1. *Adieu et Sin voces*

En 1999, le CETC célèbre son 10e anniversaire en annonçant une saison qui comprend six représentations d'opéra et de ballet. Il a également commencé par une idée de programmation spécifique de Gandini : faire ses adieux au 20e siècle. Pour cela, il a créé un cycle de concerts sous le nom de « Adieu au 20e siècle » avec entrée gratuite. Dans le cadre de ce cycle, les ensembles suivants ont été programmés : Danish Chamber Players, avec des œuvres danoises et argentines, en mai ; Ensembles XXI en juin ; un concert de Luis Mucillo en juillet ; un concert de percussions d'Ángel Frette en août ; le groupe Arcana en septembre ; des œuvres d'Igor Stravinsky, Pierre Boulez et Morton Feldman pour piano à quatre mains par Gerardo Gandini et Alejo Pérez Pouilleaux en octobre ; un concert de l'Estudio Coral de Buenos Aires dirigé par Carlos López Puccio²³⁵, également en octobre ; et une représentation de la *Cantata para América Mágica* de Ginastera, dirigée par Gandini²³⁶. Ce cycle visait à générer un plus grand accès à la musique contemporaine, avec un programme qui rendait les œuvres accessibles au public.

Le quintette CEAMC ouvre la saison 1999 par un concert dont l'accueil critique a célébré la qualité des interprètes et l'importance du répertoire auquel ils se consacrent. Lors de la présentation du concert, Gerardo Gandini réfléchit à la décennie qui se termine et au début du CETC, rappelant la demande de Sergio Renán – « Gerardo, je veux que tu continues à faire ce que tu fais toujours, mais que tu le fasses au Colón »²³⁷ – comme étant le début du centre. Cependant, ce moment a également mis en évidence les tensions au sein de l'institution, car

²³⁴ Juan Carlos Montero, « Vuelo hacia la vanguardia », *La Nación*, 28 août 1998.

²³⁵ Martín Liut, « Siglo de la diversidad », *La Nación*, 25 octobre 1999.

²³⁶ Juan Carlos Montero, « Destellos con percusión y canto », *La Nación*, 6 novembre 1999.

²³⁷ Diego Fischerman, « Un quinteto para el principio del tiempo que viene », *Página/12*, 30 avril 1999.

aucune autorité du théâtre n'a assisté au concert et, selon les mots de Gandini, « il y a encore ceux qui ne savent pas, ici à l'intérieur, si nous faisons partie ou non du Colón (...) mais dix ans, ce n'est pas peu dans un pays où la seule chose qui dure sont quelques présidents »²³⁸.

Il est intéressant de noter que le cycle « Despedida del siglo XX » (Adieu au XXe siècle) avait été prévu dans le programme de la Filarmónica de Buenos Aires et devait culminer avec la participation de Mauricio Kagel (dans un retour historique du compositeur dans le pays après 30 ans d'absence et de reconnaissance internationale), mais le CETC était le seul endroit qui pouvait recevoir l'idée, Gandini a donc réduit le cycle à une série de concerts de chambre basés sur des ensembles locaux existants travaillant sur la musique qui allait bientôt être la musique du siècle dernier.

Gandini poursuit, le but du cycle était que les générations futures ne disent pas : « Quel siècle étrange ; les gens de cette époque n'ont pas entendu ce qui a été composé à cette époque »²³⁹. À propos du concert du quintette du CEAMC, M. Fischerman a salué la qualité des prestations et le choix d'une œuvre d'Olivier Messiaen, qui, comme Schönberg, Stravinsky, Berio, Kagel ou Ligeti, est « pour la plupart des organisateurs de concerts locaux, l'incarnation du mal. À l'exception de l'action de groupes indépendants ou d'une redoute comme le CETC, le XXe siècle a été tout simplement effacé du canon (...) La musique de la tradition écrite entendue à Buenos Aires se termine, dans la plupart des cas, en 1899 »²⁴⁰.

La dissonance entre les répertoires trouvera à nouveau une résonance physique entre la salle expérimentale au sous-sol et la salle principale du théâtre, selon les mots du critique Martín Liut, soulignant également les tensions de la direction du théâtre avec cet espace :

À l'étage, dans la salle principale du Teatro Colón, Otello tue pour la quatrième fois sa bien-aimée Desdémona par jalousie, puis se suicide. En bas, au sous-sol, le quintette du CEAMC a offert un concert inoubliable qui a initié la dixième saison du projet atypique qu'est le CETC sans la présence du directeur général,

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

Luis Ovsejevich, et du directeur artistique, Mario Perusso. Selon M. Perusso, le Colón « est un musée », mais il semble que la direction du théâtre n'ait pas l'intention de faire visiter le pavillon consacré au XXe siècle.²⁴¹

Cette tension entre le dessus et le dessous du Teatro Colón s'est à nouveau manifestée avec la version présentée en juin de l'opéra *The Turn of the Screw* de Benjamin Britten, avec une direction musicale de Gerardo Gandini et une mise en scène de Rubén Szuchmacher. Bien qu'il ait été acclamé par la critique, tant dans sa mise en scène que dans sa version musicale²⁴², les limites d'un espace comme le CETC ont également été relevées : l'opéra de Britten aurait dû faire partie du programme lyrique de la grande salle, mais il a été remplacé par « l'oubliable *Aurora* de Panizza »²⁴³.

Fischerman décrit le CETC comme « prisonnier de la pensée de lui-même par rapport à ce qui se passe en haut » et que, comme dans la Bible, « l'enfer (le sous-sol) n'est qu'un remède inférieur, moins efficace, à l'ordre divin qui règne en haut », soulignant toutefois que « c'est dans le défi de *ramener en bas* ce qui n'était pas possible *en haut* que sont contenues les réussites, et aussi les aspects de cette production qui ne peuvent être articulés avec précision », bien que l'interprétation musicale soit décrite comme « proche de la perfection »²⁴⁴. Szuchmacher lui-même déclare que le plus gros problème était de « mettre cet opéra dans cet espace »²⁴⁵.

Dans notre analyse de la réception critique des manifestations musicales du CETC, nous constatons qu'il existe une endogamie dans le circuit. Il n'y a plus de cloisonnement qui voit le critique d'un côté et l'institution de l'autre, dans un moment d'altérité – comme cela avait été le cas dans les moments précédents du vingtième siècle. Les discours de Gandini sont

²⁴¹ Martín Liut, « Con solvencia camarística », *La Nación*, 29 avril 1999.

²⁴² Federico Monjeau, « Opera teatral con notable elenco », *Clarín*, 1er juin 1999 ; Martín Liut, « Una tuerca aceitada », *La Nación*, 2 juin 1999 ; Diego Fischerman, « Fantasmas en el Centro Experimental del Colón », *Página/12*, 29 mai 1999 ; Juan Carlos Montero, « Una ópera con fantasmas », *La Nación*, 29 mai 1999.

²⁴³ Diego Fischerman, « Venganza de los fantasmas caídos », *Página/12*, 3 juin 1999.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Diego Fischerman, « Los fantasmas de la ópera », *Página/12*, 6 juin 1999.

réinjectés dans le système par le biais de ses amis critiques – qui écrivent dans les notes de programme, créant ainsi une dynamique de coopération au sein de ce monde de l'art contemporain²⁴⁶.

Nous nous arrêterons pour conclure cette section avec l'opéra qui clôt le siècle au CETC : *Sin voces*, une commande au compositeur Marcelo Delgado, avec une mise en scène d'Emilio García Wehbi et des textes de la poétesse Elena Vinelli. La force motrice du projet est Delgado, qui, après avoir reçu une subvention de la Fundación Antorchas pour la création artistique, a approché le CETC avec une proposition de théâtre musical, où il lui a été suggéré de collaborer avec Wehbi.

L'opéra était la première de deux collaborations entre les trois auteurs²⁴⁷ et la première de cinq collaborations entre le compositeur et le dramaturge²⁴⁸. Nous verrons comment ce travail nous permet de comprendre la manière dont les artistes combinent leurs pratiques du théâtre musical et de la littérature dans ce qu'ils ont défini comme quelque chose qui « n'est pas un opéra »²⁴⁹. Le texte de Vinelli, qui ne répond pas à une narration dramatique linéaire, décrit un monde raréfié et dans un état général d'absence, situé à mi-chemin entre la vie et la mort, l'existence et la non-existence. Le poème est encadré par l'histoire biblique des frères Caïn et Abel, dont les voix s'entremêlent pour créer les personnages de Cael et Abin, comme nous le lisons dans la troisième scène :

²⁴⁶ Howard Becker, *Art Worlds...*, op. cit.

²⁴⁷ *Sin voces* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), programme de concert, CETC, 1999 ; *Anna O* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), programme de concert, CETC, 2004.

²⁴⁸ *Sin voces* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), programme de concert, CETC, 1999 ; *Anna O* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), programme de concert, CETC, 2004 ; *El matadero. Un comentario* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), programme de concert, Centre culturel Rojas, 2009 ; *El (A)parecido* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), programme de concert, CETC, 2010 ; *Luzazul* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), programme de concert, CETC, 2013.

²⁴⁹ « 'No es una ópera', según explica su compositor », Diego Fishermann, « Una obra sobre la ausencia », *Página/12*, 20 novembre 1999, p. 27 ; Martín Liut «Buenos Aires, nueva música », *La Nación*, 20 novembre 1999.

Une des voix dit que oui, il y a quelque chose, quelque chose qui arrive / Ceux qui arrivent pleurent et jouissent / Ceux qui jouissent s'appellent Abin / Ceux qui jouissent s'appellent Cael / Le reste n'est rien.²⁵⁰

Ces deux histoires entrelacées de Cael et d'Abín sont associées – pour Wehbi – à des « métaphores de l'histoire argentine et de ses factions, qui n'hésitent jamais à se sacrifier les unes les autres, génération après génération »²⁵¹. *Sin voces* est une œuvre sur l'absence, mais dans laquelle l'absence fait également allusion aux disparus de la dernière dictature militaire du pays en tant que voix absentes. En ce sens, *Sin voces* rejoint *La casa sin sosiego sur la liste* des œuvres portant sur l'histoire récente de l'Argentine.

La relation avec les disparus a été soulignée par les critiques, bien que les auteurs aient précisé qu'il ne s'agit pas d'une interprétation exclusive – « les disparus font partie des absents, mais il y en a aussi d'autres »²⁵², dont l'œuvre tente d'amener les chuchotements au présent – « amener les voix. Refaire les chuchotements pour que tout puisse être dit »²⁵³. En même temps, il met le genre opératique en crise car « (l)e poids et la mobilité de la scène menacent de transformer ce qui pourrait faire partie du genre de l'opéra de chambre en une pièce de théâtre avec orchestre », ce qui est, pour Monjeau, son plus grand mérite – « la menace pour le genre, la collision productive », qui a permis au CETC de retrouver une « authentique dimension expérimentale »²⁵⁴. Dans *Sin voces*, le chanteur ne chante pas et les acteurs ne jouent pas. Au lieu de cela, ils mettent tous leur corps physique et leur voix dans une sorte de rituel biblique, pour récupérer des fragments de la mémoire perdue d'« une société cannibale qui n'a jamais cessé de se goberger à travers l'histoire »²⁵⁵.

²⁵⁰ Texte d'Elena Vinelli, dans *Sin voces* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programme du concert, CETC, 1999.

²⁵¹ Emilio García Wehbi, site web : <http://emiliogarciawehbi.com.ar/archivo/sin-voces/>

²⁵² Diego Fischerman, « Una obra sobre la ausencia », *Página/12*, 20 novembre 1999.

²⁵³ Texte d'Elena Vinelli, dans *Sin voces* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi). Programme du concert, CETC, 1999.

²⁵⁴ Federico Monjeau, « El género amenazado », *Clarín*, 23 novembre 1999.

²⁵⁵ Emilio García Wehbi, site web : <http://emiliogarciawehbi.com.ar/archivo/sin-voces/>

La résonance politique avec l'histoire de l'absence en Argentine dans *Sin voces* est claire dans le texte :

Nous croyons nous souvenir des baisers des mères que nous avons eues : ils les ont assombris./Oui, cette nuit./La nuit où Abín, doux comme un gant, nous a laissés, cloués et secrets, dans ce pays de visiteurs./Les dos tatoués d'un clou de girofle./Maintenant, nous sommes des taches. Les noms que nous avions sont détachés de nous./Abín marche sur les lettres./Ceux-là étaient : ceux qui gouvernent./Nous nous sommes approchés. Nous voulions les encercler. Maladroits comme nous le sommes, nous sommes apparus et nous nous sommes montrés : les pieds, les mains, les yeux, ce sont nous. Nous sommes montés dans le monde en étant déjà plusieurs à la fois, et ils nous ont fait redescendre. / (...) Qui sont-ils pour pardonner ? Nos voix demandent mais personne ne les entend. Et pourtant, nous leur crions, nous leur hurlons dessus, nous pleurons à tue-tête, mais nos cris rebondissent sur le dos de la vitre. / Ils nous ont laissés seuls. Seuls, nous sommes aussi nos mères.²⁵⁶

L'approche de Delgado et Whebi consiste à énoncer le texte sans le doter d'une signification supplémentaire, en le laissant parler pour lui-même. Nous verrons plus loin comment c'est peut-être la perte d'identité du genre opératique qui donne encore plus de force à un texte sur la perte d'identité d'une nation.

La mise en scène visuelle de Wehbi, qui avait commencé sa production théâtrale dans le cadre du collectif *El periférico de los objetos*, était extrême : des acteurs habillés selon l'esthétique du sadomasochisme ; la crucifixion et la décapitation d'un cochon sur scène ; la saleté et la nudité des corps, incorporant également dans la mise en scène la poussière et la saleté de la salle du sous-sol du théâtre. Le texte poétique trouve de nombreuses transpositions visuelles, comme nous le voyons dans les deux fragments ci-dessous et leurs transpositions scéniques. Dans la première citation, on note également l'influence du photographe Joel-Peter Witkin sur les références visuelles de Wehbi.

La nuit où Abín, entiché de sa chance, nous a laissés, cloués et secrets, dans ce pays de visiteurs / Les dos tatoués d'un clou de girofle²⁵⁷.

Abin aimait être couronné. Pour couronner Abin, il fallait passer des épreuves. Vous deviez vous tenir sur vos mains et lui mettre la couronne. Vous deviez

²⁵⁶ Elena Vinelli, « Acto 3 », *Sin voces*, 1999.

²⁵⁷ *Ibid.*

l'enfiler en le tirant vers le haut avec vos pieds, sans le laisser tomber, même si d'autres choses tombaient pendant que vous marchiez²⁵⁸.



Figure 23 - Joel-Peter Witkin et images de la production *Sin voces*.

À son tour, Wehbi utilise les spécificités du centre, en exploitant le visible et le non-visible, ce qui se passe dans les espaces du CETC qui échappent davantage à l'œil du public. Concernant l'utilisation de l'espace, Delgado et Wehbi affirment que « ce qui se passe dans les espaces visibles est une chose et ce qui se passe dans les escaliers, les sous-sols et les mezzanines en est une autre »²⁵⁹. Les auteurs poussent à son paroxysme cette qualité « tout peut arriver » de ce lieu invisible qu'est le CETC : le public est placé au centre (généralement là où se trouve la scène), et les artistes se déplacent dans les galeries et couloirs cachés. Cette rupture des liens avec la tradition, plus cohérente et assumée que d'autres productions du centre, a conduit les auteurs à la définir comme un anti-opéra, principalement en raison d'une

²⁵⁸ Elena Vinelli, « Scena 5 », *Sin voces*, 1999.

²⁵⁹ « Une chose est ce qui se passe dans les lieux visibles et une autre ce qui se passe dans les escaliers, les sous-sols, les mezzanines », dans Diego Fisherman, « Una obra sobre la ausencia », *art. cit.*

utilisation spécifique de la voix – parlée ou chuchotée, à l'exception de cinq courts *airs* pour mezzo-soprano ; de la prédominance de la scène ; et du rôle de la musique, qui fonctionne de manière autonome.

L'opéra dure un peu moins d'une heure. Il commence par une ouverture musicale suivie de sept scènes, et d'une huitième scène qui fait office d'épilogue. Sur la conception de l'œuvre, Marcelo Delgado dit qu'elle réagit à l'idée, ancrée dans l'après-guerre, « que la nouvelle musique doit partir de zéro, perdre la mémoire et créer un nouveau langage » ²⁶⁰. L'ensemble est composé de hautbois, clarinette, saxophone, trompette, deux percussionnistes, deux violons et une contrebasse. Cette instrumentation rappelle les ensembles de big band et de jazz, et un héritage musical avec ces genres peut être entendu à divers moments de l'œuvre. La distribution comprend également sept acteurs masculins, une actrice et une mezzo-soprano, la majorité du texte étant énoncée par les acteurs masculins.

La présence d'un seul chanteur est essentielle dans la prise en charge du genre opératique par l'œuvre, car les cinq brèves interventions de la mezzo-soprano sont indiquées sans vibrato, dans un registre limité à une octave, avec un contour mélodique sinueux et une prédominance de petits intervalles, sans aucun geste vocal opératique. L'accompagnement instrumental est le même à ces cinq occasions, avec une texture statique de notes continues sur les cordes (violons et contrebasse), et une frise du vibraphone ou du marimba. Nous voyons ces caractéristiques, par exemple, dans la deuxième de ces *arias*.

²⁶⁰ Martin Liut, « Buenos Aires, nueva música », *art. cit.*

Dernière mesure 1:15

Voz de la Cantante. II.

1:40

The image displays a musical score for a vocal piece titled 'Voz de la Cantante. II.'. The score is divided into two main sections. The first section, labeled 'Dernière mesure 1:15' and '1:40', shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second section, labeled '1:40', shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figure 24 - Sin voces – Fragment 1 – Aria 2.

Cependant, pendant la majeure partie de la pièce, la musique fonctionne indépendamment de la voix parlée. Les sept acteurs masculins se partagent le texte, qui trouve des points de contact avec la musique, sans précision de mesure en mesure, mais avec un élément aléatoire. Nous voyons un exemple de ce fonctionnement dans le fragment suivant, où le texte coexiste avec la musique – par l'ensemble de cuivres et de bois alternant polyrythmes de notes rapides, allusions au jazz dans les solos de saxophone et textures plus statiques. C'est le texte, à égalité d'importance avec la musique, qui soutient la structure de l'œuvre.



Figure 25 - *Sin voces* – Fragment 2 – Acte 3.

L'accueil critique de *Sin voces* a été excellent, avec des éloges comme « l'œuvre la plus intéressante et la plus risquée à sortir de ce sous-sol depuis de nombreuses années »²⁶¹. Le spécialiste du théâtre Jorge Dubatti l'a placé « au carrefour du théâtre et de la musique »²⁶² et un autre critique a souligné le travail des acteurs, qui racontent l'action. Les citations de Maxwell Davies et de Samuel Beckett sont « des références qu'ils ont prises pour cette histoire d'absence, jouée comme un non-opéra dans le sous-sol de l'opéra argentin par excellence »²⁶³. Pour sa part, Liut a souligné le pouvoir d'une « mise en scène sans compromis »²⁶⁴. La caractérisation de *Sin voces* comme un « non-opéra » ou un « anti-opéra » trouve de nombreux points communs avec les idées de théâtre instrumental de Mauricio Kagel, le compositeur argentin vivant en Allemagne dont la musique, en 1999, ne circulait pas dans le pays. Contrairement à nombre de ses prédécesseurs (comme le *Staatstheater* de Kagel, par exemple), cet opéra d'avant-garde qui déjoue les conventions et adopte une forte position politique (ce

²⁶¹ Diego Fischerman, « Los sonidos de las catacumbas », *Página/12*, 23 novembre 1999.

²⁶² Jorge Dubatti, « En el Centro de Experimentación del Colón – Poesía, música y teatro componen un espectáculo atrapante en 'Sin voces' », *El Cronista*, 29 novembre 1999.

²⁶³ « Buenos Aires, nueva música », *La Nación*, 20 novembre 1999.

²⁶⁴ Martín Liut, « Una alianza fértil », *La Nación*, 25 novembre 1999.

qui n'est passé inaperçu pour aucun observateur) a été bien accueilli par les critiques et le public.

Pola Suárez Urtubey, qui avoue ne pas avoir pu voir ce « non-opéra », soupçonne que ce que Delgado et Wehbi cherchent, c'est à « raviver une 'relation conflictuelle' » qui a toujours existé entre les compositeurs et l'opéra. Suárez Urtubey mentionne l'exemple du *Teatro alla moda* de Benedetto Marcello, qui, dès 1721, ridiculisait ce genre musical. Il a l'impression, dit-il avec ironie, « que le titre de ce genre tout nouveau n'est pas explicite, puisque d'un point de vue musical, une symphonie, un quatuor ou une sonate sont aussi des non-opéras », tout comme « un film de Tarzan, un ballet, une exhibition de tennis, une compétition d'aviron ou un combat de coqs »²⁶⁵. Cependant, il accueille et déclare que « les tensions et les conflits sont les bienvenus s'ils apportent de l'air frais »²⁶⁶. Mais en attendant, il nous invite à continuer d'admirer *Salomé* dans la Sala Grande du Colón, « de la manière dont Richard Strauss a pu montrer combien de théâtre et combien de musique il était capable de nous donner à travers un opéra oui »²⁶⁷.

Sin voces est un cas intéressant pour réfléchir aux questions d'identité dans la musique argentine contemporaine. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, l'identité et la place de la mémoire ont été fondamentales lors de la reconstitution démocratique. Ce travail prend une charge symbolique précise dans ce contexte, où les questions d'identité auxquelles nous avons fait référence restent importantes. Un an après la première de *Sin voces*, Coriún Aharonián caractérisait la musique latino-américaine comme étant unie par un « sens du temps distinctif, l'utilisation de processus non discursifs et réitératifs, l'austérité, la violence, le non-

²⁶⁵ Pola Suárez Urtubey, « La ópera y la polémica van de la mano », *La Nación*, 25 novembre 1999.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

respect des frontières technologiques et culturelles, et un intérêt pour l'identité culturelle » ²⁶⁸, autant de caractéristiques que nous retrouvons dans *Sin voces*.

Aharonián a également observé que »la jeune génération des années 1970 ajoute à l'actualisation de la métropole un intérêt pour le marquage – de manière intelligente – des facteurs d'identité culturelle » ²⁶⁹. Enfin, nous proposons de suivre la distinction d'Alejandro Grimson entre identité et culture, qui comprend « la culture comme nos pratiques, croyances et significations quotidiennes, fortement établies, tandis que l'identité se réfère à nos sentiments d'appartenance à un collectif » ²⁷⁰, où culture et nation ne coïncident pas toujours. Dans la logique de l'anthropologue, le concept d'identité n'est utile que lorsqu'il se réfère « aux classifications opérées par les groupes sociaux et aux sentiments d'appartenance à un collectif donné » ²⁷¹. Dans cette perspective, l'analyse de *Sin voces* nous permet de mettre en conflit les questions d'identité à l'échelle d'une nation mais aussi à l'échelle de la manière dont nous déterminons les frontières de l'opéra.

Il y a une façon de composer et de travailler artistiquement, avec ce qui est à portée de main, une marque spécifique de cette culture de subsistance, que l'idée de *Sin voces* exacerbe. Écrire un opéra *Sin voces*, comme extraire du sens du néant, une absence historiquement ancrée dans un contexte spécifique, celui de l'absence de corps, de l'absence de vie. Il s'agit donc d'une identité traversée par des pratiques artistiques (et des manières de faire de la musique) dans un contexte spécifique. *Sin voces* peut être considéré comme un prisme à travers lequel les détails du langage musical et son articulation dans l'acte de performance réfractent deux manières de penser l'identité dans la musique argentine de ces dernières années : une manière de composer

²⁶⁸ Coriún Aharonián, « An Approach to Compositional Trends in Latin America », *Leonardo Music Journal. Southern Cones : Music Out of Africa and South America*, vol. 10, 2000, p. 3-5.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Alejandro Grimson, « Culture and Identity : two different notions », *Social Identities*, vol. 16, no. 1, janvier 2010, p. 63-79.

²⁷¹ *Ibid.*

et de créer, et un contexte spécifique des absences et de la perte d'identité produit par la dictature.

5.3.2. *Partir sans dire au revoir*

En 2000, la deuxième partie du cycle « Adieu au 20^e siècle » a été programmée, avec huit concerts entre mai et novembre, les dimanches à 11 heures. Le cycle a conservé deux éléments essentiels : l'entrée gratuite et le format «concert didactique » avec des introductions aux œuvres par Gerardo Gandini. Cependant, il y a eu une nouveauté importante : la série a déménagé dans la salle principale du Teatro Colón, en hommage à son succès en 1999. Le public a de nouveau accompagné la proposition, la presse soulignant que l'un des ensembles participants, le quintette CEAMC, a « surpris (...) en convoquant un millier de personnes à un excellent concert »²⁷² avec des œuvres d'Arnold Schönberg. En 2001, après les adieux au 20^e siècle, le cycle « Bienvenue au 21^e siècle » aura lieu.

Le cycle s'est consolidé comme un espace significatif, comme un rendez-vous mensuel, comme les fidèles assistant à la messe de la musique du XX^e siècle, qui n'était plus qu'à quelques mois de devenir la musique du siècle dernier. La musique du vingtième siècle a été définie comme une musique dans laquelle « ce qui était autrefois accessoire devient structurel »²⁷³, faisant sans doute référence à la manière dont la musique du vingtième siècle met en avant des aspects tels que le timbre ou le silence.

Le rendez-vous mensuel rappelait aux *habitués* du Colón les concerts du dimanche matin, qui, selon les mots de Fischerman, avaient à voir « avec la formation du goût de plus d'un porteño » dans « un temps qui était, sinon beau, du moins matinal »²⁷⁴. Les critiques soulignent que le matériel musical auquel on dit adieu « n'est jamais arrivé »²⁷⁵, que c'est « une

²⁷² Diego Fischerman, « Un mes musical que va de Monteverdi a Leos Janacek », *Página/12*, 3 juin 2000.

²⁷³ Martín Liut, « Otras luces para la misma escultura », *Revista Clásica*, août 2000.

²⁷⁴ Diego Fischerman, « Para despedir al siglo, un saludo a toda orquesta », *Página/12*, 13 juillet 2000.

²⁷⁵ *Ibid.*

façon de dire adieu à ce qui n'est jamais arrivé »²⁷⁶, ou selon Gandini, que « le 20ème siècle est le premier qui n'a pas écouté sa musique », le but du cycle étant de « boucher ce trou »²⁷⁷.

Le cycle remplit également l'objectif, peut-être imprévu, d'attirer un public plus jeune. Selon le critique Jorge Aráoz Badi, la musique du dimanche n'était pas seulement inhabituelle, mais aussi que « le théâtre a finalement réussi à incorporer un nouveau public, l'une des plus grandes aspirations exprimées par tous les directeurs de cette salle, bien que jamais réalisée jusqu'à présent »²⁷⁸. Ce public, en plus d'être totalement différent et majoritairement jeune, est cultivé dans l'appréciation de cette musique : « il n'y a pas eu d'applaudissements intempestifs, pas de bruit distrayant, pas un seul spectateur qui est entré dans la salle en retard ou qui est parti en avance. Les stalles étaient complètement remplies et les applaudissements soutenus à la fin ont montré l'intérêt »²⁷⁹. Malgré la difficulté du programme, le critique apprécie « les brèves remarques d'ouverture de Gerardo Gandini (qui) ont contribué à adoucir l'atmosphère et l'exécution impeccable des œuvres a absorbé l'attention de tous »²⁸⁰.

Le programme de l'Orchestre philharmonique, avec le Quatuor Alban Berg et un duo d'interprètes australiens, comprenait les *Transparences* (1964) d'Antonio Tauriello²⁸¹, *Lontano* de Gyorgy Ligeti, la *Suite de danses* de Béla Bartók et la première locale du *Concerto de chambre* d'Alban Berg. Federico Monjeau souligne que seul le mouvement lent du concerto de Berg, dirigé par Gandini en 1951, avait été entendu dans « un programme comme on n'en avait plus entendu depuis les années 1960 »²⁸².

Toutes les œuvres qui, selon Gandini, « proviennent d'autres œuvres ». On souligne le fait qu'une « activité quelque peu résiduelle » du CETC a acquis « une autre projection dans la

²⁷⁶ Martín Liut, « Otras luces para la misma escultura », *art. cit.*

²⁷⁷ Diego Fischerman, « Para despedir al siglo, un saludo a toda orquesta », *art. cit.*

²⁷⁸ Jorge Aráoz Badi, « El Colón, de los jóvenes », *La Nación*, 22 juin 2000.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Federico Monjeau, « Antonio Tauriello : escapar al desgaste », *Revista Clásica*, juillet 2000.

²⁸² Federico Monjeau, « Comienza una semana excepcional », *Clarín*, 9 juillet 2000.

grande salle du théâtre »²⁸³ avec la participation de la Philharmonie, dont la version de *Lontano* a été louée par Monjeau et Pablo Kohan²⁸⁴, qui a également attiré l'attention du public jeune et enthousiaste :

Un froid glacial, une bruine mordante et un programme de musique du XXe siècle auraient pu faire imaginer un théâtre inhabité ou à basse température également à l'intérieur de l'auditorium du Colón. Cependant, les gradins du théâtre étaient absolument bondés et étrangement peuplés d'un public dont l'âge moyen était nettement inférieur à l'habitude.²⁸⁵

L'élément qui a été le plus mis en avant tout au long du cycle est son « grand pouvoir de convocation », car malgré la présentation d'un répertoire jugé difficile, les « cinq cents prospectus imprimés n'ont pas suffi pour les presque mille personnes »²⁸⁶.

Le concert du mois d'août consacré à l'œuvre de Gyorgy Ligeti et coproduit avec le Goethe, a été donné par la pianiste Susana Kasakoff, le Quintette à vent Argos et l'ensemble allemand Casoma. La réception locale de l'œuvre de Ligeti s'est concentrée sur une association avec la tradition, principalement à partir du programme de ses études pour piano, que Kasakoff a alterné avec des études de Chopin, Debussy, Liszt et Scriabine – positionnant celles de Ligeti comme « le dernier échelon de toute une réflexion profonde et réfléchie sur le piano »²⁸⁷. Monjeau interprète la musique de Ligeti comme une musique qui réinvente les idées de tradition et de mémoire. De la tradition, parce qu'elle entre dans une relation non oppressive avec le passé²⁸⁸ ; et de la mémoire, parce qu'elle est, dans l'œuvre de Ligeti, « éloignée du contexte (et du style) fin-de-siècle, mélancoliquement évidente et spirituellement écrasante »²⁸⁹.

²⁸³ Federico Monjeau, « Vanguardia en el Colón », *Clarín*, 12 juillet 2000.

²⁸⁴ Pablo Kohan, « Visita a los sonidos del siglo », *La Nación*, 12 juillet 2000.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Martín Liut, « El ecléctico siglo XX », *La Nación*, 16 septembre 2000.

²⁸⁷ Martín Liut, « Un puente entre el pasado y el futuro. Hoy comienza un ciclo dedicado a la obra de Gyorgy Ligeti », *La Nación*, 28 août 2000.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Martín Liut reprend un article sur la musique pour piano du XXe siècle publié dans *Revista Clásica*, dans son article « Un puente entre el pasado y el futuro. Hoy comienza un ciclo dedicado a la obra de Gyorgy Ligeti », *art. cit.*

Le concert a été programmé en coordination avec un atelier à l'Institut Goethe, entre d'anciens élèves de Ligeti et des musiciens argentins – plus de 50 étudiants en composition entre 20 et 30 ans – ce qui a permis de conclure que, bien que Ligeti n'ait jamais été dans le pays, « ses idées ont circulé comme jamais auparavant pendant la dernière semaine à l'Institut Goethe », dans ce qui implique « la recherche de nouvelles voies à travers l'écoute et l'appropriation de techniques de composition tirées de différents folklores ou du Moyen Âge »²⁹⁰.

La clôture du cycle a été confiée à l'Ensembles XXI dirigé par Alejo Pérez Pouilleaux, avec des œuvres composées par des compositeurs argentins spécifiquement pour cet ensemble (Marcelo Delgado, Santiago Santero, Pablo Ortiz, Pablo Cetta, Carmelo Saïtta, Mario Lorenzo et Jorge Sad)²⁹¹.

Tout au long de l'année 2000, le Teatro Colón a été confronté à de graves problèmes institutionnels, souvent en relation avec le CETC. Déjà en mai, Fischerman critique le manque de ressources allouées au centre, où parfois il ne suffisait pas de payer les salaires minimums des artistes, soulignant que « ce n'est pas une question de combien d'argent il y a (ou combien il n'y en a pas) mais de ce à quoi on choisit de le dépenser »²⁹². À titre d'exemple, il mentionne le coût de U\$91.000 dollars de l'importation de *I Pagliacci*, notant que cela représente « quelque chose comme le double de ce que coûtera la saison entière du Centre expérimental »²⁹³. Le critique donne l'analyse suivante :

L'administration actuelle du Colón a tort de donner la priorité aux titres traditionnels, à la somptuosité vide et au luxe sans surprise du grand auditorium (un luxe qui, par ailleurs, ne se traduit pas nécessairement par une qualité supérieure ni même par une plus grande frime). Le Centro Experimental, en plus d'être beaucoup moins cher que le grand théâtre, est le seul endroit du Colón qui, pour le moment, stimule (ou plutôt permet) à de nouveaux publics d'entrer au théâtre. Le coût de chaque production du CETC est minime si l'on tient compte de la mesure dans laquelle il remplit la fonction que le reste du Colón a abandonnée (...) Peut-être la direction du Colón pense-t-elle que l'art

²⁹⁰ Martín Liut, « El legado de Gyorgy Ligeti », *La Nación*, 14 octobre 2000.

²⁹¹ « En honor a un nombre plural », *Revista Clásica*, novembre 2000.

²⁹² Diego Fischerman, « Como caballo de pueblo », *Página/12*, 7 mai 2000.

²⁹³ *Ibid.*

expérimental n'a pas besoin d'argent ou que c'est un truc d'adolescents, ou peut-être veut-elle simplement retirer un clou de son cercueil et n'ose-t-elle pas le faire d'un seul coup. Quoi qu'il en soit, la situation est regrettable. Non seulement pour ce que le CETC signifie pour les créateurs et les interprètes locaux, mais pour ce que le Centre signifie pour la société en termes potentiels : un élargissement significatif de la perspective esthétique²⁹⁴.

Le critique Edgardo Ruffo, quant à lui, se livre à une dénonciation explicite :

Le budget du CETC a été réduit ; Gandini parvient à défendre une partie de la programmation pour que le centre ne disparaisse pas. Ainsi, un centre qui a déjà dix ans et qui est stratégique, qui occupe l'activité d'un groupe de personnes qui ne peuvent pas encore travailler dans la salle principale du théâtre, mais qui peuvent le faire parce que c'est à cela que sert cette zone, est complètement coupé à cause des questions électorales »²⁹⁵.

Ruffo dénonce le rééchelonnement d'une œuvre de Martín Bauer et Miguel Robles²⁹⁶, reportée pour 2001 faute de budget, alors que le budget demandé n'est pas exorbitant : « Comment, il n'y a pas dix mille pesos dans un budget de plus de quarante millions ? Quelque chose ne va pas. C'est une décision politique, ce n'est pas que l'argent n'est pas là »²⁹⁷. Pour qu'il n'y ait aucun doute sur l'importance et la place dans le domaine que le CETC a réussi à consolider, Ruffo conclut que « lorsque vous attaquez le CETC, vous attaquez l'avenir. C'est ce que les organes gouvernementaux ne prennent pas du tout en compte »²⁹⁸.

La réduction du budget est évidente dans la reprogrammation de *Mahagonny Songspiel* (1927) de Kurt Weill et Bertolt Brecht, qui a dû être présenté dans une version réduite, avec la substitution de l'orchestre au piano – dans une interprétation « admirable »²⁹⁹ par Gandini, mais qui n'était pas due à une décision esthétique mais au budget du CETC – « sans aucune nouvelle d'une réduction du budget général du Colón »³⁰⁰. Une œuvre dont « la qualité est aussi évidente que les difficultés contre lesquelles elle a dû s'articuler »³⁰¹, et dont la mise en scène est

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ Edgardo Ruffo, « El Colón espera una decisión política », *La Nación*, 28 mai 2000.

²⁹⁶ « El Colón, reprogramado », *La Nación*, 05 novembre 2000.

²⁹⁷ Edgardo Ruffo, « El Colón espera una decisión política », *art. cit.*

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ Federico Monjeau, « Se repuso Mahagonny en una versión reducida », *Clarín*, 6 mai 2000.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ Diego Fischerman, « Seis personajes en busca de la tierra prometida », *Página/12*, 7 mai 2000.

comparée à « un spectacle de résistance »³⁰². Marcelo Lombardero, responsable de la mise en scène qui sera plus tard portée à Paris par Jérôme Savary, a souligné que l'œuvre était maintenue « malgré tout, car l'important est de préserver cet espace »³⁰³, soulignant son importance dans la formation des chanteurs, *régisseurs*, metteurs en scène, instrumentistes, et se qualifiant lui-même de « fils du CETC »³⁰⁴.

La saison 2000 a donc été « la plus austère des 11 années d'existence du centre »³⁰⁵, avec en contrepartie le cycle « Adieu au 20e siècle » reprogrammé dans la grande salle, bien que l'objectif principal du centre – faire découvrir au public l'opéra de chambre et le ballet contemporains – « soit sévèrement restreint »³⁰⁶.

Il est intéressant de noter que cette plainte a été transférée du contexte politique dans la mise en scène lorsque Gandini tire sur le piano, comme une métaphore de la politique restrictive du théâtre, selon les spéculations de la presse :

Le col de son mackintosh et son chapeau de pluie couvrent son visage. Il s'approche du piano. Il enlève son pilote et son chapeau. Il tient un pistolet dans une main. Il vise le piano et tire. A la fin, au moment des saluts, le pianiste utilisera à nouveau l'arme. Que Gerardo Gandini, directeur du Centro Experimental del Teatro Colón, où le spectacle est joué, soit l'homme au pistolet n'est pas un fait sans importance. Et, à la lumière de la réduction budgétaire notoire subie par le centre qu'il dirige depuis sa fondation, la question est évidente : sur qui (ou sur qui) Gerardo Gandini tire-t-il ? où la qualité est aussi évidente que les difficultés contre lesquelles elle a dû s'articuler³⁰⁷.

Ce sont peut-être ces attaques répétées des critiques, couplées à d'autres problèmes internes au théâtre, qui ont précipité un changement de direction : en septembre 2000, le nouveau secrétaire à la culture Jorge Telerman a nommé Sergio Renán au poste de directeur artistique du théâtre. Le clin d'œil au CETC est significatif en raison de l'importance que cet espace avait pour Renán – suite à toutes les déclarations que nous avons mentionnées

³⁰² Martín Liut, « Un espectáculo de resistencia-Bajo el signo de la mayor austeridad », *La Nación*, 29 avril 2000.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ Diego Fischerman, « Seis personajes en búsqueda de la tierra prometida », *art. cit.*

précédemment. Renán précise, d'une part, qu'il ne pourra pas résoudre tous les problèmes du Théâtre, et que ses objectifs seront le remodelage de la scène et l'apport du répertoire du théâtre à un public *non habitué*.

La nouveauté institutionnelle est que Renán sera directeur artistique général ; créant ainsi la nouvelle fonction de directeur exécutif, assumée par l'architecte Enrique Fazio. Le choix d'un architecte était doublement justifié : d'une part pour dissiper le stress lié à la gestion du Théâtre seul, et d'autre part pour prendre en considération l'importance des rénovations du bâtiment qui devaient avoir lieu au Théâtre³⁰⁸.

En juin, l'opéra *Requiem para un bookmaker chino*³⁰⁹ de Luis Naón (qui fait partie de sa série *Urbana*), avec une dramaturgie de François Wastiaux, a été programmé. C'est le seul opéra contemporain de l'année qui n'était ni une première ni une production originale du CETC, puisqu'il s'agissait d'une coproduction avec le gouvernement français (Ambassade de France). L'œuvre entretient une relation avec le film *Killing of a Chinese Bookie* (1976) du réalisateur américain John Cassavettes, en remettant en question « les lieux communs » et avec une « atmosphère de violence lente, hors du temps, en sourdine »³¹⁰ similaire à celle du cinéaste. Contrairement au film, qui alternait les scènes de cabaret et les extérieurs, l'opéra mélange deux lieux qui peuvent se chevaucher : « le cabaret de Cosmo Vitelli et le théâtre de la Mafia »³¹¹. Sans la moindre référence au jazz, l'œuvre se distingue par son évocation de l'atmosphère de l'orchestre de Charlie Mingus³¹², faisant allusion à la porosité entre les genres de la musique cultivée et populaire que l'on observe de plus en plus chez les musiciens argentins.

³⁰⁸ María Iribarren, « Hoy Sergio Renán asume como director artístico del Teatro. Los problemas que plantea el Colón, no se resuelven con mi regreso' », *Clarín*, 19 septembre 2000 ; Federico Monjeau, opinion, « Para el Colón es fundamental la construcción de un auditorio », *Clarín*, 19 septembre 2000, p. 7.

³⁰⁹ Martín Liut, « John Cassavetes, en castellano », *La Nación*, 4 août 2000.

³¹⁰ Federico Monjeau, « Cuando la mafia copa la ópera », *Clarín*, 12 août 2000.

³¹¹ Federico Monjeau, « Opera de cámara y mafia. Se presenta una obra inspirada en John Cassavetes », *Clarín*, 3 août 2000.

³¹² *Ibid.*

D'autre part, dans le contexte de Buenos Aires, Liut mentionne cet opéra dans le cadre d'un « festival instantané »³¹³ de musique contemporaine pendant le mois d'août, qui comprenait une série de concerts – l'ensemble argentin Séptima Práctica, le Trio Fibonacci du Canada et la violoniste Bodil Rorbech au Centro Cultural Borges, avec des œuvres de Kagel, Mary, Berio et Gandini ; le Festival Encuentros d'Alicia Terzián au Museo Nacional de Bellas Artes avec des œuvres de Chostakovitch, Juan José Castro et Prokofiev ; l'Ensamble Arcema³¹⁴ avec des concerts à la Sala El Aleph à Recoleta ; et la musique du film d'animation « Les aventures du prince Achmed » par El Colectivo Eterofónico, un orchestre de 18 improvisateurs dirigé par Santiago Vazquez et Fernando Kabuzacki, à El excéntrico de la 18. Il est intéressant de constater que la musique contemporaine est considérée comme un domaine suffisamment large pour inclure toutes ces initiatives.

En octobre 2000, le CETC a présenté la pièce chorégraphique *Sul cominciare, sul finire* de Diana Theocharidis, en coproduction avec le Teatro San Martín³¹⁵. L'œuvre, pour 17 danseurs de la compagnie Espacio Contemporáneo, était structurée en deux parties, avec une musique originale de Martín Matalón et une version de *La Grande Fugue* op. 133 de Ludwig Van Beethoven, basée sur *Six propositions pour la fin du millénaire* d'Italo Calvino, un texte présenté par l'écrivain italien à Harvard. Theocharidis, qui a étudié avec Alwin Nikolais et s'est formé à l'analyse musicale avec Sergio Hualpa, Santiago Santero et Manolo Juárez, est parti d'une analyse musicale de Beethoven réalisée avec Juárez, qui a servi de base à la création chorégraphique. Dans la presse, la chorégraphe a déclaré qu'elle « n'illustre pas le texte avec la

³¹³ Martín Liut, « John Cassavetes, en castellano », *art. cit.*

³¹⁴ Atelier de Recherche, Création et Enseignement de la Musique, Université d'Orsay, France.

³¹⁵ Federico Monjeau, « Bailar a Calvino. El Teatro Colon retoma hoy las actividades », *Clarín*, 11 novembre 2000.

danse mais le pense à *partir de la danse* »³¹⁶, en partant de l'idée de « faire différents principes sans développement »³¹⁷, et en choisissant Beethoven pour établir une tension, car « il n'y a pas d'autre musique plus obsédée par l'idée de la danse que Beethoven, pas de musique plus obsédée par l'idée de développement »³¹⁸.

Devant l'impossibilité de travailler avec un quatuor à cordes, le chorégraphe est parti de la version pour piano à quatre mains écrite par Beethoven, avec une interprétation par quatre pianistes qui répond également à un scénario de scène : Haydée Schwartz l'interprète du début à la fin, tandis que Martín Pavlovsky, Nicolás Di Lorenzo et Leandro Mulatero abandonnent le piano pour différentes raisons – « parce qu'il ne supporte pas la répétition jusqu'à l'épuisement des mêmes cellules rythmiques », parce qu'« il est attiré par ce que les danseurs font sur scène », parce qu'« ils cèdent à la difficulté et à l'ennui que l'œuvre provoque »³¹⁹. Les pianistes alternent « et la seule qui reste, précisément jusqu'au moment précédant la fin, est Haydée Schwartz », « qui est très engagée dans l'œuvre » car elle la considère « très contemporaine et propose constamment des choses pour l'interprétation, comme, par exemple, l'aborder avec un certain air de Nancarrow »³²⁰. En d'autres termes, le seul à pouvoir maintenir l'œuvre est le pianiste qui lit Beethoven à partir du 21^e siècle. À la question « pourquoi travailler avec une œuvre qui provoque tant d'inconfort ? », le chorégraphe répond que face aux moments d'inconfort, des choses très intéressantes apparaissent.

L'œuvre a été critiquée pour son manque de cohérence – « quelque part entre frivolité et frénésie », un puzzle « dans lequel les pièces se comportent de manière insaisissable et ne

³¹⁶ Guillermo Saavedra, « Una música irritante y un texto inexistente. Ítalo Calvino por Diana Theocharidis », *Revista Clásica*, 2000.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*

s'emboîtent jamais tout à fait »³²¹, tandis que la performance des pianistes a été unanimement célébrée. La deuxième partie, avec la musique enregistrée par Matalón, présentait une atmosphère « plus sombre »³²² où les musiciens étaient remplacés par un artiste de cirque, un acrobate, un funambule et un lanceur de couteaux.

L'espace particulier du CETC était un « plus »³²³ dans le scénario de la pièce. Les thèmes soulevés par Calvino – la problématique du début et de la fin, les faux départs, la légèreté, la vitesse, l'exactitude – ont été repris par la chorégraphie et la musique. Où « (l)es pianistes s'enfuient parce qu'ils ne peuvent supporter l'irritation et l'épuisement que l'œuvre produit en eux. Il en va de même pour les danseurs »³²⁴.

Le groupe argentin Arcana – composé de Jorge Sad, Nora García, Juliana Moreno, Javier Mariani, Mariano Nadini – s'est produit le 26 novembre dans un concert extraordinaire avec des œuvres de Sad, Pablo Cetta et Marcelo Delgado. Les CD « Eduardo Bértola : Tramos » de Agrupación L.V. et celui du Colectivo Creación Sonora, dirigé par Jorge Sad et comprenant les musiciens Juliana Moreno, Germán Meira, Enrique Entensa et Martín Devoto (violoncelle) ont également été présentés. L'album du Colectivo de Creación Sonora, représente « le fruit de quatre années ininterrompues d'expérimentation musicale »³²⁵, combinant « improvisation collective, composition académique et traitement électronique du son en temps réel »³²⁶, grâce à la phénoménale révolution numérique « qui a rendu les équipements électroacoustiques moins chers et meilleurs »³²⁷. Sad, diplômé de l'UCA en 1988 et membre du LIPM, qualifie les pièces du Collectif de pièces collaboratives définies par un « synthétiseur vivant »³²⁸, avec

³²¹ Laura Falcoff, « Un espectáculo singular. Diana Theocharidis armó coreografía sobre música de Beethoven y del argentino Matalón », *Clarín*, 19 novembre 2000.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*

³²⁴ « Seis propuestas para la nueva danza », *La Nación*, 12 novembre 2000.

³²⁵ Martín Liut, « El sintetizador viviente. Se presentará una grabación del Colectivo de Creación Sonora », *La Nación*, 10 décembre 2000.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Ibid.*

un accent sur le timbre et l'effacement des « frontières entre le son numérique et naturel »³²⁹. Le collectif fonctionnait comme un groupe résident à l'Institut de l'Université de Morón, et les pièces étaient le fruit d'une année de sessions d'improvisation.

Nous voyons comment, après 10 ans d'activité, le CETC représente déjà un lieu où les compositeurs locaux peuvent présenter leurs projets. Le programme s'est clôturé le 26 novembre avec une coproduction, l'opéra *Liederkreis* de Gerardo Gandini, programmé avec *Le Prisonnier* de Dallapiccola, avec la participation de musiciens, de danseurs et d'un artiste de cirque. L'œuvre de Gandini, avec une *régie* de Rubén Szuchmacher et basée sur l'œuvre de Robert Schumann, « a divisé le public comme peut-être aucun autre opéra argentin ne l'a jamais fait »³³⁰.

Les bilans du Teatro Colón en 2000 ont mis en avant certains interprètes internationaux (Daniel Barenboim, Claudio Abbado) et locaux, ainsi que le cycle « Despedida del siglo XX » (Adieu au XXe siècle). Mais les critiques ont porté sur « l'absence de politique culturelle »³³¹, avec un Teatro Colón en grève pendant le mois de mars, et qui a connu « son année la plus grise », avec la « suspension des représentations et le changement de direction avec une saison lyrique médiocre qui n'a pas pu être conclue »³³². Dans le domaine de la musique académique, l'année 2000 « a laissé plus de déceptions et d'inquiétudes que de bons souvenirs », et ce qui a été produit par le théâtre lui-même « a été le plus pauvre en souvenirs depuis longtemps »³³³. Cela est dû, selon Pablo Kohan, à des erreurs au sein du Secrétariat de la Culture et à « des absurdités dans le traitement des demandes par la Commission Intercuerpos »³³⁴. Kohan oppose le Teatro Colón au Teatro Argentino de La Plata, dont l'existence « confirme que le

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ Mariano del Maz, Federico Monjeau, Fernando García, « Decíamos ayer... », *Clarín*, 24 décembre 2000.

³³¹ « Música clásica : dónde está el director ? », *La Nación*, 31 décembre 2000.

³³² *Ibid.*

³³³ Pablo Kohan, « Lo que va del Colón al Teatro Argentino », *La Nación*, 31 décembre 2000.

³³⁴ *Ibid.*

fonctionnaire n'est porteur d'aucune malédiction satanique, que la contradiction entre public et privé n'est pas essentielle, mais simplement circonstancielle, et qu'aucune malformation congénitale ou fatale n'est inhérente au public, mais que tout est possible lorsque les politiques et les conduites sont appropriées »³³⁵.

5.4. Dix ans d'expérimentation

Si nous analysons la première décennie d'activités du CETC, une première observation concerne le « B » de CEOB pour ballet (le nom du centre jusqu'en 1997), qui est la discipline la moins représentée. Dans ces derniers, les spectacles incluant du ballet ne dépassaient pas deux par an, et en 1997, 1998 et 1999, la danse n'était pas présente dans tous les spectacles³³⁶. Le CETC n'a pas généré de collaboration avec la Compañía de Danza Contemporánea del Teatro San Martín – bien que certains chorégraphes collaborent avec les deux institutions. L'objectif déclaré du centre de susciter une collaboration entre compositeurs et chorégraphes n'était pas toujours évident, même avec des appels d'œuvres qui sont restés déserts. Plusieurs journalistes, déjà en 1992, ont signalé un problème généralisé, étant donné que, selon les termes du directeur adjoint et danseur Pina di Benedetto, « il est difficile pour un musicien et un chorégraphe de se réunir pour monter une œuvre »³³⁷. Cette collaboration entre auteurs pour expérimenter de nouvelles situations nécessiterait « un talent qui jusqu'à présent n'est pas

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Les activités de ballet du CETC au cours de cette première décennie ont été les suivantes : *Lorca, tres poemas* en 1991, avec une musique électronique de Francisco Kröpfl et une chorégraphie de Nora Codina pour sa compagnie Mudanzas ; une reprise de *Lorca* en 1993, accompagnée de chorégraphies d'Alejandro Cervera – *Satie-Satie* – et d'Horacio Pigozzi – *Uspud* – sur des œuvres d'Erik Satie ; des hommages à John Cage avec des chorégraphies et une version du *Combate de Tancredo y Clorinda* par Pina di Benedetto et Alejandro Cervera en 1994 ; un numéro avec de la danse dans *Variété : théâtre musical des années 60* dans les œuvres *Sequenza pour trombone* de Luciano Berio, *Aria* de John Cage et *German Tango* de Mauricio Kagel, en 1995 ; une chorégraphie de Diana Theoharidis sur le *Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier Messiaen au Teatro San Martín en 1995 ; l'œuvre *Proyecto 96* en 1996 ; et *Ryoanji, el centro del mareo* avec une chorégraphie de Susana Szperling en 1999. En 1992, les œuvres *La casa sin sosiego* et *Un fratricidio* incluaient des danseurs, mais il n'y avait pas d'œuvre exclusivement chorégraphique.

³³⁷ Sandra Chaheer, « Este año no habrá programas de ballet experimental », *La Maga*, n° 14, 15 avril 1992, p. 13.

apparu »³³⁸, avec un concours en 1991 pour la production d'œuvres avec ballet qui a été abandonné³³⁹.

Le CETC, par sa nature interdisciplinaire, amène des critiques de nouvelles disciplines (danse, littérature, théâtre) dans le domaine de la musique contemporaine, l'ouvrant ainsi à de nouveaux publics. L'historien et critique de théâtre Jorge Dubatti n'a pas hésité à affirmer que le centre « a fait place aux productions les plus étranges, les plus risquées et les plus singulières, a permis de découvrir de nouvelles techniques, de nouveaux auteurs et de nouvelles créations, et a construit de nouveaux territoires dans le domaine du théâtre musical. Une contribution constante et de très haute qualité »³⁴⁰. Enfin, le CETC au sous-sol du Teatro Colón est apparu comme un *topos* récurrent, représentant la tension entre le nouveau-expérimental et le traditionnel-conservateur dans le même bâtiment. Une Gran Sala conservatrice dans sa mise en scène et son répertoire, et une salle souterraine, d'où l'on peut entendre le tapotement des pieds du public d'en haut, qui dans ses chaussures et ses robes de gala manifeste lorsqu'un opéra de Verdi est annulé en raison d'une grève de l'Orquesta Estable. Selon les mots de Jorge Dubatti :

(Le CETC apporte) une contribution constante et de très grande qualité à la recherche sur les *poétiques de la contraposition* – celles dont les conventions ne se sont pas cristallisées dans le champ théâtral, selon la définition de Lotman basée sur l'identification du conventionnel dans l'imaginaire du public -, en complément et en contraste avec la programmation de la Sala Grande³⁴¹.

Mais la plus grande différence entre les deux salles est une politique culturelle qui attribue un budget marginal à l'expérimentation par rapport à la tradition, une tradition dont l'existence même est remise en question vers la fin de la décennie. Le musicologue Pablo Fessel analyse la relation entre les deux architectures : la forme arrondie, décorée et fonctionnelle du fer à cheval de la salle principale, à laquelle le CETC oppose un espace rectangulaire et

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ Jorge Dubatti, « En el Centro de Experimentación del Colón – Poesía, música y teatro componen un espectáculo atrapante en 'Sin voces' », *art. cit.*

³⁴¹ *Ibid.*

dépouillé ; une hiérarchie sociale implicite dans la structure des stalles, des loges et des galeries à laquelle s'oppose un espace mobile. C'est une confrontation « des temps historiques et de l'esthétique »³⁴² qui se manifeste dans l'architecture et dans la programmation.



Figure 26 - Teatro Colón : Salle principale (en haut) ; CETC (en bas).

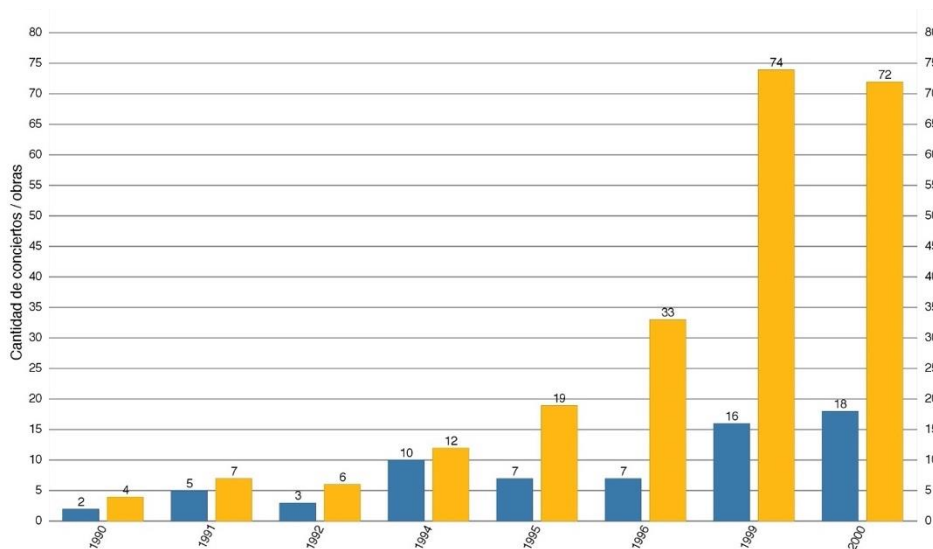
Le CETC est une initiative qui se consolide tout au long de la décennie, soutenue en grande partie par le poids de l'institution qui l'accueille – le Teatro Colón – et par une figure de poids et d'influence – Gerardo Gandini. Le CETC remplace en grande partie les activités du Goethe-Institut, dont la politique culturelle dans les pays d'Amérique latine a dû changer radicalement dans les années 1990, en raison de la réorientation du budget vers les pays d'Europe de l'Est après la chute du mur de Berlin en 1989.

Pour conclure cette section, nous esquisserons quelques lignes d'analyse de la programmation, qui rendent compte du programme esthétique conçu par Gerardo Gandini. Afin d'analyser ces premières années, nous partirons de l'intégralité de ce qui a été programmé, l'entrée de la base de données MusiCA créée pour cette recherche avec le programme

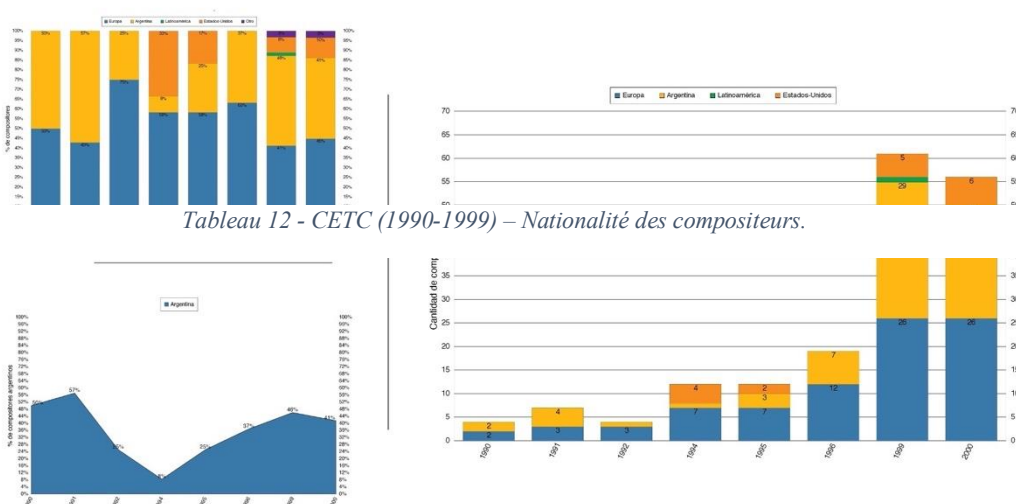
³⁴² Pablo Gianera, « Una idea convertida en espacio », *La Nación*, 25 mai 2008.

Filemaker³⁴³. Comme observations générales, nous pouvons constater qu'à l'exception de l'année 2000, le nombre de concerts a augmenté, et que 1993 et 1999 ont été les années où la plupart des concerts et des œuvres ont été joués.

Tableau 11 - CETC (1990-1999) – Nombre d'œuvres et de concerts.



En ce qui concerne la nationalité des artistes, il est intéressant de noter que, bien que le centre se positionne comme un espace de création pour les compositeurs nationaux, leur

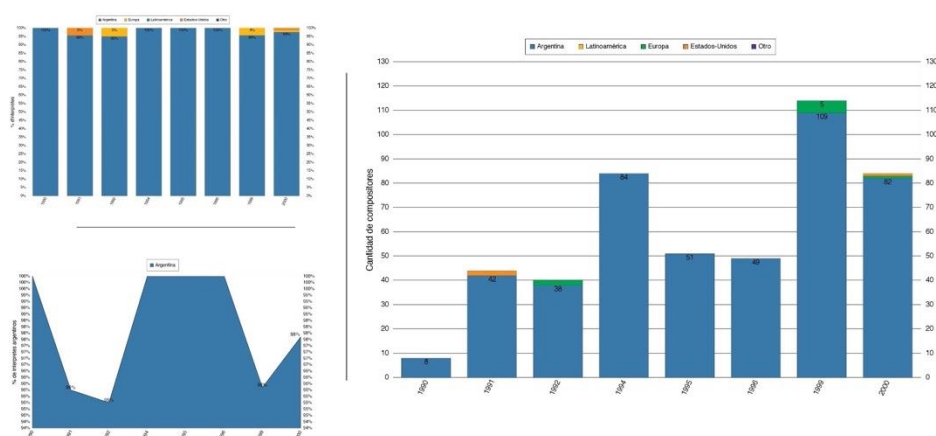


³⁴³ La base de données MusiCA (Música Contemporánea Argentina) a été créée pour cette recherche doctorale à l'aide du logiciel Filemaker. La programmation et la conception ont été réalisées en collaboration avec Julien Hogert. C'est à partir de cette base de données que toutes les statistiques présentées ont été obtenues.

représentation était de 50% les meilleures années, alors que d'autres années, comme en 1994, ils étaient très peu présents. Il n'est évidemment pas surprenant qu'en 1999, année de « l'adieu au 20e siècle », il y ait eu une majorité de compositeurs européens au centre du canon.

Les interprètes, quant à eux, étaient pour la plupart argentins. Cela renforce l'idée que le CETC est un espace de formation à l'interprétation de la musique contemporaine pour les musiciens locaux, bien que des questions budgétaires aient pu influencer la rareté de la présence d'interprètes étrangers – les rares qui étaient présents étaient le résultat de coproductions avec des institutions étrangères telles que le Goethe Institut.

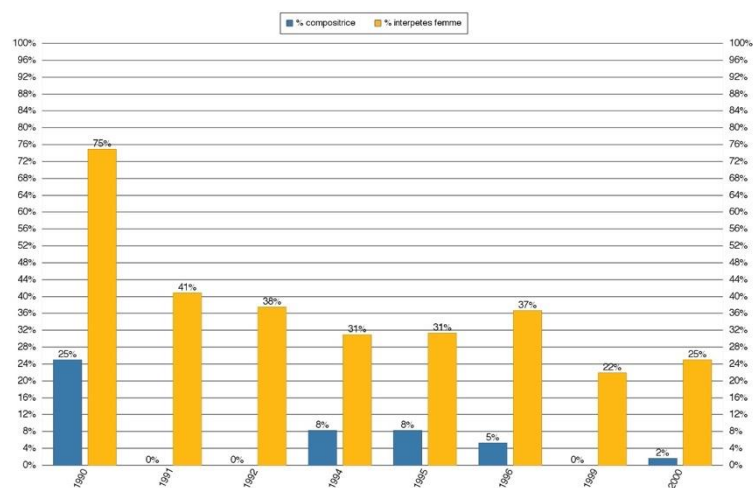
Tableau 13 - CETC (1990-1999) – Nationalité des interprètes.



Enfin, si l'on considère la présence des femmes, on constate qu'elles sont minoritaires tant parmi les interprètes – en moyenne 30% – que parmi les compositeurs, qui sont pratiquement absents. En effet, la compositrice Marta Lambertini était la seule à figurer au programme du centre.

Nous poursuivrons notre analyse de la programmation du centre au chapitre sept, où nous examinerons ces statistiques sur une plus longue période. Nous examinerons ensuite deux autres initiatives importantes en matière de musique contemporaine à Buenos Aires au cours de l'année.

Tableau 14 - CETC (1990-1999) – Femmes – compositeurs et interprètes.



Chapitre 6 : Le Ciclo de musique contemporaine du San Martín et Experimenta (1997-2000)

Deux initiatives ont vu le jour en 1997, le Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín (El Ciclo) d'une part, et Experimenta au Centro Cultural Ricardo Rojas, d'autre part – dans le cadre d'une nouvelle politique culturelle de la ville qui comprenait des festivals tels que le FIBA (théâtre, danse, musique et performance) et le BAFICI (cinéma). Le Ciclo del San Martín représente les débuts du compositeur Martín Bauer en tant que gestionnaire culturel spécialisé dans la musique contemporaine. On lui doit la création d'un espace de formation qui s'étale sur plus de vingt ans et qui s'adresse à la fois au public – qui écoute des interprètes du monde entier jouer le répertoire contemporain – et aux interprètes argentins – qui ont pu travailler avec des chefs d'orchestre et des compositeurs étrangers. Experimenta est une initiative du producteur de télévision Claudio Koremblit, une de ses premières incursions dans la musique contemporaine, mais qui a rencontré des problèmes de production dès sa deuxième année et dont la continuité dans le temps a été fragmentaire, avec des années entières sans activité.

Ces deux initiatives s'inscrivent dans le cadre d'un renouveau politique et culturel de la ville de Buenos Aires au milieu des années 1990, alors que la réforme constitutionnelle de 1994 donne à la capitale fédérale un nouveau régime d'autonomie par rapport au gouvernement national, avec la sanction d'une Constitution de la ville de Buenos Aires en 1996. Jusqu'alors, le maire de la ville était nommé par le président de la nation, tandis que la nouvelle Constitution permettait aux habitants de Buenos Aires d'élire leurs représentants. Le 7 août 1996, Fernando de la Rúa devient le premier chef du gouvernement de la ville de Buenos Aires (jusqu'au 10

décembre 1999, date à laquelle il devient président de la nation), mettant ainsi fin au contrôle péroniste de la ville de Buenos Aires, dont le dernier maire était Jorge Manuel Rogelio.

Le nouveau gouvernement municipal, qui représente la récupération du pouvoir municipal par l'Unión Cívica Radical, nomme María Sáenz au poste de secrétaire à la culture de la municipalité de Buenos Aires, et Darío Lopérvido au poste de sous-secrétaire. Ce dernier, un politicien de 32 ans, avait commencé sa carrière dans le radicalisme à l'Université de Buenos Aires, dirigeant en 1996 le Centro Cultural Ricardo Rojas¹, avec Cecilia Felgueras comme directrice de la programmation. Chez Rojas, il avait cherché à représenter le mouvement de *la pègre* des années 80 et 90, en mettant l'accent sur la jeunesse et la recherche culturelle².

En tant que sous-secrétaire, M. Lopérvido est responsable du Teatro San Martín, du Teatro Alvear, du Centro Cultural Recoleta et de la Direction de la promotion culturelle. Son soutien est décisif pour le démarrage des deux initiatives, le Ciclo et l'Experimenta³. Lors d'une interview en 1996, Lopérvido a souligné l'importance de la contre-culture, en insistant sur le fait que d'importantes initiatives culturelles dans la ville, telles que Parakultural, le Mozarteum ou l'Institut Goethe, n'avaient pas été soutenues par l'État. L'exception, ajoute-t-il, fut la gestion par Kive Staiff du Teatro San Martín⁴.

Au cours de ses six années au Rojas – dont trois en tant que directeur – la gestion de Lopérvido est jugée par la presse comme un renouveau⁵, avec des initiatives comprenant des cours, des ateliers, du théâtre, de l'audiovisuel et la Bienal de Arte Joven. Selon Lopérvido, « l'idée est de reproduire dans la ville les phénomènes de gestion qui ont eu du succès dans un

¹ Le Centro Cultural Rector Ricardo Rojas a été créé en 1984 et faisait partie du Secrétariat de l'extension universitaire de l'Université de Buenos Aires. Actuellement, il appartient au Secrétariat des relations institutionnelles, de la culture et de la communication de l'UBA. Voir <https://www.rojas.uba.ar/>

² Claudio España, « El radicalismo promete una 'sacudida cultural' », et Pablo Zunino, « Más cerca del barrio que del gran show », *La Nación*, 3 août 1996.

³ *Ibid.*

⁴ Mariana Enríquez, « El trabajo cultural es siempre contracultural », *Página/12*, 25 octobre 1996.

⁵ A.L., « La frivolidad ya genera rechazo. Las ideas de Darío Lopérvido, subsecretario de Cultura de la ciudad de Buenos Aires », *La Opinión*, novembre 1996.

petit espace comme le Rojas, qui devient un point de référence culturel sans avoir beaucoup d'argent et à force de convoquer tout le monde et de confier une partie de cette gestion aux artistes », pour aller à l'encontre d'une certaine frivolité culturelle⁶ dans laquelle, selon lui, la ville de Buenos Aires était tombée pendant le Ménémisme, à la recherche d'une image, d'austérité, d'honnêteté et d'efficacité⁷.

Lopérvido fixe deux priorités dans son agenda : décentraliser géographiquement les activités, actuellement situées à Corrientes et Callao, et non à Mataderos, Liniers, Lugano ou Barracas⁸ ; et s'associer à des *sponsors*. Parmi celles-ci, il cite des institutions telles que l'Institut Goethe, l'Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), Babilonia, le British Council et l'ambassade de France.

L'une des premières initiatives est la création du Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) en 1997, un festival tous les deux ans qui réunit le meilleur du théâtre mondial et qui est en communion permanente avec le théâtre de la ville. Un festival qui s'engage avec le reste de l'activité théâtrale locale et implique le théâtre officiel, privé, indépendant et de rue⁹. L'initiative découle du constat qu'il y avait peu de spectacles étrangers (moins de dix en 1996, et avec une mauvaise organisation), qui n'interagissaient pas non plus avec les artistes locaux¹⁰. L'épicentre du festival était l'Avenida Corrientes, d'où il a été projeté vers d'autres lieux dans le reste de la ville, avec un soutien considérable d'entreprises privées et de fondations – reprenant cette idée de s'opposer au « gaspillage économique » ménémiste et avec l'idée d'une culture « sans coûts » pour les contribuables. Les deux autres initiatives de cette année sont le Ciclo del San Martín et Experimenta, qui suivront la ligne de la FIBA en termes de logiques de production et d'ouverture vers l'international.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Alejandro Cruz et Carlos Pacheco, « Buenos Aires será sede de un festival internacional. La Secretaría de Cultura municipal prepara un encuentro con invitados extranjeros para octubre del 97 », *La Maga*, 28 août 1996.

¹⁰ *Ibid.*

Dans cette section, nous examinons les deux initiatives sous deux angles : la réception et le soutien de la presse, et la consolidation d'un canon contemporain d'œuvres musicales. Le critique Federico Monjeau donne clairement la priorité à ces initiatives de musique de chambre par rapport à celles utilisant uniquement des médias électroniques, déclarant en 1997 que « personnellement, je n'ai pas l'impression que la musique électronique ait produit quelque chose de trop significatif au cours des dernières décennies »¹¹. Le critique a mis de côté l'idée de progrès technologique dans la musique, afin de donner une plus grande visibilité à des activités telles que celles de Gandini au CETC et au Ciclo del San Martín. En comparant le Ciclo avec Experimenta, nous observons que si la première initiative a eu une continuité ininterrompue pendant plus de vingt ans, tandis que la seconde fonctionne par intermittence, quelles étaient les différences entre ces deux initiatives ? Pourquoi ont-elles eu des destins différents ? Ce sont les questions développées dans ce chapitre.

6.1. Le retour de la musique contemporaine à San Martín

La musique contemporaine a toujours fait partie du programme du Teatro San Martín. Le poète Guillermo Saavedra a affirmé avoir eu son premier baptême du feu avec la musique contemporaine dans ce théâtre, avec la première de *La Passion de Buster Keaton* de Gandini en 1979, qui l'a « converti pour toujours à cette musique originale et sans préjugés »¹². Avec ses continuités et ses ruptures au fil du temps, ajoute Saavedra, c'était un théâtre avec un « air démocratique et hospitalier (...) par opposition à l'aspect quelque peu intimidant du Colón », un lieu où coexistaient les « mal nommées musiques classique et contemporaine, s'impliquant mutuellement et que seule une série de malentendus plaçait dans des camps opposés »¹³.

¹¹ Publié un an plus tard dans Federico Monjeau, « Música y memoria », *Punto de vista*, n° 60, 1998, p. 25-27.

¹² Guillermo Saavedra, « Sonoridades. Cuatro décadas de música en el San Martín », *Revista Teatro*, année XXI, n° 60, juillet 2000, p. 98-102.

¹³ *Ibid.*

Pour retracer la genèse du Ciclo, il faut analyser un événement qui a eu lieu en 1996, lorsque Buenos Aires a reçu pour la première fois l'*Ensemble InterContemporain*, dirigé par Pierre Boulez. L'*Ensemble* a donné ses deux premiers concerts les 17 et 18 octobre dans la salle principale du Teatro Colón, avec un accueil critique qui l'a qualifié de jalon¹⁴ dans l'histoire du théâtre et d'un des « succès inoubliables »¹⁵ de l'année. Les critiques soulignent le niveau des interprètes, dont Boulez décrit comme « l'interprète de la pensée sonore de son temps »¹⁶, dans des œuvres d'Arnold Schönberg, Anton Webern, Richard Wagner, Olivier Messiaen et Claude Debussy, Philippe Manoury et Gyorgy Ligeti.

Le troisième concert de l'*Ensemble* est programmé au Teatro San Martín, avec un programme décrit comme « plus expérimental »¹⁷, puisqu'il comprend des œuvres qui combinent des instruments traditionnels avec les nouvelles technologies. En ce sens, le choix de la Sala Casacuberta, avec sa forme semi-circulaire, a permis la spatialisation requise par de nombreuses œuvres. Les techniciens de l'IRCAM se sont déplacés pour assurer l'installation des 15 amplificateurs qui entouraient le public dans les œuvres présentées : *Incises*, *Anthèmes* et *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez, et *Jupiter* de Philippe Manoury. L'entrée au concert à San Martín était « d'un prix modeste de 10 pesos »¹⁸, et la visite comprenait une rencontre entre Boulez et de jeunes compositeurs de tout le pays, qui ont reçu des bourses pour assister aux réunions. Les associations privées qui coproduisent le concert – l'Agrupación Nueva Música et la Fundación Música y Tecnología présidée par Nelly Di Tella – font revivre les souvenirs de l'avant-garde musicale des années 1960.

¹⁴ Martín Liut, Alberto Emilio Giménez, « Pierre Boulez, intérprete del pensamiento musical del siglo », *La Nación*, 19 octobre 1996.

¹⁵ Diego Fischerman, « Un año brillante para los fans de la música clásica », *Página/12*, 31 décembre 1996.

¹⁶ Martín Liut et Alberto Emilio Giménez, « Pierre Boulez, intérprete del pensamiento musical del siglo », *art. cit.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

Il s'agissait de la deuxième visite du compositeur français, qui avait visité le pays en 1954, en tant que directeur musical de la compagnie de Jean-Louis Barrault, dans ce qu'un critique a décrit comme l'époque de Juan Carlos Paz. À cette époque, il avait donné une conférence à la Galerie Krayd devant une salle comble, avec « des gens assis par terre et des dizaines de compositeurs qui l'assiégeaient »¹⁹. La visite de 1996 est considérée par Diego Fischerman – avec les séries de concerts du Sinfonietta de la Fundación Omega Seguros sous la direction de Gandini, l'activité du CEOB, du Goethe, du CEAMC et du CCR – comme la preuve qu'il « il existe un public pour des spectacles (...) plus marginaux sur le marché »²⁰.

Dans le programme du concert au San Martín, le nouveau directeur du Teatro Ernesto Schóo²¹ décrit Pierre Boulez comme un « explorateur de territoires inédits dans la production de sons, un poète aventureux, enrichissant nos vies », lui attribuant une « éthique, inséparable de toute esthétique » avec laquelle il « indique un chemin à tous ceux qui estiment que la culture est un outil indispensable pour construire une Humanité meilleure »²². Dans le même programme, Nelly Di Tella et Francisco Kröpfl établissent un lien direct entre la visite de l'*Ensemble* et l'Instituto Di Tella. Kröpfl met en lumière les liens intercontinentaux tissés lors de la visite de Boulez en 1954, depuis les rencontres avec Juan Carlos Paz et ses disciples (dont Mauricio Kagel), les discussions sur les techniques de composition à l'hôtel Claridge, jusqu'à une réunion au cours de laquelle Boulez a expliqué le déroulement du *Marteau sans maître*.

Cet échange, se souvient-il, avait conduit à l'exécution des *Transformations canoniques* de Juan Carlos Paz lors de concerts au *Domaine musical* de Paris, sous la direction de Boulez. Kröpfl considère également que la documentation partagée à l'époque sur les expériences du Radio Laboratory de Cologne a été fondamentale pour les débuts de la musique électronique

¹⁹ Magazine « Club por la música », art. cit.

²⁰ Diego Fischerman, « Un año brillante para los amantes de la música clásica », art. cit.

²¹ Hilda Cabrera, « Las decisiones las tomo yo. Ernesto Schóo asumió en el San Martín », *Página/12*, 22 août 1996.

²² « Boulez en Argentine », programme du concert, Teatro General San Martín, 19 octobre 1996.

en Argentine²³. Dans cette optique, il considère la visite de 1996 comme fondamentale « pour la jeune génération de compositeurs argentins »²⁴.

Le magazine international *Le Monde de la musique* rapporte également la répercussion de la visite de Boulez à Buenos Aires, dans une note citée par Fischerman :

les 3 400 sièges du Colón sont tous pris... À la sortie, Boulez signe des dédicaces dans les programmes pendant une demi-heure, debout dans le trottoir [sic] de Cerrito... ; pour le concert au Teatro San Martín, tous les billets sont vendus en 20 minutes et les organisateurs décident de le retransmettre sur un écran géant pour plus de mille personnes, de tous âges, qui regardent et écoutent en silence...²⁵

L'élément le plus important de la visite de Boulez est peut-être le succès de la musique contemporaine auprès du public, ce qui n'est pas passé inaperçu auprès des responsables culturels de Buenos Aires. En ce sens, la conséquence directe est le Ciclo del San Martín et Experimenta l'année suivante. Expliquant cette relation, Kröpfl déclare que le « pari du San Martín (...) semble parler d'une croyance à laquelle les concerts de Boulez ont dû beaucoup contribuer »²⁶. Jorge Landaburu souligne également la visite de Boulez comme un événement transcendantal, « non seulement en raison de la stature intellectuelle, artistique et éthique du voyageur, mais aussi en raison de la série de conséquences qui commencent déjà à se produire »²⁷, traçant un lien direct avec le Ciclo :

Pour la Direction Générale et Artistique du San Martín, l'épisode a été décisif pour décider des derniers détails du programme 1997. La capacité de Boulez, un compositeur qui a profondément marqué la musique contemporaine – (...) – a ratifié l'existence d'un public attentif, jeune et enthousiaste. Les séries de musique contemporaine organisées précédemment au San Martín ont sans aucun doute contribué à la consolidation et à l'élargissement de ce public. Mais il a fallu la présence de Boulez pour que cette exigence artistique se manifeste dans toute sa richesse, et pour que la direction du Théâtre décide, par conséquent, de

²³ *Ibid.*

²⁴ Francisco Kröpfl, « Boulez y Buenos Aires », dans « Boulez en Argentina », Programme de concert, Teatro General San Martín, 19 octobre 1996.

²⁵ Diego Fischerman, « Clásicos de la semana pasada. Francisco Kröpfl y un ciclo atípico », *Página/12*, 19 avril 1997.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Jorge Landaburu, « Un ciclo necesario : La música contemporánea y las nuevas tecnologías », *Revista Teatro*, année 3, n° 5, avril 1997.

promouvoir un double mouvement de ratification et de changement dans la continuité²⁸.

Selon la description de Landaburu, le public nombreux et enthousiaste « n'a pas rempli la salle : il l'a littéralement débordée. Et comme on s'attendait à un tel intérêt, il y avait également un grand écran de télévision dans la salle de théâtre, où plusieurs centaines de spectateurs ont pu suivre le spectacle simultanément »²⁹. Des entretiens avec Martín Bauer et Carmen Baliero confirment l'hypothèse selon laquelle le succès de la visite de *l'InterContemporain* a permis la création du Ciclo l'année suivante³⁰.

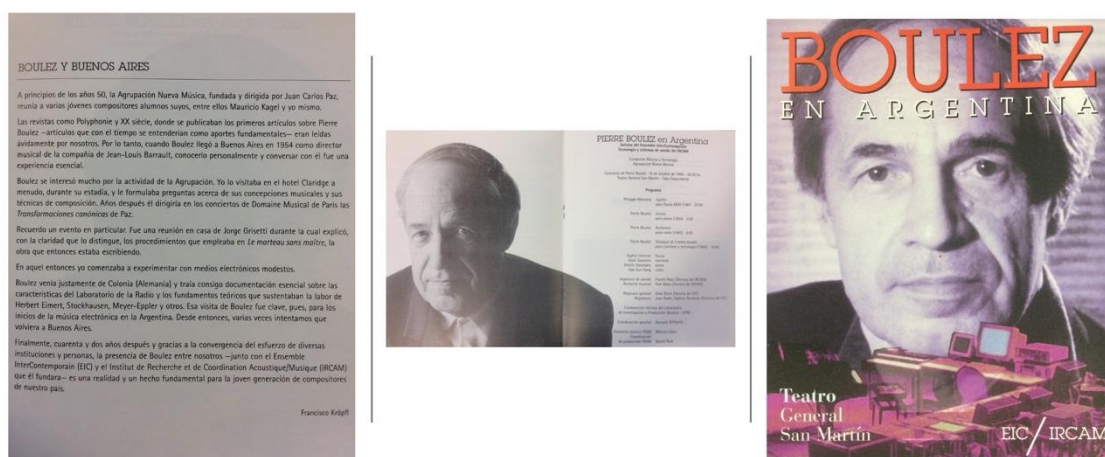


Figure 27 - Boulez en Argentine, 1996.

La programmation de la musique contemporaine au Teatro San Martín n'a pas fait l'objet d'une analyse systématique, notamment les activités du CICMAT (centre énigmatique marquant la transition entre le CLAEM et le LIPM) pendant la dictature³¹, et aussi, le baptême que la *Passion de Buster Keaton* de Gandini a impliqué pour Guillermo Saavedra³². Mais il ne

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Jorge Landaburu, « Un ciclo necesario. La Música Contemporánea y las nuevas tecnologías », *art. cit.*

³⁰ Entretien avec Martín Bauer, Buenos Aires, 3 juillet 2016 ; et avec Carmen Baliero, Buenos Aires, 6 janvier 2018.

³¹ Les travaux de Miguel Garutti mentionnés ci-dessus étudient les activités du CICMAT.

³² Guillermo Saavedra, « Sonoridades. Cuatro décadas de música au San Martín », *art. cit.*

fait aucun doute qu'à partir de 1996, la musique contemporaine est revenue au San Martín pour y rester.

La première édition du Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea est annoncée dans le magazine du théâtre comme « un Ciclo nécessaire »³³. Le soutien d'une critique journalistique soutenue et militante dans les principaux médias – *Página/12*, *Clarín*, *La Nación* – avec des annonces de concerts et des critiques après chaque représentation, se distingue. Les comptes rendus de critiques tels que Federico Monjeau, Diego Fischerman, Martín Liut et, plus tard, Pablo Gianera et Sandra de la Fuente reflètent une esthétique de l'essai, qui se retrouve dans de nombreux cas dans leurs contributions aux magazines *Lulú* et *La Maga*. Comme pour le CETC, des critiques d'autres disciplines écrivent également sur le Ciclo – la critique littéraire Beatriz Sarlo est un exemple de la manière dont la proposition s'adresse à un public culturel plus large. Cette couverture dans la presse montre une volonté d'attirer un public à ces concerts, en leur donnant de nouveaux outils d'écoute.

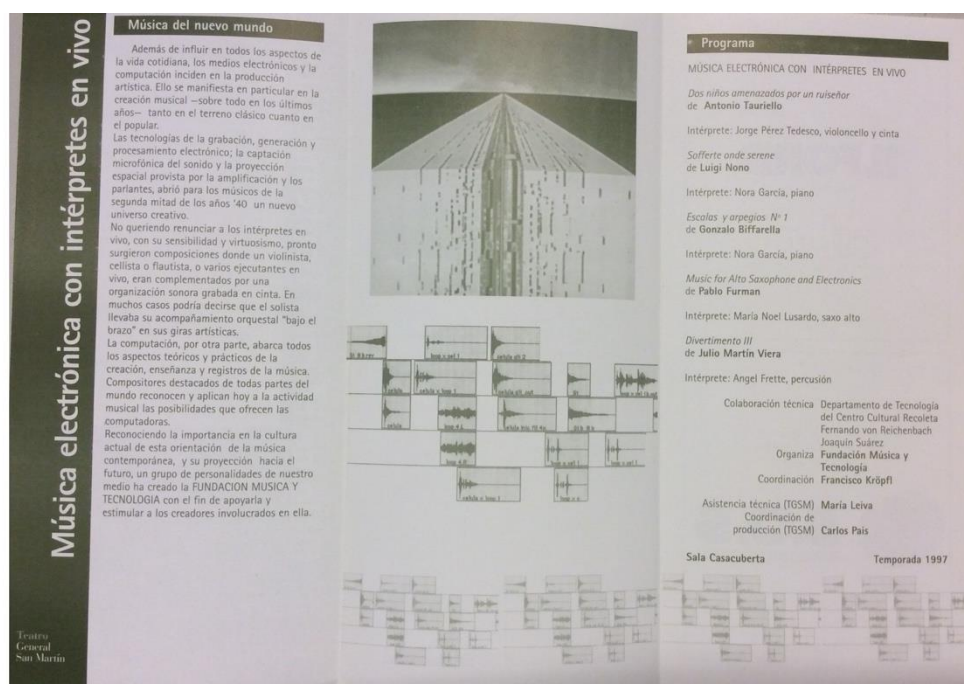


Figure 28 - Ciclo de San Martín 1997.

³³ Jorge Landaburu, « Un ciclo necesario : La música contemporánea y las nuevas tecnologías », *art. cit.*



Figure 29 - Ciclo del San Martín, 1997, Presse I.

L'année inaugurale est coordonnée par le compositeur Martín Bauer, mais Gerardo Gandini et Francisco Kröpfl programment avec lui, avec neuf concerts répartis sur l'année. Kröpfl organise trois concerts³⁴, parmi lesquels Monjeau souligne que « toutes les œuvres rétablissent la figure de l'interprète », ne suppriment pas sa participation, même si elles la requièrent de manière décisive, ce qui rétablit « une dimension temporelle qui avait été perdue dans la musique purement électronique »³⁵. Ce premier concert d'œuvres mixtes a fonctionné comme un écho de la visite de l'*InterContemporain* qui avait généré le Ciclo, soulignant à son tour la prédilection de Monjeau pour l'abandon des œuvres de musique électronique.

Les trois concerts organisés par Gandini au cours du mois d'août ont mis l'accent sur trois villes : New York pour le premier, avec des œuvres de John Cage ; des œuvres de la

³⁴ Les concerts « Neuf technologies par neuf compositeurs » le 22 avril, « Musique électronique avec des interprètes en direct » le 17 juin, et « De l'avant-garde au présent. Hommage à Juan Carlos Paz » le 14 octobre. L'Ensamble Académico CEAMC dirigé par Santiago Santero étaient les interprètes du dernier concert.

³⁵ Federico Monjeau, « Una síntesis enriquecedora. Valiosa experiencia en el ciclo Nuevas Tecnologías por Nueve Compositores », *Clarín*, 22 avril 1997.

deuxième école de Vienne lors du deuxième concert ; et la ville de Buenos Aires, avec des œuvres de compositeurs argentins, pour le troisième³⁶. Le grand événement de l'année est sans aucun doute le premier de ces concerts, pour lequel Gandini a invité le rockeur Fito Páez (avec qui il avait collaboré l'année précédente au profit de la Fundación Música Esperanza, convoquée par Miguel Ángel Estrella). Le concert est le « plus gros succès au box-office »³⁷ d'une semaine où il y avait des concerts de musique contemporaine presque tous les jours,



Figure 30 - San Martín Ciclo 1997, musique électronique.

même avec des superpositions³⁸.

Dans la première partie, Gandini interprète les *Sonates et interludes pour piano préparé*, et dans la deuxième partie, Páez exécute une lecture *Lecture sur rien* avec un

³⁶ Les concerts étaient les suivants : « Œuvres de John Cage », avec *Sonates et interludes pour piano préparé* et *Lecture sur le néant*, interprétés par Gerardo Gandini avec Fito Páez, le 12 août ; « École de Vienne » avec des œuvres d'Arnold Schönberg, Alban Berg et Anton Webern, avec Gerardo Gandini dirigeant le Sinfonietta Omega, le 19 août ; et « D'ici et maintenant : Compositeurs argentins », avec des œuvres de Manuel Juárez, Mariano Etkin, Antonio Tauriello, Germán Canción, Carmelo Saitta et Gerardo Gandini, le 22 août. Sur le dernier concert, voir Federico Monjeau, « Nueva música argentina. Gerardo Gandini a créé trois œuvres au Teatro San Martín », *Clarín*, 30 août 1997.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Daniel Varacalli Costas, « John Cage : ese maldito abusador », 12 août 1997 ; « John Cage, según Fito y Gandini », *La Nación*, 12 août 1997 ; Martín Liut, « Otra maratón de música », *La Nación*, 12 août 1997.

accompagnement *ad hoc* de Gandini, « qui comprenait les *Variations I* de Cage avec piano préparé et un clavier électronique »³⁹. Ce concert a bénéficié d'une couverture médiatique impressionnante⁴⁰, qui a révélé, d'une part, la présence de critiques issus d'autres domaines, avec des descriptions erronées de ce qu'implique un piano préparé – « un piano dont certaines cordes sont remplacées par des éléments en métal, caoutchouc, bambou, etc., générant ainsi des timbres totalement différents des traditionnels, transformant le clavier en une arme percussive... »⁴¹. Un critique comme Monjeau, familier de la technique, en donne une description correcte, soulignant la rigueur de Gandini en tant que formidable interprète de cette œuvre⁴².

L'attention s'est portée sur la deuxième partie du concert, avec l'entrée de Fito Paéz, « pour le plus grand plaisir de ses fans »⁴³. Le rockeur a changé l'atmosphère du concert dès son entrée, avec la phrase : « Ceux qui le souhaitent peuvent acheter les 20 derniers 'hits' de John Cage, à Musimundo »⁴⁴. Il poursuit son interprétation de *Conferencia sobre la nada*, jouée plusieurs fois dans le pays, notamment par l'acteur Norman Briski l'année précédente. Monjeau loue l'interprétation de Fito, qui a lu assis à une table, fidèle à la partition, et avec « une voix sûre et naturelle, sans emphase ni concessions rhétoriques, comme un mur ferme soutenant un beau tableau »⁴⁵. La salle Casacuberta était occupée aux « deux tiers par un public hétérogène : des étudiants en musique à un groupe naïvement attiré par la présence de Fito »⁴⁶.

³⁹ Federico Monjeau, « Una ferretería musical », *Clarín*, n/d, août 1997.

⁴⁰ José Perez Kerco, « Gandini, Fito y obras de Cage. El martes, en el San Martín, brindan un recital de música contemporánea », *La Nación*, 7 août 1997.

⁴¹ Daniel Varacalli Costas, *Sintitulo*, « John Cage : ese maldito abusador », *art. cit.*

⁴² Federico Monjeau, « Una ferretería musical », *art. cit.*

⁴³ Martín Liut, « Fito y Gandini, alrededor de Cage », *La Nación*, 15 août 1997.

⁴⁴ Daniel Varacalli Costas, « John Cage : ese maldito abusador », *art. cit.*

⁴⁵ Federico Monjeau, « Una ferretería musical », *art. cit.*

⁴⁶ Daniel Varacalli Costas, « John Cage : ese maldito abusador », *art. cit.*

Les critiques analysent le rôle particulier du public, nécessaire au « fonctionnement » du spectacle, par exemple lorsque Fito a lu : « Si quelqu'un est irrité, qu'il aille se coucher, et que quelques filles des premiers rangs se sont levées sans un mot d'avertissement »⁴⁷. En ce sens, la revue souligne « l'inconfort et la lassitude » des fans de Fito, pour la plupart des adolescents, « qui ont été confrontés à un monde sonore étranger, mais qui ont enduré stoïquement »⁴⁸, par opposition aux *habitués* qui ont écouté le programme avec plaisir.

Les témoignages de ceux qui ont assisté au concert révèlent deux types d'accueil : ceux pour qui « ce genre de choses ne sert qu'à faire croire que la musique contemporaine est une blague »⁴⁹; et ceux qui affirment que « grâce au magnétisme généré par la figure de Páez, et le texte, il a été plus facile pour les néophytes de suivre les propositions de Cage »⁵⁰, soulignant l'importance de la présence de la « rock star »⁵¹ pour attirer un public peu habitué à cette musique. Ce désir de rapprocher la musique de Cage d'un public plus âgé était également évident dans l'« explication didactique » de Gandini⁵² avant le concert. José Pérez Kerco explique que « si ce jour-là (...), le concert est complet, alors Gandini aura atteint l'un de ses objectifs : rapprocher les auditeurs du genre populaire du domaine de la musique contemporaine »⁵³. Le « plat difficile » que représente un concert d'œuvres de Cage a ainsi été compensé par le couple Gandini-Páez, réalisant un « croisement humain »⁵⁴, grâce auquel Gandini parvient à apparaître plus populaire et Páez plus cultivé. Le concert avec Fito est symptomatique d'une nouvelle direction, dans laquelle la musique contemporaine n'est ni

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Martín Liut, « Fito y Gandini, alrededor de Cage », *art. cit.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Daniel Varacalli Costas, « John Cage : ese maldito abusador », *art. cit.*

⁵³ José Pérez Kerco, « Gandini, Fito y obras de Cage. El martes, en el San Martín, brindan un recital de música contemporánea », *art. cit.*

⁵⁴ Daniel Varacalli Costas, *Sintitulo*, « John Cage : ese maldito abusador », *art. cit.*

inconfortable ni irritante, mais accessible à un public décrit comme « hors du ghetto contemporain habituel »⁵⁵.



Figure 31 - San Martín Ciclo 1997. Presse II.

Martín Bauer organise trois concerts au cours de l'année⁵⁶. Parmi eux, le concert d'Adriana de los Santos⁵⁷ sur la musique de film est intéressant pour son mélange des « grands noms » de l'avant-garde du XXe siècle dans des œuvres telles que *Cinéma* d'Erik Satie et *MM51* de Mauricio Kagel, avec des compositeurs latino-américains tels que Graciela Paraskevaidis, Sergio Prudencio et Federico Zypce⁵⁸. Un autre des concerts soulève la relation entre le tango et la musique contemporaine à partir des *Postangos* de Gandini dont la généalogie provient de ses collaborations avec Piazzolla en 1989, de ses improvisations au Venezuela en 1992 et du concert au Goethe Institut (mentionné dans le chapitre précédent) ; et d'une sélection de tangos

⁵⁵ « John Cage, selon Fito y Gandini », *art. cit.*

⁵⁶ Les concerts organisés par Bauer étaient « Piano et percussion » avec la pianiste Haydée Schvartz et l'ensemble Paralelo 33 (29 avril) ; « SUMA », un concert d'œuvres pour piano et films d'Adriana de los Santos (3 juin) ; et « Le tango dans la musique contemporaine, la musique contemporaine dans le tango », qui comprenait des *Postangos* de Gerardo Gandini et quelques œuvres de la *Collection internationale de Piano Tango* d'Ivar Mikhashoff (30 septembre).

⁵⁷ Martín Liut, « Cuando la música se iguala a la imagen », *La Nación*, 6 juin 1997.

⁵⁸ Martín Liut, « Un piano de película », *La Nación*, 3 juin 1997.

de la *Collection Internationale de Tango pour Piano*⁵⁹ par Mikhashoff-Schvartz et interprétés par Schvartz à cette occasion – et qui comprenait les versions par des compositeurs argentins de Línea Adicional du *Tango Perpétuel* de John Cage présenté au CCR. Le résultat, dans le cas de Gandini, a été jugé comme étant « un mélange d'un pianiste cultivé, mais avec du sang de quartier, mettant en jeu l'arsenal technique de la musique contemporaine »⁶⁰, tandis que les autres tangos ont été décrits comme « un regard classique sur un répertoire de tango »⁶¹.

Le dernier concert du Ciclo est un « Hommage à Juan Carlos Paz »⁶², dans une année marquée par le centenaire de la naissance du compositeur, avec le concert « Paz y sus discípulos »⁶³, et la programmation de ses *Six événements* dans Experimenta 97 – que nous analyserons à la fin de ce chapitre. Dans le cadre de cet hommage, Martín Liut et René Vargas Vera publient l'article « Cien años de Paz », dans lequel ils analysent l'influence de Paz en tant que professeur dans une interview avec son disciple, Francisco Kröpfl⁶⁴. Le cœur de l'article est la publication des résultats d'une enquête réalisée dans le but « d'établir les références historiques, les affinités esthétiques actuelles et les influences sur la musique contemporaine »⁶⁵.

Pour cette enquête, 29 des 60 compositeurs qui faisaient partie de la série « Panorama de la Música Argentina » publiée par le Fondo Nacional de la Artes pour le label IRCA⁶⁶ ont été consultés. Les personnes interrogées, dont la plupart vivent à Buenos Aires et ne comprennent pas les moins de 35 ans, ont répondu à trois questions : quels sont les

⁵⁹ Il s'agit d'une collection de plus d'une centaine de tangos que le pianiste Ivar Mikhashoff (*danseur de salon* dans sa jeunesse) avait commandés à des compositeurs du XXe siècle et qu'il a laissés à son élève Haydée Schvartz.

⁶⁰ Martín Liut, « Gandini, el tango y después », *La Nación*, 4 mai 1997.

⁶¹ Martín Liut, « El tango, como un clásico », *La Nación*, n/d, 1997.

⁶² Jorge Landaburu, « Un ciclo necesario : La música contemporánea y las nuevas tecnologías », *art. cit.*

⁶³ René Vargas Vera et Martín Liut, « Cien años de Paz », *La Nación*, 18 août 1997.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

compositeurs argentins les plus importants de l'histoire ; quels sont ceux qui les intéressent le plus aujourd'hui ; et quels sont les compositeurs non nationaux qui les ont le plus influencés⁶⁷.

Les compositeurs argentins les plus importants pour les personnes interrogées sont, à l'unanimité, Juan Carlos Paz et Alberto Ginastera (avec Juan José Castro en troisième position, loin derrière les deux premiers), soulignant, dans le cas de Paz, le paradoxe selon lequel ses écrits ont été plus largement diffusés que ses œuvres musicales. La première conclusion de l'article est que le différend Paz/Ginastera des années 1940 et 1950, et la polémique sous-jacente de « l'universalisme contre le nationalisme », ont été dépassés. Les compositeurs les considèrent tous deux comme des « exposants maximaux »⁶⁸ de la musique argentine. À cet égard, le musicologue Omar Corrado suggère que c'est après Di Tella que l'antinomie nationalisme-universalisme a été remodelée sur de nouveaux axes, avec une multitude d'idées sur ce qui est propre, ce qui est nouveau, ce qui est étranger, et ce que chacun perçoit comme son appartenance culturelle. La conséquence, pour Corrado, est un panorama actuel fragmenté, où ce qui entre en jeu, ce sont les appartenances de groupe, la relation enseignant-élève et les pairs⁶⁹.

La deuxième conclusion de l'article fait référence à la centralité de Gerardo Gandini (61 ans), omniprésent comme le musicien le plus actif présent dans l'activité musicale de la ville depuis de nombreuses années, et dont l'énergie à faire sonner la musique fait partie de son « projet esthétique »⁷⁰. Les autres personnalités mentionnées sont Salvador Ranieri (67),

⁶⁷ Les compositeurs interrogés étaient Victor Amícola, Alejandro Barletta, Enrique Bellocq, Pablo Cetta, Carlos Cutaia, Gustavo Chab, Ricardo Dal Farra, Roque de Pedro, Bruno D'Astoli, Oscar Edelstein, Pablo Di Liscia, Guillo Espel, Mariano Etkin, Juan Carlos Figueiras, Andrés Gersenzon, David Horta, Jorge Horst, Marcelo Koc, Francisco Kröpfl, Manuel Juárez, Javier Leichman, María Teresa Luengo, Jorge Molina, Silvano Picchi, Salvador Ranieri, Diana Rud, Carmelo Saitta, Luis María Serra et Gabriel Valverde.

⁶⁸ René Vargas Vera et Martín Liut, « Cien años de Paz », *art. cit.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

Antonio Tauriello (66), Francisco Kröpfl (66), Marta Lambertini (60), Martiano Etkin (54), Julio Viera (54), Carmelo Saïtta (53), Oscar Edelstein (42) et Andrés Gerszenzon (38).

Cette liste de compositeurs permet une troisième conclusion, la plus frappante pour les journalistes : constater que, selon les mots de Corrado, « contrairement à ce qui se passe dans d'autres arts, c'est une sorte de constante dans l'histoire musicale argentine qu'il n'y a pas de continuité dans le dialogue entre les générations »⁷¹. Cependant, nous constatons que les compositeurs dialoguent, mais qu'il y a une déconnexion par rapport à la musique composée dans les années 1960.

Enfin, les journalistes précisent que l'enquête excluait le public qui, pour Corrado, n'était pas assimilé à cette production musicale – même Paz et Ginastera. Cette évaluation de l'état du domaine est significative à l'heure où la musique contemporaine, du CEOB et du Ciclo, génère des stratégies pour attirer de nouveaux publics.



Figure 32 - Ciclo San Martín, 1997. « Cent ans de Paz ».

⁷¹ Ibid.

La première année du Ciclo a été un succès, et en décembre de cette année, une deuxième édition a été annoncée pour 1998⁷². En 1997, Gandini est la figure qui parvient à jeter un pont avec d'autres genres musicaux, touchant ainsi un public plus large. Cette formule consistant à croiser les genres pour attirer davantage de public caractérise également les concerts du Kronos Quartet à Buenos Aires dans le cadre du tout nouveau FIBA, qui inclut la musique contemporaine depuis ses débuts. Dans le cas du Kronos, qui présentait « du minimalisme de John Adams au postmodernisme d'Alfred Schnittke, et d'un tango de Piazzolla à la musique africaine de Hamza el Din » et à la musique ancienne, le public a non seulement « rempli les salles », mais était aussi hétérogène que le programme :

Tout comme la proposition du Kronos Quartet a brisé le moule de la tradition du quatuor à cordes classique, le public présent vendredi dernier au Colón était différent du public habituel de l'opéra. Il y avait des personnes d'une vingtaine et d'une trentaine d'années qui ne sont pas des habitués du Colón.⁷³

Elle comprend des personnes issues du monde du rock et du théâtre, ainsi que les compositeurs Gabriel Valverde, Martín Bauer et Federico Zypce. L'année 1997 marque un changement de paradigme dans la façon de parler du public de la musique contemporaine, incarnant une nouvelle volonté étatique de diffuser la musique du 20ème siècle. Nous pouvons observer des figures comme Gandini et Kröpfl « passer le relais » à une nouvelle génération. Bien que nous analysions la visite de Boulez comme un catalyseur des activités de 1997, cette audience n'a pas été générée dans le vide, mais à partir de l'activité soutenue d'institutions comme le Goethe Institut, le CETC, le LIPM, et des activités pédagogiques et de diffusion d'institutions comme le CEAMC, et de compositeurs comme Carmelo Sáitza, Mariano Etkin et Gerardo Gandini.

⁷² Alejandro Cruz, « Oscar Araiz deja el San Martín », *La Nación*, 12 décembre 1997.

⁷³ Martín Liut, « El Colón se sumó a la fiesta. El Kronos Quartet convocó a un público tan heterogéneo como su música », *La Nación*, 14 octobre 1997.

6.1.1. Ensembles et concerts monographiques

Après le succès de la première édition du Ciclo, la deuxième édition du Ciclo est programmée uniquement par Martín Bauer, avec la nouveauté de condenser huit concerts entre les mois d'octobre et novembre⁷⁴. Dans le programme du premier concert – donné par le Quintette CEAMC – Martín Bauer écrit sur la difficulté de réaliser des projets culturels en Argentine « surtout lorsqu'il s'agit d'entreprises qui ne cherchent pas la réponse massive et immédiate du public⁷⁵. Dans son texte, Bauer situe le Ciclo au sein d'une « activité croissante que la musique contemporaine développe à Buenos Aires »⁷⁶, tandis que Diego Fischerman analyse l'activité *souterraine* croissante qui comprend le Teatro San Martín, le CCR et des institutions privées (Goethe, PROA), « en partant du principe qu'un théâtre d'État (...) a le devoir de représenter la diversité esthétique »⁷⁷. L'idée récurrente est que le Teatro San Martín remplit ainsi sa mission de théâtre officiel (...) celle de prendre des risques pour ce qui est nouveau et différent, ce que les entrepreneurs privés auraient du mal à faire »⁷⁸.

Pour le critique Martín Liut, 1998 est une année où les cycles et groupes dédiés à la musique contemporaine devront « revalider leurs acquis », dans une affiche de spectacles à Buenos Aires qui a retrouvé « son profil expérimental »⁷⁹. Ce programme comprend le Ciclo del San Martín, Experimenta, et le CETC. En ce qui concerne les ensembles à programmation musicale, cette année-là, il y avait le Quintette CEAMC, avec un mini-festival de trois concerts intitulé « Música para el fin del milenio » aux Festivales Musicales; une série de concerts du Grupo de Solistas Contemporáneos de Buenos Aires sous la direction du hautboïste Andrés

⁷⁴ « Volvió la música contemporánea », *Clarín*, 8 octobre 1998.

⁷⁵ Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea, Teatro General San Martín, Programme, Année II, 1998.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Diego Fischerman, « Los sonidos de este siglo. El martes empieza el Ciclo de Música del San Martín », *Página/12*, 1er octobre 1998.

⁷⁸ Daniel Varacalli Costas, « La diferencia es la clave », *La Prensa*, 6 octobre 1998.

⁷⁹ Martín Liut, « Los desafíos de la nueva música », *La Nación*, 11 avril 1998.

Spiller au Colegio Pestalozzi⁸⁰ ; et la première de *El Hecho* d'Oscar Edelstein à El Galpón del Abasto⁸¹.

Le premier concert du Ciclo a été donné par le quintette du CEAMC, avec des œuvres d'Arnold Schönberg, George Crumb, Manolo Juárez et Julio Viera, dans la Sala Casacuberta « bondée »⁸² du public. À propos du concert, le « cran »⁸³ a été mis en avant dans les interprétations et l'engagement esthétique des interprètes⁸⁴ comme un moyen d'éviter la sensation généralisée d'ennui et de pure dissonance qui aliène le public »⁸⁵.

Le deuxième concert *Suma II* a été donné par la pianiste Adriana de los Santos, qui revient dans la série avec des œuvres d'Alwin Curran, Alvin Lucier, Frédéric Rzewski, Cergio Prudencio, Cergio Cáceres et Carmen Baliero. Les concerts trois, quatre et cinq ont été donnés, respectivement, par l'ensemble de percussions Paralelo 33 (avec la première de *Psappha* de Iannis Xenakis), le Grupo Vocal de Difusión⁸⁶ (GVD, avec des œuvres de Herbert Howells, Gyorgy Ligeti, Frank Martin et Zoltan Kodaly) et le groupe Séptima Práctica.

La logique du Ciclo de cette deuxième année était de convoquer des ensembles d'interprètes locaux existants, qui avaient commencé leur activité dans les années 80 et 90, aussi bien des musiciens professionnels comme le chanteur Mariano Moruja et le GVD, que des étudiants récemment diplômés de la licence de musique de l'UCA, ce qui était le cas de Séptima Práctica⁸⁷. La particularité de ce dernier ensemble était la recherche de formats de concerts non traditionnels, jouant dans des salles telles que El Aleph du CCR et également dans

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Martín Liut, « Tres días de nueva música », *La Nación*, 17 octobre 1988.

⁸² Gustavo Costantini, « Impactantes versiones de obras contemporáneas », *La Opinión*, 16 juillet 1998.

⁸³ Martín Liut, « Contemporáneos de la mejor música », *La Nación*, 9 octobre 1998.

⁸⁴ Gustavo Costantini, « Impactantes versiones de obras contemporáneas », *op. cit.*

⁸⁵ Daniel Varacalli Costas, « La diferencia es la clave », *art. cit.*

⁸⁶ Martín Liut, « Con el canto en la sangre », *La Nación*, 26 octobre 1998.

⁸⁷ Les membres de Septima Práctica étaient José Amato, Pablo Grinjot, Antonio Zimmerman, Mario Lorenzo et Ignacio Carosi. Martín Liut, « Por otra estética musical », *La Nación*, 3 novembre 1998.

les métros et les gares, dans le but de rechercher « de nouveaux publics pour la musique nouvelle », dans une voie qui « retire l' »amidon » du circuit contemporain »⁸⁸.

Le Ciclo comprend la présentation d'un CD de Gandini et un concert organisé par Kröpfl pour commémorer les 50 ans de la musique concrète et les 40 ans de la création du laboratoire de musique électroacoustique en Amérique latine; ainsi qu'un concert avec des œuvres pour deux pianos et deux marimbas de Haydée Schvartz, Zaida Saiace, Angel Frete, Luis Favero et Fumie Yamashita⁸⁹. La clôture introduit le genre du théâtre musical avec la pièce *Manchas en el silencio*, pour laquelle les compositeurs Mariano Etkin, Carlos Mastropietro, Gabriel Valverde, Santiago Santero et Martín Bauer ont été mandatés, sur la base d'une sélection de textes de Samuel Beckett par le dramaturge Miguel Guerberoff. L'œuvre sera à nouveau donnée en dehors du Ciclo, au Callejón de los Deseos, en 1999⁹⁰. Ce concert se distingue par les commandes passées à des compositeurs argentins et par la relation avec

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Federico Monjeau, « De Frank Zappa a Iannis Xenakis », *Clarín*, 31 octobre 1998.

⁹⁰ Martín Liut, « La poesía de Beckett hecha música », *La Nación*, 10 juillet 1999.

Beckett, qui sera un rappel dans le domaine – selon les mots de Guerberooff : « ce que nous faisons, c'est Beckett, bien que nous ne sachions pas si c'est du théâtre ou de la musique »⁹¹.

Le Ciclo a été prolongé pour une troisième année en 1999, avec quatre concerts au mois



Figure 33 - *Manchas en el silencio*.

de novembre, et Severo Sarduy, Guillermo Saavedra, Martín Liut et Mariano Etkin ont été invités à écrire les textes du programme. Dans son texte, Liut définit les problèmes « endémiques »⁹² de la musique contemporaine en Argentine comme celui de trouver et de maintenir des espaces de diffusion. Dans la presse, Bauer définit les objectifs du Ciclo comme « a création d'œuvres clés du 20e siècle, l'organisation de représentations thématiques dédiées aux compositeurs argentins, la production de nouvelles œuvres et la participation d'interprètes locaux de haut niveau »⁹³. Le plus grand défi, cependant, a été que le théâtre finisse par l'adopter : le Ciclo a commencé sous la direction d'Ernesto Schóo en 1997 et s'est poursuivi

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea, Teatro General San Martín, Programme, année III, 1999.

⁹³ Martín Liut, « Espacio seguro para la nueva música », *La Nación*, 1er novembre 1999.

sous la direction de Kive Staiff en 1998 et 1999. Cependant, comment pourrait-on l'intégrer à la programmation annuelle du théâtre à long terme?

Le programme consiste en trois concerts monographiques, consacrés aux compositeurs Morton Feldman, Mariano Etkin et Charles Ives, tous interprétés par des musiciens locaux. Le concert Feldman a été donné par CVG et Paralelo 33 et Haydée Schwartz, et les œuvres *Rothko Chapel*⁹⁴ – que la GVD répète tout au long de l'année – et *Palais de Mari* ont été programmées. La musique de Feldman est bien accueillie par les critiques⁹⁵, et au fil des ans, la musique du compositeur est devenue l'un des compositeurs les plus programmés dans le Ciclo. L'œuvre *Rothko Chapel*, réalisée en 1971 pour une chapelle créée par le plasticien Mark Rothko, qui s'est suicidé peu avant la première, est caractérisée par Monjeau comme un « requiem abstrait, peut-être l'un des plus extraordinaires depuis Mozart »⁹⁶. Sa programmation a mis en évidence le manque de certains instruments dans le pays, puisque le célesta et les cloches tubulaires ont dû être remplacés par un clavier et un vibraphone joué sur des baguettes dures⁹⁷.

Cette décision s'explique par les préférences de Martín Bauer et de Santiago Santero, qui rejoint l'équipe de programmation cette année-là, ainsi que par l'excellent accueil réservé à sa musique par la critique – qui qualifie ce premier concert d'« événement historique »⁹⁸ ; et par le public – « jamais les applaudissements mérités n'ont retenti de manière aussi tonitruante au San Martín après la fin de l'œuvre délicate de Feldman »⁹⁹. Dans les années suivantes, les œuvres de Feldman susciteront l'intérêt d'autres domaines de la culture. Un exemple est le texte-réflexion sur l'extension dans l'art, écrit par Beatriz Sarlo dans *Punto de Vista* N. 78, basé sur l'expérience de l'écoute du *Quatuor n° 2* de Morton Feldman en novembre 2001, interprété

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Martín Liut, « Con la fuerza del susurro », *La Nación*, 4 novembre 1999 ; Federico Monjeau, « Una velada histórica », *Clarín*, 6 novembre 1999.

⁹⁶ Federico Monjeau, « La hora de Morton Feldman », *Clarín*, 2 novembre 1999.

⁹⁷ Martín Liut, « Con la fuerza del susurro », *art. cit.*

⁹⁸ Federico Monjeau, « Una velada histórica », *art. cit.*

⁹⁹ Martín Liut, « Con la fuerza del susurro », *art. cit.*

par le Quatuor Pellegrini – un quatuor de 5 heures et 20 minutes, qui a été joué deux fois à Buenos Aires. La ferveur et la fascination pour cette musique, si contemplative et d'une temporalité si différente de celle de la mégapole *porteña* submergée par le chaos, se confirmeront au cours des deux décennies suivantes, presque comme une action politique.

Le concert consacré à l'œuvre de Mariano Etkin¹⁰⁰, caractérisé par « l'austérité radicale

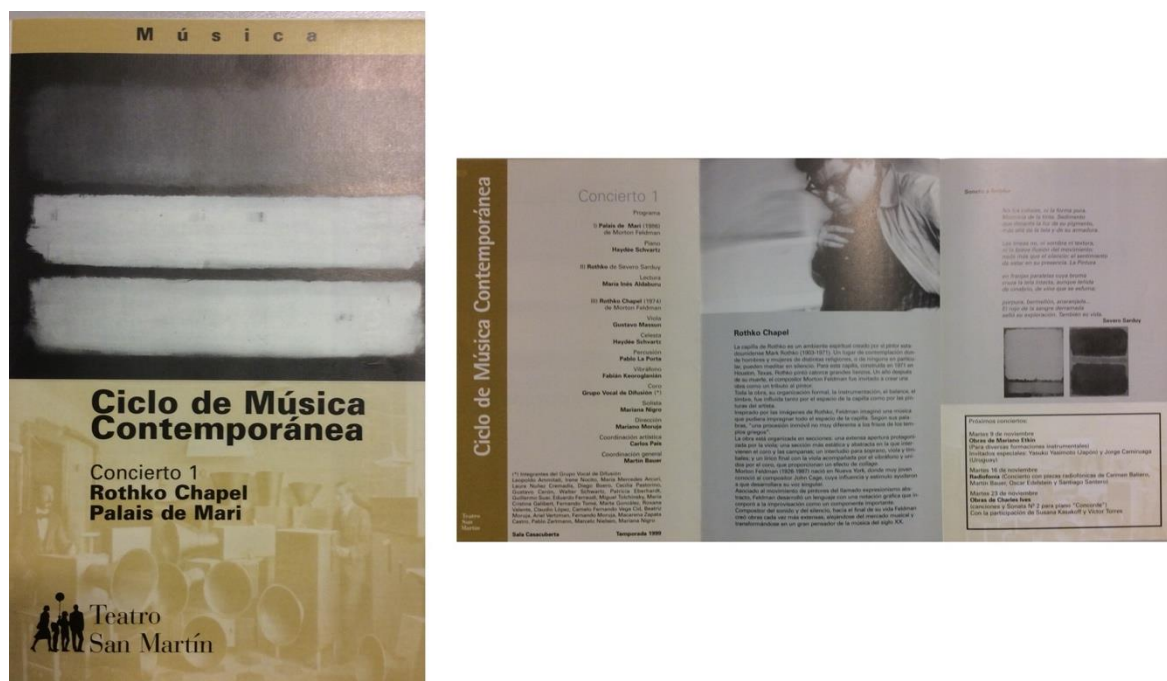


Figure 34 - Ciclo San Martín, 1991-I.

de ses matériaux sonores – presque toujours au bord du silence (dans lequel) l'illusion du temps mesuré est violée (comme dans) certains paysages arides du nord-ouest de l'Argentine »¹⁰¹, a reçu un excellent accueil critique¹⁰². Ce concert monographique a été célébré comme un événement atypique « dans un pays sans mémoire, sans industrie culturelle et, pourrait-on dire, sans amour pour ses créateurs », qui sert à jeter un pont sur « la fracture entre la création et le

¹⁰⁰ Guillermo Saavedra, « Notas de programa », Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea, Teatro General San Martín, Programme, année III, 1999.

¹⁰¹ Martín Liut, « Al borde del silencio », *La Nación*, 11 novembre 1999.

¹⁰² Martín Liut, « Al borde del silencio », *art. cité* ; Diego Fischerman, « Un concierto para recorrer tres décadas de coherencia estética », *Página/12*, 12 novembre 1999 ; Diego Fischerman, « Lo que hacemos los compositores se parece mucho a la astrofísica », *Página/12*, 2 novembre 1999.

public »¹⁰³. L'extraordinaire carrière d'Etkin, de *Distancias* (1968) à *Locus Solus* (1989), a été mise en valeur grâce à la qualité des interprétations, et célébrée par Fischerman¹⁰⁴ et par Monjeau, qui qualifie la réponse des musiciens de « dévouement total »¹⁰⁵. Le troisième concert monographique, consacré à Charles Ives, qualifié de « brillant »¹⁰⁶, comprend une interprétation de la *Sonate de la Concorde* par Susana Kasakoff, décrite comme une « interprète historique de cette œuvre à Buenos Aires », l'ayant créée dans le pays en 1984.



Figure 36 - San Martín Ciclo 1999 Presse-1.

Le Ciclo comprend également un concert intitulé « Radiofonía », avec des commandes d'œuvres radiophoniques des compositeurs Martín Bauer, Santiago Santero et Oscar Edelstein, ainsi que de la compositrice et multi-instrumentiste Carmen Baliero. Le genre de « pièce

¹⁰³ Diego Fischerman, « Un concierto para recorrer tres décadas de coherencia estética », *art. cit.*

¹⁰⁴ Diego Fischerman, « Lo que hacemos los compositores si parece mucho a la astrofísica », *art. cit.*

¹⁰⁵ Federico Monjeau, « Caminos de cornisa », *Clarín*, 13 novembre 1999.

¹⁰⁶ Federico Monjeau, « Cierre brillante del ciclo del San Martín », *Clarín*, 27 novembre 1999.

radiophonique », bien qu'inhabituel, a une histoire dans la musique contemporaine – notamment dans les œuvres de Mauricio Kagel¹⁰⁷.

Quant aux œuvres, il s'agit d'un texte-score dans le cas de Santero, d'une collaboration avec le cinéaste Martín Rejtman dans le cas de Bauer, de la superposition de textes informatifs dans le cas de Baliero, et d'un « hommage intime à Lulu » dans le cas d'Edelstein¹⁰⁸. Pour Martín Liut, l'œuvre d'Edelstein avait un problème de longueur (étant presque un opéra en soi), et l'œuvre qui a obtenu le meilleur résultat est *Último momento* de Carmen Baliero, dans laquelle « huit personnes qui lisent le journal, mais dans des langues différentes »¹⁰⁹, réalisent un travail intéressant sur l'intonation, la phonétique et le sens des mots.

Pour Santero, ce type d'initiative répond à l'intérêt des étudiants du conservatoire pour les techniques et l'esthétique du vingtième siècle. Le San Martín est le lieu approprié pour ce type de proposition, en tant que lieu associé à la modernité dans « l'imaginaire cultivé de Buenos Aires » pour avoir été le lieu de création des opéras de chambre de Gandini et du « concert multitudinaire de Pierre Boulez »¹¹⁰. L'objectif est d'attirer un public qui « lit la littérature contemporaine, regarde le cinéma et le théâtre de ce siècle (mais) consomme, dans le meilleur des cas, une gamme de musique qui va de Vivaldi à Mahler »¹¹¹ vers un répertoire contemporain.

Le concert « Radiofonía » nous permet de voir l'importance que le Teatro San Martín attribuait à la réception critique du Ciclo, sur la base de l'analyse d'un document provenant des archives personnelles de Martín Bauer. Dans le dossier de presse que l'équipe de Bauer a préparé pour la direction du théâtre, on voit que l'article que Martín Liut a écrit sur le concert

¹⁰⁷ Diego Fischerman, « Días de radio », *Radar*, 7 novembre 1999, p. 6-7.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Martín Liut, « La radio también hace música », *La Nación*, 18 novembre 1999.

¹¹⁰ Diego Fischerman, « Días de radio », *art. cit.*

¹¹¹ *Ibid.*

a été modifié pour changer sa note de « Régulier » à « Bon »¹¹², en coupant le « bon » d'une autre critique et en effaçant les marques de *collage* par photocopie. Liut a fait l'éloge de ce concert comme étant le « plus risqué des quatre programmés »¹¹³, pour le fait de commander, préparer et créer quatre œuvres en une seule représentation, ce qui est exceptionnel dans la musique argentine contemporaine dans un genre sans tradition comme la musique radiophonique. Nous pouvons constater que, dès la programmation, ils étaient intéressés par le maintien de la note, mais que pour garantir la continuité du Ciclo, l'accueil critique devait être au moins de deux étoiles – « bon ».



Figure 37 - Ciclo San Martín 1999. Critique Concert Radio.

L'idée de programmation de cette année, avec les concerts monographiques, déplace l'accent des interprètes et des ensembles vers les compositeurs. La presse maintient le soutien dont elle a fait preuve depuis la première édition du Ciclo, en collaborant à une plus grande communication avec le public. Dans une interview avec la danseuse Diana Theocharidis pour

¹¹² Martín Liut, « La radio también hace música », art. cit.

¹¹³ *Ibid.*

la *Revista Clásica*, Bauer a reconfirmé l'écart entre la musique et les autres arts en termes de ce que le public consomme de ce qui est actuellement créé¹¹⁴, ce qu'il attribue au manque de circulation de la musique contemporaine, et au soutien des médias. Il souligne, d'autre part, la nécessité d'encourager les interprètes et surtout la création d'ensembles, affirmant que l'une des idées du Ciclo est de créer un espace pour ces initiatives. Le Teatro San Martín étant axé sur la prose et la danse, le plus important pour Bauer est de « maintenir l'espace ouvert par tous les moyens »¹¹⁵, compte tenu des avantages que le théâtre offre en termes de diffusion et de soutien technique.

La conclusion de Theocharidis est que programmer de la musique du 20e siècle à Buenos Aires implique de « répondre à deux hypothèses : que le public n'est pas intéressé par cette musique et que les musiciens ne sont pas intéressés par le public »¹¹⁶. Ces deux hypothèses, pour le danseur, ont été invalidées par l'appel de 1996 et par l'intérêt soutenu du



Figure 38 - Claudio Ratier, « Música contemporánea en derecho », *Revista Via Libre. La Nación*, du 30 octobre au 5 novembre 1999, p. 13.

¹¹⁴ Diana Theocharidis, « Música con peso propio », *Revista Clásica*, octobre 1999.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

Ciclo, comme preuve d'une réalité plus complexe et plus encourageante : parce que la troisième édition du Ciclo s'est déroulée à un « moment exceptionnel (pour) les musiques expérimentales, d'avant-garde, contemporaines ou simplement nouvelles et non commerciales »¹¹⁷, Buenos Aires s'étant transformée en lieu d'un mini-festival « spontané » de musique contemporaine¹¹⁸, avec une programmation parallèle du CETC, du San Martín, d'Experimenta, du Pestalozzi, du Goethe, de la Facultad de Derecho et du Grupo 2445 du Conservatorio Nacional.

6.1.2. Vers l'ouverture internationale

La quatrième année de la série, en 2000, a impliqué un net changement de direction. D'une part, le Ciclo s'est consolidé comme un espace de musique contemporaine au sein de la San Martín, avec son propre programme de cinq concerts au cours du mois de novembre, et le nom qu'il portera désormais : « Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea » (Serie de concerts de musique contemporaine). Bien qu'elle mette à nouveau en vedette des ensembles locaux et des créations de compositeurs argentins, la nouveauté est la présentation, lors des deux premiers concerts, de l'Arditti Quartett.

L'arrivée des « Arditti », décrits comme l'équivalent du Philharmonique de Berlin ou du Chicago Symphony pour la musique contemporaine¹¹⁹, suscite une certaine attente, Monjeau déclarant, dès le mois de mars, que « quoi qu'ils jouent, ce seront deux concerts incontournables »¹²⁰. Le quatuor avait été créé en 1974 par Irvine Arditti, produisant une véritable « renaissance de la musique de quatuor »¹²¹, avec le principe de l'individualité des voix. Les critiques mentionneront à plusieurs reprises le *Helikopter-String Quartett* écrit pour

¹¹⁷ Gabriel Senanes, « Otra música invade Buenos Aires. Distintos y variados ciclos de conciertos coinciden durante estos días », *Clarín*, 18 novembre 1999.

¹¹⁸ Martín Liut, « Buenos Aires, nueva música », *La Nación*, 20 novembre 1999.

¹¹⁹ Federico Monjeau, « Cuatro músicos que volaron alto. Llega el Cuarteto Arditti », *Clarín*, 6 novembre 2000.

¹²⁰ Federico Monjeau, « Las mejores ofertas de la temporada », *Clarín*, 22 mars 2000.

¹²¹ Federico Monjeau, « Cuatro músicos que volaron alto. Llega el cuarteto Arditti », *art. cit.*

eux par Karlheinz Stockhausen, créé en 1995 au Holland Festival, comme preuve que « lorsque les musiciens s'engagent dans l'aventure de la musique nouvelle, il n'y a presque pas de limites à l'imagination créatrice »¹²².

L'Arditti Quartett présente deux concerts avec des œuvres de A. Webern, W. Rihm, M. Kagel, C. Nancarrow, G. Scelsi, B. Ferneyhough, J. Cage et G. Ligeti. Ils ont également participé à un atelier avec des compositeurs argentins, dans lequel ils ont travaillé sur huit des soixante-sept œuvres pour quatuor qui ont répondu à un appel lancé par le CEAMC¹²³. Leurs représentations ont démontré une fois de plus que, si le public n'écoutait pas la musique de leur siècle, c'était principalement dû au manque d'opportunités, qui dans ce cas comprenaient des « billets à prix populaires », « pour huit pesos »¹²⁴.

Les superlatifs ne suffisaient pas pour décrire les interprétations de ces « quatre audacieux »¹²⁵, d'un « tel degré de perfection qu'il en est troublant »¹²⁶, et où « le mot le plus prononcé par le public à la fin de leur premier concert à Buenos Aires a peut-être été « machines »¹²⁷, avec tout ce que cela implique – perfection technique, contrôle des nuances, des plans, des articulations, des formes d'attaque, de la couleur du timbre, de la précision rythmique, de la transparence dans les textures polyphoniques, avec un haut degré de musicalité. Le public a répondu à l'appel avec près de mille personnes dans la Casacuberta, qui après plus de quatre heures de musique, « n'ont pas été déçues »¹²⁸. La visite des Arditti, un « luxe pour le Ciclo San Martín »¹²⁹, a été décrite comme « la plus grande expérience d'actualisation musicale dont on puisse se souvenir depuis longtemps »¹³⁰.

¹²² Martín Liut, « Esta noche debutará en la Argentina el cuarteto Arditti », *La Nación*, 7 novembre 2000.

¹²³ Il est intéressant de noter que la Fondation CEAMC fait partie du Ciclo, organisant des ateliers au CEAMC mais utilisant également la fondation comme figure juridique pour la rédaction de certains contrats.

¹²⁴ Diego Fischerman, « Un ciclo para escuchar la música que un siglo no oyó », *Página/12*, 7 novembre 2000.

¹²⁵ Martín Liut, « Esta noche debutará en la Argentina el cuarteto Arditti », *La Nación*, 7 novembre 2000.

¹²⁶ Diego Fischerman, « El Arditti : un lujo para el ciclo del San Martín », *Página 12*, 9 novembre 2000.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Martín Liut, « Brillante debut en la Argentina », *La Nación*, 11 novembre 2000.

¹²⁹ Diego Fischerman, « El Arditti : un lujo para el ciclo del San Martín », *art. cit.*

¹³⁰ Federico Monjeau, « Un nuevo brillo de la música », *Clarín*, 12 novembre 2000.

D'autre part, Monjeau affirme que « *l'endurance du matériau* offert par le vieux quatuor à cordes peut être plus attrayante pour de nombreux compositeurs que la manipulation supposément illimitée du matériau offerte par les médias électroniques », cimentant son désintérêt pour la musique électronique. Il ajoute à cela qu'avec les Arditti, la musique contemporaine sort d'une certaine position de « réserve mélancolique et se prononce avec un éclat et une détermination extraordinaires »¹³¹. En d'autres termes, les Arditti avaient rendu la musique contemporaine *cool*.

Après « l'ouragan contemporain déclenché par le Quatuor Arditti »¹³², comme l'appelle Liut, ce fut le tour des locaux. Le reste du Ciclo comprenait un programme du GVD avec des œuvres de J. S. Bach, H. Purcell et *Cries of London*¹³³ de Luciano Berio ; et la première argentine de *Persephassa* de I. Xenakis par Paralelo 33. Le directeur du GVD, Mariano Moruja,

[illegible]

Figure 39 - *Ciclo de San Martin* – 2000, Presse – Arditti Quartet.

explique que l'incorporation d'œuvres postérieures à 1950 à son répertoire se fait grâce au Ciclo – « c'est l'ambitus du Teatro San Martín qui nous a encouragés à suivre cette voie »¹³⁴.

Le cinquième concert était intitulé *A Soldier's Tale*, dans lequel l'œuvre d'Igor Stravinsky était présentée avec cinq commandes de compositeurs argentins – Sergio Bové



Figure 40 - Marín Liut, « El Quinteto CEAMC llega al disco », *La Nación*, 20 avril 2000.

(1967), Marcelo Delgado (1955), Daniel Judkovski (1971), Andrea Pensado (1965) et Damián Rodríguez Kess (1963). Les interprètes étaient des musiciens argentins, avec Magnus Martensson comme chef d'orchestre invité de l'étranger. Le concert comportait « plus de risques et moins de garanties »¹³⁵ que les représentations d'Arditti, et Kohan et Monjeau ont tous deux critiqué les œuvres des Argentins¹³⁶.

¹³⁴ René Vargas Vera, « Obras de este siglo en versión coral », *La Nación*, 25 novembre 2000.

¹³⁵ Federico Monjeau, « Historias de soldados », *Clarín*, 23 novembre 2000.

¹³⁶ Pablo Kohan, « Stravinsky en cinco creaciones argentinas », *La Nación*, 25 novembre 2000.

L'exception parmi les commandes a été, pour les deux critiques, l'œuvre *Magnus circus* de Marcelo Delgado, « manifestement à un niveau artistique différent, dans le sens de l'articulation des idées dans un discours cohérent, attrayant et compréhensible »¹³⁷ ; et « l'une des œuvres de chambre les plus sérieuses et originales que l'on ait entendues depuis longtemps »¹³⁸. Le Ciclo se termine par un concert de piano à quatre mains de l'Argentine Helena Bugallo et de l'Américaine Amy Williams avec des œuvres de Conlon Nancarrow, Igor Stravinsky, Charles Ives et Henry Cowell.

En 2000, dans une année de crise économique, le Ciclo est décrit comme « l'une des alternatives les plus intéressantes et les plus attendues de la scène locale »¹³⁹, et le mois de novembre comme « le mois de la nouvelle musique »¹⁴⁰, le Ciclo et la première de *Liederkreis*, l'opéra de Gerardo Gandini, au Teatro Colón, étant considérés comme « l'événement le plus mémorable de l'année »¹⁴¹. Cependant, l'activité musicale continue d'être produite « par cœur »¹⁴², avec les initiatives des ensembles locaux, qui ont maintenu leur activité au cours de cette année - Quinteto CEAMC, Paralelo 33, Ensemble Nacional del Sur, GVD, Ensembles XXI et le Festival de Nuevas Músicas.

Après ses quatre premières années d'existence, le Ciclo del San Martín continue de se consolider comme un espace central de la culture de Buenos Aires. Bien qu'il s'agisse à l'origine d'une initiative de Bauer, Gandini et Kröpfl, garantissant au départ un large éventail de « courants esthétiques »¹⁴³, Bauer est devenu le « directeur général » au cours des années

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Federico Monjeau, « Historias de soldados », *art. cit.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Martín Liut, « Sólo música », *La Nación*, 2 novembre 2000.

¹⁴¹ Mariano del Maz, Federico Monjeau, Fernando García, « Decíamos ayer... », *art. cit.*

¹⁴² « Música clásica : dónde está el director ? », *La Nación*, 31 décembre 2000.

¹⁴³ Martín Liut, « En el 97, la nueva música toma vuelo », *La Nación*, 11 janvier 1997.

suivantes. De nombreuses caractéristiques de ces quatre premières années perdureront au fil du temps.

L'un d'eux est la présence de jeunes musiciens locaux, pour beaucoup desquels le Ciclo devient une véritable académie de perfectionnement, puisque les concerts invitent des musiciens argentins à jouer avec des ensembles internationaux de renom¹⁴⁴. Les formations universitaires spécialisées en musique contemporaine qui ont vu le jour dans ces années-là ont formé les interprètes qui ont participé au Ciclo et qui, à leur tour, ont créé des ensembles locaux plus ou moins stables, certains bénéficiant même du soutien de l'État (de la Nation ou de la Ville). Les commandes à des compositeurs argentins – dans *Manchas en el silencio* (1998), *Radiofonia* (1999) et *Historia del soldado* (2000) – se poursuivront, mais elles seront moins centrales et considérées comme « risquées ».

Nous souhaitons nous référer brièvement aux critères de programmation. À l'image des festivals internationaux de musique contemporaine dans d'autres parties du monde, comme le *Festival d'Automne*, le Ciclo présente une hiérarchie centrée sur la figure du directeur-programmateur, en l'occurrence le compositeur Martín Bauer, qui s'appuie sur les conseils d'une petite équipe, principalement le directeur-compositeur Santiago Santero, pour décider du Festival dans son ensemble. Cela conduit, au fil des ans, à la constitution de répertoires, d'ensembles et d'instrumentistes fétiches, et à l'exclusion de certains types de musique. Le Ciclo a produit un canon esthétique de répertoire et aussi des canons d'écoute.

¹⁴⁴ Nous verrons que cela créera quelques tensions à l'avenir. L'un des problèmes est le manque de répétitions pour les productions locales. En ce qui concerne un concert avec de la musique de Donatoni, les critiques de Diego Fisherman et de Sandra de La Fuente se situent à des extrêmes opposés.

Si nous considérons les quatre premières années du Ciclo, nous pouvons observer une première année avec plus de concerts, et plus d'œuvres. Le Ciclo s'oriente progressivement vers des œuvres de plus grande durée et de plus grande envergure, des œuvres du « répertoire » contemporain.

Tableau 15 - Ciclo San Martín (1997-2000) – Nombre d'œuvres et de concerts.

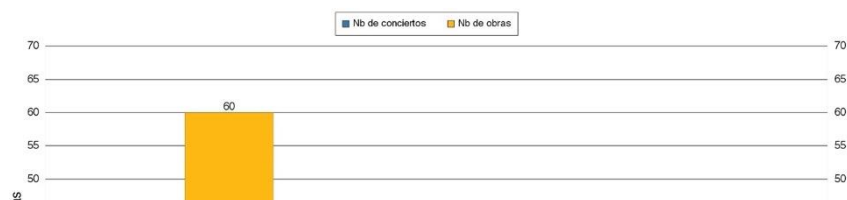
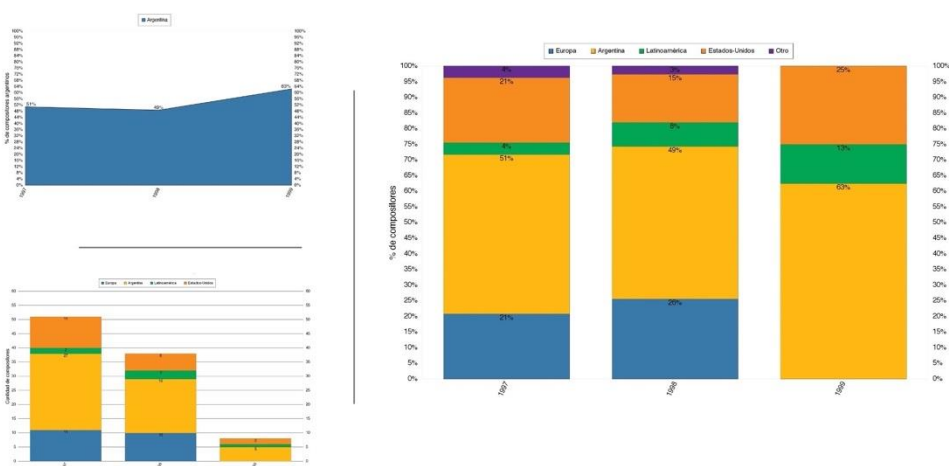


Tableau 16 - Ciclo San Martín (1997-2000) – Nationalité des compositeurs.

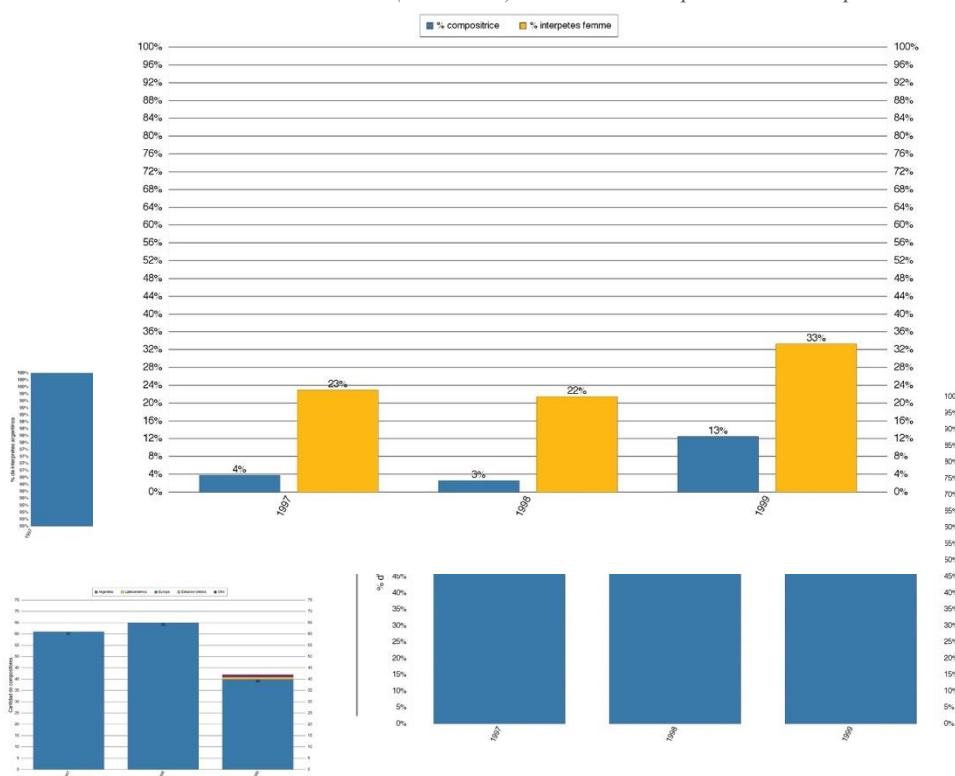


La nationalité des compositeurs, qui a commencé par une importante représentation de l'Argentine (et dans une moindre mesure des États-Unis et de l'Europe), connaît, à partir de la quatrième édition, une forte présence de compositeurs d'Europe et des États-Unis.

La nationalité des interprètes, exclusivement argentine les deux premières années (et 95% la troisième année), représente deux tiers du total à partir de la quatrième année.

En termes de parité, nous constatons que les compositrices sont représentées à moins de 5%, un pourcentage similaire à celui de la programmation du CETC.

Tableau 18 - Ciclo San Martín (1997-2000) – Femmes – compositeurs et interprètes.



Sur la base de ces tendances, le chapitre 7 propose une analyse de la manière dont le Ciclo s'est transformé au 21e siècle, devenant plus grand et plus ambitieux – à l'image d'initiatives similaires dans le domaine de la culture telles que le BAFICI et la FIBA.

La légitimité et l'intérêt consolidés au cours de ses quatre premières années, ainsi que le soutien initial de hauts fonctionnaires de la Culture, comme Darío Lopérfido, et surtout le directeur du Teatro San Martín, Kive Staiff, ont suffi pour survivre à la crise de 2001. L'ouverture constante vers l'international qui a débuté avec l'Arditti Quartett s'est accrue les

années suivantes, grâce à des coproductions fructueuses avec le Goethe Institute, le British Council, l'ambassade des États-Unis, l'Institut français, le Consulat français et l'Institut italien, qui ont pris en charge les *honoraires* et les frais de transport des musiciens de leurs pays respectifs jusqu'à Buenos Aires.

6.2. Experimenta au Rojas

En 1997, la musique contemporaine gagnait de l'espace à Buenos Aires. Aux saisons du CEOB (cette année-là dans sa propre salle du Teatro Colón), du CCR, du Goethe Institut, du Ciclo del San Martín et de la reprise de l'opéra *La ciudad ausente* dans la Temporada del Colón, une nouvelle proposition s'est ajoutée : Experimenta. Experimenta est né de l'initiative de Claudio Korembli, critique et gestionnaire culturel issu de la production télévisuelle et radiophonique, ainsi que de la programmation d'espaces alternatifs tels que Babilonia¹⁴⁵. Experimenta, reconnu par les critiques comme faisant partie d'un « mouvement contemporain »¹⁴⁶ avec les activités des autres espaces, était un espace important de discussion sur ce que signifiait le « genre » de la musique expérimentale, au-delà d'être une musique absente des circuits plus traditionnels.

¹⁴⁵ Korembli avait été responsable du programme de télévision « Artesano de fin de siglo » (1995) et de « Música de la Gran Flauta » sur Radio Municipal (1989-1991). Il a également collaboré avec des publications telles que *El Musiquero* et le magazine *Esculpiendo Milagros* (fondé et dirigé en 1992 par Norberto Cambiasso).

¹⁴⁶ « Una movida contemporánea », *Página/12*, 18 avril 1997.

Si la visite de Pierre Boulez en 1996 a servi de déclencheur au Ciclo San Martín, le Festival « La otra música », organisé en 1996 au Teatro Margarita Xirgu, avec Marcelo Moguilevsky, est l'antécédent d'Experimenta. Au cours des années 1997, 1998 et 1999, Experimenta a mené ses activités dans le cadre de la même politique culturelle du nouveau gouvernement de la ville. Cependant, Experimenta entretenait des liens étroits avec la programmation d'espaces *underground* tels que Babilonia et Parakultural, et s'inspirait de festivals tels que New Music America, de la musique expérimentale à New York, et de publications telles que le magazine *EAR* (San Francisco-New York, 1973-1991) – ce magazine sert de référence aux publications d'Experimenta, à mi-chemin entre le programme du concert, le magazine et le *fanzine*.

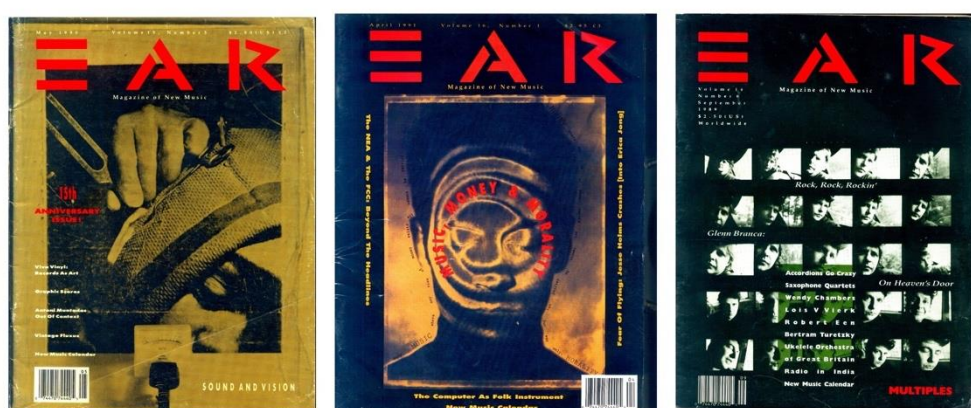


Figure 42 - Magazine *EAR* (1973-1991).

Le festival La Otra Música, avec quatre concerts impliquant vingt compositeurs et interprètes, est considéré comme « une série de personnes inclassables (qui) se sont réunies pour tenter de sortir du ghetto de l'avant-garde »¹⁴⁷, dans le but de briser les frontières entre musiciens cultivés et populaires en se plaçant à la limite des genres, afin de diffuser une musique peu diffusée. On voit réapparaître cette idée de ghettos, qui renvoie pourtant à l'idée d'un certain *establishment* de la musique contemporaine. En ce sens, l'intervention de Fito Páez

¹⁴⁷ Diego Fischerman, « La 'otra música' se dispone a decir presente con un ciclo », *Página/12*, 11 juillet 1996, p. 26.

au San Martín est celle d'un compositeur venu de l'extérieur du « ghetto » de la musique contemporaine. Mais aussi, au début de ce document, nous avons fait référence aux ghettos comme la manière dont les différents acteurs ont décrit les lieux où la culture s'était réfugiée pendant la dictature.

Les organisateurs de La Otra Música déclarent également que « l'intention est de débattre »¹⁴⁸, ce qui pour Adriana De Los Santos implique que le circuit « ne doit pas s'épuiser sur le parcours qui relie la Recoleta, le Colón et le Goethe »¹⁴⁹. L'accueil de cette proposition, qui comprend des premières d'œuvres provocantes comme *Osvaldo et la Sonate* de Carmen Baliero, dans laquelle la pianiste a des relations sexuelles avec son instrument – a été très bon :

Bonne nouvelle. Samedi à 23 heures, un groupe de musiciens argentins qualifiés, devant de nombreux témoins applaudissant, engage une série de concerts ouverts aux idées et aux sons nouveaux, sans qu'aucune victime ne soit enregistrée. Selon les rapports, leur motivation était d'unir leurs forces pour se faire entendre¹⁵⁰.



Figure 43 - Festival « La otra música », 1996 - presse.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Gabriel Senanes, « Raros, como encendidos », *Clarín*, 29 juillet 1996, p. 7.

La compositrice et multi-instrumentiste Carmen Baliero, qui coordonnait à l'époque des ateliers de musique et des concerts au Centro Cultural Rojas et qui avait participé à « La otra música », a contacté cet espace pour organiser la première édition d'Experimenta, bien qu'elle ne se soit pas jointe à l'équipe de production. Dans le premier catalogue Experimenta, Korembli remercie Baliero, Juan Aramburu et Darío Lopérvido, « qui ont contribué à rendre le projet possible »¹⁵¹.

L'ambitieuse première édition d'Experimenta consistait en quatre événements par mois, de mars à novembre 1997. Les organisateurs étaient le Centro Cultural Ricardo Rojas et le sous-secrétaire à la culture de Buenos Aires, avec le soutien de la Fundación Antorchas, Música de la Gran Flauta, le magazine *Esculpiendo milagros* et les ambassades du Canada et d'Australie pour assurer la présence des musiciens étrangers invités. Avec un siège au Rojas, les événements itinérants, programmés aux Facultés de droit et de psychologie, au Centro Cultural Recoleta, à la Sala Casacuberta du Teatro San Martín, au Teatro Presidente Alvear et au CEAMC.

Le programme – *Catalogue Experimenta 1997. Volume I* – comprend les programmes des événements et des concerts, ainsi qu'un grand nombre de textes, dont beaucoup en édition bilingue espagnol-anglais. Ce programme-catalogue fonctionne comme une déclaration de principes sur l'importance de la musique expérimentale, visant à diffuser des informations musicales « (s)ilenced by academies and traditional media »¹⁵², bien que de plus en plus accessibles grâce à la démocratisation générée par l'internet.

L'expérimental se définit comme « l'esthétique qui déborde » grâce aux « renégats » de tous les genres – de la musique classique contemporaine, du jazz, du rock et « de tous les ghettos,

¹⁵¹ Claudio Korembli, « ¿Dónde miran los ojos de nuestro tiempo ? », *Catalogue Experimenta 1997 – Volume I*, p. 78.

¹⁵² *Ibid.*

populaires ou cultes, où la liberté est conditionnée par les dogmes et les académies »¹⁵³. Du côté de la presse, une note publiée dans la revue *Club por la música* souligne que ces productions aux limites sont celles qui « anticipent les nouvelles voies sur lesquelles se développeront les esthétiques futures »¹⁵⁴.

Le programme comprend également des textes de référence tels que « Risk and Culture, a manifesto »¹⁵⁵ de David Moss, un extrait des *Mémoires* de Juan Carlos Paz¹⁵⁶, « Experimental Music » de John Cage (in *Silence*, 1961), et *Experimental Music* de Michael Nyman (1974). Dans son texte, Cage définit l'expérimental comme toute musique qui l'intéresse – « qu'elle soit écrite par quelqu'un d'autre ou par moi-même »¹⁵⁷. En d'autres termes, Experimenta s'établit comme la base d'opérations de toute la musique étrange qui circulait dans la ville, et pas exclusivement dans le domaine de la « musique contemporaine ».

Figure 44 - Experimenta 1997, programme (sélection).

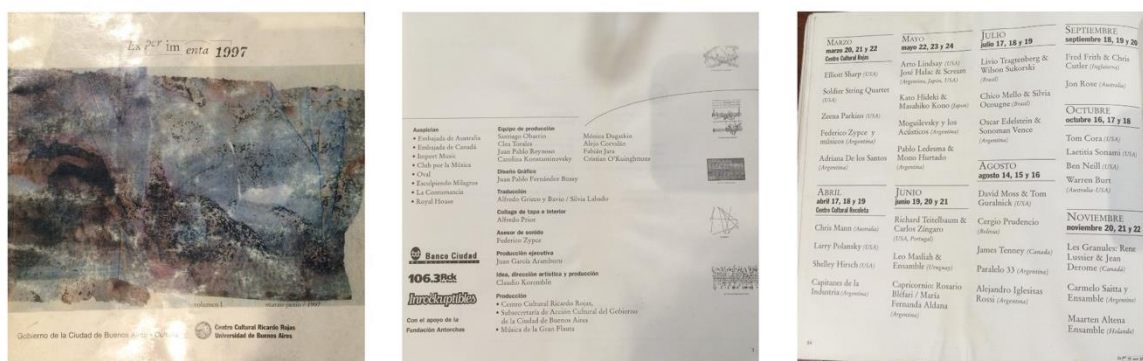
¹⁵³ Claudio Koremblit, « Expérimental », *Catalogue Experimenta 1997 – Volume I*, p. 12.

¹⁵⁴ « Sobre Experimenta 97 », *Club por la música*, s.d., 1997.

¹⁵⁵ John Cage, « Música experimental », *Experimenta Catalogue 1997 – Volume I*, p. 16.

¹⁵⁶ Juan Carlos Paz, « situación, VI », *Catalogue Experimenta 1997 – Volume I*, p. 19-20.

¹⁵⁷ Claudio Koremblit, « Experimental », *Experimenta Catalogue 1997 – Volumen I*, art. cit.



Omar Corrado propose une définition plus large de ce qu'il appelle la « tradition expérimentale », présente à différentes périodes de l'histoire et attribuable à différents langages esthétiques. Au cours du 20^e siècle, les expressions « musique moderne, musique nouvelle, musique contemporaine, avant-garde, expérimentale »¹⁵⁸ ont souvent pour point commun de s'opposer à un corpus antérieur. Cependant, Corrado¹⁵⁹ rappelle qu'au cours du 20^e siècle, l'expérimental s'était consolidé autour de la figure de John Cage, et de notions telles que l'abandon de l'idée de l'œuvre comme objet fixe, c'est-à-dire un espace où elle se fait et se défait, s'essaye et se jette ; la résistance des publics et leur irritation ; des techniques telles que l'indétermination, le hasard, l'aléatoire, l'improvisation collective et les sonorités électroacoustiques.

Corrado affirme qu'en Argentine, ces idées étaient prédominantes dans la génération de musiciens qui avaient leur centre d'action dans le Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) de l'Instituto Di Tella (IDT), constituant entre 1962 et 1971 « le dernier

¹⁵⁸ Omar Corrado, « Fragmentos desordenados sobre la tradición experimental », *Catalogue Experimenta 1997 – Volume I*, p. 20-22.

¹⁵⁹ *Ibid.*

noyau identifiable et prestigieux de l'avant-garde musicale locale »¹⁶⁰. Les aspects « ditelliens » les plus nets dans ce sens étaient l'improvisation collective, les nouvelles formes, les œuvres ouvertes, une gestualité « excessive », l'exploration du son par les nouvelles technologies et la recherche du nouveau comme résistance à l'académisme. Cependant, même au CLAEM, ces expérimentations ont eu peu de circulation culturelle. Le risque, depuis les années 1960, est que se placer dans une marge esthétique implique de rester en dehors des espaces de concert.

À cette définition de la « musique expérimentale », Martín Liut incorpore trois éléments directement redevables à John Cage : d'une part, la présence du bruit comme l'un des sons disponibles ; d'autre part, l'importance du temps et de la durée comme paramètre de la composition. Enfin, la demande d'un auditeur à la fois large et audacieux »¹⁶¹. Sur *Experimenta*, Liut souligne que la musique créée en temps réel dans de nombreux concerts, implique que « les oreilles participent à l'acte fascinant d'assister à la première et unique, en raison de son caractère improvisé, audition d'une œuvre »¹⁶².

Le Centro Cultural Rojas définit *Experimenta* comme une initiative qui « viole l'ordre établi dans la musique », différente de celles dans lesquelles « des compositeurs cultivés (...) écrivent des œuvres « sérieuses » destinées à être créées dans des espaces *ad hoc* bien rangés, sans jamais « apporter au public quelque chose qui n'a pas été inventé ou structuré auparavant » et où « la tradition européenne s'impose à la tradition de John Cage »¹⁶³. En d'autres termes, *Experimenta* se positionne clairement dans la lignée du compositeur américain et de la musique de l'improvisation libre et en opposition au Ciclo San Martín.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Martín Liut, « Sobre música y orejas », *Catalogue Experimenta 1997 – Volume I*, p. 30-32.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Centro Cultural Rojas, *Programme d'avril*, 1997.

6.2.1. Improvisations électroniques et 6 eventos

Les trois premiers concerts et ateliers ont été organisés en mars au Rojas, sous le titre « Vanguardia del sur neoyorkino », avec Elliott Sharp comme invité international et Adriana de los Santos et Federico Zypce comme musiciens locaux. La presse a accueilli avec enthousiasme la proposition¹⁶⁴, notamment l'accent mis sur l'improvisation et le traitement électronique en direct par des musiciens de différents domaines¹⁶⁵. On notera également les visites internationales d'artistes cultes étrangers peu diffusés en Argentine, tels que Elliot Sharp, le Soldier String Quartet, Chris Mann et Fred Frith¹⁶⁶.

Experimenta réunit des musiciens qui sont aux limites des genres, du jazz, du rock et de la musique d'avant-garde, des artistes inclassables¹⁶⁷ et qui prennent des risques¹⁶⁸. En ce sens, Liut fait une différence entre les compositeurs « contemporains » tels que Carmelo Saïtta, Oscar Edelstein et Alejandro Iglesias Rossi, et les musiciens « d'autres horizons »¹⁶⁹ tels que Marcelo Moguevsky et le batteur Norberto Minichilo.

Bien que les trois premiers concerts aient attiré un « public qui a rempli l'auditorium du Rojas »¹⁷⁰, plusieurs critiques ont souligné une hétérogénéité dans le programme, où « tout n'a pas les mêmes mérites »¹⁷¹ : le Soldier Quartet est jugé excellent, tandis que les improvisations d'Elliot Sharp et de Zeena Parkins sont décrites comme dérivées. La conclusion est intéressante : « Le style (de Sharp) ne semble destiné ni à changer l'histoire ni, plus modestement, à procurer le plaisir que des savants comme Berio, Ligeti ou Stockhausen ne signifient pas habituellement »¹⁷². Nous voyons que pour certains critiques,

¹⁶⁴ « Comienza hoy y participan artistas de distintos países. Ciclo de música experimental. Se llama Experimenta 97 y cubre un amplio espectro de la creación en la música actual », *Clarín*, 20 mars 1997.

¹⁶⁵ Martín Liut, « En el 97, la nueva música toma vuelo », *La Nación*, 11 janvier 1997.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ « Este ciclo », *Clarín*, 21 mars 1997.

¹⁶⁸ « El gusto de experimentar. Un ciclo en el Rojas », *Página/12*, 20 mars 1997.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ « Experimentemos al por mayor », *Página/12*, 22 mars 1997.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

la ligne plus expérimentale est postulée comme moins accessible qu'une ligne plus académique.

Les trois concerts d'avril sont programmés au Centro Cultural Recoleta, avec Shelley

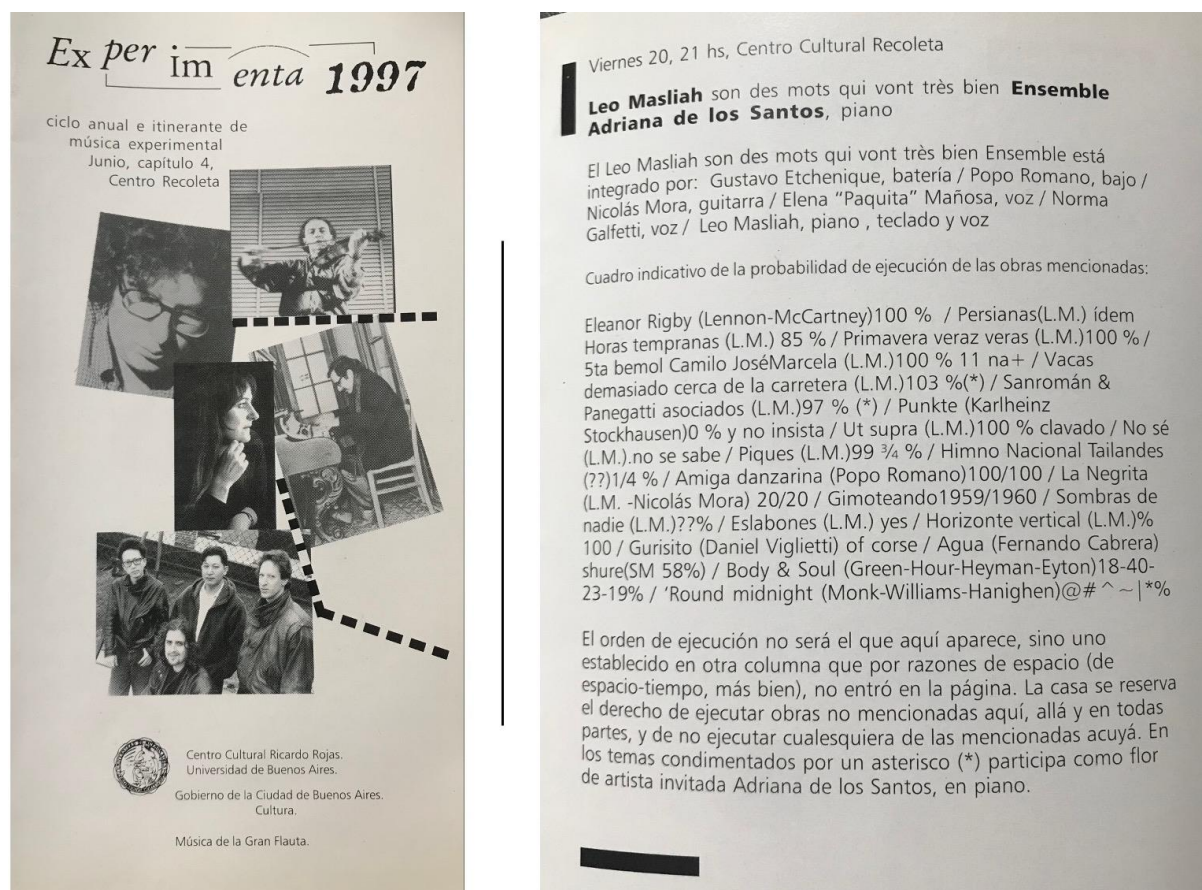


Figure 45 - Experiencia 1997, Concert de Leo Masliah, 20 juin.

Hirsch et Larry Polansky comme invités internationaux, et le groupe Captains of Industry comme artistes locaux, formé par Wenchi Lazo, Lobi Meis et Gregorio Kazaroff en 1994¹⁷³.

Dans la presse, ces concerts sont liés à une « capacité de réflexion de l'auditeur »¹⁷⁴, à une musique « difficile à étiqueter »¹⁷⁵. Les concerts du mois de mai ont lieu au CEAMC, avec les musiciens argentins José Halac¹⁷⁶, Arto Lindsay, Pablo Ledesma, Mono Hurtado, et Marcelo Moguilevsky avec leur ensemble d'improvisation¹⁷⁷ ; et avec Kato Hijeki, Masahijo Kono et

¹⁷³ « Capitanes de la industria », *Catalogue Experiencia 1997 – Volume I*, p. 54.

¹⁷⁴ « Sigue Experiencia », *Revista Humor*, 2 avril 1997.

¹⁷⁵ A.F., « Un año para experimentar », *La Nación*, 13 avril 1997.

¹⁷⁶ José Halac, *Catalogue Experiencia 1997 – Volume I*, p. 60.

¹⁷⁷ Marcelo Moguilevsky y los acústicos a été formé par Moguilevsky avec Carlos Lucero, Diego Pojomovsky, Damián Bolotín et Pablo La Porta.

Scream comme invités internationaux. Des concerts et des ateliers seront également donnés par le duo Capricornio (Rosario Bléfari et María Fernanda Aldana), Richard Teitelbaum, Carlos Zíngaro et l'Uruguayen Leo Maslíah.

En octobre¹⁷⁸ est programmée la première représentation de *6 eventos* (1972) de Juan Carlos Paz¹⁷⁹, une œuvre graphique de forme ouverte pour laquelle Experimenta a commandé des versions à des compositeurs latino-américains – Oscar Bazán, Oscar Edelstein, Patricia Martínez, Cergio Prudencio, Gustavo Ribicic et Osvaldo Vázquez. Le programme comprend une citation d'une interview de Paz dans la dernière année de sa vie, dans laquelle il parlait de l'avenir de la musique :

Il me semble que la chose la plus positive est le retour à l'Orient, basé surtout sur l'improvisation, car la maudite tradition rationaliste nous a conduits scientifiquement et artistiquement à la véritable débâcle de civilisation que nous vivons : le chaos (...) Or : comme nous, barbares occidentaux, n'avons pas la culture et le don de saisir l'Orient, nous pouvons aussi faire avec ce retour un *mélange* très discutable. Ils font de même à leur tour, car ils abandonnent leurs traditions culturelles millénaires et se tournent vers la musique électronique ou informatique ou autre¹⁸⁰.

L'exécution de cette œuvre au cours d'une année d'hommages pour le centenaire de la naissance du compositeur contribue à changer l'idée que la musique de Paz était limitée à sa période dodécaphonique. Le Paz de la partition visuelle et de l'improvisation est introduit à la place, avec ce travail trouvé dans les archives dans les années 1990, et publié en 1991 dans le *magazine Lulu*, avec une analyse d'Omar Corrado¹⁸¹.

¹⁷⁸ Toutes les œuvres ne sont pas mentionnées dans le livre-programme, et l'un des programmes mensuels diffère du livre.

¹⁷⁹ « Primera experiencia », *La Nación*, 28 novembre 1997.

¹⁸⁰ Programme Experimenta, octobre 1997.

¹⁸¹ Omar Corrado : « Reflexiones sobre '6 eventos' de Juan Carlos Paz », *art. cit.*



Figure 46 - Experimenta 1997, 6 eventos (1972), Juan Carlos Paz.

Bien que les critiques aient dénoncé l'irrégularité des propositions, le bilan d'Experimenta 97 est positif¹⁸². La présence de Chris Cutler et Fred Frith de la scène new-yorkaise, et l'intention de générer des échanges avec des musiciens argentins¹⁸³. Cela permet d'accéder à une scène de ce que les critiques nord-américains appellent habituellement la 'nouvelle musique' et qui admet toutes les musiques expérimentales qui, depuis le milieu du siècle et en passant par John Cage, « secouent les airs agités de New York et de ses environs »¹⁸⁴.

Cependant, depuis la première année, des problèmes économiques et budgétaires se sont posés, entraînant l'annulation du dernier concert et l'annulation d'une des visites à

¹⁸² « Experimenta contraataca », *Página/12*, 17 juillet 1997 ; « Importante ciclo de Música de Vanguardia. Se larga el séptimo capítulo de Experimenta », *Clarín*, 18 septembre 1997.

¹⁸³ « Sur Experimenta 97 », *art. cit.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

l'étranger. L'analyse de la presse, avec de nombreuses notes non signées, suggère que les critiques étaient moins engagés dans cette initiative que dans le Ciclo del San Martín. D'un autre côté, peut-être que l'ambition d'un festival international avec autant de concerts était trop grande pour la réalité de la production. Ces « tempêtes »¹⁸⁵ dans Experimenta étaient similaires à ce que l'activité culturelle subissait cette année-là. Malgré cela, Lopérvido l'a considérée comme un « succès », car « elle a pu créer un précédent en respectant la périodicité mensuelle établie depuis le début »¹⁸⁶, annonçant une réunion avec Korembliet pour lancer la deuxième saison.

Fin 1997, Martín Liut interviewe Korembliet et Bauer comme les deux « nouveautés »¹⁸⁷ du domaine, en tant que producteurs d'Experimenta et du Ciclo. Il inclut ces deux propositions dans un panorama encourageant, avec les activités du Goethe, les concerts du British Arts Centre, la récupération de la salle du CETC (fermée pour réparations), le Centro Cultural Ricardo Rojas, l'auditorium de l'Universidad Católica, le Teatro Sarmiento et aussi le Colegio Pestalozzi, à Belgrano. Liut souligne la création de nouveaux ensembles et groupes tels que Cultrún et Séptima Práctica, en plus de ceux qui existent déjà. La première conclusion est que la musique contemporaine a réussi à « sortir de son propre cercle », en « approchant un public plus large ».

Dans l'interview, Korembliet et Bauer soulignent tous deux que ce type de propositions avait « un public potentiel beaucoup plus large qu'aujourd'hui », mais avec le défi de briser les « cercles restreints et plutôt endogames »¹⁸⁸ à travers lesquels cette musique circulait, sans les *sponsors* des institutions établies – à l'exception du Colón. En ce sens, tant le San Martín que le Rojas attirent un public qui a déjà consommé du théâtre, de la littérature et du cinéma

¹⁸⁵ « Primera experiencia », *La Nación*, 28 novembre 1997.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Martín Liut, « Nueva música, mayor público », *La Nación*, 31 décembre 1997.

¹⁸⁸ *Ibid.*

contemporains. Koremblyt ajoute le problème du manque de diffusion, dénonçant un « boycott médiatique ». Cependant, le Ciclo et l'Experimenta apparaissent comme des initiatives qui ont réussi à générer un « flux naissant de nouveaux publics »¹⁸⁹, et Koremblyt et Bauer insistent tous deux sur ce public potentiel, qui ne veut pas « du musée, mais faire partie de notre réalité et de notre petite scène d'histoire dans le monde ». Enfin, Bauer affirme que « plus il y en a, plus il y en a aussi », soulignant que

Il y a plus de festivals, plus de concerts et une connexion différente avec les compositeurs locaux. C'est comme remuer la terre ferme. Le problème du milieu de la musique contemporaine est qu'il a encore trop de tai-chi et pas assez de karaté. Et nous devons supprimer cela car, après tout, nous sommes dans un pays qui se trouve fonctionner¹⁹⁰.

En d'autres termes, dans une ville comme Buenos Aires, le public ne manque pas. Ce qui manque, « c'est une structure qui peut produire ». Ce sont les bases idiosyncratiques de la production dans les années à venir.



Figure 47 - Experimenta 1997, presse.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Ibid.

6.2.2. Les défis de la musique nouvelle. Experimenta sur la corniche

En 1998, le CETC, le San Martín et Experimenta ont dû revalider leurs titres, tous trois étant considérés comme des initiatives qui avaient servi à « briser la carapace qu'avait les années précédentes la musique allant de Debussy, Stravinsky et Schönberg aux compositeurs argentins actuels »¹⁹¹. Dans le cas d'Experimenta, son programme¹⁹² a été présenté au début de l'année, toujours avec le soutien du gouvernement de la ville. Cependant, elle présente moins de concerts que la première année, et ses activités cessent d'être itinérantes pour se dérouler dans le Teatro Sarmiento comme seul lieu¹⁹³. L'accent est mis sur les musiciens liés à l'improvisation, tant argentins qu'étrangers, issus du rock, du jazz ou de la musique classique – une « musique processuelle (non reproductible) »¹⁹⁴ d'un profil qualifié d'« alternatif »¹⁹⁵. Mais aussi dans des programmes dédiés à l'art vidéo.

Un nouveau livre-programme *Experimenta 1998* est publié, comprenant des textes de Miguel Baqueano¹⁹⁶, Pablo Schanton, Daniel Varela, et des traductions d'un texte de John Cage sur l'expérimental, et de Malcolm Goldstein et Butch Morris sur l'improvisation en temps réel¹⁹⁷. Cette édition souligne la visite de Morris, créateur de l'improvisation avec des signes, pour laquelle un ensemble *ad hoc* est créé – Ensemble Experimenta¹⁹⁸, dont les membres

¹⁹¹ Martín Liut, « Los desafíos de la nueva música », *La Nación*, 11 avril 1998.

¹⁹² Les invités internationaux annoncés pour Experimenta 1988 sont Eugene Chadbourne, Mark Dresser, William Hooker, Guy Klucevsek, Butch Morris, Bob Ostertag, Lee Ranaldo, Leah Singer et John Zorn¹⁹² des États-Unis ; Tato Taborda et des percussionnistes du Brésil ; l'ensemble de percussion Perceum d'Uruguay ; et Joaquín Orellana du Guatemala. Les musiciens argentins sont Ensemble Experimenta (créé ad hoc pour la visite de Butch Morris), Ensemble Casual (Hernán Vives, Lucio Capece, Zelmara Sarin), Ensemble Fric, le duo Capricornio (Bléfari et Aldana), Adriana de los Santos, Gregorio Kasaroff, Wenchi Lazo, Maia Monaco, Marcelo Peralta et Bárbara Togander.

¹⁹³ Martín Liut, « Los desafíos de la nueva música », *art. cit.*

¹⁹⁴ Pablo Schanton, « Experimenta : experiencia, experimentación, experimentalismo y pericia », *Experimenta 1998*, p. 32-33.

¹⁹⁵ Martín Liut, « Los desafíos de la nueva música », *art. cit.*

¹⁹⁶ Miguel Baquedano, « Acerca de la nueva música », *Experimenta 1998*, p. 11.

¹⁹⁷ Malcolm Goldstein, « Improvisación : gente haciendo música », *Experimenta 1998*, p. 16-17 ; Butch Morris, « Vocabulario de conducción. Signos y gestos », *Experimenta 1998*, p. 18-27.

¹⁹⁸ Les membres d'Ensemble Experimenta étaient Gregorio Kasaroff, platine radiophonique ; Pablo Ledesma, saxophones ; Martín Iannaccone, contrebasse ; Alejandro Terán, alto, saxophone, clarinette ; Diego Pojomovsky, contrebasse ; Alejandro Franov, accordéon ; Lucio Capece, sax et clarinette ; Wenchi Lazo, guitare électrique ;

continueront à utiliser les techniques de Morris dans des groupes tels que Puente Celeste et La bomba del tiempo. Un autre texte du programme, écrit par le compositeur Carmelo Saítta, annonce la « fin des grands récits qui placent l'Europe – ses écoles et ses dirigeants omniprésents – au centre »¹⁹⁹, consolidant un « régionalisme critique » qui permettrait à chaque groupe social de sauver son patrimoine culturel. Ces critiques post-coloniales des grands récits vont en quelque sorte à l'encontre de propositions telles que celles du CETC et du San Martín, qui cherchent au contraire à consolider certains musiciens des 20e et 21e siècles.

Cependant, au fur et à mesure que l'année avance, la viabilité d'Experimenta 1998 est mise en péril par des problèmes budgétaires. D'une part, elle perd le soutien du gouvernement de la ville, de sorte que les visites de nombreux invités annoncées dans le programme²⁰⁰ sont annulées. D'autre part, le changement de direction du Complejo Alvear en mai a entraîné la perte du soutien du Teatro Sarmiento, qui devait accueillir tous les événements. Le nouveau directeur du Complejo, l'économiste et écrivain Daniel Larriqueta, a déclaré dans ses premières interviews être « très attentif au mouvement du box-office »²⁰¹.

Dans la même interview, il confirme qu'il n'a pas de conseiller artistique pour la programmation, mais que c'est la vente de billets (le *bordereau*) qui sera l'étalon de la qualité de la programmation, et qui mesurera l'intérêt du public – « Si nous avons une mauvaise programmation, le *bordereau* ne nous servira pas à grand-chose »²⁰². En réponse au scepticisme du journaliste, qui s'interroge sur deux points : « certaines propositions esthétiques expérimentales ne sont pas destinées à un large public » « la variable numérique ne peut pas

Arauco Yepes, percussions ; Patricia Martínez, synthétiseur ; Edgardo Cardozo, guitare ; Marcelo Moguilevsky, clarinette ; Hernán Vives, guitare électrique ; Damián Bolotín, violon ; Adriana de los Santos, piano.

¹⁹⁹ Carmelo Saítta, « Experimenta 1998 », programme du concert.

²⁰⁰ Parmi les invités qui devaient être présents mais n'ont pu le faire, citons Dr. Nerve, Nicolas Collins, Charlemagne Palestine, Panickx, Ron Kuivila, Alvin Lucier, Earle Brown, Tony Buck, Joseph Celli-Jin Hi Kim, Tim Rescala.

²⁰¹ Alejandro Cruz, « Quiero al gran público », *La Nación*, 20 mai 1998.

²⁰² *Ibid.*

être la norme pour une organisation culturelle », Larriqueta réaffirme sa position : « c'est le problème de toutes les expressions d'avant-garde (...) Je veux un théâtre pour le grand public, qui ne veut pas d'avant-garde »²⁰³.

A partir du mois de mai, des articles commencent à être publiés pour dénoncer l'annulation imminente d'Experimenta. L'un d'eux affirme que « les engagements pris par les autorités du Secrétariat de la Culture de la ville et ses représentants au théâtre Alvear pourraient être modifiés », et que l'idée circule parmi les fonctionnaires que « le Ciclo est sous-financé »²⁰⁴. Dans un texte de programme écrit par Darío Lopérfido, il affirme que dans la ville de Buenos Aires « il existe un public désireux de réfléchir et de profiter d'expériences musicales liées à la recherche et avec une composante fortement liée à la contemporanéité, comme le propose Experimenta »²⁰⁵. Cependant, deux semaines avant le premier événement annoncé pour le mois de juin, le même fonctionnaire a déclaré au journal *La Nación* qu'« aucun moyen n'a pu être trouvé pour financer les 100 000 pesos que coûte le festival »²⁰⁶.

En réponse à ces déclarations, dans le même article, Claudio Koremblit prévient de la possibilité de poursuivre le gouvernement de la ville « pour dommages et intérêts » s'il ne reçoit pas une réponse claire du gouvernement sur « la confirmation, l'ajournement ou la levée de cette expérience frustrée »²⁰⁷. Selon un autre article, le problème n'est pas seulement la salle, mais le manque de communication entre Koremblit et les autorités de la ville, car le directeur s'est plaint de ne pas recevoir « de réponses, de contrats signés, de billets payés, de salle de concert, de catalogue, de confirmation, d'annulation ou d'explication »²⁰⁸.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ « Musica de vanguardia de todo el mundo. Nueva edición del ciclo Experimenta », *Clarín*, 20 mai 1998.

²⁰⁵ Darío Lopérfido, « Experimenta 1998 », programme du concert.

²⁰⁶ « Un ciclo en la cornisa », *La Nación*, 31 mai 1998.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ « Incertidumbre en torno al nuevo ciclo internacional Experimenta 98 », *Perfil*, 31 mai 1998.

Ce mouvement de dénonciation a abouti à une pétition de soutien publiée dans tous les journaux sous le titre « Culture appauvrie »²⁰⁹, signée par Carmen Baliero, Ricardo Bartís, Laura Yusem, et d'autres artistes opposés à l'annulation d'Experimenta. La pétition souligne le succès d'Experimenta 97 et le soutien apporté à l'édition de 1998, ainsi que l'importance de soutenir l'expérimentation et les espaces gagnés :

Nous, les artistes argentins soussignés, nous adressons à l'opinion publique et aux autorités que nous, Argentins, avons élues pour nous représenter, afin de les informer d'une situation que nous considérons comme grave (...) (Experimenta) est une somme dans un domaine artistique qui a toujours été sévèrement limité et battu. C'est un lieu qui contribue par sa simple existence parce qu'il est ouvert et sans préjugés, ce dont notre culture appauvrie a besoin comme de l'air pour vivre. Prétendre que quelque chose qui était à l'origine considéré comme réussi et important devrait mourir de faim est une attitude obscurantiste qui génère arriération, confusion et incrédulité. Nous considérons qu'il est d'une importance vitale que cette attitude soit reconsidérée par les autorités et, dans le même temps, nous appelons l'opinion publique et les artistes à prendre la défense d'une chose que nous devons tous défendre : le droit d'être informé et respecté. Nous devons nous accrocher aux espaces que nous gagnons et auxquels nous avons indubitablement droit.²¹⁰

Début juillet, une série d'échanges qualifiés de « comédie d'embrouilles » ont été publiés entre Korembli et les différents responsables du Secrétariat de la Culture de la Ville de Buenos Aires, qui a finalement informé, par le biais d'un communiqué de presse, qu'en raison de problèmes budgétaires « il ne participera pas au festival »²¹¹. D'une part, Korembli fait référence à une réunion avec Lopérvido pour rediscuter du budget (d'un montant initial de 100 000 pesos), dans laquelle il accuse le sous-secrétaire de n'avoir aucune intention « de trouver un moyen de réaliser Experimenta »²¹². La réponse de Cultura est que l'événement est « créé, dirigé et produit par Claudio Korembli », et qu'il n'a eu le soutien du Secrétariat que par le biais du Centre culturel Rojas en 1997.

²⁰⁹ AAVV, « Cultura empobrecida », Tribune publiée dans une version réduite dans différents médias (*Clarín*, 6 juin 1998 ; *Clarín*, 7 juillet 1998 ; *Perfil*, 13 juin 1998) et une version complète dans le magazine *Esculpiendo milagros*, n° 14, 1998.

²¹⁰ Publié dans différents médias, avec différentes coupures (*Clarín*, 6 juin 1998 ; *Clarín*, 7 juillet 1998 ; *Perfil*, 13 juin 1998) et dans son intégralité dans *Esculpiendo milagros* n° 14.

²¹¹ Martín Liut, « Finalmente, se levantó el ciclo Experimenta », *La Nación*, 7 juin 1998.

²¹² *Ibid.*

Dans une autre interview, Lopérfido affirme que, au-delà de son intérêt pour le maintien du cycle, « dans cette situation de tension, d'absence d'accord et de difficultés budgétaires, on ne peut pas le faire. Je pense que Claudio Korembli est une personne très talentueuse en raison de sa capacité à concevoir et à produire des choses, mais il me semble qu'il lui est difficile de conclure des accords pour les faire »²¹³, qualifiant l'annonce de la saison par Korembli et l'Alvear d'« erreur », puisqu'aucun accord n'avait été conclu sur les aspects économiques. Selon Korembli, le budget avait été convenu avec le précédent directeur du Teatro Alvear (Nicolás Vasiliadis), et Lopérfido lui-même avait annoncé la saison dans une interview. La première fois que j'entends dire que le budget est élevé, c'est lorsque Lopérfido le dit sur radio América », ajoute-t-il. Depuis lors, je lui ai envoyé des lettres avec copie aux médias pour lui dire que si le budget était élevé, nous pouvions le baisser. Nous n'aurions à annuler que quelques visites et, bien sûr, j'étais prêt à le faire. Je le suis toujours »²¹⁴. Selon les mots de Gabriel Senanes, un « climat raréfié de communiqués, lettres, demandes et déclarations croisées entre son créateur et

²¹³ Gabriel Senanes, « Experimenta, sin acuerdo. Peligra el prestigioso ciclo de música de vanguardia », *Clarín*, 9 juin 1998.

²¹⁴ *Ibid.*

directeur artistique Claudio Koremblit et les autorités culturelles de Buenos Aires ont placé le prestigieux cycle entre deux points d'interrogation »²¹⁵.

Enfin, Experimenta a pu avoir lieu grâce au soutien du Gouvernement de la Nation, dans ce qui est décrit comme le premier affrontement entre les espaces culturels de la Nation et la Ville de Buenos Aires, lorsque la Nation a assumé les coûts du « prestigieux cycle de musique alternative Experimenta », « cantonné »²¹⁶ en raison du changement d'autorités dans la Culture à Buenos Aires. À cette époque, il a été confirmé que le budget engagé par l'inventeur de l'Alvear, Nicolás Vassiliadis, n'a pas été reconnu par le directeur suivant, Daniel

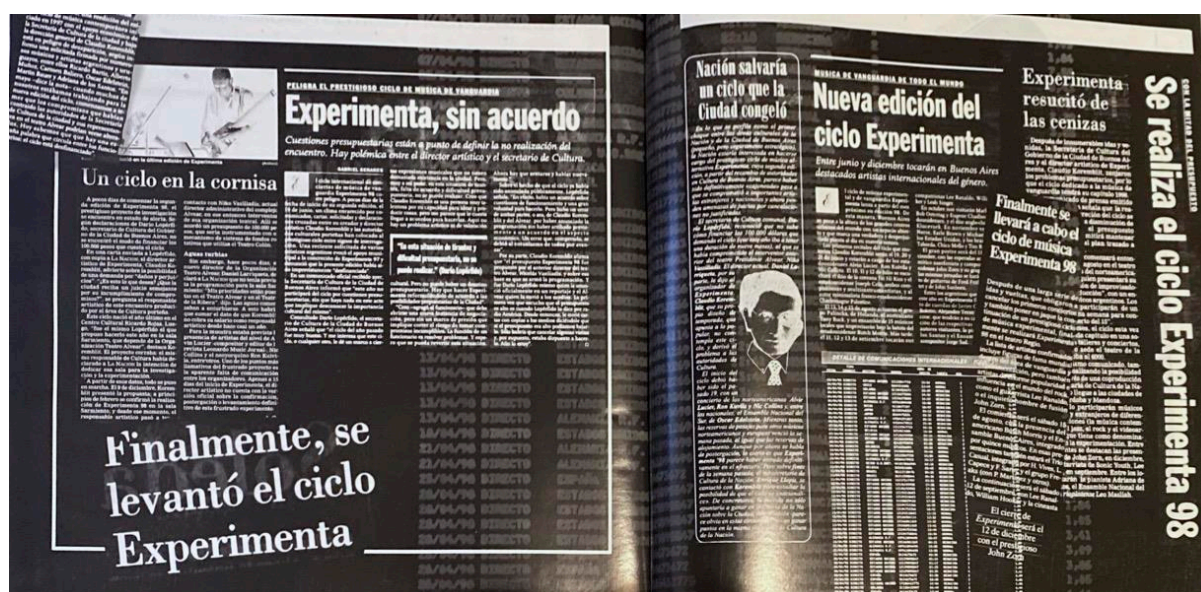


Figure 48 - Experimenta 1998, presse.

Larriqueta, ce qui aurait placé le cycle « définitivement au congélateur »²¹⁷. À cette époque, le sous-secrétaire national à la culture, Enrique Llopis, a contacté Koremblit pour que le cycle soit « nationalisé »²¹⁸. Enfin Experimenta « renaît de ses cendres »²¹⁹ après une diminution

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ « Nación salvaría un ciclo que la Ciudad congeló », *Ámbito Financiero*, 29 juin 1998.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ « Experimenta resucitó de las cenizas », *La Nación*, 22 juin 1998.

annuelle de près de 50% du budget, mais en conservant « une bonne partie du plan établi en début d'année »²²⁰.

À partir du 15 août, un événement (appelé « chapitres ») par mois sera organisé pendant toute une journée, avec des ateliers et des concerts au Teatro Regio²²¹, sur l'Avenida Córdoba 6000, à l'ICI et à l'EMBA (Escuela de Música de Buenos Aires). La première rencontre comprend la visite du Nord-Américain Butch Morris, qui présente sa méthode de direction avec signes devant un ensemble de 15 musiciens argentins.

Après « (u)ne série de désaccords sur des questions d'organisation et de budget du programme de cette année », qui « ont déclenché une série tendue de lettres, de demandes, de communications, d'allées et venues entre le Secrétariat de la Culture de Buenos Aires et le créateur du cycle »²²², Experimenta a pu commencer ses concerts et durer jusqu'à l'événement de clôture en décembre, avec un concert de l'accordéoniste Guy Klucevsek et des chanteuses argentines Maia Mónaco et Bárbara Togander, à l'ICI. Un communiqué signé par Koremblit et Lopérvido annonce une trêve, pour laquelle le secrétaire à la culture de la ville maintient un certain soutien, tandis que le gouvernement national double la mise et annonce son intention d'étendre le cycle à d'autres villes lors d'une prochaine édition²²³. Enfin, après toute la couverture de l'annulation du cycle, peu de choses sont publiées sur les concerts et les œuvres qui pourraient être jouées.

6.2.3. Dettes avec Kagel, vidéo-art expérimental et art sonore

Experimenta parvient à organiser une troisième édition en 1999, avec des concerts et des ateliers organisés en cinq rencontres appelées « chapitres » entre juillet et décembre, à Buenos Aires. La promesse a été tenue d'étendre le cycle à d'autres villes, avec des événements

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ « Finalmente se llevará a cabo el ciclo de música Experimenta 98 », *Perfil*, 22 juillet 1998.

²²² Gabriel Senanes, « Con la mitad del presupuesto se realiza el ciclo Experimenta 98 », *Clarín*, 19 juillet 1998.

²²³ « Experimenta renaît de ses cendres », *art. cit.*

à Ushuaia, Puerto Madryn et Córdoba. Des musiciens argentins, mexicains, allemands, français, suisses et ukrainiens y participent. Le soutien à la production provient de la Secretaría de Cultura de la Nación, du Centro Cultural Rojas et d'institutions privées (centres culturels et ambassades). Cependant, Experimenta rencontre à nouveau « une série de désaccords sévères avec ses sponsors municipaux »²²⁴, et les compositeurs et interprètes impliqués dans le projet s'engagent dans un « débat interne intense »²²⁵ sur son avenir, y compris l'idée de former une association à but non lucratif pour soutenir la continuité de l'initiative. Experimenta 1999 est organisé en cinq « chapitres » que nous considérons ci-dessous.

L'ouverture ou « Chapitre 1 » est en coproduction avec le Festival de Video Danza, et comprend *Beach Birds* d'Elliot Caplan au Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), et un programme de vidéos de Merce Cunningham/John Cage au Centro Cultural Rojas. Le programme est complété par des films de Henry Hills, Sally Silvers (tous deux sur une musique de John Zorn), Salvo Cuccia (sur une musique de Tadashi Endo), Gianni Gebbia, Christian Marclay, Tom Coray et Peter Kowald.

Chapitre 2 », présenté au cours du mois d'août, est consacré au compositeur Mauricio Kagel, décrit comme « le plus important compositeur argentin de la seconde moitié du 20^e siècle »²²⁶. Le concert, annoncé « au profit de l'Asociación Experimenta » qui, « comme un chat à sept vies (...) a réussi à renaître de ses cendres »²²⁷, est donné par Adriana de los Santos, Marcelo Moguilevsky, Gabriel Paiuk et Luis Conde, entre autres. Le chapitre comprenait également des ateliers d'art vidéo par Juan José Díaz Infante au Rojas et une exposition d'art vidéo mexicain au PROA.

²²⁴ « Por fin, Experimenta », *Clarín*, 19 juillet 1999.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Martín Liut, « Laboratorio musical. Con un homenaje a Kagel, comienza mañana Experimenta 99 », *La Nación*, 5 août 1999.

²²⁷ *Ibid.*

Dans une interview publiée dans la presse, le compositeur est associé à une « nationalité centrifuge »²²⁸ des Argentins de l'étranger. Pour sa part, Kagel affirme avoir une relation sentimentale avec l'Argentine, mais peu de contacts – « où, par contre, ils ne se sont pas intéressés à mes œuvres, qui ont été jouées dans le monde entier »²²⁹. La relation sentimentale consistait, pour Kagel, à boire du vin argentin tous les jours, à parler à sa femme en espagnol, à lire beaucoup de littérature sud-américaine et à profiter du parfum de l'été en Italie ou en France, qui lui rappelait « la terre où je suis né »²³⁰. Il fait également allusion avec nostalgie à Buenos Aires d'après-guerre, « pleine de gens extraordinaires (où) il n'y avait pas de culture hégémonique, mais une grande ouverture », par opposition à ce qu'il décrit comme des « provinces intellectuelles » en Europe²³¹.

Parmi les œuvres créées pour « régler une dette avec Kagel »²³², on trouve la projection de ses films *Match* et *Antítesis*, et l'œuvre *Prima vista* pour ensemble²³³. Le critique a surtout noté le désintérêt du Teatro Colón, qui « l'a ignoré avec une prolixité olympique », à l'exception de la première de *Szenario* pour orchestre à cordes et bande magnétique, dirigée par le Chilien Juan Pablo Izquierdo à la tête de l'Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, et d'une tentative ratée de programmer un concert monographique de Kagel dans le cadre de l'abonnement de l'Orquesta Filarmónica le 14 mai 1999, pendant la brève période où Gandini était le directeur musical de l'orchestre. Cependant, en mai, « Gandini n'était plus au Colón. Et, de manière prévisible, le concert non plus »²³⁴. La présence de Kagel sur le terrain va s'intensifier, avec notamment le « Festival Kagel » organisé par le CETC en 2006.

²²⁸ « Lejana tierra mía », *Clarín*, 11 août 1999.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

²³³ En plus de cette initiative d'Experimenta, *Diez marchas arruinar la victoria* et *Tango Alemán* de Kagel avaient été programmés dans les cycles de musique contemporaine de Gandini au Goethe ; et la pianiste Haydée Schwartz avait créé et enregistré *An Tasten* pour Mode Records. Haydée Schwartz, *New Piano Music from the Americas*, New York, Mode Records 31, 1993, CD.

²³⁴ « Lejana tierra mía », *Clarín*, *art. cit.*

En septembre, « Chapitre 3 » est présenté avec un concert de l'Ensemble de percussion de Fribourg dirigé par Bernhard Wulff, qui propose également un atelier à l'Université de Quilmes²³⁵. La présentation de ce concert élucide une tension entre Experimenta et les compositeurs Graciela Paraskevaídis et Coriún Aharonián. Dans une interview, Korembliit déclare que bien qu'ils aient soutenu Experimenta lors de sa première édition (dans le catalogue de 1998, Korembliit remercie Aharonián de lui avoir fourni les contacts des invités internationaux de l'édition inaugurale²³⁶), depuis la deuxième année, ils se sont opposés au projet²³⁷. Pour le concert de l'ensemble de Freiburg, Paraskevaídis a demandé que son œuvre soit retirée du programme (déjà imprimé). Dans le même Korembliit, il est précisé que l'absence de l'œuvre du concert « s'est faite à la demande expresse du compositeur, contre la volonté d'Experimenta et de l'ensemble lui-même, qui avaient répété l'œuvre pendant des mois pour qu'elle soit jouée à Buenos Aires, et malgré l'insistance d'Experimenta pour qu'une des œuvres latino-américaines commandées par l'ensemble soit incluse dans le répertoire à présenter »²³⁸. La question se pose de savoir si l'action de l'Uruguay a ajouté des difficultés internes à celles, externes, rencontrées en 1998, que nous avons examinées dans la section précédente.

Le « Chapitre 4 » est consacré à l'art vidéo, avec des vidéos de Kagel, Claudio Caldini, Salvo Cuccio, Pierre Herbet et Nam June Paik – la première présentation des œuvres de Paik en Argentine, selon Korembliit²³⁹. La vidéo *Opera Sextronique* (1967) de Paik, mettant en scène l'instrumentiste-interprète *aux seins nus* Charlotte Moorman, a été décrite comme « l'une des formes d'action musicale les plus sauvages de mémoire d'homme »²⁴⁰. Le chapitre comprend également des performances du groupe français Volapük, et de l'ensemble argentin Clark Nova. Le cinquième et dernier chapitre, en décembre, programme des œuvres du mouvement Fluxus,

²³⁵ Martín Liut, « Clásica. Experimenta », *La Nación*, 3 septembre 1999.

²³⁶ Claudio Korembliit, « Hacia dónde miran los ojos de nuestro tiempo », *Experimenta 1997 – Volume I*, p. 78.

²³⁷ Entretiens avec Claudio Korembliit (Buenos Aires, 28 juin 2016) et Coriún Aharonián (1er juin 2017).

²³⁸ Programme du Freiburg Percussion Ensemble, *Experimenta 1999*, programme du concert.

²³⁹ Claudio Korembliit, « Música-Videoarte », *Experimenta Catalogue 1999*, p. 44.

²⁴⁰ Daniel Varela, *Catalogue Experimenta 1999*, p. 39.

avec des textes de membres du groupe – Georges Maciunas, Wolf Vostell et Dick Higgins – au programme. À la fin de l'édition 1999, un nouveau format a été annoncé pour 2000, consistant en un festival international de quinze jours pendant le mois d'octobre, laissant derrière lui le format annuel, car il était impossible à maintenir « sans une infrastructure opérationnelle adéquate » et la perte du soutien du Secrétariat de la Culture de la ville « malgré la promesse que nous avait faite Darío Lopérfido »²⁴¹, tout en maintenant le soutien des Rojas.

L'édition 2000 aura peut-être lieu, mais elle est la dernière d'une « première époque » d'Experimenta, qui aura des éditions intermittentes en 2005, 2009, 2010 et 2012. En 2000, des concerts ont été programmés pendant dix jours consécutifs en octobre au Rojas et au MAMBA,

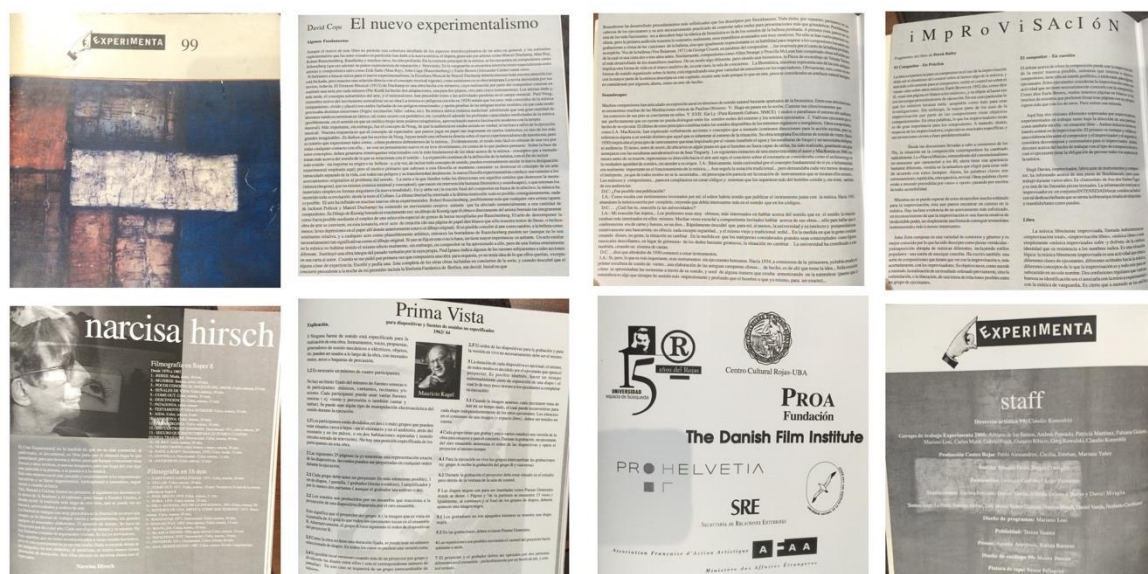


Figure 49 - Experimenta 1999, programme (sélection).

et des ateliers au CCR, avec des activités également dans les villes de Bariloche et Santiago du Chili²⁴². Des concerts, des installations d'art sonore, de l'art vidéo et des *performances* sont présentés, avec la participation d'artistes locaux – Gabriel Paiuk Ensemble, Guaco, Gustavo Ribicic, Adriana de los Santos, QfwfQ, Mariano Losi, Eduardo Kusnir, Sin Cataforesis, Oscar

²⁴¹ « Cambios en Experimenta », *La Nación*, 20 novembre 1999.

²⁴² L'organisation dans la ville de Bariloche était dirigée par Osvaldo Vázquez et au Chili, Angelo Barla, Cristian Miranda, Colectivo Cultural MI BAR CO, et Contracircuito Musical Independiente Chileno.

Bazán, Héctor Fiore, Patricia Martínez, Adolfo Reisin, Marcelo Katz, Martín Ferres Trathenbroit, Colectivo Eterofónico, Ensemble Experimenta²⁴³ ; et les visites internationales de Frederic Rzewski, Salvo Cuccia, Jean Marc Montera, Ricardo Arias, Renato Maselli, Paul Panhuysen, Richard Lerman, Voice Crack, Nic Collins et David Dunn.

Une interview d'Oscar Bazán par Claudio Korembli est publiée dans le livre-programme 2000, dans laquelle le compositeur de Córdoba redéfinit son esthétique en déclarant que « je ne peux pas être pauvre, je peux choisir, c'est pourquoi je suis austère »²⁴⁴. Experimenta présente des œuvres de Bazán ainsi que *Caperucita* (1984) et *Soplos* (1997) d'Eduardo Kusnir, tous deux décrits comme « les deux vétérans »²⁴⁵ de la période de l'Institut Di Tella. On notera également la visite de Rzewski²⁴⁶ pour l'ouverture du Festival au MAMBA, décrit comme « le patriarche »²⁴⁷ d'Experimenta 2000. Martín Liut décrit le profil du cycle comme « la recherche de nouvelles possibilités expressives à travers l'expérimentation de diverses formes d'improvisation et la rencontre de sonorités non conventionnelles »²⁴⁸, soulignant la présence de jeunes musiciens argentins tels que Hernán Vives et Lucio Capece (du cycle Nuevas Músicas), Patricia Martínez, et Santiago Vázquez et son Colectivo Eterofónico de Improvisación, créé après la visite de Butch Morris en 1998.

En cette quatrième année d'Experimenta, l'accent a été mis une fois de plus sur l'art vidéo, la musique improvisée²⁴⁹, et, comme nouveauté, l'art sonore. L'art sonore, avec des antécédents tout au long du vingtième siècle, s'est emparé du monde de l'art au début du siècle. Même si cela sera le point central du chapitre 7, il est important de souligner qu'Experimenta

²⁴³ Les membres cette année-là étaient Celeste Wiede, Patricia Martínez, Claudio Peña, Diego Pojomovsky, Diego Chamy, Marcelo Katz, Martín Moore, Mariano Losi, Hernán Vives, Sergio Merce, Leonel Kaplan, Daniel Serale.

²⁴⁴ Claudio Korembli, Patricia Martínez, « Del Di Tella al 2000. Una entrevista con Oscar Bazán », *Catalogue Experimenta 2000*, p. 80.

²⁴⁵ Martín Liut, « Renovada experiencia musical », *art. cit.*

²⁴⁶ « Mañana comienza Experimenta 2000. Abre el notable compositor Frédéric Rzewski », *Clarín*, 1er octobre 2000.

²⁴⁷ Martín Liut, « Renovada experiencia musical », *art. cit.*

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Daniel Varela, « Experiencias y arte sonoro », *Catalogue Experimenta 2000*, p. 12.

marque un précédent important, avec la présence dans le pays d'œuvres et d'ateliers de Richard Lerman, David Dunn et Paul Panhuysen. Différents textes du programme-catalogue ont cherché à définir cet art. Daniel Varela l'a défini comme « une expression paradigmatique du franchissement des barrières entre les disciplines (...) où le son, l'art plastique sous forme d'installations et l'environnement – en tant qu'architecture et sculpture simultanées – peuvent être combinés comme une autre réponse aux limites de l'idée de 'travail' »²⁵⁰.

Dans un autre texte, Bárbara Barthelmes écarte l'art sonore en tant que « genre », car ce concept contredirait « les pratiques artistiques qui se développent spécifiquement à partir d'une dissolution du système artistique », proposant à la place le concept de « style », comme « un champ interdisciplinaire dans lequel différents genres esthétiques convergent, se dissolvent ou s'amalgament de manière quasi-générique »²⁵¹. Ainsi, ce ne sont pas de nouvelles formes d'opéra, de ballet, de concerts, de quatuors à cordes, de peintures à l'huile ou de sculptures qui sont produites, mais « des formes dans l'espace et l'espace comme forme, temps traité et articulé ». ²⁵²

Barthelmes et l'artiste Paul Panhuysen mentionnent tous deux des artistes tels qu'Erik Satie, Arnold Schönberg, Paul Klee, le Bauhaus, les *happenings* des années 1960, Bill Fontana, Wassily Kandinsky, Marcel Duchamp et John Cage comme antécédents de l'art sonore. Ils sont tous des pionniers de l'art sonore pour avoir « éradiqué les limites des médias et fusionné les disciplines artistiques », prenant comme base « la physique du son, et l'utilisation des règles et des lois de la nature elle-même »²⁵³. Nous voyons ainsi qu'Experimenta est resté fermement aligné en tant qu'héritiers de John Cage, ou comme Koremblit l'avait écrit en 1990, comme « les petits-enfants du vieux Cage »²⁵⁴.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

²⁵¹ Bárbara Barthelmes, « Arte sonoro : ¿Género nuevo o espacio interdisciplinario ? » (traduit par Gabriela Massuh), *Catalogue Experimenta 2000*, p. 18-19.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Paul Panhuysen, « Eco : las imágenes del arte sonoro », *Catalogue Experimenta 2000*, p. 15-17.

²⁵⁴ Claudio Koremblit, « Los nietos del viejo Cage », *El Musiquero*, janvier 1990.



Figure 50 - Claudio Korembliit, « Les petits-enfants du Vieux Cage », *El Musiquero*, janvier 1990.

6.3. Les paradigmes de la fin du siècle

Dans ce chapitre, nous analysons l'activité musicale des années 90 à Buenos Aires dans le domaine de la musique contemporaine à la lumière de deux nouvelles initiatives qui ont vu le jour en 1997 : le Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín, et Experimenta. Tous deux sont basés sur des événements qui ont eu lieu en 1996 et qui ont servi de déclencheurs, le Festival au Teatro Margarita Xirgu dans le cas d'Experimenta, et la visite de Pierre Boulez dans le cas du Ciclo. Les deux institutions travaillent avec des ambassades et des instituts culturels étrangers pour la programmation d'artistes internationaux. Enfin, tous deux font partie de ce que Camila Juárez et José Lamilla appellent un « avant-poste expérimental »²⁵⁵ dans le contexte libéral des années 1990, caractérisé par une politique

²⁵⁵ Camila Juárez, José Lamilla, « Prácticas sonoras desbordantes. El surgimiento del ciclo Experimenta97 en Buenos Aires », *art. cit.*, p. 166.

culturelle de festivals et de cycles avec le soutien de l'État, comme moyen de créer un « nouvel imaginaire en Argentine »²⁵⁶.

Il s'agit d'initiatives publiques dans un contexte libéral qui, bien qu'elles utilisent un modèle de financement mixte (soutien d'instituts et d'entreprises étrangères), le cadre institutionnel public leur confère une légitimité sur le terrain – pour avoir été développées dans des institutions telles que le San Martín et le Rojas. Cependant, au-delà de ces points communs, ils ont eu des résultats différents. Quelles sont les différences ? Pourquoi le Ciclo s'installe-t-il et se consolide-t-il avec le temps alors qu'Experimenta reste fragile, et précaire.

Un premier point à considérer est la différence entre les ancrages institutionnels. L'expérience Experimenta s'est déroulée chaque année entre 1997 et 2000 (pour refaire surface par intermittence en 2005, 2009, 2010 et 2012), en conservant une certaine indépendance vis-à-vis des institutions et organisations officielles, avec lesquelles elle entretenait des relations conflictuelles – comme nous l'avons vu dans ce chapitre. Experimenta est aussi, dès la première année, une proposition trop ambitieuse pour les moyens de production dont elle disposait : de nombreux concerts, de nombreux invités internationaux, et un engagement éditorial important.

D'autre part, la saison du San Martín a pu maintenir sa programmation sans interruption pendant plus de vingt ans, toujours sous la direction de Martín Bauer et toujours dans le cadre du programme du San Martín²⁵⁷, remportant le prix Konex 2019 dans la catégorie « événements exceptionnels ». En ce sens, on peut penser que l'association avec une institution telle que le San Martín, et le soutien des directeurs du Théâtre (notamment Kive Staiff) expliquent la continuité du Cycle.

²⁵⁶ *Ibid.* Cette idée d'un nouvel imaginaire de l'Argentine est de Beatriz Sarlo, citée par Camila Juárez et José Lamilla, et aussi d'Ana María Wortman, dans « Vaivenes del campo intelectual político cultural en la Argentina », dans Daniel MATO, *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO, 2002, p. 167.

²⁵⁷ Depuis 2017, le réalisateur de la série est Diego Fischerman, qui a dirigé les éditions 2017, 2018, 2019 et 2020. Le cycle a cessé d'être programmé en 2021.

L'ouverture internationale du Cycle, avec des musiciens étrangers invités, s'est établie progressivement, et justifiée au Théâtre par un public constant et un soutien journalistique sans précédent. De cette façon, le théâtre a adopté la série et a maintenu son soutien, garantissant ainsi la continuité. Enfin, le cycle a rapidement adopté un format concentré sur quelques semaines, s'assimilant aux festivals qui débutaient à cette époque – FIBA, BAFICI -, tandis qu'Experimenta tentait de maintenir un programme annuel qui n'était peut-être pas le plus adéquat pour susciter l'intérêt de la presse et du public.

Il y a aussi des questions d'ordre esthétique. L'éclectisme caractéristique d'Experimenta est aussi celui de Claudio Koremblit, qui programme à partir de son expérience de producteur de radio et de télévision, en suivant son intérêt pour le folklore, le tango, le rock, le jazz et la scène expérimentale. La définition du terme « expérimental » proposée dans les années 1990 par son cycle est basée sur ses voyages à New York et sur la scène du *centre-ville*. C'est celle décrite par Michael Nyman dans son *Experimental Music*, celle du New Music America Festival, celle de l'*underground* de Buenos Aires de Babilonia, et surtout, la musique qui s'alignait sur la facette la plus expérimentale de John Cage. Le son d'Experimenta était celui de l'improvisation, de l'atonalisme, du hasard, des techniques étendues, des instruments non conventionnels. Il inclut également ce qu'il considère comme expérimental de la musique classique, mais aussi de la musique populaire. Enfin, il encourage le retour à une certaine sensualité dans la musique et l'expérience sonore – par exemple, dans les références de Richard Teitelbaum au « plaisir des sons doux »²⁵⁸.

Le San Martín, quant à lui, suit une ligne de programmation moins *sous, dans la* même lignée que celle de Gandini – celle des « grandes œuvres du XXe siècle », bien qu'ajoutant de nouveaux compositeurs au canon et élargissant le répertoire, notamment à partir des programmes proposés par les grands ensembles américains et européens qui commenceront à

²⁵⁸ Richard Teitelbaum, « Entrevista », *Catalogue Experimenta 1997 – Volume I*, p. 69.

arriver chaque fin d'année à Buenos Aires à partir de 2000. Si Experimenta met presque immédiatement l'accent sur la sortie de la salle, avec son programme sur « l'art sonore » en 2000²⁵⁹, et la prééminence des « artistes sonores » comme Chris Mann²⁶⁰ déjà dans le catalogue de 1997 ; le Ciclo, quant à lui, met l'accent sur une salle, la Casacuberta, comme centre de formation où un public en expansion pouvait venir écouter les « classiques » du 20ème siècle.

Enfin, nous considérons le rôle de la critique musicale. Si les deux sont soutenus par la presse, dans le cas d'Experimenta, la plupart des articles sont consacrés à la défense de l'espace, tandis que Ciclo propose des critiques d'œuvres, de programmes et de concerts. Peut-être est-ce parce que les journalistes doivent utiliser leur encre pour défendre Experimenta qu'ils ne peuvent pas se consacrer à l'examen des sons, ou peut-être était-il plus facile d'écrire sur des œuvres musicales préexistantes qui jouissaient d'un certain prestige dans le domaine international de la « musique contemporaine ». Peut-être qu'Experimenta avait un format trop « hybride », aussi... ? expérimental ? Telle était l'hypothèse d'Omar Corrado, en 1998, lorsque, dans ses notes sur la musique contemporaine argentine, il fait allusion à l'importance attribuée, dans le contexte de Buenos Aires, à « l'objet esthétique relativement autonome qu'est l'œuvre musicale »²⁶¹, en l'opposant à « un certain désintérêt »²⁶² pour l'expérimental, tel que défini par Mariano Etkin en 1984 : « la violation de la parole du maître », « la transgression des tables de valeurs conventionnelles » et un « intérêt pour explorer les limites » et « défier le concept d'œuvre musicale »²⁶³.

²⁵⁹ Mene Savasta Alsina suggère que c'est la première fois que le terme est utilisé à Buenos Aires dans « Music Is Not Enough : The Appropriation of the Category 'Arte Sonoro' in Argentina », *RevistaMúsica*, vol. 20, no. 1, Universidade de São Paulo, juillet 2020, p. 381-400. Experimenta a même été invité à participer, en tant que projet, au Festival international d'art sonore qui s'est tenu à Mexico entre 1999 et 2002.

²⁶⁰ Claudio Korembli, « Chris Mann », *Experimenta Catalogue 1997 – Volume I*, p. 50.

²⁶¹ Omar Corrado, « Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina », *Punto de Vista*, n° 60, avril 1998, p. 27-31.

²⁶² Mariano Etkin, « Ici et maintenant », *art. cit.*

²⁶³ *Ibid.*

L'autogestion demeure – et des œuvres comme *La Desconocida* d'Adriana de los Santos et José Santiago Perednik ou *El hecho* d'Oscar Edelstein²⁶⁴ qui sont produites parallèlement au Ciclo et à l'Experimenta en sont des exemples. -Nous pouvons affirmer qu'à Buenos Aires, au cours des années 90, des institutions se sont consolidées qui nous permettent de penser d'autres manières de produire de la musique contemporaine. Celles-ci fonctionnent comme des espaces de légitimation des œuvres et des musiciens, créant des canons esthétiques et des relations hégémoniques. Cependant, les relations de coopération entre les compositeurs, les interprètes et les critiques, sont prévalentes, dans le seul but que la musique puisse être jouée et écoutée.

La musique contemporaine des années 1990 cherche une réponse au « paradoxe du musicien »²⁶⁵ que le sociologue Pierre-Michel Menger définit comme l'isolement social du compositeur en quête d'une consécration institutionnelle au sein d'un circuit de pairs réunis autour de l'innovation. En d'autres termes, comment réparer la dissociation qui s'était produite entre cette musique et le public. En ce sens, Buenos Aires s'aligne sur une tendance mondiale qui prouve qu'il existe un public pour un certain type de musique contemporaine – un public omnivore et cosmopolite, que Tim Rutherford-Johnson définit comme un consommateur de genres tels que « le punk, le rock, la musique classique et aussi la musique *du monde* »²⁶⁶. Les responsables culturels de Buenos Aires se sont interrogés sur l'influence sociale de cette musique, et un champ s'est consolidé avec des acteurs précis articulés autour de nouveaux

²⁶⁴ *La Desconocida* est une version du *Cirque* de John Cage créée par Adriana de los Santos et José Santiago Perednik, présentée à la Parroquia Nuestra Señora de la Rábida en 1998 ; et *El hecho* est une pièce de théâtre musical d'Oscar Edelstein et son Ensemble Nacional del Sur, basée sur les 6 *eventos* de Juan Carlos Paz. Voir Martín Liut, « La vanguardia musical llega por triplicado », *La Nación*, 3 décembre 1998.

²⁶⁵ Pierre-Michel Menger, *Le Paradoxe du musicien... op. cit.*

²⁶⁶ Sur ce point, nous reprenons la définition de l'omnivorisme de Richard Peterson, et l'analyse de la musique contemporaine post-1989 de Tim Rutherford-Johnson. Voir Richard Peterson, « Understanding Audience Segmentation : From Elite and Mass to Omnivore and Univore », *Poetics*, 21 (4), 1992, p. 243-258 ; et Tim Rutherford-Johnson, *Music after the Fall...*, *op. cit.*

espaces, initiatives et institutions, face à un public agité et réceptif, avec le soutien d'une critique militante.

Mais la fin du siècle a également apporté une nouveauté, avec l'œuvre *Ciudad (o Será Buenos Aires)*, le concert pour cloches du Catalan Llorenç Barber présenté sur la Plaza de Mayo le 30 décembre 1998 à 22 heures²⁶⁷. Organisé par le Centro Cultural de España en Buenos Aires et le Ministerio de Cultura de C.A.B.A, il a un public impensable pour une musique qualifiée d'« expérimentale »²⁶⁸. Selon les mots de Martín Liut, il réalise « ce que, pendant des années, presque aucun politicien argentin n'a pu réaliser : rassembler 100 000 personnes sur la Plaza de Mayo »²⁶⁹. À cette fin, la circulation a été coupée dans les rues entourant la Plaza de Mayo, et 90 musiciens – dont des musiciens de rock comme Pedro Aznar et le musicologue Omar Corrado – ont investi dix clochers.

Ce « concert à assembler »²⁷⁰ (en raison de son format « déambulatoire » dans lequel chaque auditeur assemble sa propre œuvre), est également un événement politique. La partition a été offerte en cadeau au chef du gouvernement de l'époque, Fernando de la Rúa, après un concert qui s'est terminé par un feu d'artifice pour dire adieu à l'année. Dans le prochain chapitre, nous évaluerons le résultat de cet art sonore, et comment les institutions des années 1990 sont consolidées au 21^e siècle.

²⁶⁷ Le concert a été répété en 2008 sous le titre « Será Buenos Aires ».

²⁶⁸ Martín Liut, « Compositor de ciudades », *La Nación*, 4 avril 2005.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Julieta Tosto Valenzuela, « Música y color en el cielo porteño », *La Nación*, 31 décembre 1998.

Chapitre 7. Crises et post-crises sonores

Quel est le son d'une cuillère en bois frappant une casserole ? Quel est le son des voix chantant sur une place publique ? Quel est le son des sirènes d'ambulance ? Quel son produit une ville ? Quel son produit la campagne ? En 2001, l'Argentine connaît l'une des pires crises économiques, politiques et sociales de l'histoire récente du pays. Fin décembre, dans toutes les grandes villes et dans la capitale fédérale, les citoyens sont descendus dans la rue pour des manifestations de masse contre le gouvernement et la classe politique. Les manifestants se sont ralliés derrière le cri de guerre « Que se vayan todos ! » (Qu'ils s'en aillent tous !), accompagné du bruit des casseroles et des poêles.

Les événements de décembre sont l'aboutissement d'un processus de mobilisation sociale à l'échelle nationale qui avait commencé au cours de la décennie précédente, avec des manifestations contre le modèle économique néolibéral des années 1990. C'est en décembre 2001 que la classe moyenne, qui avait soutenu le président De la Rúa depuis qu'il était à la tête du gouvernement de la ville en 1996, est sortie pour protester contre l'état de siège, au milieu de grèves générales, de manifestations et de pillages. Le 20 décembre, De la Rúa présente sa démission au Congrès et quitte la Casa Rosada en hélicoptère, ouvrant une période d'instabilité politique jusqu'à l'élection de Néstor Kirchner en 2003.

Les cacerolazos faisaient partie du répertoire de ce que Norma Giarraca a appelé les « nouveaux modes de protestation »¹ commencés tout au long des années 1990. Ils impliquaient des moyens novateurs et créatifs d'intervenir dans la sphère publique et d'attirer l'attention de la presse – comme l'occupation de terrains et de salles de vente aux enchères pour empêcher la vente de terrains publics. Un nouveau vocabulaire spécifique de la protestation s'est consolidé

¹ Norma Giarracca, *La protesta social en la Argentina*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2001.

au cours de cette période, notamment : les piquets de grève, au cours desquels la circulation ou le libre transit sont interrompus, et qui pouvaient durer plusieurs jours. Les escraches, actions collectives visaient publiquement les institutions ou les domiciles des politiciens, tant pour leurs relations antérieures avec la dictature militaire que pour les accusations de corruption ; les usines récupérées par leurs ouvriers ; et les cacerolazos (groupes de personnes tapant sur des casseroles).

Dans ce chapitre, nous étudions les sons de la crise de 2001 dans la ville de Buenos Aires et la période post-crise qui a suivi. Notre hypothèse centrale est que l'omniprésence du son durant cette période explique, en partie, comme en écho dans la production musicale durant la période post-crise. Dans la première section, nous analyserons le paysage sonore de la protestation pendant la crise, en nous concentrant sur les cacerolazos, afin de retracer l'historicité sonore de ce mode particulier de protestation métallique. Nous nous pencherons également sur les différentes manifestations musicales qui ont eu lieu cette même année et qui révèlent de nouvelles façons de penser le son et sa relation avec l'urbain, mais dans les espaces de concert traditionnels, dans le domaine spécifique de la musique contemporaine. Quels étaient les sons de la crise ? Quels étaient les espaces ? Comment les différents sons étaient-ils interprétés ?

Dans une deuxième section, nous prendrons quelques exemples d'œuvres d'art sonore créées pendant la période post-crise afin d'évaluer la répercussion sur le paysage sonore et l'impact sur les discours esthétiques. Nous essaierons de voir comment, à partir de décembre 2001, le son et les cacerolazos, ainsi que d'autres sons de protestation, se sont imposés et sont entrés dans le champ artistique.

Enfin, dans la troisième section, nous proposons un bilan des trente années de programmation de musique contemporaine à Buenos Aires, en proposant des axes conceptuels de continuités et de transformations, en considérant le cas spécifique de la production d'opéras

contemporains. À l'horizon 2014, les questions qui se posent sont les suivantes : comment préserver les espaces gagnés dans les années 1990 et 2000 ? quel est le rôle de la critique musicale aujourd'hui ? quelle est l'importance des institutions et de l'État ? comment maintenir l'intérêt du public ? quelles sont les conditions de travail des compositeurs et des interprètes ? Certaines réponses à ces questions nous permettent de conclure avec une fin ouverte, avec une projection dans l'avenir.

7.1. L'écoute du bruit : du Moyen Âge à 2001²

Le bruit des objets quotidiens utilisés comme « contre-musique » remonte à l'Antiquité. Analysant les *casserolades* au Québec en 2012, Jonathan Sterne et Natalie Zemon Davis relient ces démonstrations où l'on tape sur des casseroles, des poêles et des ustensiles de cuisine au *charivari* médiéval, pratiqué dans toute l'Europe³. Il s'agit de manifestations bruyantes destinées à humilier les malfaiteurs au sein d'une communauté, souvent menées par des jeunes. Le *charivari* est une alternative à l'exclusion violente, une forme de protestation politique qui vise à faire honte au sujet pour qu'il s'amende ou répare⁴.

² Des versions élargies de cette section ont été publiées dans Violeta Nigro Giunta, « The Sound of the 2001 Argentine Crisis : Soundscapes of Protest, Music, and Sound », dans Michael Bull et Marcel Cobussen, *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, New York, Bloomsbury, 2020 ; et Violeta Nigro Giunta, « Escuchar el ruido : músicas y sonidos de la crisis de 2001 en Buenos Aires », *Aletheia* 12, 2021. Disponible sur : https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13188/pr.13188.pdf.

D'autre part, des versions préliminaires du contenu de ce chapitre ont été présentées au XXIII^e Congrès du CISH (Jinan, 2015) dans la session « Musique et nation » (organisée par Verónica Zárate Toscano et Esteban Buch) et à l'atelier « Music and Sound Studies : Intersections, Boundaries, Opportunities » (Columbia University, 2017) organisé par Ana María Ochoa Gautier et Walter Frisch, avec des commentaires de Lydia Goehr. L'auteur est reconnaissant pour toutes les contributions reçues dans ces instances précédentes, ainsi qu'à Martín Liut, pour ses commentaires et contributions à cette recherche.

³ Natalie Zemon Davis, « The Reasons of Misrule : Youth Groups and Charivaris in Sixteenth-Century France », *Past & Present* 50, 1971, p. 41-75 ; Natalie Zemon Davis (Marie Noelle Bourget trans.), *Les Cultures Du Peuple : Rituels, Savoir et Résistance Au XVI^e Siècle*, Paris, Aubier, 1992 [1975].

⁴ Jonathan Sterne, Natalie Zemon Davis, « Les casseroles de manif du Québec sont un rappel à l'ordre », 2012. Disponible sur : <https://www.theglobeandmail.com/opinion/quebecs-manifs-casseroles-are-a-call-for-order/article4217621/>



Figure 51 - Charivari médiéval. Gervais du Bus, Raoul Chaillou de Pesstain, Roman de Fauvel, 1318-1320. Maître de Fauvel (enlumineur). Disponible : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454675g/f83.item.zoom#>

Au XXe siècle, la musique rugueuse du *charivari* politique a rejoint d'autres formes de protestation pacifique⁵. Dans le cas du Québec en 2012, les *casserolades* sont une forme de protestation contre une loi interdisant les grands rassemblements. Sterne les caractérise comme festifs et inclusifs⁶, où le son est devenu « l'expression de la volonté populaire »⁷. Du *Charivari* à nos jours, cette manifestation sonore refait surface à de nombreuses reprises. Au siècle dernier, par exemple, il y a eu des pots-de-vin lors de la célébration de l'indépendance de

⁵ *Ibid.*

⁶ Jonathan Sterne, Jedediah Sklower, Guillaume Heuguet, « Du charivari au big data. Les musiques populaires au prisme des sound studies », *Volume !* 14 (1), 2017, p. 181. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/volume/5437>.

⁷ Jonathan Sterne, Natalie Zemon Davis, « Quebec's Manifs Casseroles are a Call for Order », *art. cit.*

l'Acadie (Nouvelle-Écosse) dans les années 1950 ; en Algérie organisée par l'OAS (Organisation Armée Secrète) le 23 septembre 1961 ; en Espagne contre l'invasion de l'Irak en 2003 ; en Islande lors de l'effondrement des banques en 2008 ; en France dans l'opposition au candidat conservateur François Fillon lors des élections présidentielles de 2017.

En Amérique latine, au cours du 20^e siècle, l'une des plus célèbres manifestations de casseroles a eu lieu le 1^{er} décembre 1971 contre Salvador Allende au Chili, également connue sous le nom de « marche des casseroles vides » et organisée par le mouvement de femmes de droite appelé Poder Femenino (le pouvoir des femmes). En ce sens, l'opposition à la hausse des prix des denrées alimentaires est une cause récurrente de ce type de manifestation. En Uruguay, des *cacerolazos* sont organisés contre le régime dictatorial, au cours desquels on tape sur des casseroles depuis des balcons pour ne pas briser le couvre-feu imposé par le gouvernement militaire. Dans l'histoire récente de l'Argentine, le Frepaso et d'autres groupes ont organisé des *cacerolazos* contre le gouvernement néolibéral dans les années 1990 et le groupe CAME contre De la Rúa en 1999⁸.

En 2008, par contre, des *cacerolazos* ont été organisés par des groupes conservateurs pour s'opposer aux mesures du gouvernement Kirchner ; et au Brésil, par des groupes opposés aux gouvernements de Lula da Silva et de Dilma Rousseff. Nous pouvons donc constater qu'en tant que forme de protestation, tant en Argentine que dans le reste de l'Amérique latine, les *cacerolazos* émergent des factions conservatrices et progressistes de la société, de la gauche et de la droite, dans les mains de personnes issues de différentes couches sociales.

Écrivant sur les *cacerolles* dans le contexte des « sons de la politique » dans son étude sur la grosse caisse péroniste, Ezequiel Adamovsky affirme qu'en 2008, il y a eu une rupture entre les significations de la grosse caisse et de la *cacerola*, qui étaient positionnées comme

⁸ Roxana Telechea, « Historia de los cacerolazos : 1982-2001 », *Razón y revolución*, 16, 2006, 2006, p. 141-184.

antagonistes. Il cite même un journal de Rosario selon lequel « les grosses caisses ont fait taire les casseroles »⁹. Il prend pour exemple l'approbation de la loi sur les médias audiovisuels en 2009, où les partisans de Kirchner ont célébré avec des tambours et des feux d'artifice devant le Congrès, tandis que les opposants au gouvernement ont manifesté leur mécontentement avec leurs casseroles dans le Barrio Norte¹⁰.

Cependant, pendant la crise, ce sont les classes moyennes urbaines progressistes qui ont fait de la *cacerola* un instrument central de leur répertoire de protestation sonore. La singularité de 2001 est aussi la rencontre de cette sonorité avec celle du piquet, condensée dans la phrase et le chant « *piquete y cacerola, la lucha es una sola* »¹¹, une sonorité qui apparaît comme la rencontre entre la plèbe de la périphérie et le progressiste urbain.

Si nous soutenons que les cacerolazos ne sont pas seulement de la classe moyenne mais aussi des classes populaires, quelles sont donc les classes populaires ? Si l'on suit l'analyse de Denis Merklen, elles sont les « perdantes » de la crise de l'État-providence, de l'autoritarisme qui a persisté dans la post-dictature et des transformations économiques néolibérales qui ont cherché à déstabiliser la démocratie. Ces transformations, selon l'analyse de Merklen, ont été ignorées par les intellectuels des années 1980, qui se sont concentrés sur la citoyenneté, la transition démocratique et la production de l'ordre, générant une « autonomisation de la politique par rapport à la société »¹², jusqu'en décembre 2001, lorsque « la théorie politique s'est réveillée ». Les classes populaires ont une « politisation » qui englobe les pratiques de socialisation et la culture politique : elles ont adopté de nouvelles formes de citoyenneté et de

⁹ Ezequiel Adamovsky, et Esteban Buch, *La marchita, el escudo y el bombo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo, de Perón a Cristina Kirchner*, op. cit. Edition Kindle, loc. 4431.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Laura Vales, « Piquete y cacerola, la lucha es una sola », *Página/12*, 29 janvier 2002. Disponible sur : https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-1321-2002-01-29.html?gclid=Cj0KCQjwqKuKBhCxARIsACf4XuEcj2IbqEhlfe9gYWJsxfHt7Ubpm6nHMIXM7x2lEOxXSjRv282Pd0saAkS4EALw_wcB

¹² Denis Merklen, *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina, 1983-2003)*, Buenos Aires, Gorla, 2005.

nouvelles identités politiques, distantes des partis et avec de nouvelles formes d'action collective depuis les années 1990. Après s'être « désaffiliées » des partis traditionnels, elles ont reconstruit leur sociabilité à travers une « inscription territoriale » caractérisée par une participation politique locale (dans les quartiers) et en tissant des liens de solidarité dans de « nouvelles formes d'action collective »¹³.

Les cacerolazos de décembre 2001 à Buenos Aires font partie d'un paysage sonore plus large. Pour reconstituer les sons de ces journées agitées à Buenos Aires, nous suivons la définition désormais classique de R. Murray Schafer du *paysage sonore* comme un environnement acoustique et « les sons qui sont importants soit en raison de leur individualité, de leur nombre ou de leur dominance »¹⁴ et la définition plus large de Richard Leppert¹⁵ des *paysages sonores*. Dans sa définition, Leppert fait référence à l'omniprésence du son, au fait que la musique fait partie de cette plus grande agglomération de sons, et que ces *paysages sonores* sont perçus de manière auditive mais aussi visuelle.

Nous tenons également compte des particularités du paysage sonore urbain, qui étudie le son des villes comme une partie fondamentale et non comme un sous-produit¹⁶. Nous portons une attention particulière à la contributions de l'anthropologie à l'étude des expériences sensorielles¹⁷ celle qui intègre les sens, y compris le langage et le discours. Pour déterminer le rôle et la prévalence de certains sons dans ce moment historique, nous utilisons des enregistrements audiovisuels de l'époque et, surtout, des sources journalistiques prises comme

¹³ *Ibid.*

¹⁴ R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books, 1993, p. 9.

¹⁵ Richard Leppert, « Desire, Power and the Sonoric Landscape », Jonathan Sterne (ed), *The Sound Studies Reader*, London & New York, Routledge, 2012, pp. 409-418.

¹⁶ Torsten Wissmann, *Geographies of Urban Sound*, New York et Londres, Routledge, 2016.

¹⁷ David W. Samuels, Louise Meintjes, Ana Maria Ochoa, Thomas Porcello, « Soundscapes : Toward a Sounded Anthropology », *Annual Review of Anthropology* 39 (1), 2010, p. 329-45 ; Thomas Porcello, Louise Meintjes, Ana Maria Ochoa Gautier, David W. Samuels, « The Reorganization of the Sensory World », *Annual Review of Anthropology* 3, 2010, p. 51-66.

témoins auditifs – ceux qui ont écrit sur les sons à partir de leur expérience intime et directe de ceux-ci¹⁸.

Les journées des 19 et 20 décembre sont marquées par une omniprésence du son. Le 19 décembre, les tensions causées par les mesures économiques se sont aggravées et des manifestations et des pillages ont commencé. Le discours de De la Rúa annonçant l'état de siège a déclenché la réaction de la société, qui est descendue dans les rues¹⁹. La plupart des titres des journaux de l'époque fait allusion à une sorte de manifestation bruyante : « L'explosion de la vérité »²⁰, « Cris, pleurs, courses, freinages, sirènes »²¹, « De la Rúa entre perplexité et déni d'une explosion sociale »²² ; des descriptions de « tirs de balles en caoutchouc » et de cris entre citoyens²³ ; et aussi, le bruit d'un hélicoptère, qui signifierait la fin de la présidence de De la Rúa et de son modèle économique²⁴. Les sirènes, les cris, l'hélicoptère – des signaux sonores se produisant dans le temps d'expansion du 21 décembre qui a été « non seulement le plus long, mais le plus éloquent »²⁵.

Si ces journées sont bruyantes, nous trouvons néanmoins le silence comme métaphore, comme absence de réponse des autorités – « (t)he coming of night and the alarming silence of

¹⁸ R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books, 1993, p. 6.

¹⁹ Raúl Dellatorre, « Mingo se fue entre bocinas y cacerolazos. La jornada empezó con saqueos y terminó con la renuncia de Cavallo », *Página/12*, 20 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-20/pag17.htm> ; Sandra Russo, « Opinión. Nosotros », *Página/12*, 21 décembre 2001 ; Juan Forn, « El Estado sitiado », *Página/12*, 21 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-21/pag20.htm>

²⁰ Santiago Kovaloff, « El estallido de la verdad », *La Nación*, 21 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/360926-el-estallido-de-la-verdad>.

²¹ Cynthia Palacios, « Imágenes de miedo, angustia y descontrol », *La Nación*, 20 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/360734-imagenes-de-miedo-angustia-y-descontrol>.

²² José Natanson, « De La Rúa Entre El Desconcierto y La Negación Del Estallido Social », *Página/12*, 20 décembre 2001.

²³ Mariana Carbajal, « La ciudad tomada por la psicosis. En todos los barrios, los comercios cerraron por miedo », *Página/12*, 20 décembre 2001 ; Evangelina Himítian, « Escenas de una ciudad sobrepasada », *La Nación*, 21 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/361017-escenas-de-una-ciudad-sobrepasada> ; Cynthia Palacios, « Imágenes de miedo, angustia y descontrol », *La Nación*, 20 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/360734-imagenes-de-miedo-angustia-y-descontrol>

²⁴ Gabriel Pasquini, « Fuego y ruinas en el centro de una Buenos Aires irreconocible », *La Nación*, 21 décembre 2001.

²⁵ Juan Forn, « El Estado sitiado », *Página/12*, 21 décembre 2001.

the government »²⁶. Mais aussi lorsqu'un journaliste décrit le président envoyant sa démission « dans un silence sépulcral »²⁷ ; ou lorsque De la Rúa déclare à ses ministres : « Il est clair que le péronisme vient pour tout. C'est déjà terminé. Je vais envoyer la démission », a-t-il dit, dans un silence sépulcral »²⁸. Ironiquement, c'est aussi le silence qui a été demandé par un groupe de personnes qui, en voyant l'hélicoptère partir, « ont célébré son départ par des applaudissements et des cris : Une minute de silence pour De la Rúa, qui est mort ! »²⁹. Enfin, une minute de silence a été observée au Congrès en hommage aux personnes tuées lors des manifestations du 21 décembre³⁰.

Le 21 décembre, un autre journaliste écrit la réponse suivante à une variante de la question d'Adorno – Peut-on parler de musique en ces jours d'angoisse ? ³¹:

La musique est nécessaire, essentielle, comme toute expression artistique, pour nous aider à mieux vivre. Aujourd'hui, ce n'est pas possible. L'urgence est différente. Le besoin est différent. Aujourd'hui, nous avons besoin de voir un moyen de sortir de tant de chagrin, de tant de confusion, de tant de sentiment d'impossibilité. Aujourd'hui, il n'y a pas de musique, mais la réalité. Aujourd'hui, il n'y a pas de musique, mais de l'espoir. Aujourd'hui, il n'y a pas de musique. Espérons que demain, il y aura³².

Pour l'auteur, l'absence de musique et d'art est utilisée comme une métaphore pour caractériser ces deux jours comme une période de violence et de désespoir exceptionnels, mais aussi comme une promesse d'espoir pour l'avenir. Il y avait cependant des chansons et des

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Mariano Obarrio, « El fallido plan de De la Rúa para sobrevivir », *La Nación*, 23 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/361550-el-fallido-plan-de-de-la-rua-para-sobrevivir>

²⁸ Santiago Kovaloff, « El estallido de la verdad », *La Nación*, 21 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/360926-el-estallido-de-la-verdad> (dernière visite le 20 mai 2019).

²⁹ Gabriel Pasquini, « Fuego y ruinas en el centro de una Buenos Aires irreconocible », *La Nación*, 21 décembre 2001.

³⁰ Martín Piqué, « La Asamblea Legislativa, primer test del peronismo en el poder », *Página/12*, 22 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-22/pag08.htm>

³¹ « La critique de la culture est confrontée au dernier échelon de la dialectique de la culture et de la barbarie : écrire un poème après Auschwitz, c'est de la barbarie, et cela corrode aussi le savoir qui dit pourquoi il est impossible d'écrire des poèmes aujourd'hui ». Theodor W. Adorno, *Critique de la culture et de la société I. Prismas/Sin imagen directriz*, Madrid, Ediciones Akal, 2008 [1977], p. 33.

³² Daniel Amiano, « Música para días mejores », *La Nación*, 21 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/360826-musica-para-dias-mejores>

chants de protestation, de ceux des terrains de football, à ceux des décennies passées – comme la chanson de Quilapayún :

Les slogans étaient d'abord « Que se vayan, que se vayan ! », avec des insultes à Domingo Cavallo, Carlos Menem et Fernando de la Rúa, et peu à peu ils sont devenus plus ingénieux et complexes. « Quel connard, quel connard, l'état de siège, ils se le collent au cul » ou « Borombón, borombón, celui qui ne saute pas est un voleur », suivi de « Si ce n'est pas le peuple, le peuple, où est-il » ou le vieux « Le peuple, uni, ne sera jamais vaincu ! » qui se terminait par un stentorien « Argentine ! » « Argentine ! »³³.

L'hymne national, quant à lui, a été chanté lors de manifestations dans les villes et les zones rurales³⁴. La version rock de Charly García a souvent été jouée, mais elle a également été chantée solennellement par Mirtha Legrand et ses invités lors de l'émission du 19 décembre. Elle est également apparue spontanément lors de manifestations³⁵. De cette façon, 2001 ajoute à l'histoire politique de l'hymne, à ses transformations et à ses diverses utilisations en tant que musique d'État depuis sa création au XIXe siècle³⁶. En 2001, sa qualité symbolique a conservé son ambiguïté, étant utilisée à la fois par les manifestants dans les rues – issus des classes moyennes et inférieures, et par les présentateurs de télévision conservateurs et les représentants de l'oligarchie nationale, peut-être dans les deux cas comme une incarnation sonore d'une nation qui existait au-delà d'un leadership inepte.

Cependant, c'est peut-être un autre chant qui est devenu l'hymne spontané de cette crise, dirigé contre la classe dirigeante : « Ils partent tous, pas un seul d'entre eux !

Des milliers de personnes scandaient encore en chants organisés vers le Palais du gouvernement : « Que se vayan todos / que no quede uno solo », résonnant aux oreilles du pouvoir chancelant³⁷.

³³ Luis Bruschtein, « La chispa que encendió la mecha. Crónica de la noche en que se gestó la rebelión popular », *Página/12*, 21 décembre 2001.

³⁴ Norma Giarracca, *La protesta social en la Argentina*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2001.

³⁵ Luis Bruschtein, « La chispa que encendió la mecha. Crónica de la noche en que se gestó la rebelión popular », *art. cit.*

³⁶ Esteban Buch, *O juremos con gloria morir : Una historia del Himno Nacional Argentino, de la Asamblea del Año XIII a Charly García*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2013.

³⁷ Cristian Alarcón, « La batalla de Plaza de Mayo. Crónica de una violenta represión que duró todo el día », *Página/12*, 21 décembre 2001.

Dans la plupart des cas, en tapant sur leurs casseroles distinctives, ils étaient présents dans les principales villes du pays, du Monumento a la Bandera à Rosario à la capitale fédérale. Pendant ces trois jours, ses rues ont servi d'artères menant à la Plaza de Mayo, lieu des événements les plus importants de l'histoire de l'Argentine.

Les sons des *cacerolas* (casseroles) qui se « faufilaient »³⁸ à travers le téléphone portable du président De la Rúa lors des négociations internes avec les partis d'opposition, et qui traversaient les murs pendant la session du Congrès décidant de la manière de mettre en œuvre l'état de siège³⁹. L'omniprésence des casseroles fait partie de ce que Tomás Gold a appelé le « répertoire d'action » de la crise⁴⁰, ou de ce qu'un journaliste a décrit comme « le son (qui) a porté un coup aux oreilles du gouvernement »⁴¹. La présence physique des gens dans les rues, occupant les espaces publics contre le gouvernement, a eu sa manifestation sonore dans les casseroles :

Le *clanc clanc clanc clanc* a commencé sur un balcon, a rassemblé des forces aux coins des rues et a explosé sur la Plaza de Mayo. Des milliers d'Argentins, jeunes et vieux, criant et tapant sur des casseroles. Clanc clanc clanc clanc, laissez partir le chauve. Clanc clanc clanc clanc, laissez-les tous partir. Clanc. Mais tous, hein ? Laissez-les aller à... Clanc clanc clanc clanc et encore clanc⁴²

Selon cette citation, le son se déplaçait dans la ville, donnant à l'auditeur la possibilité de reconstituer ce qui se passait et où⁴³.

³⁸ José Natanson, « De La Rúa Entre El Desconcierto y La Negación Del Estallido Social », *Página/12*, 20 décembre 2001.

³⁹ Felipe Yapur, « El congreso fue la oposición. El oficialismo no tuvo fuerza para frenar la ofensiva legislativa », *Página/12*, 20 décembre 2001.

⁴⁰ Tomás Gold, « Conceptualización e historia de los cacerolazos en la Argentina reciente (1982-2013) », *POSTData : Revista de Reflexión y Análisis Político* 23, 2018, p. 455.

⁴¹ « Dos días que cambiaron la Argentina », *La Nación*, 23 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/361569-dos-dias-que-cambiaron-la-argentin>

⁴² Santiago O'Donnell, « El cacerolazo, la nueva forma de fiscalizar », *La Nación*, 23 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/361507-el-cacerolazo-la-nueva-forma-de-fiscalizar>

⁴³ Comme on peut le lire dans les descriptions du sociologue Sebastián Benítez Larghi, dans « Una cultura trasnochada. Los usos culturales de los sectores movilizadados de la clase media argentina a partir de diciembre de 2001 », dans Ana Wortman (ed), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la argentina contemporánea*, Buenos Aires, Eudeba, 2009, p. 123.

Mais pour qui les casseroles ont-ils retenti ? Pour De la Rúa, Cavallo, la classe politique ? Pour la démocratie ? Nous soutenons que les cacerolazos de 2001 avaient deux significations particulières : d'une part, ils sont devenus un symbole des citoyens qui ne se sentaient plus représentés par la classe politique ; d'autre part, ils étaient un moyen de défendre la démocratie. Les 19 et 20 décembre 2001, les habitants de la ville ont écouté les casseroles depuis chez eux et sont sortis avec les leurs, défiant délibérément l'état de siège imposé par le président Fernando de la Rúa⁴⁴, s'opposant ainsi non seulement au gouvernement mais aussi à la possibilité d'une intervention militaire, « le pays crie et hurle pour que la démocratie prévale »⁴⁵.

À l'instar de l'analyse de Sterne sur les « cacerolazos » au Québec, on retrouve également cette idée d'une action « festive » dans de nombreux témoignages :

Les histoires des voisins étaient similaires : ils ont entendu les canons et sont sortis. Le bruit sourd des casseroles et des poêles était le guide qui les réunissait. Partout où ils ont entendu qu'il y avait un peu plus de bruit, c'est là qu'ils sont allés, et ainsi les groupes ont grandi et les places de quartier sont devenues les points de concentration naturels⁴⁶.

Les premières casseroles claquent des balcons, les gens sortent d'abord sur les trottoirs de leurs maisons, puis dans les rues (...) En quelques minutes, l'état de siège s'est transformé en état de siège par la protestation généralisée.⁴⁷

Cependant, la protestation généralisée va se transformer en bataille avec l'infanterie qui lance des gaz sur les manifestants et des actes de violence dans les rues, et le « cacerolazo » devient la « musique de la colère »⁴⁸.

⁴⁴ Martín Granovsky, « El día (y la noche) del no va más », *Página/12*, 20 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-20/pag03.htm>

⁴⁵ Santiago Kovadloff, « El estallido de la verdad », *La Nación*, 21 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/360926-el-estallido-de-la-verdad>

⁴⁶ Luis Bruschtein, « La chispa que encendió la mecha. Crónica de la noche en que se gestó la rebelión popular », *Página/12*, 21 décembre 2001.

⁴⁷ Juan Forn, « El Estado sitiado », *Página/12*, 21 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-21/pag20.htm>

⁴⁸ Andrea Ferrari, « La música de la bronca. En los barrios », *Página/12*, 21 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-21/pag19.htm>

Les protestations de ces jours-là ont conduit à la démission du président et ont été associées au droit des citoyens de se sentir représentés par la classe politique, comme le symbolise le Monumento a la Cacerola construit dans la province de San Juan en 2002 : une poêle à frire posée sur un piédestal avec le signe « Funcionario, la cacerola vigila »⁴⁹.



Figure 52 - Monumento a la cacerola (2002), province de San Juan. Source :

Ainsi, les sons des cacerolazos argentins de l'après-2001 peuvent être considérés comme les sons de la démocratie participative⁵⁰, mais aussi comme une *marque sonore*⁵¹ ou une *oreille*⁵² de la crise. Dans son analyse des cacerolazos argentins entre 1982 et 2013, Gold caractérise les années 1990 comme le moment où la métaphore matérielle des « casseroles

⁴⁹ Marta Dillon attribue cette signification aux cacerolazos devant le Sénat pour exprimer leur soutien à la loi qui aurait légalisé en 2018 – mais qui avait finalement le 30 décembre 2020 pour passer. Voir Marta Dillon, « La revolución es feminista », *Página/12*, 8 septembre 2018. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/133995-la-revolucion-es-feminista>

⁵⁰ Laura Kunreuther, « Sounds of Democracy : Performance, Protest, and Political Subjectivity », *Cultural Anthropology* 33, 2018, p. 24. Disponible sur : <https://doi.org/10.14506/ca33.1.01>.

⁵¹ R. Murray Schafer, *The Soundscape. Notre environnement sonore et l'accordage du monde*, op. cit., p. 9-10.

⁵² Barry Blesser, Linda-Ruth Salter, « Ancient Acoustic Spaces », Jonathan Sterne (ed). *The Sound Studies Reader*, Londres et New York, Routledge, 2012, p. 187.

vides » se transforme en métaphore sonore d'une crise de la représentation, par laquelle les manifestants exigent d'être « entendus » par leurs représentants⁵³.

Dans cette première section, nous retraçons l'histoire politique et sonore des cacerolazos, du *charivari* médiéval à ceux du vingtième siècle, et les transformations de sens dans différents contextes. À partir des descriptions journalistiques, nous reconstituons un paysage sonore complexe : chants de protestation, casseroles qui claquent, pieds qui marchent et courent, verre brisé, cris, coups de feu et téléphones portables dans les bureaux privés des politiciens. C'est un autre exemple de la manière dont le « long vingtième siècle » peut être compris comme le siècle de « l'intensification du son »⁵⁴. C'est ce son, en tant que *manifestation incarnée*, qui est passé au premier plan lorsque l'État a disparu, pour exiger un nouveau gouvernement et une transition démocratique⁵⁵.

7.1.1. La musique de la crise de 2001

Malgré la crise économique et les coupes budgétaires dans le domaine de la culture, l'année 2001 a présenté un large éventail d'offres musicales. Cette année a été marquée par une présence prédominante de musiciens argentins ou latino-américains, même ceux qui vivaient à l'étranger, comme Marta Argerich et Nelson Goerner⁵⁶. Parmi les rares visites internationales, les concerts de Caetano Veloso au Gran Rex se distinguent, tout comme la prestation de l'Orquesta Juvenil de Venezuela dirigé par Gustavo Dudamel. La crise affecte, par exemple, le programme musical de la FIBA, qui, bien qu'elle dispose de Philip Glass et de Robert Wilson, doit annuler le morceau de clôture – *Requiem para el Riachuelo* de Jorge Pastorino avec une

⁵³ Tomás Gold, « Conceptualisation et histoire des cacerolazos dans l'Argentine récente (1982-2013) », *POSTData : Revue de réflexion et d'analyse politique* 23 (2), 2018, p. 453-489.

⁵⁴ Ana María Ochoa Gautier, « El Sonido y El Largo Siglo XX », *Revista número* 51, Bogotá, Colombie, 2011. Disponible sur : https://www.u-cursos.cl/artes/2011/0/IFUN361-110/1/material_docente/

⁵⁵ Roberta Villalón, « Neoliberalism, Corruption, and Legacies of Contention : Argentina's Social Movements, 1993-2006 », *Latin American Perspectives* 34, 2007, pp. 139-156.

⁵⁶ Martín Liut, « Gran momento de los músicos argentinos », *La Nación*, 21 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/gran-momento-de-los-musicos-argentinos-nid360830/>

musique d'Edgardo Rudnitzky et un texte de Juan Gelman – en raison de l'«hécatombe»⁵⁷ qui a suivi la démission de De la Rúa.

Dans notre domaine d'étude, les deux initiatives étudiées au chapitre 6 – Experimenta et le Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín, ont poursuivi leur activité. Surtout le Ciclo, qui programme la première œuvre intégrale de Morton Feldman et accueille le Quatuor Arditti pour sa première visite dans le pays, avec le soutien du British Council. Le Ciclo entame deux décennies de coproductions avec les ambassades étrangères, qui permettent la venue de grands ensembles de l'étranger, mais qui est une politique d'importation qui n'a pas pour contrepartie l'exportation d'artistes argentins. Le cycle bénéficie d'une couverture médiatique soutenue, et cette année Federico Monjeau publie un long article dans lequel il définit la musique contemporaine comme un genre musical à part entière.

Parmi les concerts, il est intéressant de noter le programme du soi-disant « El hombre que fue jueves », mais connu sous le nom de « Concierto Anónimo », dans lequel des œuvres commandées à des compositeurs argentins sont jouées sans révéler leur identité jusqu'à une semaine après le concert⁵⁸. La pianiste Mónica Cosachov, partisane d'une interprétation « engagée » des œuvres actuelles, fait partie des interprètes invités, ainsi qu'un ensemble d'interprètes argentins créé *ad hoc* et dirigé par Santiago Santero.

En ce qui concerne le concert, l'importance d'abandonner la tradition selon laquelle « les gens sont attachés aux noms et non au contenu » est soulignée⁵⁹. Dans ce sens, le critique Martín Liut risque dans sa note les noms des auteurs des différentes œuvres, en utilisant

⁵⁷ Patricia Espinosa, « Fin de FIBA y auguran continuidad con Macri », *Ámbito*, 25 septembre 2007. Disponible sur : <https://www.ambito.com/espectaculos/fin-fiba-y-auguran-continuidad-macri-n3463375> ; Patricia Espinosa, « Consigna : recrear la torre Eiffel sobre el Riachuelo », *Ámbito*, 19 décembre 2007. Disponible sur : <https://www.ambito.com/espectaculos/consigna-recrear-la-torre-eiffel-el-riachuelo-n3477076>.

⁵⁸ Les compositeurs étaient *Malavés* de Carlos Matropietro, *De-venir* d'Ezequiel Menalled, *Para dúo* de Francisco Kröpfl, *Quién me diera alas como de paloma* de Patricia Martínez, *Trame* de Martín Matalón, *La naturaleza de las cosas* de Mariano Etkin, et *Warnes* de Nicolás Varchausky. Voir Martín Liut, « No más anónimos », *La Nación*, 18 novembre 2001.

⁵⁹ Diego Fischerman, « Yo amo todo lo que es ritual y todo ritual incluye a la música », *Página/12*, 20 décembre 2001.

l'esthétique des compositeurs argentins qu'il connaissait – et en utilisant aussi comme indice, quels compositeurs étaient présents dans la salle ce soir-là. Liut souligne également l'intérêt d'un public qu'il qualifie de « spécialisé » pour des œuvres dont il ignore la paternité⁶⁰.

Le CETC mène également sa saison de front, avec la visite du London Sinfonietta (toujours sous les auspices du British Council), et avec le cycle « Bienvenido el siglo XX », qui comprend un répertoire d'œuvres préexistantes et de commandes de compositeurs argentins. Parmi les commandes, Ensembles XXI (sous la direction d'Alejo Pérez) crée l'œuvre *y...y...y...*, de Santiago Santero. Cette œuvre permet une réflexion sur la temporalité musicale qui peut être pensée en lien avec son contexte de création.

Y...y...y... est composé de 20 micro-pièces, pour un ensemble de chambre comprenant clarinette basse, trombone, percussion, piano, violon et violoncelle. Dans cette œuvre, il y a un problème central : comment construire une musique avec un certain niveau de continuité à partir d'une idée essentiellement fragmentaire ?⁶¹ À travers un mécanisme formel qui superpose une succession d'événements (micro-pièces), d'une part, avec la création d'unités plus grandes générées par la combinaison de ces événements, d'autre part, Santero cherche, selon ses termes, à remettre en question « les idées de hiérarchie et d'affiliation de tout type de relations »⁶². Fervent lecteur de philosophie, le compositeur prend comme référence l'idée de rhizome mise en avant par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux* : « et...et...et... dans cette conjonction il y a assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. Où vas-tu ? D'où pars-tu ? Où veux-tu arriver ? Toutes ces questions sont inutiles »⁶³. L'idée de générer un discours musical qui se déroule dans le temps, mais dans lequel il n'y a aucune hiérarchie, aucune

⁶⁰ Martín Liut, « Diversidad de universos sonoros », *La Nación*, 10 novembre 2001, p. 6.

⁶¹ Santiago Santero analyse cette œuvre dans Pablo Fessel (comp.), *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007, p. 309-321.

⁶² *Ibid.*, p. 314.

⁶³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil mecatas*, Valencia, Pre-textos, 1994, p. 29.

directionnalité, la recherche d'un temps arrêté et égalitaire, est peut-être la métaphore de ce qui se passait dans le pays à cette époque.

Nous examinons maintenant trois cas pour vérifier comment la musique contemporaine entre en phase avec son contexte politique immédiat. Le premier cas est celui de *Vejaciones X8*, l'exécution ininterrompue des *Vejaciones X8* d'Erik Satie comme forme de manifestation contre les coupes dans l'éducation. Le second cas est la première argentine de *Variété* de Mauricio Kagel dans la salle principale du Teatro Colón. Cet exemple nous permet de considérer comment la culture « de rue » commence à s'infiltrer dans les salles de concert traditionnelles. Enfin, nous considérons les collaborations des musiciens d'avant-garde avec le mouvement des usines récupérées, sur la base des œuvres et des performances réalisées dans ces espaces en 2001.

Le premier cas, *VejacionesX8*, concerne une manifestation organisée par les étudiants du Conservatoire national en septembre 2001, contre les coupes dans l'enseignement, au cours de laquelle les *Vexations* (1893) d'Erik Satie ont été jouées sans interruption pendant toute une semaine. La pièce, dont la première argentine a été abordée dans un chapitre précédent, consiste en un court motif pour piano avec l'indication « à jouer 840 fois », et a fait l'objet de nombreuses discussions et interprétations esthétiques⁶⁴. À cette occasion, il est joué huit fois de suite, entre le 29 septembre et le 6 octobre, pendant 7 jours, 10080 minutes, soit 6720 répétitions. Plus de

⁶⁴ Dans différentes interprétations, *Vexations* a été vu comme une pièce conceptuelle (à ne pas jouer) ; comme un message ironique de Satie à l'un de ses amants ; comme un exercice pour les pianistes à jouer autant de fois qu'ils le souhaitent (840 est juste une façon de dire « autant de fois que nécessaire ») ; ou comme une œuvre musicale autonome, auquel cas l'indication de répéter le motif 840 fois est une instruction d'exécution spécifique. Cette dernière interprétation est celle de John Cage, qui a organisé la première représentation de l'œuvre, en 1972, également comme un moyen de défendre sa propre philosophie musicale et l'importance du temps et de la durée dans la musique. Lorsque le motif est répété 840 fois, le morceau dure généralement – en fonction du *tempo* choisi – entre 12 et 24 heures. Voir Nigro Giunta, Violeta, « Vexations. Les deux temps d'une œuvre », *Marges. Revue d'art contemporain* 19, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, p. 61-73 et Norma Giarraca (et al.), « 'Vejaciones X8'. Arte y protesta social en Buenos Aires (2001) » dans Norma Giarraca, *Estudios rurales y movimientos sociales : miradas desde el sur*, Buenos Aires, CLACSO, 2017, p. 955-984.

200 musiciens interprètent la plus longue version de l'œuvre de l'histoire, s'imposant comme l'une des nouvelles formes de protestation caractérisant la période⁶⁵. Le manifeste à l'origine de la performance est écrit sur des tracts distribués dans le conservatoire : « S'ils continuent à nous humilier, nous doublerons la mise. Le Centre des étudiants du Conservatoire national, force dans les doigts, les paupières et la poitrine ». Les étudiants prennent l'étymologie du mot français *vexation*, l'atteinte à la dignité, comme symbole de leur action.

Cette protestation musicale trouve sa force, d'une part, dans sa durée : *VejacionesX8* est proclamée comme une manifestation « gandhienne », par rapport aux manifestations pacifistes, voire aux piquets de grève qui peuvent durer plusieurs jours. Mais c'est aussi la répétition qui rend la transmission du message efficace. Si le militantisme et la vie quotidienne sont

⁶⁵ Norma Giarracca, *La protesta social en la Argentina*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2001, p. 34.

interconnectés, on peut penser que la répétition des coups de casseroles s'entend quelques mois plus tôt dans la répétition des marteaux frappant les cordes du piano⁶⁶.



Figure 53 - *Vexations X8*, Buenos Aires, septembre 2001.

⁶⁶ Dans ce sens, Robert Fink soulève également les relations entre les motifs hypnotiques de la musique minimaliste et les événements répétitifs de la société dans *Repeating ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice*, Berkeley, University of California Press, 2005.

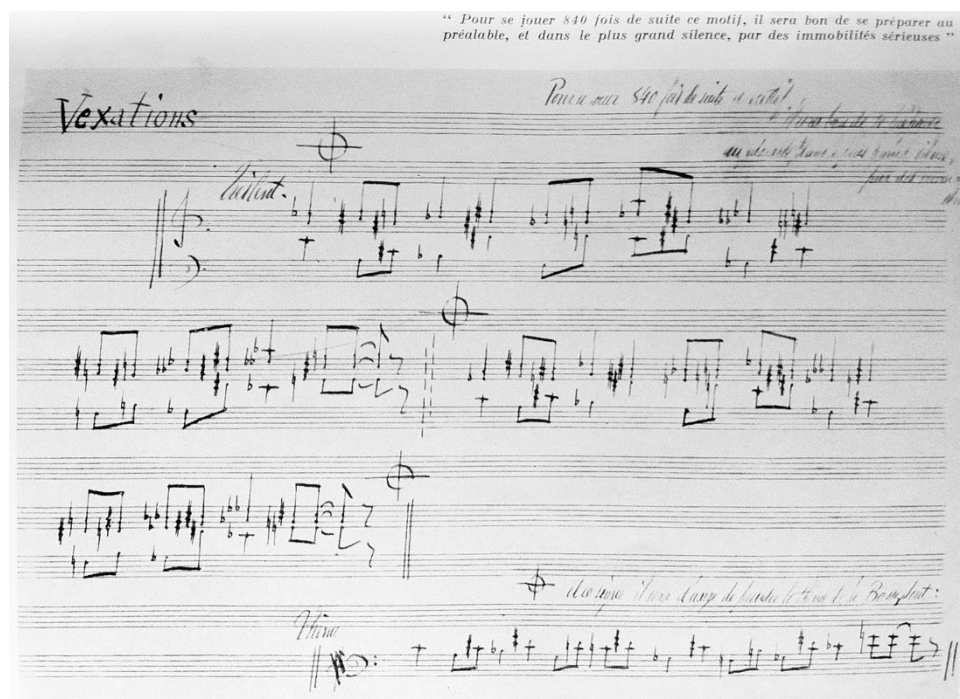


Figure 54 - Érik Satie, *Vexations*.

Le deuxième cas de notre analyse est la première argentine de *Variété* (1976) de Mauricio Kagel le 11 novembre 2001, mise en scène par Diana Theocharidis, avec une scénographie d'Emilio Basaldúa et une direction musicale de Gerardo Gandini. Il s'agit de la première représentation de Kagel au Teatro Colón – peut-être comme un avant-goût de ce que sera le Festival Kagel en 2006. *Variété* est programmé sous la direction de Sergio Renán en tant que directeur artistique du théâtre, et dans le cadre de l'«Abono Siglo XX» dans la salle principale – et non dans le programme du CETC.

L'œuvre est composée d'un accordéon organique, d'un violoncelle, d'un clavier électrique, d'un saxophone (qui joue également de la clarinette), d'une trompette et de percussions – où les cuivres fonctionnent un peu comme *ceux d'un big band*, selon la description de Gandini⁶⁷. La seule indication d'une mise en scène est le recours à des artistes de «variétés», ce qui, dans le cas de Theocharidis, comprend une *troupe* de plus de 70 artistes comprenant des acteurs, un magicien⁶⁸, des patineurs, des gymnastes féminines, des danseurs

⁶⁷ Diego Fischerman, « El varieté llega al Colón, en un programa del siglo XX », *Página/12*, 2 novembre 2001. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-11/01-11-02/pag32.htm>

⁶⁸ Le magicien argentin Adrián Guerra.

classiques et exotiques, des *break-dancers* et un acrobate aérien, avec une esthétique de cirque et de cabinet de curiosités. Si les nouveaux modes de protestation que nous avons vus dans la section précédente débordent et complexifient les définitions classiques de classe ou de peuple, nous pouvons penser à ces « variétés » au Colón comme un débordement des catégories de ce qui appartient à une certaine « haute culture » (comme le théâtre lyrique) et à une « culture populaire » (les artistes de variétés)⁶⁹.

Au-dessus de la scène se trouve une enseigne lumineuse avec le nom du compositeur, « KAGEL », qui n'est jamais lu en entier mais comme « KAGE » ou « KAE ». *Variété* dans la version Buenos Aires 2001 commence par un acrobate descendant du lustre principal du Colón⁷⁰. Dans son scénario, Theocharidis dépeint la lutte pour le pouvoir sur la scène : un *valetto* du XVIIIe siècle qui tente de protéger le théâtre des envahisseurs (joué par le musicien et acteur Martín Pavlosky) ; un *pas-de-deux* dans lequel un danseur et un patineur tombent amoureux ; des filles gymnastes qui s'échappent sur la scène ; et enfin le *valetto*, séduit par des danseuses de hula, qui monte dans un grand cylindre d'eau dans lequel l'œuvre culmine avec un numéro de ballet aquatique. L'affiche portant le nom du compositeur s'effondre soudainement, tandis que le théâtre est virtuellement investi dans ce qui est décrit comme un « assaut littéral contre la cathédrale de la poésie lyrique », et « une célébration désacralisante de l'espace du Colón »⁷¹. Une opération culturelle qui consiste à amener le monde du *music-hall* dans un contexte cultivé, et qui convoque un public multitudinaire et hétérogène. En revanche,

⁶⁹ Dans l'histoire du Teatro Colón, nous pouvons mentionner les actions du Movimiento Música Más (MMM) dans les années 1960 et l'œuvre « Suite según Figari » de Jaurés Lamarque-Pons comme antécédents des tentatives d'amener la musique populaire et la culture protestataire dans la salle principale du Colón. Voir Andrew Raffo Deward, « Performance, Resistance, and the Sounding of Public Space : Movimiento Música Más in Buenos Aires, 1969-1973 », *op. cit.* ; Olga Picún, « Estrategias compositivas de la música popular uruguaya con significados en la cultura del tambor », *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Mexique*, 2002. Disponible sur : <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/picun.pdf>. 2002.

⁷⁰ Cette scène peut être visionnée en ligne : « Variété de Mauricio Kagel, Teatro Colón, 2001, danza aérea », https://www.youtube.com/watch?v=st2PyY19iuo&ab_channel=LucasMartelli.

⁷¹ Martín Liut, « El día en que el Colón fue un circo », *La Nación*, 15 novembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-dia-en-que-el-colon-fue-un-circo-nid351380/>

Theocharidis utilise le Main Hall comme on utilise le CETC : avec des artistes dans tout l'espace du théâtre, des couloirs et des loges au plafond.

Un critique commente comment, dans le public, les luttes de « classe » qui ont lieu sur scène sont reproduites : certains spectateurs applaudissent chaque numéro comme s'il s'agissait d'un cirque, tandis que d'autres, habitués à l'opéra, leur crient de ne pas applaudir. Le critique affirme que « La raison, bien sûr, était les deux »⁷², bien qu'il s'agisse peut-être aussi d'une métaphore entre tradition et expérimentation, la salle principale où *Variété* a été présenté et le CETC (que la chorégraphe Diana Theocharidis a commencé à codiriger en 2002).



Figure 55 - *Variété* de Mauricio Kagel, Teatro Colón, 2001. Photo Miguel Micchiche – Teatro Colón.

Un autre critique décrit *Variété* comme un « merveilleux travail anthropologique sur les bords », d'un « Colón squatteur »⁷³ une description qui fonctionne, rétrospectivement, comme un signe avant-coureur des frontières poreuses entre l'art et l'espace public des années suivantes. Cependant, cette version de *Variété* est réalisée avec de maigres ressources

⁷² Diego Fischerman, « El varieté en un teatro de ópera », *Página/12*, 15 novembre 2001.

⁷³ Abel, Gilbert, « Opinion. El Colón 'Okupa' », *Página/12*, 15 novembre 2001.

économiques – « avec les restes charitables qui sont restés après l'épuisement des caisses »⁷⁴. De plus, elle est réalisée dans une situation d'urgence – elle est presque annulée pour des raisons budgétaires, et les artistes qui ont soutenu l'œuvre finissent par recevoir des paiements symboliques. Les artistes sont décrits comme des « héros », et la précarité de la production est analysée comme donnant lieu à la « force »⁷⁵ de la performance. La rhétorique du pouvoir esthétique du précaire, qui était présente sur le terrain, est consolidée comme *topos* de nombreuses productions artistiques de la période post-crise et des deux premières décennies du XXI^e siècle.

Le troisième cas à considérer lorsqu'on réfléchit aux relations entre l'esthétique et la politique au cours de l'année 2001 est celui des usines récupérées⁷⁶ (expropriées par leurs travailleurs et converties en coopératives), avec lesquelles les artistes argentins ont collaboré en 2000 et 2001. L'une des plus importantes est la Fábrica Ciudad Cultural, qui a commencé ses activités en 1999 dans les locaux de l'IMPА (Industrias Metalúrgicas y Plásticas Argentina) au centre-ville, et a organisé plus de 70 spectacles en 2000⁷⁷. Les artistes collaborent avec les travailleurs, et les usines assument le rôle supplémentaire d'espaces culturels. L'idée implicite de la célébration de ces événements est que les usines génèrent du travail et aussi de la culture⁷⁸.

Pour de nombreux musiciens d'avant-garde, ces espaces font partie d'une culture expérimentale, et de la résistance culturelle à un certain modèle de culture préexistant⁷⁹. C'est

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Figari, Carlos, « 'Ocupar, resistir, producir y educar'. Fábricas y empresas recuperadas en la ciudad de Buenos Aires », *Labour Again Publications, Institut international d'histoire sociale* (IISH) 24, 2007, p. 1-24. Disponible sur : <http://www.iisg.nl/labouragain/documents/figari.pdf>

⁷⁷ Karina Benito, « 'Piedra libre para todos los compañeros' : análisis de la experiencia IMPА La Fábrica Ciudad Cultural », *Nómadas* 32, p. 45-57, 2010 ; Silvina Frieri, « La Fábrica, una experiencia inédita en el barrio de Almagro. Una auténtica cultura del trabajo », *Página/12*, 2 janvier 2001. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-02/01-02-26/pag21.htm> (dernière visite le 20 mai 2019) ; Leila Guerriero, « Mundo Impа », *La Nación*, 22 avril 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/212782-mundo-impа>

⁷⁸ Benito, Karina, "Piedra libre para todos los compañeros' : análisis de la experiencia IMPА La Fábrica Ciudad Cultural", *Nómadas* 32, 2010, p. 45-57.

⁷⁹ Moreno, María, « Los sonidos de la resistencia », *Página/12*, 2 janvier 2001. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-02/01-02-16/nota4.htm>

à la Fábrica Ciudad Cultural que *La Estrella Federal* fait sa première le 1er septembre 2001. Deux pièces électroniques ont été présentées : *UOM*, de Juan Pampín, et *La Bonaerense/La Federal* de Nicolás Varchausky. L'œuvre de Varchausky utilise des matériaux piratés provenant de radios de police, comme une manière, selon le compositeur, d'accepter sa peur d'une entité puissante et répressive telle que la police fédérale.

Sur *UOM*, Pampín explique que :

L'UOM est l'acronyme du syndicat argentin des métallurgistes (Unión Obrera Metalúrgica), connu pour le manque de représentation de ses dirigeants corrompus et sa manière gangster de faire de la politique. La pièce explore le son du métal de manière allégorique, en utilisant des échantillons numériques déployés dans l'espace comme une représentation du « métallique » sans masse, comme l'essence sonore du métal. La distance entre ce qui est représenté et sa représentation, un peu comme celle entre les métallurgistes et leur syndicat, constitue le noyau dialectique de l'œuvre [...] Le texte utilisé pour la pièce est une citation de « ¿Quién Mató a Rosendo ? », un livre de l'écrivain Rodolfo Walsh, une figure centrale de la culture argentine qui a disparu pendant la dictature militaire de 1976-83. Dans son livre, Walsh a enquêté sur l'un des chapitres les plus sombres de l'histoire des syndicats argentins : l'assassinat du leader de l'UOM, Rosendo García, en 1966, perpétré par des hommes armés de son propre syndicat.⁸⁰

Les deux compositeurs utilisent la réalité comme matériau de fiction (de la manière dont la littérature de Rodolfo Walsh la conçoit également), et l'art comme moyen de raconter l'histoire⁸¹.

Enfin, en plein milieu des émeutes du 21 décembre 2001, l'ensemble La Bandina, dirigé par le compositeur Marcelo Delgado, a donné un concert à La Fábrica. Cet ensemble, composé

⁸⁰ Juan Pampín, « UOM », 2001. Disponible sur : <http://www.pampin.org/uom/index.htm> (dernier accès le 20 mai 2019) ; Juan Pampín, « Ética, poética, política : Apuntes sobre la composición de *OID* », in Pablo FESSEL (comp.), *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007, p. 245-260.

⁸¹ Pablo Fessel, « Poéticas recientes en la música contemporánea argentina. Política y tradición en obras de Juan Pampín, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar Strasnoy », *Actas VIII Jornadas. Estudios e Investigaciones Artes Visuales y Música. Arte y Cultura, continuidades y rupturas en vísperas del Bicentenario* », Instituto de Teoría e Historia del Arte « Julio E. Payró », Facultad de Filosofía y Música. Payró », Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 26-28 novembre 2008 ; Sandra Elizabeth González, « Influencia de los escritos de Juan Pampín en sus creaciones musicales », *Actas de III Jornadas de Iniciación a la Investigación Interdisciplinaria en Ciencias Sociales*, Universidad Nacional de Quilmes, 17-19 juin 2014 ; Sandra Elizabeth González, « Los compositores y sus escritos : la impronta en el discurso musical », *art. cit.*

de 20 musiciens aux instruments à vent, à la guitare et aux percussions, a été créé en 1994 en tant que groupe d'un autre collectif, El Galpón de Catalinas – une troupe de théâtre communautaire formée dans les années qui ont suivi immédiatement la dictature et qui, pendant la période de la crise de 2001, a eu une production pertinente dans le domaine culturel⁸².

De *L'histoire du soldat* d'Igor Stravinsky à « I love you Porgy » de George Gershwin, de « Libertango » d'Astor Piazzolla à « Zamba de mi esperanza » de Los Chalchaleros, Delgado interprète ses propres versions en utilisant des sons et des techniques instrumentales issus de la musique d'avant-garde et expérimentale. Pablo Kohan, dans sa critique du concert, explique pourquoi cet espace, au milieu des machines, de l'aluminium et de l'odeur du métal, était le cadre idéal pour ce groupe :

À bien des égards, La Fábrica semble être le meilleur endroit pour accueillir les sons de La Bandina (...) Mais la touche propre de Delgado est celle qu'il parvient à imprimer de son expérience dans la musique d'avant-garde. Lorsque le prévisible peut passer au premier plan, des clusters omniprésents apparaissent, des parkings harmoniques sur un accord comme point de pédale qui sont le prétexte au développement de l'improvisation collective qui ne s'en tient pas aux recherches de consonances, des fragmentations des mélodies connues pour admettre des commentaires extemporanés (...). Au milieu d'une situation accablante, La Bandina a en outre pris un autre engagement. À la fin, ils ont interprété une musique de mariage de Kusturica, avec un arrangement d'actualité : sur la base rythmique, et en conservant quelques lignes mélodiques essentielles, les musiciens ont laissé leurs instruments et ont attaqué avec leurs casseroles. Peut-être pour démontrer que La Bandina, au-delà des ironies d'une similitude phonétique qui l'associe à la substance qui détruit les bactéries et les couleurs, peut montrer un chemin musical de libération et de changement.⁸³

Nous voyons alors comment les casseroles, qui étaient passées des maisons à la rue, entrent de la rue à l'usine comme espace de culture (en ce sens, la *Música para cacerolas* du Brésilien Hermeto Pascoal et présentée à Experimenta 98 par l'ensemble Perceum d'Uruguay

⁸² Delgado a arrangé de la musique populaire et classique pour son spectacle « Fulgor argentino » en 1998 et 1999, présenté au Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA). Voir Lola Proaño-Gómez, « Teatro comunitario, belleza y utopía », dans Oscar Pelletieri (ed.), *Teatro, memoria y ficción*, Buenos Aires, Galerna, 2005, p. 265-280.

⁸³ Pablo Kohan, « La Bandina : sonido moderno y atractivo con cacerolas propias », *La Nación*, 23 janvier 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/361378-la-bandina-sonido-moderno-y-atractivo-con-cacerolas-propias>

est un précédent). Le cas de *La Estrella Federal*, qui se présente comme un concert de musique



Blues, cadencias tangueras y milongueros y melodías muy familiares, en La Fábrica.

La Bandina: sonido moderno y atractivo con cacerolas propias

Maya Irujo

La Bandina, dirigida por Marcelo Delgado, en el Teatro Vespertino 23 de diciembre, en Teatro, Alberto Thomas 198.

En muchos sentidos, La Fábrica parece ser el mejor lugar para albergar los sonidos de La Bandina. Antes se encargan a realizarlos en un espacio más amplio y las estridencias porfirianas de una guerra ser el final lo ideal para que resuman las piezas musicales de la obra.

Tras La Fábrica, Ciudad Cultural, el nombre completo, es un espacio que ha sido habitado desde una planta metalúrgica en actividad es el barrio de Almagro. Para acceder al teatro del encuentro hay que caminar entre un laberinto de pasillos y salas, y los otros propios de un taller.

Por detrás de lo que será el escenario cuelga un tablón de varios papeles, con un diseño de un oculto pero no oculto. A los costados, paredes negras, talladas por franjas de oculto y brechas gruesas, con revocados descaecados y adornos circunscritos y venecianos incompletos.

Un taller dividido en un universo estratificado para el desarrollo de obras culturales, en este caso, las músicas que propone La Bandina. Entre flautas, clarinetes, saxos, trompetas y un trombón, y una base de guitarra, bajo eléctrico, batería, sintetizador, integrados por más de veinte músicos, rítmicamente variados, cada uno desde su rol. Frente a ellos, Marcelo Delgado dirige sus propios

acordes de canciones, tiempos y mandos del jazz y creaciones propias. Sin embargo, reducir la oferta musical a una especie de liberación de elementos de las músicas urbanas y populares y afrocaribeñas sería de un reduccionismo desafortunado. Delgado es uno de los compositores más destacados de su generación, un tanto atípico en el sentido de no haberse dedicado a corrientes de vanguardia individual y vinculado íntimamente, además, con la docencia. Por eso es que, más allá de sus blues, cadencias tangueras o milongueros y melodías conocidas, La Bandina tiene un sonido propio, moderno y atractivo.

Con improvisación

Por otra parte, el grupo siempre intenta de un armado demasiado disciplinado que dista de las infusas actitudes y sabores de la música popular es evitado por la presencia de algunos músicos con experiencias de improvisación dedicadas y por un balance acertado entre los rigores del arreglo y la libertad de la improvisación.

De México a Cuba, de Panamá a Asturias y de Lennon y McCartney a Colón, La Bandina entretiene a su audiencia. Mayormente ajustada, aunque con momentos en los cuales la popularidad y la afición quedan resentidos, es a través de la variedad que el ensamble opera su seducción. Una omisión recurrente de los infinitos recursos que utiliza Delgado debería recurrir, necesariamente, los títulos abrumadores, los anacronismos, las tentativas de desdoblamiento y composiciones múltiples, desde los

más allá de las músicas políticas, los ritmos y melodías cambiantes que no resuman las pasiones propias de cada género y roles instrumentales sorprendentes. Pero lo que es más importante, Delgado logra imprimir desde su experiencia en la música de vanguardia, como lo predice, puede llegar a asomarse, aparecen cambios con personas, estacionalmente, afortunados, sobre un acorde como punto de partida que son la esencia para el desarrollo de la improvisación colectiva que no se afianza a los esquemas convencionales, fragmentación de las melodías conocidas para así matizar contenidos los contemporáneos y al mismo tiempo, atados a las raíces de la música popular y política y alabados desde el mundo de la improvisación académica o popular. Delgado, en una obra de improvisación, introduce lo que a su vez es la improvisación pertinente, sin avanzar a conclusiones o verdades indiscutibles.

En medio de una situación agobiante, La Bandina, además de otros compromisos. Sobre el final, interpretaron una música de Soda de Estancia, con un arreglo de actualidad sobre la base rítmica, y manteniendo algunas líneas melódicas impresionantes, los músicos dejaron sus instrumentos y atacaron con sus voces. Tal vez para demostrar que La Bandina, más allá de las pruebas de una condición técnica que la música cambia, también es que actúa con la música y el canto, puede mostrar un camino de liberación y cambio.

Pablo Kohan

Figure 56 - La Bandina, en concert.

électronique, prend un autre sens en raison de la spécificité de l'espace de La Fábrica, et peut même être pensé comme une œuvre pour des sites spécifiques, avant la circulation du concept de *site spécifique* dans le champ musical de Buenos Aires.

Rétrospectivement, ces actions musicales dans les usines récupérées peuvent être considérées comme les premières exégèses musicales de la crise. Dans la section suivante, nous verrons comment l'expérience sensorielle de la crise amène les discours musicaux dans les espaces publics.

7.2. L'après-crise. Art sonore et écoute

Si nous trouvons du son dans tous les arts, la musique entretient une relation privilégiée avec lui, surtout si l'on reprend l'idée de John Cage selon laquelle tout son peut être considéré comme de la musique⁸⁴. Les postulats concernant le « bruit musical » et les villes modernes de Luigi Russolo et du mouvement futuriste ; le groupe Fluxus et l'art de la performance ; Pierre Schaeffer et la *musique concrète* ; les œuvres contemporaines dont l'axe est le son comme celles de Laurie Anderson, et de Ryoji Ikeda ; et la défense du *bruit* par Michel Serres⁸⁵ ; sont tous des antécédents de ce que l'on commence à appeler, au début du 21e siècle, l'art sonore. Nous considérons le mouvement circulaire qui se produit, d'une part, avec la musique qui est

⁸⁴ John Cage, *Silence : Lectures and Writings*, New Hampshire, Wesleyan University Press, 1961.

⁸⁵ Michel Serres, *Genesis*, Michigan, University of Michigan Press, 1995.

créée dans les espaces urbains, *spécifique au site*, qui quitte les salles de concert et peut prendre une dimension politique ; et d'autre part, les bruits de la rue et de la ville qui entrent dans les œuvres de musique contemporaine, qui retournent dans les salles de concert.

Avec des artistes qui se situent quelque part entre l'art contemporain et la musique électronique ou expérimentale, c'est à partir de 2000 que des expositions majeures sur le son ont commencé à apparaître – « Volume : Bed of Sound » (MOMA, 2000), « Bitstreams » (Whitney Museum of American Art, 2001), « Sonic Process » (Pompidou, 2002). Si au début des années 1990, les critiques parlaient plutôt de « sons d'artistes »⁸⁶, ou de « son dans l'art récent »⁸⁷, au tournant du siècle, la question « art sonore ? »⁸⁸. La catégorie est confirmée après 2001, dans des textes tels que *Brackground Noise*⁸⁹ et *Sound Art*⁹⁰.

Pour Martín Liut, cet art a connu un développement soutenu dans notre pays depuis le retour à la démocratie⁹¹, avec des antécédents dans des œuvres comme *El Partenón de libros* (1983) de Marta Minujín ; *U.O.R.C. Teatro de Operaciones* (1986) et *La Tirolesa/Obelisco* (1988/1989) de La Organización Negra ; les actions du Grupo Escombros ; et aussi le concert de cloches organisé par Llorenç Barber en 1998 sur la Plaza de Mayo⁹². Dans le cas de La Organización Negra, le groupe d'expérimentation théâtrale actif entre 1984 et 1993, l'art n'est pas seulement un moyen d'occuper l'espace public mais aussi un outil de critique politique et de « fabrication de la mémoire »⁹³, faisant référence, déjà en 1984, à la dictature. Dans le

⁸⁶ Dan Lander et Micah Lexier, *Sound by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1990.

⁸⁷ William Furlong, « Sound in Recent Art », dans *Audio Art : Discourse and Practice in Contemporary Art*, Londres, Academy Editions, 1994.

⁸⁸ Max Neuhaus, « Sound Art ? », *Volume : Bed of Sound*, New York, P.S.1, 2000.

⁸⁹ Brandon LaBelle, *Backgroud Noise : Perspectives on Sound Art*, New York, Continuum, 2006.

⁹⁰ Alan Licht, *Sound Art : Beyond Music, Between Categories*, New York, Rizzoli, 2007.

⁹¹ Martín Liut, « Notas al pie de la ciudad. Arte sonoro para sitios y tiempos específicos », dans *Revista LIS*, n° 3, Ed. Ciencias de la comunicación FCS-UBA, juillet 2009, p. 91.

⁹² Le concert est à nouveau prévu en 2008. Voir Omar Corrado, « Llorenç Barber suena Buenos Aires. Glosas desde mi espadaña », dans Llorenç Barber et al, *Campanas de Buenos Aires*, Buenos Aires, CCEBA Libros del Rojas, 2010, p. 56-66.

⁹³ Karina Boiola et Mario Cámara, « Entrevistas. La Organización Negra eran, en este contexto, aquellos que decidían hacer memoria, recordarnos sobre universos oscuros como los que acabábamos de vivir en los años de dictadura », *Revista TRANSAS. Letras y artes de América Latina*, Universidad Nacional de San Martín, 14 août 2018.

domaine spécifique de la musique contemporaine, les œuvres du Movimiento Música Más (MMM) dans les années 1960 ou encore la *Música para la torre* de Mauricio Kagel (Mendoza, 1953-54) peuvent être considérées comme des précurseurs locaux de cette forme d'art.

À Buenos Aires, au-delà des antécédents susmentionnés, c'est après 2001 qu'une nouvelle production d'art sonore et d'installations sonores in situ a émergé⁹⁴. Ces œuvres font souvent référence à des éléments de l'histoire nationale – principalement par l'inclusion de sons urbains. C'est le cas de l'*Intervención pública #1* de Nicolás Varchausky, une intervention de



la Torre de Reloj à la Plaza Retiro, réalisée en octobre 2002 et plus tard en 2008 dans le cadre de la noche de los museos. À partir de quatre haut-parleurs, Varchausky diffuse des sons provenant de ses archives *P.A.I.S.*, qui comprennent les voix des vendeurs de rue.⁹⁵ Archives, qui comprennent les voix des vendeurs de rue, les émetteurs radio de la police, les discours politiques et les enregistrements de musiciens de rue. L'œuvre génère un dialogue entre les spectateurs, les sons et l'architecture de la ville.

Figure 57 - Nicolás Varchausky, *Intervención pública n° 1* (2002, 2008). Audio disponible : http://www.varchausky.com.ar/wp-content/uploads/2011/01/torremonumental_frag.mp3

Le Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), qui a débuté en 1997, comprend des activités musicales depuis sa création. Lors des éditions 2005 et 2007, les projets *Cruce* ont été

⁹⁴ Martín Liut, « Porqué producir arte sonoro en la ruidosa Buenos Aires, pero no en la Línea H », *Revista Mal Estar*, no 9, avril 2009.

⁹⁵ L'archive *P.A.I.S.* – un *work-in-process* pour lequel Varchausky enregistre des sons d'environnements urbains et leurs voix, fonctionne comme un autoportrait sonore du compositeur et comme une usine pour les matériaux musicaux qu'il utilise dans ses œuvres.

présentés, pour lesquels « des créateurs de différentes branches de l'art (...) ont été invités à présenter des projets de performance, des installations ou des interventions urbaines à développer dans des espaces non conventionnels de Buenos Aires »⁹⁶. Des cadres comme celui-ci, ou comme La Noche de los Museos – au cours de laquelle une installation interactive de Pablo Cetta a été présentée au Museo de la Cárcova en 2007 – sont des espaces hybrides et multidisciplinaires enclins à recevoir de nouvelles propositions d'art sonore. Lors de l'édition 2005 du *Proyecto Cruce, Tertulia* (Nicolás Varchausky – Eduardo Molinari) et *Pizzurno Pixelado* (Margarita Bali – Jorge Sad) ont été présentés ; et en 2007, *Caleidoscopio* (Carmen Bailero – Grupo Krapp) et *Línea Azul* (Gonzalo Córdoba – Diego Vainer). Nous constatons que de nombreux musiciens actifs dans le monde du théâtre et de la danse sont les premiers à faire ces propositions – comme dans le cas de Baliero, Varchausky et Edgardo Rudnitsky, entre autres.

Dans *Tertulia* (2005), Nicolás Varchausky et Edgardo Molinari créent une installation dans le cimetière de Recoleta, où ils prennent quarante tombes comme points de référence, sur lesquelles ils installent des haut-parleurs et des projections. Les artistes utilisent des matériaux provenant des *archives P.A.I.S.* (Varchausky) et des *Walking Archive* (créées par Molinari en 2000, documentant les représentations visuelles de l'histoire et l'état actuel des sites historiques). Avec des idées musico-temporelles comme la « synchronie » – sept moments où le même son, mot ou élément musical pouvait être entendu par les 40 haut-parleurs⁹⁷ – l'œuvre propose une conversation métaphorique avec l'ascendance de la ville et questionne la construction sociale de ses héros⁹⁸.

⁹⁶ « Programa », Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), édition 2005.

⁹⁷ Nicolas Varchausky, « Tertulia : Echoes in Eternity », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société. Nouvelles sensibilités*, n° 4, novembre 2006. Disponible sur <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=373>.

⁹⁸ La pièce n'a eu qu'une seule représentation, le 24 septembre 2005, entre 21 heures et minuit. En raison des plaintes des voisins du quartier de Recoleta, la deuxième représentation de la pièce a été censurée et n'a pas pu avoir lieu. Nicolás Varchausky, Eduardo Molinari (dirs.), *Tertulia. Intervención en el Cementerio de la Recoleta*,

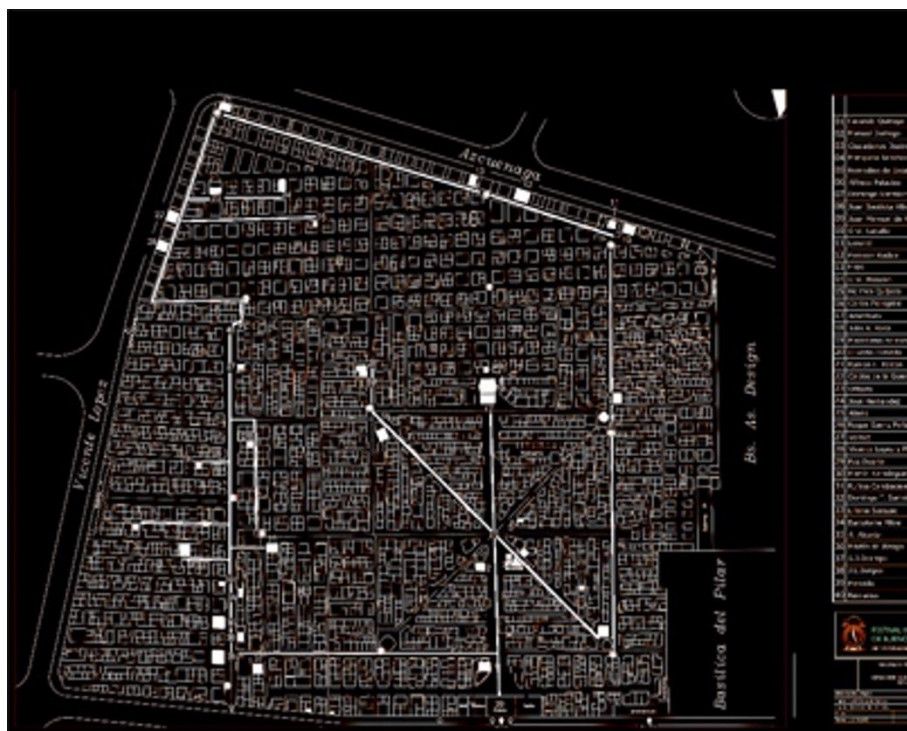


Figure 58 - Edgardo Molinari, Nicolás Varchausky, *Tertulia* (2005). Vue du cimetière de Recoleta.

Dans *Caleidoscopio (o varias formas de organizar los sonidos)* (2007), la compositrice Carmen Baliero et le Grupo Krapp collaborent à une œuvre pour douze voitures dans le centre de Buenos Aires, devant les tribunaux. Baliero utilise les sons « indésirables » des voitures – leurs klaxons, essuie-glaces, portes et fenêtres – ainsi que les corps des interprètes, qui sifflent et vocalisent. *Línea Azul* (2007) consiste en une mise en scène visuelle et sonore d'une partie du métro, par l'artiste Gonzalo Córdoba et le compositeur Diego Vainer. Les deux œuvres appellent à une reconsidération des espaces que nous habitons, de leurs sons et de leurs images. Dans *Caleidoscopio*, Baliero se demande comment composer avec les sons que peut produire une voiture. Des sons qui, selon les descriptions du compositeur, sont souvent désagréables, indésirables. La réponse se trouve dans le morceau, lorsque vers la fin, le compositeur fait

Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2016. Voir également Martina Bruno, « Intersecciones que expresan desigualdades : el lugar de contacto configurado por 'Tertulia' », *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de arte CAIA*, no. 4, 2014. En ce sens, la censure de *Tertulia* entre en dialogue avec la censure, quelques mois plus tôt, de l'exposition « León Ferrari : Retrospectiva. Obras 1954-2004 », dont le commissaire est Andrea Giunta. Voir, Andrea Giunta et León Ferrari, *El caso Ferrari. Arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta 2004-2005*, Buenos Aires, Licopodio, 2008.

entrer un saxophone : peut-on faire de la musique avec des voitures ? Non, tu ne peux pas, il te faut un saxophone.

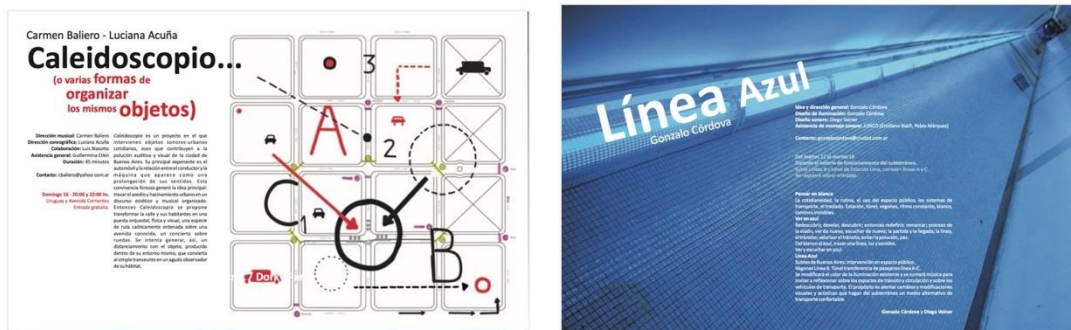


Figure 59 - Carmen Baliero, *Caleidoscopio* (2007) ; Gonzalo Córdoba, *Línea azul* (2007).

On constate que la période post-crise apporte de nouvelles façons de penser le collectif et une nouvelle relation entre les acteurs et l'espace urbain⁹⁹. Après 2001, les nouvelles formes d'organisation présentes dans la société sont également reproduites dans le monde de l'art. Le collectif Buenos Aires Sonora (BAS) est un exemple des nouveaux modes de création collective, avec sa première œuvre en 2003 : *Mayo. Los sonidos de la Plaza*.

L'installation de neuf chaînes sur la place centrale de la ville vise à raconter l'histoire de l'Argentine de 1945 à 2001, telle qu'elle a été entendue *sur la Plaza*. La Plaza de Mayo, où un concert de cloches de Llorenç Baber avait déjà été programmé le 30 décembre 1998¹⁰⁰ (et

⁹⁹ D'autres ouvrages sur l'après-crise sont Andrea Giunta, *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2009 et Osvaldo Iazzetta, *Estado, democracia y ciudadanía en la Argentina poscrisis 2001*, Prometeo, colección « Ciudadanía y legitimidad democrática en América Latina », Buenos Aires, 2011 ; Pablo Rieznik, « 1982-2002 : Dos décadas de democracia y el Argentinazo », *Razón y Revolución*, 2014. Disponible sur : <http://revistaryr.org.ar/index.php/RyR/article/view/250> ; Mariano Martín Zamorano, « La transformación de las políticas culturales en Argentina durante la primera década kirchnerista : entre la hegemonía y la diversidad », *Aposta. Revista de Ciencias Sociales* 70, 2016. Disponible sur : https://www.redalyc.org/jatsRepo/4959/495952432003/html/index.html#redalyc_495952432003_ref22

¹⁰⁰ Martín Liut, « La vanguardia musical llega por triplicado », *La Nación*, 3 décembre 1998.

qui sera à nouveau programmé en 2008¹⁰¹), est à nouveau le cadre d'une œuvre sonore, cette fois pour un travail sur l'histoire sonore de la Plaza.

BAS utilise des matériaux documentaires issus de la radio et des discours politiques, ainsi que des sources fictives telles que des explosions du film *Apocalypse Now* ou une pièce électroacoustique de Francisco Kröpfl¹⁰². Le collectif reprend l'idée du théâtre acoustique et de la dramaturgie sonore, ainsi que l'influence des théâtres radiophoniques, pour cette œuvre d'art sonore spécifique au site. Si nous considérons la perception auditive non seulement comme un phénomène physique, mais aussi comme une partie du sensoriel et comme une construction culturelle, dans une œuvre comme *Mayo...*, ce sont les relations sociales qui sont remémorées rappelées à travers l'expérience de l'audition¹⁰³. À la fin de *Mayo...* nous entendons des casseroles, les pas des manifestants et le bruit d'un hélicoptère quittant la Casa Rosada, en référence explicite aux sons de la crise de 2001 que nous avons examinés au début de ce chapitre.

Sur les dialogues possibles entre les sources sonores, l'architecture auditive, les espaces sonores et le public, Martín Liut propose une taxonomie d'analyse, selon laquelle *Mayo...* aurait quatre zones d'audition, puisqu'il s'agit d'une œuvre en espaces ouverts¹⁰⁴. Ces zones sont : la zone d'audition idéale, qui implique que l'auditeur perçoit ce que le compositeur souhaite ; les zones résiduelles, où interviennent des sons non prévus par les créateurs mais qui interagissent

¹⁰¹ Llorenç Barber et al, *Campanas de Buenos Aires*, *op. cit.*

¹⁰² Martín Liut, « De fronteras y horizontes. Música y arte sonoro en el siglo XXI », *art. cit.* ; Martín Liut, « Arte sonoro en el espacio público. Condiciones para su desarrollo actual en la Argentina », *Afuera. Revista de estudios de crítica cultural* 4, 2008. Disponible sur : https://www.academia.edu/30660492/Arte_sonoro_en_el_espacio_p%C3%BAblico_Condiciones_para_su_desarrollo_actual_en_la_Argentina ; Martín Liut, « Creación artística y reflexión teórica en la Universidad Pública. La experiencia del grupo Buenos Aires Sonora », *Revista LIS. Ciudad mediatizada* 5, 2010, p. 163-170.

¹⁰³ David W. Samuels, Louise Meintjes, Ana Maria Ochoa, Thomas Porcello, « Soundscapes : Toward a Sounded Anthropology », *op. cit.*

¹⁰⁴ Martín Liut, « Música para sitios específicos : nuevas correlaciones entre espacio acústico, público y fuentes sonoras », in Gustavo Basso, Oscar Pablo Di Liscia, Juan Pampín (comp.), *Música y espacio : ciencia, tecnología y estética*, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, Bernal, 2009, p. 287-300 ; Martín Liut, « Nuevas poéticas para el tratamiento espacial del sonido en obras electroacústicas e intervenciones sonoras en la Argentina actual », *Voces. Revista de investigación musical contemporánea de la Universidad Nacional de Lanús*, Remedios de Escalada, Ediciones de la UNLa août, 2011.

avec le langage esthétique ; les zones neutres ou non artistiques ; et les zones de transition ou d'échange, qui se trouvent entre la zone d'audition idéale et les zones résiduelles ou neutres. Dans le cas de *Mayo*... les auditeurs (le public) peuvent passer par toutes ces zones au cours de l'œuvre.

En effet, *Tertulia* et *Mayo*... peuvent tous deux être pensés selon le concept de *promenade sonore* proposé par Ray Murray Schafer et le World Soundscape Project, dans lequel ce sont les auditeurs qui constituent leur propre version de l'œuvre. En d'autres termes, l'œuvre est créée en mouvement, dans les pas de l'auditeur. Suivant la taxonomie des types d'écoute proposée par Llorenç Barber et reprise par Liut¹⁰⁵, il s'agit d'une écoute péripatéticienne (à l'image de l'école aristotélicienne de la Grèce antique dans laquelle on réfléchissait en « tournant en rond ») et où les compositeurs ne peuvent contrôler la trajectoire du son pour tous les auditeurs de l'œuvre.

Si nous revenons aux réflexions d'Ezequiel Adamovsky au début de ce chapitre sur les sons de la grosse caisse et des casseroles, et comment ces deux sons en sont venus à représenter des intérêts opposés à un certain moment de l'après-crise, le compositeur Martín Liut, membre

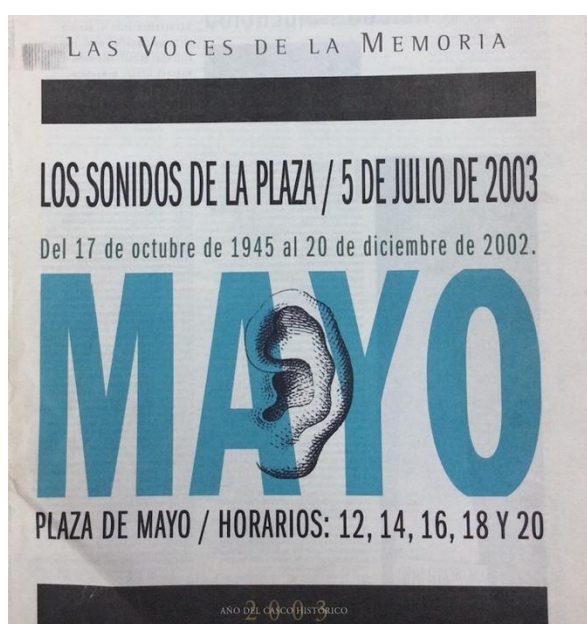


Figure 60 - BAS, *Mayo, los sonidos de la Plaza* (2003, 2006).

de BAS, soutient qu'il existe également une tension entre les deux en termes de son. La pulsation régulière de la grosse caisse et la structure du parti qui l'organise s'opposent aux pulsations irrégulières et inorganisées qui caractérisent les casseroles : « chacun frappe sa *cacerolita* comme il veut, le rythme est chaotique »¹⁰⁶. De cette façon, le son, dans sa

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Ezequiel Adamovsky et Esteban Buch, *La marchita, el escudo y el bombo*, *Op. cit.* édition Kindle, Loc. 4623.

caractérisation esthétique, a sa corrélation avec des pratiques politiques concrètes. Pour Adamovsky, si les *bombos* sont descendus dans la rue dans le cadre d'une expression collective organisée (murgas, syndicats, groupes politiques) ; les casseroles n'ont jamais eu d'organisation collective stable derrière elles ; l'engagement d'écoute avait sa corrélation avec l'engagement politique¹⁰⁷.

Un dernier exemple de la façon dont les sons de la crise ont imprégné le domaine de la

**SODOT
NAYAVESEK**

Internacional Errorista

etne nel bis reveri $\text{♩} = 120$

Vox populi ffff
O lo so Núin. E de Ko Neq. So

Vx. 3
Dot Na ya ve sek O

Vx. 6
O O O So Dot Na ya ve sek Ooo

2006

Figure 61 - Luciano Azzigotti, *Sodot Nayavesek* (2006).

musique est *Sodot nayavesek*, une pièce électronique de Luciano Azzigotti composée en 2006 pour le collectif artistique ETCÉTERA, fonctionnant comme une sorte d'« Internationale » du groupe. Dans cette œuvre, le compositeur inverse le chant de 2001 « Que se vayan todos » et modifie les voix avec des moyens électroniques. L'hymne de la crise passe des manifestations au studio de montage, et sort à nouveau,

désormais sur haut-parleurs, pour manifester dans la rue avec les artistes.

¹⁰⁷ Martín Liut, « Sinfonía para bombo y helicópteros », *Página/12*, 4 juillet 2003.

7.2.1. Les emplacements de la mémoire sonore

Les exégèses sonores de la crise ont trouvé une internationalisation et une institutionnalisation dans la période post-crise. On retrouve l'écho international des casseroles *porteñas* dans des œuvres de création collective comme *Le déplacement d'une cacerolada*¹⁰⁸. Après avoir réalisé des enregistrements des cacerolazos à Buenos Aires, l'artiste donne l'indication de sortir les haut-parleurs des fenêtres dans des villes comme Londres, Vienne, Francfort ou New York. L'institutionnalisation de ces pratiques sonores se traduit par la création d'institutions telles que le Centro de Arte Sonoro (CASo) dans la Casa del Bicentenario en 2017 ; de masters en art sonore dans des universités publiques (Universidad Tres de Febrero, Universidad de Quilmes) ; et aussi, par l'entrée de nombreuses œuvres que nous avons mentionnées dans des espaces d'exposition. Dans l'exposition *Umbrales* présentée au Centro Cultural Recoleta en 2016, la commissaire Mene Savasta Alsina propose que ces œuvres sonores soient produites dans des zones de transition – ou seuils – qui relient « des univers, des compétences et des manières de voir la réalité significative sur le plan intersubjectif »¹⁰⁹.

En juin 2002, un journaliste retrace déjà la relation entre les cacerolazos et les différentes manifestations culturelles et comment « le langage de la culture incorporait celui du déchaînement civique »¹¹⁰. Le journaliste analyse à titre d'exemple les œuvres de l'artiste missionnaire Sonia Abián à la Galería Ruth Benzacar en avril 2002, et une exposition à la Galería Maman de l'artiste Nicolás García Urriburu. L'expérience de la crise, pour Abián, a signifié repenser son rôle social à travers la peinture afin de sortir dans la rue, en parcourant les périphéries marginales de la ville de Posada avec des t-shirts portant des citations imprimées de politiciens de ces dernières années, telles que « La politique de Cavallo est le prélude à la

¹⁰⁸ Santiago Sierra, « El desplazamiento de una Cacerolada », 2002. Disponible sur : http://www.santiago-sierra.com/200210_1024.php

¹⁰⁹ Mene Savasta Alsina, *Umbrales, espacios del sonido*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2016, p. 8.

¹¹⁰ « Las manifestaciones culturales inspiradas en los cacerolazos. Cultura : a seis meses de la protesta popular », *Clarín*, 18 juin 2002.

révolution productive ». Ces phrases ont provoqué une conversation avec les voisins, et le tournage de cette action a été exposé comme une œuvre d'art vidéo au Benzacar. García Uriburu, pour sa part, présente une exposition intitulée « Víctimas y victimarios », avec des œuvres telles que « Silla del político corrupto » : beaucoup d'entre elles ont été commencées avant la crise, Uriburu, qui pendant la période post-crise redéfinit son esthétique comme « écologie politique », et affirme qu'en travaillant sur les œuvres « j'avais le sentiment que les gens étaient trop immobiles, que quelque chose devait se passer »¹¹¹.

Il est clair que 2001 n'a pas été un événement isolé mais l'éclatement d'une cocotte-minute, produit inévitable des politiques de dégradation du tissu social, économique et politique des années 1990. : un moment où les frontières entre l'esthétique, le documentaire et la politique étaient floues. Ainsi, García Uriburu a félicité une dame qui avait improvisé un parc pour enfants avec du bois et se trouvait à l'intérieur déguisée en mouton dans une marche contre la Cour suprême, ou le couple qui s'est installé avec un parasol et une chaise longue pour passer les vacances d'été dans le hall d'une banque – non considérées comme des installations artistiques, pour Uriburu, « parce que personne ne les désigne »¹¹² comme telles.

D'autres exemples proposés par le journaliste sont l'exposition « Asambleas » ; les « cacerolazos culturels » organisés par une armée d'artistes ; le magazine *El Cacerolazo* ; et le groupe de cinéastes convoqué par Pino Solanas dans le collectif « Argentina Arde » (en référence à l'action « Tucumán Arde » de 1969). Un moment où les pianos descendent littéralement dans la rue, ou tombent des ponts – comme sur la couverture de l'album « Destrucción masiva » de La Orquesta Típica Fernández Fierro, représentative d'un renouveau punk du tango après la crise. Également les actions du groupe FACC, un groupe

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

d'artistes qui mène des actions dans l'espace public depuis 2016, dont le but est de « dénoncer les maux de cette époque »¹¹³.



Figure 62 - Orquesta Típica Fernández Fierro, *Destrucción Masiva* (2003).

Le cinéaste Jean-Louis Comolli parle de l'absence de son dans les images de la chute des tours jumelles. Comme pour les bombardements de Londres, Hiroshima ou Nagasaki, nous avons l'image, mais pas de son. « Pourtant, les manuels des betacams ou des caméras amateurs me disent que l'image et le son sont enregistrés ensemble »¹¹⁴ : que s'est-il passé, pourquoi ce retard du son par rapport à l'image ? La lenteur du son, la vitesse de la lumière, est-elle suffisante pour expliquer pourquoi les caméras de New York ont coupé le son ? Comolli risque une autre réponse : l'image a fait le tour du monde, preuve de l'inimaginable. Mais c'est la lenteur du son, sa corporalité, sa matière ondulatoire mécanique, qui nous fait « sentir la vibration du monde, son tremblement, son frémissement. Si le son est absent, le monde est absent »¹¹⁵.

¹¹³ « Qui choisit : les cris du silence », 21 octobre 2017. Disponible sur : <https://lavaca.org/notas/quienelige-los-gritos-del-silencio/>

¹¹⁴ Jean-Louis Comolli, « El silencio de las torres », in Gerardo Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2002 ; Jean-Louis Comolli, « El silencio de las torres », *Página/12*, 8 septembre 2002. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/366-75-2002-09-08.html>

¹¹⁵ Jean-Louis Comolli, « El silencio de las torres », *Página/12*, 8 septembre 2002, *art. cit.*

Cette importance du son pour la perception de notre réalité a fait de la crise de 2001 un espace de mémoire sonore. Je prends ce concept d' « espace de mémoire sonore »¹¹⁶ pour signifier une expérience sonore intense, dans laquelle les individus peuvent se transformer et à partir de laquelle ils peuvent reconstruire le monde. L'étude de la culture auditive nous permet de placer les phénomènes sonores dans leur contexte socio-historique, où ils acquièrent une signification et gagnent en influence dans la société¹¹⁷. Dans notre analyse, l'omniprésence du son pendant la crise et les bruits de ces journées de décembre 2001 expliquent son débordement et sa transformation en matériaux musicaux. En d'autres termes, la qualité sonore des protestations a imprégné les œuvres musicales, à une époque où la musique, le son et les silences se positionnaient à *l'avant-garde de la transformation sociale*.

7.3. La musique contemporaine au 21^e siècle

Au 21^e siècle, nous avons vu comment le domaine de la musique contemporaine à Buenos Aires s'est imposé comme un espace culturel important. Bien qu'il y ait eu des changements de gouvernement (tant au niveau national que local), dans la sphère culturelle, les espaces créés dans les années 1990 ont non seulement été maintenus, mais de nouveaux espaces ont été ajoutés. Il y a eu une multiplication de l'offre de musique contemporaine, de plus en plus de cycles, de plus en plus d'activités. Au cours de cette première décennie du siècle, les nouveaux ensembles se sont multipliés, le répertoire s'est élargi avec la création de nouvelles œuvres, les programmes de formation académique se sont consolidés, et la critique enthousiaste que nous avons analysée dans les chapitres précédents a continué à attirer un public qui suivait fidèlement les différents festivals et concerts.

¹¹⁶ Laetitia Atlani-Duault, Luis Velasco-Pufleau, *Lieux de mémoire sonore. Des fils pour survivre, des fils pour tuer*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2021.

¹¹⁷ Christoph Daniel Warner Cox (ed), *Audio Culture : Readings in Modern Music*, New York-Londres, Continuum, 2004 ; Erlmann Veit, *Hearing Cultures : Essais sur le son, l'écoute et la modernité*, Oxford, Berg, 2004.

Cette section sert de conclusion ouverte à la fin de la période étudiée : que se passe-t-il au cours des dix premières années du siècle qui reflète les changements des années 1990 ? Une série de graphiques et d'enquêtes sont présentés afin d'évaluer les caractéristiques de la programmation des principales salles. Nous analysons une partie du nouveau répertoire – notamment les œuvres pour la scène. Enfin, nous examinerons les réactions lorsque la pérennité de l'un des espaces gagnés, le CETC, est mise en danger, afin d'évaluer le processus par lequel un champ culturel est consolidé.

Dans les lieux de musique en direct, l'incendie du club Cromañón le 30 décembre 2004 a conduit à un renforcement des contrôles des conditions de sécurité dans les salles de concert. L'une des conséquences est la fermeture de la salle de concert du Goethe-Institut : un incendie dans le bâtiment entraîne une inspection et la fermeture de l'auditorium. Les activités culturelles de l'institut doivent se poursuivre en dehors de la salle. En ce qui concerne les autres lieux, le CETC, le San Martín et Experimenta (ce dernier par intermittence) continuent avec des programmes annuels, ainsi que les cycles à la Faculté de droit et le programme LIPM au Centro Cultural Recoleta.

Certains des nouveaux cycles étaient : « Músicas en Singular » (dirigé par Gandini¹¹⁸) et « Topofonías » (coordonné par Miguel Galperín), tous deux à la Biblioteca Nacional ; les saisons de concerts de l'ensemble Sünden et de la Compañía oblicua (dans différentes salles selon les années) ; le Ciclo « Nuevas músicas por la memoria » (NMXML) à l'ECuNH (ex Esma) ; le Ciclo « Instrumentos solos », au Centro Cultural de España, dirigé par Martín Devoto, à partir de 2008 ; les Ciclos Iberoamericanos de Ópera Contemporánea de la nouvelle Área de Música Contemporánea del Ministerio de Cultura de la Nación (créée en 2010) – avec des commandes de compositeurs argentins et latino-américains ; le cycle « Colón

¹¹⁸ Après avoir quitté son poste dans l'orchestre symphonique vers la fin de l'année 2001, il a publié une lettre dans laquelle il dénonce les conditions de travail précaires au Teatro Colón (23/12/2001).

contemporáneo », dirigé par Martín Bauer, qui a débuté en 2011 dans la salle principale du Teatro ; le Ciclo de música contemporánea de la Fundación OSDE (depuis 2012) ; et le Cycle Músicas en Perspectiva, dirigé par Alejandro Juárez. Nombre de ces cycles, avec une continuité plus ou moins grande, se poursuivent jusqu'à aujourd'hui¹¹⁹.

Ces initiatives ont été rejointes par le TACEC (Teatro Argentino Centro de Experimentación y Creación), dans la ville de La Plata, qui a commencé ses activités en 2009, et dont l'objectif est l'expérimentation entre les artistes nationaux, notamment dans les domaines de l'opéra, de la musique et du ballet. Deux événements importants sont le Festival Kagel en 2006, produit par le CETC en coproduction avec d'autres institutions, et qui implique la présence du compositeur dans la ville ; et le *Festival international La Música en el Di Tella : resonancias de la modernidad*, organisé par le Secretaría de Cultura pour commémorer et célébrer le 50^e anniversaire de la création du CLAEM¹²⁰. Tous deux permettent la circulation d'un répertoire de musique argentine contemporaine qui n'avait pratiquement pas été entendu depuis les années 1960.

Dans la programmation du cycle San Martín, nous constatons une importante expansion au cours de la décennie, avec de plus en plus de concerts. Un changement important est la confirmation du virage vers l'internationalisme : si, les premières années, la plupart des compositeurs programmés étaient originaires d'Argentine, à partir de 2000, les compositeurs seront principalement originaires d'Europe et des États-Unis. En ce qui concerne les artistes, il y a également une forte ouverture internationale, avec la venue d'artistes étrangers – surtout

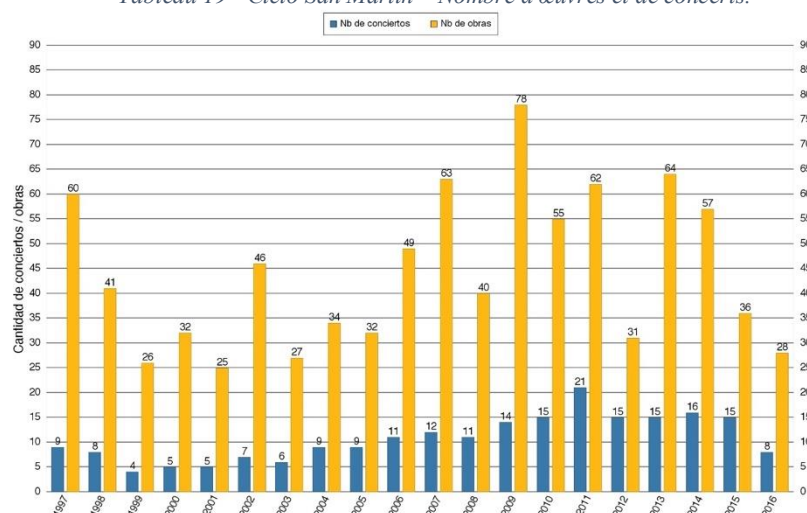
¹¹⁹ On peut également ajouter des initiatives de Buenos Aires vers le reste du pays, comme le Ciclo del Teatro San Martín dans la province de Corrientes et le Forum Nueva Música à Córdoba, entre autres.

¹²⁰ Cependant, comme le souligne Eduardo Herrera, l'événement se base sur la mauvaise date de 1961 comme création effective du centre (et non 1962). Cela s'explique par le fait qu'ils devaient profiter des ressources disponibles à l'époque, et aussi parce que les compositeurs qui avaient appartenu à la Di Tella étaient déjà plus âgés – selon une explication d'Eduardo Kusnir. Voir Eduardo Herrera, *Elite Art Worlds : Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-garde Music*, op. cit.

d'Europe. Alors que les trois premières années, presque tous les interprètes étaient argentins, à partir de 2000, la tendance s'est inversée, avec des années où plus de la moitié des interprètes venaient de l'étranger – 2003, 2009 et 2012. Ceci a été rendu possible grâce à une politique soutenue de collaboration avec les ambassades des différents pays européens et des États-Unis, qui dans la plupart des cas prennent en charge les frais de voyage et cachet des musiciens, tandis que le Ciclo se charge de l'hébergement.

Le Ciclo est maintenu comme un espace pour l'exécution de la musique de chambre, bien qu'il y ait des œuvres scéniques et aussi quelques œuvres pour orchestre. Enfin, la quasi-totalité du répertoire est postérieure à 1945, marquant ainsi une délimitation et donc aussi une définition de ce qu'est la musique contemporaine : la musique européenne d'après-guerre. Le cycle s'oriente de plus en plus vers la représentation d'œuvres considérées comme « canoniques » (les œuvres les plus importantes de Pierre Boulez, Gyorgy Ligeti, Luigi Nono et Karlheinz Stockhausen, en Europe, et Morton Feldman et John Cage, aux États-Unis, pour ne citer que quelques compositeurs dont les œuvres ont été jouées au cours des 20 années du cycle). La continuité dans le temps du cycle est célébrée par un catalogue commémorant ses 20 ans, avec les témoignages des artistes qui y ont participé¹²¹.

Tableau 19 - *Ciclo San Martín – Nombre d'œuvres et de concerts.*



¹²¹ Pablo Gianera (ed.), *Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín, 20 años*, Buenos Aires, Fundación CEAMC, 2019.

Tableau 20 - Ciclo San Martín – Nationalité des compositeurs.

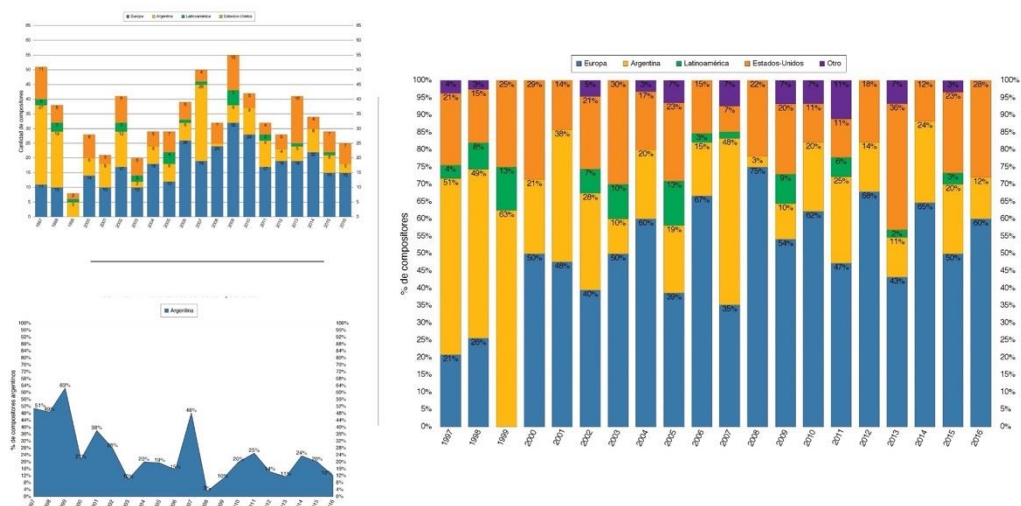
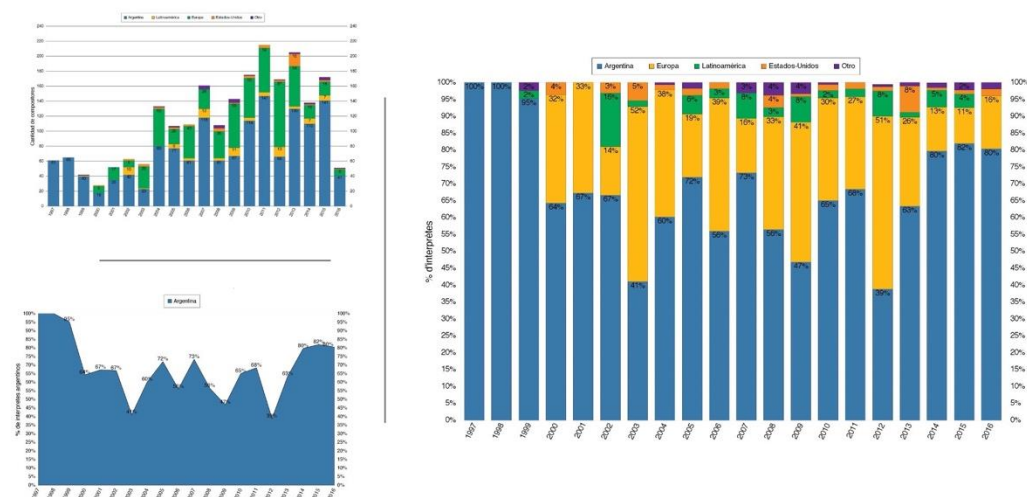


Tableau 21 - Ciclo San Martín – Nationalité des artistes-interprètes.



Pour sa part, le CETC a connu un changement de trajectoire au 21e siècle. Pina Di Benedetto et Gerardo Gandini ont transmis la direction à Martín Bauer et à la chorégraphe Diana Theocharidis, qui ont été annoncés comme nouveaux directeurs vers la fin 2002 et ont pris leurs fonctions en 2003. La concentration du pouvoir dans la figure de Martín Bauer en tant que directeur du CETC et du cycle San Martín d'une part, crée à son tour une confluence d'artistes dans les deux institutions, surtout vers la fin de l'année, lorsque le Ciclo a lieu et que le CETC suit dans son programme annuel. Cela soulève toutefois des questions sur une

accumulation de capital symbolique en la personne de Martín Bauer et sur d'éventuelles tensions. La fin de la direction de Gandini-Benedetto coïncide avec un changement dans la direction du théâtre : Sergio Renán est remplacé par Emilio Basaldúa. Sous l'administration Bauer-Theocharidis, le Colón est dirigé successivement par Emilio Basaldúa, Gabriel Senanes, Leandro Iglesias et Marcelo Lombardero.

D'autre part, la fin de l'administration Bauer-Theocharidis coïncide avec un changement dans le gouvernement de la ville : le gouvernement d'Aníbal Ibarra (et de Jorge Telerman après la démission d'Ibarra) prend fin en 2007 avec l'élection de Mauricio Macri à la tête du gouvernement (jusqu'à son élection à la présidence en 2015). L'année 2008 est une année de grande instabilité pour le Teatro Colón, avec Horacio Sanguinetti et Martín Boschet aux commandes. C'est l'année où la Ley de Autarquía a été adoptée, et le théâtre a dû fermer pour des rénovations, en programmant hors site et en annulant la saison lyrique. Après une série de conflits (dont un que nous analyserons à la fin de ce chapitre), Boschet démissionne et Sanguinetti est remplacé par Pedro García Caffi jusqu'en 2015, date à laquelle Darío Lopérfido prend le relais.

Quant au CETC, il est dirigé par le guitariste Omar Cyrulnik (qui a remplacé Bauer-Theocharidis) en 2008, le metteur en scène Willy Landín en 2009-2011, et par Miguel Galperín entre 2012 et jusqu'à sa démission en février 2022 – la presse dénonçant « une programmation si conservatrice et désintéressée des nouvelles expressions qu'elle transforme une institution entière en musée »¹²². Nous pouvons constater ces changements de direction en analysant la programmation, avec une augmentation de l'activité au cours de la période 2001-2003 (le début de la gestion Bauer-Theocharidis) et 2009 comme une année difficile, au cours de laquelle la salle a été fermée et la gestion du Théâtre est en crise. Nous voyons la gestion de Willy Landín

¹²² Mauro Apicella, « Teatro Colón : tras la renuncia de Miguel Galperín, se busca su reemplazo en la dirección el CETC », *La Nación*, 25 février 2022.

en 2010 comme une année d'augmentation de la programmation et un nouveau moment en 2012 avec la gestion de Miguel Galperín. En général, on constate une présence majoritaire de compositeurs argentins et européens (à l'exception de certaines années où il y avait plus de compositeurs des États-Unis). Les artistes invités par le CETC sont pour la plupart – certaines années entièrement – argentins. L'administration Bauer-Theocharidis, en revanche, est celle où il y a eu plus d'artistes étrangers (avec une majorité d'Européens), ce qui peut s'expliquer par les collaborations entre le CETC et le Ciclo del San Martín.

Tableau 22 – CETC (1990-2012) – Nombre d'œuvres et de concerts.

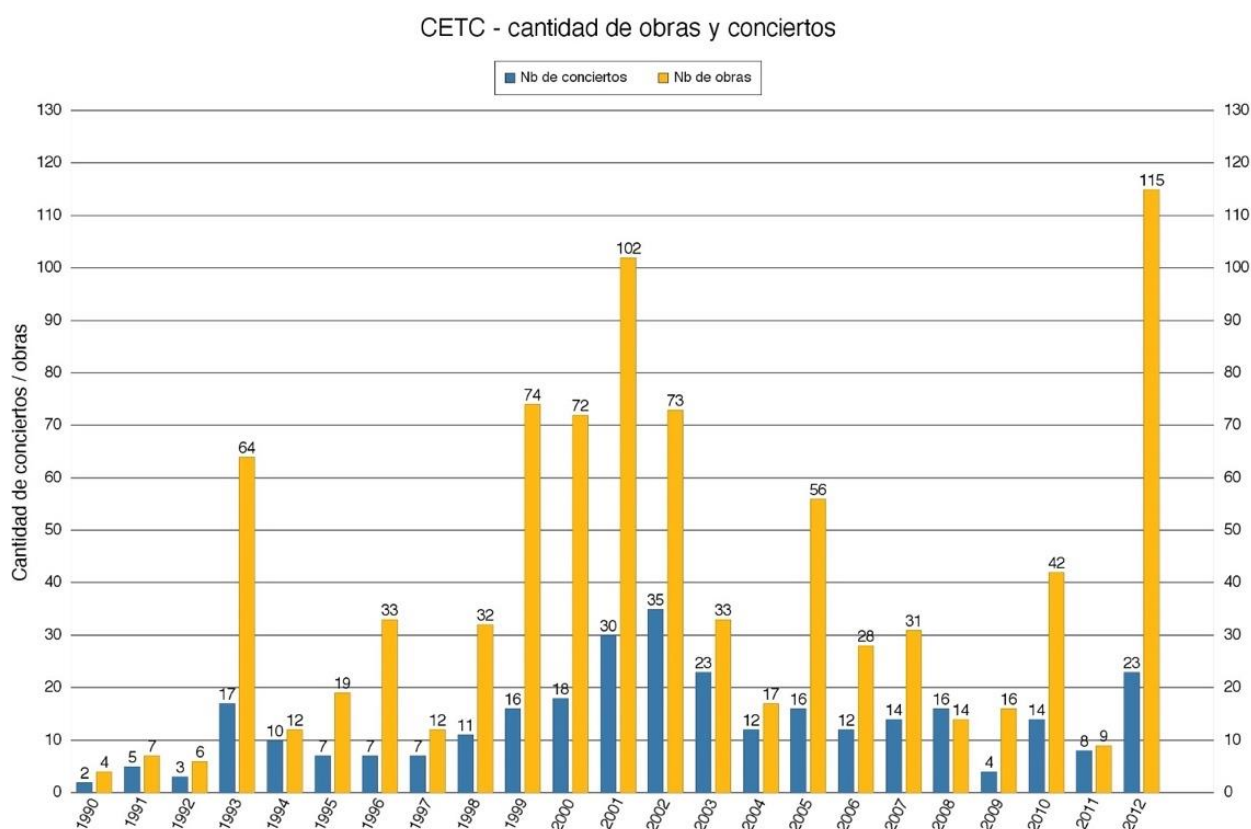


Tableau 23 - CETC (1990-2012) – Nationalité des compositeurs.

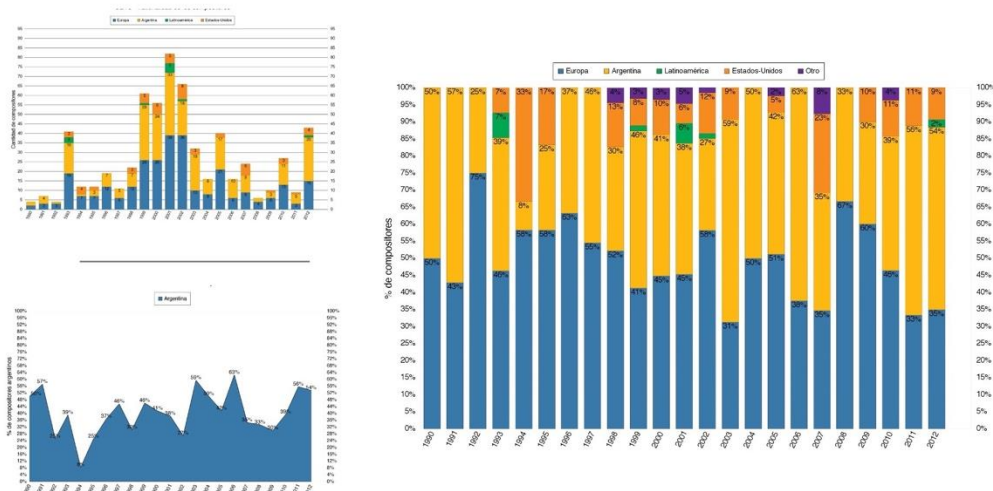


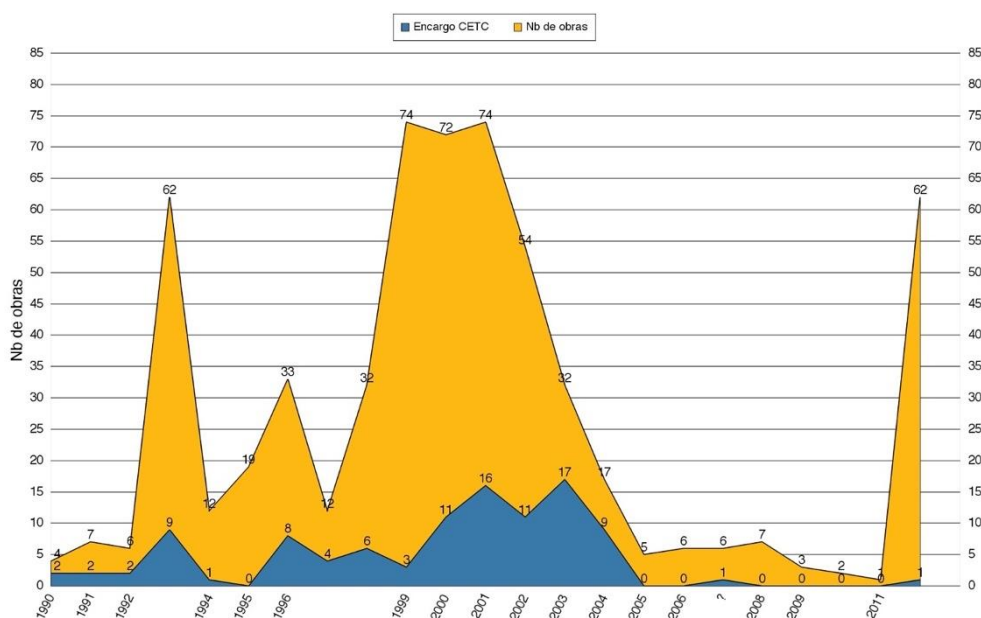
Tableau 24 - CETC (1990-2012) – Nationalité des interprètes.



En termes de politique de programmation, les Bauer-Theocharidis mettent l'accent sur l'expérimentation, multipliant les commandes et les collaborations entre artistes de différentes disciplines, souvent sous la forme d'une résidence au Centre. Un exemple est la proposition « Snapshots », dans laquelle des duos de compositeurs et de chorégraphes sont invités à créer des œuvres pendant la résidence, et dont les répétitions sont ouvertes au public. Ce « reality

show »¹²³ du CETC souligne l'importance d'expérimenter, de corriger, de répéter et de montrer des travaux inachevés. Bien que le CETC soit un espace dont le but est l'expérimentation et la création de nouvelles œuvres, nous constatons que c'est sous l'administration Bauer-Theocharidis que le plus grand nombre de commandes a été passé.

Tableau 25 - CETC (1990-2012) – Commandes.



La musique de chambre a toujours occupé une place importante dans la programmation du CETC, dans une proportion égale à celle de la musique pour la scène (dans les différentes dénominations de l'opéra et de la danse). Le répertoire était principalement postérieur à 1945, bien que des œuvres du début du XXe siècle et surtout d'avant 1750 aient également été programmées – confirmant les tendances internationales qui lient la musique ancienne et baroque à celle des XXe et XXIe siècles¹²⁴.

¹²³ Les duos étaient (musicien-chorégraphe) : Lucas Fagin – Rodrigo Pardo ; Gabriel Paiuk – Gerardo Litvak ; Martín Ferrés – Ana Garat ; Cecilia Candia – Soledad Pérez Tranmar. L'ensemble a été dirigé par Santiago Santero. Voir Martín Liut, « El colón ya tiene su reality show. Expérience : les compositeurs et les chorégraphes créent sous le regard du public », p. 1, 4.

¹²⁴ Rutherford-Johnson souligne également les liens entre la musique ancienne et la musique contemporaine en Europe et aux États-Unis, avec les exemples des catalogues de labels tels que ECM Records ou Deutsche Grammophon. Voir Tim Rutherford-Johnson, *Music After the Fall*, op. cit., p. 254.

Tableau 27 - CETC (1990-2012) – Œuvres par genre.

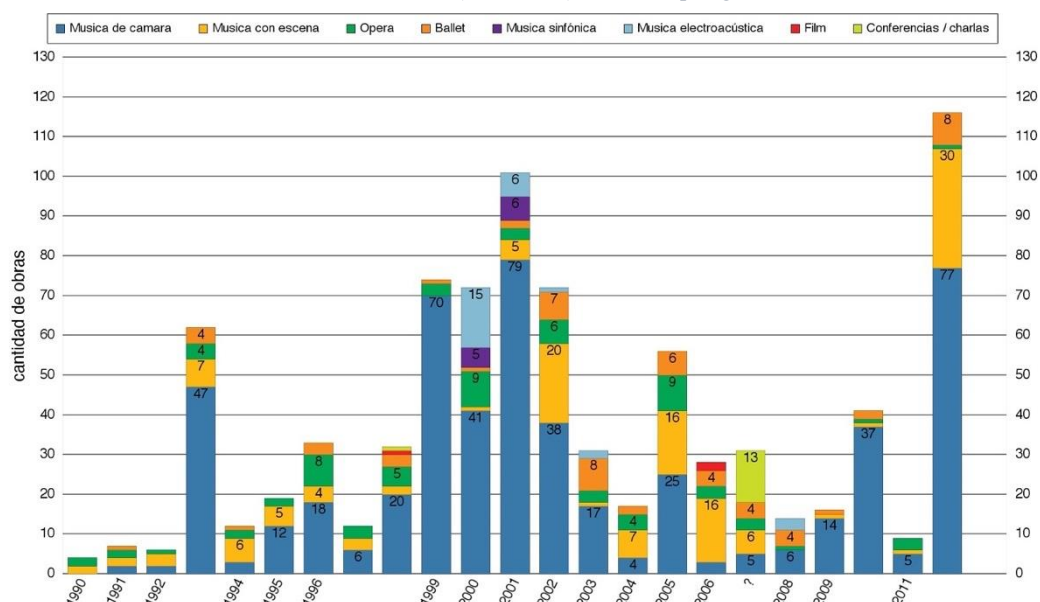
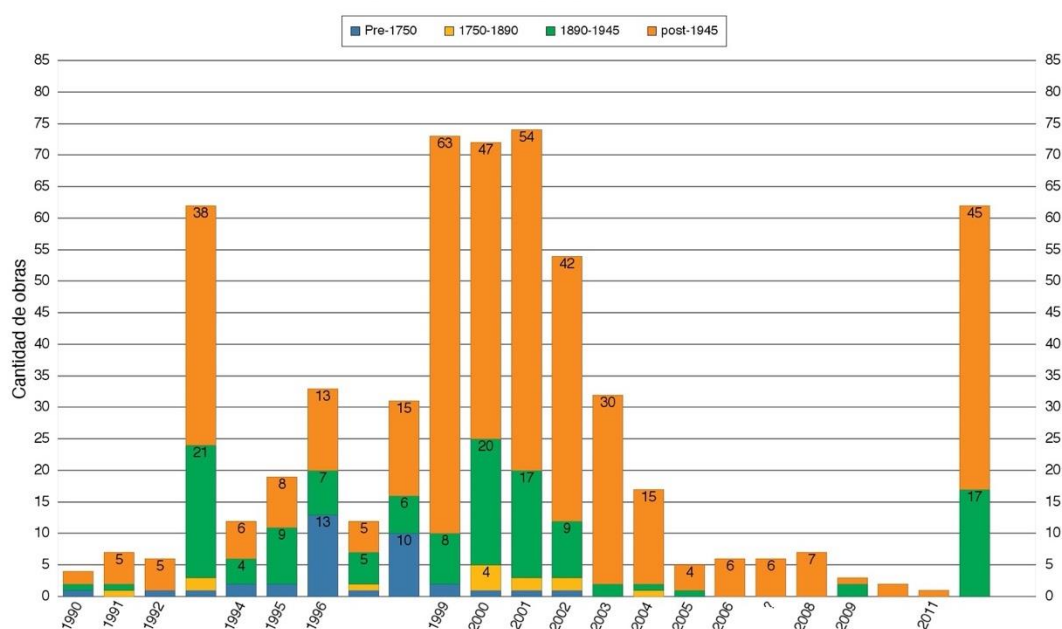


Tableau 26 - CETC (1990-2012) – Travaux par périodes historiques.



Un dernier point d'analyse se présente sous la forme d'une question : quelle était la place des femmes dans ce domaine ? Dans le cycle de San Martín et le CETC, nous observons une représentation similaire. Les femmes compositeurs représentent entre 0% et 5% dans la plupart des années, à l'exception de quelques années où elles représentent entre 13% et 33%. Le pourcentage d'interprètes féminins est plus élevé, se situant dans les deux cas entre 20 et 40 %,

bien que si l'on considère l'importance du répertoire vocal, cela ne reflète pas tant une plus grande représentation qu'un besoin de timbres de voix féminins. Bien qu'il existe peu d'études sur le public de cette musique, une enquête réalisée par le British Council à la fin d'une des années du cycle nous permet de conclure que, au moins cette année-là, le public du cycle était mixte (et jeune). Une étude à réaliser serait d'évaluer le pourcentage d'étudiantes en musique dans les nouveaux cours et si nous constatons une plus grande présence des femmes ces dernières années.

Tableau 28 - *Ciclo San Martín – Femmes – Compositeurs et interprètes.*

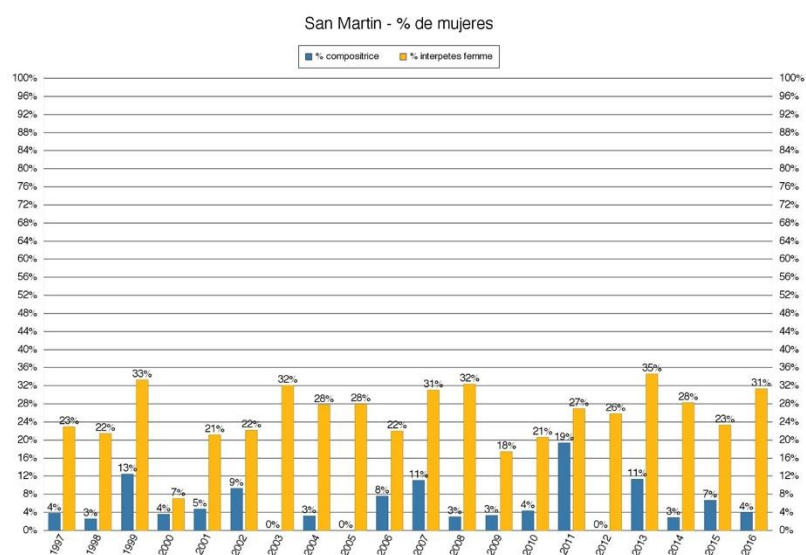
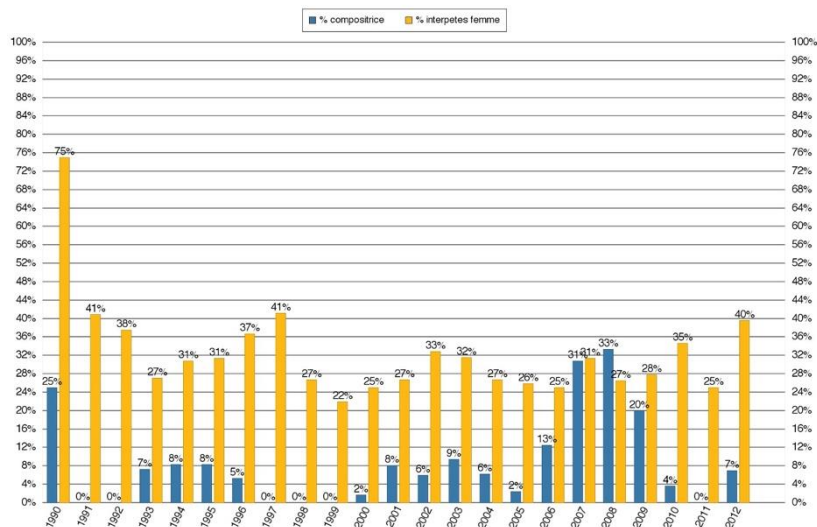


Tableau 29 - *CETC – Femmes – Compositeurs et interprètes.*



Cette analyse statistique du CETC et du Ciclo sur une période de 20 à 30 ans, ainsi que l'analyse qualitative des chapitres précédents, nous permettent de répondre à la question suivante : quelles œuvres ont été écoutées au cours des dernières décennies du XXe siècle et de la première décennie du XXIe siècle ? A l'image d'ouvrages sur le goût musical comme ceux de William Weber¹²⁵ – à partir de l'analyse de la programmation des concerts – nous pouvons affirmer un intérêt pour certains répertoires de la musique classique européenne et américaine (créant une certaine tendance canonique), ainsi qu'un désir de favoriser la production de nouvelles œuvres argentines. Le répertoire de la musique avec un certain degré de mise en scène va se développer, de la même manière que nous observons une émergence de l'art sonore et des œuvres spécifiques à un site. La dynamique entre ce que le public voulait entendre et ce que les espaces offraient constituait un répertoire spécifique.

Nous avons déjà considéré le travail de Gerardo Gandini dans l'interprétation de la musique contemporaine, en créant des ensembles *ad hoc* ou des initiatives avec une continuité dans le temps, comme le Sinfonietta Omega. Dans les années 1990, des ensembles tels que le Quinteto CEAMC, Halloween Ensemble, Ensembles XXI (créé et dirigé par Alejo Pérez), Cámara XXI, le Grupo Vocal de Difusión et de jeunes groupes comme Séptima Práctica, se sont joints aux initiatives de Gandini. Nous constatons que, si les programmes Goethe de 1984-1990 mentionnent peu le musicien qui a joué les œuvres, la place de l'interprète gagne en importance au fil des décennies. Depuis les célèbres visites d'Arditti, de Garth Knox et d'autres solistes « stars » étrangers, les initiatives des interprètes locaux se sont également multipliées. Le rôle des instrumentistes comme Haydée Schvartz ou Patricia Da Dalt est vital pour une nouvelle génération d'interprètes. Des ensembles tels que le *L.V.* (d'étudiants du CEAMC), l'ensemble süden (qui a commencé à jouer des œuvres de Kagel dans des espaces alternatifs en

¹²⁵ William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste : Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

2003), La compañía oblicua (créée par Marcelo Delgado en 2004), Nonsense EVS (Ensamble Vocal de Solistas), Sonorama, Duo Mei, et, ces dernières années, des ensembles résidents d'institutions éducatives – qui bénéficient parfois d'un soutien financier important, comme l'Ensamble Tropi, et depuis 2008, le Cuarteto de Cuerdas UNTREF¹²⁶.



Figure 63 - ensemble süden. « K pour Kagel ».

Cela se traduit par l'idée que l'interprète ou l'ensemble est lié à un *site spécifique*. Rutherford-Johnson examine comment, en Europe et aux États-Unis, les compositeurs écrivent pour des ensembles spécifiques, et où les interprètes sont des *indépendants* qui collaborent à la pratique créative. En raison de leur niveau de spécificité, ces interprètes se consacrent souvent

¹²⁶ Sur le rôle des interprètes de musique contemporaine et leur travail avec les compositeurs, voir Patricia García, « El rol del intérprete contemporáneo en el proceso de creación e interpretación de una obra. Seis obras creadas a partir del vínculo compositor-intérprete en Argentina », *op. cit.* ; Florencia Sgandurra, « Intercambio de papeles : música contemporánea argentina y figura del intérprete hoy en la Ciudad de Buenos Aires », *Actas 5tas Jornadas de Jóvenes Investigadores. Producciones y consumos culturales*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, 4-6 novembre 2009.

exclusivement à cette musique¹²⁷, ce qui est lié à la mobilité dans l'interprétation : les interprètes doivent voyager car ils sont les interprètes exclusifs de certaines œuvres.

Nombre de ces interprètes sont formés dans les nouvelles institutions éducatives que nous avons envisagées – la Falla, avec une formations spécialisée en musique contemporaine ; l'UNA – avec des ensembles tels que DAMUS ; l'UNQUI ; ou le master en opéra contemporain à l'UNTREF. Mais aussi dans des initiatives telles que les ateliers de composition parrainés par la Fondation Melos (entre 2008 et 2012), pour suivre des cours avec Gerardo Gandini, auxquels ont participé les nouvelles générations de compositeurs. Cette bourse comprenait les répétitions des œuvres et leur création en concert par la Compañía Oblicua et Marcelo Delgado. Dans ce travail d'éducation et de diffusion, nous mentionnons enfin l'importance de Radio Nacional Clásica en tant qu'espace qui a proposé des émissions telles que « OMNI » (Objeto Musical No Identificado) créée par le compositeur et chef d'orchestre Marcelo Delgado, et « La Biblioteca de Alejandría » du critique Diego Fischerman.

Dans la période d'après-crise, le CETC, le San Martín et le tout nouveau TACEC ont commandé des œuvres, notamment dans le genre de l'opéra contemporain, créant ainsi un important *corpus* d'œuvres pour la scène. Nous allons maintenant analyser certaines caractéristiques générales de l'opéra contemporain de Buenos Aires qui nous permettent d'évaluer les transformations du domaine au cours des décennies précédentes.

7.3.1. Opéra contemporain à Buenos Aires. Vingt ans après

Les institutions et initiatives que nous avons analysées ont augmenté la production de nouvelles œuvres pour la scène, dans de nombreux cas à partir de commandes soutenues par l'État. Ce répertoire a connu une expansion au cours de la première décennie du 21^e siècle, avec de nouveaux festivals consacrés exclusivement au genre de l'«opéra contemporain». Bien

¹²⁷ Parmi ces ensembles, citons Musikfabrik (créé en 1990), Elision (en 1986), Ensemble SurPlus (en 1992), Ensemble Exposé (1984), parmi d'autres exemples cités par l'auteur. Voir Tim Rutherford-Johnson, *Music After the Fall*, op. cit. p. 39-40.

qu'indiscutablement héritiers d'une tradition de musique d'avant-garde en Argentine, représentée par des figures de proue comme Juan Carlos Paz, Alberto Ginastera ou Mauricio Kagel, et par des espaces pionniers de musique expérimentale comme le CLAEM de l'ITDT, c'est au cours des années 1990 et avec la consolidation du champ de la musique contemporaine à Buenos Aires (ce que nous avons appelé un « troisième moment »¹²⁸) que se créent les conditions de production et de réception de ces œuvres pour la scène.

Une des caractéristiques de ce *corpus* est son mode de production. Si les premiers opéras (*La casa sin sosiego* de Gandini et *Alicia* de Marta Lambertini...) ont été en partie *parrainés par* le secteur privé (Fundación San Telmo, Goethe Institute), la création d'espaces tels que le CETC et le TACEC implique une production presque entièrement étatique. Nous observons donc un processus d'institutionnalisation d'une musique qui, jusque dans les années 1990, occupait presque exclusivement des lieux autogérés ou soutenus par le secteur privé. Les caractéristiques d'espaces tels que le CETC ou le TACEC, tous deux *situés dans de grandes maisons d'opéra*, avec une topographie labyrinthique et non conventionnelle¹²⁹, déterminent les caractéristiques des œuvres : principalement de petits ensembles de chambre ou de petits ensembles et un nombre réduit de rôles de solistes.

Une deuxième caractéristique, qui résonne avec les tendances internationales et que l'on peut observer dès les premiers travaux scéniques au CETC dans les années 1990, est la collaboration entre les compositeurs et les écrivains ou dramaturges contemporains dans l'élaboration des livrets et des mises en scène. Dans le contexte de Buenos Aires, l'effervescence de la scène théâtrale locale est importante pour l'analyse du corpus lyrique.

¹²⁸ Après Federico Monjeau, qui propose deux moments de l'avant-garde musicale en Argentine. La première dans les années 1930 et 1940, autour de la figure de Juan Carlos Paz. La seconde, dans les années 1960 autour du Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) de l'Instituto Torcuato Di Tella (ITDT). Cette thèse propose un troisième moment à partir des années 1990, marqué par une série de transformations du domaine impliquant ses acteurs, ses institutions et son public. Voir Federico Monjeau, « Apuntes sobre música argentina », *art. cit.*

¹²⁹ Pablo Fessel, « La modernidad en el Teatro Colón », *1908 : Teatro Colón*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2008, p. 27 ; Pablo Fessel, Fara Korsunsky, Ignacio Llobera, « Hacia una historia del Centro de Experimentación del Teatro Colón », *Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce*, p. 606-615.

Troisièmement, nous pouvons observer que, parallèlement à ceux-ci et tout au long de la période étudiée, des ensembles et des solistes spécialisés dans l'interprétation de la musique contemporaine se forment. Cela se traduit par des œuvres écrites pour des ensembles spécifiques – comme c'est le cas de *El gran teatro de Oklahoma*, l'opéra de Marcos Franciosi créé au TACEC en 2010, et écrit pour les ensembles Süden et Nonsense EVS (Ensamble Vocal de Solistas).

Dans ce sens, un événement important est le Festival Kagel, produit par le CETC (avec coproduction avec d'autres institutions) en 2006¹³⁰ et qui compte avec la présence de Mauricio Kagel, de retour en Argentine pour la première fois depuis son départ en Allemagne dans les années 70. Bien que dès la première année de la programmation du CETC, Gerardo Gandini annonce le désir de le faire venir comme professeur invité¹³¹, et que l'opéra de chambre *La tradition orale* soit annoncé dans la programmation du CETC (en coproduction avec le Teatro San Martín et l'espace Andamio 90), aucune de ces initiatives ne se concrétise.

Le festival, qui se déroule du 10 au 30 juillet, comprend plusieurs salles, des concerts de chambre, des œuvres pour la scène et la danse, des projections de films, ainsi qu'une version de *Eine Brise* (1996), destinée aux 111 cyclistes qui ont roulé de l'obélisque à la porte du Teatro Colón pour la première nuit du festival, le 17 juillet 2006. Ce festival est l'occasion pour le public de Buenos Aires, consolidé dans les années 1990, d'entrer en contact avec les œuvres de ce compositeur argentin, qualifié de « meilleur compositeur européen » par John Cage (et ce sera la date la plus publiée dans le vaste dossier de presse qui accompagne le festival). Le Festival Kagel est également l'occasion pour les jeunes musiciens de l'Ensemble Süden et de la Compagnie Oblicua d'occuper un lieu de visibilité maximale et de travailler les œuvres avec Kagel.

¹³⁰ Pour une analyse de ce Festival et du retour de Mauricio Kagel après des décennies d'absence dans le pays, voir Esteban Buch, Juárez Camila, « La Argentina, la noche... y el Festival Kagel de 2006 », *Revista Musical Chilena*, año LXXIII, no. 231, enero-junio 2019, p. 137-146.

¹³¹ Federico Monjeau, « Experimentación entre Colón y Recoleta », *art. cit.*



Figure 64 - Festival de Kagel.

Le vaste *corpus* d'opéras argentins contemporains créés au XXI^e siècle comprend plusieurs opéras de Marta Lambertini. Si son premier opéra, *Alice...* créé au Goethe, a inauguré l'espace du sous-sol du CETC, son opéra *Cenicientaaa...* ! commandé par le CETC, a été créé au Teatro El Globo, alors que l'espace du Centre était à nouveau en cours de rénovation et en pleine controverse car sa continuité était menacée. L'interprétation du conte de Perrault par Lambertini comprend également la création d'un « vocabulaire cendré » dans lequel le compositeur combine l'italien, l'espagnol, l'anglais et le français – à l'image d'Umberto Eco et de Dario Fo et des propres Jabberwocky et Humpty Dumpty de Carroll ; ainsi que d'autres éléments linguistiques, tels que des onomatopées tirées du monde de la bande dessinée – « POP ! » « PLOP ! » « BANG ! ». La mise en scène de Jorge Lassaletta renforce l'esthétique pop de la musique, associée à des références à l'histoire de la musique – comme Louis XIV et son compositeur de cour Lully.

Cependant, une caractéristique de ce *corpus* est son rapport à l'histoire argentine récente, et de nombreux librettos reviennent sur les questions historiques et affectives des dictatures chilienne et argentine des années 1970. Dans notre analyse, nous proposons que ces

pièces reflètent un désir d'interagir avec le public et l'histoire nationale collective. Grâce à des stratégies qui impliquent une réflexion sur le genre opératique et une approche de la relation complexe entre la violence politique, la mémoire et les formes musicales, ces productions rétablissent le pouvoir critique qu'un genre comme l'opéra peut avoir au 21^e siècle.

Un exemple (parmi de nombreux autres possibles) est *Historia del llanto. Un testimonio* (2011), de Carlos Mastropietro avec un livret d'Alan Pauls (basé sur son *roman* du même nom¹³²). L'histoire raconte l'éducation sentimentale de sa protagoniste, de l'âge de 4 ans jusqu'au début de sa maturité dans les années 1970, dont la vie a été profondément affectée par le bombardement de la Monnaie le 11 septembre 1973 au Chili – le moment où elle découvre qu'elle ne peut plus pleurer. Le texte fournit un matériel lyrique particulier et l'œuvre combine différents registres – testimonial, historique (reprenant des thèmes des années 1970) et autobiographique. Les principales questions du roman – comment relater ce qui a été vu, ce qui a été entendu, d'où se souvenir d'une époque dont on a été témoin ? – sont posées en termes de perception optique et sonore. L'acteur-narrateur raconte les différents épisodes du roman (14 scènes comme un écho aux 14 stations du chemin de *croix*) à travers une sélection de citations. La partie vocale se compose de deux sopranos et d'une basse, mais où les voix sont utilisées comme des instruments et évitent le chant lyrique¹³³.

Le protagoniste d'*Historia del llanto*, qui, à un certain moment de déception politique, perd sa capacité à pleurer, trouve un ami en train de pleurer devant l'écran de télévision noir et blanc situé devant le Palacio de la Moneda à Santiago, qui fume de toutes ses fenêtres. À ce moment-là, il réalise qu'il ne peut pas pleurer et dans un monologue intérieur, il dit :

Cet après-midi noir chez son ami, quand le Palacio de la Moneda brûle trois fois, une fois à Santiago, une fois sur l'écran de télévision, une fois dans son cœur de communiste précoce mais déshydraté, et qu'il donnerait tout pour

¹³² L'audio de l'opéra est disponible sur le site web : <https://soundcloud.com/carlos-mastropietro-hdll/historia-del-llanto>.

¹³³ Sur le traitement instrumental de la voix, voir Carlos Mastropietro, « La voz en la composición de Historia del llanto », *Arte e investigación*, n° 11, novembre 2015, p. 88-94.

pleurer, pour faire venir à ses yeux une, une seule, au moins, de toutes les larmes qu'il refuse à son père (dans le vestiaire du club) et qui, le 11 septembre 1973, inondent scandaleusement les yeux de son ami¹³⁴.

Pour aborder la charge émotionnelle de cette relation avec l'histoire, le compositeur crée deux ressources sonores et sensorielles (multimodales, kinesthésiques) qui sont directement liées à l'action. Le premier, appelé « mécanisme des pleurs », a six récurrences tout au long de l'œuvre, et consiste à mobiliser quelque chose de visible comme conséquence directe des pleurs ou des larmes (il peut être indiqué par une action lumineuse ou sonore). Le deuxième mécanisme est le « schéma de l'eau », qui est répété huit fois tout au long de l'œuvre et consiste en des mouvements séquentiels avec des vaisseaux et de l'eau se produisant à des moments différents, soulignant également la relation action-son. Ces aspects sensoriels dans la composition musicale sont également présents dans le roman, en raison de « la prééminence du corps, en particulier ici les larmes et le toucher de la peau »¹³⁵.

Les éléments documentaires qui font référence à l'histoire récente de l'Argentine, bien que transformés par la fiction¹³⁶, sont présentés sous une forme documentaire, sans les filtres de la mythologie (comme l'a fait *La casa...* de Gandini) ou à travers des ressources poétiques (comme l'a fait *Sin Voces* de Marcelo Delgado). Bien que Mastropietro propose *Historia...* comme une « œuvre musicale scénique (au sens large, un opéra de chambre) »¹³⁷, les critiques privilégient les termes « opéra »¹³⁸ et « opéra contemporain »¹³⁹, ce à quoi le compositeur répond que « si l'on ne s'inquiète pas trop de ce que l'on entend par opéra, c'est un opéra »¹⁴⁰.

¹³⁴ Alan Pauls, *Historia del llanto. Un testimonio*, Anagrama, Buenos Aires, 2007, p. 52.

¹³⁵ María José Sabo, « Acariciando a contrapelo los 70. El archivo en *Historia del llanto* de Alan Pauls », *Revista chilena de literatura*, n° 90, septembre 2015, p. 275.

¹³⁶ L'opéra *Suyaid* d'Eduardo Cáceres dialogue avec certains éléments de cette œuvre. *L'espoir est aussi une chanson*. Si l'opéra de Mastropietro montre le coup d'État chilien vu d'Argentine, celui de Cáceres est la vision du coup d'État en Argentine depuis le Chili de Pinochet. Dans la mise en scène, des fragments de réalité sont insérés : l'enregistrement du dernier discours de Salvador Allende, le bombardement de la Casa de la Moneda de « La batalla de Chile » de Patricio Guzmán, le spot de la « Franja del NO » pendant la campagne du plébiscite. Ces matériaux peuvent apparaître seuls ou en dialogue avec l'ensemble, ou avec les acteurs.

¹³⁷ Carlos Mastropietro, « La voz en la composición de *Historia del llanto* », *art. cit.*

¹³⁸ « Una ópera partida en dos », *Clarín*, 24 septembre 2011.

¹³⁹ Diego Fischerman, « Los hijos de la lágrima », *Página/12*, 18 septembre 2011.

¹⁴⁰ *Ibid.*

Pour clore cette section, nous analyserons la nouvelle production de *La casa sin sosiego* de Gandini – dont la première en 1992 a été analysée dans les chapitres précédents – comme un prisme pour synthétiser les transformations qui ont eu lieu au cours des 30 années qui séparent les deux productions (1992-2012). Les transformations dans le domaine spécifique de la musique, mais aussi les transformations d'un ordre social et culturel, et les différentes réponses à la question de savoir quoi faire du passé en temps de démocratie.

Lors de sa création en 1992, on considère *La casa...* comme le premier opéra de chambre du compositeur (en collaboration avec la dramaturge Griselda Gambaro), et le premier opéra à aborder le thème des disparus à travers le mythe d'Orphée et Eurydice¹⁴¹. Gandini et Gambaro partent tous deux de *l'Orfeo* de Monteverdi – dans le cas du compositeur qui travaille avec des matériaux musicaux de cet opéra. Lors de sa première, les auteurs expliquent que l'œuvre fonctionne également comme une protestation contre les grâces que le gouvernement de Carlos Menem avait accordées aux militaires de la dictature argentine, responsables de crimes contre l'humanité.

Vingt ans plus tard, les 19, 20 et 21 octobre 2012, *La casa sin sosiego* connaît sa deuxième représentation dans le cadre du Segundo Festival de Ópera Contemporánea, organisé par le Centro Nacional de Música et le Secretaría de Cultura de la Nación. Le festival comprend également deux commandes – *Nomis Ravilob* (Cergio Prudencio, Bolivie), et *La vida en Mutancio* (Eduardo Kusnir, Argentine). Cette fois, cependant, l'œuvre a lieu au Centro Cultural Haroldo Conti, situé dans l'ancienne ESMA (Escuela Superior de Mecánica de la Armada), le plus grand centre de détention clandestin (parmi près de 400 centres) pendant la dictature, et

¹⁴¹ Voir notre analyse de ces travaux dans les chapitres précédents. Voir, entre autres, Diego Fischerman, « Gerardo Gandini – compositor : Las citas sirven para evitar lo previsible/Eurídice, una mujer desaparecida », *art. cit.*

où environ 5 000 personnes ont été assassinées¹⁴². La direction musicale est assurée par Marcelo Delgado et les musiciens de son ensemble, la Compañía Oblicua ; la mise en scène est assurée par Pablo Maritano – qui avait également mis en scène la deuxième version de *La ciudad ausente* dans la ville de La Plata, en 2011.

Nous nous concentrerons ici sur une analyse qui va « au-delà de la partition »¹⁴³ pour considérer les deux mises en scène. Nous adoptons une approche écologique, c'est-à-dire une approche qui considère l'individu immergé dans un environnement, influencé par le contexte physique et social de l'écoute. Cette approche « sur place » nous permet de réfléchir à la manière dont la musique transforme et est transformée par un environnement. Comme l'explique Watkins : « Repenser l'espace musical comme une virtualisation de l'espace social et naturel – les deux sont toujours liés – permet d'approfondir la compréhension du tissu social et idéologique de la musique »¹⁴⁴. En d'autres termes, quelle est la différence entre jouer cet opéra dans un théâtre et dans un ancien centre de détention ? Ce cas est exemplaire du poids de l'histoire dans l'opéra contemporain et de sa capacité à interagir avec les conjonctures de son temps : les deux mises en scène, dans les deux espaces, et les transformations politiques entre les deux, apportent une charge symbolique qui s'intègre au sens de l'œuvre.

L'ESMA (Escuela Superior de Mecánica del Ejército), fondée en 1928 et cédée à la Marine en 1924, a été utilisée par la dictature militaire comme un centre de détention clandestin où étaient menés des interrogatoires sous la torture de prisonniers qui, dans la grande majorité des cas, étaient ensuite tués au moyen de « vols de la mort » et d'autres méthodes. En 2008, sous le gouvernement de Néstor Kirchner, une loi nationale a converti ses 17 hectares en un

¹⁴² Alfonso Daniels, « Argentina's Dirty War : the Museum of Horrors », *The Telegraph*, 17 mai 2008. Disponible sur : <http://www.telegraph.co.uk/culture/3673470/Argentinas-dirty-war-the-museum-of-horrors.html>

¹⁴³ Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, op. cit.

¹⁴⁴ « Repenser l'espace musical comme une virtualisation de l'espace social et naturel – les deux sont toujours liés – aide à mieux comprendre le tissu social et idéologique richement texturé de la musique », dans Holly Watkins, « Musical Ecologies of Place and Placelessness », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 64, no 2, University of California Press, 2011, p. 407. Voir également Andrew Leyshon, David Matless et George Revill, « The Place of Music : Introduction », *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 20, no 4, 1995, p. 423-433. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/622973>

nouvel « Espace pour la mémoire et les droits de l'homme », qui comprend, entre autres, les Archives de la mémoire, l'Institut de la mémoire et deux centres culturels, dont le Conti. Entrer dans cet espace, comme dans une ville fantôme, pour écouter un opéra comme *La Casa Sin Sosiego* ne peut que donner des frissons dans le dos. Selon les mots de Marcelo Delgado :

Il y a une très forte attente d'un point de vue artistique et symbolique. Lorsque le projet de présenter le cycle d'opéras contemporains est apparu, j'ai surtout demandé, étant donné le thème de l'œuvre, qu'elle soit jouée au Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti ; il me semblait que la coexistence entre les deux espaces symboliques existants, le thème de l'œuvre et l'espace physique du centre culturel à l'intérieur de l'ancien ESMA, renforçait la signification du spectacle. C'est une situation spirituelle et artistique très forte¹⁴⁵.

Presque tous les acteurs impliqués s'accordent à dire que le fait de jouer cette œuvre dans cet espace ajoute une charge symbolique¹⁴⁶. Gandini lui-même déclare : « J'ai écrit cet opéra il y a plus de vingt ans. Je ne m'attendais pas à ce qu'il soit présenté dans ce lieu emblématique »¹⁴⁷. Leandro Donozo, directeur de la maison d'édition Gourmet Musical, écrit sur son blog : « L'espace physique du Centro Cultural Haroldo Conti, avec ses dimensions beaucoup plus humaines que les grands théâtres de répertoire et sa grande charge symbolique et affinité avec la narration poétique, est presque un autre acteur de cette mise en scène émouvante »¹⁴⁸. Le critique du Buenos Aires Herald, qui qualifie cette mise en scène d'« événement nettement dramatique et nécessaire » analyse que si elle l'avait impressionné lors de sa première en 1992, « cette représentation, à ce moment-là, m'a profondément ému »¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Marcelo Delgado a déclaré dans une note pour le site du Plan Igualdad Cultural (Ministère de la planification fédérale, de l'investissement public et des services ; Secrétariat de la culture de la Présidence de la Nation). Voir « Gerardo Gandini y Griselda Gambaro, para todos los argentinos », *Igualdad cultural. Inclusión en la diversidad*, 22 octobre 2012. Disponible sur : <http://www.igualdadcultural.gob.ar/novedades/novedad/numero/2452>

¹⁴⁶ D'autre part, le *reggiseur* Maritano a affirmé dans l'émission de télévision « Igualdad Cultural » que « La casa sin sosiego est une Argentine qui fonctionne comme une grande salle d'attente ». Cependant, la pièce a traversé ces vingt années ; et heureusement, aujourd'hui, elle nous interpelle d'un autre endroit. C'était très excitant de faire la répétition générale avec Gerardo Gandini dans ce lieu si emblématique de notre histoire.

¹⁴⁷ L'opéra a été diffusé en direct sur le signal TV 360 de Televisión Digital Abierta (TDA) et sur le site web www.igualdadcultural.gob.ar.

¹⁴⁸ Leandro Donozo, « La casa sin sosiego, de Gerardo Gandini, en el Centro Cultural Haroldo Conti (20-X-2012) », *Conclusiones provisionarias. Ideas a partir de lo que escucho, veo y leo*, blog. Disponible sur : <http://microcriticamusical.blogspot.com/search/label/Centro%20Cultural%20Haroldo%20Conti>

¹⁴⁹ « (...) cette métaphore de nos desaparecidos a été mise en scène au Centro Cultural Haroldo Conti, le lieu le plus symbolique de tous (...) J'avais assisté à sa première il y a vingt ans au Teatro San Martín, et j'avais été

Entendre les cris du début de la scène V, qui se déroule dans « Inferno », dans un lieu comme le Conti leur donne une autre dimension. La nouvelle mise en scène met en avant l'idée d'une Argentine qui fonctionne comme une grande salle d'attente, principalement par le biais de la scénographie. Mais on s'accorde aussi à penser qu'au cours des 20 ans de vie de la pièce, il y a aussi eu un chemin parcouru. Le fait qu'un centre tel que le Conti existe en est la preuve. Sa création s'inscrit dans le cadre des politiques du gouvernement de Néstor Kirchner, qui a également déclaré, en 2004, la nullité des lois d'impunité (la loi Punto Final et la loi d'obéissance de la vie). La réouverture des procès s'accompagne d'autres actes symboliques, comme le retrait du portrait du dictateur Jorge Rafael Videla du siège du gouvernement.

Dans la théorie écologique de la perception, telle que définie par Eric Clarke, la perception et le sens sont liés. Clarke définit le « principe central » de l'approche écologique comme suit : « La perception doit être comprise comme la relation entre les informations écologiquement disponibles et les capacités, les sensibilités et les intérêts du récepteur »¹⁵⁰. Comme nous l'avons vu, les espaces et les contextes font partie de *La Maison... au même titre* que les sons et les textes. Les contextes et les lieux changent, ce qui consolide l'importance de cet opéra en tant que réflexion sur son contexte politique et historique. La performance dans cet espace, vingt ans après sa création, reflète certains processus de l'expérience de la démocratie : la réouverture des procès contre les militaires pour crimes contre l'humanité en 2003 et la réappropriation de ces espaces comme lieux de culture ou archives de la mémoire.

En termes de formes de production, *La casa sin sosiego* de 1992 a été, à bien des égards, un moment de transition. Il a été commandé par deux fondations privées (la Fondation San

impressionné à l'époque, mais cette représentation me touche maintenant profondément », voir Pablo Bardín, « The Colón Trilogía neoclásica and La casa sin sosiego de Gandini. From Neoclassic Ballet to Stark Operatic Drama », *Buenos Aires Herald*, 28 octobre 2012.

¹⁵⁰ La définition de Clarke est la suivante : « Comme ces extrêmes l'illustrent, et pour réitérer un principe central de l'approche écologique, la perception doit être comprise comme une relation entre les informations disponibles sur le plan environnemental et les capacités, les sensibilités et les intérêts d'un percepteur », dans Eric Clarke, *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 91. Voir également Holly Watkins, « Musical Ecologies of Place and Placelessness », *art. cit.*, p. 404-408.

Telmo et la Fondation de l'Institut Di Tella), en coproduction avec le CEOB. C'est-à-dire les anciennes institutions de la musique contemporaine et la nouvelle scène qui commence dans les années 1990. Dans la production 2012, *La casa...* est produite par la nouvelle « Área de música contemporánea » (créée au sein du ministère de la Culture en 2010) dans le cadre du « Segundo Festival de Nueva Ópera ». En d'autres termes, les deux productions montrent comment la musique contemporaine est devenue partie intégrante d'une sphère publique et financée par l'État.

Nous constatons le changement d'époque lorsque nous considérons que, pendant les mois d'octobre et de novembre de cette année-là, il y a une grande offre de musique contemporaine – en plus du *Colón Ring*, la version compacte de la tétralogie de Richard Wagner. Cette offre comprend le ballet *Inventarios Argentinos II : La ciudad* de Martín Liut (en collaboration avec Pablo Katchadjian et Luciana Acuña) au CETC ; la 16e édition du Ciclo del San Martín – qui comprend la première latino-américaine de *Dos hombres orquesta* de Mauricio Kagel et la première de l'opéra *Cachafaz, tragedia bárbara* d'Oscar Strasnoy ; et les œuvres scéniques *Museo Pierrot* de Marcelo Delgado, et *Díptico Martín Matalón*, au CETC.

Notre dernier point de comparaison concerne les musiciens qui participent à chaque représentation, le Sinfonietta Omega dirigé par Gandini en 1992, et la Compañía Oblicua dirigée par Marcelo Delgado en 2012. La Compagnie a été créée à l'image du Sinfonietta : un ensemble stable et avec l'engagement de maintenir un rythme régulier de répétitions. Si la plupart des interprètes du Sinfonietta ont joué dans des orchestres, la Compagnie est composée de musiciens plus spécialisés dans la musique de chambre. Mais si le Sinfonietta était un projet plutôt solitaire dans son genre, la Compagnie fait partie des nombreux ensembles qui ont été créés après la crise mentionnée au début de cette section¹⁵¹.

¹⁵¹ La compagnie, qui se consacre exclusivement à la musique contemporaine, a créé plus de 70 œuvres de compositeurs argentins au cours de ses dix premières années d'existence. Diego Fischerman, « La notable vigencia de una apuesta », *Página/12*, 25 avril 2014. Disponible sur : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-32017-2014-04-25.html>

Au cours des dernières décennies, cette musique est devenue « audible », non plus seulement écrite dans le cadre d'un cours de composition privé et classée dans un tiroir, mais dédiée à des interprètes spécifiques, pour des salles de concert avec des cycles de musique contemporaine. En d'autres termes, elle a trouvé des endroits pour sonner et des musiciens pour rendre cela possible. En ce sens, jamais au cours de ce siècle, la musique contemporaine en Argentine n'a eu autant d'interprètes prêts à la jouer.

Nous avons proposé une analyse comparative des deux mises en scène comme moyen de visualiser le processus historique que l'Argentine a traversé, en termes de traitement de la dictature en démocratie et du rôle de la mémoire dans ce processus. Les deux spectacles nous permettent également d'analyser les transformations dans le domaine spécifique de la musique contemporaine. Le travail est le même, et en même temps il ne l'est pas, puisque les espaces sont différents, mais aussi les contextes de production et de réception : les institutions, les espaces, les acteurs, le champ éducatif, et la consolidation d'un nouveau public.

Dès sa création, Sergio Renán a défini le CETC (CEOB) comme un moyen de « changer le visage » du Teatro Colón, qui, au début de la démocratie, était déchiré en raison des liens du théâtre avec les élites du pouvoir et même, pendant la dictature, directement avec l'armée¹⁵². Un espace pour défier la culture élitiste, dans le cadre d'une politique plus large de démocratisation de la culture. C'est dans le cadre de cette idéologie que la première mise en scène de *La casa...* a été produite. Dans ces deux circonstances historiques, les deux mises en scène posent des questions inhérentes au débat démocratique : que faisons-nous du passé ? Faut-il le rouvrir ? Faut-il le fermer ? Comment traiter la dictature et que représente la démocratie ? Les transformations que nous avons décrites dans la musique contemporaine à Buenos Aires nous permettraient-elles de parler d'une démocratisation du domaine ?

¹⁵² Dans *Lulu*, Renán déclare : « Le retour à la vie démocratique implique une remise en question de tous ceux qui incarnent le rôle de l'autorité. Et peu d'espaces sont aussi adaptés à ce questionnement pour prendre un caractère tonitruant qu'un opéra ». Voir Carlos Cerana, « Hay que ampliar la perspectiva estética de la relación del Colón con la sociedad. Entretien avec Sergio Renán », *Lulú*, n° 3, 1992, p. 4-8.

Quoi qu'il en soit, nous avons un *corpus d'opéras*, faisant partie d'un champ de production prolifique qui a trouvé une nouvelle scène à Buenos Aires, où différents compositeurs, utilisant différentes stratégies narratives et musicales, ont abordé le moment historique complexe des dictatures latino-américaines. D'une part, par la métaphore et l'allusion mythologique. D'autre part, par l'utilisation de l'archive et du documentaire réel comme matériau en soi. Transcendant les conventions de l'opéra et utilisant une multiplicité de médias, c'est peut-être cette polyvalence du genre dans son état actuel et la richesse des possibilités qu'il présente qui le rendent perméable à l'histoire et lui donnent sa validité.

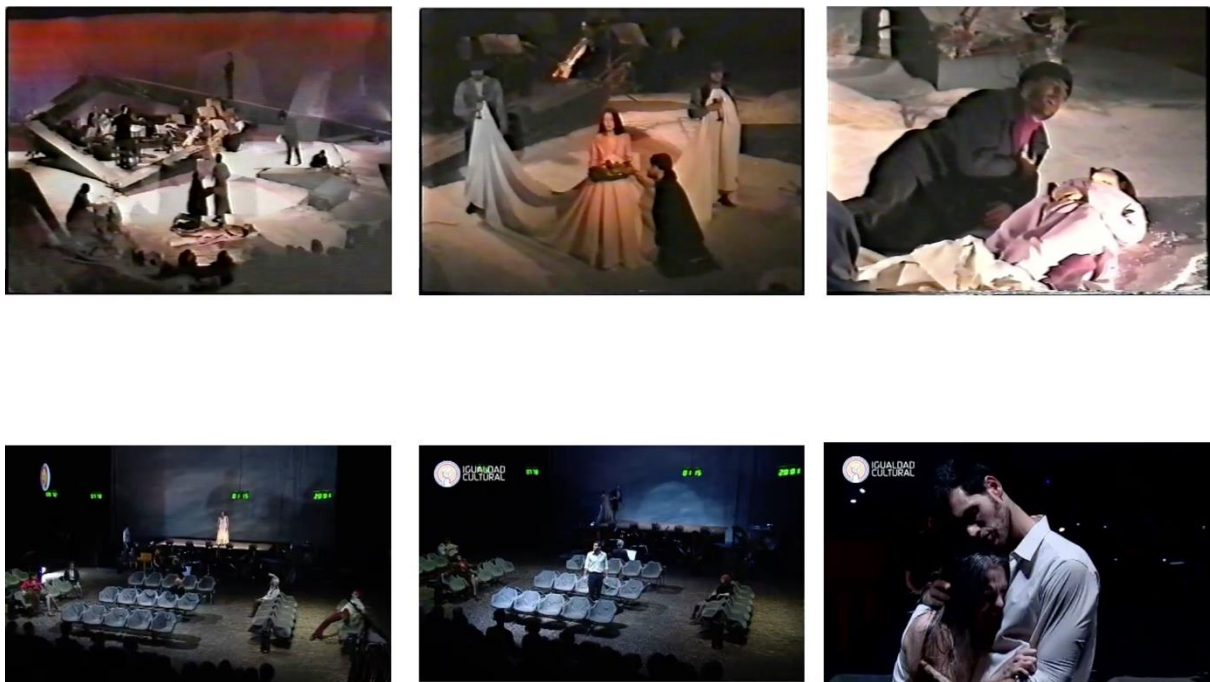


Figure 65 - *La casa sin sosiego*, deux mises en scène (1992, 2012).

7.3.2. Représentations locales d'opéras étrangers

Au XXI^e siècle, des opéras internationaux ont été mis en scène à Buenos Aires, notamment la production complexe du *Prometeo* de Luigi Nono au Teatro Colón en 2013. Son exécution, difficile du point de vue de la direction et de la spatialisation du son, montre l'existence d'un processus de formation de musiciens et de techniciens locaux capables de l'exécuter. Elle montre également la consolidation d'un public intéressé par ce répertoire. Dans

cette section, nous analyserons le début des productions de Buenos Aires d'œuvres contemporaines pour la scène étrangère – les particularités que ces productions acquièrent dans le contexte local et leur réception critique. Le rôle de ces œuvres dans le rajeunissement et la consolidation d'un public est examiné.

À partir des années 1990, parallèlement aux nouvelles créations des compositeurs argentins, on observe la mise en scène d'opéras contemporains de compositeurs étrangers – surtout européens et nord-américains. Les lieux privilégiés pour ces œuvres seront les mêmes que pour les créations argentines : le CETC ; le Centro Nacional de Música (dans l'ancien siège de la Biblioteca Nacional) ; le TACEC de la ville de La Plata ; et le Ciclo Colón Contemporáneo, dans la salle principale du Teatro.

Parmi les opéras créés (en Argentine) par le Ciclo del San Martín, se distingue le *Satyricon* de Bruno Maderna, composé en 1972, un an avant la mort du compositeur et créé à Amsterdam en 1973, qui reprend librement l'original de Petronio. L'œuvre, qui utilise la parodie et le pastiche avec des allusions au passé, n'a pas d'indications précises de mise en scène, et l'ordre dans lequel les différents numéros peuvent être disposés n'est pas déterminé par le compositeur. Dans la version de Buenos Aires, décrite comme un formidable « théâtre de sons »¹⁵³, l'allégorie de la décadence proposée par l'œuvre est mise en scène par Marcelo Lombardero, qui propose une scénographie unique et l'exécution de tous les numéros en continu¹⁵⁴. Nous voyons une description de cette mise en scène comme

Une scène centrale flanquée de fauteuils et présidée par un écran sur lequel sont projetées des images abstraites de classiques d'Hollywood et du dessin animé *Les Pierrafeu* sur fond de bandes préenregistrées. À la place des gourmandises, il y a un barman toujours prêt à remplir les verres de champagne. Les costumes, avec des touches des années vingt et trente, soulignent la charge sexuelle qui domine l'atmosphère conviviale et orgiaque dans laquelle évoluent les personnages¹⁵⁵.

¹⁵³ Federico Monjeau, « Un formidable teatro de sonidos », *Clarín*, 11 novembre 2007.

¹⁵⁴ Pablo Gianera, « Magistral alegoría de la decadencia », *La Nación*, 11 novembre 2007. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/magistral-alegoria-de-la-decadencia-nid961161>

¹⁵⁵ *Ibid.*

« Opéra », « quasi-opéra », « théâtre instrumental », « théâtre de sons », on observe un *crescendo* de terminologies pour ces nouvelles œuvres, et où peut-être chaque œuvre a une nouvelle définition. À cet égard, Martín Bauer, responsable de la mise en scène de *Infinito Nero* de Salvatore Sciarrino, créé au CETC en 2006 (avec une direction musicale du Belge Guy Vandromme), affirme que

Dans ces nouvelles œuvres, il faut définir ce dont elles parlent, et c'est ce qui est le plus compliqué. On peut dire que c'est un opéra contemporain, une pièce de théâtre musical, une installation...(...) Vandromme a appelé « Infinito Nero » comme « action invisible pour chanteur soliste ». Il ne l'appelle pas un opéra¹⁵⁶.

En ce qui concerne les définitions du genre sur la scène locale, un exemple intéressant est celui de Luigi Nono, l'un des compositeurs européens qui a eu le plus d'influence sur la scène locale (dès ses premières visites dans les années 1960). Lors de sa visite en 1985, Nono s'entretient avec les habitants de l'œuvre, qu'il qualifie d'« utopie lyrique », à une époque où, selon les mots de Monjeau, « l'opéra contemporain ne vivait guère parmi nous »¹⁵⁷. La mise en scène de *Prometeo*, par le cycle Colón Contemporáneo en 2013, témoigne d'une transformation du domaine, trois décennies plus tard.

Décrit comme « l'opéra impossible »¹⁵⁸, la direction artistique est assurée par André Richard¹⁵⁹, qui affirme que, bien qu'il s'agisse « définitivement d'un opéra », ce n'est pas dans le même sens que *La Bohème* : « Dans l'opéra, il y a une mise en scène, une scénographie et des sons. Tout ce que vous voyez habituellement dans un opéra n'est pas dans *Prometeo*. C'est « un opéra de sons »¹⁶⁰. Il s'agit d'une œuvre dans laquelle les auteurs (Luigi Nono et le

¹⁵⁶ Alejandro Cruz, « 'Infinito Nero', de Sciarrino, au Xirgu. Le CETC entame donc sa saison », *La Nación*, 24 mai 2006.

¹⁵⁷ Federico Monjeau, *Un viaje en círculos. Sur les opéras, quatuors et finales*, op. cit., p. 51.

¹⁵⁸ Pablo Gianera, « Prometeo, la ópera imposible », *La Nación*, 15 novembre 2013.

¹⁵⁹ Le technicien André Richard avait assisté à la première argentine de *La Lontananza nostálgica utópica futura*, présentée dans le cadre du Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea en 2002, et avait donné une conférence sur *Prometeo* au Goethe Institut. Voir Federico Monjeau, « La música contemporánea, de fiesta », *Clarín*, 20 octobre 2002 ; et Diego Fischerman, « La desolada poesía del caminante », *Página/12*, 25 octobre 2002. En 2016, *La lontananza... est* à nouveau jouée, mais avec moins d'enthousiasme critique. Voir Sandra de la Fuente, « Isabella Faust. Dos puntas de un gran arco », *Clarín*, 5 novembre 2016.

¹⁶⁰ *Ibid.*

philosophe Massimo Cacciari) précisent qu'il ne doit y avoir ni mise en scène ni mouvements scéniques.

Les critiques expliquent sans cesse comment *Prometeo* pousse le genre de l'opéra à l'« extrême du possible »¹⁶¹, et comment l'espace lui-même est un « instrument qui entoure le public »¹⁶². En raison de la position idéologique de Nono sur le lieu de l'événement (bien que l'opéra ait été créé à la Scala de Milan, le compositeur était opposé à ce qu'il y soit reprogrammé), Richard s'était initialement opposé à la grande salle du Teatro Colón. Cependant, en entendant le son de la salle, il a déclaré : « C'est un miracle (...) si dans cette œuvre l'instrument est la salle, dans ce cas, c'est un instrument de luxe, qui ne peut être gaspillé »¹⁶³.

D'autre part, il explique que l'héroïque et l'épique se retrouvent dans « l'expérience des musiciens » lorsqu'ils interprètent *Prometeo* : « ils doivent abandonner leurs idées préconçues sur ce qui sonne beau et ce qui ne sonne pas, où souvent ce qu'ils font et ce qui sonne finalement dans la salle n'ont pas grand-chose à voir l'un avec l'autre, où une grande partie de ce qui se passe est à peine audible »¹⁶⁴. L'appartenance au genre, « se joue dans un aspect moins évident, en tout cas. La relation (très vénitienne et très communiste) entre le son et la représentation »¹⁶⁵.

L'acceptation du Colón par Richard est perçue comme quelque peu frivole, bien que peut-être dans les conditions de production (réunissant l'Orquesta Nacional y Juvenil del Bicentenario avec le London Sinfonietta) on puisse trouver, selon Richard, le sens politique profond de l'œuvre, qui est également intensifié et mis en scène, inévitablement, par « la tension entre son œuvre et une salle comme le Colón »¹⁶⁶.

¹⁶¹ Diego Fischerman, « Prometeo, una empresa heroica », *Página/12*, 16 novembre 2013.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Diego Fischerman, « Un hecho estético trascendente », *Página/12*, 19 novembre 2013.

¹⁶⁶ *Ibid.*

Dans le dernier exemple sur lequel nous allons travailler, nous observons à nouveau plusieurs des thèmes mentionnés dans cette section : la redéfinition constante du genre, la prise de positions esthétique-politiques et les particularités de la mise en scène. Toutes ces questions sont pertinentes dans la mise en scène argentine de *La vendedora de fósforos* (1988) d'Helmut Lachenmann. Il existe une continuité esthétique entre la clôture du cycle 2013 du Colón Contemporáneo avec l'opéra de Luigi Nono et l'ouverture du même cycle en 2014, avec un opéra de son disciple.

La mise en scène locale était une « super production »¹⁶⁷ mettant en vedette le compositeur en tant qu'artiste en résidence – il participe même à l'opéra en tant que narrateur et supervise l'ensemble de la production – et Mayumi Miyata pour l'interprétation du *shô*, l'instrument traditionnel japonais¹⁶⁸. La visite de Lachenmann et l'opéra sont même le point de départ d'un film du réalisateur argentin Alejo Muguillansky¹⁶⁹.

L'œuvre est basée sur le conte de fées de Hans Christian Andersen, auquel est ajouté un intertexte politique : les paroles de Gudrun Ensslin, une militante du groupe d'ultra-gauche Baader Meinhoff, responsable d'une explosion dans un centre commercial de Francfort en 1968, qui est morte en prison en 1977. Le compositeur décrit Gudrun à plusieurs reprises comme une version future, presque utopique, de la jeune fille du conte de fées. Quant à l'interprétation de sa musique, dans une conférence ouverte au public, Lachenmann oppose une certaine résistance : « Comprendre la musique ? Que signifie comprendre la musique ? Peut-on comprendre des spaghettis ? On ne comprend pas les spaghettis, on les mange »¹⁷⁰. Cette position se retrouve également dans sa préférence pour la musique en direct, et dans son

¹⁶⁷ Diego Fischerman, « Tenemos que hacer que las cosas suenen por primera vez », *Página/12*, 14 mars 2014.

¹⁶⁸ Guadalupe Treibel, « Los sonidos de la Vía Láctea », *Página/12 – Suplemento Las/12*, 14 mars 2014.

¹⁶⁹ Il s'agit de *La Vendedora de Fósforos* (2017), réalisé par Alejo Muguillansky. Voir Mercedes Halfon, « Adelante radicales », *Página12*, 03 juin 2018.

¹⁷⁰ Diego Fischerman, « Nous devons faire sonner les choses pour la première fois », *art. cit.*

affirmation que « la révolution qui est entre les mains des compositeurs est celle du son »¹⁷¹. En guise de provocation, il dira : « C'est pourquoi j'ai écrit un opéra. Bien que celui-ci, peut-être, ne soit pas »¹⁷².

Une fois encore, nous constatons une résistance à la définition du genre de l'opéra. Si dans *Prometeo* nous avons trouvé que le multi-sensoriel est donné dans l'acte d'écoute, c'est aussi dans le son que nous retrouvons ces caractéristiques du genre chez Lachenmann. Le compositeur la décrit comme « une musique météorologique, (...) comme un phénomène naturel : (l)a musique des premières scènes de l'opéra ne décrit pas le froid des rues dans lesquelles la jeune fille erre : 'la musique elle-même est froide' »¹⁷³. D'autre part, les techniques avec lesquelles les sons sont générés sont aussi importantes que les résultats sonores des sons eux-mêmes¹⁷⁴, et c'est dans cette qualité kinesthésique et multimodale que nous trouvons, chez Lachenmann, l'opéra du XXI^e siècle¹⁷⁵.

A travers différents exemples sur une période de plus de 30 ans, nous observons la transformation d'un domaine à travers l'étude d'un genre particulier, celui de la musique et de la scène. Tout d'abord, nous examinons les difficultés à établir une définition comme caractéristique du genre à partir du 20^e siècle. Enfin, nous examinons comment l'opéra s'est présenté comme un genre propice à la réflexion et à la prise de position critique sur le présent, et comment cette actualisation du genre le porte à son apogée ces dernières années.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Federico Monjeau, « Los fuegos originarios », *Clarín*, 18 mars 2014.

¹⁷⁴ Diego Fischerman, « Tenemos que hacer que las cosas suenen por primera vez », *art. cit.*

¹⁷⁵ Bien que l'œuvre ait été composée dans les années 1988-1996, Frank Hilberg se demande si elle ne pourrait pas être considérée comme le premier opéra du 21^e siècle en raison de ses caractéristiques. Voir Frank Hilberg, « Die erste Oper des 21. Jahrhunderts ? H. Lachenmann « Das Mädchen mit den Schwefelhölzchen », *Neue Zeitschrift für Musik* 197/4, 1997, p. 14-23.

7.3.3. *Les champ en crise ? El Caranday, l'idéologie du bruit et Marky Ramone au Colón*

Que se passe-t-il lorsqu'un espace d'expérimentation artistique comme le CETC est transformé en musée ? Combien de temps un critique conserve-t-il son profil d'avant-garde, en tant que défenseur des nouvelles initiatives expérimentales ? Comment le capital culturel est-il préservé ou perdu dans un domaine ? Dans cette section, en guise de conclusion, nous analysons deux événements récents qui nous permettent de réfléchir aux défis et aux discussions en matière de musique contemporaine à Buenos Aires au XXI^e siècle.

Le premier événement s'appuie sur le concert « Escrituras argentinas » organisé au cheLA fin 2014, dans lequel sont programmées des œuvres de sept compositeurs de la génération la plus récente : Jorge Diego Vázquez, Pabo Araya, Santiago Pedernera, Fernando Manassero, Valentín Pelisch, Luciano Azzigotti et Daniel Halaban. Le critique Federico Monjeau, dont nous examinons en détail l'impressionnant *corpus* de critiques sur la musique contemporaine, assiste au concert ce soir-là. Sa critique est parue quelques jours plus tard, sous le titre « Vanguardias criollas e ideología ruidista »¹⁷⁶.

Dans son article, Monjeau commence par affirmer que « la musique argentine ne peut être pensée que dans une perspective historique », citant une phrase que Boulez aurait dite en 1963, « on ne peut parler de la forme que lorsqu'elle s'est produite, a duré »¹⁷⁷. Monjeau considère que dans la musique argentine en 2014, il y a une grande diaspora, ce qui signifie qu'il y a des compositeurs argentins dans le monde entier. Sceptique alors, « par rapport aux questions d'identité », il avoue sa surprise devant le bloc esthétique compact au sein des «

¹⁷⁶ Federico Monjeau, « Vanguardias criollas e ideología ruidista. Concierto Escrituras Argentinas en el auditorio cheLA », *Clarín*, 21 novembre 2014. Disponible sur : https://www.clarin.com/espectaculos/musica/Condit-Auditorio_cheLA-compositores_jovenes-Ciclo_de_musica_cotemporanea_del_Complejo_Teatral_0_H1GF8Cv5PXl.html

¹⁷⁷ *Ibid.*

Escrituras argentinas » annoncées dans le programme. Monjeau caractérise ce bloc esthétique par une prédominance du bruit sur le son de hauteur définie, et se demande « si le temps de la « musique argentine » était enfin venu »¹⁷⁸.

Il définit un certain paradoxe argentin dans son sentiment que « d'une part, il y a une rupture radicale » avec certaines traditions locales fortes comme la musique de Mariano Etkin, Gerardo Gandini ou Francisco Kröpfl, qui avaient sans doute beaucoup de poids parmi les générations intermédiaires ; mais aussi avec la « grande tradition européenne ou nord-américaine de la fin du XXe siècle » ; et d'autre part, il affirme que rien d'authentiquement nouveau n'a été entendu. Monjeau définit l'esthétique commune comme régie par une « idéologie du bruit », le produit, pour lui, d'un manque de culture musicale traditionnelle :

Il est bien connu que les musiciens ne vont pas souvent aux concerts, mais cela donne l'impression que nos jeunes auteurs n'écoutent tout simplement pas la musique traditionnelle. Bien sûr, c'est leur droit. Même sans entrer dans les superstitions identitaires, quelqu'un devrait essayer de rechercher pourquoi l'idéologie du bruit a été si populaire parmi nous¹⁷⁹.

La critique de Monjeau a des échos des évaluations de Gerardo Gandini de ces années-là. Sur la base de son expérience d'enseignement dans le cadre de la bourse Melos-Gandini (dont le seul but était de permettre à de jeunes compositeurs d'étudier la composition avec lui), il a déclaré qu'« il y a quelque chose que je n'aime pas dans cette génération, ou disons dans les gars qui ont 30 ou 40 ans de moins que moi, qui est leur passion pour les « techniques étendues », et qu'il définit comme une « idéologie Lachenmann (...) d'il y a plus de 20 ans »¹⁸⁰. Mais Gandini affirme également qu'il croit qu'il est « plus facile de penser dans le bruit, en effet, que dans la note. Les gens ne pensent pas en notes, mais en sons »¹⁸¹. Mais si Gandini avoue avec une certaine ironie être, « peut-être, vieux pour ces choses-là »¹⁸² ; Monjeau

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Federico Monjeau, « Es más fácil pensar en el ruido. Interview Gerardo Gandini », *Clarín*, 2 mars 2011.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

continue à exercer le rôle du critique qui crée une légitimation à partir de ses impressions du concert.

La critique de Monjeau et les réflexions de Gandini sont à la base de la réponse de Luciano Azzigotti, directeur de cheLA, sur le site « Early Musicological Writings »¹⁸³. Azzigotti remet en question la place de Monjeau en tant que « référent légitimant », critiquant son académisme et ses « bibliographies rabâchées »¹⁸⁴. Azzigotti donne une définition matérialiste à partir de laquelle on peut penser à la musique argentine, « simplement, la musique de concert financée par les deniers publics, dans n'importe laquelle des divisions du travail nécessaires à la réalisation d'idées sonores »¹⁸⁵. Azzigotti défend en outre une position – contraire à celle de Monjeau et Gandini – qui différencie les techniques étendues des techniques traditionnelles : le matériau musical comprend les deux, ainsi que la nature du concert, le geste, l'action instrumentale, la hauteur tonale-spectrale et le spectateur et son écoute. Il accuse également Monjeau d'imposer une « définition *grossière* et *grossière* du bruit comme un son indésirable », et conclut en demandant « comment peut-on désirer ce que l'on ne connaît pas ? »¹⁸⁶.

Azzigotti termine sa réponse par une image, celle du Caranday. La critique de Monjeau, qui aurait rendu les œuvres du programme invisibles, reflète l'environnement hostile avec lequel Azzigotti caractérise la culture argentine. C'est dans cet environnement hostile que la nouvelle génération de compositeurs « assure la transmission et la mutation de l'information », en créant une musique, « avec la logique du Caranday, cette espèce de palmier qui habite des îles ou des bosquets autonomes mais interconnectés (...) Ils regardent le soleil, mais poussent aussi à l'ombre, survivent aux sécheresses, aux critiques implosives, au gel, à l'indifférence et

¹⁸³ Voir www.emtempranos.com

¹⁸⁴ Luciano Azzigotti, « La música argentina y el caranday », *Écrits musicologiques anciens*, 31 novembre 2014. Disponible sur : <https://emtempranos.com.ar/publicacion/la-musica-argentina-y-el-caranday/>

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

aux inondations »¹⁸⁷. Se pourrait-il que le champion de l'avant-garde musicale soit devenu la vieille garde ?

Cette polémique – qui avait des continuités dans les écrits du compositeur Marcelo Toledo et du critique Abel Gilbert¹⁸⁸ – permet d'ouvrir la question du rôle de la presse et de la critique musicale à l'heure de la libre circulation de l'information, où la note de concert n'est plus nécessaire pour attirer un public qui suit les réseaux sociaux. La controverse sur le bruit est peut-être le symptôme d'un changement d'époque, même si elle fait revivre la presse musicale comme un espace de polémique, de discussion, au sein d'un champ existant et consolidé, au-delà des métaphores végétales des nouveaux créateurs de l'Argentine.



Figure 66 - Le caranday – polémique sur l'« idéologie du bruit ».

Fin 2007, Horacio Sanguinetti a été nommé directeur du Teatro Colón par Mauricio Macri, le tout nouveau chef du gouvernement de la ville de Buenos Aires. Comme nous l'avons mentionné au début de cette section, 2008 a été une année critique pour le Teatro Colón, dont

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Marcelo Toledo fait référence à cette controverse sur sa page Facebook, et Abel Gilbert, dans un article présenté aux Jornadas de la Asociación Argentina de la Musicología en 2016.

la salle principale emblématique est en cours de rénovation dans le cadre du « Master Plan » tant critiqué. Le théâtre a dû fermer pratiquement toutes ses salles, programmer hors site et annuler sa saison lyrique.

Dans ce contexte, début 2008, le guitariste Omar Cyrulnik a été nommé directeur du CETC – le seul théâtre ouvert du théâtre – en même temps qu'il a été annoncé que le CETC partagerait l'espace avec le Museo del Teatro Colón. La presse a décrit le centre comme étant « au milieu d'une tempête »¹⁸⁹, et a publié des critiques de la nouvelle programmation par les acteurs culturels, accusés de ne pas répondre à « une ligne de recherche qui avait donné d'excellents résultats »¹⁹⁰. Cyrulnik, pour sa part, afin de justifier la programmation hors salle (au Teatro El Globo et au Centro Cultural Recoleta), minimise la situation par une déclaration mystique : « Le CETC doit être le CETC sans le CETC » car « l'esprit transcende le corps »¹⁹¹. En d'autres termes, si le CETC est une idée, il peut organiser ses activités dans n'importe quel espace.

La réaction du milieu culturel et des musiciens contemporains est vive, et les dénonciations se multiplient dans les différents médias : un musée dans l'espace destiné à l'expérimentation est inacceptable. Au début de l'année, le site Internet du CETC non seulement n'annonce pas le programme, mais indique également qu'« aucune autre information n'est actuellement disponible »¹⁹², tout comme l'annonce de l'exposition « Le monde de Giuseppe Giacosa » – le librettiste de Puccini. De nombreuses références culturelles, de Sergio Renán à León Ferrari, dénoncent cette situation¹⁹³.

¹⁸⁹ « El CETC, en medio de la tormenta. Omar Cyrulnik, director del Centro de Experimentación del Teatro Colón », *La Nación*, 2 mai 2008.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Santiago Giordano, « Un experimento muy poco vanguardista », *Página/12*, 6 mai 2008.

¹⁹³ *Ibid.*

S'il est vrai que le CETC avait déjà programmé en dehors de l'auditorium, Theocharidis affirme que « ce sous-sol est l'espace qui a donné au centre son identité, qui a inspiré des œuvres, permis la création de nouveaux répertoires, l'échange entre artistes locaux et étrangers »¹⁹⁴. Pablo Gianera s'oppose à l'idée que « l'esprit transcende le corps », affirmant que « dès que cet espace a existé, il est devenu indispensable »¹⁹⁵. La nature même et l'architecture du CETC sont importantes : si la structure des stalles, des loges et des galeries du Main Hall reflète un espace de hiérarchies sociales, le CETC et sa topographie mobile représentent un espace où les hiérarchies sont moindres, ou du moins peuvent être contestées¹⁹⁶. Lorsque Gianera écrit que « Le CETC est encore un espace fragile »¹⁹⁷ la question est de savoir si le CETC a réussi à se transformer en un espace incontesté pour la culture.

Il souligne l'importance du Centre en tant que « l'une des rares institutions du pays capable de commander des œuvres originales, d'aborder de nouveaux répertoires et d'établir des croisements interdisciplinaires »¹⁹⁸ et qu'en ce sens, sa transformation en musée, est « une provocation, presque une blague¹⁹⁹ et cela explique peut-être les frictions que l'espace a pu encore avoir dans le Théâtre.

Le compositeur Marcelo Delgado, quant à lui, dénonce cette décision comme une manière de transformer le CETC en un « non-lieu », déplorant que plus de la moitié de la salle qui avait servi de « plate-forme imbattable pour le lancement de talents »²⁰⁰ soit désormais utilisée pour exposer des costumes d'opéra. Delgado considère l'histoire du centre et évalue que « le CETC a dû lutter, tout au long de son existence, avec différents degrés de cécité esthétique

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Pablo Gianera, « Una idea convertida en espacio », *La Nación*, 25 mai 2008.

¹⁹⁶ Ici, Gianera reprend un article de Pablo Fessel. Voir Pablo Gianera, « Una idea convertida en espacio », *La Nación*, 25 mai 2008 ; et Pablo Fessel, « La modernidad en el Teatro Colón, Manifiestos y correspondencias para un croquis del siglo XX », *Catálogo 1908 : Teatro Colón*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008, p. 27.

¹⁹⁷ Pablo Gianera, « Une idée transformée en espace », *art. cit.*

¹⁹⁸ Santiago Giordano, « Un experimento muy poco vanguardista », *art. cit.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Marcelo Delgado, « De un espacio vital a un no lugar », *Página/12*, 6 mai 2008.

(de surdité, devrais-je dire) des responsables de la direction artistique du Teatro Colón, ayant des périodes de bonanza et d'autres de conflit permanent »²⁰¹. Pour Delgado, « le CETC dérange. Par-dessus tout, elle dérange ceux qui prétendent avoir mis de l'ordre dans leur maison », et demande : « Devrions-nous nous habituer à la considérer comme de la nostalgie ? »²⁰².

La saison comporte peu d'événements et plusieurs en dehors de l'auditorium. Un hommage à Messiaen dirigé par Marcelo Delgado, est l'un des rares concerts dans la salle, transformée en un « cubicule plutôt déprimant »²⁰³ parmi les pièces du Musée du théâtre, ce qui crée des conditions scéniques et acoustiques défavorables. Mais face à ce panorama décourageant, un événement de fin d'année crée une polémique et pose la question : quelles sont les limites de ce qui peut ou ne peut pas être fait au Teatro Colón ?

Si en 2008, les 100 ans du Teatro Colón n'ont pas donné lieu aux célébrations que de nombreux mélomanes auraient souhaitées, ils ont également apporté une coïncidence impensable : si le Colón a eu 100 ans, la marque de chaussures de sport Converse a également eu 100 ans. Cette coïncidence inattendue a conduit à la programmation de l'« Événement Converse » en octobre 2008. Cet événement consistait en un défilé des baskets par des mannequins, la présentation d'une édition limitée dont les ventes seraient en partie reversées à la lutte contre le SIDA en Afrique, accompagné d'un spectacle de Marky Ramones & Friends²⁰⁴. L'ancien membre des Ramones – adeptes des baskets depuis les années 70 – joue les tubes du groupe punk tels que « Sheena is a Punk Rocker » et « Needles and Pins », avec le ténor Santiago Burhi comme invité.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Federico Monjeau, « Homenaje a Olivier Messiaen. Un tributo merecido », *Clarín*, 22 juin 2008.

²⁰⁴ « Los Ramones en el Colón. El baterista Marky Ramone tocó en el espacio del CETC en un show privado », *La Nación*, 16 octobre 2008.

Un événement décrit comme « inimaginable »²⁰⁵ et « étrange »²⁰⁶ dans lequel des « sandwichs gourmands » ont été servis et le bar « ne suffisait pas à étancher tant de soif de champagne », dans lequel également « des objets historiques ont été utilisés sur scène »²⁰⁷. En d'autres termes, le musée et ses objets ont été utilisés comme accessoires ou cotillons lors d'une fête au CETC. « Qu'ont en commun les chaussures portées par les Ramones et le salon lyrique ? » est la question, et la réponse : « Rien, du moins jusqu'à avant-hier »²⁰⁸.

Le conflit a commencé lorsqu'un groupe de mélomanes, confronté aux images de « mannequins buvant du champagne et mangeant des mets délicats au Colón »²⁰⁹, a contacté la direction. Diego Fischerman a dénoncé le fait que les informations ne permettaient pas d'« interprétations fantaisistes »²¹⁰ : le CETC étant la seule salle du théâtre à avoir été rénovée en 2008, elle est utilisée comme un musée, et le CETC est contraint de jouer une partie de sa saison en dehors du théâtre. Cependant, la salle est utilisée pour la « présentation publicitaire des baskets Converse dans laquelle le batteur des Ramones a joué »²¹¹.

Il convient de noter que le « scandale notable » est généré avant tout parce que tant Horacio Sanguinetti que Martín Boschet (respectivement directeur et directeur exécutif) déclarent qu'ils n'en savaient rien, et publient également un mémo dans lequel ils le décrivent comme « un acte totalement étranger à la tradition du Théâtre et aux objectifs de cette direction », qui « n'a pas été autorisé, ni même connu de la direction »²¹². Sanguinetti ajoute

²⁰⁵ « Vidriera/Moda. Estilo y rock en el Teatro », *La Nación*, 9 novembre 2008.

²⁰⁶ « Los Ramones en el Colón. El baterista Marky Ramone tocó en el espacio del CETC en un show privado », *art. cit.*

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ « El Colón y las zapatillas de la discordia. Una presentación con repercusiones insospechadas », *La Nación*, 23 octobre 2008.

²¹⁰ Diego Fischerman, « El Colón con verso », *Página/12*, 29 octobre 2008.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

qu'il était malade ce jour-là, et dit que la nouvelle l'a « beaucoup affecté »²¹³. La presse a rapidement fait circuler un autre mémo interne annonçant la célébration du 100e anniversaire de la société Converse, qui « en retour fera don de 120 joggings pour les écuries du Corps du Ballet »²¹⁴. Pour Fischerman, si le Théâtre doit penser en termes de business pour résoudre les problèmes de manque de fonds – une autre note interne divulguée à la presse indiquait que ces « shows privés »²¹⁵ lui permettent de lever des fonds – il s'agit surtout d'une mauvaise affaire, considérant le prix de 120 joggings comme trop bas pour tirer au sort sa seule salle en état de marche et « une tradition de plus de dix ans dans la production d'arts scéniques-musicaux contemporains »²¹⁶.

L'événement amène le milieu culturel à accuser la direction d'un manque de politique culturelle, faisant comprendre que l'ignorance proclamée par les autorités du théâtre n'est pas tant une circonstance atténuante qu'une cause possible de licenciement. Il y a une nette dissonance entre les déclarations dans la presse des autorités pour se dissocier de l'événement et les informations qui ont circulé « off the record »²¹⁷, puisque la version de Sanguinetti « est impossible à croire »²¹⁸. Les déclarations de Sanguinetti sont encore moins crédibles lorsqu'il annonce le dernier événement du programme CETC de cette année-là : la présentation d'un livre par le vice-gouverneur de San Luis, Jorge Pellegrini, dont Sanguinetti dit que « c'est un ami et nous allons lui donner un coup de main »²¹⁹, puisque le livre avait été publié plusieurs années auparavant.

La fin de l'histoire se termine par le départ de Martín Bosch²²⁰, qui « a dû quitter son poste après la fameuse affaire de la présentation de chaussures Converse au CETC »²²¹. Cette

²¹³ « El Colón y las zapatillas de la discordia. Una presentación con repercusiones insospechadas », *art. cit.*

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Diego Fischerman, « El Colón con verso », *art. cit.*

²¹⁷ « El Colón y las zapatillas de la discordia ». Una presentación con repercusiones insospechadas », *art. cit.*

²¹⁸ « Afirmaciones y contradicciones », *La Nación*, 25 octobre 2008.

²¹⁹ « El Colón y las zapatillas de la discordia. Una presentación con repercusiones insospechadas », *art. cit.*

²²⁰ « En busca de un vice para Sanguinetti », *La Nación*, 2 novembre 2008.

²²¹ « Triste centenario. Colón, un año con pocas luces y muchas sombras », *La Nación*, 28 décembre 2008.

situation est une circonstance atténuante dans le changement d'autorités l'année suivante, avec Pedro Pablo García Caffi comme directeur général et artistique et Willy Landín au CETC. Cet « événement inverse » nous permet d'évaluer comment s'organise un moment de résistance de la part des acteurs de terrain pour la défense d'un espace gagné. Le problème n'est pas seulement le genre de musique punk rock au Colón, mais le fait qu'un espace gagné par l'expérimentation musicale soit vendu aux enchères au plus offrant.

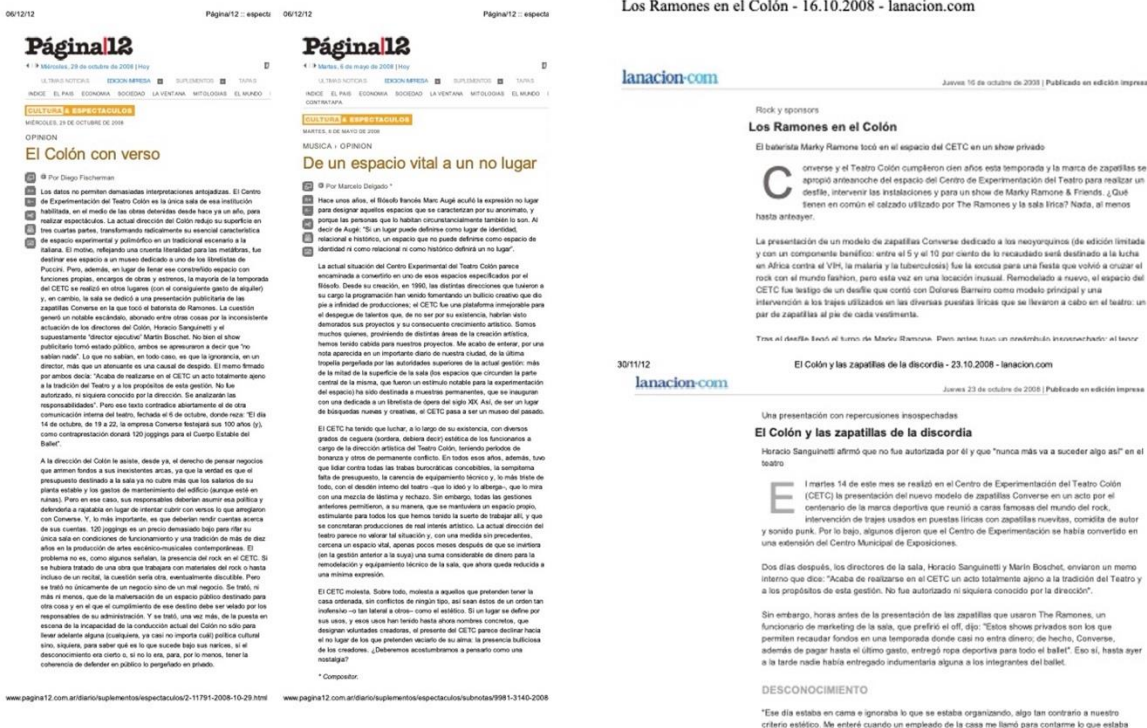


Figure 67 - Événement de la Converse au CETC (2008).

Conclusions

Le 7 novembre 2012, le Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín de Buenos Aires programme *Drumming*, l'œuvre de Steve Reich pour neuf percussionnistes, à la Sala Presidente Alvear. Le compositeur américain et son ensemble se rendent en Argentine pour l'occasion. Mais les conditions dans la ville ne sont pas idéales. La crise énergétique de la ville de Buenos Aires et une vague de chaleur inhabituelle pour le mois de novembre ont entraîné une série de coupures de courant qui ont privé d'électricité plusieurs quartiers de Buenos Aires. Le Teatro Alvear est situé dans l'un des quartiers les plus touchés, le microcentro. La *batterie* est suspendue et reprogrammée plusieurs fois en l'espace de quelques heures, pour finalement commencer à être jouée dans une version avec un système d'amplification simplifié par rapport à ce que le compositeur avait demandé.

Quelques minutes après le début de la représentation, les lumières s'éteignent complètement. Cependant, les musiciens continuent à jouer dans l'obscurité. Des membres du public et des organisateurs montent sur scène avec des torches et des téléphones portables pour éclairer les instruments et les partitions, et finalement les lumières d'évacuation sont allumées. Contre toute attente, l'œuvre, qui dure environ une heure, est jouée *da capo al fine*. À la fin du concert, le public attend Steve Reich et les musiciens sur le trottoir. et les musiciens sur le trottoir pour les applaudir comme s'ils étaient des rock stars. À Buenos Aires, il existe même un mythe, bien que nous n'en ayons pas trouvé la preuve, selon lequel des T-shirts sont imprimés avec l'inscription « Yo vi Drumming en la oscuridad » (j'ai vu Drumming dans l'obscurité).

La chanteuse Heather Cairncross décrit cet événement en détail sur son blog, dans l'entrée « The Show Must Go On »¹, et le compositeur lui-même raconte ces événements dans le livre *Performance Practice in the Music of Steve Reich* dans lequel il décrit la fin des travaux à Buenos Aires : « quand tout était fini, tout le monde était fou ! C'était comme un miracle, c'était très excitant »². De retour à Buenos Aires en 2014, Reich évoque même la « première accidentelle de *Drumming* en 2012 »³, qualifiant cette « expérience extrême » d'« un des plus grands miracles de [sa] vie »⁴. Dans une autre interview de 2014, il déclare qu'avec le temps, il s'était rendu compte que « les organisateurs travaillaient aussi dans un monde, cette ville et l'Amérique du Sud, que je ne connais pas ou ne comprends pas »⁵.



Figure 68 - *Drumming* dans le noir.

¹ Heather Cairncross, « The Show Must Go On », *Jazz Blog*. Disponible sur suivante : <https://heathercairncross.com/the-show-must-go-on/>

² « (E)nfin, quand c'était fini, tout le monde est devenu fou ! C'était comme un miracle, c'était tout simplement excitant », dans Russel Hartenberger, *Performance Practice in the Music of Steve Reich*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 45.

³ Malgré ce que prétend l'article de *Clarín*, la version 2012 n'était pas la première de *Drumming* in Buenos Aires.

⁴ « El minimalismo magnético de Steve Reich. » *Clarín*, 24 juin 2014.

⁵ Pablo Gianera, « Steve Reich. La buena música no presenta ninguna exigencia », *La Nación*, 22 juin 2014.

Quelles conclusions pouvons-nous tirer de ce *Drumming in the Dark* sur la musique contemporaine à Buenos Aires ? Les tambours, les bongos et les marimbas ont pu retentir dans leur intégralité parce que toutes les personnes présentes ont rendu cela possible. Nous pouvons affirmer que, sans l'activité soutenue de tous les acteurs du domaine depuis le retour de la démocratie, et surtout le processus de création d'un public et d'un circuit pour la musique contemporaine, cet événement n'aurait probablement pas eu lieu. Le public régulier du Ciclo – peut-être comparable aux mélomanes du Teatro Colón⁶ – a confirmé par cette action son engagement envers cette musique, participant à un domaine dans lequel cela pouvait se produire et dont il se sentait partie prenante. Peut-être aussi l'expérience sociale argentine, de la *mise en corps*, d'un engagement social propre à la démocratie, de l'implication pour obtenir ce que l'on désire, a imprégné ce champ d'expérimentation esthétique si particulier à la musique contemporaine de Buenos Aires.

Dans cette thèse, nous partons de la question suivante : qu'est-il arrivé à la musique contemporaine à Buenos Aires avec le retour de la démocratie, quelle place avait cette musique dans le champ culturel, comment s'est-elle transformée au cours des trois décennies suivantes ? Pour arriver au moment historique du printemps démocratique, nous considérons d'abord les différents moments de l'avant-garde musicale au cours du XXe siècle : qui en ont été les principaux représentants, comment ils se sont organisés, dans quelles institutions et avec quelles propositions esthétiques, en proposant un troisième moment, qui commence dans les années 1990. Cela implique également de considérer les groupes et les personnalités qui sont progressivement exclus des nouvelles institutions démocratiques et qui consolident une hégémonie au cours des années 1980 et 1990. En ce sens, raconter les histoires de tous ces groupes est une piste de réflexion pour les recherches futures, qui incluent des compositeurs

⁶ Claudio Benzecry, *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

tels qu'Alicia Terzián et son groupe, mais aussi des groupes dédiés à la musique électronique et à l'improvisation.

Au moment du retour de la démocratie, nous avons analysé deux cas de discussion, l'un spécifique au domaine musical (avec les Jornadas de Córdoba) et l'autre dans le domaine culturel plus large (avec l'événement Buenos Aires, capitale de la culture). L'une des premières conclusions est que Gerardo Gandini, reconnu pour ses activités au Di Tella et pendant la dictature, apparaît comme la figure phare dans le domaine de la musique contemporaine lors du retour à la démocratie. De son esthétique intertextuelle – dont nous discutons les préceptes dans le contexte de sa création – à Gandini en tant que metteur en scène, pianiste et gestionnaire, sa pertinence est confirmée par sa nomination comme premier directeur du CETC (il y a même une pétition récente pour renommer le centre en son honneur), et dans ses activités à l'Institut Goethe et à la Fondation San Telmo dans les années 1980. dans les années 1980.

En étudiant les activités de Gandini dans les années 80 au Goethe et au Kröpfl au Goethe et aussi par Kröpfl au LIPM, nous voyons comment Federico Monjeau est intégré dans le champ. En ce sens, Monjeau fait partie d'un corps de critiques qui accomplit une tâche militante, afin que la musique contemporaine ait une plus grande visibilité dans la presse, en fournissant des clés d'écoute et de compréhension des œuvres. Ce militantisme est basé sur la collaboration avec les compositeurs eux-mêmes, et en ce sens, de nombreuses idées de Gandini sont réinjectées dans la réception critique des grands journaux. Les critiques – et surtout Monjeau – privilégieront certains types de musique par rapport à d'autres : les œuvres scéniques, les productions du CETC et le Ciclo du San Martín (où sont programmés les grands noms des écoles nord-américaines et européennes) seront les plus médiatisés. En ce sens, les nouveaux médias et les réseaux sociaux soulèvent des questions sur la pertinence de la presse écrite et des médias traditionnels.

L'intérêt du public est l'une des nouveautés dans le domaine. Gandini et les musiciens qui l'ont rejoint dans les années 1990 entretiennent des discours qui contrastent avec les concepts avant-gardistes de rupture avec le public. Des stratégies sont déployées pour attirer des personnes qui étaient prêtes à venir, mais qui devaient être invitées. Dans ce sens, nous étudions la consolidation d'un public basé sur le rôle des critiques, la gestion des concerts avec une empreinte didactique et aussi l'émergence de nouvelles initiatives pédagogiques.

En ce sens, nous avons étudié les transformations de l'enseignement de la composition et de l'interprétation musicales contemporaines, qui étaient restées dans la sphère privée et la relation professeur-disciple pendant la majeure partie du siècle – avec des exceptions telles que le CLAEM ou le CICMAT comme des expériences isolées. Cette transformation s'est opérée grâce à la création de nouveaux diplômes universitaires et de matières spécifiques dans les conservatoires publics. Nous considérons comme une conséquence de ces nouvelles carrières musicales ouvertes à de nouveaux langages, la création et la prolifération de nouveaux ensembles spécialisés, surtout après 2001.

L'importance de créer des espaces de diffusion est devenue évidente au cours des années 1990, avec des initiatives telles que la saison de San Martín (dirigée par Martín Bauer) et Experimenta (réalisé par Claudio Koremblit). En ce qui concerne ces deux initiatives, nous concluons que la première a pu maintenir la continuité parce qu'elle a adhéré à certaines tendances : l'importance de la figure du compositeur et le concept de l'œuvre musicale. Dans les années 1990, du CETC et le Ciclo, un canon de « grandes œuvres du 20ème siècle » a été formé, qui inclut les compositeurs argentins liés à ces institutions – Gandini Etkin et aussi Kröpfl parmi d'autres.

Enfin, nous avons considéré le moment de la crise de 2001, ses sons et sa musique, et la période post-crise, avec son impact sur l'art sonore. Nous avons pu vérifier l'hypothèse selon laquelle l'expérience sonore de la crise était l'une des causes de l'émergence de l'art sonore dans

le pays. Nous avons étudié les productions après 2003, en mettant l'accent sur les œuvres scéniques et surtout sur le genre de l'opéra contemporain – argentin et international. Ces productions nous permettent d'évaluer comment le domaine s'est transformé au cours de la période étudiée.

Tout au long de cette thèse, des inégalités durables entre les sexes ont été soulignées. La projection future de la recherche portera sur l'analyse et les formes de mise en réseau des femmes musiciennes. Les groupes de femmes compositeurs et interprètes et les revendications contre le manque de représentation qui ont vu le jour ces dernières années (un exemple est l'ONG Foro Argentino de Compositoras, créée en 2004 par Amanda Guerreño) sont devenus un enjeu majeur. créé en 2004 par Amanda Guerreño et Irma Urteaga). En ce sens, il est intéressant de décrypter les stratégies d'exclusion et d'invisibilisation qui ont eu lieu tout au long du 20ème siècle à l'égard des femmes compositeurs.

D'autres pistes de réflexion futures pourraient inclure une réflexion sur la politisation du domaine, avec des musiciens qui, probablement en raison de la stabilité démocratique, prennent des positions politiques. Les groupes de musiciens contemporains « pro-démocratie » ou « anti-Macri » de ces dernières années en sont un exemple. Aussi, une réflexion sur l'édition discographique de la musique contemporaine, ce qui impliquerait à la fois un recensement des enregistrements de la fin du siècle et ceux réalisés sous les lois du mécénat au cours des 15 dernières années.

D'autre part, Buenos Aires rejoint les grandes capitales du monde dans diverses tendances contemporaines. Au-delà des idées nationalistes, d'un son argentin, ou français, ou nord-américain, nous voyons un panorama éclectique, qui comprend des influences de la musique minimaliste ou répétitive, des tendances néo-romantiques, et une position post-moderne qui utilise des références constantes à des matériaux de toute sorte, non seulement comme *collage* mais comme intégration du langage, mettant fin au moment de la « révolution

harmonique » et caractérisant un style qui utilise l'harmonie comme fonction du timbre et le timbre comme élément principal dans l'organisation du son. Au 21^e siècle, nous voyons la fin de la dichotomie esthétique Paz vs. Ginastera et que les questions d'identité se sont dissipées, avec des phrases provocantes comme celle de Mariano Etkin « L'Amérique latine n'existe pas » (dans Heister et Muhlschlegel).

Ce sont les grandes lignes de ce que nous avons appelé les transformations de la musique contemporaine à Buenos Aires dans les années 1990 et 2000. Notre cadre temporel est ouverte, l'histoire ne se termine pas. Le cas du *Tambour* nous permet de penser, d'une part, à l'importance sociale de la pratique musicale ; mais il ouvre également d'autres pistes de réflexion : quelle sera la place de cette musique au XXI^e siècle ; comment maintenir ces espaces de diffusion ; pourra-t-elle répondre aux nouvelles exigences de son contexte historique ; qu'implique faire de la musique à Buenos Aires aujourd'hui ; à quoi ressemblent les expériences partagées de ces sons ? La musique contemporaine à Buenos Aires a traversé la fin du 20^e siècle en affirmant sa pertinence culturelle et est entrée dans le 21^e siècle de manière glorieuse, formant une scène généreuse, expansive et débordante.

Sources

Archives

Bibliothèque nationale (Argentine)
Centre expérimental du Teatro Colón (CETC)
Fondazione Archivio Luigi Nono (Venise)
Bibliothèque nationale des journaux
Institut Goethe
Théâtre San Martín
Archives de musique et d'art sonore Fernando von Reichenbach, Université de Quilmes
Archives Martin Bauer
Archives Marcelo Delgado
Archives de Margarita Fernández
Archives Paraskevaïdis/Aharonián
Archives de Diego Ruiz
Archives Antonio Zimmerman
Archives Gabriel Valverde

Interviews

Aharonián, Coriún (Montevideo) – 1-2 juin 2017
Arditto, Cecilia (Amsterdam, skype) – 22 septembre 2016
Azzigotti, Luciano (Buenos Aires) – 24 septembre 2015
Baliero, Carmen (Buenos Aires) – 6 janvier 2018
Bauer, Martín (Buenos Aires) – 7 mars 2014 ; 6 mai 2015 ; 3 juillet 2016.
Fernández, Margarita (Buenos Aires) – 5 avril 2013 ; 27 et 31 mai 2017 ; 31 mai 2017 ; 3 janvier 2018.
Fonseca, Carla (Buenos Aires) – 5 octobre 2015.
Franciosi, Marcos (Buenos Aires) – 2 octobre 2015.
Galperín, Miguel (Buenos Aires) – 27 avril 2016.
Grimson, Ezequiel (Buenos Aires) – 16 septembre 2015.
Halloween Ensemble – Santiago Santero et Claudio Baroni (Buenos Aires, zoom) – 17 mars 2021.
Korembli, Claudio (Buenos Aires) – 28 juin 2016.
Lambertini, Marta (Buenos Aires) – 30 juin 2016 ; 5 décembre 2018.
Liut, Martín (Buenos Aires) – 29 septembre 2015.
Luengo, María Teresa (entretien écrit soumis) – 28 août 2017.
Martinelli, Valeria (Buenos Aires) – 2 octobre 2015.

Mihovilcevic, Luis (Buenos Aires, zoom) – 24 août 2017.
 Monjeau, Federico (Buenos Aires) – 23 septembre 2015.
 Ortíz de Zárate, Juan (Buenos Aires) – 25 septembre 2015.
 Pacheco, Rodolfo (Jujuy) – 29 avril 2015.
 Pampín, Juan (Califonia, zoom) – 15 septembre 2017.
 Santero, Santiago (Buenos Aires) – 2 octobre 2015.
 Schwartz, Haydée (Buenos Aires, zoom) – 3 octobre 2016.
 Theocharidis, Diana (Paris) – 2 février 2017.
 Valverde, Gabriel (Buenos Aires) – 7 mars 2014 ; 25 septembre 2015.
 Viera, Julio (Buenos Aires) – 1 juin 2017.

Correspondance

ANM (Agrupación Nueva Música), correspondance, Audioteca, Biblioteca Nacional :
 Fonds ANM, BNMM, Lettre d'Alicia Terzián à Juan Carlos Paz, novembre 1968.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre d'Alicia Terzián à Odile Baron Supervielle, 21 septembre 1978.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre de Rudolf Heinemann à Odile Baron Supervielle, 23 novembre 1978.
 Fonds ANM, BNMM, lettre d'Alicia Terzián au président de l'Agrupación Nueva Música, 22 décembre 1978.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre de Rudolf Heinemann à l'Agrupación Nueva Música, l'Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina et le Consejo Argentino de la Música, 8 février 1979.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre de Encuentros Internacionales de Música Contemporánea à M. Crítico Musical, 27 juin 1979.
 Fonds ANM, BNMM, Charte des Rencontres internationales de musique contemporaine, 28 juin 1979.
 Fonds ANM, BNMM, lettre d'Alicia Terzián au président de l'Agrupación Nueva Música, 27 août 1979.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre de Francisco Kröpfl, Eduardo Tejeda et Augusto Rattenbach au secrétaire officiel du SIMC, 1er septembre 1979.
 Fonds ANM, BNMM, Documento de creación de la Sociedad Argentina de Música Contemporánea, 1er septembre 1979.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre de Rudolf Heinemann à Alicia Terzián, 9 octobre 1979.
 Fonds ANM, BNMM, lettre d'Alicia Terzián au président de l'Agrupación Nueva Música, 17 septembre 1980.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre d'Alicia Terzián à Odile Baron Supervielle, 2 mai 1980.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre d'Odile Baron Supervielle à Alicia Terzián, 2 octobre 1980.
 Fonds ANM, BNMM, lettre de Francisco Kröpfl à Alicia Terzián, 26 mai 1981.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre de Lucía Maranca à Alicia Terzián, mai 1988.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre de diffusion de l'activité EIMC, 23 mai 1988.
 Fonds ANM, BNMM, lettre de Otras Músicas à Alicia Terzián, 29 juin 1988.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre d'Alicia Terzián à Julio M. Viera, Jorge Rapp, Lucía Maranca, Francisco Kröpfl, Víctor Amícola et Antonio Tauriello, 20 juillet 1988.
 Fonds ANM, BNMM, lettre d'ANM à Alicia Terzián, 8 août 1988.

Fonds ANM, BNMM, lettre de Otras Músicas à Alicia Terzián, 14 juin 1988.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre d'Alicia Terzián aux Associations de compositeurs légalement constituées dans le pays, 20 octobre 1988.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre de diffusion de l'activité EIMC, 24 octobre 1988.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre du Conseil International de la Musique (UNESCO) à Alicia Terzián, 28 novembre 1989.
 Fonds ANM, BNMM, lettre d'Alicia Terzián à Lucía Maranca, 16 avril 1990.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre de la Fondation Gaudeamus à l'ANM, 2 juillet 1991.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre d'Alicia Terzián à Lucía Maranca, 19 novembre 1991.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre d'Alicia Terzián à Lucía Maranca, 21 novembre 1991.
 Fonds ANM, BNMM, lettre manuscrite de Lucia Maranca, 8 décembre 1991.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre manuscrite de Lucia Maranca à la Fondation Gaudeamus, 1991.
 Fonds ANM, BNMM, lettre d'Alicia Terzián à Lucía Maranca, 30 avril 1992.
 Fonds ANM, BNMM, Lettre de la Conférence européenne des promoteurs de musique nouvelle à l'ANM, 17 août 1993.

Programmes

2ème Conférence nationale sur la musique du 20ème siècle (Córdoba)
Anna O (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programme de concert, CETC, 2004.
 Boulez en Argentine, programme du concert, Teatro General San Martín, 19 octobre 1996.
 Catalogue Experimenta 1997 – Volume I
 Catalogue Experimenta 1998
 Catalogue Experimenta 1999
 Catalogue Experimenta 2000
 Experimenta, programmes de concerts de 1997, 1998, 1999, 2000.
 Centre culturel Ricardo Rojas, programmes de 1997.
 Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea, Teatro General San Martín, Programmes 1997-2018.
 Laboratorio de recherche et de production musicale (LIPM) Concerts (voir Annexes)
 Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC), Programmes 1971-1989 (voir annexe 1).
El matadero. Un comentario (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programme de concert, Centro Cultural Rojas, 2009.
El (A)parecido (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programme de concert, CETC, 2010.
El carro alado (Antonio Tauriello, Bruno D'Astoli), Programme de concert, CETC, 1998.
El Cimarrón (Hanz Werner Henze), Programme de concert, CETC, 1997.
 Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), Programmes 1997-2005.
L'histoire du soldat, programme du concert, CETC, 1992.
La casa sin sosiego (Gerardo Gandini, Griselda Gambaro), programme du concert, Teatro San Martín, 1992.
La conquista, catalogue de l'exposition d'affiches, Centro Cultural Recoleta, 18 décembre 1991 – 15 mars 1992.
Luzazul (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programme de concert, CETC, 2013.
Mozartvariationen (Gerardo Gandini), programme de concert, CETC, 1991 et 1994.
Pierrot Lunaire, Programme de concert, CEOB, 1990
Sin Voces (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programme de concert, CETC, 1999.
Sixtina (Marguerite Yourcenar, Alejandro Ullua), Programme de concert, CEOB, 1994.

- Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, (Claudio Monteverdi, Gabriel Valverde, Pablo Ortiz, Carmelo Saïtta), Programme de concert, CETC, 1997.
- Testimonio de María Schumann* (Gerardo Gandini), programme du concert, Centro Cultural Recoleta, 1985.
- Una voz en el viento* (Pablo Ortiz), Programme de concert, CETC, 1998.
- Vexations*, programme du concert, Buenos Aires, Teatro Municipal San Martín, 2 novembre 1988.
- BAQUEDANO Miguel, « Acerca de la nueva música », *Experimenta* 1998 – Volume II, p. 10-11.
- BARTHELMES Barbara, « Arte sonoro : ¿Género nuevo o espacio interdisciplinario ? » (traduction de Gabriela Massuh), *Experimenta Catalogue* 2000, p. 18-19.
- CAGE John, « Experimental Music », *Catalogue Experimenta* 1997 – Volume I, p. 16.
- CORRADO Omar, « Fragmentos desordenados sobre la tradición experimental », *Catalogue Experimenta* 1997 – Volume I, p. 20-22.
- FESSEL Pablo, Fara KORSUNKY, Ignacio LLOBERA ; Pablo CABRERA et M. VAZQUEZ GUEVARA, *Documentación histórica de la actividad del Centro de Experimentación del Teatro Colón*, Rapport préparé pour la Direction du CETC et la Fondation Williams, 2012.
- GARCÍA WEHBI Emilio, site web : <http://emiliogarciawehbi.com.ar/archivo/sin-voces/>
- GOLDSTEIN Malcolm, « Improvisación : gente haciendo música », *Experimenta* 1998, p. 16-17.
- KOREMBLIT Claudio, « ¿Dónde miran los ojos de nuestros tiempo ? », *Catalogue Experimenta* 1997 – Volume I, p. 78.
- KOREMBLIT Claudio, « Experimental » *Catalogue Experimenta* 1997 – Volume I, p. 12.
- KOREMBLIT Claudio, « Chris Mann », *Catalogue Experimenta* 1997 – Volume I, p. 50.
- KOREMBLIT Claudio, « Música-Videoarte », *Experimenta Catalogue* 1999, p. 44.
- KOREMBLIT Claudio, Patricia Martínez, « Del Di Tella à 2000. Una entrevista con Oscar Bazán », *Catalogue Experimenta* 2000, p. 80.
- LIUT Martín, « Sobre música y orejas », *Catalogue Experimenta* 1997 – Volume I, p. 30-32.
- MORRIS Butch, « Vocabulario de conducción. Signos y gestos », *Experimenta*, p. 18-27.
- PANHUYSEN Paul, « Eco : las imágenes del arte sonoro », *Catalogue Experimenta* 2000, p. 15-17.
- PAZ Juan Carlos, « situación, VI », *Catalogue Experimenta* 1997 – Volume I, p. 19-20.
- SCHANTON Pablo, « Experimenta : experiencia, experimentación, experimentalismo y pericia », *Experimenta* 1998, p. 32-33.
- TEITELBAUM Richard, « Entrevista », *Catalogue Experimenta* 1997 – Volume I, p. 69.
- VINELLI, Elena *Sin voces*, 1999, texte complet de l'opéra.

Presse citée

Clarín

Página/12

La Nación

La Opinión

La Prensa

Diario de Poerisa

La Maga. Noticias de cultura, de 1992 à 1996 (Cité comme *La Maga*.)

Lulu. Revista de teorías y técnicas musicales, 1990-1992 (Cité comme *Lulú*).
Revista Punto de Vista
Magazine WNMR

- « El texto completo del mensaje del Presidente ». Puntos principales del discurso de Alfonsín, *La Nación*, 2 février 1985.
- « Encuentro Internacional de la Cultura Democrática. Buenos Aires, Capital de las Artes », *La Razón*, 25 novembre 1985, p. 26.
- « Discurso de Alfonsín », *La Prensa*, 2 décembre 1985, p. 2-5.
- « Buenos Aires, capitale des arts », *La Razón*, 2 décembre 1985, p. 18-19.
- « Distinguieron a Piazzolla en el Encuentro de la Cultura », *La Nación*, 2 décembre 1985.
- « Con el reconocimiento a Astor Piazzolla se inicia el Encuentro de la Cultura Democrática », *La Razón*, 2 décembre 1985, p. 12.
- « El encuentro de la Cultura está en marcha a todo vapor », *La Nación*, 3 décembre 1985.
- « La Sinfónica protesta en la Plaza », *La Nación*, 5 décembre 1985.
- « La misa tanguera del Teatro Colón », *Clarín*, 5 décembre 1985, p. 49.
- « Luigi Nono : Música, talento y solidaridad », *Clarín*, 5 décembre 1985, p. 49.
- « Riesgos y desdichas de la cultura vecinal », *La Nación*, 7 décembre 1985.
- « Por los pasillos del San Martín », *La Razón*, 8 décembre 1985, p. 10.
- « Habrá hoy sentencia en el juicio a las juntas », *La Prensa*, 9 décembre 1985.
- « Severas penas para 5 ex comandantes », *La Razón*, 9 décembre 1985.
- « Dictóse el fallo judicial por los excesos en la represión », *La Prensa*, 10 décembre 1985.
- « La caza del extranjero durante un cóctel en el Teatro Colón », *La Razón*, 10 décembre 1985, p. 22.
- « La clarification d'A. Terzián », *La Prensa*, 10 décembre 1985.
- « Condena perpetua de reclusión a Videla y de prisión a Massera », *La Nación*, 10 décembre 1985, p. 1.
- « Anuncios », *La Nación*, 13 décembre 1985.
- « Pugliese en el Colón : ya no quedan entradas », *Clarín*, 13 décembre 1985.
- « Luigi Nono y el diablo », *La Nación*, 13 décembre 1985.
- « La Marcha de la resistencia », *La Nación*, 12 décembre 1985.
- « La démocratie était le mot de base », *La Nación*, 15 décembre 1985.
- « De última ». Termina el Musikieren », *El Musiquero* N. 40, 1989.
- « En el Goethe. Alicia en el país de las maravillas, versión lírica », *El cronista del espectáculo*, 28 mars 1989.
- « Minimalisme. Una muestra de « música para ver » », *Página/12*, 4 juillet 1989.
- « Ensemble 13 en Buenos Aires », *La Prensa*, 16 juillet 1989.
- « Institut Goethe. La cooperación cultural como objetivo », *El Litoral de Santa Fé*, 21 août 1989.
- « Vídeos et conférences sur le minimalisme », *El Heraldo de Buenos Aires*, 4 octobre 1989.
- « Música clásica : largar el fikus y meterse en el laboratorio », *Revista Primera Plana*, Buenos Aires, 27 juillet 1990.
- « Mozart, muy bien evocado », *Clarín*, 13 juin 1991.
- « Vuelve una obra de danza con partitura de Kröpfl », *Clarín*, 18 novembre 1991.
- « Más de las tres cuartas partes de la población no va nunca al cine, al teatro, a conciertos o exposiciones », *La Maga*, 12 décembre 1991, p. 1-4.
- « Cultura sin fronteras. ICI, British Council, Goethe et Alianza Francesa », *Página/12*, 1992, p. 6.
- « Brèves. Paramusikal », *La Maga* 29 avril 1992, p.10.

- « Rico avanza sobre la Cultura », *La Maga*, 1er juillet 1992, p. 1, 2, 3.
- « El poder militar. El presupuesto de Defensa es superior a la suma total de los de Cultura, Educación, Salud, Acción Social y Justicia », *La Maga*, 6 janvier 1993, p. 1, 2, 3.
- « Una multitud de voces le canta a la Justicia. La cita es el viernes 26, a las siete de la tarde, frente al Palacio de los Tribunales », *La Maga*, 17 mars 1993, quatrième de couverture.
- « Alicia en el Colón ». Le CEOB ouvre sa saison », *Clarín*, 6 mai 1993.
- « Breves ». Música electroacústica », *La Maga*, 20 octobre 1993, p. 15.
- « Agenda », *La Maga*, 25 octobre 1993, p. 18.
- « Madonna llega a River para mostrar su 'Girlie Show' », *La Maga*, 27 octobre 1993, p. 42.
- « Agenda : Gerardo Gandini et Haydée Schvartz. Conciertos de los pianistas con el objetivo de recaudar fondos para el Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea (CEAMC). A las 20h30 en la Fundación San Telmo », *La Maga*, 16 novembre 1993.
- « El público dio su opinión sobre el Teatro San Martín. Resultados de una encuesta de TEA », *La Maga*, 2 février 1994, p. 35.
- « Breves », *La Maga*, 16 février 1994, p. 40.
- « Los jubilados convocan a su marcha no. 100 », *La Maga*, 2 mars 1994, p. 1.
- « Más de un político ganó su elección gracias a mí. Mirtha Legrand y el poder de la televisión », *La Maga*, 4 mai 1994, p. 1, 2, 3.
- « Agenda », *La Maga*, 18 mai 1994, p. 20.
- « La Sinfonietta Omega y su temporada de este año », *La Nación*, 19 mai 1994.
- « Los hijos de los desaparecidos y la tendencia al olvido », *La Maga*, 8 juin 1994.
- « Una temporada de alto vuelo. La escena actual », *Clarín*, 29 décembre 1994.
- « Teatro Musical de los 60. A partir de hoy, en el Goethe », *Clarín*, 6 juin 1995.
- « El compositor y su arte, en cuatro piezas », *La Nación*, 19 mai 1996.
- « E.T.A. Hoffmann dans le théâtre musical. El hombre de arena', par Viviana Tellas », *Clarín*, 15 août 1996.
- « Recorte en la Argentina. Menos cultura », *Revista Noticias*, 13 juillet 1996.
- Magazine Club por la música*, année 1, n° 10, octobre 1996.
- « A propósito de Experimenta 97 », *Club por la música*, 1997.
- « Comienza hoy y participan artistas de distintos países. Ciclo de música experimental. Se titula Experimenta 97 y cubre un amplio espectro de la creación en la música actual », *Clarín*, 20 mars 1997.
- « El gusto de experimentar. Un ciclo en el Rojas », *Página/12*, 20 mars 1997.
- « Este ciclo », *Clarín*, 21 mars 1997.
- « Experimentemos al por mayor », *Página/12*, 22 mars 1997.
- « Sigue Experimenta », *Revista Humor*, 2 avril 1997.
- « Hoy presenta : Sonidos no convencionales », *Página/12*, 6 avril 1997.
- « Una movida contemporánea », *Página/12*, 18 avril 1997.
- « Ambicioso programa del Centro Cultural Ricardo Rojas, de la Universidad de Buenos Aires », *La Prensa*, 23 avril 1997.
- « Una noche expresionista », *La Nación*, 7 juin 1997.
- « Experimenta contraataca », *Página/12*, 17 juillet 1997.
- « John Cage, según Fito y Gandini », *La Nación*, 12 août 1997.
- « Importante ciclo de Música de Vanguardia. Se larga el séptimo capítulo de Experimenta », *Clarín*, 18 septembre 1997.
- « Primera experiencia », *La Nación*, 28 novembre 1997.
- « Música de vanguardia de todo el mundo. Nueva edición del ciclo Experimenta », *Clarín*, 20 mai 1998.
- « Un ciclo en la cornisa », *La Nación*, 31 mai 1998.
- « Incertidumbre en torno al nuevo ciclo internacional Experimenta 98 », *Perfil*, 31 mai 1998.

- « Experimenta resucitó de las cenizas », *La Nación*, 22 juin 1998.
- « Nación salvaría un ciclo que la Ciudad congeló », *Ámbito Financiero*, 29 juin 1998.
- « Finalmente se llevará a cabo el ciclo de música Experimenta 98 », *Perfil*, 22 juillet 1998.
- « Cierran la revista La Maga. Salieron 349 números », *La Nación*, 29 septembre 1998.
- « El arte de hacer versiones », *Revista Clásica*, septembre 2000.
- « Por fin, Experimenta », *Clarín*, 19 juillet 1999.
- « Lejana tierra mía », *Clarín*, 11 août 1999.
- « Mañana comienza Experimenta 2000. Abre el notable compositor Frédéric Rzewski », *Clarín*, 1er octobre 2000.
- « En honor a un nombre plural », *Revista Clásica*, novembre 2000.
- « El Colón, reprogramado », *La Nación*, 5 novembre 2000.
- « Seis propuestas para la nueva danza », *La Nación*, 12 novembre 2000.
- « Cambios en Experimenta », *La Nación*, 20 novembre 1999.
- « Buenos Aires, nueva música », *La Nación*, 20 novembre 1999.
- « Música clásica : dónde está el director ? », *La Nación*, 31 décembre 2000.
- « Dos días que cambiaron la Argentina », *La Nación*, 23 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/361569-dos-dias-que-cambiaron-la-argentin>
- « El CETC, en medio de la tormenta. Omar Cyrulnik, director del Centro de Experimentación del Teatro Colón », *La Nación*, 2 mai 2008.
- « Una ópera partida en dos », *Clarín*, 24 septembre 2011.
- « Las manifestaciones culturales inspiradas en los cacerolazos. Cultura : a seis meses de la protesta popular », *Clarín*, 18 juin 2002.
- « Los Ramones au Colón. Le batteur Marky Ramone a donné un spectacle privé au CETC », *La Nación*, 16 octobre 2008.
- « Afirmaciones y contradicciones », *La Nación*, 25 octobre 2008.
- « En busca de un vice para Sanguinetti », *La Nación*, 2 novembre 2008.
- « Vidiera/Moda. Estilo y rock en el Teatro », *La Nación*, 9 novembre 2008.
- « El Colón y las zapatillas de la discordia ». Una presentación con repercusiones insospechadas », *La Nación*, 23 octobre 2008.
- « Triste centenario. Colón, un año con pocas luces y muchas sombras », *La Nación*, 28 décembre 2008.
- « Vuelve la revista La Maga, con el difícil objetivo de promover el debate cultural. Creada por la escuela TEA en 1991, había cerrado en 1998 después de casi 350 números publicados », *El Cronista*, 11 octobre 2011. Disponible sur : <https://www.cronista.com/controlremoto/Vuelve-la-revista-La-Maga-con-el-dificil-objetivo-de-promover-el-debate-cultural-20111011-0056.html>
- « Gerardo Gandini et Griselda Gambaro, para todos los argentinos », *Igualdad cultural. Inclusión en la diversidad*, 22 octobre 2012. Disponible sur : <http://www.igualdadcultural.gob.ar/novedades/novedad/numero/2452>
- « Le minimalisme magnétique de Steve Reich », *Clarín*, 24 juin 2014.
- « #QuienElige?: Los gritos del silencio », 21 octobre 2017. Disponible sur : <https://lavaca.org/notas/quienelige-los-gritos-del-silencio/>
- AAVV, « Solicitada. El canal de todos », *La Maga*, 28 novembre 1991, p. 15.
- AAVV, « Nunca más. Los ciudadanos reafirmaron su compromiso con la libertad », *La Maga*, 15 juillet 1992, p. 1, 2, 3.
- AAVV, « America 92 est un échec économique et culturel », *La Maga*, 25 novembre 1992, p. 1-2.
- Enquête annuelle AAVV TEA pour La Maga, « El estado de la Cultura », *La Maga*, 23 décembre 1992, p. 1-3.
- AAVV, « Dossier Música y Tecnología », *Lulú*, année I, n° 3, 1992, p. 27-68.

- AAVV, « ¿Quién paga esto ? », *La Maga*, 17 mars 1993, p. 1-4.
- AAVV, « ¿Cómo limpiar la política? », *La Maga*, 7 avril 1993, p. 1, 2, 3.
- AAVV, « El país real. Informe sobre el estado ecológico y ambiental de la Argentina », *La Maga*, 5 mai 1993, p. 1, 2, 4, 31.
- AAVV, « El mercado del sexo. Lesbianas, el amor oculto », *La Maga*, 19 janvier 1994, p. 1-3.
- AAVV, « La presse de Menem. Los medios amigos del Presidente forman una verdadera cadena oficial », *La Maga*, 16 juin 1995, p. 1-3.
- A.F., « Un año para experimentar », *La Nación*, 13 avril 1997.
- AHARONIÁN Coriún, « Dos o tres apuntes sobre Silvestre Revueltas », *Lulú*, année I, n° 2, 1991, p. 39.
- AHARONIÁN Coriún, « Cartas », *Lulú*, année I, n° 2, 1991, p. 79.
- A.L., « La frivolidad ya genera rechazo. Las ideas de Darío Lopérfido, subsecretario de Cultura de la ciudad de Buenos Aires », *Opinión*, novembre 1996.
- ALARCÓN Cristian, « La batalla de Plaza de Mayo. Crónica de una violenta represión que duró todo el día », *Página/12*, 21 décembre 2001.
- AMEIJEIRAS Hernán, « La muestra para la Expo Sevilla abre una polémica », *La Maga*, 1er avril 1992, p. 11.
- AMEIJEIRAS Hernán, « El plástico León Ferrari expone sus duras críticas a la religión cristiana », *La Maga*, 10 juin 1992, p. 23.
- AMEIJEIRAS Hernán, « Diana Saiegh reemplazaría a Miguel Briante en el Recoleta » et « Seis directores en doce años », *La Maga*, 8 décembre 1993, p. 12.
- AMEIJEIRAS Hernán, « Problemas económicos determinaron el cierre de la Fundación San Telmo. Luego de 14 años, desaparece una institución prestigiosa », *La Maga*, 22 décembre 1993, p. 42.
- AMEIJEIRAS Hernán, « La nueva directora del Centro Cultural Recoleta opina que la institución 'está un poco venida abajo'. Diana Saiegh detalla sus proyectos para el centro municipal », *La Maga*, 29 décembre 1993, p. 40.
- AMEIJEIRAS Hernán, « Seis años en el Recoleta », *La Maga*, 26 janvier 1994, p. 31.
- AMEIJEIRAS Hernán, « '90-60-90', muestra en Banco Patricios », *La Maga*, 3 mars 1994, p. 34.
- AMIANO Daniel, « Paisaje sonoros de Fripp, con gauchos », *La Nación*, 5 avril 1995.
- AMIANO Daniel, « Música para días mejores », *La Nación*, 21 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/360826-musica-para-dias-mejores> (dernière visite le 20 mai 2019).
- APICELLA Mauro, « Teatro Colón : tras la renuncia de Miguel Galperín, se busca su reemplazo en la dirección el CETC », *La Nación*, 25 février 2022.
- ARÁOZ BADI Jorge, « Ciclo contemporáneo. Zorzi, Prokofiev y el Quinteto CEAMC, en la agenda del Colón », *La Nación*, 9 avril 1998.
- ARÁOZ BADI Jorge, « Opera para niños. Se presenta en vacaciones en el Recoleta », *La Nación*, 23 juillet 1998.
- ARÁOZ BADI Jorge, « El Colón, de los jóvenes », *La Nación*, 22 juin 2000.
- ARENA Martín, « Crean una Universidad con participación de la sociedad », *La Maga*, 14 octobre 1992, p. 5.
- ARENES Carolina, « El Instituto Goethe frente a la época de las vacas flacas », *La Nación*, 16 août 1996.
- ARES Carlos, « El entusiasmo preside el Encuentro de Cultura Democrática de Buenos Aires », *El País*, 13 décembre 1985.
- ARES Carlos, *La Maga*, « Editorial », 12 décembre 1991, p. 2.
- ARES Carlos, « Tengan piedad. El poder público y privado humilla a los ciudadanos », *La Maga*, 13 mai 1992, p. 1, 30.

- ARES Carlos, « Lo que hace Menem es inmoral », *La Maga*, 10 juin 1992.
- ARES Carlos, « Salud, Maga », *La Maga*, 2 mars 1994, p. 1.
- AULICINO Jorge Ricardo, « Encuentro Internacional de Cultura. Aciertos, desajustes y punto final », *Clarín*, 15 décembre 1985, p. 42-43.
- AULICINO Jorge Ricardo, « Entretelones de las jornadas. Polémicas y pataleos », *Clarín*, 15 décembre 1985, p. 42.
- AYALA Juan, « La cantante Carmen Baliero grabó un cassette 'para pensar lo que quieras o apagarlo' », *La Maga*, 16 décembre 1992, p. 2.
- AYALA Juan, « Los coleccionistas de discos salvan lo que pierden los sellos. Buena parte de las grabaciones originales de la primera mitad del siglo se perdieron en traslados o en la basura », *La Maga*, 16 février 1994, p. 7.
- BARDÍN Pablo, « La Trilogía neoclásica du colon et La casa sin sosiego de Gandini. From Neoclassic Ballet to Stark Operatic Drama », *Buenos Aires Herald*, 28 octobre 2012.
- BATKIS Laura, « Los ruidos de la Conquista en la muestra del Centro Recoleta : Con la reinauguración de la muestra sobre el descubrimiento de América, 40 artistas revisan 500 años », *Página/12*, Buenos Aires, 3 mars 1992.
- BATTLE Diego, « El videoarte casi no tiene cabida en los planes oficiales. Les institutions étrangères couvrent un secteur négligé par l'État », *La Maga*, 8 juillet 1992.
- BATTLE Diego, « El cine, una imagen del país. ¿ Quedará algo de la cultura argentina ? – El Parlamento decidirá en breve el futuro del cine argentino », *La Maga*, 2 février 1994, p. 2-3.
- BECK Ingrid et Paula RODRÍGUEZ, « Oración a la Justicia », *La Maga*, 24 mars 1993, p. 1, 2, 3.
- BELAUNZARÁN Jorge et Roque CASCIERO, « En general, la televisión es un medio sin memoria. Ningún organismo oficial o privado centraliza la información sobre archivos audiovisuales y sonoros », *La Maga*, 16 février 1994, p. 6.
- BELAUNZARÁN Jorge, « La impunidad torna imposible cualquier proyecto democrático. Adolfo Pérez Esquivel », *La Maga*, 16 mars 1994, p. 8.
- BLANCO Eduardo et Pablo MARCHETTI, « Tres años de Menem », *La Maga*, 8 juillet 1992.
- BLANCO Eduardo, « Sexo y poder. La discriminación de las Fuerzas Armadas a los homosexuales », *La Maga*, 10 février 1993, p. 1-3.
- BLANCO Eduardo, « Un país en marcha. Las consecuencias del ajuste en los Estados provinciales », *La Maga*, 29 juin 1994, p. 1-2.
- BORGA Gabriela, « Sergio Renán. El que tiene la batuta », *Página/12*, 21 juillet 1989, p. 20.
- BORGA Gabriela, « El Instituto Goethe apuesta por las vanguardias », *La Verdad. Junín*, 31 octobre 1993.
- BOTANA ESCUDERO Jaime, « Matalón's *El Milagro Secreto*. A provocative opera », *Buenos Aires Herald*, 15 juillet 1991.
- BARTOLOMÉ MITRE, « Editorial. Censura en el ciclo de la Sinfónica », *La Nación*, 6 décembre 1985.
- BORGES Jorge Luis, « Las versiones homéricas », *La Prena*, 5 août 1932.
- BOTANA ESCUDERO Jaime, « Welcome Alice in Goetheland », *Buenos Aires Herald*, 28 mars 1989.
- BOTANA ESCUDERO Jaime, « L'équipe Lambertini-Gandini fait des merveilles », *Buenos Aires Herald*, 4 juin 1989.
- BOIOLA Karina, et Mario CÁMARA, « Entrevistas. La Organización Negra eran, en este contexto, aquellos que decidían hacer memoria, recordarnos sobre universos oscuros como los que acabábamos de vivir en los años de la dictadura », *Revista TRANSAS. Letras y artes de América Latina*, Universidad Nacional de San Martín, 14 août 2018.

- BRUSCHTEIN Luis, « La chispa que encendió la mecha. Crónica de la noche en que se gestó la rebelión popular », *Página/12*, 21 décembre 2001.
- BUCH Esteban, « Hacia una *Lulú* domesticada. Nueva puesta en París », *Lulú*, année II, n° 3, 1992, p. 22.
- CABRERA Hilda, « Un fratricidio en el San Martín. El asesino disponible », *Página/12*, 3 septembre 1992.
- CABRERA Hilda, « Las decisiones las tomo yo. Ernesto Schoo asumió en el San Martín », *Página/12*, 22 août 1996.
- CABRERA Napoleón, « Sobre el texto de Lewis Carroll. Una Alicia para el recuerdo », 4 juin 1989.
- CABRERA Napoleón, « Gandini : glosas, alusiones », *Clarín*, 7 juillet 1988, p. 7.
- CABRERA Napoleón, « Un gran revoltoso en Buenos Aires. Luigi Nono conversó de música y de cien temas », *Clarín*, 10 décembre 1985, p. 9.
- CALZÓN Miguel, « Computadoras : ON », *Lulú*, année I, no. 1, 1991, p. 70-73.
- CALZÓN Miguel, « El programa cmusic », *Lulú*, année I, no. 2, 1991, p. 74-78.
- CAMPS Pompeyo, « Opera, en auspicioso debut », *Clarín*, 27 juillet 1990.
- CAMPS Pompeyo, « Britten y una ópera para la juventud », *Clarín*, 10 juillet 1991.
- CAÑARDO Marina, « Diálogos imaginarios al ritmo del tango : Satie, Cage y el grupo Línea Adicional », *La Nación*, 5 novembre 2012.
- CAPPA G., « La música se adentra en el laberinto de Jorge Luis Borges », 14 février 2006. <https://canal.ugr.es/prensa-y-comunicacion/medios-digitales/granada-hoy/la-musica-se-adentra-en-el-laberinto-de-jorge-luis-borges/>
- CARBAJAL Mariana, « La ciudad tomada por la psicosis. En todos los barrios, los comercios cerraron por miedo », *Página/12*, 20 décembre 2001.
- CASCIERO Roque, « Conservatorios, escuelas y facultades que enseñan música. Las posibilidades para estudiar, desde el López Buchardo hasta el Sadem », *La Maga*, 12 janvier 1994, p. 12.
- CATENA Alberto, « Gandini parle de El Cimarrón », *Revista Teatro Colón*, mai 1997.
- CHAHER Sandra, « Este año no habrá programas de ballet experimental », *La Maga*, n° 14, 15 avril 1992, p. 13.
- CHAHER Sandra, « Entrará al Congreso la ley de creación de la Universidad de Arte. Las escuelas artísticas de nivel medio dicen que el proyecto 'atenta contra la coherencia pedagógica' », *La Maga*, 15 septembre 1993, p. 37.
- CHEREN Liliana, « La Fundación Omega ingresa en su tercer año con muestras de Quino y Fontanarrosa », *La Maga*, 27 octobre 1993, p. 34.
- CERANA Carlos, « Hay que ampliar la perspectiva estética de la relación del Colón con la sociedad. Entrevista con Sergio Renán », *Lulú*, n° 3, 1992, p. 4-8.
- CETTA Pablo et Pablo DI LISCIA, « P.C. SOS », *Lulu*, année I, n° 3, 1992, p. 62-67.
- COMOLLI Jean-Louis, « El silencio de las torres », *Página/12*, 8 septembre 2002. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/366-75-2002-09-08.html>
- CORRADO Omar, « Reflexiones sobre '6 eventos' de Juan Carlos Paz », *Lulú*, année I, no.2, 1991, p. 19-24.
- COSTANTINI Gustavo, « Impactantes versiones de obras contemporáneas », *La Opinión*, 16 juillet 1998.
- COSENTINO Olga, « La tragedia... y una cierta mirada. La première de 'Un fratricidio' de Von Bose », *Clarín*, 3 septembre 1992.
- CRISCOLO Sergio, « Una fundación organiza la Tercera Bienal Joven. En esta nueva edición habrá muestras, recitales y mesas de debate », *La Maga*, 29 septembre 1993, p. 38.

- CRUZ Alejandro, « 'Infinito Nero', de Sciarrino, en el Xirgu. El CETC inicia así su temporada », *La Nación*, 24 mai 2006.
- CRUZ Alejandro et PACHECO Carlos, « Buenos Aires será sede de un festival internacional. La Secretaría de Cultura municipal prepara un encuentro con invitados extranjeros para octubre del 97 », *La Maga*, 28 août 1996.
- CRUZ Alejandro, « Oscar Araiz deja el San Martín », *La Nación*, 12 décembre 1997.
- CRUZ Alejandro, « Quiero al gran público », *La Nación*, 20 mai 1998.
- DANIELS Alfonso, « Argentina's Dirty War : the Museum of Horrors », *The Telegraph*, 17 mai 2008. Disponible sur : <http://www.telegraph.co.uk/culture/3673470/Argentinas-dirty-war-the-museum-of-horrors.html>
- DE LA FUENTE Sandra, « Isabella Faust. Dos puntas de un gran arco », *Clarín*, 5 novembre 2016.
- DEL MAZ Mariano, MONJEAU Federico, Fernando García, « Decíamos ayer... », *Clarín*, 24 décembre 2000.
- DELGADO Marcelo, « De un espacio vital a un no lugar », *Página/12*, 6 mai 2008.
- DELLATORRE Raúl, « Mingo se fue entre bocinas y cacerolazos. La jornada empezó con saqueos y terminó con la renuncia de Cavallo », *Página/12*, 20 mai 2001. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-20/pag17.htm>
- DILLON Marta, « La revolución es feminista », *Página/12*, 8 septembre 2018. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/133995-la-revolucion-es-feminista>
- DON HOGAN Charles, « Pardon of Argentine Officers Angers Critics of the Military », *New York Times*, 8 octobre 1989. Disponible sur : <http://www.nytimes.com/1989/10/09/world/pardon-of-argentine-officerS/A,ngers-critics-of-the-military.html>
- DUBATTI Jorge, « Estreno mundial en el San Martín. Mezcla de teatro y música », *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 31 août 1992.
- DUBATTI Jorge, « En la tradición expresionista. Un fratricidio y los nuevos pasos del teatro », *El Cronista*, 7 septembre 1992.
- DUBATTI Jorge, « En el Centro de Experimentación del Colón – Poesía, música y teatro componen un espectáculo atrapante en 'Sin Voces' », *El Cronista*, 29 novembre 1999.
- D'URBANO Jorge, « Música. Lilipirorororo, Piiii, Toc. Concierto de música contemporánea en el Instituto Di Tella », *El Mundo*, 10 novembre 1966.
- ENRIQUEZ Mariana, « El trabajo cultural es siempre contracultural », *Página/12*, 25 octobre 1996.
- ESPAÑA Claudio, « El radicalismo promete una 'sacudida cultural' », *La Nación*, 3 août 1996.
- ESPINOSA Patricia, « Consigna : recrear la torre Eiffel sobre el Riachuelo », *ámbito*, 19 décembre 2007. Disponible : <https://www.ambito.com/espectaculos/consigna-recrear-la-torre-eiffel-el-riachuelo-n3477076>
- ESPINOSA Patricia, « Fin de FIBA y auguran continuidad con Macri », *Ámbito*, 25 septembre 2007. Disponible sur : <https://www.ambito.com/espectaculos/fin-fiba-y-auguran-continuidad-macri-n3463375>
- ETKIN Mariano, « Alrededor del tiempo », *Lulú*, année I, n° 2, 1991, p. 17-18.
- ETKIN Mariano, « El hombre que está solo y espera », *Catalogue du Festival « Neue Musik Rümelingen »*, Suisse, 1997. Disponible sur : <https://6notas.wordpress.com/2015/03/02/el-hombre-que-esta-solo-y-espera-por-mariano-etkin/>
- ETKIN Mariano, « Alrededor de México », *Lulú*, Année I, N.2, 1991, p. 33-34.
- FALCOFF Laura, « La danza de los prisioneros. Desde hoy en el san Martín, una obra de Messiaen », *Clarín*, 23 novembre 1995.

- FALCOFF Laura, « Un espectáculo singular. Diana Theodoridis armó coreografía sobre música de Beethoven y del argentino Matalón », *Clarín*, 19 novembre 2000.
- FEITLOWITZ Marguerite, « Griselda Gambaro by Marguerite Feitlowitz », *BOMB Magazine*, juillet 1990, p. 6-7.
- FELDMAN Morton, « Después del Modernismo » (trans. C. E. Feiling), *Lulu*, année I, no.1, 1991, p. 9-14.
- FERNÁNDEZ Alicia Liliana, « Música para escuchar a Borges », *La Gaceta*, 13 septembre 2010.
- FERNÁNDEZ BITAS Marcelo, « Ópera basada en textos de Borges. Manos a la obra », *El Cronista*, 5 juillet 1991.
- FERNANDEZ WALKER Gustavo, « La revista que cambió la crítica musical argentina », *Clarín, Suplemento Ñ*, 19 octobre 2011.
- FERRARI Andrea, « La música de la bronca. En los barrios », *Página/12*, 21 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-21/pag19.htm>
- FERRARI Vanina et Juan LIVINGSTON, « Desde 'torpes' hasta 'delincuentes', Carlos Menem calificó a los periodistas con 17 adjetivos distintos. Tengan en consideración la dignidad del silencio », *La Maga*, 22 juillet 1992, p. 3.
- FESSEL Pablo, « El acento agudo » dans Federico Monjeau (et autres), *Lulu*, p. 19-22.
- FISCHERMAN Diego, « Breves. Los músicos de la Sinfónica Nacional no están conformes con su nuevo director », *La Maga*, 11 mars 1992, p. 10.
- FISCHERMAN Diego, « La 'Missa Solemnis' según Gardiner fue elegida como disco del año por la crítica europea », *La Maga*, 11 mars 1992, p. 10.
- FISCHERMAN Diego, « Gerardo Gandini – compositor: Las citas sirven para evitar lo previsible/Eurídice, una mujer desaparecida », *La Maga*, Buenos Aires, 25 mars 1992, p. 11.
- FISCHERMAN Diego, « Dos obras revolucionarias de distintas épocas en Recoleta. Siete canciones para un rey loco y 'Lamento de Arianna', por le Centro de Experimentación », *La Maga*, n° 14, 15 avril 1992, p. 20.
- FISCHERMAN Diego, « Para salvar la vaca. *Tal y Tul*, ópera para pibes », *Página/12*, 16 juillet 1993.
- FISCHERMAN Diego, « Cage revisitado. Four Walls », *Página/12*, 5 octobre 1994.
- FISCHERMAN Diego, « La historia del soldado », *Revista Teatro Colón*, septembre 1994.
- FISCHERMAN Diego, « Música contra el aburrimiento. Halloween », *Página/12*, 1er septembre 1994.
- FISCHERMAN Diego, « Con el diablo en casa. Historia del soldado », *Página/12*, 10 septembre 1994.
- FISCHERMAN Diego, « Una temporada alta. Música clásica 1994 », *Página/12*, 17 décembre 1994.
- FISCHERMAN Diego, « La música de vanguardia de los 60, en los 90 », *Página/12*, 8 juin 1995.
- FISCHERMAN Diego, « El lugar sin límites. John Cage revisité », *Página/12*, 2 août 1995.
- FISCHERMAN Diego, « Amor, inspiración, destino », *Página/12*, 23 septembre 1995.
- FISCHERMAN Diego, « Una demanda contra el olvido. Diario de un desaparecido », *Página/12*, 27 septembre 1995.
- FISCHERMAN Diego, « La 'otra música' se dispone a decir presente con un ciclo », *Página/12*, 11 juillet 1996, p. 26.
- FISCHERMAN Diego, « Un año brillante para los fans de la música clásica », *Página/12*, 31 décembre 1996.
- FISCHERMAN Diego, « Clásicos de la semana pasada. Francisco Kröpfl y un ciclo atípico », *Página/12*, 19 avril 1997.

FISCHERMAN Diego, « Una ópera-homenaje a la Revolución Cubana », *Página/12*, 30 mai 1997.

FISCHERMAN Diego, « Tres compositores en busca de una misma obra », *Revista Teatro Colón*, septembre 1997.

FISCHERMAN Diego, « El satánico Dr. Kitsch », *Página/12*, 9 avril 1998.

FISCHERMAN Diego, « Mahagonny versión hardcore », *Página/12*, 16 avril 1998.

FISCHERMAN Diego, « Vieras qué lindo el teatro con música, lo vieras en la Recoleta », *Página/12*, 27 juin 1998.

FISCHERMAN Diego, « Los sonidos de este siglo. El martes empieza el Ciclo de Música del San Martín », *Página 12*, 1er octobre 1998.

FISCHERMAN Diego, « El comic va a la ópera », *Página/12*, 27 octobre 1998.

FISCHERMAN Diego, « Un quinteto para el principio del tiempo que viene », *Página/12*, 30 avril 1999.

FISCHERMAN Diego, « Fantasmas en el Centro Experimental del Colón », *Página/12*, 29 mai 1999.

FISCHERMAN Diego, « Venganza de los fantasmas caídos », *Página/12*, 3 juin 1999.

FISCHERMAN Diego, « Los fantasmas de la ópera », *Página/12*, 6 juin 1999.

FISCHERMAN Diego, « Días de radio », *Radar*, 7 novembre 1999, p. 6-7.

FISCHERMAN Diego, « Lo que hacemos los compositores se parece mucho a la astrofísica », *Página/12*, 2 novembre 1999.

FISCHERMAN Diego, « Un concierto para recorrer tres décadas de coherencia estética », *Página/12*, 12 novembre 1999.

FISCHERMAN Diego, « Una obra sobre la ausencia », *Página/12*, 20 novembre 1999, p. 27.

FISCHERMAN Diego, « Los sonidos de las catacumbas », *Página/12*, 23 novembre 1999.

FISCHERMAN Diego, « Seis personajes en busca de la tierra prometida », *Página/12*, 7 mai 2000.

FISCHERMAN Diego, « Como caballo de pueblo », *Página/12*, 7 mai 2000.

FISCHERMAN Diego, « Un mes musical que va de Monteverdi a Leos Janacek », *Página/12*, 3 juin 2000.

FISCHERMAN Diego, « Para despedir al siglo, un saludo a toda orquesta », *Página/12*, 13 juillet 2000.

FISCHERMAN Diego, « Un ciclo para escuchar la música que un siglo no oyó », *Página/12*, 7 novembre 2000.

FISCHERMAN Diego, « El Arditti : un lujo para el ciclo del San Martín », *Página/12*, 9 novembre 2000.

FISCHERMAN Diego, « El varieté llega al Colón, en un programa del siglo XX », *Página/12*, 2 novembre 2001. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-11/01-11-02/pag32.htm>

FISCHERMAN Diego, « El varieté en un teatro de ópera », *Página/12*, 15 novembre 2001. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-11/01-11-15/pag26.htm>

FISCHERMAN Diego, « Yo amo todo lo que es ritual y todo ritual incluye a la música », *Página/12*, 20 décembre 2001.

FISCHERMAN Diego, « La desolada poesía del caminante », *Página/12*, 25 octobre 2002.

FISCHERMAN Diego, « El Colón con verso », *Página/12*, 29 octobre 2008.

FISCHERMAN Diego, « Los hijos de la lágrima », *Página/12*, 18 septembre 2011.

FISCHERMAN Diego, « Prometeo, una empresa heroica », *Página/12*, 16 novembre 2013.

FISCHERMAN Diego, « Un hecho estético trascendente », *Página/12*, 19 novembre 2013.

FISCHERMAN Diego, « Tenemos que hacer que las cosas suenen por primera vez », *Página/12*, 14 mars 2014.

- FISCHERMAN Diego, « La notable vigencia de una apuesta », *Página/12*, 25 avril 2014.
Disponible sur : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-32017-2014-04-25.html>
- FONTANA Juan Carlos, « Gerardo Gandini. Componer y difundir música contemporánea », *magazine Qué hacemos*, Buenos Aires, juillet 1992.
- FORN Juan, « El Estado sitiado », *Página/12*, 21 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-21/pag20.htm>
- FRIERA Silvina, « La Fábrica, una experiencia inédita en el barrio de Almagro. Una auténtica cultura del trabajo », *Página/12*, 2 janvier 2001. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-02/01-02-26/pag21.htm> (dernière visite le 20 mai 2019).
- FRIERA Silvina, « La cultura, resistencia a la oscuridad. Le Goethe-Institut fête ses cinquante ans en Argentine avec de multiples activités », *Página/12*, 20 mai 2017.
- GAINZA María, « La alquimista », *Página/12*, 17 septembre 2006.
- GALLONE Osvaldo, « Buenos Aires capital de las artes. La fiesta del encuentro », *El periodista de Buenos Aires*, 13 décembre 1985, p. 26.
- GANDINI Gerardo, « Objetos encontrados : apuntes sobre algunos procedimientos utilizados por el compositor desde 1966 hasta la fecha », *Lulú*, année I, no. 1, 1991, p. 57-64.
- GARCÍA MARQUEZ Gabriel, « Encuentro de intelectuales. Palabras para un nuevo milenio », *El periodista de Buenos Aires*, 13 décembre 1985.
- GARFF Juan, « Títeres con voz de ópera », *Clarín*, 25 juillet 1998.
- GESELL Silvia, « La música de Erik Satie da magia a la danza », *La Nación*, 25 août 1993.
- GESELL Silvia, « Música de John Cage como fuente de inspiración para la danza », *La Nación*, 2 octobre 1994.
- GESELL Silvia, « Vanguardias dislocadas », *La Nación*, 21 septembre 1996.
- GESELL Silvia, « Ryoanji, escalera a la paz », *La Nación*, 26 juillet 1999.
- GIACANI Aída, « Arrabal logró provocar el escándalo », *La Razón*, 12 décembre 1985 p. 32.
- GIANERA Pablo, « La patria musical », *Página/12*, 23 juillet 2003.
- GIANERA Pablo, « Magistral alegoría de la decadencia », *La Nación*, 11 novembre 2007.
Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/magistral-alegoria-de-la-decadencia-nid961161>
- GIANERA Pablo, « Una idea convertida en espacio », *La Nación*, 25 mai 2008.
- GIANERA Pablo, « Con la magia de Gandini y Gambaro », *La Nación*, 23 octobre 2012.
Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/con-la-magia-de-gandini-y-gambaro-nid1519692/>
- GIANERA Pablo, « Prometeo, la ópera imposible », *La Nación*, 15 novembre 2013.
- GIANERA Pablo, « Steve Reich : 'la buena música no presenta ninguna exigencia' », *La Nación*, 22 juin 2014.
- GINASTERA Alberto, « 'Nuestra civilización será juzgada por las producciones de los creadores actuales'. Un fragmento de 'Tendencias en la música contemporánea' », *La Maga*, 28 avril 1993, p. 25.
- G. P., « Experimentación en ópera y ballet. Gerardo Gandini, a la búsqueda de 'Ocho canciones para un rey loco' », *El cronista comercial*, 22 avril 1992.
- G. M., « Una pieza lírica de Kafka y von Bose. El Goethe en el San Martín », *La Prensa*, 3 septembre 1992.
- GILBERT Abel, « Opinion. El Colón 'Okupa' », *Página/12*, 15 novembre 2001.
- GIMÉNEZ Alberto Emilio, « El Ensemble 13 en el Instituto Goethe », *La Nación*, 8 avril 1989.
- GIORDANO Santiago, « Un experimento muy poco vanguardista », *Página/12*, 6 mai 2008.

- GIORELLO Eduardo, « La Filarmónica inició su primera gira europea », *La Maga*, 24 juillet 1992, p. 21.
- GOCIOŁ Judith et Hernán AMEIJERAS, « Mi accionar mantiene vigente el pensamiento de Perón. José María Castiñeira de Dios fait le bilan de son administration », *La Maga*, 12 mai 1993, p. 4-5.
- GONZÁLEZ Daniel, « Espectacular cierre del encuentro cultural. Una fiesta popular con música y mateadas en el Parque Lezama », *La Razón*, 15 décembre 1985, p. 10.
- GONZALEZ Daniel, « El escándalo final convirtió la conferencia de Arrabal en un hecho teatral surrealista », *La Razón*, 11 décembre 1985, p. 11.
- GONZALEZ Daniel, « La cultura democrática y su noche en el Colón », *La Razón*, 10 décembre 1985, p. 12.
- GOODMAN Nelson, « ¿Cuándo es el arte ? » (trans. C. E. Feiling), *Lulu*, année I, n° 2, 1991, p. 11-16.
- G.P., « Diez días que conmovieron al Goethe. Minimal, Watson », *Clarín*, 21 avril 1989.
- GRANOVSKY Martín, « El día (y la noche) del no va más », *Página/12*, 20 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-20/pag03.htm>
- GUERRIERO Leila, « Mundo Impa », *La Nación*, 22 avril 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/212782-mundo-imp> (dernière visite le 20 mai 2019).
- HALFON Mercedes, « Adelante radicales », *Página/12*, 3 juin 2018.
- HIMITIAN Evangelina, « Escenas de una ciudad sobrepasada », *La Nación*, 21 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/361017-escenas-de-una-ciudad-sobrepasada> (dernière visite le 20 mai 2019).
- I.B., « Este es el momento de buscar la excelencia. Dario Lopérfido, nuevo director del Centro Cultural Ricardo Rojas », *La Maga*, 25 mai 1994, p. 39.
- IRIBARREN María, « Hoy Sergio Renán asume como director artístico del Teatro. Los problemas que plantea el Colón, no se resuelven con mi regreso' », *Clarín*, 19 septembre 2000.
- J.G., « Los chicos participan », *Clarín*, 17 juillet 1993.
- KLÜPPELHOLZ Werner, « Componer en el posmodernismo. Mauricio Kagel en diálogo con Werner Klüppenholz » (trad. León Mames), *Lulú*, année I, n° 2, 1991, p. 4-10.
- KOHAN Pablo, « La Bandina : sonido moderno y atractivo con cacerolas propias », *La Nación*, 23 janvier 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/361378-la-bandina-sonido-moderno-y-atractivo-con-cacerolas-propias> (dernière visite le 20 mai 2019).
- KOHAN Pablo, « Colón modelo 1998 : Detrás de las noticias, la verdadera historia », *La Nación*, 18 octobre 1997.
- KOHAN Pablo, « Visita a los sonidos del siglo », *La Nación*, 12 juillet 2000.
- KOHAN Pablo, « Lo que va del Colón al Teatro Argentino », *La Nación*, 31 décembre 2000.
- KOHAN Pablo, « Stravinsky en cinco creaciones argentinas », *La Nación*, 25 novembre 2000.
- KOREMBLIT Claudio, « Los nietos del viejo Cage », *El Musiquero*, janvier 1990.
- KOVADLOFF Santiago, « El estallido de la verdad », *La Nación*, 21 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/360926-el-estallido-de-la-verdad> (dernière visite le 20 mai 2019).
- KRÖPFEL Francisco, « Una aproximación al análisis y a la composición del ritmo », *Lulu*, année I, no.1, 1991, p. 77-80.
- LACONA Juan, « Ariel Ramírez », *La Razón*, 7 décembre 1985, p. 39.
- LAMBERTINI Marta, « Alice, en los bordes inquietantes del sueño », *Revista del Teatro Colón*, mai 1993.
- LANDABURU Jorge, « Comenzó el Primer Encuentro de la Cultura Democrática. Astor Piazzolla fue designado Ciudadano Ilustre », *La Razón*, 3 décembre 1985.

- LANDARBURU Jorge, « Un ciclo necesario : La música contemporánea y las nuevas tecnologías », *Revista Teatro*, avril 1997, année 3, n° 5.
- LERER Diego, « Le nouveau film de Jonathan Demme sera la première grande production sur le sida », *La Maga*, 15 juillet 1992, p. 7.
- LIUT Martín, « El laboratorio de música electroacústica del Recoleta es el más importante de Latinoamérica/Una historia que comenzó durante la década del 50 », *La Maga*, 19 août 1992, p. 8.
- LIUT Martín, « La mitad del personal trabaja en 'negro'. El Teatro Argentino de La Plata maintient des contrats irréguliers », *La Maga*, 16 septembre 1992, p. 28.
- LIUT Martín, « Los directores Simón Blech y Mario Benzecry opinan que 'las orquestas deben educar y seducir al público'. Dos músicos que se plantean atraer a la gente que no asiste a concierto », *La Maga*,..., 2 septembre 1992, p. 26.
- LIUT Martín et Fernando SÁNCHEZ, « 'En la Argentina todo se pincha interesadamente', asegura Miguel Ángel Estrella, fundador de Música Esperanza », *La Maga*, 30 septembre 1992, p. 5.
- LIUT Martín, « Sergio Renán reconoce que sus gustos personales influyen en la programación del Teatro Colón. El director de la principal sala de Buenos Aires presentó su temporada 1993 », *La Maga*, 21 octobre 1992, p. 10.
- LIUT Martín, « La revista musical 'Lulú' vuelve a salir a partir de noviembre », *La Maga. Noticias de cultura*, 21 octobre 1992, p. 10.
- LIUT Martín, « Sigue la polémica por la cámara acústica del Colón », *La Maga*, 4 novembre 1992, p. 21.
- LIUT Martín, « Haydée Schvartz estrenó la obra 'Four Walls' », *La Maga*, 2 décembre 1992, p. 13.
- LIUT Martín, « Tomás Marco habla sobre la falta de difusión de la música contemporánea », *La Maga*, 2 décembre 1992, p. 13.
- LIUT Martín, « Cómo escucha la gente y cómo escuchan los músicos. Los docentes Carmelo Saïtta y María del Carmen Aguilar opinan sobre los modos de percibir el arte » – « La educación musical de los conservatorios », *La Maga*, 23 décembre 1992, p. 9.
- LIUT Martín, « Tomás Marco : 'La revolución armónica ya terminó' », *La Maga*, 13 janvier 1993, p. 22.
- LIUT Martín, « Giacomo Manzoni estudia las sumas sonoras y tímbricas », *La Maga*, 13 janvier 1993, p. 22.
- LIUT Martín, « 100 años de música en Buenos Aires, recuerda la historia lírica, sinfónica y de la danza porteñas. El libro de Enzo Valenti Ferro recupera un siglo de actividad musical », *La Maga*, LIUT Martín, 20 janvier 1993, p. 25.
- LIUT Martín, « Breves. Jornadas de Musicología », *La Maga*, 3 mars 1993, p. 18.
- LIUT Martín, « Para el docente y periodista Julio Palacio, el crítico debe tener una formación musical. El conductor de VCC cree que es necesario jerarquizar su oficio », *La Maga*, LIUT Martín, 10 mars 1993, p. 10.
- LIUT Martín, « Se cumple diez años de la creación de la Academia Bach », *La Maga*, 17 mars 1993, p. 9.
- LIUT Martín, « La Filarmónica estrena una obra para marimba y orquesta », *La Maga*, 17 mars 1993, p. 9.
- LIUT Martín, « Distintos criterios para organizar los abonos musicales », *La Maga*, 24 mars 1993, p. 29.
- LIUT Martín, « Los libros y las partituras del Collegium Musicum juntan humedad en un sótano oscuro. La plus importante bibliothèque du genre est fermée depuis presque huit mois », *La Maga*, 14 avril 1993, p. 9.
- LIUT Martín, « Concierto de Stephen Drury en el Goethe », *La Maga*, 14 avril 1993, p. 9.

- LIUT Martín, « Aurora Nátola recuerda a su esposo Alberto Ginastera/El más importante compositor de Sudamérica/La mayor parte de su discografía no se consigue en el país », *La Maga*, 28 avril 1993, p. 24.
- LIUT Martín, « Abren una nueva sala para música académica en San Telmo », *La Maga*, 12 mai 1993, p. 15.
- LIUT Martín, « La falta de personal pone en peligro la continuidad de las clases en el Conservatorio Municipal De Falla. Quelque 1 500 étudiants pourraient perdre leurs cours de musique en raison de problèmes d'hygiène », *La Maga*, 19 mai 1993, p. 4.
- LIUT Martín, « El coro y el ensamble instrumental de Icana recuperan la realización de óperas de cámara », *La Maga*, 26 mai 1993, p. 15.
- LIUT Martín, « El Ensemble Halloween homenajea a John Cage en el Colón », *La Maga*, 2 juin 1993, p. 11.
- LIUT Martín, « El nuevo Programa Nacional de Orquestas Juveniles plantea una alternativa a la enseñanza tradicional. La Secretaría de Cultura ideó un plan de educación inspirado en un modelo venezolano », *La Maga*, 9 juin 1993, p. 13.
- LIUT Martín, « Cuatro jóvenes dirigen la Orquesta de Cámara Mayo. Des chefs d'orchestre latino-américains boursiers au Venezuela se produisent au San Martín », *La Maga*, 30 juin 1993, p. 17.
- LIUT Martín, « Homenajea a Guillermo Graetzer y a César Franchisena », *La Maga*, 21 juillet 1993, p. 47.
- LIUT Martín, « Gandini et Piglia se sont réunis pour écrire un opéra. L'adaptation de 'La ciudad ausente' débute au Teatro Colón en 1995 », *La Maga*, 8 septembre 1993, p. 10.
- LIUT Martín, « Las citas y los niveles de comprensión », *La Maga*, 8 septembre 1993, p. 10.
- LIUT Martín, « Para el director del Centro Internacional de Estudio Musicales, 'los docentes de Latinoamérica están atrasados' », *La Maga*, 20 octobre 1993, p. 15.
- LIUT Martín, « El Cantapueblo 93 a reuni 170 corales à Mendoza. 5000 coreutas de todo el país cantaron durante nueve días en varias ciudades mendocinas », *La Maga*, 27 octobre 1993, p. 45.
- LIUT Martín, « Estrenan una ópera con rap e influjos del rock », 10 novembre 1993, p. 13.
- LIUT Martín, « Fernando Von Reichenbach : Una forma de inventar cosas es combinar lo existente. Un ingeniero e inventor que trabaja desde hace más de tres décadas – Catalina : el convertidos gráfico-analógico », *La Maga*, 8 décembre 1993, p. 45.
- LIUT Martín, « Un proyecto ambicioso que aún no se concreta » – « Para el director Guillermo Scarabino, el programa de orquesta juveniles 'empezó por el final'. Un músico argentino que participó en el proyecto venezolano para formar jóvenes instrumentistas », *La Maga*, 15 décembre 1993, p. 48.
- LIUT Martín, « Corremos en el Turismo Carretera de las computadoras », *La Maga*, 29 décembre 1993, p. 32-33.
- LIUT Martín, « La música no se pierde porque la gente se aferra a lo que siente suyo. María Teresa Melfi y Elena Hermo, etnomusicólogas », *La Maga*, 5 janvier 1994, p. 39.
- LIUT Martín, « La acción evangelizadora protestante », *La Maga*, 5 janvier 1994, p. 39.
- LIUT Martín, « Pedro Ignacio Calderón a pris la direction de la Sinfónica Nacional. Le chef d'orchestre le plus prestigieux d'Argentine présente ses projets pour son nouvel orchestre » – « Un organismo oficial con problemas internos », *La Maga*, 12 janvier 1994, p. 14.
- LIUT Martín, « Hace 37 moría Arturo Toscanini. Un director de orquesta tomado como símbolo del antifascismo », *La Maga*, 19 janvier 1994, p. 41.
- LIUT Martín, « Lo único que queda del Di Tella son partituras. Tres compositores jóvenes debaten sobre el panorama de la música contemporánea en la actualidad », *La Maga*, 9 février 1994, p. 12.

LIUT Martín, « Distintas etapas de la música culta contemporánea », *La Maga*, 9 février 1994, p. 12.

LIUT Martín et Carlos Inzillo, « Valioso material perdido de clásica y jazz », *La Maga*, 16 février 1994, p. 7.

LIUT Martín, « Más de 160 espectáculos de música académica », *La Maga*, 9 mars 1994, p. 8.

LIUT Martín, « Inauguran parte del edificio del Instituto de Musicología », *La Maga*, 30 mars 1994, p. 13.

LIUT Martín, « Los espacios alternativos renuevan la música clásica », *La Maga*, 4 mai 1994, p. 39.

LIUT Martín, « Silbidos y aplausos en la reapertura del Teatro Avenida. A 15 años del incendio, la Avenida de Mayo recuperó su tradicional sala », *La Maga*, 22 juin 1994, p. 8.

LIUT Martín, « 'Európera V' en el Centro Cultural San Martín », *La Maga*, 29 juin 1994, p. 36.

LIUT Martín, « John Cage, el 'profeta de la desorganización musical' », *La Maga*, 29 juin 1994, p. 36.

LIUT Martín, Alberto Emilio Giménez, « Pierre Boulez, intérprete del pensamiento musical del siglo », *La Nación*, 19 octobre 1996.

LIUT Martín, « Imágenes de Schumann en un testimonio de Gerardo Gandini », *La Nación*, 23 octobre 1996.

LIUT Martín, « Compositores con tutú », *La Nación*, 21 septembre 1996.

LIUT Martín, « Hans Wener Henze. Un ecléctico fiel a sí mismo », *Revista Teatro Colón*, mai 1997.

LIUT Martín, « El tango, como un clásico », *La Nación*, 1997.

LIUT Martín, « En el 97, la nueva música toma vuelo », *La Nación*, 11 janvier 1997.

LIUT Martín, « Un Schönberg de lujo en el BAC », *La Nación*, 19 avril 1997.

LIUT Martín, « Gandini, el tango y después », *La Nación*, 4 mai 1997.

LIUT Martín, « Un piano de película », *La Nación*, 3 juin 1997.

LIUT Martín, « Cuando la música se iguala a la imagen », *La Nación*, 6 juin 1997.

LIUT Martín, « Otra maratón de música », *La Nación*, 12 août 1997.

LIUT Martín, « Fito y Gandini, alrededor de Cage », *La Nación*, 15 août 1997.

LIUT Martín et René VARGAS VERA, « Cien años de Paz », *La Nación*, 18 août 1997.

LIUT Martín, « Reescribir a Monteverdi », *La Nación*, 22 août 1997.

LIUT Martín, « Le Colón a rejoint la fête. Le Kronos Quartet a convoqué un public aussi hétérogène que sa musique », *La Nación*, 14 octobre 1997.

LIUT Martín, « El Teatro Colón desafina », *La Nación*, 18 octobre 1997.

LIUT Martín, « Un infierno del que no se quiere hablar », *La Nación*, 21 novembre 1997.

LIUT Martín, « Nueva música, mayor público », *La Nación*, 31 décembre 1997.

LIUT Martín, « Brecht y Weill, sin subtítulos », *La Nación*, 11 avril 1998.

LIUT Martín, « Los desafíos de la nueva música », *La Nación*, 11 avril 1998.

LIUT Martín, « Brecht-Weill, contundente y sin fisuras », *La Nación*, 15 avril 1998.

LIUT Martín, « Finalmente, se levantó el ciclo Experimenta », *La Nación*, 7 juin 1998.

LIUT Martín, « El último adiós a Juan Carlos Paz », *La Nación*, 28 juin 1998.

LIUT Martín, « Les contemporains de la meilleure musique », *La Nación*, 9 octobre 1998.

LIUT Martín, « Tres días de nueva música », *La Nación*, 17 octobre 1998.

LIUT Martín, « Con el canto en la sangre », *La Nación*, 26 octobre 1998.

LIUT Martín, « Por otra estética musical », *La Nación*, 3 novembre 1998.

LIUT Martín, « Aires sonoros del Siglo de Oro español », *La Nación*, 3 décembre 1998.

LIUT Martín, « La vanguardia musical llega por triplicado », *La Nación*, 3 décembre 1998.

LIUT Martín, « Siglo de la diversidad », *La Nación*, 25 octobre 1999.

LIUT Martín, « Con solvencia camarística », *La Nación*, 29 avril 1999.

LIUT Martín, « Una tuerca aceitada », *La Nación*, 2 juin 1999.

LIUT Martín, « La poesía de Beckett hecha música », *La Nación*, 10 juillet 1999.

LIUT Martín, « Laboratorio musical. Con un homenaje a Kagel, comienza mañana Experimenta 99 », *La Nación*, 5 août 1999.

LIUT Martín, « Clásica. Experimenta », *La Nación*, 3 septembre 1999.

LIUT Martín, « Una lograda ópera con aires expresionistas », *La Nación*, 15 septembre 1999.

LIUT Martín, « Opera para el Festival », *La Nación*, 11 septembre 1999.

LIUT Martín, « Espacio seguro para la nueva música », *La Nación*, 1er novembre 1999.

LIUT Martín, « Con la fuerza del susurro », *La Nación*, 4 novembre 1999.

LIUT Martín, « Al borde del silencio », *La Nación*, 11 novembre 1999.

LIUT Martín, « La radio también hace música », *La Nación*, 18 novembre 1999.

LIUT Martín, « Buenos Aires, nueva música », *La Nación*, 20 novembre 1999.

LIUT Martín, « Una alianza fértil », *La Nación*, 25 novembre 1999.

LIUT Martín, « Otras luces para la misma escultura », *Revista Clásica*, août 2000.

LIUT Martín, « Dos espectáculos de Séptima Práctica », *La Nación*, 18 avril 2000.

LIUT Martín, « El quinteto CEAMC llega al disco », *La Nación*, 20 avril 2000.

LIUT Martín, « El ecléctico siglo XX », *La Nación*, 16 septembre 2000.

LIUT Martín, « Un pont entre le passé et le futur. Hoy comienza un ciclo dedicado a la obra de Gyorgy Ligeti », *La Nación*, 28 août 2000.

LIUT Martín, « Renovada experiencia musical », *La Nación*, 2 octobre 2000.

LIUT Martín, « El legado de Gyorgy Ligeti », *La Nación*, 14 octobre 2000.

LIUT Martín, « Un espectáculo de resistencia-Bajo el signo de la mayor austeridad », *La Nación*, 29 avril 2000.

LIUT Martín, « John Cassavetes, en castellano », *La Nación*, 4 août 2000.

LIUT Martín, « Sólo música », *La Nación*, 2 novembre 2000.

LIUT Martín, « Esta noche debutará en la Argentina el cuarteto Arditti », *La Nación*, 7 novembre 2000.

LIUT Martín, « Brillante debut en la Argentina », *La Nación*, 11 novembre 2000.

LIUT Martín, « El sintetizador viviente. Se presentará una grabación del Colectivo de Creación Sonora », *La Nación*, 10 décembre 2000.

LIUT Martín, « Diversidad de universos sonoros », *La Nación*, 10 novembre 2001, p. 6.

LIUT Martín, « El día en que el Colón fue un circo », *La Nación*, 15 novembre 2001.
Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-dia-en-que-el-colon-fue-un-circo-nid351380/>

LIUT Martín, « No más anónimos », *La Nación*, 18 novembre 2001.

LIUT Martín, « Gran momento de los músicos argentinos », *La Nación*, 21 décembre 2001.
Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/gran-momento-de-los-musicoS/A,argentinos-nid360830/>

LIUT, Martín, « Sinfonía para bombo y helicópteros », *Página/12*, 4 juillet 2003. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-22206-2003-07-04.html>

LIUT Martín, « Compositor de ciudades », *La Nación*, 4 avril 2005.

LO BIANCO Alicia, « Luigi Nono, compositeur italien. El maestro no pudo hablar de música », *Clarín*, 12 décembre 1985, p. 45.

LÓPEZ ANAYA Jorge, « Dos críticos analizan las vinculaciones entre los 60 y los 90 », *La Mga*, 30 mars 1994, p. 9.

LÓPEZ ITURBE Abel, « 'El fratricidio' mostró el talento de Von Bose », *Ámbito financiero*, 8 septembre 1992.

LUZA Marcela, « Las formas del autoritarismo », *Revista Somos Buenos Aires*, 27 juin 1990.

MARCHETTI Pablo, « El drama del belicismo quedó reflejado por el rock nacional », *La Mga*, 1er avril 1992, p. 2.

- MARCHETTI Pablo, « Caetano Veloso habla del Brasil de la miseria y la violencia en 'Circuladô' », *La Maga*, 29 avril 1992, p. 22.
- MARCHETTI Pablo et LIUT Martín, « Todo tipo de música puede ser popular si la pasan un día entero por radio », *La Maga*, 29 septembre 1993, p. 40.
- MEHL Ruth, « Una moderna ópera para niños », *La Nación*, 21 juillet 1993.
- MEHL Ruth, « Ambiciosa obra, pero poco lograda », *La Nación*, 23 juillet 1998.
- MITCHELL Aaron, « Folk Elements in Ariel Ramírez's « Misa Criolla » », *The Choral Journal*, 2008, vol. 49, no 4, p. 10-26.
- MONJEAU Federico, « Creaciones muy personales. Donde se limpian dos casas », *Página/12*, 16 juillet 1988.
- MONJEAU Federico, « La delicada agitación de Rihm », *Página/12*, 29 juillet 1989.
- MONJEAU Federico, « Música con vestido de fiesta », *Página/12*, 4 juillet 1989.
- MONJEAU Federico, « Minimalismos, minimalistas y algunos otros diagnósticos », *Página/12*, 20 avril 1989.
- MONJEAU Federico, « Teatro Musical. Alicia en el país de la ópera », *Página/12*, 22 avril 1989.
- MONJEAU Federico, « Experimentación entre Colón y Recoleta. El Teatro Colón y el Centro Cultural Recoleta anuncian la temporada 1990 del Centro de Experimentación », *Página/12*, 27 mars 1990.
- MONJEAU Federico, « Pierrot en combate », *Página/12*, 27 juillet 1990.
- MONJEAU Federico, « El Colón en Recoleta, con dos estrenos », *Página/12*, 13 octobre 1990.
- MONJEAU Federico, « Introduction au dossier », *Lulu*, année I, n° 2, 1991, p. 32.
- MONJEAU Frédéric, « Cartas », *Lulu*, an I, n° 2, 1991, p. 1, 79.
- MONJEAU Federico, « El Milagro del Sábado 29. Borges canta en la ópera », *Página/12*, 23 juin 1991.
- MONJEAU Federico, « Teatro con respiración musical. La historia del soldado », *Página/12*, 26 avril 1991.
- MONJEAU Federico, « Editorial », *Lulu*, année I, n° 4, 1992, p. 1.
- MONJEAU Federico, « Neorromántico y actual », *Clarín*, 3 septembre 1992.
- MONJEAU Federico, 'Lo irónico y lo cómico', *Clarín*, 12 mai 1993.
- MONJEAU Federico, « Tres obras discordantes. Stephen Drury au Goethe Institut », *Clarín*, 19 avril 1993.
- MONJEAU Federico, « Haydée Schvartz y un álbum excepcional. Piano de los '90s », *Clarín*, 24 juillet 1993.
- MONJEAU Federico, « Alrededor de John Cage en el Colón subterráneo », *Clarín*, 5 juillet 1993.
- MONJEAU Federico, « La última locura de Schumann. Testimonio de Maria Schumann », *Clarín*, 21 juin 1993.
- MONJEAU Federico, « Ópera pequeña, no infantil », *Clarín*, 17 juillet 1993.
- MONJEAU Federico, « Concierto inolvidable. Música/Crítica : Ensemble Avantgarde de Leipzig en el Colón », *Clarín*, 21 août 1993.
- MONJEAU Federico, « De Madrigales y vanguardias. Espectáculo de un centro experimental », *Clarín*, 20 août 1994.
- MONJEAU Federico, « Seis días de cara al futuro. Valioso muestrario en el Primer Festival de Música de Nuestro Tiempo », *Clarín*, 2 septembre 1994.
- MONJEAU Federico, « Por amor a Brecht. Dos obras de diferentes estilos », *Clarín*, 28 octobre 1994.
- MONJEAU Federico, « Fragmentos del universo de un maestro », *Clarín*, 9 juillet 1994.
- MONJEAU Federico, « Orquesta en llamas », *Clarín*, 2 septembre 1995.

MONJEAU Federico, « Opera de Vanguardia. Estudio al estilo veneciano' présenté en première au Centro Cultural Borges », *Clarín*, 24 juillet 1996.

MONJEAU Federico, « Una síntesis enriquecedora. Valiosa experiencia en el ciclo Nuevas Tecnologías por Nueve Compositores », *Clarín*, 22 avril 1997.

MONJEAU Federico, « Destello del siglo veinte », *Clarín*, 3 mai 1997.

MONJEAU Federico, « Se estrena una ópera 'a la cubana'. Hoy en el Centro de Experimentación del Colón », *Clarín*, 15 mai 1997.

MONJEAU Federico, « La belleza de un relato épico », *Clarín*, 24 mai 1997.

MONJEAU Federico, « Una ferretería musical », *Clarín*, n/d, août 1997.

MONJEAU Federico, « Nueva música argentina. Gerardo Gandini a créé trois œuvres au Teatro San Martín », *Clarín*, 30 août 1997.

MONJEAU Federico, « Un proyecto más que ambicioso », *Clarín*, 5 septembre 1997.

MONJEAU Federico, « Música y memoria », *Punto de Vista* 60, 1998, p. 25-27.

MONJEAU Federico, « La sociedad de dos poetas únicos », *Clarín*, 13 avril 1998.

MONJEAU Federico, « De Frank Zappa a Iannis Xenakis », *Clarín*, 31 octobre 1998.

MONJEAU Federico, « Opera teatral con notable elenco », *Clarín*, 1er juin 1999.

MONJEAU Federico, « La hora de Morton Feldman », *Clarín*, 2 novembre 1999.

MONJEAU Federico, « Una velada histórica », *Clarín*, 6 novembre 1999.

MONJEAU Federico, « Caminos de cornisa », *Clarín*, 13 novembre 1999.

MONJEAU Federico, « El género amenazado », *Clarín*, 23 novembre 1999.

MONJEAU Federico, « Cierre brillante del ciclo del San Martín », *Clarín*, 27 novembre 1999.

MONJEAU Federico, « Las mejores ofertas de la temporada », *Clarín*, 22 mars 2000.

MONJEAU Federico, « Antonio Tauriello : escapar al desgaste », *Revista Clásica*, juillet 2000.

MONJEAU Federico, « Comienza una semana excepcional », *Clarín*, 9 juillet 2000.

MONJEAU Federico, « Vanguardia en el Colón », *Clarín*, 12 juillet 2000.

MONJEAU Federico, « Se repuso Mahagonny en una versión reducida », *Clarín*, 6 mai 2000.

MONJEAU Federico, « Cuando la mafia copa la ópera », *Clarín*, 12 août 2000.

MONJEAU Federico, « Opera de cámara y mafia. Se presenta una obra inspirada en John Cassavetes », *Clarín*, 3 août 2000.

MONJEAU Federico, « Cuatro músicos que volaron alto. Llega el Cuarteto Arditti », *Clarín*, 6 novembre 2000.

MONJEAU Federico, « Bailar a Calvino. El Teatro Colon reprend ses activités aujourd'hui », *Clarín*, 11 novembre 2000.

MONJEAU Federico, « Un nuevo brillo de la música », *Clarín*, 12 novembre 2000.

MONJEAU Federico, « Historias de soldados », *Clarín*, 23 novembre 2000.

MONJEAU Federico, « ¿Qué es la música contemporánea ? Los alcances de un género », *Clarín. Suplemento espectáculos*, 22 octobre 2001, p. 1, 6, 7.

MONJEAU Federico, « Los alcances de un género, ¿Qué es la música contemporánea ? », *Clarín, Suplemento Espectáculos*, 22 octobre 2001, p. 1-6-7.

MONJEAU Federico, « La música contemporánea, de fiesta », *Clarín*, 20 octobre 2002.

MONJEAU Federico, « Un formidable teatro de sonidos », *Clarín*, 11 novembre 2007.

MONJEAU Federico, « Homenaje a Olivier Messiaen. Un tribut merecido », *Clarín*, 22 juin 2008.

MONJEAU Federico, « Es más fácil pensar en el ruido. Entretien avec Gerardo Gandini », *Clarín*, 2 mars 2011.

MONJEAU Federico, « Los fuegos originarios », *Clarín Revista Ñ*, 18 mars 2014.

- MONJEAU Federico, « Vanguardias criollas e ideología ruidista. Concierto Escritura Argentinas en el auditorio cheLA », *Clarín*, 21 novembre 2014.
- MONJEAU Federico, « Intenso y contenido », *Clarín*, 22 avril 2015.
- MONJEAU Federico, « Adieu a una gran compositora. Murió Marta Lambertini », *Clarín*, 26 avril 2019.
- MONTERO Juan Carlos, « En busca de un lenguaje nuevo para el teatro musical », *La Nación*, 4 septembre 1992.
- MONTERO Juan Carlos, « Leos Janáček, con el vuelo de Araíz », *La Nación*, 8 octobre 1997.
- MONTERO Juan Carlos, « Un compositeur atrapado sin salida », *La Nación*, 4 septembre 1992.
- MONTERO Juan Carlos, « Vuelo hacia la vanguardia », *La Nación*, 28 août 1998.
- MONTERO Juan Carlos, « Veltri : 'Mi criterio es más conservador' », *La Nación*, 18 octobre 1997.
- MONTERO Juan Carlos, « Destellos con percusión y canto », *La Nación*, 6 novembre 1999.
- MONTERO Juan Carlos, « Una ópera con fantasmas », *La Nación*, 29 mai 1999.
- MORENO Marcelo, « La gestión de O'Donnell. Pacho el múltiple », *El periodista de Buenos Aires*, 13 décembre 1985, p. 28.
- MORENO María, « Los sonidos de la resistencia », *Página/12*, 2 janvier 2001. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-02/01-02-16/nota4.htm> (dernière visite le 20 mai 2019).
- MUCCI Cristina, « Reflexiones sobre el encuentro », *La Razón*, 4 décembre 1985, p. 27.
- MÜLLER, Martín, « Dos experiencias operísticas », *Revista Clásica*, novembre 1990.
- NATANSON José, « De La Rúa Entre El Desconcierto y La Negación Del Estallido Social », *Página/12*, 20 décembre 2001.
- N.T., « García Lorca, de nuevo danzando », *Clarín*, 7 décembre 1991.
- O'DONNELL Santiago, « El cacerolazo, la nueva forma de fiscalizar », *La Nación*, 23 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/361507-el-cacerolazo-la-nueva-forma-de-fiscalizar> (dernière visite le 20 mai 2019).
- OBARRIO Mariano, « El fallido plan de De la Rúa para sobrevivir », *La Nación*, 23 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/361550-el-fallido-plan-de-de-la-rua-para-sobrevivir> (dernière visite le 20 mai 2019).
- OLDENBURG Bengt, « Acto repudiable », *La Razón*, 17 décembre 1985, p. 39.
- OÑA Erik, « La crítica se ha convertido en una especie de gacetilla que no le interesa a nadie », *Lulú*, année I, n° 4, 1992, p. 4-9.
- PACHECO Carlos, « El Centro Ricardo Rojas de la UBA es definido como 'un laboratorio de política cultural' », *La Maga*, 3 juin 1992, p. 21.
- PACHECO Carlos, « La irrupción del virus del VIH fue el tema de varias obras de los ochenta », *La Maga*, 15 juillet 1992, p. 6.
- PACHECO Carlos, « Estreno mundial de 'El fratricidio' », *La Maga*, 2 septembre 1992, p. 11.
- PACHECO Carlos, « El teatro musical se distingue de las puestas de la lírica », *La Maga*, 2 septembre 1992, p. 11.
- PALACIO Julio, « La idea de distorsión en la obra de Revueltas », *Lulú*, année I, no. 2, 1991, p. 42.
- PALACIOS Cynthia, « Imágenes de miedo, angustia y descontrol », *La Nación*, 20 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/360734-imagenes-de-miedo-angustia-y-descontrol> (dernière visite le 20 mai 2019).
- PARASKEVAÍDIS Graciela, « Muy Silvestre, gran Revueltas », *Lulú*, année I, n° 2, 1991, p. 45.
- PARASKEVAÍDIS Graciela, « Posdata », *Lulú*, année I, n° 2, 1991, p. 1.

- PASQUINI Gabriel, « Fuego y ruinas en el centro de una Buenos Aires irreconocible », *La Nación*, 21 décembre 2001.
- PETCOFF Emilio, « La fiesta inolvidable. Artistas, champagne y euforia en el Colón », *Clarín*, 10 décembre 1985.
- PELLET LASTRA Ramiro, « La Maga o el difícil arte de ganar con la cultura », *La Nación*, 27 janvier 1997, Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/la-maga-o-el-dificil-arte-de-ganar-con-la-cultura-nid62718/>.
- PEREZ KERCO José, « Gandini, Fito y obras de Cage. El martes, en el San Martín, brindan un recital de música contemporánea », *La Nación*, 7 août 1997.
- PICCHI Silvano, « Agrupación 'Otras Músicas' », *La Prensa*, 5 décembre 1985, p. 15.
- PINTOS Victor, « El rock alemán. Tiempos Modernos », *El periodista de Buenos Aires*, 19 août 1988.
- PIQUÉ Martín, « La Asamblea Legislativa, primer test del peronismo en el poder », *Página/12*, 22 décembre 2001. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-22/pag08.htm>
- PUSSETTO Damián, « Armamos una universidad en torno de un café literario. Manuel Antín parle de son travail d'enseignant », *La Maga*, 11 novembre 1992, p. 19.
- RANIERI Sergio et Paula RODRÍGUEZ, « Mario Pergolini et Alejandro Rozitchner : 'Los jóvenes se dieron cuenta de que hay que unirse' », *La Maga*, 26 août 1992, p. 1-3.
- RANIERI Sergio, « La transición democrática no se ha terminado de cumplir. Santiago Kovadloff, écrivain et essayiste », *La Maga*, 13 octobre 1993, p. 2.
- RAPALLO Armando M., « Con el nivel del Colón. La nariz del compositor', par Lambertini », *Clarín*, 18 mai 1996.
- REBOLLINI Andrea, « El minimalismo no es sólo brasileño », *Nuevo Sur*, 19 avril 1989.
- Rédacteur en chef de Ser Argentino, « Doña Rosa », *SerArgentino*, 19 avril 2018. Disponible sur : <https://www.serargentino.com/gente/asi-somos/dona-rosa>
- RICCIARDI Bibiana, « El Parakultural ya no estan tan 'under', pero su dueño lo reivindica como 'no-comercial'. Lo que fue una sala marginal tiene ahora otros motices », *La Maga*, 3 juin 1992, p. 21.
- RICCIARDI Bibiana et Carlos PACHECO, « Los aportes teatrales renuevan la ópera », *La Maga*, 8 juillet 1992, p. 25.
- RICCIARDI Bibiana et Fernando SANCHEZ, « Anuncian el estreno de la ópera de cámara 'La casa sin sosiego' », *La Maga*, 24 juillet 1992, p. 18.
- RICCIARDI Bibiana et Fernando SÁNCHEZ, « La cultura sale a la calle. El lunes 21 los artistas se movilizan para reclamar sus derechos », *La Maga*, 16 mars 1994.
- RIERA Daniel et Fernando SÁNCHEZ, « Charly García : 'Hay que afanar pero con talento' », *La Maga*, 25 mars 1992, p. 14.
- RIERA Daniel et Fernando SÁNCHEZ, « Una entrevista a Murray Schaffer », *La Maga*, 22 avril 1992, p. 11.
- RIERA Daniel et Fernando SÁNCHEZ, « El Centro de Divulgación Musical debe grandes sumas a artistas y técnicos. Músicos, locutores y empresas contratadas reclaman pagos atrasados al CDM/El actual director del CDM no investigará », *La Maga*, 8 juillet 1992, p. 18.
- RIERA Daniel et Fernando SÁNCHEZ, « Fito Paez. No hay cien mil subversivos, que se dejen de joder'/El SIDA y los cambios de comportamiento », *La Maga*, 15 juillet 1992, p. 10-11.
- RIERA Daniel et Fernando SÁNCHEZ, « Mercedes Sosa : Lo que no te perdonan es pensar », *La Maga*, 22 juillet 1992, p. 14-15.
- RIERA Daniel et Fernando SÁNCHEZ, « León Gieco : 'Seguiré hablando, aunque no me pasen por la radio' », *La Maga*, 5 août 1992, p. 16-17.

- RIERA Daniel, Hernán Ameijeiras, Eduardo Blanco, « La Conquista continúa », *La Maga*, 7 octobre 1992.
- RIERA Daniel, « Gilberto Gil asegura que la cultura brasileña reflejará artísticamente la caída de Collor de Mello », *La Maga*, 14 octobre 1992, p. 12.
- RIERA Daniel et Fernando SÁNCHEZ, « La trova de fin de siglo está por aparecer », *La Maga*, 18 novembre 1992, p. 4.
- RIERA Daniel, « Música electroacústica », *La Maga*, 25 novembre 1992, p. 18.
- RIERA Daniel, « Desde 'Gente' hasta 'Página/12', los diarios y las revistas emitieron su diagnóstico y aconsejaron a Charly García », *La Maga*, 24 février 1993, p. 6.
- RIERA Daniel et LIUT Martín, « Un debate sobre las copias y la influencia en la música. Polémica entre artistas de distintos géneros », *La Maga*, 7 avril 1993, p. 19.
- RIERA Daniel et Liliana CHEREN, « Existe un error legal en el cierre de la discoteca Cemento », *La Maga*, 19 mai 1993, p. 37.
- RIVAS Julio César, « Maestros de cine experimental canadiense y argentino se conocen tras 40 años », *La información*, 24 octobre 2014. Disponible sur : https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/maestros-de-cine-experimental-canadiense-y-argentino-se-conocen-tras-40-anos_d0tY7hk5vB21WXFbyFSBh1/
- RIZZO Graciela, « Un renovador de la ópera estrena a nivel mundial », *Clarín*, 31 août 1992.
- REINERT Detlev, « John Cage explica los ruidos a partir de los silencios », *La Maga*, 16 septembre 1992, p. 28.
- RODRÍGUEZ Carlos, « María Soledad Morales : se cumplen 30 años de su feminicidio », *Página/12*, 8 septembre 2020, Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/290114-maria-soledad-morales-se-cumplen-30-anos-de-su-femicidio>.
- ROSENBERG Diego, « Un canto a la Justicia. Dos mil personas se reunieron el viernes 26 en Plaza Lavalle para reclamar por sus derechos », *La Maga*, 31 mars 1993, quatrième de couverture.
- ROSENBERG Walter E., « Mozart un Borges im Goethe-Institut », *Argentinisches Tageblatt*, 6 juillet 1991.
- ROVETA Mariano, « Vamos a tener que ir a Los Ángeles para conocer nuestra historia – « Así se pierde la memoria », *La Maga*, 16 février 1994, p. 1-4.
- RUFFO Edgardo, « El Colón espera una decisión política », *La Nación*, 28 mai 2000.
- RUSSO Sandra, « Opinión. Nosotros », *Página/12*, 21 décembre 2001.
- SAAVEDRA Guillermo, « Notas de programa », Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea, Teatro General San Martín, Programme, année III, 1999.
- SAAVEDRA Guillermo, « Sonoridades. Cuatro décadas de música en el San Martín », *Revista Teatro*, Année XXI, n° 60, juillet 2000, p. 98-102.
- SAAVEDRA Guillermo, « Una música irritante y un texto inexistente. Ítalo Calvino por Diana Theocharidis », *Revista Clásica*, 2000.
- SÁNCHEZ Fernando et Daniel RIERA, « Las dos listas de SADAIC se acusan entre sí sí de 'corrupción'. Les auteurs et compositeurs élisent les autorités le 2 juillet », et « Solution partielle pour le Conservatoire », *La Maga*, 17 juin 1992, p. 7.
- SÁNCHEZ Fernando et Martín LIUT, « Un debate sobre la función de la crítica musical », *La Maga*, 14 juillet 1993, p. 8-9.
- SÁNCHEZ Fernando, « Lanzan el primer casete a favor de la reelección. El sello Epsa-Music produjo y editó dos temas menemistas », *La Maga*, 9 mars 1994, p. 16.
- SÁNCHEZ Fernando, « Música nueva con treinta años de historia », *La Maga*, 30 mars 1994, p. 10.
- SÁNCHEZ MARINÑO Joaquín, « A 28 años del crimen de María Soledad Morales : qué pasó en la fiesta negra de los hijos del poder », *Infobae*, 8 septembre 2018, Disponible sur : <https://www.infobae.com/2018/09/08/a-28-anos-del-crimen-de-maria-soledad-morales-que-paso-en-la-fiesta-negra-de-los-hijos-del-poder/>

<https://www.infobae.com/sociedad/policiales/2018/09/08/a-28-anos-del-crimen-de-maria-soledad-morales-que-paso-en-la-fiesta-negra-de-los-hijos-del-poder/>.

- SARLO Beatriz et Oscar TERÁN, « Hoy las oposiciones pasan por otro lado », *La Maga*, 11 novembre 1992, p. 2-4.
- SCARABINO Guillermo, « Aproximación al análisis schenkeriano », *Lulú* année I, no. 4, 1992, p. 67-73.
- SCHMIDT Felix et Jean-Michel DAMIAN, « De Beethoven à Ludwig van : Felix Schmidt y Jean-Michel Damian entrevistan a Mauricio Kagel » (trad. León Mames à partir d'une interview de 1972), *Lulu*, année I, n° 4, 1992, p. 60-64.
- SCHÓO Ernesto, « La cultura en democracia », *La Razón*, 17 décembre 1985, p. 9.
- SENANES Gabriel, « Raros, como encendidos », *Clarín*, 29 juillet 1996, p. 7.
- SENANES Gabriel, « Noviembre a todo jazz », *Clarín*, 30 octobre 1998.
- SENANES Gabriel, « Experimenta, sin acuerdo. Peligra el prestigioso ciclo de música de vanguardia », *Clarín*, 9 juin 1998.
- SENANES Gabriel, « Con la mitad del presupuesto se realiza el ciclo Experimenta 98 », *Clarín*, 19 juillet 1998.
- SENANES Gabriel, « Otra música invade Buenos Aires. Distintos y variados ciclos de conciertos coincident pendant ces jours », *Clarín*, 18 novembre 1999.
- STAUFF Kive, « Editorial. Clásicos de hoy y de mañana », *Revista Teatro Colón*, mai 1997.
- STAUFF Kive, « De vanguardias y de clásicos », *Revista Teatro Colón. Editorial*, septembre 1997.
- STOCKHAUSEN Karlheinz, « Estructura y tiempo vivencial » (trad. Pablo di Liscia), *Lulu*, année I, no.4, 1992, p. 10-17.
- SUÁREZ URTUBEY Pola, « La ópera y la polémica van de la mano », *La Nación*, 25 novembre 1999.
- TEA Escuela, « Pensar por qué la mayoría de los ciudadanos no confía en la Justicia », *La Maga*, 16 septembre 1992, p. 1, 2, 3.
- THEOCHARIDIS Diana, « Música con peso propio », *Revista Clásica*, octobre 1999.
- TIRRI Néstor, « Pieza con muñecos para piano mecánico », *Clarín*, 23 août 1993.
- TOSTO VALENZUELA Julieta, « Música y color en el cielo porteño », *La Nación*, 31 décembre 1998.
- TREIBEL Guadalupe, « Los sonidos de la Vía Láctea », *Página/12 – Suplemento Las/12*, 14 mars 2014.
- ULANOVSKY Carlos, « Neustadt hace autocrítica », *La Maga*, 17 juin 1992, p. 1, 2, 3.
- URFEIG Viviana, « Arte, filosofía y ciencia por computadora », *La Maga*, 24 juillet 1992, p. 24.
- VALES Laura, « Piquete y cacerola, la lucha es una sola », *Página/12*, 29 janvier 2002. Disponible sur : https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-1321-2002-01-29.html?gclid=Cj0KCQjwqKuKBhCxAARIsACf4XuEcj2IbqEhlfe9gYWJsxfHt7Ubpm6nHMIXM7x2IEOxXSjRv282Pd0saAkS4EALw_wcB
- VALVERDE Gabriel, « Cage montée à Buffalo », *Lulú*, année I, no.1, 1991, p. 65-67.
- VARACALLI COSTAS Daniel, « John Cage : ese maldito abusador », 12 août 1997.
- VARACALLI COSTAS Daniel, « La diferencia es la clave », *La Prensa*, 6 octobre 1998.
- VARGAS VERA René et Martín LIUT, « Cien años de Paz », *La Nación*, 18 août 1997.
- VARGAS VERA René, « Obras de este siglo en versión coral », *La Nación*, 25 novembre 2000.
- VARGAS VERA René, « Alicia Terzián, por un mundo mejor », *La Nación*, 31 août 2015. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/alicia-Terzián-por-un-mundo-mejor-nid1823621/>

VISUARA Martín, « La Maga, periodismo a partir de la cultura », *Magazine D-Revistas*, en ligne : <http://d-revistasmagazine.com/2017/06/la-maga-periodismo-partir-la-cultura/>.
YAPUR Felipe, « El congreso fue la oposición. El oficialismo no tuvo fuerza para frenar la ofensiva legislativa », *Página/12*, 20 décembre 2001.
ZUNINO Pablo, « Más cerca del barrio que del gran show », *La Nación*, 3 août 1996.

Bibliographie

- ABRAHAM Tomás, 'Operación ternura', in Pedro LAÍN ENTRALGO, Luis ROSALES et José Antonio MARAVALL (eds.), *Cuadernos hispanoamericanos : La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, juillet-septembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 27-40.
- ADAMOVSKY Ezequiel, et Esteban BUCH, *La marchita, el escudo y el bombo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo, de Perón a Cristina Kirchner*, Buenos Aires, Planeta, 2016.
- ADLINGTON Robert (ed.), *New Music Theatre in Europe : Transformations between 1955-1975*, Abingdon, Routledge, 2019.
- ADORNO Theodor W., *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas/Sin imagen directriz*, Madrid, Ediciones Akal, 2008 [1977].
- AHARONIÁN Coriún, « Resumen de los quince cursos latinoamericanos de música contemporánea », 2007. Disponible sur : <http://www.latinoamericana-musica.net/informes/cursos.html>
- AHARONIÁN Coriún, « Lettre aux rédacteurs (extrait) », *World New Music Magazine*, novembre 1993, vol. 3, p. 152-154.
- AHARONIÁN Coriún, « Tendencias en la música culta latinoamericana joven », Rio de Janeiro : *Anais VI Encontro Nacional do ANPPOM*, 1993, p. 80-84.
- AHARONIÁN Coriún, « Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje », *Latin American Music Review*, vol. 15, N. 2, 1994, p. 189-225.
- AHARONIÁN Coriún, « Une approche des tendances compositionnelles en Amérique latine », *Journal de la musique Leonardo*, vol. 10, Les cônes du Sud : les musiques d'Afrique et d'Amérique du Sud, 2000, p. 3-5.
- AHARONIÁN Coriún, « Resumen de los quince cursos latinoamericanos de música contemporánea », 2007. Disponible sur : <http://www.latinoamericana-musica.net/informes/cursos.html>
- AGAWU Kofi, *Playing with Signs : A Semiotic Interpretation of Classical Music*, Princeton University Press, New Jersey, 1991.
- ALBURQUERQUE Germán, *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría*, Santiago du Chili, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2011.
- ALFONSÍN Raúl, « Mensaje presidencial del Dr. Raúl Alfonsín a la Honorable Asamblea Legislativa », Buenos Aires, 10 décembre 1983.
- ALTAMIRANO Carlos, « El intelectual en la represión y en la democracia », *Punto de Vista*, 1986, vol. 28, p. 1-4.
- ALTAMIRANO Carlos, « Lecciones de una guerra », *Punto de Vista*, 1982, n° 15, p. 3-5.
- ALTAMIRANO, Carlos et Beatriz SARLO, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Edicial, 1993.
- ALONSO-MINUTTI Ana, Eduardo HERRERA Alejandro L. MADRID (eds.), *Experimentalisms in Practice. Music Perspectives from Latin America*, New York, Oxford University Press, 2018.
- ARNOSI Eduardo, « Argentine. Alice et le barbier », *Opéra*, août 1989, p. 943-944.
- ARANDA Pablo, « Conversación con Mauricio Kagel », *Revista Musical Chilena* 185, janvier-juin, 1996, p. 61.
- ARIZAGA Rodolfo et Pompeyo CAMPS, *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1990.

- ATKINSON Will, « The context and genesis of musical tastes : Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed », *Poetics*, 39 (3), 2011, p. 169-186.
- ATLANI-DUAULT Laetitia, et Luis VELASCO-PUFLEAU, *Lieux de mémoire sonore. Des fils pour survivre, des fils pour tuer*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2021.
- AVENBURG Karn, « Disputes dans l'ordre symbolique : les orchestres d'enfants et de jeunes en Argentine », *Runa*, vol.39, n.1 2018, p. 95-116. Disponible sur suivante : <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-96282018000100006&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1851-9628.
- AZZIGOTTI Luciano, « La música argentina y el caranday », *Écrits musicologiques anciens*, 31 novembre 2014. Disponible : <https://emtempranos.com.ar/publicacion/la-musica-argentina-y-el-caranday/>
- BALDINI Christian, « Christian Baldini en conversation avec Marta Lambertini », 12 octobre 2018. Disponible sur : https://christianbaldini.blogspot.com/2018/10/christian-baldini-in-conversation-with_21.html
- BALDONI Micaela, « Pouvoir des médias et notoriété journalistique : Bernardo Neustedt et le journalisme politique dans les années 1990 », *Revista de Sociologia e Politica* 27, 2019. Disponible sur : <https://doi.org/10.1590/1678-987319277007>
- BARBER Llorenç et al., *Campanas de Buenos Aires*, Buenos Aires, CCEBA Libros del Rojas, 2010.
- BASABRU Fernando, « Visites. Du minimalisme à la puissance. Michael Fahres », *El Musiquero*, août 1989, p. 44-45.
- BECKER Howard S., *Art Worlds*, Berkley, University of California Press, 1982.
- BÉDARIDA, François, Définition, méthode et pratique de l'histoire du temps présent », dans *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 1998, n° 20, p. 19-27.
- Guy BELLAVANCE, « Où est High ? Qui est bas ? Quoi de neuf ? Classification et stratification à l'intérieur des répertoires culturels », *Poétique* 36 (2-3), 2008, p. 189-216.
- BELTRAMINO Fabián, « La difusión radial de música académica en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires », *XXIII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS)*, Antigua, Guatemala, 28 octobre au 3 novembre 2001.
- BELTRAMINO Fabián, « La relación del público con la música electroacústica », *Documentos de jóvenes investigadores*, no. 3, Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA, 2003. Disponible sur : http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/subida/Argentina/iigg-uba/2011031804174_9/ji3.pdf
- BELTRAMINO Fabián, « Música electroacústica en Buenos Aires : un estudio de recepción », *ZER : Revista De Estudios De Comunicación Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, no 8, 2012. Disponible sur : <https://doi.org/10.1387/zer.5371>
- BELTRAMINO Fabián, « La musique en chiffres. Relevamiento de la programación de conciertos de las ciudades de Buenos Aires y La Plata (2010-2013) : Permanencias, dominios y resistencias », *Revista Argentina de Musicología*, n° 15-16, 2014-2015, p. 340-354.
- BELTRAMINO Fabián, « Presencia e incidencia de la música del siglo XX en la programación de conciertos generales, su relación con lo 'antiguo', lo 'moderno' y lo 'contemporáneo' », *Revista del ISM*, no 30, 2016. Disponible sur : <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/946>
- BELTRAMINO Fabián, « Canon y educación musical », *Revista del ISM*, no. 18, 2021, p. 227-239.
- BELTRAMINO Fabián, « Canon y música contemporánea : el ciclo 'Colón Contemporáneo' », *Artes en Filo #1. Revista del Departamento de Artes*, 2021, p. 139-147.
- BENÍTEZ LARGHI Sebastián, « Una cultura trasnochada. Los usos culturales de los sectores movilizadores de la clase media argentina a partir de diciembre de 2001 », in Ana

- WORTMAN (ed.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la argentina contemporánea*, Buenos Aires, Eudeba, 2009, p. 125-153.
- BENITO Karina, « 'Piedra libre para todos los compañeros' : análisis de la experiencia IMPA La Fábrica Ciudad Cultural », *Nómaditas* 32, p. 45-57, 2010.
- BENNETT Tony, Mike SAVAGE, Elizabeth SILVA, Alan WARDE, Modesto GAYO-CAL, et David WRIGHT, *Culture, class, distinction*, New York, Routledge, 2009.
- BENZECRY Claudio, *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- BERGERON Katherine et Philip V. BOHLMAN (eds.), *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*, Chicago, Chicago University Press, 1992.
- BLESSER Barry, Linda-Ruth SALTER, « Ancient Acoustic Spaces », in Jonathan STERNE (ed). *The Sound Studies Reader*, Londres et New York, Routledge, 2012, p. 186-196.
- BOHLMAN Philip, « Musicology as a Political Act », *The Journal of Musicology*, no. 4, University of California Press, 1993, p. 411-436.
- BORGES Jorge Luis, *Ficciones*, Buenos Aires, Sudamericana, 2016 [1944].
- BORGES Jorge Luis, « Las versiones homéricas » dans *Discusión. Obras completas Tomo 1*, Buenos Aires, Emecé, 1996 [1932].
- BOTTERO Wendy, Nick CROSSLEY, « Worlds, Fields and Networks : Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations », *Cultural Sociology*, 5 (1), 2011, p. 99-119.
- BOULEZ Pierre et Dominique JAMEUX, « Pierre Boulez – Écriture musicale et accident », *Genèse*, n° 30, 2010, p. 219-228.
- BOURDIEU Pierre, « Campo intelectual y proyecto creador », dans Jean POUILLON et al, *Problemas del estructuralismo*, Mexico, Siglo XXI, 1967, p. 135-182.
- BOURDIEU Pierre, « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », *Scolies, Cahiers de recherche de l'École Normale Supérieure*, n° 1, 1971, p. 7-26.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Ed. du Seuil, 1992.
- BOURDIEU Pierre, *La distinction. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998 [1979].
- BRADU Fabienne, *Ecos de Páramo*, Mexique, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- BRUNO Martina, « Des intersections qui expriment des inégalités : le lieu de contact configuré par 'Tertulia' », *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de arte CAIA*, no. 4, 2014.
- BUCH Esteban, *The Bomarzo affair : ópera, pervisión y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora SA, 2003.
- BUCH Esteban, « L'avant-garde musicale à Buenos Aires : Paz contra Ginastera », *Circuit : musiques contemporaines*, 2007, vol. 17, no 2, p. 11-33.
- BUCH Esteban, *O juremos con gloria morir : Una historia del Himno Nacional Argentino, de la Asamblea del Año XIII a Charly García*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2013.
- BUCH Esteban, *Música, dictadura, resistencia : la Orquesta de París en Buenos Aires*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- BUCH Esteban, « Poétique de l'opéra contemporain. A propos d'Aliados, un opéra du temps réel, de Sebastian Rivas », *Revue des Sciences Humaines* 329, janvier-mars 2018, p. 149-164.
- BUCH Esteban, Juárez Camila, « La Argentina, la noche... y el Festival Kagel de 2006 », *Revista Musical Chilena*, Année LXXIII, Janvier-Juin, 2019, no. 231, p. 137-146.
- BUCH Esteban et Abel GILBERT (comps.), *Escuchar Malvinas. Músicas y sonidos de la guerra*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2022.
- BULL Michael, Back, Les, *The Auditory Culture Reader*, Oxford, Berg, 2003.
- BÜRGER Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelone, Península, 2000 [1974].

- CABRERA Napoleón, 'El nuevo teatro de Buenos Aires', in Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales et José Antonio Maravall (eds.), *Cuadernos hispanoamericanos : La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, juillet-septembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 281-288.
- CÁCERES, Eduardo, « Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Una alternativa diferente », *Revista Musical Chilena*, n° 172, 1989, p. 46-84.
- CAGE John, *Silence : Lectures and Writings*, New Hampshire, Wesleyan University Press, 1961.
- CAGE John, « Música experimental », *Experimenta 1997 Catalogue*, vol. 1, Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas UBA, 1997.
- CAIRNCROSS Heather, « The Show Must Go On », *Jazz Blog*. Disponible sur suivante : <https://heathercairncross.com/the-show-must-go-on/>
- CLARKE Eric, *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- CANARDO Marina, « Diálogos imaginarios al ritmo del tango : Satie, Cage y el grupo 'Línea adicional' » in Esteban BUCH (ed.), *Tangos cultos : Kagel, J.J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2012, p. 72-85.
- CARDOSO, Fernando Enrique, « La democracia en América Latina », *Punto de Vista*, no. 23, 1985, p. 1-8.
- CASSIGNOLI Rossana, « Sobre la presencia nazi en Chile », *Acta sociológica*, vol. 61, 2013, p. 157-177.
- CASTIÑEIRA DE DIOS José Luis (ed.), *La música en el Di Tella : resonancias de la modernidad*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011.
- CERRATO Elda, *Luis Zubillaga. Música de cámara y sinfónica*, Buenos Aires, Ircovideo SRL, 2002, livret de CD.
- COLLINS Sarah, « What was Contemporary Music : The New, the Modern and the Contemporary in the ISCM ? », in Björn HEILE et Charles WILSON (eds.), *The Ashgate Research Companion to Modernism in Music*, Farnham, Ashgate, 2018, pp. 56-85.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, *Nunca más : informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, Eudeba, 2011 [1984].
- COMOLLI Jean-Louis, « El silencio de las torres », in Gerardo YOEL (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2002.
- Consejo Argentino de la Música (CAMU), site web : <http://camu.org.ar/camu/>
- COOK Nicholas, *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- CORRADO Omar, « Del compositor al oyente : apuntes sobre permanencias y relatividades », in *Revista del Instituto Superior de Música*, no. 1, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1989, p. 9-22.
- CORRADO Omar, « Posibilidades intertextuales del dispositivo musical », in *Migraciones de sentido. Tres enfoques sobre lo intertextual*, Santa Fé, UNL, 1992, p. 33-51.
- CORRADO Omar, « The Construction of the Otherness in Twentieth-Century Argentinean Music », *World New Music Magazine*, no 7, Köln, 1997, p. 81-87.
- CORRADO Omar, « Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina », *Punto de Vista*, 1998, n° 60, p. 27-31.
- CORRADO Omar, « La música argentina en el siglo XX. Signos y enigmas de una historia » *Revista del Teatro Colón*, 50, Oct. 1998.
- CORRADO Omar, « De museos, máquinas y esperas. La ciudad ausente (1994), de Gerardo Gandini », *boletín música* 9, La Havane, Casa de las Américas, 2001, p. 3-17.
- CORRADO Omar, *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2010.

- CORRADO Omar, « Llorenc Barber suena Buenos Aires. Glosas desde mi espadaña », dans Llorenç Barber et al, *Campanas de Buenos Aires*, Buenos Aires, CCEBA Libros del Rojas, 2010, p. 56-66.
- CORRADO Omar (ed.), *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaidis*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2014.
- CORRADO Omar, « Música argentina y producción del espacio : mapa, derivas » in Omar Corrado (éditeur invité) *Revista Argentina de Musicología*, no. 14, 2014, p. 91-130.
- CORRADO Omar, « Buenos Aires Musical, 1952 : concepts et débats sur la musique argentine, une fois de plus », *Música e Investigación* 27, 2019, p. 41-69.
- COSSALTER Javier, « Le court métrage expérimental en Argentine dans les années 1960 et 1970 : appropriations et liens transnationaux », *Revue européenne d'études artistiques*, vol. 5, n° 4, 2014, p. 32-49.
- COULANGEON Philippe, « Stratification sociale des goûts musicaux », *Revue Française de Sociologie*, 46, 2005, p. 123-154.
- COULANGEON Philippe, et Yannick LEMEL, « Is 'Distinction' Really Outdated ? Questionner le sens de l'omnivorisisation du goût musical dans la France contemporaine », *Poétique*, 35 (2-3), 2007, p. 93-111.
- COX Christoph Daniel Warner (ed), *Audio Culture : Readings in Modern Music*, New York-Londres, Continuum, 2004.
- DAHLHAUS Carl, *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelone, Gedisa, 1997.
- DANUSER Hermann (ed.), *Musiktheater heute : Internationale Symposion der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, Basel, Schott, 2003.
- DAYAN-HERZBRUN Sonia, « Lulu, fragment d'un monde aliéné », *Tumultes*, n° 23, 2004, p. 127-138. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2004-2-page-127.htm>
- DEL FARRA Ricardo, *Un voyage du son par les fils électroacoustiques : l'art et les nouvelles technologies en Amérique Latine*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006.
- DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Mil mecatas*, Valencia, Pre-textos, 1994, p. 29.
- DENEGRI Andrés, « Grupo Goethe : l'épicentre du cinéma expérimental argentin », dans Georgy BAGDASAROV et Alexandra MORELESOVÁ (eds.), *Buenos Aires Experiment*, Prague, AMU – Academy of Performing Arts in Prague, 2017.
- DEWARD Andrew Raffo, « Performance, Resistance, and the Sounding of Public Space : Movimiento Música Más in Buenos Aires, 1969-1973 », in Ana ALFONSO MINUTI, Eduardo HERRERA and Alejandro L. Madrid (eds.), *Experimentalisms in Practice. Music Perspectives from Latin America*, New York, Oxford University Press, 2018, p. 279-304.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.
- DIETERICH Heinz, « V Centenario de la Conquista de América, la visión latinoamericana », *Mientras Tanto*, n° 36/37, 1988/1989, p. 225-229.
- DONOZO Leandro, *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2006.
- DONOZO Leonardo, *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones 2009.
- DONOZO Leandro, « La casa sin sosiego, de Gerardo Gandini, en el Centro Cultural Haroldo Conti (20-X-2012) », *Conclusiones provisionarias. Des idées à partir de lo que escuchcho, veo y leo*, blog. Disponible sur : <http://microcriticamusical.blogspot.com/search/label/Centro%20Cultural%20Haroldo%20Conti>
- DROBNICK Jim, « Listening Awry », *Aural Cultures : Sound Art*, Banff, YYZ Books, 2004.

- DUBATTI Jorge, « El nuevo teatro de Buenos Aires (1983-1992) » dans Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales et José Antonio Maravall (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos : La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, juillet-septembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 445-464.
- DUBATTI Ricardo, « El señor Brecht en el salón dorado de Abelardo Castillo (1982) : teatro y música como territorios de desafío al poder » in Esteban Buch et Abel Gilbert (eds.), *Escuchar Malvinas Músicas y sonidos de la guerra*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2022, p. 201-237.
- ELIZADE Josefina, « La izquierda intelectual en la recuperación democrática en la Argentina. La experiencia del Club de Cultura Socialista y dos miradas críticas sobre historia y memoria », *Usages publics du passé*, novembre 2015. Disponible sur : <http://usagespublicsdupasse.ehess.fr/la-izquierda-intelectual-en-la-recuperacion-democratica-en-la-argentina-la-experiencia-del-club-de-cultura-socialista-y-dos-miradas-criticas-sobre-historia-y-memoria/>
- ENO Brian, « Prologue », dans *Musique expérimentale. De John Cage en adelante*, Girona, Documenta Universitaria, 2006 [1974].
- ENTRALGO Pedro Laín, Luis ROSALES et José Antonio MARAVALL (eds.), *La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*, Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos vol. 517-519, 1993.
- ERAUW Willem, « Canon Formation : Some More Reflections on Lydia Goehr's Imaginary Museum of Musical Works », *Acta Musicologica*, CXX, 1998, p. 109-115.
- ETKIN Mariano, « Los espacios de la música contemporánea en América Latina », *Revista del Instituto Superior de Música de la UNL*, vol. 1, 1989, p. 47-58.
- ETKIN Mariano, « Aquí y ahora », in *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, Buenos Aires, Secretaría Ministerio de Cultura y Educación, 1984, p. 12-14.
- ETKIN Mariano, « El hombre que está solo y espera », *Catalogue du Festival « Neue Musik Rümelingen »*, Suisse, 1997. Disponible sur : <https://6notas.wordpress.com/2015/03/02/el-hombre-que-esta-solo-y-espera-por-mariano-etkin/>
- ETKIN Mariano, Germán CANCIÁN, Carlos MASTROPIETRO et Cecilia VILLANUEVA, « Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini », *Música e investigación*, vol. 9, INM, 2002, p. 35-56.
- EVERETT Yayoi Uno, *Reconfigurer le mythe et le récit dans l'opéra contemporain. Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams et Tan Dun*, Bloomington, Indiana University Press, 2015.
- FELDMAN Simon et Gabriela MASSUH, *Non-political forms of authoritarianism*, Colloquium Proceedings, 1991.
- FERNÁNDEZ WALKER, *Colón : teatro de operaciones*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015.
- FESSEL Pablo, *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Écrits de compositeurs*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Argentina, 2007.
- FESSEL Pablo, « Poéticas recientes en la música contemporánea argentina. Política y tradición en obras de Juan Pampín, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar Strasnoy », *Actas VIII Jornadas. Estudios e Investigaciones Artes Visuales y Música. Arte y Cultura, continuidades y rupturas en vísperas del Bicentenario*, Instituto de Teoría e Historia del Arte « Julio E. Payró », Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 26-28 novembre 2008.
- FESSEL Pablo, « La modernidad en el Teatro Colón, Manifiestos y correspondencias para un croquis del siglo XX », *Catálogo 1908 : Teatro Colón*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008, p. 27.

- FESSEL Pablo, « Huellas del CLAEM en la música contemporánea argentina », in José Luis Castiñeira de Dios (ed.), *La música en el Di Tella : resonancias de la modernidad*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011, p. 36-41.
- FESSEL Pablo, Fara KORSUNSKY, Ignacio LLOBERA, « Hacia una historia del Centro de Experimentación del Teatro Colón », *Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce, Buenos Aires*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2014, p. 606-615.
- FESSEL Pablo, « Una retórica de la inmediatez : los Diarios de Gerardo Gandini », *Resonancias. Revista de investigación musical*, vol. 19, no. 35, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014, p. 125-156.
- FESSEL Pablo, « Gerardo Gandini, el archivo de un compositor », *Estado crítico*, 1er décembre 2015, vol. 5, p. 13-17.
- FESSEL Pablo, « La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini », *el oído pensante*, vol. 5, N. 2, 2017. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
- FÈVRE Fermín, « Una mirada al arte argentino », dans Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales et José Antonio Maravall (eds.), *Cuadernos hispanoamericanos : La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, juillet-septembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 231-244.
- FIGARI Carlos, « 'Occuper, résister, produire et éduquer'. Fábricas y empresas recuperadas en la ciudad de Buenos Aires », *Labour Again Publications, Institut international d'histoire sociale (IISH)*, vol. 24, 2007, p. 1-24. Disponible sur : <http://www.iisg.nl/labouragain/documents/figari.pdf> (dernière visite le 20 mai 2019).
- FINK Robert, *Nous nous répétons. American Minimal Music as Cultural Practice*, Berkeley, University of California Press, 2005.
- FISCHERMAN Diego, *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- FISH Stanley, *y a-t-il un texte dans cette classe ? The authority of interpretative communities*, Massachusetts, Harvard University Press, 1982.
- FOUCAULT, Michel (1969), *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FRANCO Marina et Florencia LEVÍN (comp.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- FRANCO Marina, *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y « subversión », 1973-1976*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- FRANCO Marina, « Historia Reciente : Un campo abierto para una historia abierta », *Afuera. Estudios de crítica cultural* 16. *Con-memoraciones. Numéro spécial sur le 40e anniversaire du coup d'État de 1976*, mars 2016.
- FRATICELLI Damián, « La revista Barcelona y el humor local », *LIS. Letra imagen sonido. Ciudad mediatizada*, année 1, no. 2, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales – UBA, juillet-décembre 2008, p. 117-130.
- FRYBERGER Annelies, « L'évaluation par les pairs en musique contemporaine en France et aux États-Unis », *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 26, n° 2, 2016, p. 15-37.
- FRYBERGER Annelies, « Le milieu flou. Incertitude, indifférence et désaccord dans l'évaluation de la musique d'art contemporain », *Poétique*, juillet 2020. Disponible sur suivante : [10.1016/j.poetic.2020.101475](https://doi.org/10.1016/j.poetic.2020.101475)
- FRYBERGER Annelies, *Une sociologie de l'évaluation de la musique contemporaine en France et aux États-Unis*, Paris, Symétrie, sous presse, 2022.
- FUGELLIE Daniela, « Luigi Nono : 'Al gran sol de la revolución'. Certaines de ses rencontres avec l'Amérique latine entre évolution et révolution de la nouvelle musique (1948-1972) », *Boletín Música* 35, 2013.

- FUGELLIE Daniela, « *Ausentes presente : Art Music from the Chilean Exile in the Anacrusa Festivals at the Goethe-Institute Santiago (1985-89)* », *Twentieth-Century Music* 17/3, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, pp. 361-380.
- FURLONG William, « Sound in Recent Art », in *Audio Art : Discourse and Practice in Contemporary Art*, Londres, Academy Editions, 1994.
- FOSTER Hal, *Le retour du réel. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FOSTER Hal, « An Archival Impulse », *October*, vol. 110, 2004, p. 3-22.
- GANDINI Gerardo, « Estar » in *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, Buenos Aires, Secretaría Ministerio de Cultura y Educación, 1984, p. 17-18.
- GANDINI Gerardo, « Del recato y otros pudores », *Punto de Vista*, n° 60, 1998, p. 31-33.
- GANDINI Gerardo, Omar CORRADO, Beatriz SARLO et Sergio DELGADO, « Discusión », *Punto de Vista*, n° 60, 1998, p. 33-35.
- GARCÍA Carla et Ana SCHAWARTZMAN, « Historia del arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBE (1915-1986) », *Boletín de Arte* n° 15, p. 51-57, septembre 2015.
- GARCÍA Patricia, « Le rôle de l'interprète contemporain dans le processus de création et d'exécution d'une œuvre. Seis obras creadas a partir del vínculo compositor-intérprete en Argentina », mémoire de maîtrise, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2014.
- GARCÍA CANCLINI Néstor, *Políticas culturales en América Latina*, Mexique, Grijabo, 1987.
- GARCÍA CANCLINI Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, Mexique, Nueva imagen, 1982.
- GARRAMUÑO Florencia, « Obsolescence, archive : politique de survie dans l'art contemporain », *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, n° 40, 2016, p. 56-68.
- GARUTTI Miguel, « Modos de actuar en estado de excepción. La música electroacústica en los últimos años del CICMAT (1975-1977) », *Afuera. Entre la dictadura y la posdictadura : Producciones culturales en Argentina y América Latina*, 2015. Disponible sur : <http://revistaafuera15.blogspot.com/p/musica-en-dictadura-y-memorias-sonoras.html>
- GESUALDO Vicente, *Breve historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Claridad, 1998.
- GIANERA Pablo (ed.), *Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín, 20 años*, Buenos Aires, Fundación CEAMC, 2019.
- GIARRACA Norma, *La protesta social en la Argentina*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2001.
- GIARRACA Norma et al, "'Vejeaciones x 8" : arte y protesta social en Buenos Aires (2001)", in Norma Giarraca, *Estudios rurales y movimientos sociales : miradas desde el sur*, Buenos Aires, CLACSO, 2017, p. 955-984.
- GILBERT Abel, *Satisfaction en la ESMA*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2020.
- GILMAN Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- GINZBURG Carlos et Carlo PONI, « La micro-histoire », *Le Débat*, décembre 1981 (1979).
- GIUNTA Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política : Arte argentino en los años sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- GIUNTA Andrea, *L'après-crise. Arte Argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- GIUNTA Andrea et León FERRARI, *El caso Ferrari. Arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta 2004-2005*, Buenos Aires, Licopodio, 2008.
- GIUNTA Andrea, « Art, mémoire et droits de l'homme en Argentine », *Artelogie*, n° 6, 2014. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/artelogie/1420>

- GIUNTA Andrea, « Sal-si-puedes, cuerpo y resistencia en el arte de Uruguay », *Afuera. Entre la dictadura y la posdictadura : Producciones culturales en Argentina y América Latina*, 2015. Disponible sur : <http://revistaafuera15.blogspot.com/p/musica-en-dictadura-y-memorias-sonoras.html>
- OR Tomás, « Conceptualización e historia de los cacerolazos en la Argentina reciente (1982-2013) », *POSTData : Revista de Reflexión y Análisis Político* 23 (2), 2018, p. 453-489.
- GÓMEZ José María, « Eclipse de la memoria, política del olvido : la cuestión de los derechos humanos en una democracia no consolidada », *Punto de Vista*, no. 36, 1989, p. 1-7.
- GONZÁLEZ de REQUENA FARRÉ Juan Antonio, « Comunidades interpretativas. Perspectives sur l'herméneutique littéraire de Stanley Fish », *Alpha* n° 29, décembre 2009, p. 233-249.
- GONZÁLEZ Sandra Elizabeth, « Influencia de los escritos de Juan Pampín en sus creaciones musicales », *Actas de III Jornadas de Iniciación a la Investigación Interdisciplinaria en Ciencias Sociales*, Universidad Nacional de Quilmes, 17-19 juin 2014.
- GONZÁLEZ Sandra Elizabeth, « Los compositores y sus escritos : la impronta en el discurso musical », *Actas Segundas Jornadas de Iniciación en la Investigación Interdisciplinaria en Ciencias Sociales (JIIICS)*, Universidad Nacional de Quilmes, 5-7 juin 2013. Disponible sur : https://www.academia.edu/6805212/Los_compositores_y_sus_escritos_la_impronta_en_el_discurso_musical
- GORELIK Adrián, *Miradas sobre Buenos Aires : historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires : Siglo XXI Editores, 2004.
- GRAHAM-JONES Jean, *Exorciser l'histoire : le théâtre argentin sous la dictature*, Cranbury, Associated University Presses, Inc. 2000.
- GRAMUGLIO Maria Teresa, « La summa de Bourdieu », *Punto de Vista*, n° 47, décembre 1993, p. 38-42.
- GRENDI Edoardo, « Micro-analyse et histoire sociale », *Écrire l'histoire*, 3, 2009, p. 67-80.
- GRIFFITHS Paul, *Modern Music and After : Directions Since 1945*, New York, Oxford University Press, 1995.
- GRIMSON Alejandro, « Culture et identité : deux notions différentes », *Social Identities*, vol. 16, no. 1, janvier 2010, p. 63-79.
- GROSSBERG, Nelson, Cary NELSON et Paula TREICHLER (eds.), *Cultural Studies*, New York, Routledge Press, 1992.
- GUEMBE María Gabriela, *Vanguardia situada : una retórica de la pertenencia. Construcción y reconstrucción de la identidad en 'Didas y Vaivén' de Susana Antón*, mémoire de maîtrise, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, Mendoza, 2004.
- GUEMBE María Gabriela, « Vanguardia situada : una retórica de la pertenencia », *Boletín Música*, vol. 18, 2007, p. 32-46.
- GUGGENHEIM Lorenzo, « Humpty Dumpty de Marta Lambertini : une spéculation sur sa genèse et sa signification », *Revista del Instituto de Investigación Musicológica « Carlos Vega*, vol. 28, 2014.
- GUIARD Silvia, « Buenos Aires : le surréalisme dans la lutte contre la dictature », *Poesía como lengua*, 2016. Disponible sur : <https://poesiacomolengua.wordpress.com/2016/06/07/buenos-aires-el-surrealismo-en-la-lucha-contra-la-dictadura/>
- HAEFELI Anton et Reinhard OEHLISCHLÄGEL, « International Society for Contemporary Music, ISCM ; Société Internationale pour la Musique Contemporaine, SIMC », *Grove Music Online*, 2001. Disponible sur : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13859>

- HARTENBERG Russel, *Performance Practice in the Music of Steve Reich*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Ed. du Seuil, 2003.
- HATTEN Robert S., *Musical Meaning in Beethoven : Markedness, Correlation, and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.
- HEILE Björn, « Darmstadt as Other : British and American Responses to Musical Modernism », *Twentieth-Century Music*, vol. 1, no. 2, 2004, p. 161-178.
- HEILE Björn, *The Music of Mauricio Kagel*, Alershot, Ashgate, 2006.
- HEILE Björn, « Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera », *Music & Letters*, vol. 87, no. 1, janvier 2006, p. 72-81.
- HEKER Liliana, « Los talleres literarios », dans Pedro LAÍN ENTRALGO, Luis ROSALES et José Antonio MARAVALL (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos : La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, juillet-septembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 187-194.
- HERRERA Eduardo, « Austeridad, sintaxis no-discursiva y microprocesos en la obra de Coriún Aharonián », *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, año I, no. 1, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, octobre 2004 – mars 2005, p. 23-65.
- HERRERA Eduardo, « Perspectiva internacional : lo « latinoamericano » del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales », in José Luis Castiñeira de Dios (ed.), *La música en el Di Tella : resonancias de la modernidad*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011, p. 30-35.
- HERRERA Eduardo, *Elite Art Worlds : Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-garde Music*, Oxford, Oxford University Press, 2020.
- HILBERG Frank, « Die erste Oper des 21. Jahrhunderts ? H. Lachenmann « Das Mädchen mit den Schwefelhölzchen » », *Neue Zeitschrift für Musik* 197/4, 1997, p. 14-23.
- IAZZETTA Osvaldo, *Estado, democracia y ciudadanía en la Argentina poscrisis 2001*, Buenos Aires, Prometeo, 2011.
- IDDON Martin, *New Music at Darmstadt : Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- IDDON Martin, « Institutions, artworlds, new music », in Björn HEILE et Charles WILSON (eds.), *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, Londres, Routledge, 2018, pp. 86-107.
- Igualdad cultural, « Gerardo Gandini y Griselda Gambaro, para todos los argentinos », *Igualdad cultural. Inclusión en la diversidad*, 22 octobre 2012. Disponible sur : <http://www.igualdadcultural.gob.ar/novedades/novedad/numero/2452>
- INCHAUSTI Miguel Ángel, « Palabras de apertura », in *Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*, Buenos Aires, Secretaría Ministerio de Cultura y Educación, 1984, p. 3.
- JAJAMOVICH Guillermo, « Buenos Aires, ses transformations urbaines et la perspective des chercheurs », *Urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*, 2, 2009, p. 179-189.
- JUÁREZ Camila, « Juan Carlos Paz. Anarchisme et avant-garde musicale dans les années 1920 », *Instantes y azares : escrituras nietzscheanas*, n° 8, 2010, p. 131-154.
- JUÁREZ Camila, « Desde los márgenes. El experimentalismo comprensible de Carmen Baliero », *Revista del ISM*, vol. 1, no. 10, 2005, p. 85-126.
- JUÁREZ COSSIO, Dolores Camila, « Experimentación en la canción rioplatense (1977-2000) », thèse de doctorat, Université de Buenos Aires, 2012.
- JUÁREZ Camila et José Lamilla, « Prácticas sonoras desbordantes. El surgimiento del ciclo Experimenta 97 en Buenos Aires », *Cuaderno 75. Cuadernos del Centro de Estudios en*

- Diseño y Comunicación. Art et communication : expériences esthétiques et écoulement du temps*, année 20, n° 75, décembre 2019, p. 165-180.
- JUÁREZ Manolo, in *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, Buenos Aires, Secretaría Ministerio de Cultura y Educación, 1984, p. 37-40.
- KAITINNIS Anna, *Botschafter der Demokratie : Das Goethe-Institut während der Demokratisierungsprozesse in Argentinien und Chile*, Wiesbaden, Springer VS., 2018.
- KING John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década de las sesenta*, Asunto Impreso Ediciones, Buenos Aires 2007 [1985].
- KITROSER Myriam, « Oscar Bazán : Música austera y « arte pobre » », *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, 1988, vol. 39, p. 14-16.
- KOREMBLIT Claudio, « Experimental », *Experimenta 1997 Catalogue*, vol. 1, Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas UBA, 1997.
- KOREMBLIT Claudio, « ¿Dónde irán los ojos de nuestro tiempo ? », *Experimenta 1997 Catalogue*, vol. 1, Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas UBA, 1997.
- KOREMBLIT Claudio, « Introducción a la escena experimental del sur neoyorkino », *Experimenta 1997 Catalogue*, vol. 1, Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas UBA, 1997.
- KOREMBLIT Claudio, « L'histoire d'Experimenta 1st pte : Les cycles 97, 98, 99 et 2000 », *Musique de la Grande Flûte*, [émission de radio], 2018. En ligne : <https://www.mixcloud.com/claukore/m%C3%Basique-de-la-grosse-flûte-présente-l'histoire-des-expériences-1er-pte-les-cycles-97-98-99-et-2000/>.
- KRÖPFL Francisco, « Prólogo a la edición castellana » in Herbert Eimert (ed.), *¿Qué es la música electrónica ?* Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 1-12.
- KRÖPFL Francisco, in *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, Buenos Aires, Secretaría Ministerio de Cultura y Educación, 1984, p. 63-65.
- KUNREUTHER Laura, « Sounds of Democracy : Performance, Protest, and Political Subjectivity », *Cultural Anthropology* 33, 2018, p. 1-31. Disponible sur : <https://doi.org/10.14506/ca33.1.01>
- KUSS Malena, « The 'Invention' of America : Encounter Setting on the Latin American Lyric Stage », *Revista de Musicología*, 16/1, 1993, p. 185-204.
- LABELLE Brandon, *Background Noise : Perspectives on Sound Art*, New York, Continuum, 2006.
- LAMBERTINI Marta, « Tendencias y necesidades » dans *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, Buenos Aires, Secretaría Ministerio de Cultura y Educación, 1984, p. 40-42.
- LANDER Dan et Micah LEXIER, *Sound by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1990.
- LARRAÍN IBÁÑEZ Jorge, *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, Santiago du Chili, Andrés Bello, 1996.
- LEPPERT Richard, « Desire, Power and the Sonoric Landscape », Jonathan Sterne (ed), *The Sound Studies Reader*, London & New York, Routledge, 2012, p. 409-418.
- LEVI Giovanni, *Microhistorias*, Bogotá, Editorial Universidad de los Andes, 2020.
- LEVÍN Florencia, « Escrituras de lo cercano. Apuntes para una teoría de la historia reciente argentina », *Nuevos Mundos. Questions du temps présent*, 2017. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/nuevomundo/70734>
- LEVINE Annette H., *Cry for Me, Argentina : The Performance of Trauma in the Short Narratives of Aída Bortnik, Griselda Gambaro, and Tununa Mercado*, Cranbury, Rosemont Publishing & Printing Corp, 2008.
- LEVINE Lawrence W., *Highbrow/Lowbrow : The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

- LEYSHON Andrew, David MATLESS et George REVILL, « The Place of Music : Introduction », *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 20, no. 4, 1995, p. 423-433. Disponible en ligne : <http://www.jstor.org/stable/622973>
- LHEMANN Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Verlag Der Autoren, Francfort et Main, 1999.
- LICHT Alan, *Sound Art : Beyond Music, Between Categories*, New York, Rizzoli, 2007.
- LIUT Martín, « De fronteras y horizontes. Música y arte sonoro en el siglo XXI », *Revista Clang* no. 2, (août), La Plata, édition de la faculté des beaux-arts de l'UNLP, 2008.
- LIUT Martín, « Arte sonoro en el espacio público. Condiciones de son développement actuel en Argentine », *Afuera. Revista de estudios de crítica cultural* 4, 2008. Disponible sur : https://www.academia.edu/30660492/Arte_sonoro_en_el_espacio_p%C3%BAblico_Condiciones_para_su_desarrollo_actual_en_la_Argentina
- LIUT Martín, « Notes au pied de la ville. Arte sonoro para sitios y tiempos específicos », *Revista LIS* no. 3, Ed. 3, Ed. Ciencias de la comunicación FCS-UBA, 2009.
- LIUT Martín, « Pourquoi produire arte sonoro en la ruidosa Buenos Aires, pero no en la Línea H », *Revista Mal Estar*, no 9, avril 2009.
- LIUT Martín, « Música para sitios específicos : nuevas correlaciones entre espacio acústico, público y fuentes sonoras », in Gustavo Basso, Oscar Pablo Di Liscia, Juan Pampín (comps.), *Música y espacio : ciencia, tecnología y estética*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2009, p. 287-300.
- LIUT Martín, « Création artistique et réflexion théorique à l'Université publique. La experiencia del grupo Buenos Aires Sonora », *Revista LIS. Ciudad mediatizada* 5, 2010, p. 163-170.
- LIUT Martín, « Nuevas poéticas para el tratamiento espacial del sonido en obras electroacústicas e intervenciones sonoras en la Argentina actual », *Voxes. Revista de investigación musical contemporánea de la Universidad Nacional de Lanús*, Remedios de Escalada, Ediciones de la UNLa août, 2011.
- LIUT Martín, « Música electroacústica en dictadura : creación y sostén estatal », *Afuera. Revista de estudios de crítica cultural* 15, *Entre la dictadura y la posdictadura : Producciones culturales en Argentina y América Latina*, 2015. Disponible sur : <http://revistaafuera15.blogspot.com/p/musica-en-dictadura-y-memorias-sonoras.html>
- LIZARDO Omar, « The Puzzle of Women's 'Highbrow' Culture Consumption : Integrating Gender and Work into Bourdieu's Class Theory of Taste », *Poetics*, 34 (1), 2006, p. 1-23.
- MAHLING Christoph-Hellmut et Kristina Pfarr (eds), *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960-1980)*, Tutzing, Schneider, 2002
- MANSILLA Silvina Luz (dir.), *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2012.
- MASTROPIETRO Carlos, « Derivaciones estéticas emergentes de la instrumentación en obras de Mariano Etkin », in *Actas de las 7° Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, Secretaría de Ciencia y Tecnología, Facultad de Bellas Artes, UNLP, CD-ROM, 2014.
- MASTROPIETRO Carlos, « La voz en la composición de Historia del llanto », *Arte e investigación* 11, novembre 2015, p. 88-94.
- MCKAY Nicholas, « Sur les sujets d'aujourd'hui », *ZGMTH*, n° 4, 2007, p. 159-183.
- MELLO Chico, « Coriún Aharonián y la mimesis a la constitución cultural latinoamericana » dans Hanns-Werner Heister et Ulrike Mühlischlegel (eds.), *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*, Madrid/Francfort, Iberoamericana Vervuert, vol. 156, 2014, p. 83-92.

- MENACHO Luis, « Bajo un azul dilatado. Ensayo para una estética musical sudamericana », thèse de doctorat, Faculté des Beaux-Arts, Université nationale de La Plata, 2014.
- MENGER Pierre-Michel, *Le Paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983.
- MERKLEN Denis, *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentine, 1983-2003)*, Buenos Aires, Gorla, 2005.
- MIHOVILCEVIC Luis, « Comment j'ai rencontré Luigi Nono », 2006. Disponible sur : <https://www.tango.uni-bremen.de/mihovilcevic-nono.htm>
- MINSBURG Raúl, « Apuntes para una historia de la electroacústica argentina ». Disponible sur : <https://www.scribd.com/document/45549624/Apuntes-para-una-Historia-de-la-Electroacustica-Argentina>
- MINSBURG Raúl, « El recuerdo del que escucha », *Afuera. Revista de estudios de crítica cultural* 15, *Entre la dictadura y la posdictadura : producciones culturales en Argentina y América Latina*, 2015. Disponible sur : <http://revistaafuera15.blogspot.com/p/musica-en-dictadura-y-memorias-sonoras.html>
- MINSBURG Raúl, « Identidad y arte sonoro : el proyecto 'Argentina suena' », Universidade Federal de Uberlândia, 2016.
- MITCHELL William John Thomas, « The Pictorial Turn », *Artforum*, mars 1992, p. 89-94.
- MITCHELL William John Thomas, « There are no visual Media », *Journal of Visual Culture*, vol. 4, no. 2, 2005, p. 257-266.
- MONJEAU Federico, « La prohibición de lo superfluo », *Punto de Vista*, n° 35, 1989, p. 7-10.
- MONJEAU Frédéric, « Histoire du soldat », Programme de concert, CETC, 1992.
- MONJEAU Federico, « Música y memoria », *Punto de Vista*, n° 60, 1998, p. 25-27.
- MONJEAU, Federico : *La invención musical*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- MONJEAU Federico (et al.), *Luhú. Revista de teorías y técnicas musicales*, Ediciones Biblioteca Nacional, Cuadernos de Musicales, Buenos Aires, 2009.
- MONJEAU Federico, « Perspectivas sobre la relación entre el tango y la música contemporánea. Tango résiduel en la obra de Pablo Ortiz », dans Esteban Buch (compilateur), *Tangos cultos*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2012, p. 176-187.
- MONJEAU Federico, « Apuntes sobre música argentina », *espiral. pensamiento musical y acciones alrededor de conDiT.cheLA*, n° 5, novembre 2014, p. 4-7.
- MONJEAU Federico, *Una viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales*, Buenos Aires, Mardulce, 2018.
- MONTELEONE Jorge, « Cuerpo constelado. Sobre la poesía de rock argentino », dans Pedro LAÍN ENTRALGO, Luis ROSALES et José Antonio MARAVALL (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos : La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, juillet-septembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 401-420.
- MORANTE Elsa, *Alibi. Poèmes*, Paris, Gallimard, 1999.
- MORSE Richard, « Ciudades periféricas como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina) », in Richard MORSE et Jorge Enrique HARDOY (comp.), *Cultura urbana latinoamericana*, Buenos Aires, CLACSO, 1995.
- NEUHAUS Max, « Sound Art ? », *Volume : Bed of Sound*, New York, P.S.1, 2000.
- NIGRO GIUNTA Violeta, « Vexations. Les deux temps d'une œuvre », *Marges. Revue d'art contemporain* 19, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, p. 61-73.
- NIGRO GIUNTA Violeta, « Juan Carlos Paz et son 'action insecticide' dans les journaux Crítica (1933) et Reconquista (1939) », in Clément DESSY, Laurence BROGNIEZ et Clara EDOUARD (éds.), *L'artiste en Revues. Arts et discours en mode périodique*, Rennes, PUR, 2018, p. 271-286.

- NIGRO GIUNTA Violeta, « The Sound of the 2001 Argentine Crisis : Soundscapes of Protest, Music, and Sound », in Michael BULL et Marcel COBUSSEN, *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, New York, Bloomsbury, 2020.
- NIGRO GIUNTA Violeta, « Escuchar el ruido : músicas y sonidos de la crisis de 2001 en Buenos Aires », *Aletheia* 12, 2021. Disponible sur : https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13188/pr.13188.pdf
- NOÉ Luis Felipe, « Artes Plásticas Argentinas, Sociedad Anónima », dans Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales et José Antonio Maravall (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos : La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, juillet-septembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 245-268.
- NONO Luigi, « Curso latino-americano de música contemporánea », *Música. Casa de las Américas*, no. 20, 1972, p. 1-3.
- NONO Luigi, « Historical Presence in Music Today (1959) », dans Bryan R. SIMMS, *Composers on Modern Musical Culture : An Anthology of Readings on Twentieth-Century Music*, New York, Schirmer Books, 1999, p. 168-174.
- NONO Luigi, Laurent Feneyrou (trans.), *Écrits*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007.
- NOVOA María Laura, *Ginastera en el Instituto Di Tella. Correspondencia 1958-1970*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional (collection Cuadernos de Música), 2011.
- NOVOA María Laura, « Cuando el futuro sonaba eléctrico », dans José Luis Castiñeira de Dios (ed.), *La música en el Di Tella : resonancias de la modernidad*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011, p. 22-29.
- NYMAN Michael, *Musique expérimentale. From John Cage onwards*, Girona, Ed. Documenta Universitaria, 2006 [1974].
- O'GORMAN Edmundo, *La invención de América : investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, Mexique, Fondo de Cultura Económica, 2006 [1958].
- OCHOA GAUTIER Ana María, « El Sonido y El Largo Siglo XX », *Revista número 51*, Bogotá, Colombie, 2011. Disponible sur : https://www.u-cursos.cl/artes/2011/0/IFUN361-110/1/material_docente/
- OCHOA GAUTIER Ana María, *Auralité. Listening & Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, Durham, Duke University Press, 2014.
- OLIVER Roger, « The Mystique of Opera », *Performing Arts Journal*, vol. 14, no. 2, mai 1992, p. 32-42.
- OLIVERI ALBERTI Alicia, « Alcances y limitaciones del proceso de descentralización política en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires : 1996 – 2010 », Document final de troisième cycle. Université de Buenos Aires, 2011. Disponible sur : http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tpos/1502-0211_OlivieriAlbertiAC.pdf
- ORTIZ Pablo, « La citation dans la musique contemporaine argentine », in Philippe ALBÈRA (dir.), *Revue Contrechamps 3 : Avant-garde et tradition*, Genève, Éditions Contrechamps, 2017, p. 133-137.
- PAMPÍN Juan, « UOM », 2001. Disponible sur : <http://www.pampin.org/uom/index.htm>
- PAMPÍN Juan, « Ética, poética, política : Apuntes sobre la composición de *OID* », in Pablo FESSEL (comp.), *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007, p. 245-260.
- PARASKEVAIDIS Graciela, « Acerca de las mujeres, que además de ser mujeres, componen », *Pauta*, vol. 5, 1986, p. 54-60.
- PARASKEVAIDIS Graciela, « Los sesenta años del compositor Gerardo Gandini », *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, no. 59-60, 1996, p. 110-119.

- PARASKEVAIDIS Graciela, *Apuntes sobre Luigi Nono y su relación con América Latina*, 2005, texte non publié. Téléchargé sur le site : <https://www.latinoamericanamusica.net/historia/nono/apuntes.html> (non accessible).
- PARASKEVAÍDIS Graciela, « Gerardo Gandini : Mozartvariationen », *Revista Argentina de Musicología*, no 7, 2006, p. 17-33.
- PARASKEVAIDIS Graciela, « Reflexiones sobre música y dictadura », 2007. Disponible sur : http://www.gp-magma.net/pdf/ineditos_pdf/sitio-msicaydictadura.pdf
- PARASKEVAÍDIS Graciela, « La presencia de compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea », *Revista Argentina de Musicología*, vol. 14, 2013, p. 33-76.
- PARASKEVAÍDIS Graciela, « Gerardo Gandini : la música de las músicas », *Pauta*, n° 126, 2013. Téléchargé à partir de : <https://www.latinoamericanamusica.net/compositores/gandini/Gandini-Pauta.pdf>
- PARASKEVAÍDIS Graciela, « Las Austeras de Oscar Bazán ». Disponible en ligne : http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-Austeras.pdf
- PARASKEVAÍDIS Graciela, « La presencia de compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea », *Revista de la Asociación Argentina de Musicología*, 14, 2014, p. 53-76.
- PARASKEVAÍDIS Graciela, « La presencia de la música electroacústica en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea », *Ideas sónicas*, no 15, VI-XII, 2015.
- PAULS Alan, *Historia del llanto. Un testimonio*, Buenos Aires, Anagrama, 2007.
- PAZ Juan Carlos, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1955.
- PAZ Juan Carlos, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971.
- PEHESA (Programa de Estudios de Historia Económica y Social Americana), « ¿Dónde nida la democracia », *Punto de Vista*, n° 15, 1982, p. 6-10.
- PELLETERI Jorge, « Los ochenta : el teatro porteño entre la dictadura y la democracia », dans Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales et José Antonio Maravall (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos : La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, juillet-septembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 313-322.
- PENHOS Marta et al. (comp.), *Una historia para el arte en la UBA*, Eudeba, 2020.
- PEREZ ESQUIVEL Adolfo, « Democracia y participación. Reportaje a Adolfo Pérez Esquivel », *Punto de Vista*, n° 16, p. 21-23.
- PERRONE Marcela, « La obra Parca de Oscar Bazán y la estética austera », Buenos Aires, UBA FFYL, 2016.
- PÉRSICO Gabriel, « Una experiencia de problematización del azar. El GEIM : Grupo de Experimentación Musical del Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires », 4'33". *Revista online de investigación musical*, Instituto de Investigación en Artes Musicales « Carmen García Muñoz », DAMUS, p. 3-53. Disponible sur : <https://assets.una.edu.ar/files/file/artes-musicales/2019/2019-una-ms-contenido-revista433-13.pdf>
- PETERSON Richard A., « Understanding Audience Segmentation : From Elite and Mass to Omnivore and Univore », *Poetics*, 21 (4), 1992, p. 243-258.
- PETERSON Richard, et Albert SIMKUS, « How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups », in Michèle LAMONT, et Marcel FOURNIER (eds.), *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 152-186.
- PETERSON Richard A. et Roger M. KERN, « Changing Highbrow Taste : From Snob to Omnivore », *American Sociological Review*, 61 (5), 1996, p. 900-909.

- PETERSON Richard A., « Problems in Comparative Research : The Example of Omnivorousness », *Poetics*, 33 (5-6), 2005, p. 257-282.
- PEYRANO Jorge Honorio, « Discurso de apertura del Secretario Ministro de Educación y Cultura de la Provincia de Córdoba » in *Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*, Buenos Aires, Secretaría Ministerio de Cultura y Educación, 1984, p. 2-3.
- PICÚN Olga, « Estrategias compositivas de la música popular uruguaya con significados en la cultura del tambor », *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Mexique*, 2002. Disponible sur suivante : *Sur* <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/picun.pdf>. 2002.
- PIGLIA Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires/Barcelone, Anagrama, 2001.
- PLESCH Melanie, « El rancho abandonado de Alberto Williams : una reflexión en torno a los comienzos del nacionalismo musical », *Actas de Las artes en el debate del quinto Centenario. IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1992, p. 196-202.
- PLESCH Melanie, « Una pena extraordinaria : tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino », *Acta Musicologica*, vol. 86, 2014, p. 217-248.
- POGGIESE Horacio, H., Redín, M. E. et Alí, P., « El papel de los redes en el desarrollo local como prácticas asociadas entre estado y sociedad », in *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba/Flacso, 1999.
- PONZA Pablo, « El Club de Cultura Socialista y la gestión Alfonsín : transición a una nueva cultura política plural y democrática », *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*, 2013. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/65035>
- PORCELLO Thomas, Louise MEINTJES, Ana María OCHOA GAUTIER, David W. SAMUELS, « The Reorganization of the Sensory World », *Annual Review of Anthropology* no. 3, 2010, p. 51-66.
- PORTANTIERO Juan Carlos, « Nación y democracia en la Argentina del Novecientos », *Punto de Vista*, vol. 4, no. 14, 1982, p. 3-7.
- PROAÑO-GÓMEZ Lola, « Teatro comunitario, belleza y utopía », dans Oscar PELLETIERI (ed.), *Teatro, memoria y ficción*, Buenos Aires, Galerna, 2005, p. 265-280.
- PUJOL Sergio, « Canto y Contracanto », dans Pedro LAÍN ENTRALGO, Luis ROSALES et José Antonio MARAVALL (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos : La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, juillet-septembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 389-400.
- QUIROGA Horacio, « Los derechos humanos en la Argentina », dans Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales et José Antonio Maravall (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos : La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, juillet-septembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 77-92.
- RAMA Ángel (1985), « La ciudad letrada », dans Richard MORSE et Jorge Enrique HARDOY (comp.), *Cultura urbana latinoamericana*, Buenos Aires, CLACSO, 1995.
- RANIERI Salvador, « Angustias del compositor argentino actual », in *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, Buenos Aires, Secretaría Ministerio de Cultura y Educación, 1984, p. 50-52.
- RATNER Leonard G., *Classic Music : Expression, Form, and Style*, Schirmer, New York, 1980.
- RATTENBACH Augusto Benjamin, « Situación del compositor argentina en relación a las tendencias y estéticas de hoy en el mundo », in *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, Buenos Aires, Secretaría Ministerio de Cultura y Educación, 1984, p. 52-56.

- REININGHAUS Frieder et Katja Schneider, et Sabine Sanio (eds), *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, Hanbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 7, Laaber, 2004.
- RIEZNIK Pablo, « 1982-2002 : Dos décadas de democracia y el Argentinazo », *Razón y Revolución*, 2014. Disponible sur : <http://revistaryr.org.ar/index.php/RyR/article/view/250>.
- REVEL Jacques (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, EHESS/Gallimard/Seuil, 1996.
- REVEL Jacques, « Microhistoire », in Christian DELACROIX, François DOSSE, Patrick GARCIA et Nicolas OFFENSTADT (dir.), *Historiographies, concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, p. 529-534.
- REVEL Jacques et Jean-Claude PASSERON (dir.), *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2020.
- REVUELTAS Rosaura (compilateur), *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, Mexico, Era, 1989.
- RODRÍGUEZ LEGENDRE Fidel, *Música, sojo y caudillismo cultural*, Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, Fundación Vicente Emilio Sojo, 1998.
- ROMERO, José Luis, *Latinoamérica : las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1976.
- ROMERO Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina* (2ème édition), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- ROSA Hartmut, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la temporalité dans la modernité tardive*, Buenos Aires, Katz, 2016 [2013].
- ROSANVALLON Pierre, *La Démocratie inachevée. Histoire de la souveraineté du peuple en France*, Paris, Gallimard, 2000.
- ROUSSO Henry, *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*, Paris, Gallimard, 2012.
- RUTHERFORD-JOHNSON Tim, *La musique après la chute. Modern Composition and Culture since 1989*, Oakland, University of California Press, 2017.
- SAAVEDRA Guillermo, « La extraña materia de los sonidos. Conversation avec Mariano Etkin », *Revista del complejo teatral de Buenos Aires*, Buenos Aires, no 102, avril 2010, p. 76-81.
- SÁBATO Hilda, « Olvidar la memoria », *Punto de Vista*, n° 36, 1989, p. 8-10.
- SÁBATO Hilda, « No somos los mismos », *Punto de Vista*, no 30, 1987, p. 2-3.
- SABO María José, « Acariciando a contrapelo los 70. L'archive dans *Historia del llanto* d'Alan Pauls », *Revista chilena de literatura*, n° 90, septembre 2015, p. 275.
- SAÍTTA Carmelo, « El compositor hoy en América Latina », Santa Fe : *Revista del Instituto Superior de Música* no. 6, Universidad Nacional del Litoral, 1999, p. 30-36.
- SAÍTTA Carmelo, « Improvisación musical y el 'GEIM' », *Artículos. Música, cine, pedagogía, entre otros*, Michoacán, CMMAS, 2014, p. 214-216.
- SALINAS Guillermo, « La muerte en orsay, che bandoneón ? », *Punto de Vista*, n° 2, 1978, p. 25-27.
- SAMUELS David W., Louise MEINTJES, Ana Maria OCHOA GAUTIER, Thomas PORCELLO, « Soundscapes : Toward a Sounded Anthropology », *Annual Review of Anthropology* 39 (1), 2010, p. 329-45.
- SANTERO Santiago, « Tiempo y forma », dans Pablo FESSEL (comp.), *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007, p. 309-321.
- SARLO Beatriz, « La izquierda ante la cultura : del dogmatismo al populismo », *Punto de Vista*, n° 20, 1984, p. 22-25.

- SARLO Beatriz, « No retroceder », *Punto de Vista*, n° 30, 1987, p. 4.
- SARLO Beatriz, « Políticas culturales : democracia e innovación », *Punto de Vista*, 1988, n° 32, p. 8-13.
- SARLO Beatriz, 'Notas sobre política y cultura', in Pedro LAÍN ENTRALGO, Luis ROSALES et José Antonio MARAVALL (eds.), *Cuadernos hispanoamericanos : La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, juillet-septembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 51-64.
- SARLO Beatriz, « Ya no somos los mismos », dans Federico Monjeau (et al.) : *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, Ediciones Biblioteca Nacional, Cuadernos de Musicales, Buenos Aires, 2009, p. 15-16.
- SAVASTA ALSINA Mene, *Umbrales, espacios del sonido*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2016.
- SAVASTA ALSINA Mene, « Music Is Not Enough : The Appropriation of the Category 'Arte Sonoro' in Argentina », *Revista Música* vol. 20, No. 1, Universidade de São Paulo, juillet 2020, p. 381-400.
- SCARABINO Guillermo, *El Grupo Renovación (1929-1944) y la « nueva música » en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 2000.
- SCHAFER Ray Murray, *Le paysage sonore. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books, 1993.
- SCHÓO Ernesto, Textro de presentación, *Sixtina* (Marguerite Yourcenar, Alejandro Ullua), Programa de concierto, CEOB, 1994.
- SERRA Luis María, in *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, Buenos Aires, Secretaría Ministerio de Cultura y Educación, 1984, p. 56-60.
- SERRES Michel, *Genèse*, Michigan, University of Michigan Press, 1995.
- SGANDURRA Florencia, « Intercambio de papeles : música contemporánea argentina y figura del intérprete hoy en la Ciudad de Buenos Aires », *Actas 5tas Jornadas de Jóvenes Investigadores. Producciones y consumos culturales*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, 4-6 novembre 2009.
- SIERRA Santiago, « Le déplacement d'une Cacerolada », 2002. Disponible sur : http://www.santiago-sierra.com/200210_1024.php
- SMITH Mark M. (ed.), *Hearing History : A Reader*, Athens, University of Georgia Press, 2004.
- SOLOMONOFF Natalia, « ...Vivir tan hondo.... : Humanisme et militantisme dans et par le son. Una interpretación de los recursos compositivos y expresivos en la música de Graciela Paraskevaídis a partir del análisis de cuatro obras con participación de la voz », in *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*, Madrid/Francfort am Main, Iberoamericana Vervuert (coll. « Bibliotheca Ibero-Americana. Fundación Patrimonio Cultural Prusiano »), 2014, p. 17-34.
- STERNE Jonathan, *Le passé audible. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003.
- STERNE Jonathan (ed.), *The Sound Studies Reader*, Londres & New York, Routledge, 2012.
- STERNE Jonathan, Natalie ZEMON DAVIS, « Quebec's Manifs Casseroles are a Call for Order », *The Globe and mail*, 2012. Disponible sur : <https://www.theglobeandmail.com/opinion/quebecs-manifs-casseroles-are-a-call-for-order/article4217621/>
- STERNE Jonathan, Jedediah SKLOWER, Guillaume HEUGUET, « Du charivari au big data. Les musiques populaires au prisme des sound studies », *Volume ! 14*, 2017, p. 175-192. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/volume/5437>
- SZENDY Peter, *Listen : A History of Our Ears*, New York, Fordham University Press, 2008.

- TAPIA Víctor, « Bondis, plazas y experimentación : Movimiento Música Más, los olvidados vanguardistas de la música argentina », *Universo epígrafe. Arte, política, culture générale y mucho pero mucho cachenge*, 2016. Disponible sur : <https://universoepigrafe.wordpress.com/2016/09/18/bondis-plazas-y-experimentacion-movimiento-musica-mas-los-olvidados-vanguardistas-de-la-musica-argentina/>
- TARCUS Horacio (ed.), *Catálogo de Revistas Culturales Argentina 1890-2007*, CeDInCI, Buenos Aires, 2007. Disponible sur : <http://cedinci.unsam.edu.ar/PDF/Publicaciones/Catalogos/CCA.pdf>
- TELECHEA Roxana, « Historia de los cacerolazos : 1982-2001 », *Razón y revolución*, 16, Buenos Aires, 141-184, 2006.
- TERÁN Oscar, « El fin de siglo argentino : democracia y nación », dans Pedro LAÍN ENTRALGO, Luis ROSALES et José Antonio MARAVALL (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos : La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, juillet-septembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 41-50.
- TERZIÁN Alicia, « Curriculum ». Disponible en ligne : https://www.aliciaTerzián.com.ar/in_alicia_Terzián_curriculum.htm
- USUBIAGA Viviana, *Imágenes inestables : problemas de representación, interpretación y circulación de las artes plásticas de Buenos Aires en el proceso de redemocratización (1981-1989)*, thèse de doctorat, Universidad de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, 2008.
- VALENZUELA Viviana et AISENSEN Gabriela, « Jóvenes en orquesta escuela : construcción de identidad y proyectos de futuro » *Anuario de investigaciones*, vol. 23, no.1, 2016, p.87-96. Disponible sur : http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16862016000100011&lng=es&nrm=iso
- VARCHAUSKY Nicolás, Eduardo MOLINARI (dirs.), *Tertulia. Intervención en el Cementerio de la Recoleta*, Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2016.
- VARCHAUSKY Nicolas, « Tertulia : Echoes in Eternity », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. « Nouvelles sensibilités », n° 4, novembre 2006. Disponible sur : <https://revues.mshparisnord.fr/443/filigrane/index.php?id=373>.
- VASLE Juan, « Musique. Investigación y divulgación sobre la música contemporánea », *Redacción*, n° 188, novembre 1988.
- VAZQUEZ Hernán Gabriel, *Conversaciones en torno al CLAEM : entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2015.
- VAZQUEZ Hernán Gabriel, « Historia, actividad y recepción crítica del CLAEM » dans José Luis Castiñeira de Dios (ed.), *La música en el Di Tella : resonancias de la modernidad*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011, p. 14-21.
- VEIT Erlmann, *Entendre les cultures : Essais sur le son, l'écoute et la modernité*, Oxford, Berg, 2004.
- VERZERO Lorena, « Introduction », *Afuera. Revista de estudios de crítica cultural* 15, *Entre la dictadura y la posdictadura : Producciones culturales en Argentina y América Latina*, 2015. Disponible sur : <http://revistaafuera15.blogspot.com/p/musica-en-dictadura-y-memorias-sonoras.html>
- VEZZETTI Hugo, « Derechos humanos y psicoanálisis », *Punto de Vista*, n° 28, 1986, p. 5-8.
- VILA Cirilo et Andreas BODENHÖFER, « Entretien avec Luigi Nono », *Revista Musical Chilena*, vol. 115-116, juillet 1971.
- VILA Pablo, « El rock. Música argentina contemporánea », *Punto de Vista*, n° 30, 1987, p. 23-29.

- VILLALBA María, « La política pública de las orquestas infanto-juveniles », *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, Manizales*, Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud del Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud de la Universidad de Manizales y el Cinde, vol. 8, núm. 1, (janvier-juin), 2010, p 131- 149.
- VILLALÓN Roberta, « Neoliberalism, Corruption, and Legacies of Contention : Argentina's Social Movements, 1993-2006 », *Latin American Perspectives* 34, 2007, p. 139-56.
- WALD Gabriela, « Proyectos de orquestas juveniles y procesos de transformación colectiva : dos estudios de caso en Buenos Aires, Argentina », *Ciências Sociais Unisinos*, vol. 51, no. 1, Universidade do Vale do Rio dos Sinos São Leopoldo, Brasil. january-April, 2015, p. 19-31. Disponible sur : <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93838249004>
- WARLEY Jorge, 'Las revistas culturales de dos décadas', in Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales et José Antonio Maravall (eds.), *Cuadernos hispanoamericanos : La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, juillet-septembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 195-208.
- WATKINS Holly, « Musical Ecologies of Place and Placelessness », *Journal of the American Musicological Society* Vol. 64, University of California Press, 2011, p. 404-408.
- WISSMANN Torsten, *Geographies of Urban Sound*, New York et Londres, Routledge, 2016.
- WEBER William, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England : a Study in Canon, Ritual, and Ideology*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- WEBER William, *The Great Transformation of Musical Taste : Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- WERTH Brenda, *Theatre, Performance, and Memory Politics in Argentina*, Macmillan, New York, 2010.
- WORTMAN Ana, « Rethinking the Cultural Politics of Transition », *Society*, no 9, 1996, p. 63-84.
- WORTMAN Ana María, « El desafío de las políticas culturales en la Argentina », in Daniel MATO, *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización* 2, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO, 2001.
- WORTMAN Ana María, « Vaivenes del campo intelectual político cultural en la Argentina », in Daniel MATO, *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO, 2002, p. 413-427.
- WULFF Bernhard, « Tannat », dans Hanns-Werner Heister et Ulrike Mühlischlegel (eds.), *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*, Madrid/Francfort am Main, Iberoamericana Vervuert (coll. « Bibliotheca Ibero-Americana. Fundación Patrimonio Cultural Prusiano »), vol. 156, 2014, p. 205-208.
- ZALARAYÁN Ricardo, « Erik Satie. Compositeur de musique. Proyecto para un estudio sobre el Sr. Erik Satie con una (detallada) cronología de sus obras », Programa de concierto, Buenos Aires, Teatro Municipal San Martín, 2 novembre 1988.
- ZAMORANO Mariano Martín, « La transformación de las políticas culturales en Argentina durante la primera década kirchnerista : entre la hegemonía y la diversidad », *Aposta. Revista de Ciencias Sociales* 70, 2016. Disponible sur : https://www.redalyc.org/jatsRepo/4959/495952432003/html/index.html#redalyc_495952432003_ref22
- ZEMON DAVIS Natalie, « Les raisons de l'égarement : groupes de jeunes et charivaris en France au XVIe siècle », *Past & Present* 50, 1971, p. 41-75.
- ZEMON DAVIS Natalie (Marie Noëlle Bourget trans.), *Les Cultures Du People : Rituels, Savoir et Résistance Au XVIe Siècle*, Paris, Aubier, 1992 [1975].

ZOUREK Michal, « Les voyages des intellectuels latino-américains en Europe de l'Est 1947-1956 : organisation, circuits de contact et réflexions », *Arts & Humanitas*, 2017. Disponible sur : DOI : 10.4312/ars.11.2.331-347.

Index des noms propres

- Abián, Sonia, 420
Abraham, Tomás, 171
Adamovsky, Ezequiel, 391, 392, 418
Adams, John, 244, 245, 337, 502
Adlington, Robert, 3, 22, 243, 244
Adorno, Theodor W., 15, 72, 182, 183, 184, 193, 247, 289, 395
Agrupación Nueva Música, 11, 14, 38, 47, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 79, 115, 118, 121, 229, 267, 325, 472, 473
Aguirre, Julián, 169, 228
Aharonián, Coriún, 3, 29, 45, 46, 51, 62, 63, 68, 102, 105, 124, 133, 134, 137, 157, 181, 191, 193, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 239, 302, 303, 377, 471, 506, 508
Alberto Ginastera, 470
Aldaburu, María Inés, 290
Aldana, María Fernanda, 365
Alemann, Louise, 44, 45
Alfonsín, Raúl, 17, 34, 69, 70, 71, 75, 82, 95, 96, 97, 105, 110, 117, 172, 261, 475, 497, 512
Alicia Terzián, 467
Allende, Salvador, 391, 441
Alonso-Minutti, Ana, 15
Altamirano, Carlos, 20, 47, 65, 71, 72, 73, 74, 80, 171
Amanda Guerreño, 469
Amícola, Víctor, 57, 58, 63, 119, 472
Amitín, David, 219
Andersen, Hans Christian, 452
Anderson, Bibi, 95
Anderson, Laurie, 411
Andrade, Javier, 224
Antón, Susana, 30, 76, 168, 169, 170, 505
Aráoz Badi, Jorge, 288, 305
Aráoz Badi, Jorge, 291
Aráoz, Jorge, 288, 291, 305
Arditto, Cecilia, 3, 237
Ares, Carlos, 101, 205, 208, 209, 210
Arias, Ricardo, 379
Artaud, Antonin, 243
Asís, Jorge, 223
Asociación Argentina de Compositores, 79
Asociación de Jóvenes Compositores Argentinos, 11, 53, 54, 56, 58
Aulicino, Jorge, 110
Aure, Fernando, 57, 143, 176, 249, 273, 275, 276, 283
Aure, Fernando J., 57
Aznar, Pedro, 125, 220, 386
Azzigotti, Luciano, 3, 419, 454, 456
Bach, Johann Sebastian, 247, 278, 283, 351
Bairon, Elba, 202
Bali, Margarita, 414
Baliero, Carmen, 3, 105, 125, 137, 219, 328, 340, 345, 358, 359, 371, 414, 415, 471, 479, 506
Barber, Llorenç, 386, 412, 417, 418, 501
Barceló, Jaime, 141
Barcesat, Adrián, 114
Barnet, Miguel, 284
Baron Supervielle, Odile, 52, 53, 55, 56, 472
Baroni, Claudio, 3, 36, 236, 282, 471
Baroni, Diana, 277
Bartís, Ricardo, 371
Basso, Gustavo, 56, 417, 508
Bauer, Martín, 3, 32, 165, 290, 308, 321, 328, 330, 334, 338, 340, 341, 342, 345, 346, 347, 353, 354, 367, 382, 425, 427, 428, 430, 450, 468, 471
Bausch, Pina, 45
Bazán, Oscar, 31, 76, 131, 133, 156, 191, 365, 379, 474, 507, 511
Beck, Ingrid, 206, 211
Becker, Carlos, 123
Beckett, Samuel, 243, 301, 340, 341, 489
Belfiore, Liliana, 98
Belloc, Enrique, 43, 63, 237, 335
Beltramino, Fabián, 31
Benedetto, Pina, 140, 142, 143, 165, 180, 246, 247, 251, 302, 315, 427
Benjamin, Walter, 3, 15, 144, 167, 252, 294, 512
Benzecry, Mario, 217, 222, 223
Berg, Alban, 28, 141, 178, 183, 184, 199, 200, 240, 305, 331, 423, 499, 515
Berio, Luciano, 93, 135, 140, 144, 240, 279, 293, 311, 315, 351, 363
Bernes, Jean-Pierre, 251
Berni, Antonio, 227
Berti, Eduardo, 212
Bioy Casares, Adolfo, 280
Blarduni, Jorge, 238
Bléfari, Rosario, 365
Bolaños, César, 160
Borges, Jorge Luis, 49, 83, 84, 91, 92, 189, 251, 480
Borges, Norah, 291
Boschet, Martín, 428, 461, 462
Botana Escudero, Jaime, 151, 152, 252
Boulez, Pierre, 25, 91, 102, 135, 136, 140, 182, 184, 219, 221, 266, 271, 275, 285, 292, 325,

- 326, 327, 338, 346, 357, 381, 426, 454, 473, 488, 499, 506
- Bourdieu, Pierre, 20, 21, 22, 24, 498, 499, 505, 508
- Bourriaud, Nicolas, 27
- Bové, Sergio, 237, 351
- Briante, Miguel, 202, 222, 236, 478
- Britten, Benjamin, 167, 252, 294, 480
- Brncic, Gabriel, 40, 42, 145, 146, 160
- Brown, Earle, 187, 370
- Buccelato, Laura, 171
- Buch, Esteban, 1, 3, 20, 23, 29, 39, 43, 48, 51, 66, 80, 98, 102, 120, 179, 185, 189, 198, 213, 227, 245, 389, 392, 396, 418, 438, 502, 509
- Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), 321, 356, 383
- Buenos Aires Sonora, 416, 417, 508
- Bürger, Peter, 15, 29, 30, 168, 231
- Caamaño, Roberto, 99, 121, 146
- Cabral, Jorge, 123
- Cabrera, Hilda, 254, 255, 326
- Cabrera, Napoleón, 101, 107, 108, 109, 110, 152, 161, 164, 167, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 219
- Cacciari, Massimo, 451
- Cadicamo, Enrique, 286
- Cage, John, 27, 102, 110, 120, 124, 125, 126, 137, 144, 153, 181, 185, 187, 190, 217, 218, 219, 232, 236, 238, 240, 244, 248, 268, 269, 270, 271, 275, 276, 277, 278, 279, 282, 315, 330, 331, 332, 333, 335, 349, 360, 361, 362, 366, 369, 375, 380, 381, 383, 385, 403, 411, 426, 438, 476, 480, 482, 484, 485, 487, 488, 490, 493, 494, 495, 500, 502, 506, 510
- Cairncross, Heather, 465
- Calderón, Pedro Ignacio, 213, 487
- Caldini, Claudio, 44, 282, 283, 377
- Camino, Gregorio, 190
- Cámpora, Héctor, 115
- Camps, Pompeyo, 165, 166, 167, 177, 228, 229, 246, 252
- Cancián, Germán, 275, 276, 283
- Capece, Lucio, 369, 379
- Caplan, Elliot, 375
- Carroll, Lewis, 10, 146, 148, 149, 151, 152, 268, 439, 480
- Casinelli de Arias, Raquel, 122
- Castillo, Abelardo, 48, 171, 502
- Castillo, Graciela, 76
- Castiñeira de Dios, José María, 30, 39, 43, 45, 46, 127, 160, 211, 485, 503, 506, 510, 515
- Castro Albano, Javier, 56
- Castro, Juan José, 38, 39, 267, 311, 336
- Cavallo, Domingo, 210, 394, 395, 397, 420, 481
- Cavanna, Gerardo, 285
- CAYC, 114
- CEAMC – Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea, 11, 13, 16, 32, 204, 226, 233, 234, 235, 236, 238, 275, 280, 288, 292, 293, 294, 304, 326, 330, 338, 339, 349, 360, 364, 426, 434, 476, 489, 504
- Celli, Joseph, 119, 370
- Centro Cultural Recoleta, 17, 32, 41, 116, 117, 123, 147, 165, 181, 187, 202, 215, 217, 218, 222, 228, 230, 236, 237, 238, 246, 248, 249, 253, 271, 274, 278, 288, 290, 322, 326, 335, 339, 340, 356, 360, 364, 378, 415, 420, 424, 458, 473, 474, 478, 490, 504, 511, 514, 527
- Centro de Experimentación en Ópera y Ballet, 11, 32, 34, 113, 164, 165, 166, 167, 180, 205, 217, 230, 236, 238, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 265, 266, 268, 269, 271, 273, 274, 276, 278, 279, 281, 282, 284, 315, 326, 337, 356, 446, 447, 473, 476, 514, 536
- Centro de Experimentación en Ópera y Ballet (CEOB), 11, 32, 34, 113, 164, 165, 166, 167, 180, 205, 217, 230, 236, 238, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 265, 266, 268, 269, 271, 273, 274, 276, 278, 279, 281, 282, 284, 315, 326, 337, 356, 446, 447, 473, 476, 514, 536
- Centro de Experimentación Teatro Colón, 467, 468
- Centro de Experimentación Teatro Colón (CETC), 3, 4, 5, 10, 11, 12, 13, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 120, 143, 147, 164, 165, 167, 180, 205, 217, 230, 236, 243, 246, 252, 281, 284, 285, 286, 287, 288, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 324, 329, 338, 339, 348, 355, 367, 368, 370, 377, 401, 405, 407, 424, 425, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 434, 436, 437, 438, 439, 446, 447, 449, 450, 453, 458, 459, 461, 462, 467, 468, 471, 473, 474, 477, 478, 481, 509, 536
- Centro Latinoamericanos de Altos Estudios Musicales, 4, 5, 11, 30, 33, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 48, 64, 81, 102, 114, 116, 123, 127, 159, 160, 179, 181, 182, 187, 222, 227, 234, 328, 362, 425, 437, 468, 503, 515
- Cervera, Alejandro, 269, 315
- Cetta, Pablo, 56, 63, 186, 187, 307, 313, 335, 414
- Chabán, Alfredo, 222
- Chavarri, Roberto, 114
- Chávez, Carlos, 169, 192, 195
- Chéreau, Patrice, 219
- Chitarroni, Luis, 184
- Ciclo de Conciertos del Teatro San Martín, 13, 36, 321, 323, 324, 327, 330, 339, 353, 356, 367, 429, 446, 449
- Citron, Marcia, 23
- Clarke, Eric, 445
- Claudio Korembli, 468
- Cobián, Juan Carlos, 286
- Cocteau, Jean, 118, 144
- Codina, Nora, 277, 279, 315
- Collins, Nic, 379

- Collor de Mello, Fernando, 212
 Comolli, Jean-Louis, 422
 Compañía Oblicua, 13, 16, 436, 443, 446
 Conde, Luis, 376
 Consejo Argentino de la Música, 52, 53, 54, 472, 500
 Consejo Latinoamericano de la Música, 11, 52, 54, 58, 60, 63, 500
 Coray, Tom, 375
 Córdoba, Gonzalo, 414, 415
 Cornú, Adriana, 125
 Correa Dupuy, Virginia, 238
 Cosachov, Mónica, 401
 Cotapos, Acario, 195
 Cowell, Henry, 237, 353
 Cunningham, Merce, 244, 375
 Curcio, María, 232
 Curran, Alvin, 275
 Cursos Latinoamericanos de Música
 Contemporánea, 11, 45, 46, 47, 66, 74, 102, 234, 473, 500, 511
 Cutaia, Carlos, 219, 335
 Cutler, Chris, 366
 Cyrulnik, Omar, 428, 458, 477
- Da Dalt, Patricia, 434
 da Silva, Lula, 391
 da Vinci, Leonardo, 185
 Dahlhaus, Carl, 18
 Daiban, Favio, 56
 Danuser, Hermann, 22, 242, 243, 244, 245
 de la Rúa, Fernando, 321, 386, 395, 398
 de la Vega, Jorge, 275, 285
 de los Santos, Adriana, 125, 219, 334, 340, 363, 369, 375, 379, 385
 de Olaso, Manuel, 237
 De Pedro, Roque, 42, 114, 177, 222, 238, 335
 Debussy, Claude, 135, 148, 161, 196, 269, 280, 306, 325, 368
 del Carmen Aguilar, María, 124, 226, 227, 486
 Deleuze, Gilles, 402
 Delgado, Marcelo, 3, 32, 36, 134, 295, 296, 297, 298, 299, 302, 307, 313, 351, 352, 409, 410, 435, 436, 441, 443, 444, 446, 459, 460, 471, 473
 Destéfano, José, 123
 Devoto, Martín, 313, 424
 Di Liscia, Pablo, 56, 63, 119, 186, 187, 335, 417, 508
 Dianda, Hilda, 63, 76, 79, 101, 119, 140
 Díaz, Juan José, 376
 Divinsky, Daniel, 171
 Diz, Ernesto, 251
 Domaine Musical, 25
 Domingo, Plácido, 197, 223
 Drury, Stephen, 217, 268, 280, 486, 490
 Dubatti, Jorge, 173, 254, 255, 256, 301, 315, 316
 Duchamp, Marcel, 87, 188, 380
- Dudamel, Gustavo, 400
 Duo Mei, 435
- Edelstein, Oscar, 57, 63, 119, 145, 176, 178, 179, 186, 204, 227, 335, 336, 339, 345, 363, 365, 385
 Ehrenhaus, Tina, 219
 Elías, Miguel Ángel, 269
 Éluard, Paul, 144
 Encuentros Internacionales de Música
 Contemporánea, 11, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 117, 174, 472, 473
 Ensemble Arcema, 311
 Ensemble CEAMC, 233
 Ensemble de Buenos Aires, 233
 Ensemble Modern, 140
 Ensemble Tropi, 232, 435
 Entensa, Enrique, 313
 Enzenberger, Hans Magnus, 284
 Epstein, Ernesto, 178, 247
 Estrella, Miguel Ángel, 212, 331, 486
 Etkin, Mariano, 4, 5, 29, 42, 46, 63, 64, 65, 67, 68, 76, 81, 119, 120, 123, 124, 129, 130, 132, 133, 137, 140, 141, 145, 153, 154, 156, 157, 160, 161, 162, 164, 176, 178, 181, 190, 191, 193, 194, 195, 197, 201, 229, 232, 237, 238, 248, 269, 275, 276, 331, 335, 336, 338, 340, 341, 342, 343, 384, 401, 455, 468, 508, 513
 Experimenta, 13, 29, 36, 186, 321, 322, 323, 324, 327, 335, 339, 348, 356, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 400, 410, 424, 468, 473, 474, 476, 477, 488, 489, 495, 500, 506, 507
- Fabini, Eduardo, 195
 Facio, Sara, 171
 Fahres, Michael, 153, 155, 156, 498
 Fassbinder, Rainer Werner, 45
 Favero, Luis, 275, 340
 Febel, Reinhard, 233, 234, 275, 280
 Federico Monjeau, 467
 Feldman, Morton, 114, 124, 132, 159, 162, 182, 184, 187, 237, 269, 275, 292, 342, 400, 426, 491
 Felgueras, Cecilia, 322
 Ferenese, Lía, 254, 272
 Fernández, Margarita, 3, 32, 42, 234, 471
 Ferrero, Ana Cecilia, 122
 Fessel, Pablo, 29, 88, 92, 127, 139, 179, 181, 189, 200, 201, 316, 402, 409, 437, 459
 Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), 237, 321, 323, 337, 356, 383, 400, 410, 413, 414, 473, 481
 Fèvre, Fermín, 171, 172, 174
 Ficher, Jacobo, 38, 79, 229
 Filipelli, Rafael, 184
 Fillon, François, 391

- Finnissey, Michael, 60
 Fischerman, Diego, 108, 177, 179, 206, 213, 220, 229, 236, 254, 257, 259, 260, 262, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 285, 287, 289, 290, 293, 294, 296, 298, 301, 304, 305, 307, 308, 309, 325, 326, 327, 329, 339, 343, 344, 345, 346, 350, 351, 358, 382, 401, 405, 407, 436, 441, 442, 446, 450, 451, 452, 453, 461, 462
 Flores Ballesteros, Elsa, 123
 Fluxus, 378, 411
 Fondo del Laboratorio de Investigación y Producción Musical, 11, 117
 Fonseca, Carla, 3, 178, 179, 471
 Fontana, Bill, 380
 Fontanarrosa, Roberto, 171
 Foro Argentino de Compositoras, 469
 Forti, Hermes, 122
 Foss, Lukas, 114, 159
 Franchisena, César, 76, 220, 487
 Franciosi, Marcos, 3, 438
 Francisco Kröpfl, 467, 468
 Franco, Marina, 19, 20, 47, 65, 79
 Frenkel, Diego, 117
 Frette, Ángel, 222, 275, 292
 Frieria, Silvina, 44, 45, 408
 Frith, Fred, 363, 366
 Fukushima, Kazuo, 237
 Fundación San Telmo, 41, 44, 65, 113, 116, 139, 141, 145, 176, 220, 222, 223, 233, 245, 247, 249, 256, 265, 437, 467, 476, 478

 Galante, Fabiana, 125, 219
 Gallet, Luciano, 195
 Gambaro, Griselda, 214, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 442, 444, 473, 477, 482, 484, 506, 507
 Gandini, Gerardo, 4, 5, 10, 29, 33, 35, 36, 40, 41, 43, 44, 45, 63, 64, 65, 67, 68, 74, 75, 76, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 100, 101, 102, 104, 107, 111, 112, 113, 114, 119, 121, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 148, 149, 151, 152, 153, 158, 161, 164, 165, 166, 167, 175, 176, 178, 180, 181, 187, 188, 189, 191, 194, 197, 201, 204, 214, 218, 220, 222, 227, 229, 230, 232, 233, 235, 239, 245, 246, 247, 249, 250, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 280, 281, 283, 285, 286, 288, 289, 292, 293, 294, 295, 304, 305, 308, 309, 311, 314, 317, 324, 326, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 346, 353, 376, 383, 405, 424, 427, 434, 436, 437, 438, 441, 442, 444, 445, 446, 455, 456, 467, 468, 473, 474, 476, 477, 479, 480, 482, 484, 487, 488, 491, 493, 500, 501, 502, 503, 506, 510, 511
 García Canclini, Néstor, 82, 112, 117, 168, 170
 García Caturla, Alejandro, 195
 García Márquez, Gabriel, 103
 García Uriburu, Nicolás, 420
 García Wehbi, Emilio, 295, 296, 297, 473
 García, Charly, 212, 396, 493, 494, 499
 García, Nora, 125, 275, 313
 García, Patricia, 67, 435
 Garff, Juan, 291
 Garramuño, Florencia, 92
 Garvie, Leonardo, 282
 Gebbia, Gianni, 375
 Gelman, Juan, 400
 Gerardo Gandini, 467, 468
 Gerardo, Enrique, 238
 Gershwin, George, 410
 Gerzenzon, Andrés, 276, 283
 Gesell, Silvia, 269, 270, 277, 283
 Giacobbe, Juan Francisco, 121
 Gianneo, Luis, 38, 79, 121, 146, 169, 229
 Gieco, León, 214, 215, 493
 Gil, Gilberto, 212, 494
 Gilardi, Gilardo, 38
 Gilbert, Abel, 28, 48, 213, 407, 457, 502
 Ginastera, Alberto, 4, 5, 33, 37, 39, 40, 41, 48, 51, 66, 80, 102, 121, 122, 127, 169, 182, 193, 196, 198, 201, 221, 227, 228, 249, 267, 292, 336, 337, 437, 470, 487, 499, 510
 Ginzburg, Carlo, 20
 Gironde, Oliverio, 84
 Giunta, Andrea, 1, 3, 31, 39, 41, 43, 92, 231, 389, 403, 415, 416
 Glass, Philip, 153, 241, 400
 Goebbels, Heiner, 141
 Goehr, Lydia, 23, 389, 502
 Goerner, Nelson, 400
 Gold, Tomás, 397, 399
 Golijov, Osvaldo, 145, 244, 502
 Gonzalez Casellas, Fernando, 76, 119
 Graetzer, Guillermo, 76, 79, 119, 220, 487
 Gramuglio, María Teresa, 20, 21
 Granata, Graciela, 114
 Gregorio, Guillermo, 42, 114
 Grela, Dante, 76, 79
 Griffiths, Paul, 240
 Grinberg, Miguel, 212
 Grinstein, Roxana, 277, 283
 Grupo de Acción Instrumental, 11, 42, 234
 Grupo de Experimentación e Improvisación Musical (GEIM), 11, 217, 218, 511, 513
 Grupo de Trabajo, 237, 290
 Grupo Encuentros de la Música Contemporánea, 11, 50
 Grupo Krapp, 414, 415
 Grupo Nueva Figuración, 84
 Grupo Renovación, 11, 33, 38, 39, 47, 51, 131, 174, 185, 199, 229, 514
 Grupo Vocal de Difusión, 340, 342, 351, 353, 434

- Guastavino, Carlos, 120, 169
 Guattari, Félix, 402
 Guayasamín, Osvaldo, 95
 Guedes, Jorge, 254
 Guembe, María Gabriela, 30, 168, 169, 170
 Guerberoﬀ, Miguel, 340
 Guerreño, Amanda, 469
 Gurevich, Elías, 236
- Hacker, Jorge, 118
 Halaban, Daniel, 454
 Halac, José, 364
 Halloween Ensamble, 13, 227, 236, 271, 275, 276, 282, 434, 471
 Hart, Alfred, 141
 Heile, Björg, 22, 50, 102, 219, 241, 242, 243, 244
 Heker, Liliana, 172
 Helft, Jorge, 44, 116, 139, 223
 Henze, Hans Werner, 284, 285, 286, 473, 488
 Heredia, Alberto, 84
 Hills, Merce, 375
 Hirsch, Narcisa, 44
 Hirsch, Shelley, 364
 Horst, Jorge, 29, 249, 276, 335, 409, 502
 Howells, Herbert, 340
 Hurtado, Mono, 364
 Huseby, Gerardo V., 202
- Ibarra, Aníbal, 428
 Iglesias Rossi, Alejandro, 363
 Ikeda, Ryoji, 411
 Inchausti, Miguel Angel, 77
 Instituto de Cultura Iberoamericana, 11, 217, 253, 274, 323, 374, 475
 Instituto Torcuato Di Tella, 11, 30, 40, 48, 114, 116, 179, 182, 187, 437, 515
 Instituto Universitario de Artes, 11, 231, 234, 235
 Inzillo, Carlos, 206, 214, 488
 Irma Urteaga, 469
 Isamitt, Carlos, 195
 Ives, Charles, 162, 237, 247, 342, 344, 353
- Jaureguiberry, Tipi, 114
 Jolivet, André, 275
 Juan Carlos Paz, 470
 Juárez, Camila, 3, 29, 39, 46, 137, 231, 382
 Juárez, Manuel, 76, 120, 331, 335
- Kagel, Mauricio, 38, 120, 145, 174, 182, 204, 205, 239, 240, 241, 242, 253, 269, 275, 279, 293, 301, 311, 315, 326, 334, 345, 349, 375, 376, 377, 402, 405, 406, 413, 425, 434, 437, 438, 439, 446, 489, 495, 497, 499, 500, 506
 Kandinsky, Wassily, 380
 Kasakoff, Susana, 276, 306, 344
 Kazaroff, Gregorio, 364, 369
 Kerman, Joseph, 23
- Kirchner, Néstor, 17, 387, 443, 445
 Klee, Paul, 380
 Klucevsek, Guy, 369, 374
 Kluge, Alexander, 45
 Koc, Marcelo, 119, 335
 Kodaly, Zoltan, 340
 Kogan, Jaime, 219
 Kohan, Pablo, 224, 287, 288, 306, 314, 352, 410
 Kondo, Jo, 237
 Korembli, Claudio, 3, 321, 357, 359, 360, 361, 367, 371, 372, 374, 377, 379, 381, 383, 384, 468, 471
 Kosice, Gyula, 98
 Kowald, Peter, 375
 Kröpfl, Francisco, 4, 38, 40, 41, 43, 54, 55, 56, 57, 58, 63, 64, 67, 76, 79, 81, 105, 116, 117, 120, 121, 123, 146, 152, 174, 176, 178, 181, 186, 218, 227, 229, 238, 246, 248, 276, 315, 326, 327, 330, 335, 336, 338, 340, 353, 401, 417, 455, 467, 468, 472, 475, 482
 Kusnir, Eduardo, 379, 425, 442
- Laboratorio de Investigación y Producción Musical, 4, 5, 11, 17, 32, 33, 34, 41, 48, 116, 117, 118, 120, 121, 123, 157, 164, 176, 181, 187, 217, 218, 221, 230, 231, 278, 313, 328, 338, 424, 467, 473, 527
 Lachenmann, Helmut, 140, 234, 244, 452, 453, 455, 506
 Lambertini, Marta, 3, 10, 63, 76, 84, 85, 119, 128, 132, 133, 140, 141, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 165, 176, 220, 229, 232, 246, 247, 249, 267, 268, 275, 278, 279, 281, 282, 319, 336, 437, 439, 471, 479, 492, 493, 498, 505
 Lamborghini, Leónidas, 171
 Landín, Willy, 165, 278, 428, 462
 Larraín, Ramiro, 114
 Larriqueta, Daniel, 370, 374
 Lavelli, Jorge, 219
 Lazo, Wenchi, 364, 369
 Legrand, Mirtha, 98, 210, 396
 Leibowitz, René, 285
 Lennon, John, 152
 Lerman, Richard, 379, 380
 Levi, Giovanni, 20
 Ligeti, Gyorgy, 93, 239, 268, 269, 275, 279, 293, 305, 306, 307, 325, 340, 349, 363, 426, 489
 Ligeti, György, 239, 240, 275, 279, 293, 306, 307, 349, 363
 Lindsay, Arto, 364
 Link, Susanne, 45
 Lipsic, Carlos, 290
 Liszt, Franz, 161, 188, 233, 306
 Liut, Martín, 1, 3, 29, 33, 42, 177, 186, 204, 206, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 236, 237,

268, 271, 274, 277, 280, 281, 283, 284, 286,
 287, 288, 289, 292, 293, 294, 295, 299, 301,
 304, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 313, 325,
 329, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339,
 340, 341, 342, 343, 345, 346, 348, 349, 350,
 351, 353, 362, 363, 367, 369, 372, 375, 377,
 379, 385, 386, 389, 400, 401, 406, 412, 413,
 416, 417, 418, 419, 431, 446, 471
 Llopis, Enrique, 374
 Lombardero, Marcelo, 285, 289, 309, 428, 449
 Lopérfido, Darío, 219, 322, 323, 356, 359, 367,
 371, 372, 374, 378, 428, 478, 485
 López Puccio, Carlos, 292
 López, Ariel, 285
 Lopszyc, Eva, 238
 Lorefice, Norah, 291
 Lorenzo, Mario, 307, 340
 Lucano, Mariano, 206
 Luengo, María Teresa, 3, 121, 231, 335

 Maciunas, Georges, 378
 Madanez, Cecilio, 219
 Maderna, Bruno, 40, 275, 449
 Madonna, 213, 476
 Maestro, Raúl, 222
 Magin, Marcela, 161
 Manassero, Fernando, 454
 Manoury, Philippe, 325
 Manzoni, Giacomo, 225, 486
 Maragno, Virtú, 119
 Maranca, Lucía, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 125, 472,
 473
 Maranzano, José, 41, 43, 65, 146, 174
 Marchetti, Pablo, 206, 211, 212, 213, 223
 Marclay, Christian, 375
 Marco, Tomás, 225, 486
 Maresca, Liliana, 202
 Mariano Etkin, 468
 Maritano, Pablo, 443
 Maronna, Jorge, 63, 119
 Martín Bauer, 468
 Martin, Frank, 340
 Martínez, Patricia, 365, 369, 379, 401, 474
 Maselli, Renato, 379
 Masliah, Leo, 125
 Masliah, Leo, 365
 Massuh, Gabriela, 66, 139, 146, 148, 380, 474
 Mastropietro, Carlos, 29, 190, 340, 409, 440, 441,
 502
 Masuelli, Nestor, 76
 Matalón, Martín, 36, 166, 251, 311, 312, 401, 446,
 482
 Maugeri, Marcela, 161
 Maxwell Davies, Peter, 121, 253, 274
 McCartney, Paul, 152
 Meira, Germán, 313
 Meis, Lobi, 364

 Melero, Daniel, 45, 117, 146, 153, 220
 Menem, Carlos, 17, 70, 71, 172, 207, 209, 210,
 211, 212, 220, 261, 395, 442, 478, 479, 482
 Menger, Pierre-Michel, 24, 25, 385
 Merklen, Denis, 392
 Messiaen, Olivier, 40, 293, 315, 325, 460, 491
 Mihovilcevic, Luis, 3, 94, 104, 109, 237, 238, 472
 Mikhashoff, Yvar, 120, 232, 277
 Milhaud, Darius, 247
 Minichilo, Norberto, 363
 Minujín, Marta, 116, 130, 154, 412
 Mirabile, Gustavo, 56, 178
 Miranda, Carmen, 291
 Miyata, Mayumi, 452
 Moguilevsky, Marcelo, 357, 363, 364, 369, 376
 Moguillansky, Alejo, 452
 Molina Zavalía, Rodrigo, 282
 Molina, Jorge Edgard, 76
 Molinari, Eduardo, 414
 Monjeau, Federico, 3, 14, 15, 29, 33, 38, 47, 72,
 110, 111, 120, 128, 130, 132, 138, 139, 141,
 150, 151, 153, 156, 158, 159, 161, 162, 163,
 164, 166, 167, 175, 176, 177, 178, 179, 180,
 181, 182, 183, 189, 193, 199, 200, 201, 204,
 229, 236, 238, 239, 246, 247, 250, 251, 252,
 253, 255, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274,
 275, 276, 277, 278, 280, 282, 283, 285, 287,
 289, 290, 294, 296, 305, 306, 308, 310, 311,
 314, 324, 329, 330, 331, 332, 340, 342, 344,
 349, 350, 352, 353, 401, 437, 438, 449, 450,
 453, 454, 455, 456, 460, 467, 472, 482, 514
 Monk, Meredith, 269
 Monteleone, Jorge, 171
 Montera, Jean Marc, 379
 Montes, Daniel, 63, 145
 Monteverdi, Claudio, 147, 165, 166, 188, 236, 240,
 246, 253, 259, 260, 263, 264, 265, 274, 279,
 286, 287, 304, 442, 474, 483, 488
 Morel, Camilo, 123
 Moreno, Juliana, 313
 Morris, Butch, 369, 374, 379
 Moruja, Mariano, 340, 351
 Movimiento Música Más (MMM), 11, 42, 114,
 406, 413, 501, 515
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 147, 249
 Mulatero, Leandro, 312

 Nancarrow, Conlon, 275, 276, 312, 349, 353
 Nattiez, Jean Jacques, 234
 Neustadt, Bernardo, 110, 210, 495
 Never, José María, 45
 Noé, Luis Felipe, 171, 172
 Nono, Luigi, 4, 5, 34, 40, 46, 47, 94, 96, 100, 101,
 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111,
 112, 149, 219, 245, 275, 426, 448, 450, 451,
 452, 471, 475, 480, 489, 503, 506, 509, 511, 515
 Nonsense EVS, 435, 438

- Ochoa Gautier, Ana María, 1, 28, 389, 393, 400
 Oddone, Graciela, 289
 Olaizola, Norberto, 237
 Olivier, Roger, 241
 Oña, Erik, 120, 156, 157, 176, 178, 187, 233, 237, 249, 275
 Opanski, Mónica, 237
 Orquesta Sinfónica Nacional, 99, 213, 267
 Ortiz, Pablo, 91, 128, 139, 189, 276, 286, 291, 307, 474, 509
- Pabst, George Wilhelm, 184
 Páez, Fito, 86, 96, 282, 331, 333, 358
 Paiuk, Gabriel, 376, 379, 431
 Palestine, Charlemagne, 153, 370
 Palma, Athos, 228
 Pampín, Juan, 3, 29, 409, 417, 472, 502, 505, 508
 Panhuysen, Paul, 379, 380
 Panizza, Héctor, 228
 Parakultural, 219, 230, 322, 357, 493
 Paralelo 33, 237, 334, 340, 342, 351, 353
 Paraskevaidis, Graciela, 29, 31, 45, 46, 47, 51, 68, 76, 124, 129, 133, 156, 157, 181, 188, 191, 193, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 250, 334, 377, 471, 501, 514
 Parker, Alan, 213
 Parkins, Zeena, 363
 Parra, Nicanor, 95
 Pascoal, Hermeto, 410
 Patín, Mariano, 283
 Pauls, Alan, 171, 252, 282, 440, 441, 513
 Pavlovsky, Martín, 312
 Payró, Julio E., 29, 123, 409, 502
 Paz, Juan Carlos, 4, 5, 14, 33, 37, 38, 39, 41, 42, 47, 49, 51, 63, 66, 79, 80, 81, 114, 123, 127, 130, 131, 156, 159, 166, 177, 182, 185, 186, 195, 198, 199, 201, 227, 228, 229, 231, 238, 249, 267, 279, 326, 330, 335, 336, 337, 360, 365, 385, 437, 470, 472, 480, 488, 495, 499, 506, 509
 Pedernera, Santiago, 454
 Pelisch, Valentín, 454
 Pelizzari, Marta, 122
 Pellettieri, Osvaldo, 171
 Penderecki, Krystoff, 114
 Pensado, Andrea, 351
 Perazzo, Nelly, 123
 Perceval, Julio, 38
 Péret, Benjamin, 144
 Pérez Esquivel, Adolfo, 74, 210, 479, 511
 Pérez Kerco, José, 333
 Pérez Pouilleux, Alejo, 16, 237, 291, 292, 307, 402, 434
 Peterson, Richard, 24, 26, 385
 Piazzolla, Astor, 86, 94, 100, 410, 475, 485
- Piglia, Ricardo, 91, 171, 175, 189, 194, 239, 279, 280, 487
 Pigozzi, Horacio, 219, 267, 283, 315
 Piluso, Mario, 217
 Piluso, Oscar, 161
 Pinto, Alejandro, 76, 119
 Pitari, Jorge, 141
 Pizarnik, Alejandra, 144
 Plesch, Melanie, 128, 202, 203
 Polansky, Larry, 364
 Poni, Carlo, 20, 51
 Pontecorvo, Gillo, 100
 Portantiero, Juan Carlos, 73, 80
 Porter, Andrew, 245
 Poulenc, François, 144
 Prudencio, Cergio, 45, 133, 340, 365, 442
 Prudencio, Sergio, 334
 Puenzo, Luis, 99
 Pugliese, Osvaldo, 101
 Pujol, Sergio, 171
 Purcell, Henry, 158, 167, 351
- Quarteto Arditti, 349, 350, 351, 352, 356, 401, 434, 483, 489, 491
 Quilapayún, 268, 395
 Quinteto CEAMC, 233, 288, 353, 434, 478
 Quiroga, Hugo, 172
- Rafael, Eduardo, 206
 Rama, Ángel, 18, 169
 Ramírez, Ariel, 100, 101, 485, 490
 Ramone, Marky, 453, 460, 477
 Ranieri, Salvador, 76, 78, 119, 335, 336
 Rapp, Jorge, 57, 58, 63, 119, 472
 Rattenbach, Augusto Benjamin, 76, 80
 Reich, Steve, 153, 464, 465, 477, 484, 506
 Reinaudi, Silvina, 291
 Reitz, Edgar, 45
 Renán, Sergio, 164, 165, 171, 180, 182, 205, 217, 219, 246, 273, 292, 309, 310, 405, 428, 447, 458, 479, 480, 485, 486
 Renzi, Juan Pablo, 179, 202, 204
 Revel, Jacques, 20, 51
 Revueltas, Silvestre, 47, 169, 178, 183, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 478, 492, 513
 Richard, André, 450
 Riera, Daniel, 206, 212, 213, 214, 215, 217, 220, 222
 Rihm, Wolfgang, 158
 Riley, Terry, 114, 153, 159, 237
 Rivera, Enrique, 160
 Robillini, Andrea, 155
 Robles, Miguel, 308
 Rodríguez Kess, Damián, 351
 Roig, Elisabeth, 202
 Roldán, Amadeo, 169, 195
 Romano, Jacobo, 42

- Rondano, Miguel A., 238
 Rorbech, Bodil, 311
 Rosanvallon, Pierre, 69
 Rosenberg, Wilhelm E., 44, 139, 250
 Rousseff, Dilma, 391
 Rudnitzky, Edgardo, 400
 Rulfo, Juan, 194
 Rutherford-Johnson, Tim, 25, 26, 27, 87, 91, 385, 431, 435, 436
 Rzewski, Frederic, 379
 Rzewsky, Frédéric, 140, 268
- Saavedra, Guillermo, 161, 191, 311, 324, 328, 341, 343
 Sad, Jorge, 63, 307, 313, 414
 Saiace, Zaida, 340
 Saiegh, Diana, 117, 222, 478
 Saitta, Carmelo, 29, 43, 63, 118, 141, 143, 145, 179, 218, 226, 227, 228, 229, 248, 275, 286, 287, 307, 336, 338, 363, 369, 474, 486
 Sánchez, Guillermo, 236
 Sanguinetti, Horacio, 428, 457, 461, 462, 477
 Santero, Santiago, 3, 32, 36, 227, 233, 234, 235, 236, 276, 282, 290, 307, 311, 330, 340, 342, 345, 346, 354, 401, 402, 431, 471, 472
 Sarduy, Severo, 341
 Sarlo, Beatriz, 20, 71, 82, 112, 116, 117, 129, 171, 179, 204, 215, 329, 343, 382
 Sartorius, Joachim, 284
 Satie, Erik, 120, 124, 125, 153, 196, 247, 268, 269, 270, 273, 315, 334, 380, 402, 403, 480, 484, 500, 516
 Savasta Alsina, Mene, 384, 420
 Scarabino, Guillermo, 39, 186, 226, 233, 487
 Schachter, Daniel, 237, 238
 Schaeffer, Pierre, 43, 411
 Schanton, Pablo, 45, 369
 Schnittke, Alfred, 337
 Schönberg, Arnold, 12, 124, 140, 141, 165, 166, 181, 186, 188, 236, 240, 246, 247, 274, 293, 304, 325, 331, 339, 368, 380, 488
 Schubert, Franz, 144, 282
 Schumann, Robert, 10, 88, 89, 91, 135, 161, 188, 268, 271, 272, 273, 281, 283, 314, 474, 488, 490
 Schwartz, Haydée, 3, 12, 32, 120, 218, 232, 233, 236, 238, 268, 269, 275, 276, 277, 312, 334, 340, 342, 376, 434, 472, 476, 486, 490
 Schwartz, Marcia, 202
 Sciamarella, Rodolfo, 229
 Sellars, Peter, 219
 Senanes, Nicolas, 348, 359, 372, 373, 374, 428
 Séptima Práctica, 237, 311, 340, 367, 434, 489
 Serra, Luis María, 63, 80, 101, 119, 335
 Serrano, Raúl, 48
 Serres, Michel, 411
 Sharp, Elliot, 363
 Siegler, Wilhelm, 44, 139
- Silva, Conrado, 45
 Silvers, Sally, 375
 Simkin, Carlos, 238
 Simoniello, Juan Pablo, 275, 276
 Sinfonietta Omega, 235, 256, 266, 267, 274, 275, 278, 280, 331, 434, 446, 476
 Sociedad de Jóvenes Compositores, 11, 51
 Sociedad Internacional de Música Contemporánea (International Society of Contemporary Music), 11, 20, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 472, 500, 505
 Sonorama, 435
 Sosa, Mercedes, 214, 493
 Staiff, Kive, 96, 173, 286, 287, 322, 342, 356, 383
 Sterne, Jonathan, 28, 389, 390, 393, 399, 507
 Steve Reich, 464, 465
 Stockhausen, Karlheinz, 102, 140, 144, 181, 182, 184, 219, 239, 271, 275, 349, 363, 426, 506
 Stravinsky, Igor, 145, 149, 167, 196, 240, 247, 252, 273, 292, 293, 351, 352, 353, 368, 410, 485
 Suárez Urtubey, Pola, 302
 Szuchmacher, Rubén, 45, 140, 141, 142, 143, 146, 254, 255, 285, 294, 314
- Tamayo, Arturo, 182, 187
 Tarsi, Carmen, 291
 Tasso, Torquato, 286
 Tauriello, Antonio, 57, 58, 63, 119, 128, 182, 269, 275, 291, 292, 305, 331, 336, 472, 473, 491
 Teitelbaum, Richard, 365, 383
 Tejada, Eduardo, 119
 Telerman, Jorge, 309, 428
 Tellas, Viviana, 45, 146, 167, 218, 219, 252, 276, 277, 282, 476
 Teocharidis, Diana, 165
 Terán, Oscar, 171, 215, 369
 Terzián, Alicia, 4, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 79, 100, 117, 118, 174, 311, 467, 472, 473, 495
 Timerman, Jacobo, 177
 Tintoré, Carla, 221
 Togander, Bárbara, 369, 374
 Toledo, Marcelo, 457
 Torre Nilsson, Leopoldo, 83
 Tosar, Héctor, 45
 Tosco, Virgilio H., 76
 Tribuna Nacional de Compositores, 11, 54, 58, 59, 61
- Ulanovsky, Carlos, 205, 210
 Universidad Católica Argentina, 11, 17, 39, 122, 146, 225, 237, 313, 340, 514
 Universidad de Buenos Aires, 11, 29, 31, 94, 115, 124, 128, 133, 203, 206, 219, 221, 322, 409, 412, 476, 492, 498, 500, 502, 503, 507, 508, 511, 512, 515
 Universidad de las Artes, 226

Universidad de Quilmes, 11, 121, 122, 124, 231, 420, 436
 Urteaga, Irma, 469
 Usubiaga, Viviana, 94, 95, 96, 97, 116, 117

 Vainer, Diego, 414, 415
 Valenti Ferro, Enzo, 217, 220
 Valverde, Gabriel, 3, 32, 120, 185, 233, 286, 335, 338, 340, 471, 474
 Van Beethoven, Ludwig, 128, 135, 147, 160, 161, 203, 205, 220, 225, 234, 311, 312, 482, 495, 506
 Varchausky, Nicolás, 29, 401, 409, 413, 414
 Varèse, Edgard, 140, 196, 247
 Vargas Vera, René, 48, 224, 335, 336, 351
 Vázquez, Cergio, 365, 379
 Vázquez, Jorge Diego, 454
 Velo, Yolanda M., 202, 203
 Veloso, Caetano, 212, 400, 490
 Videla, Jorge Rafael, 445
 Viera, Julio, 3, 41, 43, 57, 58, 63, 229, 275, 276, 336, 339, 472
 Vila, Pablo, 72, 102
 Villalobos, Heitor, 195
 Villanueva, Cecilia, 120, 156, 157, 176, 275, 276
 Vinelli, Elena, 295, 296, 297, 298
 Vitale, Donvi, 220
 Vitale, Lito, 220
 Vives, Hernán, 369, 379
 von Bose, Hans-Jürgen, 254, 255, 480, 489
 von Reichenbach, Fernando, 40, 121, 187, 220, 221, 471, 487

 Wagner, Richard, 325, 446
 Waisman, Leonardo, 202, 203
 Waisse, Lizzie, 278

 Walraven, Chris, 60
 Walsh, Rodolfo, 409
 Waltz, Sasha, 45
 Warley, Jorge, 171, 172
 Watkins, Holly, 443, 445
 Weber, William, 23, 434
 Webern, Anton, 140, 144, 161, 247, 325, 331, 349
 Wedekind, Frank, 183
 Weill, Kurt, 152, 245, 278, 288, 289, 308, 488
 Wenders, Wim, 45
 Wilenski, Osías, 76, 145, 165, 246, 247
 Wilkinson, Christopher, 23
 Wilson, Robert, 400
 Wulff, Bernhard, 134, 377

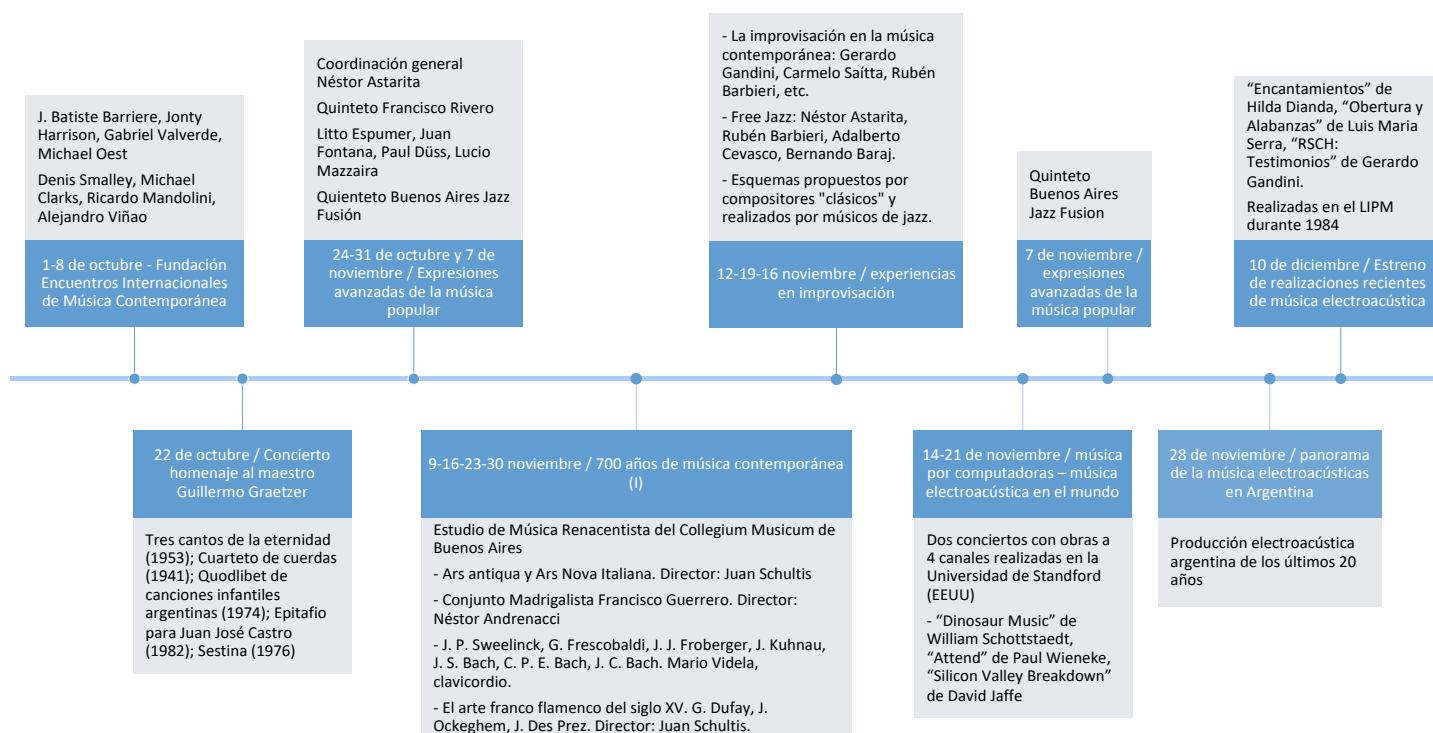
 Xul Solar, 83, 84

 Yamashita, Fumie, 340
 Young, La Monte, 153
 Yusem, Laura, 219, 258, 371

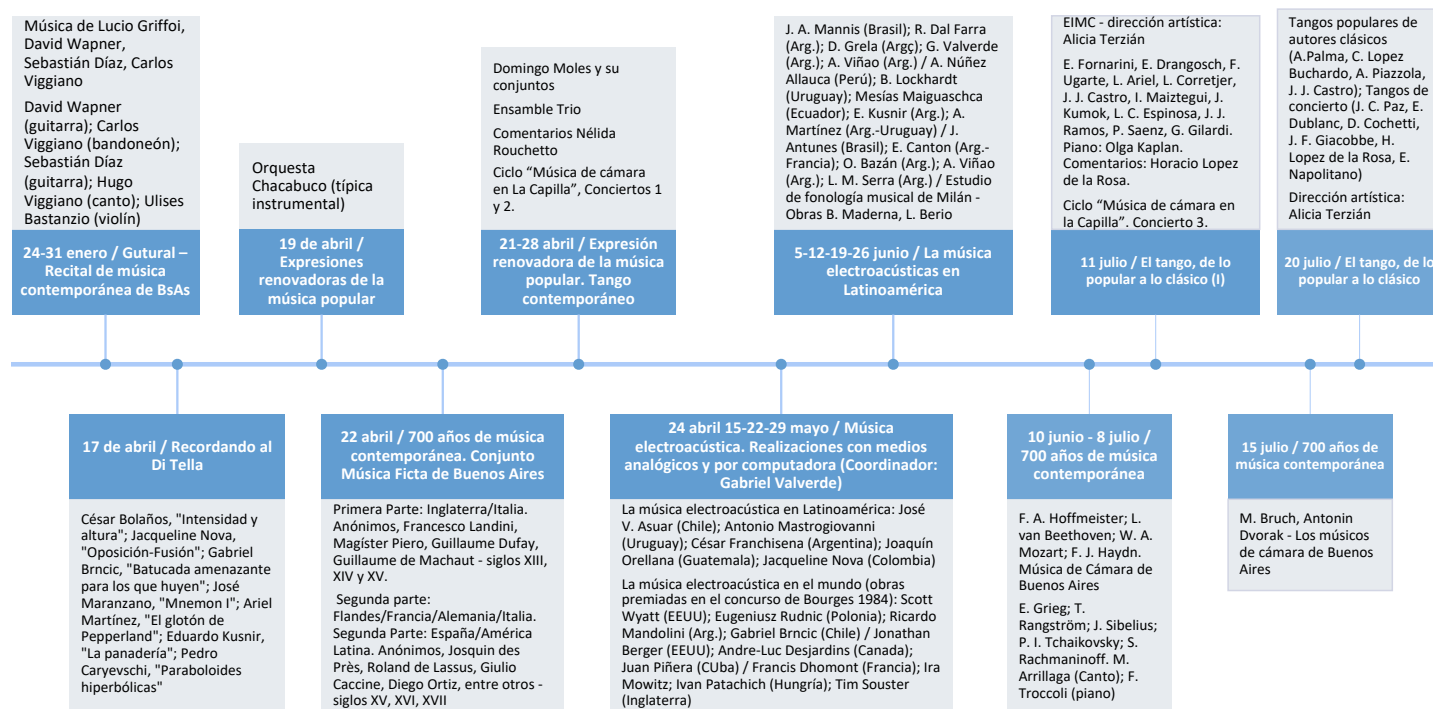
 Zalarayán, Ricardo, 125
 Zanón, Ricardo, 222, 226
 Zemon Davis, Natalie, 389, 390
 Zíngaro, Carlos, 365
 Zorn, John, 268, 369, 375
 Zorrilla, China, 98
 Zorzi, Juan Carlos, 213
 Zuberbühler, Carlos, 123
 Zubieta, Sebastián, 145
 Zubillaga, Luis, 42, 66, 114, 115, 222, 226, 237, 500
 Zukerfeld, Pablo, 114, 120
 Zulueta, Jorge, 42
 Zypce, Federico, 334, 363

Annexe 1

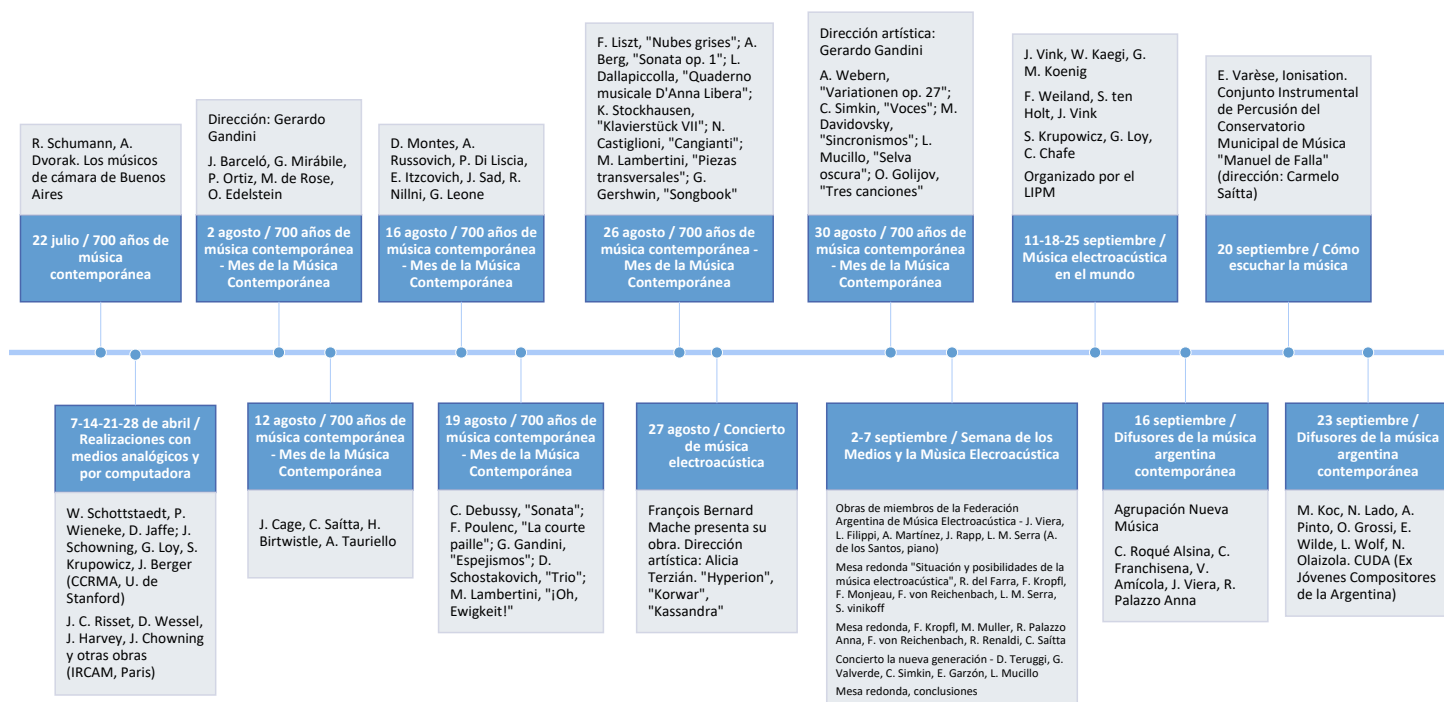
- Programmation du LIPM (CCR), 1984-1989



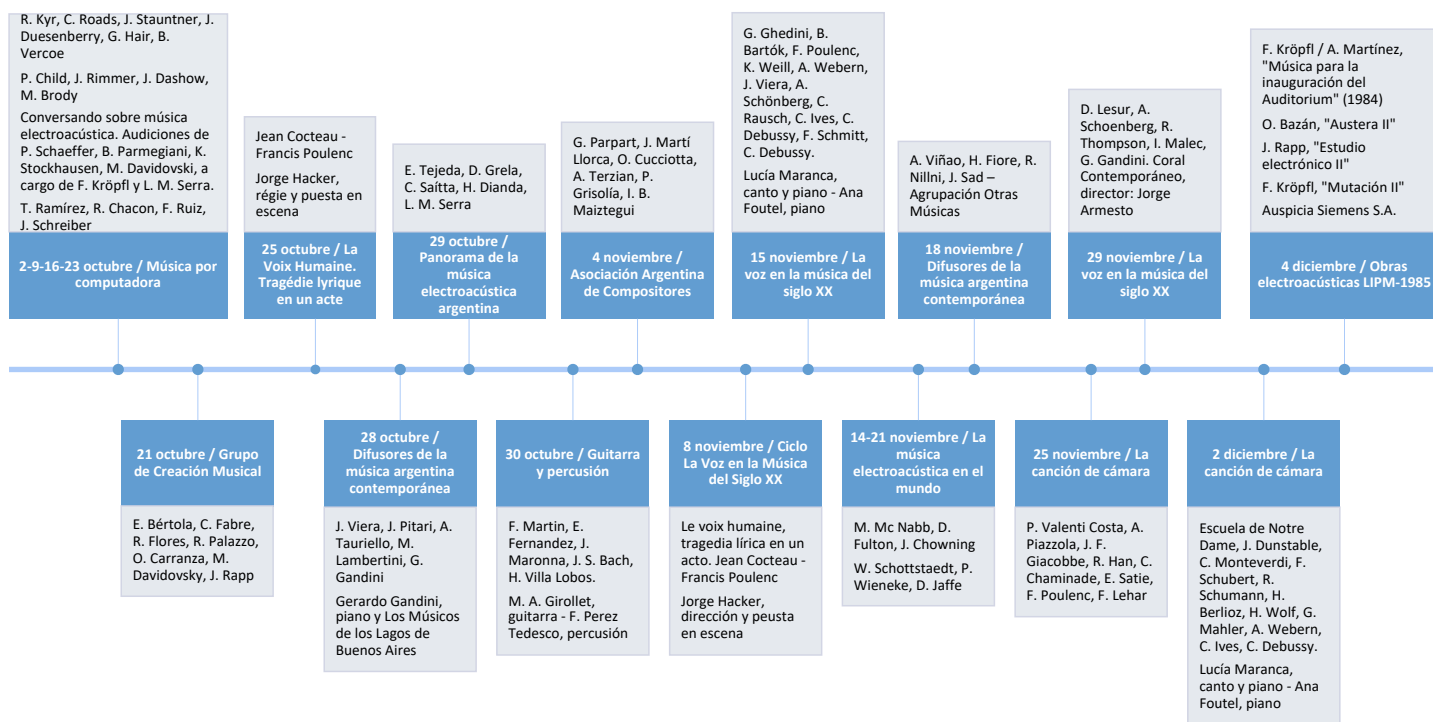
Annexe 1 - Fig. 1 - Programación musical FLIPM 1984. Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



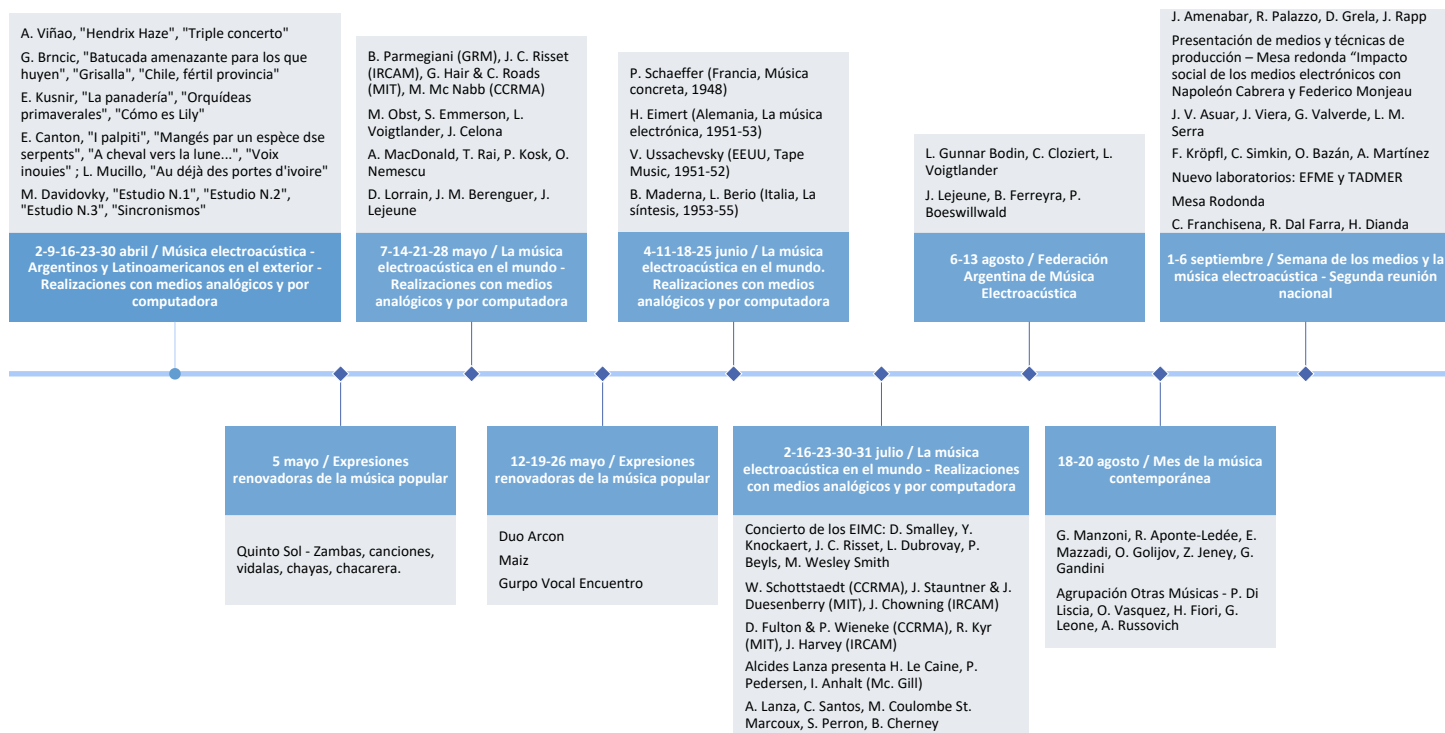
Annexe 1 - Fig. 2 - Programación musical FLIPM 1985 (I). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



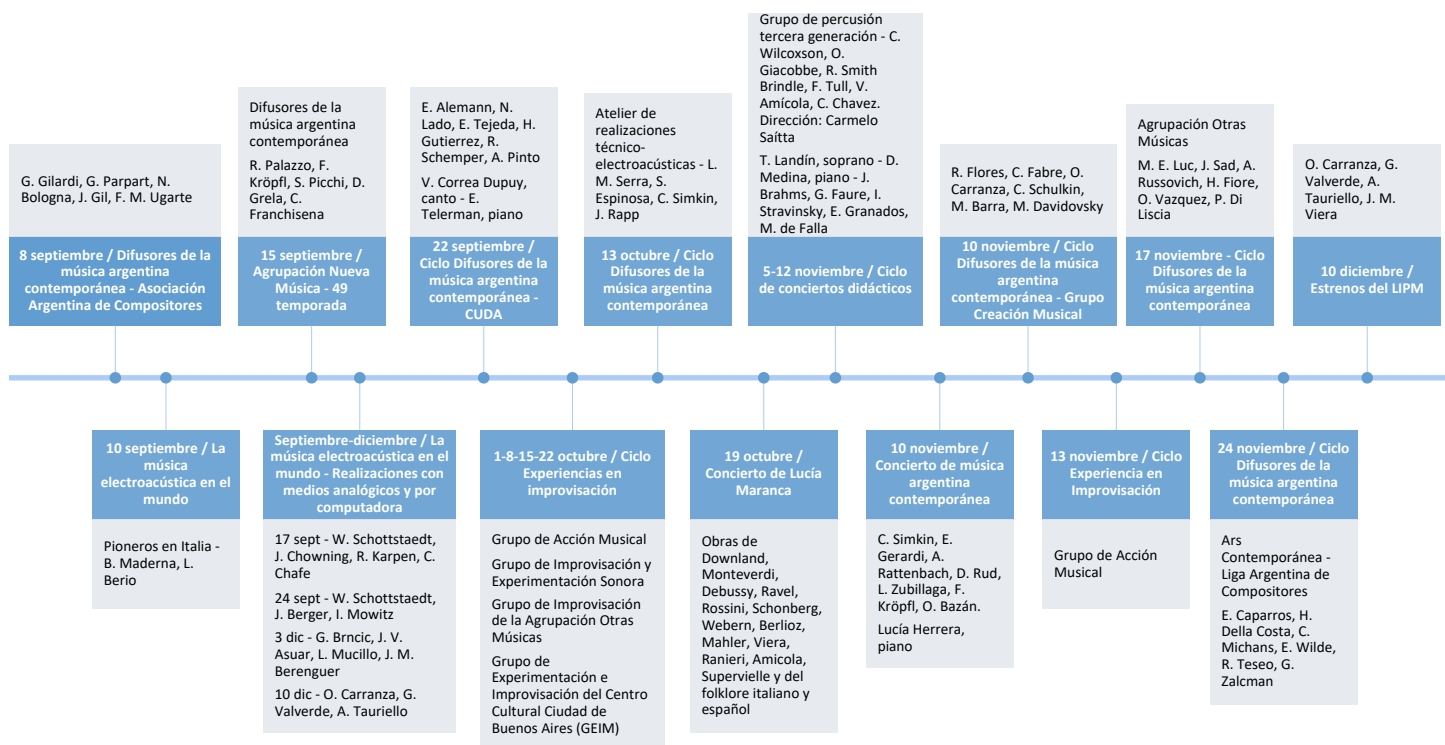
Annexe 1 - Fig. 3 - Programación musical FLIPM 1985 (II). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



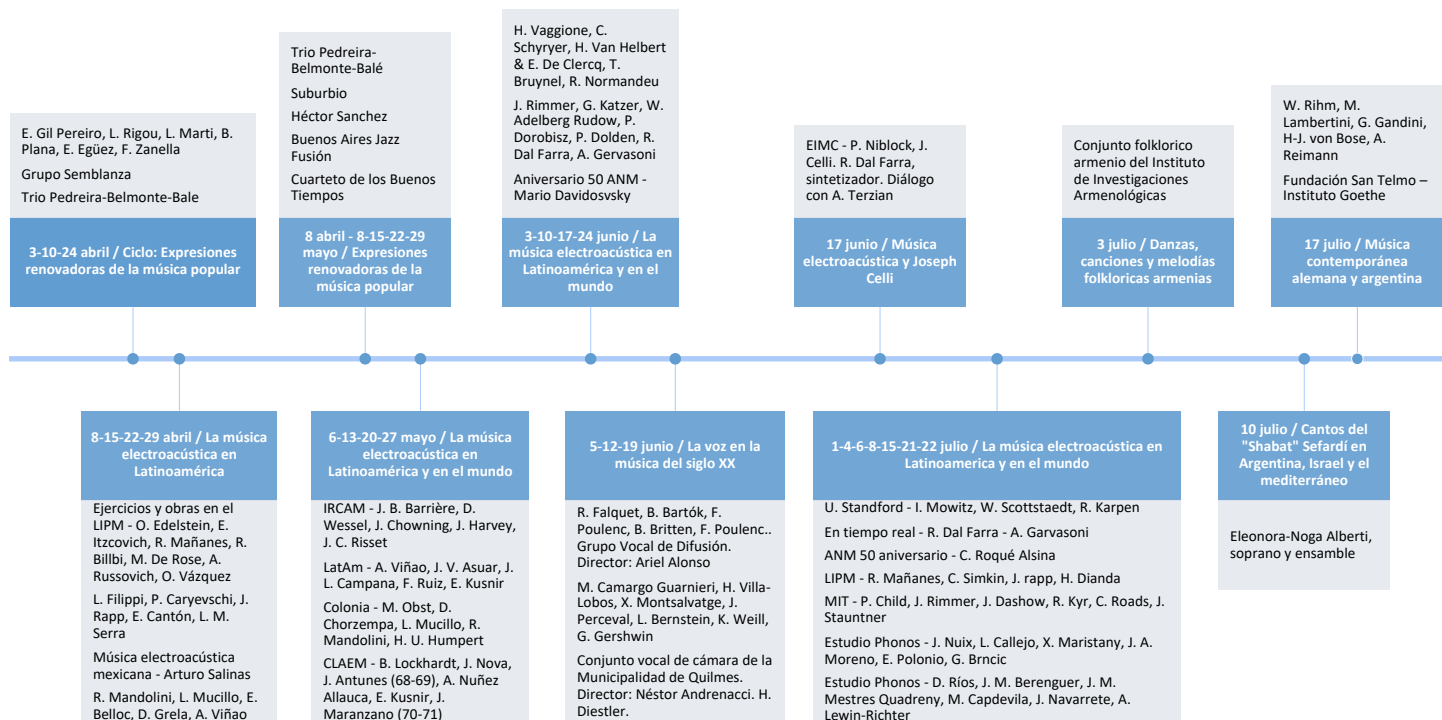
Annexe 1 - Fig. 4 - Programación musical FLIPM 1985 (III). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



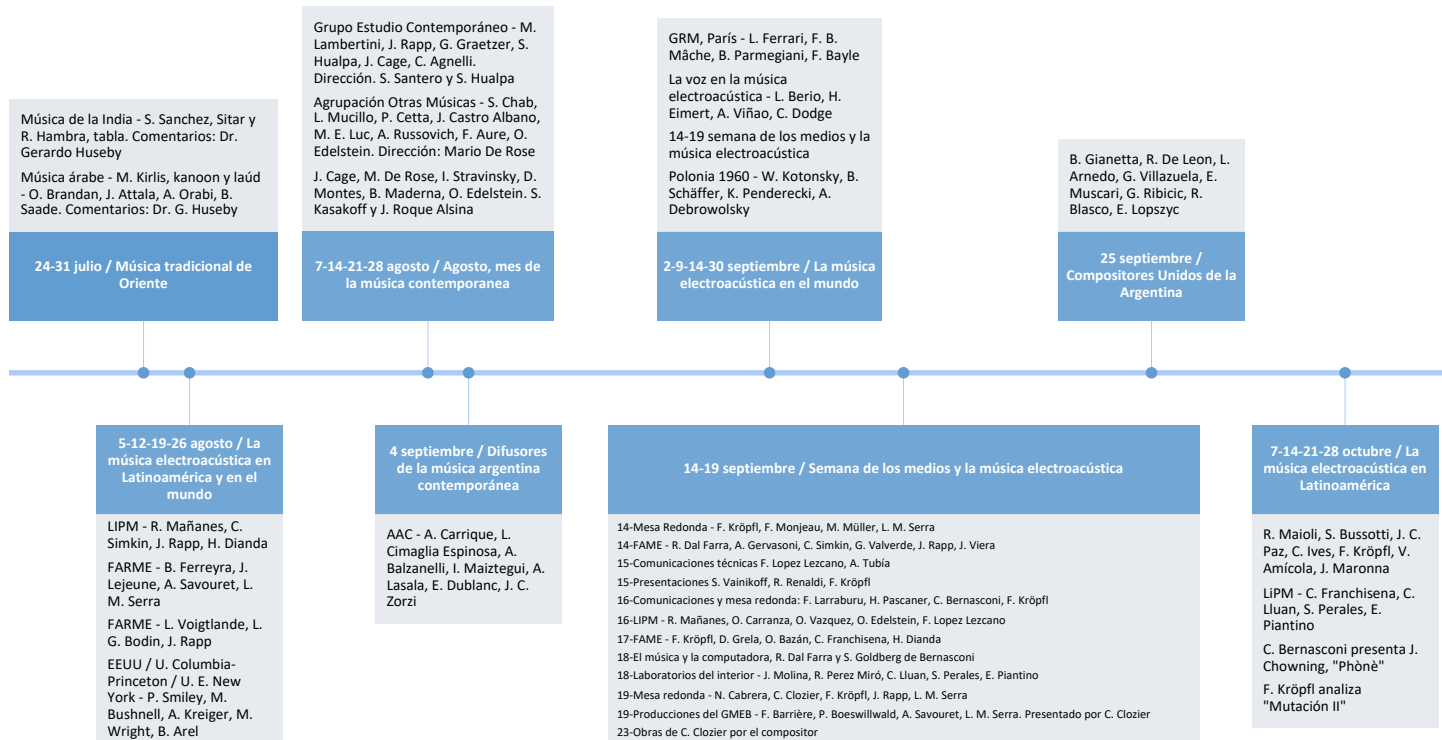
Annexe 1 - Fig. 5 - Programación musical FLIPM 1986 (I). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



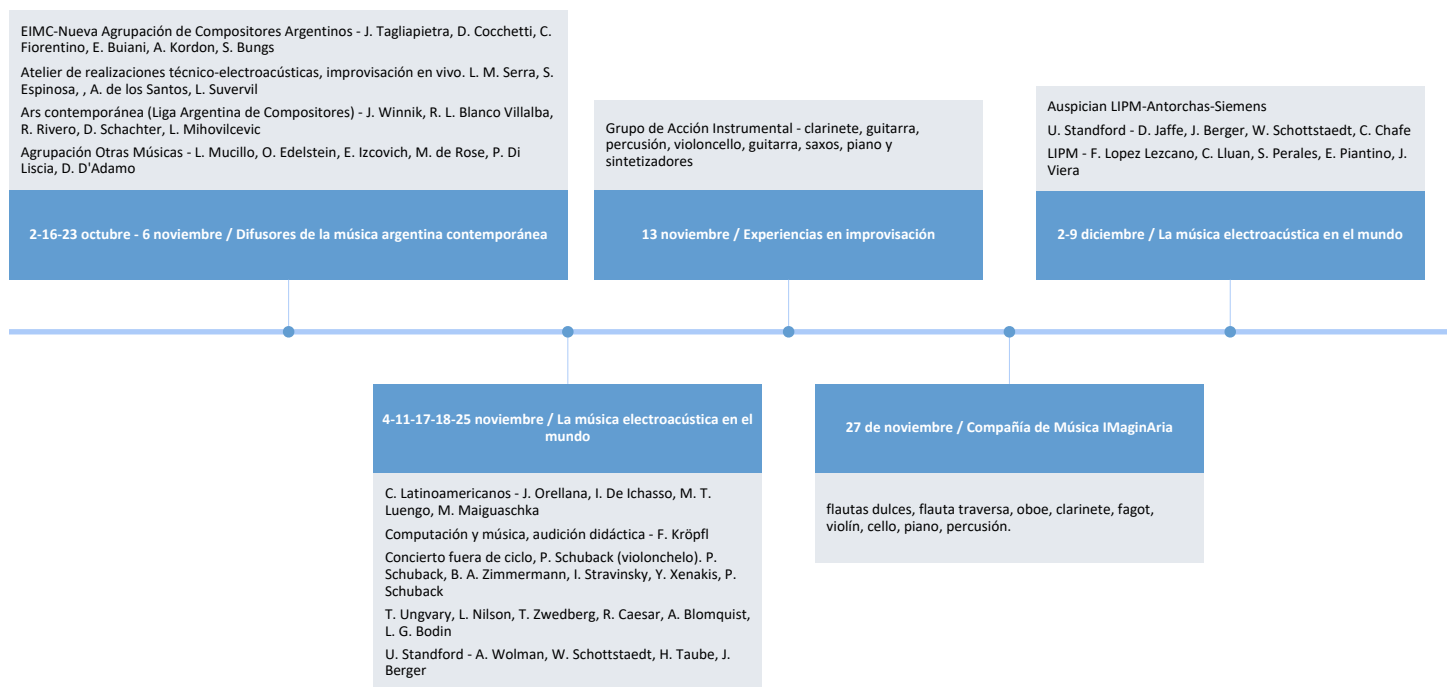
Annexe 1 - Fig. 6 - Programación musical FLIPM 1986 (II). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



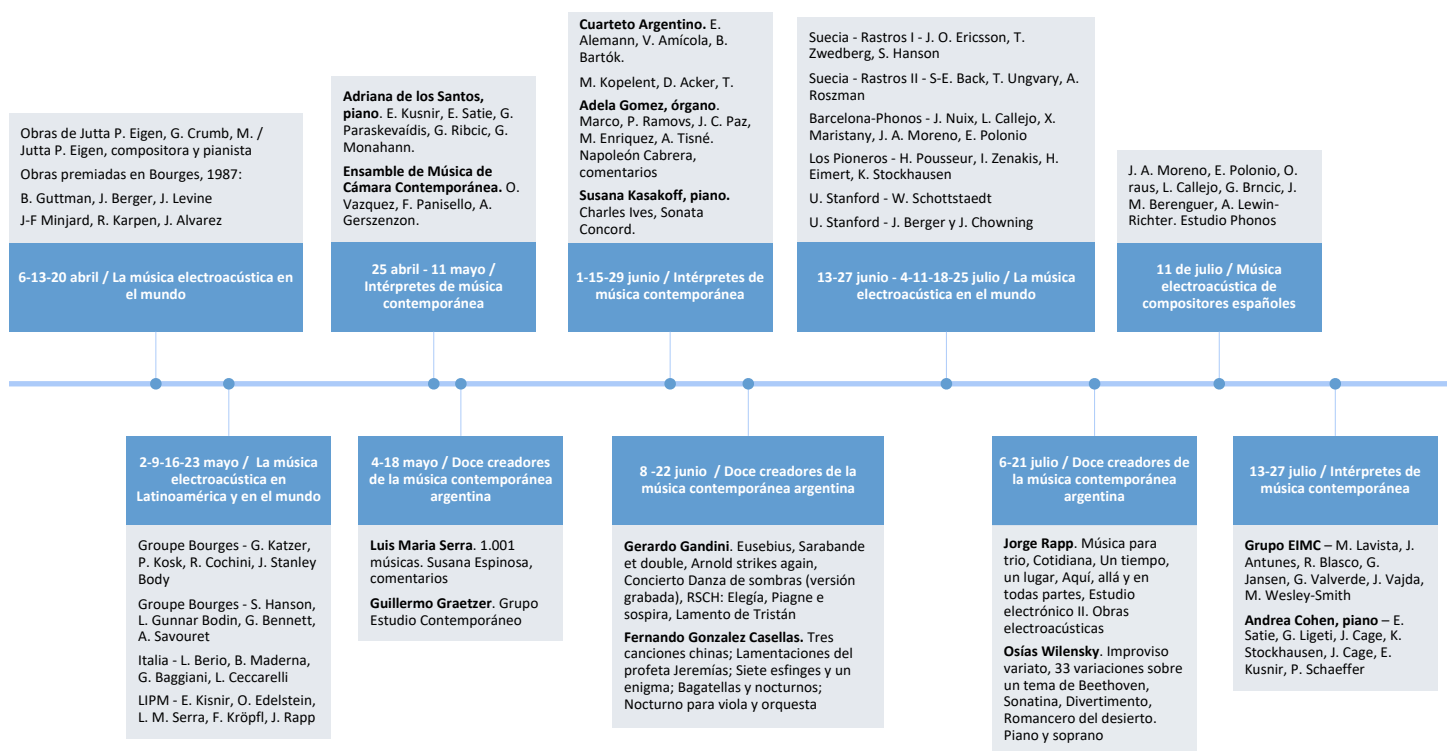
Annexe 1 - Fig. 7 - Programación musical FLIPM 1987 (I). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



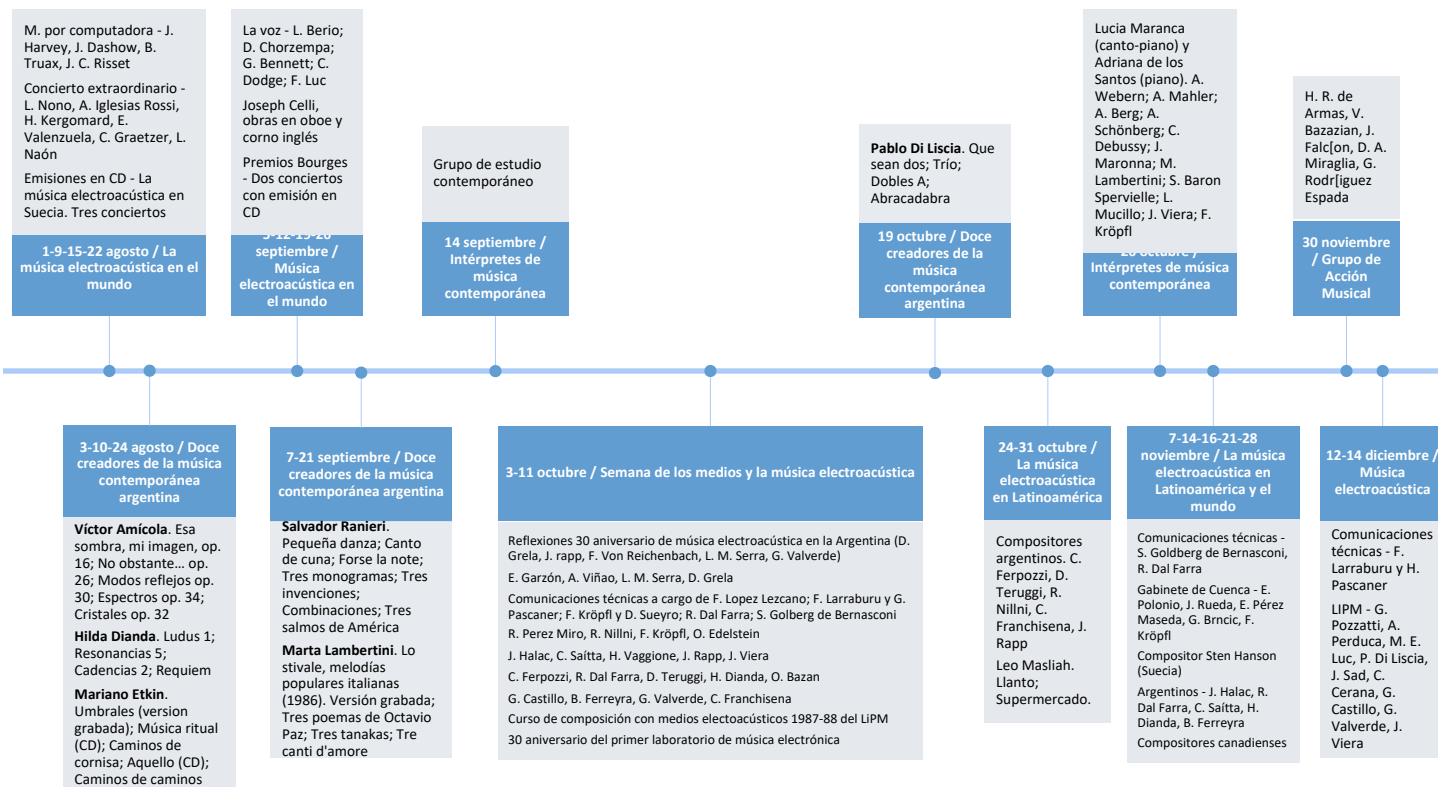
Annexe 1 - Fig. 8 - Programación musical FLIPM 1987 (II). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



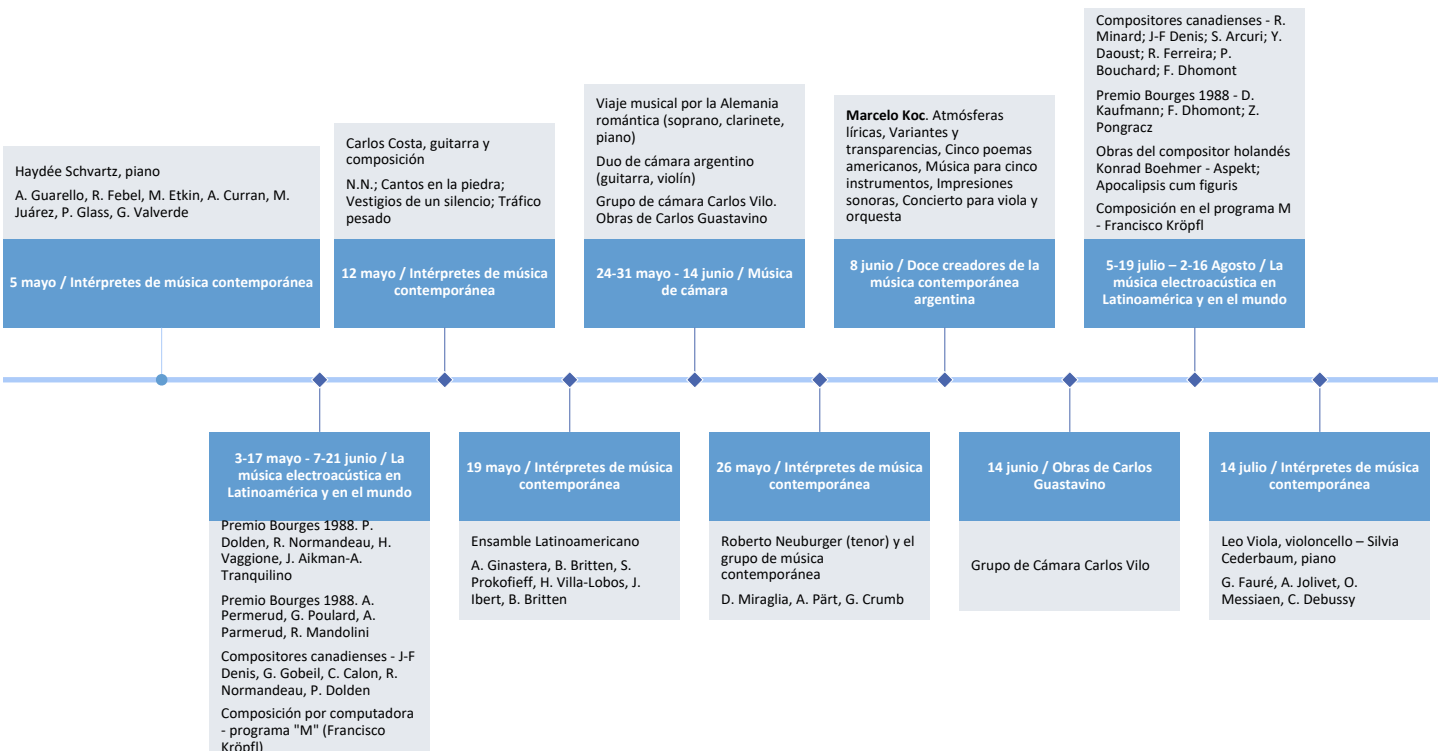
Annexe 1 - Fig. 9 - Programación musical FLIPM 1987 (III). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



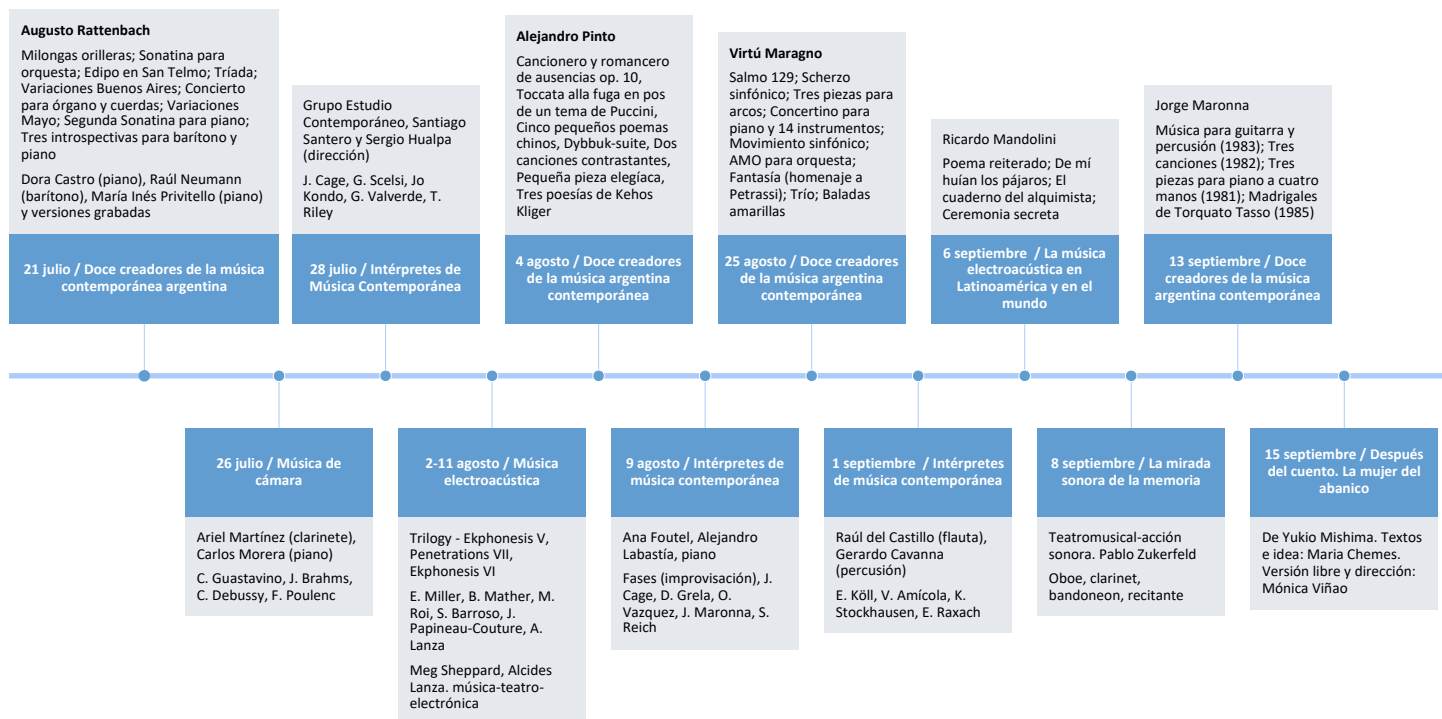
Annexe 1 - Fig. 10 - Programación musical FLIPM 1988 (I). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



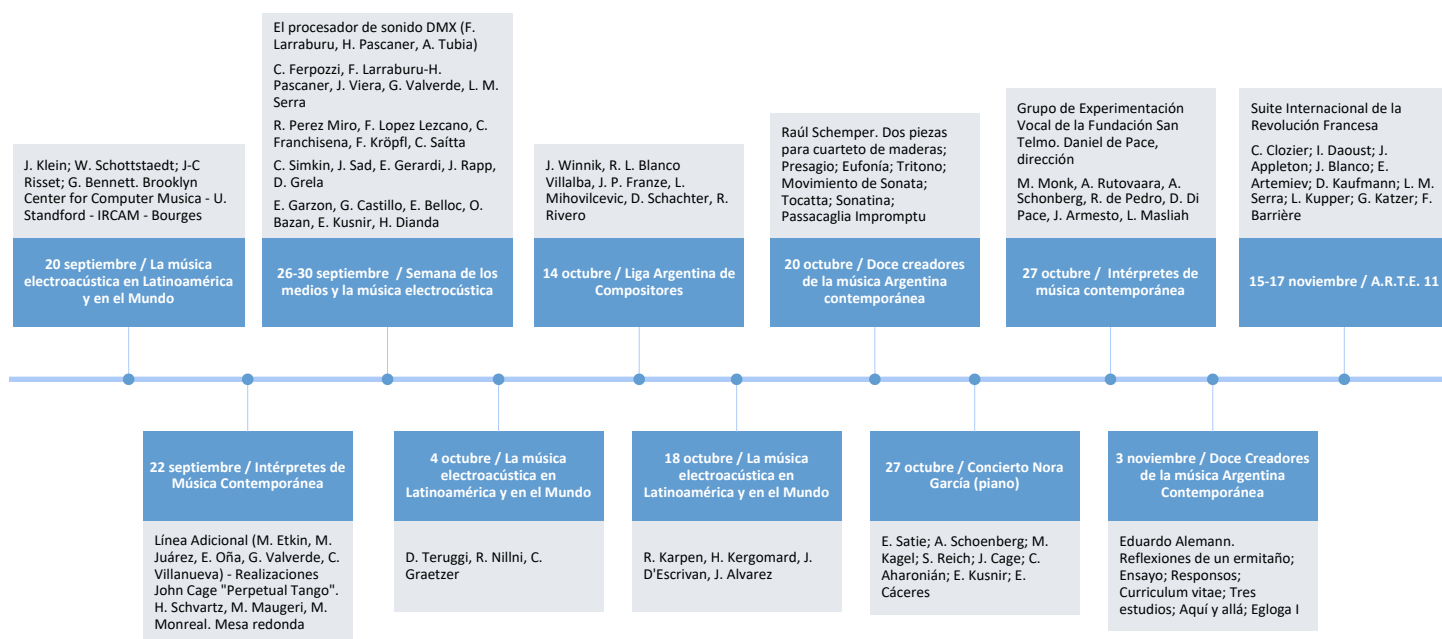
Annexe 1 - Fig. 11 - Programación musical FLIPM 1988 (II). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



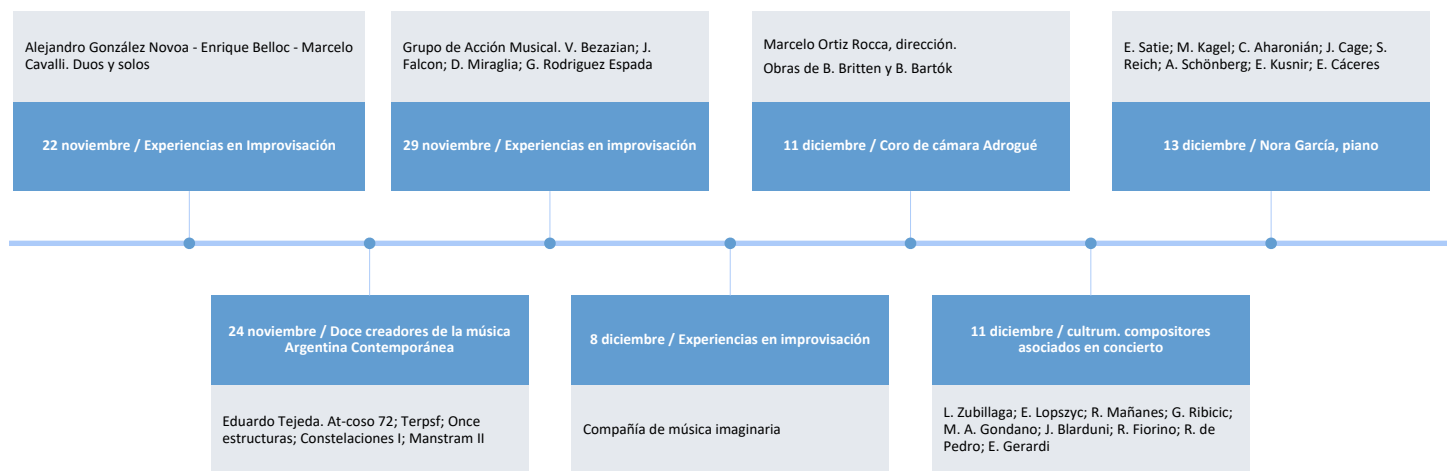
Annexe 1 - Fig. 12 - Programación musical FLIPM 1989 (I). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música, Sonido e Imagen



Annexe 1 - Fig. 13 - Programación musical FLIPM 1989 (II). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música, Sonido e Imagen



Annexe 1 - Fig. 14 - Programación musical FLIPM 1989 (III). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música, Sonido e Imagen



Annexe 1 - Fig. 15 - Programación musical FLIPM 1989 (IV). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música, Sonido e Imagen

Annexe 2

- Base de données MUSI/C.A., images de référence
- Données pour les statistiques du CEOB-CETC et Ciclo del Teatro San Martín

<

>

1736

1736
Total (Unsorted)

Records

Show All

New Record

Delete Record

Find

Sort

Share

Layout: Toutes_les_fiches View As: Preview

Helvetica Regular 16 pt

Rechercher

Marco CETC - temporada 1995

Variété: Teatro Musical de los '60

CETC - temporada 1995

06 / 06 1995

- Programa -

1031	Water Music - John Cage		+
1032	Sequenza V per trombone - Luciano Berio		+
1033	Aria - John Cage		+
242	Tango alemán - Mauricio Kagel		+
1034	Poema sinfónico para 100 metrónomos. - Schubert L. Lindt		+
	-		+

- Interpretes -

2111	Ricardo Piglia	Homm	Argentina	+
2055	Luis María Bragato	Homm	Argentina	+
658	Martin Pavlovsky	Homm	Argentina	+
2061	Henry Richard Bay	Homm	Argentina	+
215	Elias Gurevich	Homm	Argentina	+
2112	Adolfo Gómez	Homm	Argentina	+
2111	Ricardo Piglia	Homm	Argentina	+

Interludios: Cecilia Troncoso y Silvia Gómez Giusto.
Textos de Juan Carlos Paz leídos por Ricardo Piglia.

Water Music

Compositor 1 John Cage

Nacionalidad Estados Unidos

Genre Homme

Typo de Obra Concierto con puesta en escena

Fecha de creación 1952

encargo Encargo CETC

2969 Contacts

1736	Adrián Barbieri	Homm	Argentina	+
1054	Adrián Fanello	Homm	Argentina	+
2809	Adrián Herrero	Homm	Argentina	+
2739	Adrián	Homm	Argentina	+
2174	Adrián Placenti	Homm	Argentina	+
1491	Adrián Speziale	Homm	Argentina	+
1428	Adrián Verra	Homm	Argentina	+
467	Adriana de los	Mujer	Argentina	+
2352	Adriana	Mujer	Argentina	+
419	Adriana	Mujer	Argentina	+
3239	Adriana Ruiz	Mujer	Argentina	+
2064	Adriana Valetti	Mujer	Argentina	+
1225	Adrianna Ruiz	Mujer	Argentina	+
240	Agrupación	Grupo		+
2738	Agrupación L.V.	Grupo	Argentina	+
840	Agustín Goya	Homm	Argentina	+
301	Agustín Nahuel	Homm		+
2647	Agustín Nazzetta	Homm	Argentina	+
1631	Agustín	Homm	Argentina	+
2499	Agustín Vásquez	Homm	Argentina	+
638	Agustina Crespo	Mujer	Argentina	+
422	Agustina Guidolin	Mujer	Argentina	+
1659	Agustina Herrera	Mujer	Argentina	+
2387	Anastina Meroño	Mujer	Argentina	+

1736
Total (Unsorted)

Records

Show All

New Record

Delete Record

Find

Sort

Share

Search

Layout: Toutes_les_fiches

View As:

Preview

Edit Layout

Helvetica

Regular

16 pt

B

/

U

Rechercher

Marco CETC - temporada 1999

1457 Concerts

582	Ciclo Despedida del siglo XX. Quinteto del	25/04/1999	
583	Danish Chamber Players	12/05/1999	
584	La vuelta de tuerca	29/05/1999	
585	Ciclo Despedida del siglo XX. Ensembles	27/06/1999	
586	Ciclo Despedida del siglo XX. Concierto con	18/07/1999	
587	Ryoanji. El Centro del mareo. Con música	23/07/1999	
588	Concierto Angel Frette, marimba	09/08/1999	
589	Concierto flauta y piano	27/08/1999	
571	Tenebrae	04/09/1999	
570	Ciclo Despedida del siglo XX. Grupo	19/09/1999	
574	Ciclo Despedida del siglo XX. Trío Arbós	06/10/1999	
573	Ciclo Despedida del siglo XX. Estudio coral	21/10/1999	
572	Ciclo Despedida del siglo XX. Angel Frette,	22/10/1999	
1083	Ciclo Despedida del siglo XX. Ensemble	28/10/1999	
575	Ciclo Despedida del siglo XX. Concierto	04/11/1999	
576	Sin voces	20/11/1999	

Pieza para piano Op. 11 N. 1

Compositor 1

Nacionalidad

Europeo

Genre

Homme

Typo de Obra

Música de cámara

Fecha de creacion

1909

encargo

Encargo CETC

2969 Contacts

1738	Adrián Barbieri	Hommm	Argentino	+
1054	Adrián Fanello	Hommm	Argentino	+
2809	Adrián Herrero	Hommm	Argentino	+
2739	Adrián	Hommm	Argentino	+
2174	Adrián Placenti	Hommm	Argentino	+
1491	Adrián Speziale	Hommm	Argentino	+
1428	Adrián Verra	Hommm	Argentino	+
467	Adriana de los	Mujer	Argentino	+
2352	Adriana	Mujer	Argentino	+
419	Adriana	Mujer	Argentino	+
3239	Adriana Ruiz	Mujer	Argentino	+
2064	Adriana Valetti	Mujer	Argentino	+
1225	Adrianna Ruiz	Mujer	Argentino	+
240	Agrupación	Grupo		+
2738	Agrupación L.V.	Grupo	Argentino	+
840	Agustín Goya	Hommm	Argentino	+
301	Agustín Nahuel	Hommm		+
2647	Agustín Nazzetta	Hommm	Argentino	+
1631	Agustín	Hommm	Argentino	+
2499	Agustín Vásquez	Hommm	Argentino	+
638	Agustina Crespo	Mujer	Argentino	+
422	Agustina Guidolin	Mujer	Argentino	+
1659	Agustina Herrera	Mujer	Argentino	+
2387	Agustina Merodio	Mujer	Argentino	+

1737
Total (Unsorted)

Records

Show All

New Record

Delete Record

Find

Sort

Share

Search

Layout: Toutes_les_fiches

View As:

Preview

Edit Layout

Helvetica

Regular

16 pt

B

/

U

Rechercher

Marco Marco

1457 Concerts

1770	Música para el fin del milenio II. Concierto 1	17/06/1999	
1847	Concierto N°4 - Música electrónica con	17/06/1997	
2503	Carta Blanca a Reijo Kela. El jardín	16/06/2004	
2005	La Fura del Baus - F@usto Versión 3.0	17/06/1999	
81	Cinco compositores en compañía	18/06/2006	
732	Horacio Lavandera (Teatro del Globo)	18/06/2009	
722	Exposición 100 años...	17/06/2008	
579	Ciclo Despedida del siglo XX. Concierto	18/06/2000	
2552	Concierto 9 - Hideki&Kono&Halac&Scream	19/06/1997	
1647	La Música Argentina 200 años después.	20/06/2010	
1811	Música por computadora. John Stevens	20/06/1994	
1817	Música Electroacustica. Obras realizadas	19/06/1996	
1818	Música Electroacústica CREAM	19/06/1996	
2553	Concierto 10 - Masliah-De Los Santos	20/06/1997	
2554	Concierto 11 - Capricornio (no confirmado)	20/06/1997	
84	Del XXara acá Latitudes/Argentina	21/06/2007	
1786	Irvine Arditti (Inglaterra). Invitado UNTREF	21/06/2011	
2555	Concierto 12 - Teitelbaum & Zingaro	21/06/1997	
98	Homenaje a Olivier Messiaen	20/06/2008	
542	El Hombre de Arena	20/06/1996	
2018	Arte Digital & Computer Kunst	21/06/1993	
758	Restrospectiva Giuliani	21/06/2012	
7583		21/06/2012	

2181 Oeuvres

929	14 maneras de describir la lluvia - Hans Heisler	1941	+
1578	1563 -		+
1607	2 x 4 - Carmelo Saitta	1978	+
1441	... 24 de diciembre de 1931 noticias trunças para	1991	+
1489	24 Natürliche Dauern - Karlheinz Stockhausen		+
2449	"26"1.1499 for String Player (video) - John Cage	1973	+
2019	2ème Récit - Renaud François		+
828	3 bagatelle - Francesco Filidei	2008	+
458	3 Miniatures - George Benjamin	2001	+
1167	3 Miniatury - Krzysztof Penderecki	1956	+
2334	3 piezas para orquesta de cámara - Arnold Schoenberg		+
501	3 songs fron "Der Turm zu Babel" - Mauricio Kagel	2002	+
2038	36 Variations on The People United Will Never Be		+
975	4 Songs - Antonio Zimmerman		+
1686	4'33" - John Cage		+
1439	5 marchas para malograr la victoria - Mauricio Kagel	1979	+
434	5 piezas Op. 5 - Anton Webern		+
2333	6 bagatellas op. 6 para voz y piano - Theodor W. Adorno		+
2084	6 bagatellas para quinteto de vientos - György Ligeti	1953	+
564	6 Capricci - Salvatore Sciarrino	1976	+
555	6 estudios para guitarra libro 1 - Fernando Maglia		+
2357	6 eventos - Juan Carlos Paz		+
2319	7 móviles - Rubén Blasco	2002	+

2969 Contacts

2112	Adolfo Gómez	Hommm	Argentino	+
3216	Adolfo Reisin	Hommm	Argentino	+
2659	Adrián Balanci	Hommm	Argentino	+
1736	Adrián Barbieri	Hommm	Argentino	+
1054	Adrián Fanello	Hommm	Argentino	+
2809	Adrián Herrero	Hommm	Argentino	+
2739	Adrián	Hommm	Argentino	+
2174	Adrián Placenti	Hommm	Argentino	+
1491	Adrián Speziale	Hommm	Argentino	+
1428	Adrián Verra	Hommm	Argentino	+
467	Adriana de los	Mujer	Argentino	+
2352	Adriana	Mujer	Argentino	+
419	Adriana	Mujer	Argentino	+
3239	Adriana Ruiz	Mujer	Argentino	+
2064	Adriana Valetti	Mujer	Argentino	+
1225	Adrianna Ruiz	Mujer	Argentino	+
240	Agrupación	Grupo		+
2738	Agrupación L.V.	Grupo	Argentino	+
840	Agustín Goya	Hommm	Argentino	+
301	Agustín Nahuel	Hommm		+
2647	Agustín Nazzetta	Hommm	Argentino	+
1631	Agustín	Hommm	Argentino	+
2499	Agustín Vásquez	Hommm	Argentino	+
638	Aqustina Crespo	Mujer	Argentino	+

548

CETC - SAISON 1990

21/7 - Il Combattimento di Tancredi e Clorinda - Pierrot Lunaire

Dates: 21/07/1990, 25/07/1990, 28/07/1990, 01/08/1990, 02/08/1990 / 5 représentations

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda (1624) - Claudio Monteverdi (Eur.)

Pierrot Lunaire op.21 (1912) - Arnold Schoenberg (Eur.)

Interprètes: Rosa Dominguez (Arg.) (F.), Alberto Herrera (Arg.), Katryn Power (Arg.) (F.), Raul Neumann (Tancredi) (Arg.)

18/9 - La venganza de Carmen - Oh, Eternidad

Dates: 18/09/1990, 20/09/1990, 26/09/1990, 29/09/1990, 29/09/1990 / 5 représentations

La venganza de Carmen (1990) - Osías Wilenski (Arg.) * Commande CETC *

Oh, eternidad (1990) - Marta Lambertini (Arg.) (F.) * Commande CETC *

Interprètes: Marta Blanco (Arg.) (F.), Lorena Espina (Arg.) (F.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Víctor Torres (Arg.)

STATISTIQUES

2 concerts, 10 représentations, 4 œuvres,

4 compositeurs, dont 2 compositeurs argentins (50%), 1 compositrice (25%)

8 Interprètes, dont 8 argentins (100%), et 5 femmes (62,5%)

CETC - SAISON 1991

19/4 - Historia de un soldado

Dates: 19/04/1991, 20/04/1991, 23/04/1991, 26/04/1991, 27/04/1991 / 5 représentations

La historia del soldado (1918) - Igor Stravinsky (Eur.)

Interprètes: Henry Richard Bay (Arg.), Miguel A. Betero (Arg.), Luis Campos (Arg.), Haydée Francia (Arg.) (F.), Mariano Frogioni (Arg.), CarlosGiordano (Arg.), Emilio Martino (Arg.), Andrea Merenzon (Arg.) (F.), Iván Moschner (Arg.), Susana Pampin (Arg.) (F.), Ernesto Ringer (Arg.), Luis Tauriello (Arg.)

2/7 - Variaciones K.265 para piano - Mozartvariationen - El Milagro Secreto

Dates: 02/07/1991, 04/07/1991, 05/07/1991, 06/07/1991, 06/07/1991 / 5 représentations

Variaciones K. 265 para piano (1782) - Wolfgang Amadeus Mozart (Eur.)

Mozartvariationen (Variaciones para orquesta de cámara sobre ...) (1991) - Gerardo Gandini (Arg.) *

Commande CETC *

El Milagro Secreto (1989) - Martín Matalón (Arg.)

Interprètes: Rubén Alborno (Arg.), Oscar Baquedano (Arg.), Diana Baroni (Arg.) (F.), Carlos Bolo (Arg.), Gerardo Bondi (Arg.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Virginia Correa Dupuy (Arg.) (F.), Gabriel Falconi (Arg.), Gerardo Gandini (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Rubén Monaco (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.), Mauricio Webber (Arg.)

13/7 - Hagamos una Opera - El pequeño deshollinador

Dates: 13/07/1991, 17/07/1991, 19/07/1991, 20/07/1991, 20/07/1991 / 5 représentations

El pequeño deshollinador (1949) - Benjamin Britten (Eur.)

Interprètes: Bruno Chmelik (Arg.), Maria Fernanda Delgado (Arg.) (F.), Patricia Douce (Arg.) (F.), Damián González (Arg.), Marcela Lagostena(Arg.) (F.), Marta Lambertini (Arg.) (F.), Juliana Marcus (Arg.) (F.), Augusto Morales (Arg.), Federico Mateo Morales (Arg.), Kathryn Power (E. U) (F.), Gisela Saltamartini (Arg.) (F.), Carlos Sampedro (Arg.), Diego Sirio (Arg.), Judith Slodky (Arg.) (F.), Leandro Stancanelli (Arg.), Martiniano Vazquez (Arg.), Evangelina Zambrano (Arg.) (F.)

20/7 - Trilogía (incierto)

Dates: 20/07/1991, 20/07/1991 / 2 représentations

Trilogía (1975) - Alcides Lanza (Arg.)

Interprètes: Alcides Lanza (Arg.), Meg Sheppard (E.U) (F.)

6/9 - Lorca, tres poemas

Dates: 06/09/1991, 07/09/1991, 10/09/1991, 12/09/1991, 23/11/1991, 30/11/1991, 30/11/1991 / 7 représentations

Lorca, tres poemas ("Llanto por Ignacio Sánchez Mejía", "La (...) (1987) - Francisco Kröpfl (Arg.) * Commande CETC *

STATISTIQUES

5 concerts, 24 représentations, 7 œuvres,
7 compositeurs, dont 4 compositeurs argentins (57,1%), 0 compositrices (0%)
44 Interprètes, dont 42 argentins (95,5%), et 16 femmes (36,4%)

CETC - SAISON 1992

29/4 - Lamento de Arianna - 8 Canciones para un Rey Loco

Dates: 29/04/1992, 30/04/1992, 02/05/1992, 03/05/1992, 03/05/1992 / 5 représentations

Lamento de Arianna (1608) - Claudio Monteverdi (Eur.)

8 canciones para un Rey Loco (1969) - Peter Maxwell Davies (Eur.)

Interprètes : Brenda Angiel (Arg.) (F.), Maia Guillem (Arg.) (F.), Maia Guillem (Arg.) (F.), Miguel Martínez (Arg.), Graciela Oddone (Arg.) (F.), Víctor Torres (Arg.), Edgardo Zohlhoffer (Arg.)

30/6 - La casa sin sosiego

Dates: 30/06/1992 / 1 représentation

La casa sin sosiego (1992) - Gerardo Gandini (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Miguel A. Betero (Arg.), Luis Campos (Arg.), Roberto Castro (Arg.), Adriana Ruiz Cheilat (Arg.) (F.), Marta Culleres (Arg.) (F.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Raquel Dattori (Arg.) (F.), Marcos Devoto (Arg.), Virginia Correa Dupuy (Arg.) (F.), Gabriel Falconi (Arg.), Luis Favero (Arg.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.), Silvia Gatti (Arg.) (F.), Alberto Herrera (Arg.), Rodolfo de Luca (Arg.), Fernando Martín (Arg.), Marcelo Miremann (Arg.), Erik Oña (Arg.), Fernando Pérez (Arg.), Mariano Rey (Arg.), Martha Rodríguez (Arg.) (F.), Daniel Sansota (Arg.), Juan Carlos Pérez Sarre (Arg.), Sinfonietta de la Fundación Omega Seguros (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.)

2/9 - Un fratricidio

Dates: 02/09/1992, 02/09/1992 / 2 représentations

Un fratricidio (1992) - Hans Jürgen von Bose (Eur.) * Commande CETC *

Siete textos para soprano, acordeón y cello (1991) - Hans Jürgen von Bose (Eur.)

Five chants - Cinco canciones para barítono y diez instrumen (...) (1986) - Hans Jürgen von Bose (Eur.)

Interprètes: Lía Ferenese (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.), Héctor Jorge Guedes (Arg.), Hugo Noth (Eur.), Sinfonietta de la Fundación Omega Seguros (Arg.), Rubén Szuchmacher (Arg.), Werner Taube (Eur.)

STATISTIQUES

3 concerts, 8 représentations, 6 œuvres,
4 compositeurs, dont 1 compositeurs argentins (25%), 0 compositeures (0%)
37 Interprètes, dont 35 argentins (94,6%), et 12 femmes (32,4%)

CETC - SAISON 1993

6/5 - Alicia en el país de las maravillas

Dates: 06/05/1993, 07/05/1993, 08/05/1993, 09/05/1993, 11/05/1993 / 5 représentations

Alicia en el país de las maravillas (1989) - Marta Lambertini (Arg.) (F.)

Interprètes: Oscar Baquedano (Arg.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Gabriel Falconi (Arg.), Luis Favero (Arg.), Haydée Seibert Francia (Arg.) (F.), Mariano Krauz (Arg.), Miguel Martínez (Arg.), Fernando Pérez (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.)

26/6 - Ensemble Halloween

Dates: 26/06/1993 / 1 représentation

ASLSP (1985) - John Cage (E.U)
One n (1992) - John Cage (E.U)
One nn (1992) - John Cage (E.U)
Two (1987) - John Cage (E.U)
Amores (1943) - John Cage (E.U)
Cheap imitation (1969) - John Cage (E.U)
Dream (1948) - John Cage (E.U)
Music for Marcel Duchamp (1947) - John Cage (E.U)
Experiences II (1948) - John Cage (E.U)
Composed improvisation (for snare drum alone) (1987) - John Cage (E.U)
Le Tango Perpétuel (1914) - Erik Satie (Eur.)
Música para la recepción de invitados (Musique d'ameublement ...) (1917) - Erik Satie (Eur.)
Música para banquetes (1917) - Erik Satie (Eur.)
The viola in my life III (alto-piano) (1970) - Morton Feldman (E.U)

Interprètes: Claudio Baroni (Arg.), Diana Baroni (Arg.) (F.), Benjamín Bru (Arg.), Eduardo Nicoleau (Arg.), Martín Pavlovsky (Arg.), Pablo La Porta (Arg.), Carmelo Saitta (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.)

2/7 - Los Fracasados del Mal

Dates: 02/07/1993, 03/07/1993, 04/07/1993 / 3 représentations

Los Fracasados del Mal, improvisaciones sobre Arlt (1993) - Gerardo Gandini (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Valeria Bertuccelli (Arg.) (F.), Rosario Bléfari (Arg.) (F.), Susana Pampin (Arg.) (F.), Javier Rodriguez (Arg.), Luciano Suardi (Arg.)

14/7 - Tal y Tul

Dates: 14/07/1993, 15/07/1993, 16/07/1993, 17/07/1993, 18/07/1993, 22/07/1993, 23/07/1993, 24/07/1993 / 8 représentations

Tal y Tul (1993) - Ezequiel Izcovich (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Henry Richard Bay (Arg.), Juan Borja (Arg.), Marcos Cabezas (Arg.), Silvia Dabul (Arg.) (F.), Rafael Ferro (Arg.), Ezequiel Izcovich (Arg.), Osvaldo Lacunza (Arg.), Juliette Lee (Arg.) (F.), José Mehrez (Arg.), Raúl Neumann (Arg.), Coro Nacional de Niños (Arg.), Gabriel Renaud (Arg.), Vilma Gorini de Teseo (Arg.) (F.), Celina Torres (Arg.) (F.), Jorge de la Vega (Arg.), Marisa Vernik (Arg.) (F.)

17/7 - Lamento d'Arianna

Dates: 17/07/1993, 20/07/1993, 23/07/1993 / 3 représentations

Lamento d'Arianna (1640) - Claudio Monteverdi (Eur.)

Interprètes: Jorge Bergero (Arg.), Oreste Chlopecki (Arg.), Roxana Daviggiano (Arg.) (F.), Maria Ines Franco (Arg.) (F.), María Rosa Houerbeigt (Arg.) (F.), Miguel Martínez (Arg.), Daniel Zuppa (Arg.)

3/8 - Viena 1910

Dates: 03/08/1993 / 1 représentation

Seis pequeñas piezas Op. 19 para piano (1911) - Arnold Schoenberg (Eur.)
Tres piezas para cello y piano, op. 11 (1914) - Anton Webern (Eur.)
Nubes Grises (1881) - Franz Liszt (Eur.)

Cuatro piezas para clarinete y piano, Op. 5 (1913) - Alban Berg (Eur.)
La Góndola Lúgubre (1882) - Franz Liszt (Eur.)
Cuatro piezas para violín y piano Op. 7 (1910) - Anton Webern (Eur.)
Sonata Op. 1 para piano (1910) - Alban Berg (Eur.)
Noche Transfigurada Op. 4 (1899) - Arnold Schönberg (Eur.)

Interprètes: Gerardo Cavanna (Arg.), Gerardo Gandini (Arg.), Sinfonietta de la Fundación Omega Seguros (Arg.)

12/8 - Concierto Ensemble Avant Garde - CETC

Dates: 12/08/1993 / 1 représentation

14 maneras de describir la lluvia (1941) - Hans Heisler (Eur.)
Adagio del Concierto de Cámara (1927) - Alban Berg (Eur.)
Tercera sonata para piano (1919) - Ernst Krenek (Eur.)
Seis bagatelas para cuarteto de cuerdas (1911) - Alban Berg (Eur.)
Pierrot Lunaire op.21 (1912) - Arnold Schoenberg (Eur.)

Interprètes: Ivo Bauer (Eur.), Tilman Buning (Eur.), Josef Christof (Eur.), Ib Hausmann (Eur.), Salomé Kammeff (Eur.) (F.), Ensemble Avantgarde Leipzig (Eur.), Matthias Moosdorf (Eur.), Steffen Schleirmacher (Eur.), Andreas Seidel (Eur.)

13/8 - Concierto Ensemble Avant Garde - Instituto Goethe

Dates: 13/08/1993 / 1 représentation

Quinteto para flauta clarinete violín chelo y piano (1989) - Steffen Schleirmacher (Eur.)
Solo para cello (1989) - Steffen Schleirmacher (Eur.)
Segundo trío para clarinete violín y piano (1989) - Steffen Schleirmacher (Eur.)
Banalidades elementales para voz y ensemble de cámara (según ...) (1989) - Steffen Schleirmacher (Eur.)
Palmström op. 5 (1924) - Hans Heisler (Eur.)
Tres Piezas para Cuarteto de Cuerdas (1914) - Igor Stravinsky (Eur.)
Variaciones para piano op. 27 (1936) - Anton Webern (Eur.)
Durations I (1960) - Morton Feldman (E.U)

Interprètes: Ivo Bauer (Eur.), Tilman Buning (Eur.), Josef Christof (Eur.), Ib Hausmann (Eur.), Salomé Kammeff (Eur.) (F.), Ralf Mielke (Eur.), Matthias Moosdorf (Eur.), Steffen Schleirmacher (Eur.), Andreas Seidel (Eur.)

20/8 - Ballet Programa Doble "Satie"

Dates: 20/08/1993, 21/08/1993, 22/08/1993 / 3 représentations

Uspud (Ballet cristian en 3 actos) (1993) - Erik Satie (Eur.) * Commande CETC *
Satie-Satie (1993) - Erik Satie (Eur.) * Commande CETC *

Interprètes: Ballet del Sur - Bahía Blanca (Arg.), Gaspar Gantzer (Arg.), Emiliano Greizerstein (Arg.)

25/8 - Serenatas de Fagot y ...

Dates: 25/08/1993 / 1 représentation

Modinha (1907) - José Siqueiras (Lat.)
Duo para bandoneón y fagot (1993) - Gabriel Rivano (Arg.)
Zamba para los que no tienen nombre (1993) - Roque de Pedro (Arg.)
Serenata (1999) - Andrea Merenzon (Arg.) (F.)
A través de la ventana (1999) - Juan Carlos Caseres (Arg.)
Modinha para fagot y cello (1999) - Francisco Mignone (Lat.)
Cuatro valsés (1979) - Francisco Mignone (Lat.)
Tres piezas breves (1984) - Osvaldo Lacerda (Lat.)

Interprètes: Alfredo Allende (Arg.), María I. Guimaraes (Arg.) (F.), Andrea Merenzon (Arg.) (F.), Luis Morandi (Arg.), Gabriel Rivano (Arg.), Edgardo Zolhofer (Arg.)

/ - Trilogía. Alcides Lanza. Teatro Musical

Dates: 27/08/1993, 28/08/1993 / 4 représentations

Ekphonesis V (1979-I)
Penetrations VII (1972-III). Versión de cámara (1972) - Alcides Lanza (Arg.)
Ekphonesis VI (1988-I) (1988) - Alcides Lanza (Arg.)

Interprètes: Alcides Lanza (Arg.), Meg Sheppard (E.U) (F.)

3/9 - Uspud

Dates: 03/09/1993, 04/09/1993, 05/09/1993 / 3 représentations

Uspud (Ballet Cristiano en 3 actos) (1993) - Erik Satie (Eur.) * Commande CETC *

Interprètes: Emiliano Greizerstein (Arg.)

/ - Testimonio de María Schumann

Dates: 17/09/1993, 18/09/1993, 19/09/1993 / 6 représentations

María Schumann: Testimonio (1993) - Gerardo Gandini (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Lía Ferenese (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.), Sergio Renán (Arg.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.)

22/10 - Lorca, suite de ballet

Dates: 22/10/1993, 23/10/1993, 24/10/1993 / 3 représentations

Lorca, suite de ballet (1987) - Francisco Kröpfl (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Grupo Mudanzas (Arg.)

30/10 - Velada Schoenberg

Dates: 30/10/1993, 31/10/1993, 02/11/1993, 06/11/1993, 07/11/1993 / 5 représentations

Noche Transfigurada Op. 4 (1899) - Arnold Schönberg (Eur.)

Pierrot Lunaire op.21 (1912) - Arnold Schoenberg (Eur.)

Interprètes: Oscar Baquedano (Arg.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Gabriel Flacone (Arg.), Haydée Francia (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.), Marcela Magín (Arg.) (F.), Fernando Pérez (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.), I Fang Wang (Otro) (F.), Edgardo Zolhoffer (Arg.)

3/12 - Más allá de las ciudades

Dates: 03/12/1993, 04/12/1993, 05/12/1993, 05/12/1993 / 4 représentations

Más allá de las ciudades (1993) - Fernando Aure (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Fabián Arenillas (Arg.), Adrián Balanci (Arg.), Eduardo Baldonado (Arg.), Oscar Barral (Arg.), Jorge Bergero (Arg.), Marcos Cabezas (Arg.), Carlos Calleja (Arg.), Roberto Catalán (Arg.), Sergio Cattaneo (Arg.), Nicolás Cuttone (Arg.), Silvia Dabul (Arg.) (F.), Anahí Flores (Arg.) (F.), Sandra Gasparini (Arg.) (F.), Marta Lambertini (Arg.) (F.), Horacio Luzza (Arg.), Sergio Massafiero (Arg.), Alfredo Mayo (Arg.), Guillermo Molina (Arg.), Valeria Montagna (Arg.) (F.), Nora Moseinco (Arg.) (F.), Graciela Oddone (Arg.) (F.), Juan Carlos Ortiz (Arg.), Leonardo Palma (Arg.), Rodrigo Peiretti (Arg.), Melesio Pérez (Arg.), Osvaldo Peroni (Arg.), Martín Pons (Arg.), Mariano Rey (Arg.), Marcela Ricci (Arg.) (F.), Tristán Taboada (Arg.), Nymar Tenreiro (Arg.), Jorge de la Vega (Arg.), Liliana Zauberman (Arg.) (F.)

7/12 - Concierto de Marimba y Vibrafón: Angel Frette

Dates: 07/12/1993 / 1 représentation

Vibratil (vibrafón solo) (1993) - Gabriel Senanes (Arg.)

Lo que no es azul (marimba solo - estreno) (1999) - Germán Cancián (Arg.) * Commande CETC *

Shakar...¿era? - Aire Popular N°2 (marimba solo - estreno) (1993) - Manolo Juárez (Arg.)

Elegía para Bedri (vibrafón barítono y percusión) (1993) - Salvador Ranieri (Arg.)

Interprètes: Jorge Azzinari (Arg.), Pablo D'Elloca (Arg.), Ángel Frette (Arg.), Christian Frette (Arg.), Eduardo Loureiro (Arg.)

STATISTIQUES

17 concerts, 53 représentations, 62 œuvres,
30 compositeurs, dont 15 compositeurs argentins (50%), 3 compositeurs (10%)
112 Interprètes, dont 99 argentins (88,4%), et 31 femmes (27,7%)

CETC - SAISON 1994

19/5 - Ocho canciones para un Rey Loco - Noche transfigurada

Dates: 19/05/1994, 20/05/1994, 21/05/1994, 22/05/1994, 23/05/1994 / 5 représentations

Ocho canciones para un Rey Loco (1969) - Peter Maxwell Davies (Eur.)
Noche Transfigurada Op. 4 (1899) - Arnold Schönberg (Eur.)

Interprètes: Diana Baroni (Arg.) (F.), Gabriel Falconi (Arg.), Haydée Francia (Arg.) (F.), Leonardo Garvie (Arg.), Emiliano Gradzertstein (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Alexander Iakoulev (Arg.), Pablo Laporta (Arg.), Luis Navillat (Arg.), Nahuel Di Pierro (Arg.), Christian de Racco (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.), Néstor Tedesco (Arg.)

23/6 - Europera V

Dates: 23/06/1994, 24/06/1994, 25/06/1994, 01/07/1994, 02/07/1994 / 5 représentations

Europera V (1991) - John Cage (E.U)

Interprètes: Lia Farenese (Arg.) (F.), Susana Pampin (Arg.) (F.), Haydée Schwartz (Arg.) (F.), Ignacio Ventura (Arg.)

6/8 - El combate de Tancredo y Clorinda - Mozartvariationen

Dates: 06/08/1994, 07/08/1994, 19/08/1994, 20/08/1994, 20/08/1994 / 5 représentations

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda (1624) - Claudio Monteverdi (Eur.)
Mozartvariationen (Variaciones para orquesta de cámara sobre (...)) (1991) - Gerardo Gandini (Arg.) *
Commande CETC *

Interprètes: Rubén Albornoz (Arg.), Oscar Baquedano (Arg.), Nicolas Bricht (Arg.), Marcos Cabezas (Arg.), Oscar Carnero (Arg.), Mónica Cosachov (Arg.) (F.), Virginia Correa Dupuy (Arg.) (F.), Miguel Ángel Elías (Arg.), Gabriel Falconi (Arg.), Haydée Francia (Arg.) (F.), Eugenia López Frugone (Arg.) (F.), Eugenia Lopez Fugione (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.), Alberto Herrera (Arg.), Alexander Lakoulev (Arg.), Marcelo Lombardero (Arg.), Graciela Oddone (Arg.) (F.), Fernando Pérez (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.), Jorge de Vega (Arg.)

26/8 - Sixtina de Marguerite Yourcenar

Dates: 26/08/1994, 27/08/1994, 02/09/1994, 03/09/1994, 09/09/1994, 10/09/1994, 16/09/1994, 17/09/1994 / 8 représentations

Sixtina (1994) - Marguerite Yourcenar (Eur.) (F.)

Interprètes: Paula Almerares (Arg.) (F.), Aldo Barbero (Arg.), Luigi Dorto (Arg.), Marco Failoni (Arg.), Guillermo Farisco (Arg.), Lia Ferenese (Arg.) (F.), Rafael A. Fernandez (Arg.), Rubén Martínez (Arg.), Patricio Perazzo (Arg.), Fernando Pérez (Arg.), Pablo Pollitzer (Arg.), Dario Schmunck (Arg.), Diana Schneider (Arg.) (F.)

8/9 - La Historia del Soldado

Dates: 08/09/1994, 09/09/1994, 15/09/1994, 16/09/1994, 19/09/1994 / 5 représentations

La historia del soldado (1918) - Igor Stravinsky (Eur.)

Interprètes: Pablo A'Aleo (Arg.), Oscar Baquedano (Arg.), Harry Richard Bay (Arg.), Poli Bontas (Arg.), Oscar Carnero (Arg.), Sonia Curti (Arg.), Gerardo Gandini (Arg.), Eduardo Gondell (Arg.), Fernando Hasaj (Arg.), Osvaldo Lacunza (Arg.), Oscar Machado Meirelis (Arg.), Andrea Merenzon (Arg.) (F.), Ernesto Ringer (Arg.)

22/9 - Programa John Cage I. Conferencia sobre nada

Dates: 22/09/1994, 27/09/1994, 28/09/1994 / 3 représentations

Conferencia sobre la nada (1950) - John Cage (E.U)

Interprètes: Alejandro Rússovich (Arg.)

23/9 - Programa John Cage II. Sonatas e Interludios (con ballet)

Dates: 23/09/1994, 24/09/1994, 25/09/1994 / 3 représentations

Sonatas e Interludios para piano preparado (1946) - John Cage (E.U)

Interprètes: Jose Antonio (Arg.), Luis Baldasarre (Arg.), Nora Codina (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.), Silvia Gomez Giusto (Arg.) (F.), Paula Lena (Arg.) (F.), Leonardo Sforza (Arg.), Clodine Sierra (Arg.) (F.), Cecilia Troncoso (Arg.) (F.), Carolina Zimmerman (Arg.) (F.)

29/9 - Programa John Cage III. Four Walls (con ballet)

Dates: 29/09/1994, 30/09/1994, 01/10/1994 / 3 représentations

Four Walls (1944) - John Cage (E.U)

Interprètes: Diana Baroni (Arg.) (F.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.)

20/10 - La Cantata del café - El que dice sí

Dates: 20/10/1994, 21/10/1994, 22/10/1994, 28/10/1994, 29/10/1994 / 5 représentations

La Cantata del café (1734) - Johann Sebastian Bach (Eur.)

El que dice sí (1930) - Kurt Weill (Eur.)

Interprètes: Laura Cáceres (Arg.) (F.), Patricia Douce (Arg.) (F.), Carina Höxter (Arg.) (F.), Gustavo Juliá (Arg.), Marcelo Lombardero (Arg.), Alberto Jáuregui Lorda (Arg.), Miguel Martínez (Arg.), Pablo Politzer (Arg.)

STATISTIQUES

10 concerts, 48 représentations, 12 œuvres,
9 compositeurs, dont 1 compositeurs argentins (11,1%), 1 compositeures (11,1%)
73 Interprètes, dont 73 argentins (100%), et 23 femmes (31,5%)

CETC - SAISON 1995

6/6 - Varieté: Teatro Musical de los '60

Dates: 06/06/1995, 08/06/1995, 09/06/1995, 12/06/1995, 13/06/1995 / 5 représentations

Water Music (1952) - John Cage (E.U)
Sequenza V per trombone (1965) - Luciano Berio (Eur.)
Aria (1958) - John Cage (E.U)
Tango alemán (1978) - Mauricio Kagel (Arg.)
Poema sinfónico para 100 metrónomos. (1962) - György Ligeti (Eur.)

Interprètes: Henry Richard Bay (Arg.), Luis María Bragato (Arg.), Nora Codina (Arg.) (F.), Leonardo Garvie (Arg.), Silvia Gomez Giusto (Arg.) (F.), Adolfo Gómez (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Martín Pavlovsky (Arg.), Ricardo Piglia (Arg.), Eva Rodríguez (Arg.) (F.), Luis Solanas (Arg.), Cecilia Troncoso (Arg.) (F.)

21/7 - Sonatas e Interludios

Dates: 21/07/1995, 22/07/1995, 23/07/1995, 27/07/1995, 28/07/1995 / 5 représentations

Sonatas e Interludios para piano preparado (1946) – John Cage (E.U)

Interprètes: Gerardo Gandini (Arg.)

24/7 - Alicia en el País de las Maravillas

Dates: 24/07/1995, 25/07/1995, 26/07/1995, 27/07/1995, 28/07/1995, 30/07/1995 / 6 représentations

Alicia en el país de las maravillas (1989) - Marta Lambertini (Arg.) (F.)

Interprètes: Oscar Baquedano (Arg.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Patricia Douce (Arg.) (F.), Gabriel Falconi (Arg.), Luis Favero (Arg.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Haydée Francia (Arg.) (F.), Luis Gaeta (Arg.), Gerardo Gandini (Arg.), Leonardo Garvie (Arg.), Mariano Krauz (Arg.), Lucila Ramos Mañe (Arg.) (F.), Fernando Pérez (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.)

25/8 - Inferno (Through Roses)

Dates: 25/08/1995, 26/08/1995, 01/09/1995, 02/09/1995 / 4 représentations

Inferno (Through Roses) (1980) - Marc Naikrug (Arg.)

Interprètes: Rubén Alborno (Arg.), Oscar Baquedano (Arg.), Marcos Cabezas (Arg.), Gabriel Falconi (Arg.), Gerardo Gandini (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Iván Moschner (Arg.), Néstor Tedesco (Arg.), Jorge Ugartamendia (Arg.), Jorge de la Vega (Arg.)

25/9 - Diario de un desaparecido

Dates: 25/09/1995, 26/09/1995, 28/09/1995, 29/09/1995, 30/09/1995 / 5 représentations

Diario de un desaparecido (1916) - Leos Janacek (Eur.)

Interprètes: Carlos Bengolea (Arg.), Patricia Co (Arg.) (F.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Marta Lambertini (Arg.) (F.), Marcela Pichot (Arg.) (F.), Zaida Saiace (Arg.) (F.)

9/11 - La Terraza de las Audiencias al Claro de Luna (concierto escénico)

Dates: 09/11/1995, 11/11/1995, 12/11/1995 / 3 représentations

Lettera Amorosa (1619) - Claudio Monteverdi (Eur.)
Prélude 7. La Terraza de las Audiencias al Claro de Luna (1913) - Claude Debussy (Eur.)
Lamento de Orfeo (1607) - Claudio Monteverdi (Eur.)
Miroirs II. Oiseaux Tristes (1904) - Maurice Ravel (Eur.)
Trois poèmes de Stéphane Mallarmé (1913) - Maurice Ravel (Eur.)
Jeux d'eau (1901) - Maurice Ravel (Eur.)
Chansons Madecasses (1926) - Maurice Ravel (Eur.)
Fêtes Galantes (1892) - Claude Debussy (Eur.)
Syrinx (1913) - Claude Debussy (Eur.)

Interprètes: Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.), Víctor Torres (Arg.)

23/11 - Cuarteto para el fin del tiempo

Dates: 23/11/1995, 24/11/1995, 25/11/1995 / 3 représentations

Cuarteto para el fin de los tiempos (1940) - Olivier Messiaen (Eur.)

Interprètes: Víctor Aepli (Arg.), Mariano Fragioni (Arg.), Haydée Francia (Arg.) (F.), Fernando Pérez (Arg.)

STATISTIQUES

7 concerts, 31 représentation, 19 œuvres,
11 compositeurs, dont 3 compositeurs argentins (27,3%), 1 compositeures (9,1%)
39 Interprètes, dont 39 argentins (100%), et 13 femmes (33,3%)

CETC - SAISON 1996

16/5 - La nariz del compositor (ópera experimental)

Dates: 16/05/1996, 18/05/1996, 19/05/1996, 23/05/1996, 28/05/1996 / 5 représentations

La Nariz de Mozart (1991) - Marta Lambertini (Arg.) (F.) * Commande CETC *
O, Ewigkeit...! (1985) - Marta Lambertini (Arg.) (F.)
Preludio Coral (1985) - Marta Lambertini (Arg.) (F.)
Preludio El campo de Croquet de la Reina (1985) - Marta Lambertini (Arg.) (F.)
The Pool of Tears (1987) - Marta Lambertini (Arg.) (F.)
Preludio Claro de Luna en la Nebulosa de Orión (1984) - Marta Lambertini (Arg.) (F.)
Postludio La Cegala e la Formica (1996) - Marta Lambertini (Arg.) (F.) * Commande CETC *

Interprètes: Pablo Assante (Arg.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Haydée Francia (Arg.) (F.), Nora García (Arg.) (F.), Emiliano Greizerstein (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Alexander Lacovlev (Arg.), Marcelo Lombardero (Arg.), Adriana Mastrangelo (Arg.) (F.), Alejo Pérez Pouilleux (Arg.), Mario de Rose (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.), Victoria Vieyra (Arg.) (F.)

20/6 - El Hombre de Arena

Dates: 20/06/1996, 21/06/1996, 22/06/1996, 23/06/1996 / 4 représentations

El Hombre de Arena (1996) - Claudio Baroni (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Claudio Baroni (Arg.), Iván Moschner (Arg.), Diana Szeinblum (Arg.) (F.), Víctor Torres (Arg.)

12/7 - Estudio al Estilo Veneciano

Dates: 12/07/1996, 13/07/1996, 14/07/1996, 19/07/1996, 20/07/1996 / 5 représentations

Estudio al Estilo Veneciano (1996) - Santiago Santero (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Alicia Alberti (Arg.) (F.), Claudio Baroni (Arg.), Marcelo Ferreyra (Arg.), Leonardo Garvic (Arg.), Eduardo Páez (Arg.), Sergio Pelacani (Arg.), Nancy Rojo (Arg.) (F.), Santiago Santero (Arg.), Julieta Szewach (Arg.) (F.), Carlos Triolo (Arg.), Rodrigo Molina Zavalía (Arg.)

9/8 - Varieté Barroco

Dates: 09/08/1996, 11/08/1996, 16/08/1996, 18/08/1996, 25/08/1996 / 5 représentations

Perfidissimo Volto (1601) - Giulio Caccini (Eur.)
Notte, notte funesta (La Resurrezione) (1708) - G. F. Haendel (Eur.)
Zain (Leçons de ténébres) (1717) - François Couperin (Eur.)
Preludio (1659) - Christopher Simpson (Eur.)
Godi, turba mortal (1589) - Emilio de Cavalieri (Eur.)
Chacona (1710) - Michel de la Barre (Eur.)
Suite (1722) - Jacques-Martin Hotteterre (Eur.)
Variaciones Goldberg N.25 (1741) - Johann Sebastian Bach (Eur.)
Ma voi forse nel cielo (Lucrezia) (1706) - G. F. Haendel (Eur.)
A Voi, A Voi... (Lucrezia) (1706) - G. F. Haendel (Eur.)
Stabat Mater (1736) - Giovanni Battista Pergolesi (Eur.)

Interprètes: Diana Baroni (Arg.) (F.), Héctor Batista (Arg.), Pablo Batista (Arg.), Hernán Cuadrado (Arg.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Emiliano Greizerstein (Arg.), Juan Sebastián Lima (Arg.), Coro Nacional de Niños (Arg.), René Teseo (Arg.) (F.), Vilma Gorini de Teseo (Arg.) (F.)

13/9 - Proyecto 96. Tres compositeurs, tres coreógrafos

Dates: 13/09/1996, 14/09/1996, 15/09/1996, 20/09/1996, 21/09/1996 / 5 représentations

Trist e Ysola - Waldo y su son (1996) - Fernando Aure (Arg.) * Commande CETC *
Dos, sobre la linde - Sobre la linde (1996) - Germán Cancián (Arg.) * Commande CETC *
Si él me besara con besos de su boca (1996) - Andrés Gerzenzon (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Ana Foutel (Arg.) (F.), Ángel Frette (Arg.), Susana Kasakoff (Arg.) (F.)

12/10 - María Schumann: Testimonio

Dates: 12/10/1996, 13/10/1996, 18/10/1996, 19/10/1996, 20/10/1996 / 5 représentations

María Schumann: Testimonio (1993) - Gerardo Gandini (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Gerardo Gandini (Arg.), Cecilia Jakubowicz (Arg.) (F.), Iván Moschener (Arg.), Susana Pampin (Arg.) (F.)

1/4 - Al Claro de Luna

Dates: 01/04/1996 / 1 représentation

Lettera Amorosa (1619) - Claudio Monteverdi (Eur.)

Prélude 7. La Terraza de las Audiencias al Claro de Luna (1913) - Claude Debussy (Eur.)

Fêtes Galantes (1892) - Claude Debussy (Eur.)

Syrinx (1913) - Claude Debussy (Eur.)

Lamento de Orfeo (1607) - Claudio Monteverdi (Eur.)

Miroirs II. Oiseaux Tristes (1904) - Maurice Ravel (Eur.)

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé (1913) - Maurice Ravel (Eur.)

Jeux d'eau (1901) - Maurice Ravel (Eur.)

Chansons Madecasses (1926) - Maurice Ravel (Eur.)

Interprètes: Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.), Víctor Torres (Arg.)

STATISTIQUES

7 concerts, 30 représentations, 33 œuvres,

19 compositeurs, dont 7 compositeurs argentins (36,8%), 1 compositrices (5,3%)

44 Interprètes, dont 44 argentins (100%), et 18 femmes (40,9%)

CETC - SAISON 1997

15/5 - El Cimarrón

Dates: 15/05/1997, 15/05/1997, 17/05/1997, 17/05/1997, 30/05/1997, 30/05/1997, 31/05/1997, 31/05/1997, 01/06/1997, 01/06/1997, 11/06/1997, 18/06/1997, 25/06/1997 / 13 représentations
El Cimarrón (1926) - Hans Werner Henze (Eur.)

Interprètes: Gerardo Gandini (Arg.), Marcelo Lombardero (Arg.), Ariel López (Arg.), Jorge de la Vega (Arg.)

7/6 - El libro de los jardines colgantes (concierto con imágenes)

Dates: 07/06/1997, 08/06/1997, 12/06/1997, 13/06/1997, 15/06/1997 / 5 représentations

Pieza para piano Op. 11 N. 1 (1909) - Arnold Schoenberg (Eur.)
El libro de los jardines colgantes (1909) - Arnold Schoenberg (Eur.)
Concierto para violín (transcripción violín y piano) (1935) - Alban Berg (Eur.)

Interprètes : Haydée Seibert Francia (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.), Melanie Green (Arg.) (F.), Lucila Ramos Mañé (Arg.) (F.), Ulises di Roma (Arg.)

/ - Tal y Tul (nueva versión)

Dates: 24/07/1997, 25/07/1997, 26/07/1997, 27/07/1997, 31/07/1997, 01/08/1997, 02/08/1997, 03/08/1997 / 9 représentations

Tal y Tul (1993) - Ezequiel Izcovich (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Henry Bay (Arg.), Carlos Belloso (Arg.), Luis María Bragato (Arg.), Marcos Cabezas (Arg.), Alejandro Catalán (Arg.), Rubén Conde (Arg.), Silvia Dabul (Arg.) (F.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Ray Francas (Arg.), Mónica Freyre (Arg.) (F.), Ezequiel Izcovich (Arg.), Osvaldo Lacunza (Arg.), Federico León (Arg.), Sergio Massa (Arg.), Coro Nacional de Niños (Arg.), María Inés Pereyra (Arg.) (F.), Pablo Pollitzer (Arg.), Juan Rodó (Arg.), Vilma Gorini de Teseo (Arg.) (F.), Jorge de la Vega (Arg.), Fernando Worcel (Arg.)

30/8 - Proyecto '97 (sobre Il combattimento di Tancredi e Clorinda)

Dates: 30/08/1997, 31/08/1997, 03/09/1997, 04/09/1997, 05/09/1997, 06/09/1997 / 6 représentations

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda (1624) - Claudio Monteverdi (Eur.)
Canto XII (1997) - Gabriel Valverde (Arg.) * Commande CETC *
Parodia (dedicada a Sergio Renán) (1997) - Pablo Ortiz (Arg.) * Commande CETC *
Tancredi y Clorinda (1997) - Carmelo Saitta (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Gabriela Anapios (Arg.) (F.), Henry Bay (Arg.), Eliana Bayón (Arg.) (F.), Julián Calviño (Arg.), Oscar Carnero (Arg.), Myriam Casanova (Arg.) (F.), Rita Cosentino (Arg.) (F.), Ricardo Gonzáles Dorrego (Arg.), Gabriel Falconi (Arg.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Ángel Frette (Arg.), Gerardo Gandini (Arg.), Luciano Garay (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Alejandra Herrera (Arg.) (F.), Lucrecia Jancsa (Arg.) (F.), Osvaldo Lacunza (Arg.), Cecilia Layseca (Arg.) (F.), Marcelo Lombardero (Arg.), Cristina López (Arg.) (F.), Marcela Magín (Arg.) (F.), Miguel Martínez (Arg.), Fernanda Martino (Arg.) (F.), Susana Moncayo (Arg.) (F.), Erik Oña (Arg.), Cecilia Aguirre Paz (Arg.) (F.), Cecilia Ruiz-Posse (Arg.) (F.), Jorge Rabuffetti (Arg.), Alejandro Racciati (Arg.), Mariano Rey (Arg.), Lía Signoretti (Arg.) (F.), Marcela Sotelano (Arg.) (F.), Tristán Taboada (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.), Mauricio Thibaud (Arg.), Celina Torres (Arg.) (F.)

1/10 - Diario de un desaparecido

Dates: 01/10/1997, 02/10/1997, 04/10/1997, 08/10/1997, 10/10/1997, 11/10/1997, 17/10/1997 / 7 représentations

Diario de un desaparecido (1916) - Leos Janacek (Eur.)

Interprètes: Oscar Araiz (Arg.), Carlos Bengolea (Arg.), Patricia Co (Arg.) (F.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Marta Lambertini (Arg.) (F.), Marcela Pichot (Arg.) (F.), Zaida Saiace (Arg.) (F.), Cecilia Szperling (Arg.) (F.)

14/11 - Inferno (Through Roses) - Reposición

Dates: 14/11/1997, 15/11/1997, 16/11/1997, 21/11/1997, 22/11/1997 / 5 représentations

Inferno (Through Roses) (1980) - Marc Naikrug (Arg.)

Interprètes: Rubén Albornoz (Arg.), Pina Benedetto (Arg.) (F.), Marcos Cabezas (Arg.), Gabriel Falconi (Arg.), Haydée Seibert Francia (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.), Iván Moschner (Arg.), Mariano Rey (Arg.), Néstor Tedesco (Arg.), Jorge Ugartamendia (Arg.), Jorge de la Vega (Arg.)

12/12 - Finta Giardiniera (incierto)

Dates: 12/12/1997, 13/12/1997, 16/12/1997 / 3 représentations

Finta Giardiniera (*incierto* - *ISA?*) (1775) - Wolfgang Amadeus Mozart (Eur.)

STATISTIQUES

7 concerts, 48 représentations, 12 œuvres,

11 compositeurs, dont 5 compositeurs argentins (45,5%), 0 compositrices (0%)

72 Interprètes, dont 72 argentins (100%), et 31 femmes (43,1%)

CETC - SAISON 1998

11/4 - Mahagonny Songspiel

Dates: 11/04/1998, 12/04/1998, 16/04/1998, 17/04/1998, 18/04/1998 / 5 représentations

Mahagonny Songspiel (1927) - Kurt Weill (Eur.)
Happy end (fragmentos) (1929) - Kurt Weill (Eur.)
La ópera de tres centavos (fragmentos) (1931) - Kurt Weill (Eur.)

Interprètes: Juan Barrile (Arg.), María Bugallo (Arg.) (F.), Carlos Calleja (Arg.), Cecilia Jakubovich (Arg.) (F.), Marcelo Lombardero (Arg.), Ricardo Ochoa (Arg.), Graciela Oddone (Arg.) (F.), Juan Rodó (Arg.), Carlos Sampedro (Arg.)

8/5 - El Cimarrón (reposición)

Dates: 08/05/1998, 09/05/1998, 15/05/1998, 16/05/1998, 17/05/1998, 28/05/1998, 29/05/1998 / 7 représentations

El Cimarrón (1926) - Hans Werner Henze (Eur.)

Interprètes: Gerardo Cavanna (Arg.), Gerardo Gandini (Arg.), Marcelo Lombardero (Arg.), Ariel López (Arg.), Jorge de la Vega (Arg.)

26/6 - Incursión. Tema: Fausto

Dates: 26/06/1998, 27/06/1998, 28/06/1998, 03/07/1998, 04/07/1998 / 5 représentations

Incursión. Tema: Fausto (1998) - Martín Bauer (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Analía Couceyro (Arg.) (F.), Sergio Fresco (Arg.), Pablo Green (Arg.), Martín Kohan (Arg.), Gabriel Levy (Arg.), Ariel López (Arg.), Silvia Luna (Arg.) (F.), Martín Policastro (Arg.), Pablo La Porta (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Daniel Tetelbaum (Arg.), Santiago Traverso (Arg.)

22/7 - Una voz en el viento

Dates: 22/07/1998, 23/07/1998, 24/07/1998, 25/07/1998, 26/07/1998, 29/07/1998, 30/07/1998, 31/07/1998, 01/08/1998, 02/08/1998 / 10 représentations

Una voz en el viento (1998) - Pablo Ortiz (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Sandra Antman (Arg.) (F.), Claudia Dallarosa (Arg.) (F.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Haydée Francia (Arg.) (F.), Ángel Frette (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Tito Lorefice (Arg.), Diego Lovizio (Arg.), Pablo Nojes (Arg.), Alejo Pérez Pouilleux (Arg.), Paula Quintana (Arg.) (F.), Mariano Rey (Arg.), Gabriel Rivano (Arg.), Carlos Sampedro (Arg.), Rolando Serrano (Arg.), Daniel Spinelli (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.)

28/8 - El carro alado

Dates: 28/08/1998, 29/08/1998, 04/09/1998, 05/09/1998 / 4 représentations

Eclipse (1998) - Antonio Tauriello (Arg.) * Commande CETC *
Safo (1998) - Bruno D'Astoli (Arg.) * Commande CETC *
Maia (1998) - Bruno D'Astoli (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Mariela Anchipi (Arg.) (F.), Bruno D'Astoli (Arg.), Raúl Becerra (Arg.), Marcela Chinetti (Arg.) (F.), Arnaldo Colombaroli (Arg.), Haydée Francia (Arg.) (F.), Ángel Frette (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Virginia Licitra (Arg.) (F.), José Misté (Arg.), Andrés Mouroux (Arg.), Marcela Pichot (Arg.) (F.), Hernán Piquín (Arg.), Bettina Quintá (Arg.) (F.), Mariano Rey (Arg.), Diana Schneider (Arg.) (F.), Daniel Serale (Arg.), Jorge de la Vega (Arg.), Arturo Vergara (Arg.), Gustavo Zárate (Arg.), Nicolás Zoric (Arg.)

25/9 - La última moda (SEMINARIO)

Dates: 25/09/1998, 26/09/1998 / 2 représentations

La última moda (seminario) (1998) - Arturo Carrera (Arg.)

Interprètes: Arturo Carrera (Arg.)

27/9 - Música en el teatro del Siglo de Oro

Dates: 27/09/1998 / 1 représentation

Chuchumbé (1659) - Teatro Siglo de Oro (Eur.)
Jácaras (1673) - Santiago de Murcia (Eur.)

Amante ausente y triste (1699) - José Marín (Eur.)
Folias (1739) - Santiago de Murcia (Eur.)
Aquella sierra nevada (1699) - José Marín (Eur.)
Canarios (1659) - Teatro Siglo de Oro (Eur.)
Al son de los arroyuelos (1699) - José Marín (Eur.)
Paradetas (1675) - Gaspar Sanz (Eur.)
Marizápalos (1600) - Teatro Siglo de Oro (Eur.)
Gran Duque de Florencia (1600) - Teatro Siglo de Oro (Eur.)

Interprètes: María Inés Aldaburu (Arg.) (F.), Selene Lara (Arg.) (F.), Agustina Meroño (Arg.) (F.), Miguel de Olaso (Arg.)

23/10 - Un sueño olvidado

Dates: 23/10/1998, 24/10/1998, 25/10/1998, 29/10/1998, 31/10/1998 / 5 représentations

Un sueño olvidado (1998) - Fernando Aure (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Oscar Barral (Arg.), Raúl Becerra (Arg.), Silvia Dabul (Arg.) (F.), Ángel Frette (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Karina Höxter (Arg.) (F.), Marcela Magín (Arg.) (F.), Cristián Medrano (Arg.), Martín Moore (Arg.), Rodrigo Peiretti (Arg.), Pablo Politzer (Arg.), Viviana Ricci (Arg.) (F.), Juan Rodó (Arg.), Mario de Rose (Arg.), Carlos Sampetro (Arg.), Viktor Skorikov (Arg.), Víctor Torres (Arg.), Gloria Villa (Arg.) (F.), Mauricio Weber (Arg.), Edgardo Zecca (Arg.)

/ - Ensembles XXI. Concierto 2

Dates: 15/11/1998 / 2 représentations

Octandre (1923) - Edgar Varese (Eur.)
Suite Op. 82 para cuatro trombones (1955) - Flor Peeters (Eur.)
Garden Rain (1974) - Toru Takemitsu (Otro)
Roseta Stone (1994) (Primera audición en Argentina) I Fast I (...) (1995) - Lansing Mcloskey (E.U)
Unbroken Circle (1984) - Peter Maxwell Davies (Eur.)

Interprètes: Ignacio del Campo (Arg.), Alejandro Cancelos (Arg.), Gabriel Capuselli (Arg.), Valeria Collante (Arg.) (F.), Martín Devoto (Arg.), Christian Fabris (Arg.), Ezequiel Finger (Arg.), Gustavo Fontana (Arg.), Valentín Garvie (Arg.), Amalia del Giudice (Arg.) (F.), Sandra Goudard(Arg.) (F.), Emiliano Greizerstein (Arg.), Eduardo Lamas (Arg.), Mariana Larrosa (Arg.) (F.), Carlos Luriald (Arg.), Elizabeth Magazián (Arg.) (F.), Mónica Morán (Arg.) (F.), Javier Portero (Arg.), Santiago Pulti (Arg.), Raúl Di Renzo (Arg.), Sergio Rivas (Arg.), Enrique Schnebeli (Arg.), Federico Schnebeli (Arg.), Natalia Silipo (Arg.) (F.), Esteban Siracusa (Arg.), Gabriel Spiller (Arg.), Diego Suárez (Arg.), Ensembles XXI (Arg.)

14/11 - Ensembles XXI. Concierto 1

Dates: 14/11/1988, 14/11/1998, 15/11/1998 / 3 représentations

Roseta Stone (1994) (Primera audición en Argentina) I Fast I (...) (1995) - Lansing Mcloskey (E.U)
O King (1968) - Luciano Berio (Eur.)
Konzert Op. 24 (1934) - Anton Webern (Eur.)
Canon for Three (1971) In memoriam Igor Stravinski (1971) - Elliott Carter (E.U)
Kleines Requiem fur eine polka, Opus 66 (1993) (Primera audi ...) (1993) - Franco Donatoni (Eur.)

Interprètes: Ignacio del Campo (Arg.), Alejandro Cancelos (Arg.), Gabriel Capuselli (Arg.), Valeria Collante (Arg.) (F.), Martín Devoto (Arg.), Christian Fabris (Arg.), Ezequiel Finger (Arg.), Gustavo Fontana (Arg.), Valentín Garvie (Arg.), Amalia del Giudice (Arg.) (F.), Sandra Goudard(Arg.) (F.), Emiliano Greizerstein (Arg.), Eduardo Lamas (Arg.), Mariana Larrosa (Arg.) (F.), Carlos Luriald (Arg.), Elizabeth Magazián (Arg.) (F.), Mónica Morán (Arg.) (F.), Javier Portero (Arg.), Alejo Pérez Pouillieux (Arg.), Santiago Pulti (Arg.), Raúl Di Renzo (Arg.), Sergio Rivas (Arg.), Enrique Schnebeli (Arg.), Federico Schnebeli (Arg.), Natalia Silipo (Arg.) (F.), Esteban Siracusa (Arg.), Gabriel Spiller (Arg.), Diego Suárez (Arg.), Ensembles XXI (Arg.)

27/11 - Casting Trance. 13 Most Beautiful Boys de Warhol. La remake.

Dates: 27/11/1998 / 1 représentation

Casting Trance. 13 Most Beautiful Boys de Warhol. La remake. (...) (1998) - Roberto Jacoby (Arg.)

STATISTIQUES

11 concerts, 45 représentations, 31 œuvres,

22 compositeurs, dont 7 compositeurs argentins (31,8%), 0 compositrices (0%)

105 Interprètes, dont 105 argentins (100%), et 31 femmes (29,5%)

CETC - SAISON 1999

25/4 - Ciclo Despedida del siglo XX. Quinteto del CEAMC

Dates: 25/04/1999 / 1 représentation

Piagne e Sospira (1969) - Gerardo Gandini (Arg.)
Cassandra's Dream (1970) - Brian Ferneyhough (Eur.)
Cuarteto para el fin de los tiempos (1940) - Olivier Messiaen (Eur.)

Interprètes: Quinteto CEAMC (Arg.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Elías Gurevich (Arg.), Guillermo Sánchez (Arg.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.)

12/5 - Danish Chamber Players

Dates: 12/05/1999, 13/05/1999 / 2 représentations

The judgement (1996) - Niels Rosing-Schow (Eur.)
Obra a determinar (1997) - Jorge Horst (Arg.)
Prison Music III - IV ? (1997) - Frans Rasmussen (Eur.)
Obra a determinar (1997) - Gerardo Gandini (Arg.)
Obra a determinar (1997) - Per Norgard (Eur.)

Interprètes: Danish Chamber Players (Eur.)

29/5 - La vuelta de tuerca

Dates: 29/05/1999, 30/05/1999, 06/06/1999, 12/06/1999, 13/06/1999 / 5 représentations

La vuelta de tuerca (1954) - Benjamin Britten (Eur.)

Interprètes: Rubén Albornoz (Arg.), Carlos Bengolea (Arg.), María Bugallo (Arg.) (F.), Oscar Carnero (Arg.), Fernando Chaperó (Arg.), Patricia Douce (Arg.) (F.), Virginia Correa Dupuy (Arg.) (F.), Esteban Fagnani (Arg.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Haydée Francia (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Carina Höxter (Arg.) (F.), Alexander Iocoviev (Arg.), Lucrecia Jancsa (Arg.) (F.), Andrea Merenzon (Arg.) (F.), Custodio Overgaro (Arg.), Rodrigo Pieretti (Arg.), David Portugheris (Arg.), Alejo Pérez Pouilleux (Arg.), Mariano Rey (Arg.), Carlos Sampédro (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.), Jorge de la Vega (Arg.)

27/6 - Ciclo Despedida del siglo XX. Ensamble XXI - 2

Dates: 27/06/1999 / 1 représentation

Dialog (1965) - Frédéric Schnittke (Eur.)
Los pájaros siempre estuvieron ahí (1999) - Jorge Sad (Arg.)
Octandre (1923) - Edgar Varese (Eur.)
Pequeño réquiem para una polka (op. 66) (1993) - Franco Donatoni (Eur.)

Interprètes : Alejo Pérez Pouilleux (Arg.), Ensamble XXI (Arg.)

18/7 - Ciclo Despedida del siglo XX. Concierto con œuvres del pianista Luis Mucillo

Dates: 18/07/1999 / 1 représentation

Cuatro nocturnos (1977) - Luis Mucillo (Arg.)
Dos poemas de Lippo (1999) - Luis Mucillo (Arg.)
Flowers (1987) - Luis Mucillo (Arg.)
Fragmentos (1999) - Luis Mucillo (Arg.)
...selva oscura... (1985) - Luis Mucillo (Arg.)
Soft Stillness and the night (1999) - Luis Mucillo (Arg.)
Berceuse (1999) - Luis Mucillo (Arg.)
Tres preludios (1999) - Luis Mucillo (Arg.)
Impromptu in memoriam Berg (1985) - Luis Mucillo (Arg.)
Tríptico II de la serie "...Aüs Marchenzeit" (1996) - Luis Mucillo (Arg.)

Interprètes: Aldo Antognazzi (Arg.), Raúl Becerra (Arg.), Lourdes Coutolo (Arg.) (F.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.), Luis Mucillo (Arg.), Alexander Panizza (Arg.), Fernando Pérez (Arg.)

23/7 - Ryoanji. El Centro del mareo. Con música de Conlon Nancarrow y John Cage

Dates: 23/07/1999, 24/07/1999, 25/07/1999, 30/07/1999, 31/07/1999 / 5 représentations

Ryoanji. El centro del mareo (1999) - Conlon Nancarrow (E.U) * Commande CETC *

Interprètes: Alejo Pérez Pouillieux (Arg.), Daniel Robuschi (Arg.), Cecilia Szperling (Arg.) (F.), Nicolás Tabbush (Arg.)

9/8 - Concierto Angel Frette, marimba

Dates: 09/08/1999 / 1 représentation

Reflection on the nature of water (1986) - Jacob Druckman (E.U)

Towards the sea (1992) - Toru Takemitsu (Otro)

Duettino (1999) - Salvador Ranieri (Arg.)

Conjuros (1982) - Luis Jorge González (Arg.)

Legal Highs (1988) - David P. Jones (E.U)

El tango ausente (1999) - Gerardo Gandini (Arg.)

Interprètes: Ángel Frette (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Luis Rocco (Arg.), Guillermo Sánchez (Arg.)

27/8 - Concierto flauta y piano

Dates: 27/08/1999 / 1 représentation

Dialog (1971) - Martin Bjelik (Eur.)

Acercamiento op. 113 (Annäherung) (1998) - Helmut Eder (Eur.)

"Primer movimiento" Quinteto de cuerdas op. 26 (1923) - Arnold Schoenberg (Eur.)

Ocho piezas para flauta y piano (Acht Stücke) (1957) - Erich Urbanner (Eur.)

"Mandala" Ciclo para piano op. 58 (1999) - Karowez (Otro)

Piezas para flauta y piano (1987) - Herbet Willi (Eur.)

Interprètes: Gustavo Balanesco (Arg.), Silvia Gelos (Arg.) (F.)

4/9 - Tenebrae

Dates: 04/09/1999, 05/09/1999, 11/09/1999, 12/09/1999, 18/09/1999, 24/09/1999, 25/09/1999, 26/09/1999 / 8 représentations

Tenebrae (1999) - Alejo Pérez Pouillieux (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Virginia Correa Dupuy (Arg.) (F.), Cecilia Jakubowicz (Arg.) (F.), Marcelo Lombardero (Arg.), Alejo Pérez Pouillieux (Arg.), Carlos Sampedro (Arg.), Rubén Szuchmacher (Arg.), Ensembles XXI (Arg.)

19/9 - Ciclo Despedida del siglo XX. Grupo Arcana

Dates: 19/09/1999 / 1 représentation

Lo fijo y lo volátil (1994) - José López López (Eur.)

Al menor ruido los pájaros se callan (1986) - Antonio Tauriello (Arg.)

Estudios y arpeggios (1996) - Gonzalo Biffarella (Arg.)

¿Cómo explicar el rojo? (1999) - Pablo Cetta (Arg.)

U mare Strombolicchio e chidda una (1993) - Carmelo Saitta (Arg.)

Interprètes: Grupo Arcana (Arg.), Ezequiel Finger (Arg.), Nora García (Arg.) (F.), Jorge Lutzow Holm (Arg.), Guillermo Sánchez (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.), Carlos Triolo (Arg.)

6/10 - Ciclo Despedida del siglo XX. Trío Arbós

Dates: 06/10/1999 / 1 représentation

Passim Trío (1988) - Joan Guinjoan (Eur.)

Trío (1993) - Luis De Pablo (Eur.)

Lunario Sentimental (1989) - Gerardo Gandini (Arg.)

Canción callada in memoriam Federico Mompou (1988) - Cristóbal Halffter Jiménez-Encina (Eur.)

Trío Nº 2 (1998) (1998) - Samuel Adler (E.U)

Interprètes: Trio Arbos (Eur.), Miguel Borrego (Eur.), Juan Carlos Garvayo (Eur.), José Miguel Gómez (Eur.)

21/10 - Ciclo Despedida del siglo XX. Estudio coral de Buenos Aires

Dates: 21/10/1999 / 1 représentation

Reincarnations op. 16 (1939) - Samuel Barber (E.U)

Amén (1975) - Franco Donatoni (Eur.)

Lux Aeterna (1966) - György Ligeti (Eur.)
Prima serie del Cori di Michelangelo Buonarroti (1933) - Luigi Dallapiccola (Eur.)
Friede auf Erden (1907) - Arnold Schoenberg (Eur.)
Noche/mañana (Nacht und Morgen) (1965) - György Ligeti (Eur.)
Fuga y misterio (1968) - Astor Piazzolla (Arg.)
En los surcos del amor (1960) - Carlos Guastavino (Arg.)
Se equivocó la paloma (1941) - Carlos Guastavino (Arg.)
Tres canciones folclóricas ingrias (Three Ugric Folk Songs) (1999) - Veljo Tormis (Eur.)
Los pájaros (bis) (1528) - Clement Jannequin (Eur.)
Tema Venezolano (bis) (1600) - Teatro Siglo de Oro (Eur.)
El Pintao (bis) (1970) - Chango Fariás Gomez (Arg.)

Interprètes: Estudio Coral de Buenos Aires (Arg.), Carlos López Puccio (Arg.)

22/10 - Ciclo Despedida del siglo XX. Angel Frette, marimba

Dates: 22/10/1999 / 1 représentation

Lo que no es azul (1993) - Germán Cancián (Arg.)
Conjuros (1982) - Luis Jorge González (Arg.)
Marimbágenes (1998) - Teodoro Cromberg (Arg.)
Waldo y su son (1999) - Fernando Aure (Arg.)
Sonattina quasi una fantasía (1999) - Salvador Ranieri (Arg.)

Interprètes: Ángel Frette (Arg.)

28/10 - Ciclo Despedida del siglo XX. Ensemble XXI

Dates: 28/10/1999 / 1 représentation

Más tarde y anterior (1999) - Gustavo Zaietz (Arg.)
3 Miniatury (1956) - Krzysztof Penderecki (Eur.)
Trío Oneiron (1978) - Gerardo Gandini (Arg.)
Quinteto (1957) - Roberto Caamaño (Arg.)

Interprètes: Pablo Agri (Arg.), Alejandro Cancelos (Arg.), Martín Devoto (Arg.), Emiliano Greizerstein (Arg.), Javier Portero (Arg.), Daniel Robuschi (Arg.), Ensembles XXI (Arg.)

4/11 - Ciclo Despedida del siglo XX. Concierto

Dates: 04/11/1999, 06/11/1999 / 2 représentations

Tocatta (1942) - Carlos Chavez (Lat.)
Rimas del agua (1992) - Valdo Sciammarella (Arg.)
Cantata para América Mágica (1960) - Alberto Ginastera (Arg.)

Interprètes: Ramón Ayala (Arg.), Anibal Borzone (Arg.), Marcos Cabezas (Arg.), Silvia Dabul (Arg.) (F.), María Daneri (Arg.) (F.), Virginia Correa Dupuy (Arg.) (F.), Luis Favero (Arg.), Ángel Frette (Arg.), Christian Frette (Arg.), Gerardo Gandini (Arg.), Silvia Lester (Arg.) (F.), Marina Calzado Linage (Arg.) (F.), Fernando Pérez (Arg.), Juan Ringer (Arg.), Joaquín Taboada (Arg.), Carlos Troilo (Arg.), Arturo Vergara (Arg.)

20/11 - Sin voces

Dates: 20/11/1999, 21/11/1999, 26/11/1999, 27/11/1999, 28/11/1999 / 5 représentations

Sin Voces (1999) - Marcelo Delgado (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Leandro Aita (Arg.), Maricel Alvarez (Arg.) (F.), Marcelo Delgado (Arg.), Darío Fainstain (Arg.), Ezequiel Finger (Arg.), Juan Alejo García (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Fabián Keoroglanián (Arg.), Román Lamas (Arg.), Javier Lorenzo (Arg.), Andrés Muñiz (Arg.), Mariano Nardini (Arg.), Silvia Pérez (Arg.) (F.), Sergio Rivas (Arg.), Daniel Robuschi (Arg.), Jorge Sanchez (Arg.), Guillermo Sánchez (Arg.), María de los Ángeles Zanzi (Arg.) (F.)

STATISTIQUES

16 concerts, 37 représentations, 73 œuvres,
55 compositeurs, dont 23 compositeurs argentins (41,8%), 0 compositeurs (0%)
91 Interprètes, dont 86 argentins (94,5%), et 22 femmes (24,2%)

CETC - SAISON 2000

29/4 - Mahagonny Songspiel-2

Dates: 29/04/2000, 30/04/2000, 04/05/2000, 05/05/2000, 06/05/2000 / 5 représentations

Mahagonny Songspiel (1927) - Kurt Weill (Eur.)
Happy end (fragmentos) (1929) - Kurt Weill (Eur.)
La ópera de tres centavos (fragmentos) (1931) - Kurt Weill (Eur.)

Interprètes: Juan Barrile (Arg.), Virginia Correa Dupuy (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.), Luciano Garay (Arg.), Cecilia Jakubowicz (Arg.) (F.), Ricardo Ochoa (Arg.), Graciela Oddone (Arg.) (F.), Carlos Sampedro (Arg.)

28/5 - Ciclo Despedida del siglo XX. Quinteto CEAMC. Schoenberg y Messiaen

Dates: 28/05/2000 / 1 représentation

Sinfonía de cámara op. 9 (vers. para flauta, clarinete, viol (...)) (1906) - Arnold Schoenberg (Eur.)
Cuarteto para el fin de los tiempos (1940) - Olivier Messiaen (Eur.)

Interprètes: Quinteto CEAMC (Arg.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Elías Gurevich (Arg.), Guillermo Sánchez (Arg.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.)

11/6 - Ciclo Despedida del siglo XX - Marimba & Vibráfono

Dates: 11/06/2000 / 1 représentation

Ambient Resonances (1994) - Peter Klatzow (Otro)
Un Camino de Tierra (1994) - Juan Pablo Simoniello (Arg.)
Sonatina quasi una fantasia (1999) - Salvador Ranieri (Arg.)
Marimbology (1993) - Gunther Schuller (E.U)
Memory of the Woods (2000) - Akemi Naito (Otro) (F.)
Toccata (1990) - Anders Koppel (Eur.)

Interprètes: Ángel Frette (Arg.), William Moersch (E.U)

18/6 - Ciclo Despedida del siglo XX. Concierto piano y violín

Dates: 18/06/2000 / 1 représentation

Sonata (1917) - Claude Debussy (Eur.)
Sonata (1927) - Maurice Ravel (Eur.)
Dúo Concertante (1932) - Igor Stravinsky (Eur.)
Sonata N.2 (1921) - Béla Bartók (Eur.)

Interprètes: Gerardo Gandini (Arg.), Fernando Hasaj (Arg.)

10/7 - Ciclo Despedida del siglo XX. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires

Dates: 10/07/2000 / 1 représentation

Transparencias (1967) - Antonio Tauriello (Arg.)
Concierto de cámara para piano, violín y trece instrumentos (...) (1925) - Alban Berg (Eur.)
Lontano (1967) - György Ligeti (Eur.)
Suite de dansas (1923) - Béla Bartók (Eur.)

Interprètes: Orquesta Filarmónica de Buenos Aires (Arg.), Gerardo Gandini (Arg.), Fernando Hasaj (Arg.), Luis Alberto Latorre (Arg.)

16/7 - Ciclo Despedida del siglo XX. Piano y percusión

Dates: 16/07/2000 / 1 représentation

Diálogos, op. 26 (1965) - Roberto Caamaño (Arg.)
Reflections on the nature of water (1986) - Jacob Druckman (E.U)
Sonata para dos pianos y percusión (1937) - Béla Bartók (Eur.)

Interprètes: Arturo Bergara (Arg.), Silvia Dabul (Arg.) (F.), Ángel Frette (Arg.), Manuel Massone (Arg.)

4/8 - El último réquiem para el chino

Dates: 04/08/2000, 05/08/2000, 06/08/2000 / 3 représentations

El último réquiem para el chino (2000) - Luis Naón (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Juan Barrile (Arg.), Carlos Bengolea (Arg.), Fernando Chiapero (Arg.), Virginia Correa Dupuy (Arg.) (F.), Gabriel Falconi (Arg.), Haydée Francia (Arg.) (F.), Ángel Frette (Arg.), Luciano Garay (Arg.), Emiliano Greizerstein (Arg.), Sheila Heimenrath (Arg.) (F.), Carlos Sampedro (Arg.), Rut Schereiner (Eur.) (F.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.), Jorge de la Vega (Arg.), Edgardo Zecca (Arg.)

13/8 - Presentación del CD: "Eduardo Bértola: Tramos". Agrupación L. V

Dates: 13/08/2000 / 1 représentation

Las doradas manzanas del sol (1966) - Eduardo Bértola (Arg.)
Dynamus (1970) - Eduardo Bértola (Arg.)
Traslaciones (1976) - Eduardo Bértola (Arg.)
Trópicos (1975) - Eduardo Bértola (Arg.)
Tramos (1975) - Eduardo Bértola (Arg.)

Interprètes: Martín Centeno (Arg.), Gerardo Gandini (Arg.), Agrupación L.V. (Arg.), Adrián Montorfano (Arg.), Manuel de Olaso (Arg.), Mónica Opanski (Arg.) (F.), Celeste Wiede (Arg.) (F.)

27/8 - Ciclo Despedida del siglo XX. Concierto Berio-Cage

Dates: 27/08/2000 / 1 représentation

Sequenza I para flauta (1958) - Luciano Berio (Eur.)
Sequenza II para arpa (1965) - Luciano Berio (Eur.)
Sequenza XI para guitarra (1988) - Luciano Berio (Eur.)
Sonatas e Interludios para piano preparado (1946) - John Cage (E.U)

Interprètes: Gerardo Gandini (Arg.), Lucrecia Jancsa (Arg.) (F.), Pablo Marquez (Arg.), Mónica Taragano (Arg.) (F.)

11/9 - Ciclo Despedida del siglo XX. Concierto (Mucillo, Berio, Schnebel...)

Dates: 11/09/2000 / 1 représentation

Notturmo, para gran orquesta (2000) - Luis Mucillo (Arg.)
La pregunta sin respuesta (1940) - Charles Ives (E.U)
Folks Songs (1964) - Luciano Berio (Eur.)
Schubert, Phantasie (1978) - Dieter Schnebel (Eur.)
El pájaro de fuego (1909) - Igor Stravinsky (Eur.)
Un americano en Paris (1928) - George Gershwin (E.U)

Interprètes: Orquesta Filarmónica de Buenos Aires (Arg.), Virginia Correa Dupuy (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.)

22/10 - Ciclo Despedida del siglo XX. Concierto Susana Kasakoff - Quinteto Argos

Dates: 22/10/2000 / 1 représentation

Diez piezas para quinteto de vientos (1969) - György Ligeti (Eur.)
Estudios para piano (1985) - György Ligeti (Eur.)
Bagatelas para quinteto de vientos (1953) - György Ligeti (Eur.)

Interprètes: Quinteto Argos (Arg.), Gerardo Gandini (Arg.), Susana Kasakoff (Arg.) (F.)

5/11 - Cuarteto de cuerdas Fundación Cultural Patagonia

Dates: 05/11/2000 / 1 représentation

Cuarteto op. 10 (1893) - Claude Debussy (Eur.)
Quinteto op. 57 (1940) - Dmitri Shostakovich (Eur.)

Interprètes: Cuarteto de cuerdas Fundación Cultural Patagonia (Arg.), Ljerko Spiller (Arg.), Ricardo Zanón (Arg.)

11/11 - Sul cominiare, sul finire

Dates: 11/11/2000, 12/11/2000, 14/11/2000, 15/11/2000, 16/11/2000, 17/11/2000, 18/11/2000, 19/11/2000 / 8 représentations

Sul cominciare, sul finire (1999) - Martín Matalón (Arg.)
Gran Fuga en Si bemol mayor, Op. 133 (1825) - Ludwig Van Beethoven (Eur.)

Interprètes: Compañía Espacio Contemporáneo (Arg.), Nicolás Di Lorenzo (Arg.), Leandro Mulatero (Arg.), Martín Pavlovsky (Arg.), Haydée Schwartz (Arg.) (F.)

12/11 - Ciclo Despedida del siglo XX. Ensamblés XXI (noviembre 2000)

Dates: 12/11/2000 / 1 représentation

Gea (2000) - Marcelo Delgado (Arg.) * Commande CETC *
Periplos (2000) - Santiago Santero (Arg.) * Commande CETC *
Una barbarie módica (2000) - Pablo Ortiz (Arg.) * Commande CETC *
Un rostro que se desvanece, una palabra muda (2000) - Pablo Cetta (Arg.) * Commande CETC *
Cuadernos de apuntes (2000) - Carmelo Saitta (Arg.) * Commande CETC *
Brouillamini (2000) - Mario Lorenzo (Arg.) * Commande CETC *
Los pájaros siempre estuvieron allí (2000) - Jorge Sad (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Alejo Pérez Pouilleux (Arg.), Ensamblés XXI (Arg.)

26/11 - Concierto Grupo Arcana

Dates: 26/11/2000 / 1 représentation

La ida hacia abajo de la tarde (2000) - Jorge Sad (Arg.) * Commande CETC *
Cómo explicar el rojo (1999) - Pablo Cetta (Arg.)
Lito (2000) - Marcelo Delgado (Arg.) * Commande CETC *
Sincronismos N. 6 (1970) - Mario Davidovsky (Arg.)
In memoriam 2000 (2000) - Carmelo Saitta (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Grupo Arcana (Arg.), Nora García (Arg.) (F.), Javier Mariani (Arg.), Juliana Moreno (Arg.) (F.), Mariano Nardini (Arg.), Jorge Sad (Arg.)

3/12 - Concierto mezzo y piano

Dates: 03/12/2000 / 1 représentation

El cuerno mágico de la juventud (1950) - Gustav Mahler (Eur.)
Canciones de Mignon Op 98 (1849) - Robert Schumann (Eur.)
Tres canciones con textos de Pizarnik (2000) - Claudio Alsuyet (Arg.)
Romance de la pena negra (1938) - Juan José Castro (Arg.)
Textos de Morike (1888) - Hugo Wolf (Eur.)

Interprètes: Beatriz Costa (Arg.) (F.), Guillermo Salgado (Arg.)

10/12 - Presentación CD: Música de una etnia imaginaria (Colectivo creación sonora)

Dates: 10/12/2000 / 1 représentation

El doble (2000) - Jorge Sad (Arg.)
La idea hacia abajo de la tierra de la tarde (2000) - Jorge Sad (Arg.)
El alma mula (2000) - Jorge Sad (Arg.)
Improvisación (2000) - Jorge Sad (Arg.)

Interprètes: Martín Devoto (Arg.), Enrique Entenza (Arg.), Germán Meira (Arg.), Juliana Moreno (Arg.) (F.), Jorge Sad (Arg.), Colectivo creación sonora (Arg.)

14/12 - Taller integral de integración operística (Alumnos ISA)

Dates: 14/12/2000, 15/12/2000, 16/12/2000, 17/12/2000 / 4 représentations

Banalidades (1940) - Francis Poulenc (Eur.)
La dama de Montecarlo (1961) - Francis Poulenc (Eur.)
Ariadna en Naxos (1789) - Joseph Haydn (Eur.)
La mano de bridge (1959) - Samuel Barber (E.U.)
Baladas amarillas (1923) - Roberto Caamaño (Arg.)
La Cantata del café (1734) - Johann Sebastian Bach (Eur.)

Interprètes: Alumnos de canto de ISA (Arg.), Alumnos de Régie del ISA (Arg.)

STATISTIQUES

18 concerts, 34 représentations, 72 œuvres,

46 compositeurs, dont 18 compositeurs argentins (39,1%), 1 compositrices (2,2%)

65 Interprètes, dont 63 argentins (96,9%), et 17 femmes (26,2%)

CETC - SAISON 2001

21/4 - El Edén de Coppelia

Dates: 21/04/2001, 22/04/2001, 27/04/2001, 28/04/2001, 29/04/2001 / 5 représentations

El Edén de Coppelia (1866) - Léo Delibes (Eur.) * Commande CETC *

Interprètes: Iris Scaccheri (Arg.) (F.)

22/4 - Ciclo Bienvenida al siglo XXI. Concierto

Dates: 22/04/2001 / 1 représentation

Sonata para violín solo (1943) - Béla Bartók (Eur.)
Piezas para piano Op. 23 - Nro. 1 y 2 (1923) - Arnold Schoenberg (Eur.)
Seis pequeñas piezas para piano Op. 19 (1911) - Arnold Schoenberg (Eur.)
Pieza para piano Nro. 2, Op. 11 (1910) - Arnold Schoenberg (Eur.)
Cuatro piezas para violín y piano Op. 7 (1910) - Anton Webern (Eur.)
Tzigane (1924) - Maurice Ravel (Eur.)

Interprètes: Gerardo Gandini (Arg.), Fernando Hasaj (Arg.)

13/5 - Ciclo Bienvenida al siglo XXI. Trío San Telmo

Dates: 13/05/2001 / 1 représentation

Trío Ives (1915) - Charles Ives (E.U.)
Trío Op. 67 (1944) - Dmitri Shostakovich (Eur.)

Interprètes: Viviana Almenares (Arg.) (F.), Bárbara Civitta (Arg.) (F.), Haydée Francia (Arg.) (F.), Trío San Telmo (Arg.)

15/5 - Conociendo al compositor (concerts y jornadas de ensayo)

Dates: 15/05/2001, 16/05/2001, 17/05/2001, 19/05/2001 / 4 représentations

La calandria de Oliverio (1998) - Marta Lambertini (Arg.) (F.) * Commande CETC *
Sonora soledad (1998) - Gabriel Valverde (Arg.) * Commande CETC *
¿Hay alguien ahí afuera? (2001) - Andrés Gerzenzon (Arg.) * Commande CETC *
Bacarà (2001) - Julio Martín Viera (Arg.) * Commande CETC *
Herético furor (2001) - Jorge Horst (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Quinteto CEAMC (Arg.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Elías Gurevich (Arg.), Guillermo Sánchez (Arg.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.)

27/5 - Ensemble Dedalus

Dates: 27/05/2001 / 1 représentation

O King (1968) - Luciano Berio (Eur.)
Pan (1985) - Mauricio Kagel (Arg.)
An interrupted endless melody (1991) - Sir Harrison Birtwistle (Eur.)
Music for pieces of wood (1973) - Steve Reich (E.U.)
Rain Tree (1981) - Toru Takemitsu (Otro)
Octeto para instrumentos de viento (1923) - Igor Stravinsky (Eur.)

Interprètes: Ensemble Dedalus (Arg.), Edgardo Moguillansky (Arg.)

10/6 - Ciclo Bienvenida al siglo XXI. Quinteto Argos

Dates: 10/06/2001 / 1 représentation

Diez piezas para quinteto de vientos (1969) - György Ligeti (Eur.)
Bagatelas para quinteto de vientos (1953) - György Ligeti (Eur.)
Estudios para piano (1985) - György Ligeti (Eur.)

Interprètes: Quinteto Argos (Arg.), Susana Kasakoff (Arg.) (F.)

22/6 - Aventura y nuevas aventuras. Ligeti en los '60

Dates: 22/06/2001, 24/06/2001, 26/06/2001, 28/06/2001, 01/07/2001 / 5 représentations

Aventures (1963) - György Ligeti (Eur.)
Nouvelle aventures (1965) - György Ligeti (Eur.)
Poema sinfónico para 100 metrónomos (1962) - György Ligeti (Eur.)
Articulaciones (1958) - György Ligeti (Eur.)
Continuum (1968) - György Ligeti (Eur.)

Interprètes: Raúl Becerra (Arg.), Fernando Chiapero (Arg.), Lourdes Cutolo (Arg.) (F.), Silvia Dabul (Arg.) (F.), Javier Dragún (Arg.), Ángel Frette (Arg.), Gerardo Gandini (Arg.), Marta Lambertini (Arg.) (F.), Silvia Lester (Arg.) (F.), Marcelo Lombardero (Arg.), Kathryn Power (E.U) (F.), Luis Rocco (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.)

1/7 - Dúo Angel Frette - Elías Gurevich

Dates: 01/07/2001 / 1 représentation

Perros de la calle (2001) - Fernando Aure (Arg.) * Commande CETC *
Buenos Aires Abril (2001) - Claudio Alsuyet (Arg.) * Commande CETC *
Duetto (2001) - Manolo Juárez (Arg.) * Commande CETC *
Quijote en la Puna (2000) - Guillo Espel (Arg.)
Sagitario (1993) - Manolo Juárez (Arg.)
Un Camino de Tierra (1994) - Juan Pablo Simoniello (Arg.)

Interprètes : Ángel Frette (Arg.), Elías Gurevich (Arg.)

11/7 - Ensemble Arcema (Atelier de Recherche, Creation et Enseignement de la Musique à l'Université d'Orsay, Paris XI)

Dates: 11/07/2001 / 1 représentation

Seco, fantasmal y vertiginoso (1986) - Eduardo Cáceres (Lat.)
Week End (1982) - Ivo Malec (Eur.)
Der Traum von der Blaue Blume (1999) - Luis Mucillo (Arg.)
Le grand Jeu (1999) - Bruno Mantovani (Eur.)
Saudade No3 (1992) - Roland Dyens (Eur.)
Klavierstücke IX (1954) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
Así... (2001) - José Luis Campana (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Ensemble Arcema (Eur.), Ricardo Aussel (Arg.), Jean Geoffroy (Eur.), Luis Mucillo (Arg.), Adriana de los Santos (Arg.) (F.)

27/7 - Dúo Sheppard - Lanza

Dates: 27/07/2001 / 1 représentation

Obra de M. Coulombe Saint Marcoux - Micheline Coulombe Saint Marcoux (Otro) (F.)
Obra de D. Teruggi - Daniel Teruggi (Arg.)
Obra de O. Budón - Osvaldo Budón (Arg.)
Obra de B. Lee - B. Lee (Otro)
Obra de Alcides Lanza - Alcides Lanza (Arg.)

Interprètes: Alcides Lanza (Arg.), Meg Sheppard (E.U) (F.)

9/8 - Ensemble Dedalus (agosto)

Dates: 09/08/2001 / 1 représentation

Obra a determinar - Edgar Varese (Eur.)
Obra a determinar - Marta Lambertini (Arg.) (F.)
Obra a determinar - György Ligeti (Eur.)
Obra a determinar - Anton Webern (Eur.) *Obra a determinar* Igor Stravinsky - Igor Stravinsky (Eur.)

Interprètes : Ensemble Dedalus (Arg.), Jorge Rotier (Arg.)

31/8 - El retablo del maese Pedro

Dates: 31/08/2001, 01/09/2001, 02/09/2001, 06/09/2001, 07/09/2001, 08/09/2001, 09/09/2001 / 7 représentations

El retablo del maese Pedro (1923) - Manuel de Falla (Eur.)

Interprètes: Marco Failoni (Arg.), Julieta Fernández (Arg.) (F.), Gui Gallardo (Arg.), Emiliano Greizerstein (Arg.), Rodrigo Pardo (Arg.), Emilia Rubio (Arg.) (F.), Carlos Sampedro (Arg.), Ensembles XXI (Arg.)

6/9 - Ensamble de guitarras de Tokyo

Dates: 06/09/2001 / 1 représentation

Suite nro 2 para orquesta (1739) - Johann Sebastian Bach (Eur.)
Suite Peer Gynt (1875) - Edvard Grieg (Eur.)
Dos canciones japonesas (1923) - Michio Miyagui (Otro)
Bolero (1928) - Maurice Ravel (Eur.)
Tres piezas para orquesta de guitarras - Miguel Ángel Cherubito (Arg.)
La comparsita (1916) - Gerardo Matos Rodriguez (Lat.)

Interprètes: Miguel Ángel Cherubito (Arg.), Takeshi Tezuka (Otro), Ensamble de guitarras de Tokyo (Otro)

16/9 - Compañía del Tempranillo. Bailes y tonos del barroco español

Dates: 16/09/2001 / 1 représentation

Obra a determinar - Juan Bautista del Vado (Eur.)
Obra a determinar - Carlos Galán (Eur.)
Obra a determinar - Juan Hidaglo de Polanco (Eur.)
Obra a determinar - Lucas Ruiz de Ribayaz (Eur.)
Obra a determinar - José Castel (Eur.)
Obra a determinar - José Marín (Eur.)
Obra a determinar - Manuel de Egüés (Eur.)

Interprètes: Miguel de Olaso (Arg.), Compañía del Tempranillo (Eur.)

23/9 - Grupo de percusión Patagonia

Dates: 23/09/2001 / 1 représentation

Sonatina para percusión (1971) - Fischer Tull (E.U.)
Jeux pour quatre (1986) - Siegfried Fink (Eur.)
Unka (1986) - Fernando Iazzetta (Lat.)
Living room music (1940) - John Cage (E.U.)
Drumming (1971) - Steve Reich (E.U.)

Interprètes: Ángel Frette (Arg.), Grupo de percusión Patagonia (Arg.)

26/9 - Roger Hanschel y Aurn Quartett

Dates: 26/09/2001, 27/09/2001 / 2 représentations

Kilcummin (2000) - Roger Hanschel (Eur.)
Interlude (2000) - Roger Hanschel (Eur.)
Vin (2000) - Roger Hanschel (Eur.)
Loving High (2000) - Roger Hanschel (Eur.)
Inner vibes of love (2000) - Roger Hanschel (Eur.)
Years of the fifth period (2000) - Roger Hanschel (Eur.)
Floating view (2000) - Roger Hanschel (Eur.)

Interprètes : Andreas Arndt (Eur.), Stewart Eaton (Eur.), Roger Hanschel (Eur.), Matthias Lingenfelder (Eur.), Jens Oppermann (Eur.), Aurn Quartet (Eur.)

29/9 - ISA

Dates: 29/09/2001, 07/10/2001 / 2 représentations

La venganza de Don Mendo (escenas) (1918) - Pedro Muñoz Seca (Eur.)

Interprètes: Bruno D'Astoli (Arg.), Alumnos de canto de ISA (Arg.)

27/10 - Concierto del Centro de Estudios Electroacústicos de la UCA

Dates: 27/10/2001 / 1 représentation

Obra a determinar - (2001) - Pablo Cetta (Arg.)
Obra a determinar - Luigi Nono (Eur.)
Obra a determinar - Marta Lambertini (Arg.) (F.)

Interprètes: Nora García (Arg.) (F.)

18/11 - Armonia Opus trío

Dates: 18/11/2001 / 1 représentation

Obra a determinar - Marta Lambertini (Arg.) (F.)
Obra a determinar - Héctor Villa-Lobos (Lat.)
Obra a determinar - Juan Casanova Vicuña (Lat.)
Obra a determinar - Mario Herrerías (Arg.)

Interprètes: David Lheritier (Arg.), María Marta (Arg.) (F.), Fanny Suarez (Arg.) (F.), Armonia Opus Trío (Arg.)

25/11 - Ciclo Bienvenida al siglo XXI. Ensamblés XXI

Dates: 25/11/2001 / 1 représentation

Bienvenido (2001) - Julio Martin Viera (Arg.) * Commande CETC *
...y...y...y... (2001) - Santiago Santero (Arg.) * Commande CETC *
Tres Preludios (2001) - Pablo Cetta (Arg.) * Commande CETC *
Nueve recuerdos de duración (2001) - Martín Bauer (Arg.) * Commande CETC *
Amor a Roma (2001) - Luis Naón (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Susana Moncayo (Arg.) (F.), Alejo Pérez Pouilleux (Arg.), Ensamblés XXI (Arg.)

27/11 - Ciclo Bienvenida al siglo XXI. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires

Dates: 27/11/2001 / 1 représentation

Ricercare (Commande Fundación Musical Koussevitzky) - Julio Martin Viera (Arg.)
Pajaros exóticos (1956) - Olivier Messiaen (Eur.)
Espacios inasibles (1º audición) (1991) - Gabriel Valverde (Arg.)
Adagietto de la ópera El paraíso perdido (1978) - Krzysztof Penderecki (Eur.)
Treno por las víctimas de Hiroshima (1960) - Krzysztof Penderecki (Eur.)

Interprètes: Orquesta Filarmónica de Buenos Aires (Arg.), Susana Kasakoff (Arg.) (F.), Alejo Pérez Pouilleux (Arg.)

13/12 - ISA (diciembre)

Dates: 13/12/2001, 15/12/2001, 16/12/2001 / 3 représentations

Hin Und Zuruck (1927) - Paul Hindemith (Eur.)
Chansons Madecasses (1926) - Maurice Ravel (Eur.)
Cuatro canciones gallegas (1946) - Juan Bautista (Eur.)

Interprètes: Bruno D'Astoli (Arg.), Alumnos de canto de ISA (Arg.)

16/12 - Ciclo Bienvenida al siglo XXI. Concierto Quinteto CEAMC

Dates: 16/12/2001 / 1 représentation

Obra a determinar de Marta Lambertini - Marta Lambertini (Arg.) (F.)

Interprètes: Quinteto CEAMC (Arg.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Elías Gurevich (Arg.), Guillermo Sánchez (Arg.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.)

7/4 - Variaciones Cromáticas alrededor del Naranja

Dates: 07/04/2001, 08/04/2001, 10/04/2001, 11/04/2001, 14/04/2001, 15/04/2001 / 6 représentations

Variaciones Cromáticas alrededor en Naranja (2001) - Martín Bauer (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Laura Daiam (Arg.) (F.), Martín Devoto (Arg.), Ezequiel Finger (Arg.), Marcelo Katz (Arg.), Fabián Keoroglanián (Arg.), Compañía de Miguel Robles (Arg.), Santiago Santero (Arg.)

STATISTIQUES

30 concerts, 64 représentations, 101 œuvres,

69 compositeurs, dont 23 compositeurs argentins (33,3%), 2 compositrices (2,9%)

73 Interprètes, dont 60 argentins (82,2%), et 21 femmes (28,8%)

CETC - SAISON 2002

28/4 - Concierto Cuarteto UCA

Dates: 28/04/2002 / 1 représentation

Obra a determinar - Lorenzo da Ponte (Eur.)
Obra a determinar - Gustav Mahler (Eur.)
Obra a determinar - Alfred Schnittke (Eur.)
Obra a determinar - Antonin Dvorak (Eur.)

Interprètes: Pablo Bercellini (Arg.), Marco Fattorello (Arg.), Antonio Formaro (Arg.), Elizabeth Ridolfi (Arg.) (F.), Cuarteto UCA (Arg.)

2/6 - Ciclo Concerts de Cámara I. Canciones francesas del siglo XX

Dates: 02/06/2002 / 1 représentation

Obra a determinar - Reynaldo Hahn (Eur.)
Obra a determinar - Claude Debussy (Eur.)
Obra a determinar - Maurice Ravel (Eur.)
Obra a determinar - Francis Poulenc (Eur.)
Obra a determinar - Olivier Messiaen (Eur.)
Obra a determinar - Michel Decoust (Eur.)

Interprètes : Graciela Oddone (Arg.) (F.), Fernando Pérez (Arg.)

23/6 - Ciclo de Concierto de Cámara II. Canciones checas y eslovacas

Dates: 23/06/2002 / 1 représentation

Obra a determinar - Josef Bohuslav Foerster (Eur.)
Obra a determinar - Alban Berg (Eur.)
Obra a determinar - Antonin Dvorak (Eur.)
Obra a determinar - Bohuslav Martinu (Eur.)
Obra a determinar - Béla Bartók (Eur.)

Interprètes: Virginia Correa Dupuy (Arg.) (F.), Fernanda Morello (Arg.) (F.)

28/6 - Hildegard (Femmes)

Dates: 28/06/2002, 29/06/2002, 30/06/2002, 06/07/2002, 07/07/2002 / 5 représentations

Hildegard (Femmes) (2002) - Marta Lambertini (Arg.) (F.) * Commande CETC *

Interprètes: Viviana Almerares (Arg.) (F.), Juan Barrile (Arg.), Bárbara Civita (Arg.) (F.), Marcelo Delgado (Arg.), Haydée Francia (Arg.) (F.), Susana Moncayo (Arg.) (F.), Kathryn Power (E.U) (F.), Carlos Sampedro (Arg.), Trío San Telmo (Arg.)

12/7 - Concierto de Cámara III. Cantata "Lucrecia"

Dates: 12/07/2002, 13/07/2002, 20/07/2002 / 3 représentations

Cantata "Lucrezia" (1707) - G. F. Haendel (Eur.)

Interprètes: Jorge Lavista (Arg.), Adriana Mastrangelo (Arg.) (F.), María José Olondriz (Arg.)

14/7 - Ciclo Bienvenida al Siglo XXI. Quinteto CEAMC

Dates: 14/07/2002 / 1 représentation

Five (1988) - John Cage (E.U)
Esprit rude-Esprit doux (1985) - Elliott Carter (E.U)
Sonora soledad (1998) - Gabriel Valverde (Arg.) * Commande CETC *
Etwas Ruhiger Im Ausdruck (1967) - Franco Donatoni (Eur.)
Lerchenmusik (1991) - Henryk Górecki (Eur.)

Interprètes: Quinteto CEAMC (Arg.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Elías Gurevich (Arg.), Guillermo Sánchez (Arg.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.)

26/7 - La música y la naturaleza

Dates: 26/07/2002, 27/07/2002 / 2 représentations

La música y la naturaleza. Concierto escénico - cuento en 10 (...) (2002) - Mónica Cosachov (Arg.) (F.)

Interprètes: Alejandro Beraldi (Arg.), Mónica Cosachov (Arg.) (F.), Organización EIM (Arg.), Miguel Escolnik (Arg.), Cuarteto de guitarras Pulsación Libre (Arg.), Susana Moreno (Arg.) (F.), Grupo Mukaito Tako (Arg.)

28/7 - Concierto de Cámara - Karina Hoxter

Dates: 28/07/2002 / 1 représentation

Falta programa

Interprètes: Karina Höxter (Arg.) (F.)

4/8 - Ciclo de concerts de cámara. Canciones argentinas tradicionales

Dates: 04/08/2002 / 1 représentation

Falta programa

Interprètes: Fernando Pérez (Arg.), Víctor Torres (Arg.)

9/8 - Perséfone (versión con coreografía)

Dates: 09/08/2002, 10/08/2002, 11/08/2002, 16/08/2002, 18/08/2002, 20/09/2002, 21/09/2002, 22/09/2002 / 8 représentations

Perséfone (versión) (1969) - Iannis Xenakis (Eur.) * Commande CETC *

Interprètes: Paralelo 33° (Arg.), Marcos Cabezas (Arg.), Martín Diez (Arg.), Miguel Ángel Elías (Arg.), Mariana Giancaspro (Arg.) (F.), Leonardo Haedo (Arg.), Adrián Herrero (Arg.), Fabián Keoroglanián (Arg.), Pablo La Porta (Arg.), Paula Rodríguez (Arg.) (F.), Martín Segura (Arg.), Cristian Setién (Arg.), Lucio Rodríguez Vidal (Arg.)

28/8 - Ciclo de concerts de cámara. Canto y piano

Dates: 28/08/2002 / 1 représentation

Falta programa

Interprètes: Judith Mok (Eur.) (F.), Susana Moncayo (Arg.) (F.), Fernando Pérez (Arg.)

31/8 - Ópera ISA

Dates: 31/08/2002, 01/09/2002, 06/09/2002, 07/09/2002 / 4 représentations

Ida y vuelta (1927) - Paul Hindemith (Eur.)
Opera-minute (1928) - Darius Milhaud (Eur.)

Interprètes: Bruno D'Astoli (Arg.), Taller Integración Operística del Teatro Colón (Arg.)

12/9 - Las Criadas. Obra de teatro

Dates: 12/09/2002, 13/09/2002, 14/09/2002 / 3 représentations

Las Criadas (1947) - Jean Genet (Eur.)

Interprètes: Alfredo Arias (Arg.), Laure Duthilleul (Eur.) (F.), Marilú Marini (Arg.) (F.)

21/9 - Workshop Irvine Arditti

Dates: 21/09/2002, 22/09/2002 / 2 représentations

Falta programa

Interprètes: Irvine Arditti (Eur.)

22/9 - Ciclo de concerts de cámara. Il salotto della nona

Dates: 22/09/2002 / 1 représentation

Falta programa

Interprètes: Dante Ranieri (Arg.), Valdo Sciamarella (Arg.)

4/10 - Ciclo de concerts de cámara. Con cierto Trabajo

Dates: 04/10/2002, 11/10/2002, 15/10/2002 / 3 représentations

El último contrabajo en Las Vegas (1974) - Eugenés Kurtz (E.U)
Bagua: al agua! - Gabriel Senanes (Arg.)
Trilogía de Tangos (1962) - Astor Piazzolla (Arg.)
Motivos (1976) - Emile Tabakov (Eur.)

Interprètes: Ariel Azcárate (Arg.), Andrea Bonelli (Arg.) (F.), Diego Giménez (Arg.), George Lenhart (Arg.), Sergio Rivas (Arg.)

6/10 - Ciclo Bienvenida al Siglo XXI. Ensemble XXI

Dates: 06/10/2002 / 1 représentation

Un rostro que se desvanece, una palabra muda (2000) - Pablo Cetta (Arg.) * Commande CETC *
Pequeño réquiem para una polka (op. 66) (1993) - Franco Donatoni (Eur.)

Interprètes : Alejo Pérez Pouilleux (Arg.), Ensembles XXI (Arg.)

6/10 - Rastrillada

Dates: 06/10/2002 / 1 représentation

Malavés (2001) - Carlos Mastropietro (Arg.)
Arbol de Obsidiana (2002) - Darío Lipovich (Arg.)
A flower (1950) - John Cage (E.U)
The wonderful widow of Eighteen Spring (1942) - John Cage (E.U)
Rebonds (1997) - Iannis Xenakis (Eur.)
Lindes (2002) - Camilo Reiners (Arg.)

Interprètes: C. Asuaje (Arg.), Sofía Escardó (Arg.) (F.), T. Ferreira (Arg.), Pablo Jivotovschi (Arg.), Darío Lipovich (Arg.), Miguel Magud (Arg.), V. Matsuda (Arg.), V. Ruffa (Arg.), Daniel Serale (Arg.)

12/10 - Compañía de danza del IUNA

Dates: 12/10/2002, 19/10/2002, 25/10/2002, 26/10/2002 / 4 représentations

Ninguna imagen - M. Viñao (Arg.)
Aria Anglés - Padre Rafael Anglés (Eur.)
Cenando a Johannes B... Cuarteto Op. 60 (1861) - Johannes Brahms (Eur.)

Interprètes: Compañía de danza del IUNA (Arg.)

26/10 - Ciclo Bienvenida al siglo XXI. Concierto Haydée Schvartz

Dates: 26/10/2002 / 1 représentation

Preludios para piano. Libro I (1913) - Claude Debussy (Eur.)
Preludios para piano. Libro II (1913) - Claude Debussy (Eur.)

Interprètes: Haydée Schvartz (Arg.) (F.)

7/11 - ISA

Dates: 07/11/2002, 09/11/2002 / 2 représentations

En la isla (2002) - Claudio Alsuyet (Arg.) * Commande CETC *
Pysché (1925) - Manuel de Falla (Eur.)
Cuatro poemas gallegos, op. 18 (1946) - Julián Bautista (Eur.)

Interprètes: Bruno D'Astoli (Arg.), Orquesta Académica del Teatro Colón (Arg.), Laura Domínguez (Arg.) (F.), Cantantes solistas del I.S.A.T.C (Arg.), Coro vocal Meridion (Arg.), Isabel Minguez (Arg.) (F.), Fernando Moruja (Arg.), Luciana Mosca (Arg.) (F.), Raquel Winnica (Arg.) (F.)

10/11 - Ciclo de concerts de cámara. Grupo vocal

Dates: 10/11/2002 / 1 représentation

Falta programa

Interprètes: Carlos Koffman (Arg.), Patricia Neme (Arg.) (F.), Eleonora Sancho (Arg.) (F.), José Luis Sarre (Arg.), Carlos Vilo (Arg.), Edgardo Zecca (Arg.)

20/11 - Piano Circus. Colección de pianos

Dates: 20/11/2002 / 1 représentation

Discours IX (1993) - Vinko Globokar (Eur.)
Dialog imaginar (1991) - Georg Katzer (Eur.)
Secuencias I (2002) - Santiago Santero (Arg.) * Commande CETC *
Secuencias II (2002) - Santiago Santero (Arg.) * Commande CETC *
Secuencias III (2002) - Santiago Santero (Arg.) * Commande CETC *
Blues cubed (2002) - John King (E.U)
Eventail (1998) - Antoine Beuger (Eur.)
Oscillation 2 (1980) - Guy Klucsevsek (E.U)
Nocturne - Helmut Zapf (Eur.)
Stuck 1998 (1998) - Manfred Werder (Eur.)
Weiss/Wisslich I (1994) - Peter Ablinger (Eur.)
Ohne titel (1992) - Peter Ablinger (Eur.) Spaces
(1969) - Tom Johnson (E.U)
Módulo 4 (2002) - Martín Bauer (Arg.) * Commande CETC *
Kai (2002) - Joyce Bee Tuan Koh (Otro) (F.)
O mar, maree, bateaux II (2002) - Ana Lara (Lat.) (F.)
7 móviles (2002) - Rubén Blasco (Arg.) * Commande CETC *
Hiatus (2002) - Claudio Baroni (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: David Appleton (Eur.), Martín Bauer (Arg.), Lindy Tennet-Brown (Eur.) (F.), Piano circus (Eur.), Margarita Fernández (Arg.) (F.), Richard Harris (Eur.), Kate Heath (Eur.) (F.), Semra Kurutac (Eur.) (F.), Santiago Santero (Arg.), Richard Saxel (Eur.), Robyn Schulkowsky (E.U) (F.), Diego Starosta (Arg.)

22/11 - Concierto David Haney

Dates: 22/11/2002 / 1 représentation

Falta programa

Interprètes: Diego Chamy (Arg.), Jorge Hernáez (Arg.), David Honey (Arg.)

23/11 - Ensemble Barroco Música Poética. Programa Exultaciones y Lamentos

Dates: 23/11/2002 / 1 représentation

Alba y los pájaros (1986) - Luis Mucillo (Arg.)
Anacronismos o el remordimiento de Zeus (1998) - Carlos Cerana (Arg.)

Interprètes: Lourdes Cutolo (Arg.) (F.), Barbara Kusa (Arg.) (F.), Norberto Marcos (Arg.), Silvia Pérez Monsalve (Arg.) (F.), Joelle Perdaens (Arg.) (F.), Gabriel Pérsico (Arg.), Ensemble Música Poética (Arg.), Gabriel Schebor (Arg.), Federico Yacubsohn (Arg.)

24/11 - Ciclo Bienvenida al Siglo XXI. Cuarteto M.A.S.A.2.2.

Dates: 24/11/2002 / 1 représentation

Ma mère l'oye (1910) - Maurice Ravel (Eur.)
Music for a Summer Evening (Makrokosmos III) (1974) - George Crumb (E.U)

Interprètes: Cuarteto M.A.S.A.2.2. (Arg.), Silvia Dabul (Arg.) (F.), Ángel Frette (Arg.), Manuel Massone (Arg.), Arturo Vergara (Arg.)

14/12 - ISA. Muestra anual de los alumnos de la carrera Régie

Dates: 14/12/2002, 15/12/2002, 21/12/2002 / 3 représentations

Amelia al Ballo (1937) - Gian Carlo Menotti (Eur.)

El maestro de música (1755) - Giovanni Battista Pergolesi (Eur.)

Interprètes: Alumnos de canto de ISA (Arg.), M. Ruiz (Arg.)

22/12 - Ciclo de concerts de cámara. Canciones americanas y cubanas

Dates: 22/12/2002, 24/12/2002 / 2 représentations

Falta programa

Interprètes: Cecilia Fracchia (Arg.) (F.), Marta Lambertini (Arg.) (F.), Kathryn Power (E.U) (F.), Diana Schneider (Arg.) (F.)

7/4 - Juan Carlos Paz y Edgard Varese: contactos e influencias (concierto-conferencia)

Dates: 07/04/2002 / 1 représentation

Octandre (1923) - Edgar Varese (Eur.)

Concreción 1964 (1964) - Juan Carlos Paz (Arg.)

Interprètes: Ignacio del Campo (Arg.), Pablo Cerra (Arg.), Carlos Céspedes (Arg.), María Marta Ferreyra (Arg.) (F.), Patricia García (Arg.) (F.), Carlos Husain (Arg.), Francisco Kröpfl (Arg.), David Larithier (Arg.), Eduardo Moguillansky (Arg.), Facundo Ordoñez (Arg.), Pedro Pulzovan (Arg.), Guillermo Tejapa (Arg.), Ensamble UCA (Arg.), María Zanzi (Arg.) (F.)

STATISTIQUES

35 concerts, 67 représentations, 73 œuvres,

62 compositeurs, dont 18 compositeurs argentins (29%), 4 compositrices (6,5%)

137 Interprètes, dont 125 argentins (91,2%), et 44 femmes (32,1%)

CETC - SAISON 2003

7/5 - Estudios sobre la memoria amorosa

Dates: 07/05/2003, 08/05/2003, 09/05/2003, 10/05/2003 / 4 représentations

Estudios sobre la memoria amorosa (2003) - Federico Marrale (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Horacio Banega (Arg.), Mariana Chaud (Arg.) (F.), Paloma Cruciani (Arg.) (F.), María Elena Mobi (Arg.) (F.), Laura López Moyano (Arg.) (F.), Gerardo Naumann (Arg.), Emma Rivera (Arg.) (F.), Valeria Roldán (Arg.) (F.), Mariano Speratti (Arg.), Viviana Vásquez (Arg.) (F.), Agustín Vásquez (Arg.), Alejandro Vizotti (Arg.)

14/5 - Un quinteto

Dates: 14/05/2003, 15/05/2003, 16/05/2003, 17/05/2003 / 4 représentations

Un quinteto (2003) - Ana Foutel (Arg.) (F.) * Commande CETC *

Interprètes: Ana Foutel (Arg.) (F.)

28/5 - En casa (el último día que los vieron vivos)

Dates: 28/05/2003, 29/05/2003, 30/05/2003, 31/05/2003 / 4 représentations

En casa (el último día que los vieron vivos) (2003) - Luciano Suardi (Arg.) * Commande CETC *

10/7 - Instantáneas

Dates: 10/07/2003, 11/07/2003, 12/07/2003, 16/07/2003, 17/07/2003, 18/07/2003, 19/07/2003 / 7 représentations

Instantánea I (coreo. Rodrigo Pardo) (2003) - Lucas Fagin (Arg.) * Commande CETC *
Instantánea II (coreo. Gustavo Litvak) (2003) - Gabriel Paiuk (Arg.) * Commande CETC *
Instantánea III (core. Soledad Pérez Tranmar) (2003) - Cecilia Candia (Arg.) (F.) * Commande CETC *
Instantánea IV (coreo. Ana Garat) (2003) - Martín Ferrés (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Pablo Jivotovski (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Eduardo Nicoleau (Arg.), Facundo Ordoñez (Arg.), Sebastián Romero (Arg.), Diego Ruiz (Arg.), Santiago Santero (Arg.)

7/8 - Transcripción

Dates: 07/08/2003, 08/08/2003, 09/08/2003, 10/08/2003 / 4 représentations

Transcripción (2003) - Pablo Ortiz (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Anssi Karttunen (Eur.)

14/8 - David Van Tieghem

Dates: 14/08/2003 / 1 représentation

Falta programa

Interprètes: David Van Tieghem (E.U)

16/8 - 10 años del Quinteto CEAMC

Dates: 16/08/2003 / 1 représentation

Aconitum (2001) - Luis Toro (Arg.)
Sagitario (1993) - Manolo Juárez (Arg.)
Preludio lontano (2003) - Cecilia Candia (Arg.) (F.) * Commande CETC *
Música 66 (1966) - Francisco Kröpfl (Arg.)
Solo (2003) - Gabriel Valverde (Arg.) * Commande CETC *
Sonancias (2003) - Rubén Blasco (Arg.) * Commande CETC *
Museo futuro (2003) - Marcelo Delgado (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Quinteto CEAMC (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Haydée Schwartz (Arg.) (F.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.)

21/8 - Ensamble Antidogma Música (Italia)

Dates: 21/08/2003 / 1 représentation

La fabbrica illuminata para soprano y cinta (1964) - Luigi Nono (Eur.)
Primera bagatela para marimba y piano (2003) - Santiago Santero (Arg.) * Commande CETC *
Due Canti del Capricornio para voz e instrumentos (1962) - Giacinto Scelsi (Eur.)
Rotativa para dos pianos (1930) - Giacinto Scelsi (Eur.)
Il viaggio di Ulisse para voces, ensamble y cinta - AAVV (Eur.)

Interprètes: Ancuza Aprodu (Eur.) (F.), Leonardo Boero (Eur.), Enrico Correggia (Eur.), Ignacio Gómez? (Eur.), Willy Merz (Eur.), Thierry Miroglio (Eur.), Ensemble Antidogma Música (Eur.), Rita Portera (Eur.), Ana Sicardi (Eur.) (F.), Marinella Tarenghi (Eur.) (F.)

30/8 - Klara Czordas - Alejo Pérez

Dates: 30/08/2003 / 1 représentation

Falta programa

Interprètes: Clara Czordas (Eur.) (F.), Alejo Pérez Pouilleux (Arg.)

25/9 - Richter

Dates: 25/09/2003, 26/09/2003, 27/09/2003, 30/09/2003, 02/10/2003, 03/10/2003 / 6 représentations

Richter (2003) - Mario Lorenzo (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Virginia Correa Dupuy (Arg.) (F.), Ezequiel Finger (Arg.), Emiliano Greizerstein (Arg.), Alejandro Meerapfel (Arg.), Mariano Moruja (Arg.), Carlos Natale (Arg.), Franck Ollu (Eur.), Alejo Pérez Pouilleux (Arg.), Grupo Diapasón Sur (Arg.)

23/10 - Nocau técnico

Dates: 23/10/2003, 24/10/2003, 25/10/2003, 26/10/2003 / 4 représentations

Nocau técnico (2003) - José Halac (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: José Halac (Arg.), Isol (Arg.) (F.), Grupo Krapp (Arg.), Gabriel Lucena (Arg.)

5/11 - Smith Quartet

Dates: 05/11/2003 / 1 représentation

Servant 13.02 (1998) - Graham Fitkin (Eur.)
Cinco piezas para cuarteto de cuerdas, Op. 5 (1913) - Anton Webern (Eur.)
Catch (2003) - Howard Skempton (Eur.)
Elvis everywhere (1993) - Michael Daugherty (E.U.)
Pond life (1996) - Django Bates (Eur.)
Triple Quartet (1998) - Steve Reich (E.U.)
Summa (1977) - Arvo Pärt (Eur.)

Interprètes: Deirdre Cooper (Eur.) (F.), Ian Humphries (Eur.), Charles Mutter (Eur.), Nic Pendlebury (Eur.), Smith Quartet (Eur.)

13/11 - Lohengrin

Dates: 13/11/2003, 14/11/2003, 15/11/2003, 16/11/2003 / 4 représentations

Lohengrin (1982) - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Interprètes: Jorge Chikiar (Arg.), Silvia Dabul (Arg.) (F.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Pablo Maritano (Arg.), Ariel Morando (Arg.), Ensemble Opera Nova (Eur.), Carlos D'Onofrio (Arg.)

21/11 - Danzas para dinosaurios

Dates: 21/11/2003 / 1 représentation

Falta programa

Interprètes: Jorge Camiruaga (Lat.), Robyn Schulkowsky (E.U.) (F.)

22/11 - Les applaudissements ne se mangent pas (Los aplausos no se comen)

Dates: 22/11/2003 / 1 représentation

Les applaudissements ne se mangent pas (coreo. Maguy Marin) (2002) - Denis Mariotte (Eur.)

Interprètes: Compañía de danza de Maguy Marín (Eur.)

2/12 - El descueve. Proyecto Patitofeo/03

Dates: 02/12/2003, 03/12/2003, 04/12/2003, 05/12/2003, 16/12/2003, 17/12/2003, 18/12/2003, 19/12/2003, 20/12/2003 / 9 dates

Proyecto Patito Feo/03

Interprètes: Gabriela Barbeiro (Arg.) (F.), Mayra Bonard (Arg.) (F.), Carlos Casella (Arg.), Ana Frenkel (Arg.) (F.), María Ucedo (Arg.) (F.)

7/3 - Concierto Wade Matthews

Dates: 07/03/2003 / 1 représentation

Falta programa

Interprètes: Diego Chamy (Arg.), Leonel Kaplan (Arg.), Wade Matthews (E.U)

15/3 - Ensamble Lomba (Londres - Buenos Aires)

Dates: 15/03/2003 / 1 représentation

Falta programa

Interprètes: Ensamble Lomba (Eur.)

30/3 - La Belle Captive

Dates: 30/03/2003, 01/04/2003, 02/04/2003, 03/04/2003, 04/04/2003, 05/04/2003 / 6 représentations

La Belle Captive (2003) - John King (E.U) * Commande CETC *

Interprètes: Benton Bartbridge (E.U), Analía Couceyro (Arg.) (F.), Clara Filipcic (Arg.) (F.), John King (E.U)

STATISTIQUES

23 concerts, 67 représentations, 33 œuvres,
31 compositeurs, dont 18 compositeurs argentins (58,1%), 2 compositrices (6,5%)
78 Interprètes, dont 51 argentins (65,4%), et 25 femmes (32,1%)

CETC - SAISON 2004

6/5 - Anna O

Dates: 06/05/2004, 07/05/2004, 08/05/2004, 09/05/2004, 13/05/2004, 14/05/2004, 15/05/2004, 16/05/2004 / 8 représentations

Anna O (2004) - Marcelo Delgado (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Iván Barenboim (Arg.), Elena Buchbinder (Arg.) (F.), Marcelo Delgado (Arg.), Magdalena Dodds (Arg.) (F.), Federico Figueroa (Arg.), Juan Alejo García (Arg.), Fabián Keoroglanián (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Felicitas Luna (Arg.) (F.), Pablo Manteys (Arg.), Martín Moore (Arg.), Eliana Niglia (Arg.) (F.), Graciela Oddone (Arg.) (F.), Cecilia Pastorino (Arg.) (F.), Mariano Patín (Arg.), Pablo La Porta (Arg.), Claudia Rolando (Arg.) (F.)

4/6 - Intercomunicazione. Música entre dos instrumentos

Dates: 04/06/2004 / 1 représentation

A frog he went a- courting (Variaciones sobre una antigua ca (...) (1941) - Paul Hindemith (Eur.)
Ein Kinderspiel (Siete piezas breves para piano) (1980) - Helmut Lachenmann (Eur.)
Pression, para un violoncellista (Estreno local) (1969) - Helmut Lachenmann (Eur.)
Intercomunicazione para violoncello y piano (1967) - Bernd Alois Zimmermann (Eur.)

Interprètes: Martín Devoto (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

15/6 - Carta Blanca a Reijo Kela. El Balcón

Dates: 15/06/2004, 16/06/2004, 17/06/2004, 18/06/2004, 19/06/2004, 20/06/2004 / 6 représentations

El Jardín (2004) - Reijo Kela (Eur.) * Commande CETC *

Interprètes: Reijo Kela (Eur.), Axel Krygier (Arg.), Alejandro Terán (Arg.)

16/6 - Carta Blanca a Reijo Kela. El jardín

Dates: 16/06/2004, 17/06/2004, 18/06/2004, 19/06/2004 / 4 représentations

El balcón (2004) - Reijo Kela (Eur.) * Commande CETC *

Interprètes: Reijo Kela (Eur.)

22/6 - Presentación del libro Gustav Vasa

Dates: 22/06/2004 / 1 représentation

Falta programa

Interprètes: María Inés Aldaburu (Arg.) (F.), Cristina Banegas (Arg.) (F.), Luis Ziembsky (Arg.)

1/7 - Geschichte. La Historia

Dates: 01/07/2004, 02/07/2004, 03/07/2004, 04/07/2004 / 4 représentations

Geschichte. La Historia. Ópera a capella (2003) - Oscar Strasnoy (Arg.)

Interprètes : Neue Vocalsolisten Stuttgart (Eur.)

1/8 - Jacob Lenz

Dates: 01/08/2004, 03/08/2004, 04/08/2004, 06/08/2004, 07/08/2004 / 5 représentations

Jacob Lenz (1977) - Wolfgang Rhim (Eur.)

Interprètes: Lorenzo Caróla (Eur.), Coro de niños del Teatro Colón (Arg.), Marek Marian Gastecki (Eur.), Hagen Metzeit (Eur.), Alejo Pérez Pouilleux (Arg.), Valdo Sciammarella (Arg.)

7/9 - Kavafis. Los 3 círculos del exilio

Dates: 07/09/2004, 08/09/2004, 09/09/2004, 10/09/2004, 11/09/2004, 12/09/2004, 14/09/2004 / 7 représentations

Kavafis. Los 3 círculos del exilio (2004) - Arturo Annechino (Eur.) * Commande CETC *

Interprètes: Alfredo Arias (Arg.), Luciano Castro (Arg.), Susana Moncayo (Arg.) (F.), Ana Moraitis (Arg.) (F.), Diego Ruiz (Arg.), ensemble süden (Arg.)

1/10 - Kammerensemble Neue Musik Berlin. Clang - cut

Dates: 01/10/2004, 02/10/2004, 03/10/2004 / 3 représentations

Falta programa

Interprètes: KNM (Eur.)

24/11 - ISA - Donizetti

Dates: 24/11/2004 / 1 représentation

Le convenienze ed inconvenienze teatrali (1827) - Gaetano Donizetti (Eur.)

Interprètes: Carlos Calleja (Arg.), Alumnos de canto de ISA (Arg.)

1/4 - Enclaves (œuvres scénicas)

Dates: 01/04/2004, 02/04/2004, 03/04/2004, 04/04/2004, 06/04/2004, 07/04/2004 / 6 représentations

Proyecto Appia (2004) - Gonzalo Córdova (Arg.) * Commande CETC *
Armonías no figurativas (2004) - León Ferrari (Arg.) * Commande CETC *
Andén 6 (2004) - Gabriela Prado (Arg.) (F.) * Commande CETC *
El enorme (2004) - Grupo Oligateta Numeric (Arg.) * Commande CETC *
Geraldá (2004) - Tato Taborda (Arg.) * Commande CETC *
Los vasos comunicantes (2003) - Mariano Etkin (Arg.)

Interprètes: Martín Devoto (Arg.), León Ferrari (Arg.), Gabriela Prado (Arg.) (F.)

STATISTIQUES

12 concerts, 50 représentations, 17 œuvres,
15 compositeurs, dont 8 compositeurs argentins (53,3%), 1 compositeurs (6,7%)
43 Interprètes, dont 37 argentins (86%), et 12 femmes (27,9%)

CETC - SAISON 2005

14/6 - Episodios Llanos

Dates: 14/06/2005, 15/06/2005, 16/06/2005, 17/06/2005, 18/06/2005, 19/06/2005 / 6 représentations

Episodios Llanos (coreo. Gabriela Prado) - Christian Basso (Arg.)

3/7 - Homenaje a Pierre Boulez/1

Dates: 03/07/2005 / 1 représentation

Notations, doce piezas para piano - Pierre Boulez (Eur.)
Domaines, versión para clarinete solo, de 1968 - Pierre Boulez (Eur.)
Anthème, para violín - Pierre Boulez (Eur.)
"Abîme des Oiseaux", tercer movimiento para clarinete solo d (...) - Olivier Messiaen (Eur.)
Chants de terre et ciel. - Olivier Messiaen (Eur.)
Hommage à Pierre Boulez - György Kurtág (Eur.)
...D'un désastre obscur para voz y piano sobre un texto de (...) - Gilbert Amy (Eur.)
Contrastes, Trío para clarinete, violín y piano - Béla Bartók (Eur.)
Cuarteto para el fin de los tiempos (1940) - Olivier Messiaen (Eur.)

Interprètes : Jeanne Marie Conquer (Eur.) (F.), Alain Damiens (Eur.), Solistas del Ensemble InterContemporain (Eur.),
Sylvie Robert (Eur.) (F.), Dimitri Vassilakis (Eur.)

6/7 - Homenaje a Pierre Boulez/2

Dates: 06/07/2005 / 1 représentation

Tercera sonata para piano - Pierre Boulez (Eur.)
Dialogue de l'ombre double - Pierre Boulez (Eur.)
Anthèmes 2 - Pierre Boulez (Eur.)
Lieder Op. 25 - Anton Webern (Eur.)
Hybrid II - Francisco Kröpfl (Arg.)
Cuatro poemas de Pizarnik (no. 2) - Fabián Panisello (Arg.)

Interprètes : Jeanne Marie Conquer (Eur.) (F.), Alain Damiens (Eur.), Solistas del Ensemble InterContemporain (Eur.), Javier
Leichman (Arg.), Sylvie Robert (Eur.) (F.), Dimitri Vassilakis (Eur.)

28/7 - El caso Elsa

Dates: 28/07/2005, 29/07/2005, 30/07/2005, 31/07/2005, 02/08/2005, 03/08/2005, 04/08/2005, 06/08/2005 / 8 représentations

El caso Elsa - Santiago Santero (Arg.)
Récitations (1978) - Georges Aperghis (Eur.)
La nuit en été - Georges Aperghis (Eur.)
A flower (1950) - John Cage (E.U.)
Lohengrin (1982) - Salvatore Sciarrino (Eur.)
Introducción a "El caso Elsa" - Santiago Santero (Arg.)
Interludios para "El caso Elsa" - Santiago Santero (Arg.)

Interprètes: Marcos Cabezas (Arg.), Martín Devoto (Arg.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Patricia García (Arg.) (F.), Martín
Moore (Arg.), Marta Roca (Arg.) (F.), Santiago Santero (Arg.), Gabriel Spiller (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

1/9 - Deporte y divertimento

Dates: 01/09/2005, 02/09/2005, 03/09/2005, 04/09/2005, 07/09/2005, 08/09/2005, 09/09/2005, 10/09/2005, 11/09/2005,
14/09/2005, 15/09/2005, 16/09/2005, 17/09/2005 / 13 représentations

Deporte y divertimento (coreo. Miguel Robles) - Jorge Grela (Arg.)

Interprètes: Miguel Robles (Arg.), Compañía de Miguel Robles (Arg.)

23/9 - Concerts música contemporánea/1

Dates: 23/09/2005 / 1 représentation

Anechoic Spin - Panayiotis Kokoras (Eur.)
Obra audiovisual Tynajas1 - Santiago Diez Fischer (Arg.)
Obra audiovisual Tynajas2 - Tomás Espina (Arg.)

Obra audiovisual Tynajas3 - Agustín Goya (Arg.)
Hors Chants - Vincent Dudouet (Eur.)
Light - Gordon Delap (Eur.)
Body corpuscles - Gordon Delap (Eur.)

Interprètes: Proyecto itinerante (Arg.)

24/9 - Concerts música contemporánea/2

Dates: 24/09/2005 / 1 représentation

Harlekin - Karlheinz Stockhausen (Eur.)

Interprètes: Marcelo Daniel González (Arg.), Proyecto itinerante (Arg.)

25/9 - Concerts música contemporánea/3

Dates: 25/09/2005 / 1 représentation

Orion - Toru Takemitsu (Otro)
Melancolia I - Salvatore Sciarrino (Eur.)
Paille in the Wind (1991) - Iannis Xenakis (Eur.)
Music for cello and piano - Earle Brown (E.U)

Interprètes: Martín Devoto (Arg.), Proyecto itinerante (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

4/10 - Microoperas/1

Dates: 04/10/2005, 05/10/2005 / 2 représentations

La zapatera prodigiosa. Adaptación Marcelo Delgado. - Juan José Castro (Arg.)

Interprètes: La Bandina (Arg.), Marcelo Delgado (Arg.), Carlos D'Onofrio (Arg.), Johana Pisani (Arg.) (F.), Nora Plaza (Arg.) (F.), Beatriz Quinteiro (Arg.) (F.), Walter Schwarz (Arg.)

13/10 - Microoperas/2

Dates: 13/10/2005, 14/10/2005, 15/10/2005, 16/10/2005 / 4 représentations

Establishment - Ruy Krigier (Arg.)
Raptos (coreo. Marcelo Carte) - Pablo Manetti (Arg.)
Tornando al rojo (video Benton Bainbridge) - Jorge Horst (Arg.)

Interprètes: Pablo Folladori (Arg.), Pablo Grinot (Arg.), Gonzalo Heredia (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Pablo Manetti (Arg.), Alvaro Suárez Márquez (Arg.), Sofía Mazza (Arg.) (F.), Hugo Migliore (Arg.), Romina Pallas (Arg.) (F.), Pablo Ruiz Seijo (Arg.)

29/10 - Concierto Vanessa Wagner

Dates: 29/10/2005 / 1 représentation

Falta programa

Interprètes : Vanessa Wagner (Eur.) (F.)

23/11 - Pianos y voces. Charla y concierto

Dates: 23/11/2005 / 1 représentation

Hanna Szygulla - Peter Ablinger (Eur.)
Guillame Apollinaire - Peter Ablinger (Eur.)
Morton Feldman - Peter Ablinger (Eur.)
Ilya Prigogine - Peter Ablinger (Eur.)
Angela Davis - Peter Ablinger (Eur.)
Jorge Luis Borges - Peter Ablinger (Eur.)

Interprètes : Guy Vandromme (Eur.)

30/11 - La torre de Babel

Dates: 30/11/2005, 01/12/2005 / 2 représentations

La torre de Babel - Mauricio Kagel (Arg.)

Interprètes : Daniel Gloger (Eur.), Garth Knox (Eur.)

3/12 - La Médium

Dates: 03/12/2005, 04/12/2005 / 2 représentations

La médium - Peter Maxwell Davies (Eur.)

Interprètes : Muziektheater Transparant (Belgium) (Eur.), Adey Grummet (Eur.) (F.)

15/12 - ISA 2005

Dates: 15/12/2005, 16/12/2005, 17/12/2005, 18/12/2005, 19/12/2005, 20/12/2005, 21/12/2005, 22/12/2005 / 8 représentations

Kindertotenlieder - Gustav Mahler (Eur.)

Las chinas - Christoph W. Gluck (Eur.)

Juana de Arco - Gioachino Rossini (Eur.)

El teléfono - Gian Carlo Menotti (Eur.)

Interprètes: Alumnos de canto de ISA (Arg.)

1/4 - Residencias para compositeurs y coreógrafos

Dates: 01/04/2005, 02/04/2005, 03/04/2005, 05/04/2005, 06/04/2005, 07/04/2005, 08/04/2005, 09/04/2005, 10/04/2005, 11/04/2005, 12/04/2005, 13/04/2005 / 12 représentations

Vértice (coreo. Walter Ariel Cammertoni) - Patricia Martínez (Arg.) (F.)

...que colma tu aire y vuela (coreo. Ramiro Javier Soñez) - Marcos Franciosi (Arg.)

Delineado (coreo. Gabily Anadón) - Luciano Giambastiani (Arg.)

Arder (coreo. Mariana Belloto) - Raúl Pereyra (Arg.)

Interprètes: Marcelo Delgado (Arg.), Compañía Oblicua (Arg.)

STATISTIQUES

16 concerts, 64 représentations, 56 œuvres,

39 compositeurs, dont 17 compositeurs argentins (43,6%), 1 compositrices (2,6%)

44 Interprètes, dont 33 argentins (75%), et 12 femmes (27,3%)

CETC - SAISON 2006

24/5 - Infinito Nero

Dates: 24/05/2006, 26/05/2006, 27/05/2006, 28/05/2006 / 4 représentations

Infinito Nero - Salvatore Sciarrino (Eur.)

¿Cómo puedo notar la diferencia? Version de la obra de Rober (...) - Martín Bauer (Arg.)

Y de tal manera espero - Antoine Beuger (Eur.)

Interprètes: María Inés Aldaburu (Arg.) (F.), Marcelo Baus (Arg.), Antoine Beuger (Eur.), Mireille Capelle (Arg.) (F.), Martín Chikiar (Arg.), Lucía Cuatromo (Arg.) (F.), Martín Devoto (Arg.), Margarita Fernández (Arg.) (F.), Patricia García (Arg.) (F.), Paula Iturisa (Arg.) (F.), Federico Landaburu (Arg.), Mariano Malamud (Arg.), Victoria Páez (Arg.) (F.), Marta Roca (Arg.) (F.), Gabriel Spiller (Arg.), Andrea Spino (Arg.) (F.), Malena Tobal (Arg.) (F.), Lucas Urdampilleta (Arg.), Guy Vandromme (Eur.), Verónica del Vecchio (Arg.) (F.)

9/6 - Monólogos tecnológicos: Rodeo

Dates: 09/06/2006, 10/06/2006, 11/06/2006 / 3 représentations

Monólogos tecnológicos: Rodeo - Diego Vainer (Arg.)

Interprètes: Carlos Casella (Arg.), Diego Vainer (Arg.)

16/6 - Monólogos tecnológicos. Diapasón

Dates: 16/06/2006, 17/06/2006, 18/06/2006 / 3 représentations

Diapasón - Fátima Miranda (Eur.) (F.)

Entre nosotros - epitafio a las ballenas- - Fátima Miranda (Eur.) (F.)

Asaeteada - Fátima Miranda (Eur.) (F.)

Tala Tala que Tala Tala ¿qué Tal? - Fátima Miranda (Eur.) (F.)

percuVOZ - Fátima Miranda (Eur.) (F.)

Hálito - interludio en off- - Fátima Miranda (Eur.) (F.)

El Principio del Fin - Fátima Miranda (Eur.) (F.)

Interprètes: Fátima Miranda (Eur.) (F.)

23/6 - Monólogos tecnológicos: Air comprimé et autres airs

Dates: 23/06/2006, 24/06/2006, 25/06/2006 / 3 représentations

Air comprimé et autres airs. Suite de 3 piezas: #1, #2, #3 - Jacques Demièrre (Eur.)

Interprètes: Jacques Demièrre (Eur.)

30/6 - Monólogos tecnológicos: Oltracuidansa

Dates: 30/06/2006, 01/07/2006, 02/07/2006 / 3 représentations

Oltracuidansa - Stefano Scodanibbio (Eur.)

Interprètes: Stefano Scodanibbio (Eur.)

17/7 - Festival Kagel. Apertura

Dates: 17/07/2006 / 1 représentation

Eine Brise - Acción fugitiva para 111 ciclistas (1966) - Mauricio Kagel (Arg.)

5 marchas para malograr la victoria (1979) - Mauricio Kagel (Arg.)

Kammersymphonie, para trece instrumentos en dos tiempos (1973) - Mauricio Kagel (Arg.)

... 24 de diciembre de 1931 noticias trucas para barítono e (...) (1991) - Mauricio Kagel (Arg.)

Interprètes: Ciclistas (Arg.), Marcelo Delgado (Arg.), Roland Hermann (Eur.), Compañía Oblicua (Arg.), ensamble süden (Arg.)

21/7 - Festival Kagel. Mare Nostrum

Dates: 21/07/2006, 22/07/2006, 23/07/2006 / 3 représentations

Mare Nostrum - Mauricio Kagel (Arg.)

Interprètes: Luca Avanzi (Eur.), Riccardo Balbinutti (Eur.), Gabriella Bossio (Eur.) (F.), Giorgio Casati (Eur.), Sandro Gorli (Eur.), Divertimento Ensemble de Italia (Eur.), Mauricio Leoni (Eur.), Charles Maxwell (Eur.), Lorenzo Misaglia (Eur.), Christian Saggese (Eur.)

26/7 - Festival Kagel III. La rosa de los vientos. Con videos coreográficos.

Dates: 26/07/2006, 28/07/2006, 29/07/2006, 30/07/2006 / 4 représentations

La rosa de los vientos - Mauricio Kagel (Arg.)

Interprètes: Mariano Abrate (Arg.), Martín Devoto (Arg.), Pablo Grinot (Arg.), Pablo Jivotovski (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Mariano Malamud (Arg.), Facundo Ordoñez (Arg.), Daniel Serale (Arg.), ensamble süden (Arg.)

18/8 - La selva interior

Dates: 18/08/2006, 19/08/2006, 20/08/2006, 25/08/2006, 26/08/2006, 27/08/2006 / 6 représentations

La Selva Interior (2006) - Marcelo Toledo (Arg.)

Interprètes: (Arg.), Natalia Barry (Arg.) (F.), Marcelino Bonilla (Arg.), Pablo Castronovo (Arg.), Pablo Cignoli (Arg.), Martín Devoto (Arg.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Ezequiel Finger (Arg.), Edith Gorini (Arg.) (F.), Noé Jitrik (Arg.), Pablo Jivotovski (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Mariano Malamud (Arg.), Juliana Moreno (Arg.) (F.), Manuel de Olaso (Arg.), Facundo Ordoñez (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Marcelo Toledo (Arg.), Paulina Torres (Arg.) (F.), Gabriel Urbani (Arg.)

17/9 - Eterna flotación. Los monstruito

Dates: 17/09/2006, 18/09/2006, 19/09/2006, 21/09/2006, 22/09/2006, 23/09/2006 / 6 représentations

Eterna flotación. Los monstruito - Oscar Edelstein (Arg.)

Interprètes: Clara Asuaje (Arg.) (F.), Matías Bahillo (Arg.), Nelson Bouzigues (Arg.), Anahí Fernández Caballero (Arg.) (F.), Fernanda Inés Carrera (Arg.) (F.), Michella Chale (Arg.) (F.), Pablo Chimenti (Arg.), Luciano Falcón (E.U), Heldo Fonseca (Arg.), Andrés Gersenzon (Arg.), Salomé Inchaurren (Arg.) (F.), Hernán Kerleñevich (Arg.), Diego Romero Mascaró (Arg.), Leonardo Minig (Arg.), Juan Pablo Montanari (Arg.), Rosa Nolly (Arg.) (F.), Marisú Pavón (Arg.), Juan Peltzer (Arg.), Martín Proscia (Arg.), Iván Romanelli (Arg.), Luis Saltos (Arg.), ENS Ensamble Nacional del Sur (Arg.), Marcelo Urban (Arg.), Santiago Valiente (Arg.), María Verdi (Arg.) (F.), Gabriel Visa (Arg.), Lucas Werenkraut (Arg.)

26/10 - Thierry De Mey. Concerts y clase magistral

Dates: 26/10/2006, 27/10/2006, 28/10/2006, 29/10/2006 / 4 représentations

One Flat Thing Reproduced (film) - Thierry de Mey (Eur.)

Tippeke (film) - Thierry de Mey (Eur.)

Musique des Tables (1987) - Thierry de Mey (Eur.)

Light music - Thierry de Mey (Eur.)

Interprètes: François Deppe (Eur.), Jean Geoffroy (Eur.), Anne Teresa De Keersmaecker (Eur.) (F.), Fabián Keoroglanián (Arg.), Pablo Laporta (Arg.), Christophe Lebreton (Eur.), Thierry de Mey (Eur.), Martín Rodrigo Díez Olea (Arg.)

14/12 - Residencias para compositeurs y coreógrafos. Coord.: José Halac

Dates: 14/12/2006 / 1 représentation

Obra 1 - Laura Andel (Arg.) (F.)

Obra 2 - Yamil Burguener (Arg.)

Obra 3 - Alejandro Iglesias Rossi (Arg.)

STATISTIQUES

12 concerts, 41 représentation, 28 œuvres,

14 compositeurs, dont 8 compositeurs argentins (57,1%), 2 compositeuses (14,3%)

94 Interprètes, dont 73 argentins (77,7%), et 26 femmes (27,7%)

CETC - SAISON 2007

?/? - Ciclo Institute for the living voice. Voices and Choices (work in progress)

Dates: ?, 30/04/2007 / 2 représentations

Voices & Choices I - Workshop –
Voices & Choices II - Workshop -

6/7 - Clone

Dates: 06/07/2007, 07/07/2007, 08/07/2007, 10/07/2007, 11/07/2007 / 5 représentations

Clone (2007) - Antonio Zimmerman (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Pablo Angilletta (Arg.), Fernando Añon (Arg.), Verónica Canaves (Arg.) (F.), Ricardo González Dorrego (Arg.), Clodomiro Forn (Arg.), Mariana González Lanusa (Arg.) (F.), Selene Lara (Arg.) (F.), Pablo Travaglino (Arg.), Santiago Vinelli (Arg.), Puig Vinelli (Arg.)

15/9 - Cuarteto Arditti (VI Festival Internacional de Buenos Aires). Teatro Coliseo

Dates: 15/09/2007 / 1 représentation

Cuarteto de cuerdas (2003) - James Clarke (Eur.)
Cuarteto de cuerdas N° 5 (2005) - Pascal Dusapin (Eur.)
Tetras (1983) - Iannis Xenakis (Eur.)
Cuarteto N° 5 (2006) - Brian Ferneyhough (Eur.)
Cuarteto N° 3 (Grido) (2001) - Helmut Lachenmann (Eur.)

Interprètes: Irvine Arditti (Eur.), Ralf Ehlers (Lat.), Lucas Fels (Eur.), Arditti Quartet (Eur.), Ashot Sarkissjan (Otro)

19/9 - Proyecto Plataforma (danza)

Dates: 19/09/2007, 20/09/2007, 21/09/2007, 22/09/2007, 23/09/2007, 24/09/2007, 25/09/2007, 26/09/2007, 27/09/2007, 30/09/2007 / 10 représentations

Andén 7 - Gabriela Prado (Arg.) (F.)
Dúo para ella sola - Ana Garat (Arg.) (F.)
Arquitectura de la locura: Habitación 361 - Mariana Belloto (Arg.) (F.)

Interprètes: Ana Garat (Arg.) (F.), Gabriela Prado (Arg.) (F.)

10/11 - Argumentos a favor de la oscuridad

Dates: 10/11/2007, 11/11/2007, 12/11/2007, 13/11/2007, 14/11/2007, 15/11/2007, 16/11/2007, 17/11/2007 / 8 représentations

Argumentos a favor de la oscuridad - Gabriel Gendín (Arg.)

Interprètes: Lía Mazza (Arg.) (F.), Roberta Menzaghi (Arg.) (F.), Edgardo Mercado (Arg.), Aymarà Parola (Arg.) (F.), Mariana Tellechea (Arg.) (F.)

18/11 - Música improvisada. Concierto VII de la XI edición del Ciclo de Concerts de Música Contemporánea organizado por el Complejo Teatral de Buenos Aires

Dates: 18/11/2007 / 1 représentation

Falta programa

Interprètes: Lucio Capece (Arg.), Toshimaru Nakamura (Otro), Keith Rowe (Eur.)

21/11 - El Universo de Fígaro. ISA

Dates: 21/11/2007 / 1 représentation

Las bodas de Fígaro - Wolfgang Amadeus Mozart (Eur.)
El barbero de Sevilla - Gioachino Rossini (Eur.)

Interprètes: Rocío Arbizu (Arg.) (F.), Bruno D'Astoli (Arg.), Soledad Espona (Arg.) (F.), Gustavo Feulién (Arg.), Alumnos de canto de ISA (Arg.), Carlos D'Onofrio (Arg.)

24/3 - Ciclo Institute for the living voice. Talleres y workshops

Dates: 24/03/2007, 25/03/2007, 26/03/2007, 27/03/2007, 28/03/2007, 29/03/2007, 30/03/2007, 31/03/2007, 01/04/2007 / 9 représentations

Workshop Joan La Barbara - Joan La Barbara (E.U) (F.)
Workshop Morton Subotnick - Morton Subotnick (E.U)
Tran Quang Hai - Workshop: Overtone Singing - Tran Quang Hai (Otro)
Workshop David Moss - David Moss (E.U)
Workshop Omar Ebrahim - Omar Ebrahim (E.U)
Conferencia Peter Ablinger - Peter Ablinger (Eur.)
Workshop Paul Dutton - Paul Dutton (Otro)
Workshop Lia Ferenese - Lia Ferenese (Arg.) (F.)
Public interview David Moss-Joan LaBarbara - Morton Subotnik (...) - David Moss (E.U)
Public interview Paul Dutton - Lia Ferenese - Omar Ebrahim - Paul Dutton (Otro)
Conferencia con Margarita Fernández - Margarita Fernández (Arg.) (F.)

Interprètes: Peter Ablinger (Eur.), Joan La Barbara (E.U) (F.), Paul Dutton (Otro), Omar Ebrahim (E.U), Lia Ferenese (Arg.) (F.), Margarita Fernández (Arg.) (F.), Tran Quang Hai (Otro), David Moss (E.U), Morton Subotnick (E.U), Institute for the living voice (Otro)

24/3 - Ciclo Institute for the living voice. Concerts D.Moss-M.Subotnick-J.LaBarbara-T. QuangHai-P.Dutton-O.Ebrahim-L.Ferenese

Dates: 24/03/2007, 27/03/2007, 30/03/2007, 03/04/2007 / 4 représentations

Circular Song - Joan La Barbara (E.U) (F.) WoolfSong - Joan La Barbara (E.U) (F.)

Interprètes: Joan La Barbara (E.U) (F.), Muziektheater Transparant (Belgium) (Eur.), Paul Dutton (Otro), Omar Ebrahim (E.U), Lia Ferenese (Arg.) (F.), Tran Quang Hai (Otro), David Moss (E.U), Morton Subotnick (E.U)

25/3 - Ciclo Institute for the living voice. Eventos especiales

Dates: 25/03/2007, 27/03/2007, 29/03/2007, 03/04/2007 / 4 représentations

Conferencia - Martín Bauer (Arg.)
Crave - Sarah Kane (Eur.) (F.)
Performance Mutaciones a toda velocidad - Eduardo Stupía (Arg.)

Interprètes: Javier Acuña (Arg.), Carolina Adamosky (Arg.) (F.), Cristian Drut (Arg.), Margarita Fernández (Arg.) (F.), Gaby Ferrero (Arg.) (F.), Jorge Grela (Arg.), Javier Lorenzo (Arg.)

1/4 - Un Alfabeto. Pieza radiofónica de John Cage. Insituto for the living voice

Dates: 01/04/2007 / 1 représentation

James Joyce, Marchel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet - John Cage (E.U)

Interprètes : María Inés Aldaburu (Arg.) (F.), Martín Bauer (Arg.), Benjamín Bauer (Arg.), Juan José Cabré (Arg.), Arturo Carrera (Arg.), Lucas Crespi (Arg.), Mariano Etkin (Arg.), Marcelo Katz (Arg.), Alberto Laiseca (Arg.), Alvaro Rufiner (Arg.), Pablo Ruiz (Arg.), Guillermo Saavedra (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Horacio Tarcus (Arg.)

STATISTIQUES

14 concerts, 49 représentations, 31 œuvres,
25 compositeurs, dont 9 compositeurs argentins (36%), 7 compositeures (28%)
63 Interprètes, dont 46 argentins (73%), et 17 femmes (27%)

CETC - SAISON 2008

3/5 - Ensemble Nuove Forme Sonora

Dates: 03/05/2008 / 1 représentation

Sequenza I para flauta (1958) - Luciano Berio (Eur.)
Thema - Luciano Berio (Eur.)
Sequenza III (1965) - Luciano Berio (Eur.)
La fabbrica illuminata para soprano y cinta (1964) - Luigi Nono (Eur.)
Das atmen der Klarsein (1981) - Luigi Nono (Eur.)
Post-prae-ludium per Donau - Luigi Nono (Eur.)

Interprètes: Nicola Buso (Eur.) (F.), Roberto Fabriciani (Eur.), Giancarlo Schiaffini (Eur.), Silvia Schiavoni (Eur.) (F.),
Ensemble Nuove Forme Sonora (Eur.)

31/5 - Presentación CD Compañía Oblicua

Dates: 31/05/2008 / 1 représentation

Falta programa

Interprètes: Marcelo Delgado (Arg.), Compañía Oblicua (Arg.)

7/6 - Martín Devoto

Dates: 07/06/2008 / 1 représentation

Falta programa

Interprètes: Martín Devoto (Arg.)

20/6 - Homenaje a Olivier Messiaen

Dates: 20/06/2008, 21/06/2008 / 2 représentations

Pajaros exóticos (1956) - Olivier Messiaen (Eur.)
Tres pequeñas liturgias de la presencia divina - Olivier Messiaen (Eur.)

Interprètes: Marcelo Delgado (Arg.), Grupo Vocal de Difusión (Arg.), Músicos de la Orquesta Estable y de la Filarmónica
(Arg.), Mariano Moruja (Arg.), Compañía Oblicua (Arg.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.)

22/7 - Cenicienta

Dates: 22/07/2008, 23/07/2008, 24/07/2008, 25/07/2008, 26/07/2008, 27/07/2008 / 6 représentations

¡Cenicientaaa...!!! - Marta Lambertini (Arg.) (F.)

Interprètes: Carlos Calleja (Arg.), Laura San Giorgio (Arg.) (F.), Cecilia Jakubowicz (Arg.) (F.), Graciela Oddone (Arg.) (F.),
Laura Pagés (Arg.), Martín Palmieri (Arg.), Cecilia Aguirre Paz (Arg.) (F.), Ensemble Música Poética (Arg.), Pablo Pollitzer
(Arg.), Alejandra Rodríguez (Arg.) (F.), Matías Tomasetto (Arg.), Cintia Vázquez (Arg.) (F.)

22/8 - Monedas de hierro (traces V cancelada)

Dates: 22/08/2008, 23/08/2008, 24/08/2008 / 3 représentations

Traces I - Martín Matalón (Arg.)
Traces IV - Martín Matalón (Arg.)
Traces VI (Multiplicidad) (2006) - Martín Matalón (Arg.)
Monedas de hierro (La rosa profunda-versión concierto) - Martín Matalón (Arg.)

Interprètes: Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Martín Devoto (Arg.), Ángel Frette (Arg.), Olivier Pasquet (Eur.)

29/8 - María Donata D'Urso - Colección particular

Dates: 29/08/2008, 30/08/2008 / 2 représentations

Colección particular (2005) - María Donata D'Urso (Eur.) (F.)

Interprètes: María Donata D'Urso (Eur.) (F.)

14/10 - Converse (evento)

Dates: 14/10/2008 / 1 représentation

Falta programa

Interprètes: Dave Brooks (E.U), Santiago Burghi (Arg.), Marky Ramone & Friends (E.U), El Niño (Arg.), Marky Ramone (E.U), Tucán (Arg.)

26/3 - Charla Philippe Genty. Charla abierta

Dates: 26/03/2008 / 1 représentation

Falta programa

Interprètes: Philippe Genty (Eur.)

27/3 - Primer Encuentro de Crítica y Medios de Comunicación

Dates: 27/03/2008, 28/03/2008, 29/03/2008, 30/03/2008 / 4 représentations

Falta programa

Interprètes: Constantino Bértolo (Arg.), Zaida Capote (Arg.) (F.), Nora Catelli (Arg.) (F.), Ignacio Echeverría (Arg.), Rodolfo Fogwill (Arg.), Elvio Gandolfo (Arg.), Pedro Pablo Guerrero (Arg.), Silvio Mattoni (Arg.), Álvaro Matus (Arg.), Sergio Raimondi (Arg.), Alejandro Zambra (Arg.)

STATISTIQUES

16 concerts, 47 représentations, 14 œuvres,
6 compositeurs, dont 2 compositeurs argentins (33,3%), 2 compositrices (33,3%)
46 Interprètes, dont 35 argentins (76,1%), et 13 femmes (28,3%)

CETC - SAISON 2009

18/6 - Horacio Lavandera (Teatro del Globo)

Dates: 18/06/2009 / 1 représentation

Tierkreis : Acuario - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
Tierkreis : Piscis - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
Tierkreis : Leo - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
Klavierstücke IX (1954) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
Klavierstücke XI - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
Klavierstücke XVI - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
24 Natürliche Dauern - Karlheinz Stockhausen (Eur.)

Interprètes: Horacio Lavandera (Arg.)

10/7 - Four Walls - La niña del enfermero. Coreografía Carlos Trunsky (Teatro El Globo)

Dates: 10/07/2009, 11/07/2009, 12/07/2009, 04/09/2009, 05/09/2009, 06/09/2009 / 6 représentations

Four Walls - La niña del enfermero - John Cage (E.U)

Interprètes: Gabo Ferro (Arg.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.)

30/9 - Trio Fluckiger (Suiza) (Teatro El Globo)

Dates: 30/09/2009 / 1 représentation

Trío para violín, violonchelo y piano - Francisco Kröpfl (Arg.)
Entrevero para violonchelo - Jorge Horst (Arg.)
Flair, para violín, violonchelo y piano - Marcela Pavía (Arg.) (F.)
Elegía para violín y piano - János Tamás (Eur.)
In and outside, para piano - Esther Fluckiger (Eur.) (F.)
Trío fluido, para violín, violonchelo y piano - Max E. Keller (Eur.)

Interprètes: Trio Fluckiger (Eur.), Esther Fluckiger (Eur.) (F.), Stefan Laderach (Eur.), Emanuel Rutsche (Eur.)

14/11 - Programa Schoenberg

Dates: 14/11/2009, 15/11/2009 / 2 représentations

Pierrot Lunaire op.21 (1912) - Arnold Schoenberg (Eur.)
Noche Transfigurada Op. 4 (1899) - Arnold Schönberg (Eur.)

Interprètes: Claudio Barile (Arg.), Solistas de la Camerata Bariloche (Arg.), Vera Cirkovic (Arg.) (F.), Gabriel Falconi (Arg.), Fernando Hasaj (Arg.), Marcela Magín (Arg.) (F.), Grace Medina (E.U) (F.), Andrés Mouroux (Arg.), Fernando Pérez (Arg.), Sviatoslav Poloudine (Arg.), Mariano Rey (Arg.)

STATISTIQUES

4 concerts, 10 représentations, 16 œuvres,
10 compositeurs, dont 3 compositeurs argentins (30%), 2 compositeures (20%)
18 Interprètes, dont 13 argentins (72,2%), et 5 femmes (27,8%)

CETC - SAISON 2010

28/5 - Concierto Horacio Lavandera

Dates: 28/05/2010 / 1 représentation

Ballade - Xiaogang Ye (Otro)
Still Sorrowing - Thomas Adès (Eur.)
Klavierstück II - Herbert Willi (Eur.)
Doble estudio n° 6 - Fabián Panisello (Arg.)
Incises (1994) - Pierre Boulez (Eur.)
Memoria de "no existencia" - Alberto Posadas (Eur.)

Interprètes: Horacio Lavandera (Arg.)

/ - Territorio Gandini. Día 1

Dates: 02/07/2010 / 3 représentations

Diarios - Gerardo Gandini (Arg.)
Cinco estudios para violín y piano - Gerardo Gandini (Arg.)
Sonata para piano N° 2 Gandini - Gerardo Gandini (Arg.)
Arnold strikes again - Gerardo Gandini (Arg.)
JSB: Quodlibet - Gerardo Gandini (Arg.)
Tri-Onerion - Gerardo Gandini (Arg.)
Canciones de Lorca - Gerardo Gandini (Arg.)
Laberinto III - Gerardo Gandini (Arg.)

Interprètes: Marcelo Delgado (Arg.), Violeta Nigro Giunta (Arg.) (F.), Elías Gurevich (Arg.), Leandro Rodríguez Jáuregui (Arg.), Cecilia Pastorino (Arg.) (F.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.), Sebastián Tellado (Arg.)

3/7 - Territorio Gandini. Día 2

Dates: 03/07/2010 / 1 représentation

Diarios - Gerardo Gandini (Arg.)
A Cow in a Mondrian Painting - Gerardo Gandini (Arg.)
Estudio para la descripción de la luna - Gerardo Gandini (Arg.)
Sonata para chelo - Gerardo Gandini (Arg.)
Eusebius - Gerardo Gandini (Arg.)
Porgy's Dream (2006) - Gerardo Gandini (Arg.)

Interprètes: Marcelo Delgado (Arg.), Martín Devoto (Arg.), Patricia García (Arg.) (F.), Violeta Nigro Giunta (Arg.) (F.), Leandro Rodríguez Jáuregui (Arg.), Ernesto Jodos (Arg.), Juliana Moreno (Arg.) (F.)

4/7 - Territorio Gandini. Día 3

Dates: 04/07/2010 / 1 représentation

Diarios - Gerardo Gandini (Arg.)
Fuggevole - Gerardo Gandini (Arg.)

7/7 - Trio Luminar. Concierto Generación bicentenario

Dates: 07/07/2010, 08/07/2010 / 2 représentations

Falta programa

Interprètes: Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Lucrecia Jancsa (Arg.) (F.), Trio Luminar (Arg.), Marcela Magín (Arg.) (F.)

9/7 - Trio Luminar. Concierto

Dates: 09/07/2010 / 1 représentation

Sound's Friction - Santiago Diez Fischer (Arg.)
Proyecciones - Miguel Galperín (Arg.)
Sobre el revés de la palabra - Miguel Galperín (Arg.)
Bios - Matías Giuliani (Arg.)
Interior. Noche - Roberto Azaretto (Arg.)

Interprètes: Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Lucrecia Jancsa (Arg.) (F.), Trio Luminar (Arg.), Marcela Magin (Arg.) (F.)

14/7 - Grupo Vocal de Difusión

Dates: 14/07/2010, 15/07/2010 / 2 représentations

Le cantique des cantiques - Jean-Yves Daniel Lesur (Eur.)
Canticum calamitatis maritimae - Mänty Järvi (Eur.)
Nachklänge - Robert Heppener (Eur.)
When David heard - Eric Whitacre (E.U)

Interprètes: Grupo Vocal de Difusión (Arg.), Mariano Moruja (Arg.)

4/8 - Concierto Silvia Dabul

Dates: 04/08/2010, 05/08/2010, 06/08/2010 / 3 représentations

Klavierstück in sieben Sätzen (recycling der glocken), pieza (...) - Michael Gielen (Eur.)
Makrokosmos Volume II: Doce piezas de fantasía según el Zodí (...) - George Crumb (E.U)

Interprètes: Silvia Dabul (Arg.) (F.), Stefan Litwin (Eur.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

25/8 - La Limousine (coreo. Brenda Angiel)

Dates: 25/08/2010, 26/08/2010, 27/08/2010, 28/08/2010, 29/08/2010 / 5 représentations

La Limousine - Marta Lambertini (Arg.) (F.)

Interprètes: Compañía Danza Aérea (Arg.), Gustavo Alfieri (Arg.), Gerardo Cavanna (Arg.), Oscar Albrieu Roca (Arg.), Fernando Saldaño (Arg.)

29/9 - El Testigo (coreografía Claude Brumachon)

Dates: 29/09/2010, 30/09/2010, 01/10/2010, 02/10/2010, 03/10/2010 / 5 représentations

El Testigo (coreografía) - Claude Brumachon (Eur.)

20/10 - Envidia

Dates: 20/10/2010, 21/10/2010, 22/10/2010, 23/10/2010, 24/10/2010, 26/10/2010 / 6 représentations

Envidia - Rafael Spregelburd (Arg.)

Interprètes : Cecilia Arellano (Arg.) (F.), Ensemble Phoenix de Basilea (Eur.), Jürg Henneberger (Eur.), Robert Koller (Eur.), Marcelo Nisinman (Arg.)

1/12 - El (A)parecido

Dates: 01/12/2010, 02/12/2010, 03/12/2010, 04/12/2010, 05/12/2010, 10/12/2010, 11/12/2010, 12/12/2010 / 8 représentations

El (A)parecido - Marcelo Delgado (Arg.)

Interprètes: Blas Igor Arrese (Arg.), Sergio Castrillón (Arg.), Sergio Catalán (Arg.), Violeta Nigro Giunta (Arg.) (F.), Pablo Grinot (Arg.), Román Lamas (Arg.), Horacio Marassi (Arg.), Cecilia Pastorino (Arg.) (F.), Johanna Pizani (Arg.) (F.), Juan Francisco Ramírez (Arg.), Gonzalo Pérez Terrenova (Arg.), Julieta Vallina (Arg.) (F.)

18/12 - Grupo Vocal de Difusión (Diciembre 2010)

Dates: 18/12/2010, 19/12/2010 / 2 représentations

Siete canciones Poulenc - Francis Poulenc (Eur.)
Canticum Mariae Virginis - Einojuhani Rautavaara (Eur.)
Canticum calamitatis maritimae - Mänty Järvi (Eur.)
Nachklänge - Robert Heppener (Eur.)
When David heard - Eric Whitacre (E.U)

Interprètes: Grupo Vocal de Difusión (Arg.), Mariano Moruja (Arg.)

STATISTIQUES

14 concerts, 50 représentations, 37 œuvres,

23 compositeurs, dont 9 compositeurs argentins (39,1%), 1 compositrices (4,3%)

41 Interprètes, dont 37 argentins (90,2%), et 12 femmes (29,3%)

CETC - SAISON 2011

27/5 - El sirviente

Dates: 27/05/2011, 29/05/2011, 31/05/2011 / 3 représentations

El Sirviente - Marco Tutino (Eur.)

Interprètes: Jorge Bergero (Arg.), Marcos Cifuentes (Arg.), Leonardo Estévez (Arg.), Rodolfo Fischer (Otro), Cecilia Fracchia (Arg.) (F.), ÁngelFrette (Arg.), David Gologorski (Arg.), Javier Portero (Arg.), Roberto Rutkauskas (Arg.), Mónica Sardi (Arg.) (F.), Natasha Tupin (Arg.) (F.), Tony Carlos Ullán (Arg.)

15/6 - Quinteto Sonorama

Dates: 15/06/2011, 18/06/2011 / 2 représentations

Vortex Temporum (1995) - Gérard Grisey (Eur.)

Interprètes: Sergio Catalán (Arg.), Pablo Jivotovski (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Fabio Lovero (Arg.), Mariano Malamud (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Quinteto Sonorama (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

24/8 - Sainte-Nitouche (faltan Dates)

Dates: 24/08/2011 / 1 représentation

Sainte-Nitouche - Luis Naón (Arg.)

Interprètes: Silvia Dabul (Arg.) (F.), Luisina Guiffrey (Arg.) (F.), María Noel Luzardo (Arg.) (F.), Mariano Malamud (Arg.), Pablo Manetti (Arg.), Susanna Moncayo (Arg.) (F.), Martín Moore (Arg.), Facundo Ordoñez (Arg.), Oscar Albrieu Roca (Arg.), Rut Schereiner (Eur.) (F.)

6/9 - Lascaux Experiencia (Instalación)

Dates: 06/09/2011, 07/09/2011, 08/09/2011, 09/09/2011, 10/09/2011 / 5 représentations

Proyecto Lascaux - Luis Naón (Arg.)

Interprètes: Ensemble Laborinthus (Eur.)

30/11 - Mentir (sobre la vida de Ada Falcón)

Dates: 30/11/2011, 06/12/2011 / 2 représentations

Mentir (sobre la vida de Ada Falcón) - Lucas Fagin (Arg.)

Interprètes: Marisú Pavón (Arg.), Rut Schereiner (Eur.) (F.), Haydée Schwartz (Arg.) (F.), Ensemble Tropi (Arg.)

16/12 - Cuarteto de la UNTREF (2011)

Dates: 16/12/2011 / 1 représentation

Four - John Cage (E.U)

Cuarteto - Antonio Tauriello (Arg.)

Dos versiones - Gerardo Gandini (Arg.)

Cuarteto Lutoslawski - Witold Lutoslawski (Eur.)

Interprètes: Carlos Brítez (Arg.), Martín Devoto (Arg.), Mariano Malamud (Arg.), David Núñez (Lat.), Cuarteto de la UNTREF (Arg.)

STATISTIQUES

8 concerts, 17 représentations, 9 œuvres,
8 compositeurs, dont 4 compositeurs argentins (50%), 0 compositrices (0%)
37 Interprètes, dont 33 argentins (89,2%), et 9 femmes (24,3%)

CETC - SAISON 2012

19/4 - Album de vases

Dates: 19/04/2012, 20/04/2012, 21/04/2012 / 3 représentations

Album de Vases (1969) - Oscar Bazán (Arg.)
Treatise (1963) - Cornelius Cardew (E.U)

Interprètes: Ernesto Jodos (Arg.), Fabián Nonino (Arg.), Federico Zypce (Arg.)

17/5 - El arte de la fuga

Dates: 17/05/2012, 18/05/2012, 19/05/2012 / 3 représentations

El arte de la fuga - Johann Sebastian Bach (Eur.)

Interprètes: Silvia Dabul (Arg.) (F.)

21/6 - Retrospectiva Giuliani

Dates: 21/06/2012, 22/06/2012, 23/06/2012 / 3 représentations

Helion, para flauta baja y electrónica (2007) - Matías Giuliani (Arg.)
Obra electroacústica No. 1 (2010) - Matías Giuliani (Arg.)
Posiciones, para ensamble (2012) - Matías Giuliani (Arg.)
Nube de curadores, net art (2011) (2011) - Matías Giuliani (Arg.)
Indicaciones, para ensamble (2010) (2010) - Matías Giuliani (Arg.)
Autoplay, net art (2008) (2008) - Matías Giuliani (Arg.)
Materiales, para ensamble (2011) (2011) - Matías Giuliani (Arg.)
Pierrot Virtuel, net art (2010) - Matías Giuliani (Arg.)
Pregabado No. 1, para ensamble y grabación (2011) - Matías Giuliani (Arg.)
Gansos y saxos, net art (2012) - Matías Giuliani (Arg.)
String trio, para trío de cuerdas y grabación - Matías Giuliani (Arg.)
Masterclasses, para ensamble (2010) - Matías Giuliani (Arg.)
Familia, para familia (2010) (2010) - Matías Giuliani (Arg.)
Crash! para percusión (2011) - Matías Giuliani (Arg.)
Aerobics, net art (2011) (2011) - Matías Giuliani (Arg.)
Pablo, para Pablo Álvarez y 3 flautas (2012) - Matías Giuliani (Arg.)

Interprètes: Pablo Álvarez (Arg.), Marisol Andorra (Arg.) (F.), María del Carmen Coiro (Arg.) (F.), Juan Denari (Arg.), Matías Giuliani (Arg.), Ensamble LEMC (Arg.), Lucía Patiño Mayer (Arg.) (F.), Agustín Nazzetta (Arg.), Federico Sarudiansky (Arg.)

/ - Festival "Integrales"/1-1

Dates: 05/07/2012 / 3 représentations

Bacchanale (1940) - John Cage (E.U)
Totem Ancestor (1942) - John Cage (E.U)
Tossed as it is Untroubled (1944) - John Cage (E.U)
A Valentine out of Season (1944) - John Cage (E.U)
The Unavailable Memory of (1944) - John Cage (E.U)
Prelude for Meditation (1944) - John Cage (E.U)
Spontaneous Earth (1944) - John Cage (E.U)
Root of an Unfocus (1944) - John Cage (E.U)
Mysterious Adventure (1945) - John Cage (E.U)
The Perilous Night (1944) - John Cage (E.U)

Interprètes: Aparicio Alfaro (Arg.)

6/7 - Festival "Integrales"/1-2

Dates: 06/07/2012 / 1 représentation

Primitive (1942) - John Cage (E.U)
In the Name of the Holocaust (1942) - John Cage (E.U)
Music for Marcel Duchamp (1947) - John Cage (E.U)
Amores (Solo I) (1943) - John Cage (E.U)

Amores (Solo II) (1943) - John Cage (E.U)
Our Spring Will Come (1943) - John Cage (E.U)
A Room (1943) - John Cage (E.U)
An the Earth Shall Bear Again (1942) - John Cage (E.U)
Daughters of the Lonesome Isle (1945) - John Cage (E.U)

Interprètes: Aparicio Alfaro (Arg.)

7/7 - Festival "Integrales"/1-3

Dates: 07/07/2012 / 1 représentation

Sonatas e Interludios para piano preparado (1946) - John Cage (E.U)

Interprètes: Aparicio Alfaro (Arg.)

/ - Festival "Integrales"/2-1

Dates: 12/07/2012 / 3 représentations

Zungenspitzentanz (Danza de la punta de la lengua) (1983) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
De Luz (Los siete días de la semana --> Sábado), para piccol (...) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
Der Kleine Harlekin (El pequeño Arlequín) (1975) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
Paradies (Paraíso) (2003) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
De Sonido (Las 24 horas del día --> Hora 21) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)

Interprètes: Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Marcelo González (Arg.)

13/7 - Festival "Integrales"/2-2

Dates: 13/07/2012 / 1 représentation

Flautina (1989) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
De Luz (Los siete días de la semana --> Lunes) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
Sukat (1989) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
De Luz (Los siete días de la semana --> Martes) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
Flöte (1995) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
De Orchester-Finalisten - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
De Luz (Los siete días de la semana --> Miércoles) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
Susanis Echo (1985) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
De: EVAs ZAUBER (La magia de Eva) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
De Luz (Los siete días de la semana --> Lunes) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)

Interprètes: Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Marcelo González (Arg.)

14/7 - Festival "Integrales"/2-3

Dates: 14/07/2012 / 1 représentation

KATHINKAs GESENG (El canto de Kathinka) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
LUZIFERs REQUIEM - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
De Luz (Los siete días de la semana --> Sábado), para piccol (...) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)

Interprètes: Patricia Da Dalt (Arg.) (F.)

/ - Festival "Integrales"/3-1

Dates: 19/07/2012 / 3 représentations

The Salley Gardens (2012) - Luis Mucillo (Arg.)
Volumen I. British Isles - Benjamin Britten (Eur.)
Volumen I. The Salley Gardens - Benjamin Britten (Eur.)
Volumen I. Little Sir William - Benjamin Britten (Eur.)
Volumen I. The Bonny Earl o'Moray - Benjamin Britten (Eur.)
Volumen I. O can ye sew cushions? - Benjamin Britten (Eur.)
Volumen I. The trees they grow so high - Benjamin Britten (Eur.)
Volumen I. The Ash Grove - Benjamin Britten (Eur.)
Volumen I. Olivier Cromwell - Benjamin Britten (Eur.)
Volumen II. France - Benjamin Britten (Eur.)
Volumen II. La Noël passée - Benjamin Britten (Eur.)

Volumen II. Voici le printemps - Benjamin Britten (Eur.)
Volumen II. Fileuse - Benjamin Britten (Eur.)
Volumen II. Le roi s'en va-t'en chasse - Benjamin Britten (Eur.)
Volumen II. Il est quelqu'un sur terre - Benjamin Britten (Eur.)
Volumen II. Eho! Eho! - Benjamin Britten (Eur.)
Volumen II. Quand j'étais chez mon père - Benjamin Britten (Eur.)
Cinco canciones folklóricas francesas (La Belle est un jardi ...) (2012) - Luis Mucillo (Arg.)

Interprètes: Federico Gianera (Arg.), Luis Mucillo (Arg.), Víctor Torres (Arg.), Celina Torres (Arg.) (F.)

20/7 - Festival "Integrales"/3-2

Dates: 20/07/2012 / 1 représentation

La dama azul - Luis Mucillo (Arg.)
Volumen III. British Isles (The Plough Boy - There's no one ...) - Benjamin Britten (Eur.)
A true lover's know, variantes de "Barbara Allen" - Luis Mucillo (Arg.)
Volumen IV. Moore's Irish Melodies (Avenging and bright - Sa ...) - Benjamin Britten (Eur.)

Interprètes: Federico Gianera (Arg.), Luis Mucillo (Arg.), Víctor Torres (Arg.), Celina Torres (Arg.) (F.)

21/7 - Festival "Integrales"/3-3

Dates: 21/07/2012 / 1 représentation

El ciervo blanco (2008) - Luis Mucillo (Arg.)
Volumen V. British Isles (The Brisk Young Widow - Sally in o ...) - Benjamin Britten (Eur.)
Seis preludios del ciclo La manta estrellada (Introito para ...) (2008) - Luis Mucillo (Arg.)
Tom Bowling and Other Songs Arrangements (Tom Bowling - The ...) - Benjamin Britten (Eur.)

Interprètes: Federico Gianera (Arg.), Luis Mucillo (Arg.), Víctor Torres (Arg.), Celina Torres (Arg.) (F.)

10/8 - Ensamble ECOEIN (incierto)

Dates: 10/08/2012 / 1 représentation

Obra Cergio Prudencio - Cergio Prudencio (Lat.)
Obra Oscar Bazán - Oscar Bazán (Arg.)
Obra Graciela Paraskevaídis - Graciela Paraskevaídis (Arg.) (F.)

Interprètes: ECOEIN (Ensamble de Cámara de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos), La Paz (Lat.), Cergio Prudencio (Lat.)

23/8 - Gallos y huesos

Dates: 23/08/2012, 24/08/2012, 25/08/2012 / 3 représentations

Gallos y huesos - Pablo Ortiz (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Evangelina Bidart (Arg.) (F.), Nonsense EVS (Arg.), Lucrecia Jancsa (Arg.) (F.), Lucia Lalanne (Arg.) (F.), Javier Lezcano (Arg.), Valeria Martinelli (Arg.) (F.), Cecilia Mazzufero (Arg.) (F.), Soledad Molina (Arg.) (F.)

20/9 - Triptico

Dates: 20/09/2012, 21/09/2012, 22/09/2012 / 3 représentations

espera la piedra (2012) - Valentín Pelisch (Arg.)
Mantra de verano (2011) - Fernando Aure (Arg.)
Casi la soledad - Luis Menacho (Arg.)

Interprètes: Oscar Araiz (Arg.), Horacio Badano (Arg.), Alejandro Becerra (Arg.), Marina Buffagni (Arg.) (F.), Florencia Ciaffone (Arg.) (F.), Juan Denari (Arg.), Carlos Gallardo (Arg.), Sebastián Gangi (Arg.), Rosaura García (Arg.) (F.), Emanuel Ludueña (Arg.), Ariel Morando (Arg.), Manuel Moreno (Arg.), Constancia Moroni (Arg.) (F.), Mariano Moruja (Arg.), Mariana Nigro (Arg.) (F.), Verónica Nostro (Arg.) (F.), Miguel Ángel Pérez (Arg.), Belén Polpadre (Arg.) (F.), Haydée Schwartz (Arg.) (F.), Clara Sellan (Arg.) (F.), Ana Laura Sluvis (Arg.) (F.), Ensamble vocal Diapasón Sur (Arg.), Sebastián Tellado (Arg.), Ensamble Tropi (Arg.)

18/10 - Inventarios argentinos II

Dates: 18/10/2012, 19/10/2012, 20/10/2012 / 3 représentations

La ciudad - Martín Liut (Arg.)

Interprètes: Paralelo 33° (Arg.), Néstor Andrenacci (Arg.), GCC (Grupo de Canto Coral) (Arg.), Martín Diez (Arg.), Fabián Keoroglanián (Arg.), Marcelo Moguilevsky (Arg.), Pablo La Porta (Arg.)

23/10 - Ensamble Neue Vocalsolisten. Música del siglo XXI a capella (co-prod. ColónContempo)

Dates: 23/10/2012 / 1 représentation

Scriptura Antiqua, para cinco voces (2011) - José María Sánchez Verdú (Eur.)
Narcisse, para dos voces masculinas (2001) - Tiziano Manca (Eur.)
Pinocchio - una storia parallela, para cuatro voces masculin (...) (2005) - Lucia Ronchetti (Eur.) (F.)
Präludien I, para seis voces (2005) - Mischa Käser (Eur.)
Signification, para tres voces masculinas (2010) - Tiziano Manca (Eur.)
Récitations (5 y 12), para voz solista (1978) - Georges Aperghis (Eur.)
Paddy Reilly runs with the Devil, arreglo de Van Halen (2007) - Jennifer Walshe (Eur.) (F.)
The Neue Vocalsolisten Song Book - Lars-Petter Hagen (Eur.)

Interprètes: Guillermo Anzorena (Arg.), Andreas Fischer (Eur.), Daniel Gloger (Eur.), Martin Nagy (Eur.), Truike van der Poel (Eur.) (F.), Neue Vocalsolisten Stuttgart (Eur.), Sarah Maria Sun (Eur.) (F.)

24/10 - Ensamble Neue Vocalsolisten. Geschichte (co-prod. ColónContempo)

Dates: 24/10/2012 / 1 représentation

Geschichte. La Historia. Ópera a capella (2003) - Oscar Strasnoy (Arg.)

Interprètes: Guillermo Anzorena (Arg.), Andreas Fischer (Eur.), Daniel Gloger (Eur.), Martin Nagy (Eur.), Truike van der Poel (Eur.) (F.), Neue Vocalsolisten Stuttgart (Eur.), Sarah Maria Sun (Eur.) (F.)

9/11 - Museo Pierrot I&III - Pierrot trashumante

Dates: 09/11/2012, 11/11/2012 / 2 représentations

Lunático - Marcelo Katz (Arg.)
Pasacaglia lunar - Marcelo Delgado (Arg.)
Lunario sentimental 3er mov. - Gerardo Gandini (Arg.)
Distancias Tarrés - Fernando Tarrés (Arg.)
Corazón de papel - Alberto Franco (Arg.)
La luna sanada - Pablo Manetti (Arg.)
Pierrot - Jorge del Moral (Arg.)

Interprètes: Rodrigo de Caso (Arg.), Nicolás Cesario (Arg.), Marcelo Delgado (Arg.), Richard Alonso Díaz (Lat.), Alejandra Egido (Arg.) (F.), Federico Figueroa (Arg.), Nati Iñón (Arg.) (F.), Axel Juárez (Arg.), Malena Levin (Arg.) (F.), Matías Nieva (Arg.), María Ontiveros (Arg.) (F.), Derli Prada (Arg.), Mónica Radvanski (Arg.) (F.), Fernanda Ranguileo (Arg.) (F.), Gonzalo Pérez Terranova (Arg.)

10/11 - Museo Pierrot II - Pierrot, un prisma

Dates: 10/11/2012 / 1 représentation

Pierrot Lunaire op.21 (1912) - Arnold Schoenberg (Eur.)

Interprètes: Carlos Bertazza (Arg.), Carlos Brítez (Arg.), Elena Buchbinder (Arg.) (F.), Sergio Catalán (Arg.), Marcelo Delgado (Arg.), Alejandra Egido (Arg.) (F.), Las Fellinis (Arg.), Sebastián Gangi (Arg.), Nati Iñón (Arg.) (F.), Alejandro Labastía (Arg.), Marcela López (Arg.) (F.), Fabio Loverso (Arg.), Silvia Luna (Arg.) (F.), Elizabeth Magazián (Arg.) (F.), Javier Mariani (Arg.), Eugenio Monjeau (Arg.), Constanza Moroni (Arg.) (F.), Graciela Oddone (Arg.) (F.), María Ontiveros (Arg.) (F.), Jeanne Parrenne (Eur.) (F.), Cecilia Pastorino (Arg.) (F.), Johanna Pisani (Arg.) (F.), Derli Prada (Arg.), Mónica Radvanski (Arg.) (F.), Fernanda Ranguileo (Arg.) (F.), María Antonia Rodríguez (Arg.) (F.), Diego Ruiz (Arg.), Natalia Salinas (Arg.) (F.)

29/11 - Díptico. Trazas sobre trazas (coreo. Diana Theocharidis)

Dates: 29/11/2012, 30/11/2012, 01/12/2012 / 3 représentations

Traces VI (Multiplicidad) (2006) - Martín Matalón (Arg.)
Traces IV - Martín Matalón (Arg.)
Traces III (El hombre que muere) - Martín Matalón (Arg.)
Traces VII (La carta) - Martín Matalón (Arg.)

Traces I - Martín Matalón (Arg.)
Traces V (Levedad) - Martín Matalón (Arg.)

Interprètes: Valentín Basaldúa (Arg.), Pierre-Simon Chevry (Eur.), Gabriel Contreras (Arg.), Julián Galván (Arg.), Christoph Hauser (Eur.), Eric Lamberger (Eur.), Alina Marinelli (Arg.) (F.), Ensemble Ars Nova (Eur.), Eve Payeur (Eur.) (F.), Johanna Pisani (Arg.) (F.), Pierre Rémondrière (Eur.), María Teresa del Río (Arg.) (F.), Rodolfo De Souza (Arg.), Isabelle Veyrier (Eur.) (F.)

4/12 - Díptico. La rosa... (Coreo. Diana Theocharidis)

Dates: 04/12/2012, 05/12/2012 / 2 représentations

La Rosa... (2011) - Martín Matalón (Arg.)

Interprètes: Aïda Aragoneses Aguado (Eur.) (F.), Fabrice Bourgerie (Eur.), Pierre-Simon Chevry (Eur.), Pascal Contet (Eur.) (F.), Isabelle Cornélis (Eur.) (F.), Geraldine Keller (Eur.) (F.), Eric Lamberger (Eur.), Tanguy Menez (Eur.), Ensemble Ars Nova (Eur.), Eve Payeur (Eur.) (F.), Philippe Récard (Eur.), Rodolfo De Souza (Arg.), Isabelle Veyrier (Eur.) (F.)

13/12 - Nadie me dijo que había venido...

Dates: 13/12/2012, 14/12/2012, 15/12/2012 / 3 représentations

Nadie me dijo que había venido a este mundo para olvidarme d (...) (2012) - Guillermo Klein (Arg.)

Interprètes: Diego Fainguersch (Arg.), Horacio González (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Marcela Magín (Arg.) (F.), Marta Roca (Arg.) (F.), Marcelo Subiotto (Arg.)

STATISTIQUES

23 concerts, 47 représentations, 114 œuvres,
33 compositeurs, dont 19 compositeurs argentins (57,6%), 3 compositrices (9,1%)
127 Interprètes, dont 103 argentins (81,1%), et 50 femmes (39,4%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 1997. I EDICIÓN

22/4 - Concierto N°1. Nuevas tecnologías por nueve compositeurs

Dates: 22/04/1997 / 1 représentation

Tiempos magnéticos - Pablo Di Liscia (Arg.)
Obra desconocida - Jorge Sad (Arg.)
Obra desconocida - Juan Carlos Figueiras (Arg.)
Obra desconocida - Guillermo Pozzatti (Arg.)
Obra desconocida - Miguel Calzón (Arg.)

29/4 - Concierto N°2 - Piano y percusión

Dates: 29/04/1997 / 1 représentation

Segunda construcción - John Cage (E.U)
Klavierstück IX - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
Tercera Construcción - John Cage (E.U)
Sequenza IV - Luciano Berio (Eur.)
Credo in US - John Cage (E.U)

Interprètes: Paralelo 33° (Arg.), Marcos Cabezas (Arg.), Martín Diez (Arg.), Fabián Keoroglanián (Arg.), Pablo La Porta (Arg.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.)

3/6 - Concierto N°3 Suma

Dates: 03/06/1997 / 1 représentation

Iconoclasta (1997) - Federico Zypce (Arg.)
En abril (1996) - Graciela Paraskevaidis (Arg.) (F.)
MM 51 (1976) - Mauricio Kagel (Arg.)

Umbrales (1994) - Cergio Prudencio (Lat.)

Interprètes: Eduardo Corrado (Arg.), Carlos Lipsic (Arg.), Adriana de los Santos (Arg.) (F.)

17/6 - Concierto N°4 - Música electrónica con Interprètes en vivo

Dates: 17/06/1997 / 1 représentation

Dos niños amenazados por un ruiseñor - Antonio Tauriello (Arg.)

Sofferte ande serene - Luigi Nono (Eur.)

Escalas y arpeggios N. 1 - Gonzalo Biffarella (Arg.)

Music for Alto Saxophone and Electronics - Pablo Furman (Arg.)

Divertimento III (1992) - Julio Martin Viera (Arg.)

Interprètes: Ángel Frette (Arg.), Nora García (Arg.) (F.), María Noel Lusardo (Arg.) (F.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.)

12/8 - Concierto N°5 - John Cage

Dates: 12/08/1997 / 1 représentation

Sonatas e Interludios para piano preparado (1946) - John Cage (E.U)

Conferencia sobre la nada (1950) - John Cage (E.U)

Variations I (1958) - John Cage (E.U)

Interprètes: Gerardo Gandini (Arg.), Fito Páez (Arg.)

19/8 - Concierto N°6 - Segunda escuela de Viena

Dates: 19/08/1997 / 1 représentation

Tres piezas para piano, op.11 (1909) - Arnold Schönberg (Eur.)

Cuatro piezas para clarinete y piano, Op. 5 (1913) - Alban Berg (Eur.)

Tres piezas para piano, op.11 (1909) - Arnold Schönberg (Eur.)

Cuatro piezas para violín y piano Op. 7 (1910) - Anton Webern (Eur.)

Konzert / Concierto para nueve instrumentos, Op. 24 (1934) - Anton Webern (Eur.)

Noche Transfigurada Op. 4 (1899) - Arnold Schönberg (Eur.)

Interprètes: Alejandro Cancelos (Arg.), Ignacio Carosi (Arg.), Christian Fabris (Arg.), Gabriel Falconi (Arg.), Mariano Fragioni (Arg.), Haydée Francia (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.), Valentín Garvie (Arg.), Emiliano Greizerstein (Arg.), Pablo Grinot (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Alexander Iacoulev (Arg.), Gustavo García Novo (Arg.), Alejo Pérez Pouillieux (Arg.), Séptima práctica (Arg.), Santiago Pulti (Arg.), Sinfoniettade la Fundación Omega Seguros (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.), Néstor Tedesco (Arg.), María Zanzi (Arg.) (F.)

26/8 - Concierto N°7 - De acá y ahora

Dates: 26/08/1997 / 1 représentation

Soledades (1978) - Manolo Juárez (Arg.)

Arenas (A la memoria de Morton Feldman) (1988) - Mariano Etkin (Arg.)

Impromptus [en homenaje a Arnold Schönberg] (1989) - Antonio Tauriello (Arg.)

Diario IV : Sobre un canto de Luigi Nono (1996) - Gerardo Gandini (Arg.)

Diario IV : Pessoa: tres fragmentos (1996) - Gerardo Gandini (Arg.)

Diario IV : Adagissimo [In memoriam T.T.] (1996) - Gerardo Gandini (Arg.)

Lo que no es azul (1993) - Germán Cancián (Arg.)

2 x 4 (1978) - Carmelo Saitta (Arg.)

Interprètes: Oscar Carnero (Arg.), Gerardo Cavanna (Arg.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Gabriel Falconi (Arg.), Haydée Francia (Arg.) (F.), Ángel Frette (Arg.), Mariano Frogioni (Arg.), Gerardo Gandini (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Alexander Iacoulev (Arg.), Cecilia Jakoubowitz (Arg.) (F.), Cecilia Aguirre Paz (Arg.) (F.), Sinfonietta de la Fundación Omega Seguros (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.), Néstor Tedesco (Arg.)

30/9 - Concierto N°8 - El tango en la música contemporánea. La música contemporánea en el tango

Dates: 30/09/1997 / 1 représentation

Tango for Yvar (1983) - Serban Nichifor (Eur.)Tango (1989) - László Sáy (Eur.)

Tango Voices - William Duckworth (E.U)Tango (1984) - Lucas Foss (E.U)

Tierkreis Germini - Mercure (1985) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)Tango Mnemonic (1983) - Jo Kondo (Otro)

¿Y ahora? (1984) - Coriún Aharonián (Lat.) Incitation to Desire (1982) - Chester Biscardi (E.U)
Tango d'Antan (1914) - Dane Rudhyar (E.U)
Le Tango Perpétuel (1914) - Erik Satie (Eur.)Perpetual Tango (1984) - John Cage (E.U) Tango (1984) - Anthony Gnegy (Otro)
Puritamer tango (1984) - Walter Zimmermann (Eur.)Tango no tango (1983) - Jackson Hill (E.U)
Ms. Jackson Dances for the People (1984) - Skott Pender (E.U)
¿Tango? (1984) - Conlon Nancarrow (E.U)Postangos - Gerardo Gandini (Arg.)
Perpetual Tango realización ME - Mariano Etkin (Arg.)Perpetual Tango realización MJ - Manolo Juárez (Arg.)
Perpetual Tango realización EO - Erik Oña (Arg.)
Perpetual Tango realización CV - Cecilia Villanueva (Arg.) (F.)Perpetual Tango realización GV - Gabriel Valverde (Arg.)

Interprètes: Gerardo Gandini (Arg.), Haydée Schwartz (Arg.) (F.)

14/10 - Concierto N°9 - De la vanguardia al presente

Dates: 14/10/1997 / 1 représentation

Orillas (1998) - Francisco Kröpfl (Arg.)

In memoriam J. C. Paz (1972) - Nelly Moreto (Arg.)Dédalus (1950) - Juan Carlos Paz (Arg.)

Interprètes: Rubén Barbieri (Arg.), Fabián Bertero (Arg.), Ensemble académico del CEAMC (Arg.), Alfredo Gómez (Arg.), Lucía Maranca (Arg.) (F.), Ariel Rosunniolle (Arg.), Laura Rus (Arg.) (F.), Santiago Santero (Arg.), Julieta Szewach (Arg.) (F.)

STATISTIQUES

9 concerts, 9 représentations, 60 œuvres,

46 compositeurs, dont 23 compositeurs argentins (50%), 2 compositrices (4,3%)

48 Interprètes, dont 48 argentins (100%), et 12 femmes (25%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 1998. II EDICIÓN

6/10 - Concierto N°1. Quinteto CEAMC

Dates: 06/10/1998 / 1 représentation

Eleven Echoes of Autumn (1965) - George Crumb (E.U.)
Soledades (1978) - Manolo Juárez (Arg.)
Passacaglia sobre un tema de Bach (1987) - Julio Martin Viera (Arg.)
Sinfonia de cámara N.1, Opus 9 (1906) - Arnold Schönberg (Eur.)

Interprètes: Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Elías Gurevich (Arg.), Guillermo Sánchez (Arg.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.)

13/10 - Concierto N°2. Suma II. Adriana de los Santos

Dates: 13/10/1998 / 1 représentation

Music for Piano with Slow Sweep Pure Oscillators (1992) - Alvin Lucier (E.U.)
Ambitos (1998) - Cergio Prudencio (Lat.)
Seco, fantasmal y vertiginoso (1986) - Eduardo Cáceres (Lat.)
Maquinarias (1992) - Carmen Baliero (Arg.) (F.)
A Machine (1984) - Frédéric Rzewski (Eur.)
Hope Street Tunnel Blues (1983) - Alvin Curran (E.U.)

Interprètes: Marcelo Katz (Arg.), Adriana de los Santos (Arg.) (F.)

20/10 - Concierto N°3. La percusión en la música contemporánea. Paralelo 33 - Angel Frette

Dates: 20/10/1998 / 1 représentation

Legal Highs (1988) - David P. Jones (E.U.)
Temazcal - Javier Alvarez (Lat.)
Black Page I/III - Frank Zappa (E.U.)
Threedance - Robert Aldrige (E.U.)
Psappha (1976) - Iannis Xenakis (Eur.)
Empor - Fabián Pérez Tedesco (Arg.)

Interprètes: Paralelo 33° (Arg.), Ángel Frette (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Fabián Keoroglanián (Arg.), Eduardo Nicoleau (Arg.), Pablo La Porta (Arg.), Gabriel Spiller (Arg.), Marcelo Torre (Arg.)

27/10 - Concierto N°4. Música Coral Contemporánea. Grupo Vocal de Difusión

Dates: 27/10/1998 / 1 représentation

Magany - György Ligeti (Eur.)
Papainé - György Ligeti (Eur.)
Oregek - Zoltán Kodály (Eur.)
Requiem aeternam I - Herbert Howells (Eur.)
Requiem aeternam II - Herbert Howells (Eur.)
Misa para doble coro - Frank Martin (Eur.)

Interprètes: Grupo Vocal de Difusión (Arg.), Mariano Moruja (Arg.)

3/11 - Concierto N°5. Séptima Práctica. El Fin de la Música

Dates: 03/11/1998 / 1 représentation

Serenade (1968) - Alfred Schnittke (Eur.)
Cinco Haikus (1995) - Antonio Zimmerman (Arg.)
Arenas de Lutecia (1998) - Mario Lorenzo (Arg.)
La apuesta (1996) - Ignacio Carosi (Arg.)
Ionisation (1929) - Edgar Varese (Eur.)

Interprètes: José Amato (Arg.), Henry Bay (Arg.), Diego Brignone (Arg.), Alejandro Cancelos (Arg.), Ignacio Carosi (Arg.), Diego Cosín (Arg.), Martín Diez (Arg.), Ricardo González Dorrego (Arg.), Maxi de la Fuente (Arg.), Valentín Garvie (Arg.), Hugo Gervini (Arg.), Pablo Grinot (Arg.), Alejandro Guareschi (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Laura Kersevan (Arg.) (F.), Barbara Kusa (Arg.) (F.), Ana Larreateguy (Arg.) (F.), Hernán Martín (Arg.), Rodrigo Merolla (Arg.), Eduardo Nicoleau (Arg.),

Pablo La Porta (Arg.), Séptima práctica (Arg.), Pablo Ravaschini (Arg.), Gabriel Spiller (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.), Arturo Vergara (Arg.), Miguel Ángel Villarroel (Arg.), Diego Voloschin (Arg.), Antonio Zimmerman (Arg.)

10/11 - Concierto N°6. Francisco Kröpfl, Música Electroacústica

Dates: 10/11/1998 / 1 représentation

Marina (de un tiempo de verano) (1998) - Luis Maria Serra (Arg.)
El glotón de Pepperland (1970) - Ariel Martínez (Arg.)
Tiempos virtuales (1997) - Jorge Rapp (Arg.)
Divertimento II "El reloj" (1987) - Julio Martín Viera (Arg.)
La maga, o el ángel de la noche (1989) - Carmelo Saitta (Arg.)
Espacios acusmáticos - Enrique Belloc (Arg.)

Interprètes: Francisco Kröpfl (Arg.)

17/11 - Concierto N°7. Œuvres para dos pianos y dos marimbas

Dates: 17/11/1998 / 1 représentation

Linea - Luciano Berio (Eur.)
Three Monotypes - Martín Matalón (Arg.)
Blunt Music - Peter Hatch (Otro)

Interprètes: Luis Favero (Arg.), Ángel Frette (Arg.), Zaida Saiace (Arg.) (F.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.), Fumie Yamashita (Arg.) (F.)

24/11 - Concierto N°8. Manchas sobre el silencio-Equipo de trabajo

Dates: 24/11/1998 / 1 représentation

De la indiferencia - Mariano Etkin (Arg.)
Viejo final de partida - Carlos Mastropietro (Arg.)
Resplandor de los Surem - Gabriel Valverde (Arg.)
Periplos (2000) - Santiago Santero (Arg.) * Commande CETC *
Nueve recuerdos de duración (2001) - Martín Bauer (Arg.) * Commande CETC *

Interprètes: Cristina Banegas (Arg.) (F.), Martín Bauer (Arg.), Henry Bay (Arg.), Pablo Borzani (Arg.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Ángel Frette (Arg.), Amalia del Giudice (Arg.) (F.), Ignacio Gómez (Arg.), Miguel Guerberof (Arg.), Silvia Luna (Arg.) (F.), Eduardo Nicoleau (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.)

STATISTIQUES

8 concerts, 8 représentations, 41 œuvres,
38 compositeurs, dont 18 compositeurs argentins (47,4%), 1 compositrice (2,6%)
53 Interprètes, dont 53 argentins (100%), et 11 femmes (20,8%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 1999. III EDICIÓN

2/11 - Concierto N°1. Rothko Chapel. Palais de Mari

Dates: 02/11/1999 / 1 représentation

Palais de Mari (1986) - Morton Feldman (E.U)
Rothko - Severo Sarduy (Lat.)
Rothko Chapel (1974) - Morton Feldman (E.U)

Interprètes: María Inés Aldaburu (Arg.) (F.), Martín Bauer (Arg.), Grupo Vocal de Difusión (Arg.), Fabián Keoroglanián (Arg.), Gustavo Massun (Arg.), Mariano Moruja (Arg.), Mariana Nigro (Arg.) (F.), Carlos Pais (Arg.), Pablo La Porta (Arg.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.)

9/11 - Concierto N°2. Œuvres de Mariano Etkin

Dates: 09/11/1999 / 1 représentation

Distancias (1968) - Mariano Etkin (Arg.)
Locus solus (1989) - Mariano Etkin (Arg.)
Otros soles (1976) - Mariano Etkin (Arg.)
Arenas (A la memoria de Morton Feldman) (1988) - Mariano Etkin (Arg.)
Lo que nos va dejando (1998) - Mariano Etkin (Arg.)
Caminos de cornisa (1985) - Mariano Etkin (Arg.)

Interprètes: Marcelo Barragán (Arg.), Henry Bay (Arg.), Raúl Becerra (Arg.), Jorge Camiruaga (Lat.), Amalia del Giudice (Arg.) (F.), Ricardo Gómez (Arg.), Yasuko Miyamoto (Otro) (F.), Javier Portero (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.)

16/11 - Concierto N°3. Concierto de piezas radiofónicas

Dates: 16/11/1999 / 1 représentation

La condena - Oscar Edelstein (Arg.)
Lo que se dijo - Santiago Santero (Arg.) Ultimo momento - Carmen Baliero (Arg.) (F.) Alplax - Martín Bauer (Arg.)
El Tiempo (la condena) apunte 1 - Oscar Edelstein (Arg.)

Interprètes: Jimena Anganuzzi (Arg.), Teresa Arijón (Arg.) (F.), Marcelo Barragán (Arg.), Bárbara Belloc (Arg.) (F.), Octavio Buñi (Arg.), Silvia Davini (Arg.), Leonardo Edul (Arg.), Ezequiel Finger (Arg.), Ana Izcovich (Arg.) (F.), Marcelo Katz (Arg.), Andrés Merayo (Arg.), Eduardo Nicoleau (Arg.), Andrea Pensado (Arg.) (F.), Martín Rejtman (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Adriana de los Santos (Arg.) (F.), Bárbara Togander (Arg.) (F.), Clea Torales (Arg.) (F.)

23/11 - Concierto N°4. Œuvres de Charles Ives

Dates: 23/11/1999 / 1 représentation

Walt Whitman - Charles Ives (E.U)
Tom Sails Away (1917) - Charles Ives (E.U)
Like a Sick Eagle (Keats) (1920) - Charles Ives (E.U)
Karen (1894) - Charles Ives (E.U)
Elegie (1901) - Charles Ives (E.U)
Those Evening Bells (1907) - Charles Ives (E.U)
Ann Street (1921) - Charles Ives (E.U)
The Children's Hour (1901) - Charles Ives (E.U)
Slow March (1888) - Charles Ives (E.U)
At the River (1916) - Charles Ives (E.U) A Christmas Carol - Charles Ives (E.U)
Sonata N.2 "Concord" - Charles Ives (E.U)

Interprètes: Alejandro Bonomo (Arg.), Raúl del Castillo (Arg.), Susana Kasakoff (Arg.) (F.), Víctor Torres (Arg.)

STATISTIQUES

4 concerts, 4 représentations, 26 œuvres,
8 compositeurs, dont 5 compositeurs argentins (62,5%), 1 compositrice (12,5%)
39 Interprètes, dont 37 argentins (94,9%), et 13 femmes (33,3%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 2000. IV EDICIÓN

7/11 - Concierto I. Arditti Quartet

Dates: 07/11/2000 / 1 représentation

5 piezas Op. 5 - Anton Webern (Eur.) Cuarteto N°8 - Wolfgang Rihm (Eur.)
Cuarteto N°4 - Mauricio Kagel (Arg.) Cuarteto N°3 - Jonathan Harvey (Eur.)
Homage a Mihály András - György Kurtág (Eur.)
12 Mikroludien für streichquartet - György Kurtág (Eur.)
Tetras (1983) - Iannis Xenakis (Eur.)

Interprètes: Irvine Arditti (Eur.), Graeme Jennings (Eur.), Rohan de Saram (Eur.), Dov Scheindlin (Eur.)

8/11 - Concierto II. Arditti Quartet

Dates: 08/11/2000 / 1 représentation

Cuarteto N°3 - Conlon Nancarrow (E.U)
Cuarteto N°4 - Giacinto Scelsi (Eur.)
Cuarteto N°3 - Brian Ferneyhough (Eur.)
String quartet in four parts - John Cage (E.U)
Cuarteto N°2 - György Ligeti (Eur.)

Interprètes: Irvine Arditti (Eur.), Graeme Jennings (Eur.), Rohan de Saram (Eur.), Dov Scheindlin (Eur.)

14/11 - Concierto III. Grupo Vocal de Difusión

Dates: 14/11/2000 / 1 représentation

Immortal Bach (1988) - Johann Sebastian Bach - Knut Nustedt (Eur.)
Hear my Prayer, Oh Lord (1986) - Henry Purcell - Svan - David Sanoström (Eur.) Cries of London (1976) - Luciano Berio (Eur.)
Persephassa - Iannis Xenakis (Eur.)

Interprètes: Paralelo 33° (Arg.), Marcos Cabezas (Arg.), Martín Diez (Arg.), Grupo Vocal de Difusión (Arg.), Fabián Keoroglanián (Arg.), Gabriel Luchetti (Arg.), Hernán Martín (Arg.), Mariano Moruja (Arg.), Pablo La Porta (Arg.)

21/11 - Concierto IV. La historia de un soldado

Dates: 21/11/2000 / 1 représentation

La historia del soldado (1918) - Igor Stravinsky (Eur.)
Aridandantemente - Sergio Bove (Arg.)
Es el sol o silencio - Daniel Judkovski (Arg.)
En el desierto, gritos - Damián Rodríguez Kess (Arg.)
Magnus Circus - Marcelo Delgado (Arg.)
Vox ex machina - Andrea Pensado (Arg.) (F.)

Interprètes: Pedro Casis (Arg.), Ernesto Insant (Arg.), Daniel Judkovski (Arg.), Magnus Martensson (Eur.), Carlos Ovejero (Arg.), Pablo La Porta (Arg.), Sergio Rivas (Arg.), Daniel Robusqui (Arg.), Guillermo Sánchez (Arg.)

28/11 - Concierto V. Homenaje a Conlon Nancarrow

Dates: 28/11/2000 / 1 représentation

Cuatro Estudios para Pianola 3c, 3d, 26 y 19 - Conlon Nancarrow (E.U)
Tres Piezas para Cuarteto de Cuerdas (1914) - Igor Stravinsky (Eur.)
Dos cánones para Ursula - Conlon Nancarrow (E.U)
Sonatina - Conlon Nancarrow (E.U)
Sonata en tres páginas - Charles Ives (E.U)
Fabric - Henry Cowell (E.U)
Tres estudios a dos voces - Conlon Nancarrow (E.U)
Tango? - Conlon Nancarrow (E.U)
Cinco piezas fáciles - Igor Stravinsky (Eur.)
Cuatro Estudios para Pianola 3c, 3d, 26 y 19 - Conlon Nancarrow (E.U)
Cuatro estudios para pianola 6, 18, 4 y 15 - Conlon Nancarrow (E.U)

Cuatro estudios para pianola 6, 18, 4 y 15 - Conlon Nancarrow (E.U)

Interprètes: Helena Bugallo (Arg.) (F.), Amy Williams (E.U) (F.)

STATISTIQUES

5 concerts, 5 représentations, 32 œuvres,

25 compositeurs, dont 6 compositeurs argentins (24%), 1 compositrice (4%)

23 Interprètes, dont 17 argentins (73,9%), et 2 femmes (8,7%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 2001. V EDICIÓN

23/10 - Concierto I. London Sinfonietta (Gran Bretaña)

Dates: 23/10/2001 / 1 représentation

Five distances for five instruments - Harrison Birtwistle - Guillaume de Machaut (Eur.)
Quintettino - Salvatore Sciarrino (Eur.)
8 Etudes and a Fantasy - Elliott Carter (E.U)
New York Counterpoint (1985) - Steve Reich (E.U) Ten Pieces for Wind Quintet - György Ligeti (Eur.)
14 maneras de describir la lluvia (1941) - Hans Heisler (Eur.)

Interprètes: Philip Eastop (Eur.), Gareth Hulse (Eur.), Helen Keen (Eur.), John Orford (Eur.), Mark van de Wiel (Eur.)

24/10 - Concierto II. London Sinfonietta (Gran Bretaña)

Dates: 24/10/2001 / 1 représentation

Hoquetus David - Harrison Birtwistle - Guillaume de Machaut (Eur.)
Dérive - Pierre Boulez (Eur.)
Etwas Ruhiger Im Ausdruck - Henryk Górecki (Eur.)
Pletko - Iannis Xenakis (Eur.)
Pierrot Lunaire op.21 (1912) - Arnold Schoenberg (Eur.)

Interprètes: Richard Benjafield (Eur.), John Constable (Eur.), Clio Gould (Eur.) (F.), Anssi Karttunen (Eur.), Mary King (Eur.) (F.), Alejandro Lago (Arg.), Diego Mason (Eur.), Mark van de Wiel (Eur.)

6/11 - Concierto III. El hombre que fue jueves. Concierto anónimo. Música argentina del siglo XXI

Dates: 6/11/2001 / 1 représentation

Malavés - Carlos Mastropietro (Arg.)
De-venir - Ezequiel Menalled (Arg.)
A dúo - Francisco Kröpfl (Arg.)
Quién me diese alas como de paloma - Patricia Martínez (Arg.) (F.)
Trame II - Martín Matalón (Arg.)
La naturaleza de las cosas - Mariano Etkin (Arg.)
Warnes - Nicolás Varchausky (Arg.)

Interprètes: Mónica Cosachov (Arg.) (F.), Patricio Cotella (Arg.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Martín Devoto (Arg.), Martín Ferrés (Arg.), Marcela Magín (Arg.) (F.), Manuel de Olaso (Arg.), Pablo La Porta (Arg.), Elisabeth Ridolfi (Arg.) (F.), Sergio Rivas (Arg.), Guillermo Sánchez (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Enrique Schnebelli (Arg.), Roberto Segret (Arg.), Hernán Vives (Arg.)

13/11 - Concierto IV. Cuarteto de cuerdas Nº2 de Morton Feldman. Cuarteto Pellegrini

Dates: 13/11/2001 / 1 représentation

Cuarteto de cuerdas Nº2 - Morton Feldman (E.U)

Interprètes: Thomas Hofer (Eur.), Fabio Marano (Eur.), Helmut Menzler (Eur.), Antonio Pellegrini (Eur.), Cuarteto Pellegrini (Eur.)

20/11 - Concierto V. Pas de Cinq / Quad. Kagel y Beckett en concierto. Teatro musical

Dates: 20/11/2001 / 1 représentation

Nach und Traume - Samuel Beckett (Eur.)
An Tasten - Mauricio Kagel (Arg.)
Quad - Samuel Beckett (Eur.)
Ungis incarnatum est... - Mauricio Kagel (Arg.)
Pas de Cinq - Mauricio Kagel (Arg.)
Film - Samuel Beckett (Eur.)

Interprètes: Martín Bauer (Arg.), Rubén Blasco (Arg.), Arturo Carrera (Arg.), Margarita Fernández (Arg.) (F.), Ezequiel Finger (Arg.), Silvia Giusto (Arg.) (F.), Luis Herrera (Arg.), Diego Mazza (Arg.), Ezequiel Menalled (Arg.), Daniel Miguez (Arg.), Martín Moore (Arg.), Eduardo Nicoleau (Arg.), Sandro Nunziatta (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Adriana de los Santos (Arg.) (F.), Gabriel Spiller (Arg.), Diego Starosta (Arg.), Cecilia Szperling (Arg.) (F.), Vivi Tellas (Arg.) (F.)

STATISTIQUES

5 concerts, 5 représentations, 25 œuvres,

20 compositeurs, dont 8 compositeurs argentins (40%), 1 compositrice (5%)

50 Interprètes, dont 34 argentins (68%), et 11 femmes (22%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 2002. VI EDICIÓN

23/10 - Concierto I. La lontananza nostálgica utópica futura

Dates: 23/10/2002 / 1 représentation

3 Miniatures (2001) - George Benjamin (Eur.)
Unsichtbare Farben (1997) - Brian Ferneyhough (Eur.)
6 Capricci (1976) - Salvatore Sciarrino (Eur.)
La Lontananza Nostálgica Utópica Futura (1989) - Luigi Nono (Eur.)

Interprètes: Irvine Arditti (Eur.), Javier Leichman (Arg.), André Richard (Eur.)

29/10 - Concierto II. 4'33". Música de compositeurs argentins a partir de la obra de John Cage

Dates: 29/10/2002 / 1 représentation

La Duración. Dimensión - Sergio Merce (Arg.)
El Sonido. Diáspora - Jorge Sad (Arg.)
El Concepto. De la incompreensión de un silencio - Eric Oña (Arg.)
La Duración. Continuo - Martín Moore (Arg.)
El Número. El Mundo Pandoquier - Gustavo Ribicic (Arg.)
El Código. Craa - Mario Lorenzo (Arg.)
La Duración. Soy de un país donde - Graciela Paraskevaídis (Arg.) (F.)
El aura. Akrotos - Jorge Horst (Arg.)
4'33" - John Cage (E.U)

Interprètes: Marcelo Barragán (Arg.), Raúl Becerra (Arg.), Diego Castellaro (Arg.), Martín Devoto (Arg.), Christian Fabris (Arg.), María Marta Ferreira (Arg.) (F.), Ezequiel Finger (Arg.), Gustavo Fontana (Arg.), Laura Fuhr (Arg.) (F.), Sergio Merce (Arg.), Martín Moore (Arg.), Eduardo Nicoleau (Arg.), Claudio Peña (Arg.), Pedro Pulsovan (Arg.), Elisabeth Ridolfi (Arg.) (F.), Humberto Ridolfi (Arg.), Sergio Rivas (Arg.), Guillermo Sánchez (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Enrique Schnebeli (Arg.), Natalia Silipo (Arg.) (F.), María Laura Tumbeiro (Arg.) (F.)

5/11 - Concierto III. Rothko Chapll/Garth Knox

Dates: 5/11/2002 / 1 représentation

Sonate - György Ligeti (Eur.)
Tre notturni brillanti - Salvatore Sciarrino (Eur.)
Siorram (1992) - James Dillon (Eur.)Sequenza VI - Luciano Berio (Eur.)
Rothko Chapell (1974) - Morton Feldman (E.U)

Interprètes: Grupo Vocal de Difusión (Arg.), Ezequiel Finger (Arg.), Garth Knox (Eur.), Mariano Moruja (Arg.), Mariana Nigro (Arg.) (F.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.), Gabriel Spiller (Arg.)

6/11 - Concierto IV. Entreacto, música y cine

Dates: 06/11/2002 / 1 représentation

FIRT 119 (2002) - Adriana de los Santos (Arg.) (F.)
MM 51 (1976) - Mauricio Kagel (Arg.)
Flocking (1993) - James Tenney (Otro)
Cinema - Erik Satie (Eur.)

Interprètes: Nicolás Ceccini (Arg.), Rubén Gusman (Arg.), Mariano Losi (Arg.), Adriana de los Santos (Arg.) (F.)

12/11 - Concierto V. Música para percusión

Dates: 12/11/2002 / 1 représentation

De los tiempos del ruido - Alejandra Cárdenas (Lat.)
Stone Song, Stone Dance (2001) - Paul Barker (Eur.)
Diario VII para piano y percusión. El Adiós (1966) - Gerardo Gandini (Arg.)
Basic 10 (1988) - Robert Ashley (E.U)
Rebonds (1997) - Iannis Xenakis (Eur.)
Child of tree (cactus piece) (1975) - John Cage (E.U)

Living room music (1976) - John Cage (E.U)
Ionisation (1929) - Edgar Varese (Eur.)
Diario VII para piano y percusión. Escuchando a Pierrot chez (...) (1992) - Gerardo Gandini (Arg.)
Diario VII para piano y percusión. Ecos de Viejos Ritos (198 (...)) - Gerardo Gandini (Arg.)

Interprètes: Paralelo 33° (Arg.), Alfredo Bringas (Lat.), Jorge Camiruaga (Lat.), Ricardo Gallardo (Lat.), Gerardo Gandini (Arg.), Jorge Lutsow- Hölml (Arg.), Eduardo Nicoleau (Arg.), Tambuco percusión (Lat.), Robyn Schulkowsky (E.U) (F.)

13/11 - Concierto VI. Música para percusión

Dates: 13/11/2002 / 1 représentation

Asanga (1998) - Kevin Volans (Otro)
Pabellón 3 (2002) - Nicolás Varchausky (Arg.)
Silver streetcar for the Orchestra (1998) - Alvin Lucier (E.U)
Coeur - Sylvano Bussotti (Eur.)
Improvisación - Robyn Schulkowsky (E.U) (F.)
Ay luna que reluces (2001) - Georgina Derbez (Lat.) (F.)
Flambo Mambenco (2000) - Eugenio Toussaint (Lat.)
Musique des Tables (1987) - Thierry de Mey (Eur.)
Merce - Christian Wolff (E.U)

Interprètes: Alfredo Bringas (Lat.), Jorge Camiruaga (Lat.), Lucio Capece (Arg.), Adrián Fanello (Arg.), Ezequiel Finger (Arg.), Ricardo Gallardo (Lat.), Sergio Merce (Arg.), Claudia Oliveira (Lat.) (F.), Gabriel Paiuk (Arg.), Tambuco percusión (Lat.), Robyn Schulkowsky (E.U) (F.), Raúl Tudón (Lat.)

19/11 - Concierto VII. Piano Circus

Dates: 19/11/2002 / 1 représentation

Six Pianos - Steve Reich (E.U)
Carillon - Peter Bengtson (Eur.)
Study N°5 - Conlon Nancarrow (E.U)
Transmission - Erkki-Sven Tüür (Eur.)
Scutigeras - Heiner Goebbels (Eur.)

Interprètes: David Appleton (Eur.), Piano circus (Eur.), Kate Heath (Eur.) (F.), Kirsteen Davison Kelly (Eur.) (F.), Richard Saxel (Eur.), Catherine Warren (Eur.) (F.)

STATISTIQUES

7 concerts, 7 représentations, 46 œuvres,
41 compositeurs, dont 12 compositeurs argentins (29,3%), 4 compositrices (9,8%)
54 Interprètes, dont 38 argentins (70,4%), et 13 femmes (24,1%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 2003. VII EDICIÓN

4/11 - Concierto I. Reich-Revueltas

Dates: 04/11/2003 / 1 représentation

Música de Ferias (1932) - Silvestre Revueltas (Lat.)
Cuarteto N°1 (1945) - Conlon Nancarrow (E.U)
Eight Lines (1979) - Steve Reich (E.U)
Ocho por Radio (1933) - Silvestre Revueltas (Lat.)
Planos (1934) - Silvestre Revueltas (Lat.)
Different Trains (1988) - Steve Reich (E.U)

Interprètes: Raúl Becerra (Arg.), Oscar Víctor Carnero (Arg.), Deirdre Cooper (Eur.) (F.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), María Marta Ferreira (Arg.) (F.), Gustavo Fontana (Arg.), Ian Humphries (Eur.), Susana Kasakoff (Arg.) (F.), Federico Landaburu (Arg.), Charles Mutter (Eur.), Eduardo Nicoleau (Arg.), Nic Pendlebury (Eur.), Smith Quartet (Eur.), Guillermo Sánchez (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

11/11 - Concierto II. Música de Salvatore Sciarrino

Dates: 11/11/2003 / 1 représentation

Sonata N.1 (1976) - Salvatore Sciarrino (Eur.)
Centauro marino (1984) - Salvatore Sciarrino (Eur.)
Due Noturni Crudele (1998) - Salvatore Sciarrino (Eur.)
In Nomine Nominis (2001) - Salvatore Sciarrino (Eur.)
Sonata N.3 (1983) - Salvatore Sciarrino (Eur.)
In memoriam (1990) - György Kurtág (Eur.)
Concierto de cámara para 13 instrumentos (1969-1970) - György Ligeti (Eur.)

Interprètes: Hans Peter Achberger (Eur.), Viorel Alexandru (Eur.), Cornelia Brandis (Eur.) (F.), Jean-Jacques Dünki (Eur.), Yvelise Girard (Eur.) (F.), Maria Goldschmidt (Eur.) (F.), Sona Kochafian (Eur.) (F.), Michael Kühn (Eur.), Heinrich Mätzener (Eur.), Werner Meienberg (Eur.), Marc Michels (Eur.), Florian Mohr (Eur.), Opera Nova (Eur.), Oscar Pizzo (Eur.), Pierre Strauch (Eur.), Christine Theus (Eur.) (F.)

12/11 - Concierto III. Four Walls de John Cage

Dates: 12/11/2003 / 1 représentation

Four Walls (1944) - John Cage (E.U)

Interprètes: Jack Bruce (E.U), Haydée Schwartz (Arg.) (F.)

18/11 - Concierto IV. Œuvres para voz, percusión y viola. Garth Knox/ Robyn Schulkowski / Linda Hirst

Dates: 18/11/2003 / 1 représentation

Récitations (1978) - Georges Aperghis (Eur.)
In Nomine - Pascal Dusapin (Eur.)
Manto 111 (1957) - Giacinto Scelsi (Eur.)
Psappha (1976) - Iannis Xenakis (Eur.)
Variations (1958) - John Cage (E.U)
The Empress's Feet (1997) - Evelyn Ficcara (Eur.)
El violinista y el percusionista (1996) - Christian Wolff (E.U)
Naturale (1985) - Luciano Berio (Eur.)

Interprètes: Linda Hirst (Eur.) (F.), Garth Knox (Eur.), Robyn Schulkowsky (E.U) (F.)

19/11 - Concierto V. Círculos

Dates: 19/11/2003 / 1 représentation

.C (2003) - Antonio Zimmerman (Arg.)
Es decir callar (2003) - Gabriel Valverde (Arg.)

La Piedad (2003) - Cergio Prudencio (Lat.)
Circles (1960) - Luciano Berio (Eur.)

Interprètes: Jorge Camiruaga (Lat.), Sofía Asunción Claro (Eur.) (F.), Gustavo Fontana (Arg.), Pablo Green (Arg.), Linda Hirst (Eur.) (F.), Guillermo Lema (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Robyn Schulkowsky (E.U) (F.)

25/11 - Concerts VI/VII. Palabras y Música

Dates: 25/11/2003 / 1 représentation

Words and Music (1962-1987) - Morton Feldman (E.U)

Interprètes: Gustavo Balanescu (Arg.), Daniela Chludil (Arg.) (F.), Ezequiel Finger (Arg.), Silvia Gelos (Arg.) (F.), Miguel Guerbero (Arg.), Ensemble Pierrot Lunaire (Eur.), Pablo Ruiz (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Elissaveta Staneva (Eur.) (F.), Aleksandar Timotic (Eur.), Florian Wilscher (Eur.)

STATISTIQUES

6 concerts, 6 représentations, 27 œuvres,

18 compositeurs, dont 2 compositeurs argentins (11,1%), 0 compositrices (0%)

51 Interprètes, dont 20 argentins (39,2%), et 16 femmes (31,4%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 2004. VIII EDICIÓN

2/11 - Concierto I /II. El malogrado

Dates: 02/11/2004, 03/11/2004 / 2 représentations

El malogrado - Martín Bauer (Arg.)

Interprètes: Benton Bainbridge (E.U), Martín Bauer (Arg.), Rubén Blasco (Arg.), Diego Castellaro (Arg.), Jorge Chikiar (Arg.), Héctor Díaz (Arg.), Paula Gallarino (Arg.), Minou Maguna (Arg.) (F.), Juan Minujín (Arg.), Paola Motto (Arg.) (F.), Oscar Pizzo (Eur.), Pablo Ruiz (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

9/11 - Concierto III. Cuarteto Diotima

Dates: 09/11/2004 / 1 représentation

Cuarteto N°2 (1980) - Brian Ferneyhough (Eur.)
Adagissimo (1983) - Brian Ferneyhough (Eur.)
Cuarteto N°2 (1967) - György Ligeti (Eur.)
Silent flowers (1098) - Toshio Hosokawa (Otro)
Cuarteto N°2 - Reigen Seliger Geister (1989) - Helmut Lachenmann (Eur.)

Interprètes: Franck Chevallier (Eur.), Eiichi Chijiwa (Otro), Cuarteto Diotima (Eur.), Nicolas Miribel (Eur.), Pierre Morlet (Eur.)

10/11 - Concierto IV. Alter Ego

Dates: 10/11/2004 / 1 représentation

Cheating, Lying, Stealing (1995) - David Lang (E.U)
Workers union (1975) - Louis Andriessen (Eur.)
Brut Beat Brute Bruit (2002) - Alvin Curran (E.U)

Interprètes: Aldo Campagnari (Eur.), Alvin Curran (E.U), Francesco Dillon (Eur.), Alter Ego (Eur.), Frankie HI NRG (Eur.), Oscar Pizzo (Eur.), Paolo Ravaglia (Eur.), Fulvia Ricevuto (Eur.) (F.), Manuel Zurriá (Eur.)

12/11 - Concierto V. Alter Ego

Dates: 12/11/2004 / 1 représentation

Riti: i funerali di Carlo Magno (1976) - Giacinto Scelsi (Eur.)
Ritorno a Cartagena (2001) - Stefano Scodanibbio (Eur.)
For Cornelius (1986) - Alvin Curran (E.U)
Why Patterns? (1978) - Morton Feldman (E.U)

Interprètes: Francesco Dillon (Eur.), Alter Ego (Eur.), Oscar Pizzo (Eur.), Fulvia Ricevuto (Eur.) (F.), Manuel Zurriá (Eur.)

16/11 - Concierto VI. Psappha

Dates: 16/11/2004 / 1 représentation

Akea (1986) - Iannis Xenakis (Eur.)
Kontakte (1959) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
Vesalii Icones (1969) - Peter Maxwell Davies (Eur.)

Interprètes: David Aspin (Eur.), Richard Casey (Eur.), Dov Goldberg (Eur.), Elaine Tyler-Hall (Eur.) (F.), Julia Hanson (Eur.) (F.), Nicholas Kok (Eur.), Jennifer Langridge (Eur.) (F.), Conrad Marshall (Eur.), Ace McMarron (Eur.), Psappha (Eur.), Michael Rolnick (Eur.), David Routledge (Eur.), Tim Williams (Eur.)

17/11 - Concierto VII. Psappha. Compositeurs Argentins

Dates: 17/11/2004 / 1 représentation

Fast colours (1997) - Anthony Powers (Eur.)
Toc (1996) - Santiago Santero (Arg.)
Geometrias figurativas (1986) - Marcelo Toledo (Arg.)
Slide stride (2002) - Mark-Anthony Turnage (Eur.)

Long under darkness cover (2000) - Philip Neil Martin (Eur.)
Travesías (1994) - Maria Cecilia Villanueva (Arg.) (F.)
Tuireadh (1991) - James Macmillan (Eur.)

Interprètes: David Aspin (Eur.), Richard Casey (Eur.), Dov Goldberg (Eur.), Julia Hanson (Eur.) (F.), Nicholas Kok (Eur.), Jennifer Langridge (Eur.) (F.), Conrad Marshall (Eur.), Psappha (Eur.), David Routledge (Eur.), Tim Williams (Eur.)

23/11 - Concierto VIII. Cagelkage

Dates: 23/11/2004 / 1 représentation

Cincuenta y ocho (1992) - John Cage (E.U)
La Rosa de los vientos : Osten (1989) - Mauricio Kagel (Arg.)
La Rosa de los vientos : Northwestern (1991) - Mauricio Kagel (Arg.)
La Rosa de los vientos : Süden (1989) - Mauricio Kagel (Arg.)
La Rosa de los vientos : Nordosten (1989) - Mauricio Kagel (Arg.)

Interprètes: Mariano Abrate (Arg.), Fernando Albareda (Arg.), Sebastián Alvarez (Arg.), Victoria Amerio (Arg.) (F.), Sandra Aquaviva (Arg.) (F.), Matías Bahillo (Arg.), Iván Baremboin (Arg.), Emiliano Barri (Arg.), Pablo Barrientos (Arg.), María Eugenia Baza (Arg.) (F.), Alejandro Bidegain (Arg.), Nelson Bouzigues (Arg.), Mariana Brondino (Arg.) (F.), Cecilia Candia (Arg.) (F.), Sergio Catalán (Arg.), Cristina Catsygiannis (Arg.) (F.), Marina Costales (Arg.) (F.), Marcelo Delgado (Arg.), Martín Devoto (Arg.), Vivian Ruiz Díaz (Arg.) (F.), Juan Manuel Domínguez (Arg.), Guillermo Felli (Arg.), Gustavo Fontana (Arg.), Pablo Grinot (Arg.), Jorge Jara (Arg.), Pablo Jivotovski (Arg.), Carlos Klasmer (Arg.), Carolina Kovacs (Arg.) (F.), Claudia Kuttemplan (Arg.) (F.), Eduardo Lamas (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Banda Sinfónica de la Facultad

30/11 - Concierto IX. Neue Vocalsolisten

Dates: 30/11/2004 / 1 représentation

Lautverschiebung (2003) - Fredrik Zeller (Eur.)
3 songs from "Der Turm zu Babel" (2002) - Mauricio Kagel (Arg.)
L'Alibi della parola (1994) - Salvatore Sciarrino (Eur.)
A-Ronne (1974) - Luciano Berio (Eur.)

Interprètes: Guillermo Anzorena (Arg.), Stephanie Field (Eur.) (F.), Andreas Fischer (Eur.), Daniel Gloger (Eur.), Christina Landshamer (Eur.) (F.), Martin Nagy (Eur.)

1/12 - Concierto X. Neue Vocalsolisten

Dates: 01/12/2004 / 1 représentation

Am Himmel wandre ich. Indianerlieder (1973) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
Narcisse (2002) - Tiziano Manca (Eur.)

Interprètes: Guillermo Anzorena (Arg.), Stephanie Field (Eur.) (F.), Andreas Fischer (Eur.), Daniel Gloger (Eur.), Martin Nagy (Eur.)

STATISTIQUES

9 concerts, 10 représentations, 34 œuvres,
27 compositeurs, dont 5 compositeurs argentins (18,5%), 1 compositrice (3,7%)
111 Interprètes, dont 78 argentins (70,3%), et 33 femmes (29,7%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 2005. IX EDICIÓN

28/10 - Concierto I / II. Medea. Estreno en la Argentina

Dates: 28/10/2005, 30/10/2005 / 2 représentations

Medea - Pascal Dusapin (Eur.)

Interprètes: María del Carmen Aguilar (Arg.) (F.), Estudio Coral de Buenos Aires (Arg.), Jessica Bacher (Arg.) (F.), Camerata Bariloche (Arg.), Barbara Bui (Eur.) (F.), Pascal Dusapin (Eur.), Anne Gindt (Eur.) (F.), Antoine Gindt (Eur.), Klaus Grünberg (Eur.), Aurélia Guillet (Eur.) (F.), Fernando Hassaj (Arg.), Piia Komsa (Eur.) (F.), Ana Moraitis (Arg.) (F.), Heiner Müller (Eur.), Manuel de Olaso (Arg.), Alejo Pérez Pouillieux (Arg.), Carlos López Puccio (Arg.), Silvina Sadoly (Arg.) (F.), Pablo Travaglino (Arg.), André Wilms (Eur.), Rachel Winnica (Arg.) (F.)

1/11 - Concierto III. For Philip Guston (1958). Estreno en la Argentina

Dates: 01/11/2005 / 1 représentation

For philip guston (1984) - Morton Feldman (E.U)

Interprètes: Keiko Muraka (Otro) (F.), Robyn Schulkowsky (E.U) (F.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.)

2/11 - Concierto IV. Laborintus 2 de Luciano Berio

Dates: 02/11/2005 / 1 représentation

Nine Songs for Paul Celan. I. With Letter and Clock (1994) I (...) - Harrison Birtwistle - Guillaume de Machaut (Eur.)

Ejercicios #16 y #18 para percusión y ensamble - Christian Wolff (E.U)

Laborintus 2 (1965) - Luciano Berio (Eur.)

Interprètes: Muriel Santa Ana (Arg.) (F.), Iván Baremboin (Arg.), Benjamín Bru (Arg.), Manuel Campos (Arg.), Alejandro Cancelos (Arg.), Natalia Cappa (Arg.) (F.), Adrianna Ruiz Cheylat (Arg.) (F.), Heather Coincross (Eur.) (F.), Analía Couceyro (Arg.) (F.), Lucas Crespi (Arg.), Martín Devoto (Arg.), Sarah Eyden (Eur.) (F.), Ricardo Félix (Eur.), Maximiliano de la Fuente (Arg.), Flavio Garber (Arg.), Hugo Gervini (Arg.), Edith Gorini (Arg.) (F.), Osvaldo Lacunsa (Arg.), Josefina Lamarre (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Carlos Lurio (Arg.), Cristian Martinelli (Arg.), Diego Mason (Eur.), Keiko Muraka (Otro) (F.), Gabriel Paiuk (Arg.), Eduardo Peaguda (Arg.), Matías Rifle (Arg.), Sergio Rivas (Arg.), Pablo Ruiz (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Robyn Schulkowsky (E.U) (F.), Gabriel Spiller (Arg.), Andrea Spinza (Arg.), Nicole Tibbles (Eur.)

8/11 - Concierto V. Cuarteto Latinoamericano (Mexico)

Dates: 08/11/2005 / 1 représentation

Cuarteto N°2 "Magueyes" - Silvestre Revueltas (Lat.)Reflejos de la noche - Mario Lavista (Lat.)

Metro Chabacano - Javier Alvarez (Lat.)

La Calaca - Gabriela Ortiz (Lat.)

Black Angels - George Crumb (E.U)

Interprètes: Aron Bitrán (Lat.), Saul Bitrán (Lat.), Alvaro Bitrán (Lat.), Cuarteto Latinoamericano (Lat.), Mario Lavista (Lat.), Javier Montiel (Lat.)

9/11 - Concierto VI. James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie" Un Alfabeto. Pieza radiofónica de John Cage

Dates: 09/11/2005 / 1 représentation

Jame Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: Un Alfabeto - John Cage (E.U)

Interprètes: Martín Bauer (Arg.), Benjamín Bauer (Arg.), Juan José Cambre (Arg.), Arturo Carrera (Arg.), Lia Ferenese (Arg.) (F.), Graciela Fernández (Arg.) (F.), Ezequiel Finger (Arg.), Gerardo Jorge (Arg.), Marcelo Katz (Arg.), Gabriel Levi (Arg.), Héctor Libertella (Arg.), Gabriel Paiuk (Arg.), Alvaro Rufiner (Arg.), Pablo Ruiz (Arg.), Guillermo Saavedra (Arg.), Eduardo Stupia (Arg.), Santiago Traverso (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.), Roberto Villanueva (Arg.)

15/11 - Concierto VII. La Pregunta Sin Respuesta. Compositeurs argentins a partir de la obra de Charles Ives

Dates: 15/11/2005 / 1 représentation

La pregunta sin respuesta (1940) - Charles Ives (E.U)
Recuerdo repetido - Rubén Blasco (Arg.)
Druidas - Claudio Ferrari (Arg.)
Las preguntas sin respuestas - Gabriel Senanes (Arg.)
Obra nueva - Mario Cura (Arg.)
Halloween - Charles Ives (E.U)
Sutras en torno a la pregunta: I: Aham Brahmasmi; II: tat t (...) - Camilo Reiners (Arg.)

Interprètes: Benjamín Bru (Arg.), Alejandro Cancelos (Arg.), Martín Devoto (Arg.), Mariano Farro (Arg.), Patricia García (Arg.) (F.), Valentín Garvier (Arg.), Juliana Moreno (Arg.) (F.), Laura Politi (Arg.) (F.), Sergio Rivas (Arg.), Marta Roca (Arg.) (F.), Santiago Santero (Arg.), Gabriel Spiller (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

22/11 - Concierto VIII. Instrumentos Prohibidos. Música Experimental. Peter Ablinger y Ensemble Zwischentöne (Alemania)

Dates: 22/11/2005 / 1 représentation

Kyurukyuttsu - Akio Suzuki (Otro)
Weiss/Weisslich - Peter Ablinger (Eur.)
Zahlen mit (für) Münzen - Dieter Schnebel (Eur.)
Pendulum Music - Steve Reich (E.U)
Más pesado que el aire - Alvin Lucier (E.U)
Deus ex Machina - James Tenney (Otro)

Interprètes: Peter Ablinger (Eur.), Ensemble Zwischentöne (Eur.)

25/11 - Concierto IX. Viola Espectral. Garth Knox (Gran Bretaña), viola

Dates: 25/11/2005 / 1 représentation

Sonata (movimiento I y VI) - György Ligeti (Eur.)
Embellie - Iannis Xenakis (Eur.)
Elegía - Igor Stravinsky (Eur.)
Viola Spaces - Garth Knox (Eur.)
Le Bois de la Goinfre - Alain Savourey (Eur.)
Tres nocturnos brillantes - Salvatore Sciarrino (Eur.)
Prologo - Gérard Grisey (Eur.)

Interprètes: Martín Devoto (Arg.), Garth Knox (Eur.)

29/11 - Concierto X. Fabula

Dates: 29/11/2005 / 1 représentation

Fabula - Oscar Strasnoy (Arg.)

Interprètes: Renate Ackermann (Eur.) (F.), Gonzalo Córdova (Arg.), Daniel Gloger (Eur.), Garth Knox (Eur.), Oscar Strasnoy (Arg.), Alejandro Tantanián (Arg.)

STATISTIQUES

9 concerts, 10 représentations, 32 œuvres,
31 compositeurs, dont 6 compositeurs argentins (19,4%), 0 compositrices (0%)
93 Interprètes, dont 66 argentins (71%), et 27 femmes (29%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 2006. X EDICIÓN

7/11 - Concierto I. Musik Fabrik. Programa I

Dates: 07/11/2006 / 1 représentation

Dal niente - Intérieur III (1970) - Helmut Lachenmann (Eur.)
Vigilia (2006) - Wolfgang Rihm (Eur.)

Interprètes: Christine Chapman (Eur.) (F.), Bruce Collings (Eur.), Andrew Digby (Eur.), Ricardo González Dorrego (Arg.), Pol González (Arg.), Sergei Grosny (Arg.), Selene Lara (Arg.) (F.), Beatriz Moruja (Arg.) (F.), Manuel de Olaso (Arg.), Pablo

Pollitzer (Arg.), Melvyn Poore (Eur.), Axel Porath (Eur.), Alejo Pérez Pouillieux (Arg.), Carl Rosman (Eur.), Dirk Rothbrust (Eur.), Michael Tiepold (Eur.), Pablo Travaglini (Arg.), Dirk Wietheger (Eur.)

8/11 - Concierto II. Musik Fabrik. Programa II

Dates: 08/11/2006 / 1 représentation

Verzeichnung - tudie (1986) - Wolfgang Rhim (Eur.)
LO-SHU VI 5 Haiku para flauta y violoncello (1989) - Hans Zender (Eur.)
Duo 3 (1999) - Rebecca Saunders (Eur.) (F.)
Mirium (1965) - Mauricio Kagel (Arg.)
Linaia-Agon (1972) - Iannis Xenakis (Eur.)
Double bass solo from inside out (2003) - Rebecca Saunders (Eur.) (F.)
Treatise (1963) - Cornelius Cardew (E.U)

Interprètes: Helen Bledsoe (Eur.) (F.), Christine Chapman (Eur.) (F.), Bruce Collings (Eur.), Melvyn Poore (Eur.), Axel Porath (Eur.), Dirk Rothbrust (Eur.), Michael Tiepold (Eur.), Dirk Wietheger (Eur.)

14/11 - Concierto III. Steve Reich 70

Dates: 14/11/2006 / 1 représentation

Proverb (1995) - Steve Reich (E.U)
Drumming (1971) - Steve Reich (E.U)

Interprètes: Nicolás Antunes (Lat.), Marcos Cabezas (Arg.), Jorge Camiruaga (Lat.), Magdalena Dodds (Arg.) (F.), Juanita Fernández (Lat.) (F.), Ezequiel Finger (Arg.), Patricia García (Arg.) (F.), Sergei Grosny (Arg.), Pablo Di Mario (Arg.), Ana Moraitis (Arg.) (F.), Manuel de Olaso (Arg.), Johanna Pisani (Arg.) (F.), Santiago Santero (Arg.), Ana Santorelli (Arg.) (F.), Robyn Schulkowsky (E.U) (F.), Daniel Serale (Arg.), Gabriela Tramontini (Arg.) (F.), Pablo Travaglini (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.), Maximiliano Wille (Arg.), Arauco Yepes (Arg.)

15/11 - Concierto IV. Bugallo / Williams - CAMBIO PROGRAMA

Dates: 15/11/2006 / 1 représentation

Piano Phase (1967) - Steve Reich (E.U)
Studies #20/#9 (1950) - Conlon Nancarrow (E.U)
Sonata per due pianoforti (1966) - Salvatore Sciarrino (Eur.)
Spirale (2004) - Reinhal Febel (Eur.)
Study N°44 (1981) - Conlon Nancarrow (E.U)
Drei Stücke für Zwei Klaviere (1976) - György Ligeti (Eur.)
Clapping Music (1972) - Steve Reich (E.U)

Interprètes: Helena Bugallo (Arg.) (F.), Amy Williams (E.U) (F.)

17/11 - Concierto V. Cuarteto Diotima (Francia)

Dates: 17/11/2006 / 1 représentation

Chessed III (1990) - Emannuel Nunes (Eur.)
Three Pieces (1914) - Igor Stravinsky (Eur.)
String Quartet No.4 (2006) - James Dillon (Eur.)
Grido (2001) - Helmut Lachenmann (Eur.)
Grosse fuge (1826) - Ludwig Van Beethoven (Eur.)

Interprètes: Franck Chevalier (Eur.), Pierre Morlet (Eur.), Naaman Sluchin (Eur.), Yun-Peng Zhao (Eur.)

19/11 - Concierto VI. Triadic Memories

Dates: 19/11/2006 / 1 représentation

Triadic Memories (1981) - Morton Feldman (E.U)

Interprètes: Helena Bugallo (Arg.) (F.)

21/11 - Concierto VII. Vanitas

Dates: 21/11/2006 / 1 représentation

Vanitas (1981) - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Interprètes: Martín Bauer (Arg.), Martín Devoto (Arg.), Omar Duca (Arg.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Eloy González (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

22/11 - Concierto VIII. Gandini 70

Dates: 22/11/2006 / 1 représentation

I loves you, Porgy (1934) - George Gershwin (E.U)
Pequeña música para Mauricio (1963) - Gerardo Gandini (Arg.)
Three Pieces for Chamber Orchestra (1910) - Arnold Schönberg (Eur.)
Música Ficción III (Tres piezas para orquesta de cámara: Neo (...)) (1990) - Gerardo Gandini (Arg.)
Vier Stücke Op. 5 - Alban Berg (Eur.)
Impromptu d'après Alban - Antonio Tauriello (Arg.)
Estudios para descripción de la Luna (1993) - Gerardo Gandini (Arg.)
Sonata V (2005) - Gerardo Gandini (Arg.)
Porgy's Dream (2006) - Gerardo Gandini (Arg.)

Interprètes: Martín Bauer (Arg.), David Bortolus (Arg.), Martín Devoto (Arg.), Omar Duca (Arg.), Julieta Di Fede (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.), Ignacio Gómez (Arg.), Eloy González (Arg.), Pablo Grinot (Arg.), Pablo Jivotovski (Arg.), Ernesto Jodos (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), María Virginia Majorel (Arg.) (F.), Mariano Malamud (Arg.), Alvaro Suárez Márquez (Arg.), Juliana Moreno (Arg.) (F.), Facundo Ordoñez (Arg.), Diego Ruiz (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Daniel Serale (Arg.), ensemble süden (Arg.)

23/11 - Concierto IX. Ensemble Lontano (Gran Bretaña)

Dates: 23/11/2006 / 1 représentation

Suite from Ice Break (1975) - Sir Michael Tippett (Eur.)
Verses for clarinet and piano (1966) - Sir Harrison Birtwistle (Eur.)
Double Image (1999) - Diana Burell (Eur.) (F.)
Cristales y susurros - Silvina Milstein (Arg.) (F.)
Three Quiet Pieces for fl, vln, cello, piano - Joe Cutler (Eur.)
Two movements from Dancing with the Shadow - Eleanor Alberga (Lat.)
Blue Grass Variations for solo violin - Martín Bauer (Arg.)

Interprètes: Caroline Balding (Eur.) (F.), Ensemble Lontano (Eur.), Odaline de la Martínez (Eur.) (F.), Robin Michael (Eur.), Dominic Saunders (Eur.), Andrew Sparling (Eur.), Rowland Sutherland (Eur.)

28/11 - Concierto X. Ensemble Sillages (Francia)

Dates: 28/11/2006 / 1 représentation

Treize couleurs du soleil couchant (1978) - Tristan Murail (Eur.)
Trois préludes pour piano (1913) - Claude Debussy (Eur.)
Intérieur rouge (1993) - Jean-Luc Hervé (Eur.)
Metallics (1994) - Yan Maresz (Eur.)
Talea (1986) - Gérard Grisey (Eur.)

Interprètes: Benjamin Carat (Eur.), Antoine Curé (Eur.), Sophie Deshayes (Eur.) (F.), Pierre Dutrieu (Eur.), Vincent Leterme (Eur.), Martín Matalón (Arg.), Arnaud Sallé (Eur.), Lyonel Schmit (Eur.)

29/11 - Concierto XI. Ensemble Sillages

Dates: 29/11/2006 / 1 représentation

Traces II, para el film Las Hurdes (Tierra sin pan) de Luis (...) (2005) - Martín Matalón (Arg.)
Traces VI (Multiplicidad) (2006) - Martín Matalón (Arg.)
Las siete vidas de un gato, para el film Un perro andaluz de (...) (1996) - Martín Matalón (Arg.)

Interprètes: Benjamin Carat (Eur.), Jorge Chikiar (Arg.), Antoine Curé (Eur.), Gilles Deliège (Eur.), Sophie Deshayes (Eur.) (F.), Pierre Dutrieu (Eur.), Vincent Leterme (Eur.), Martín Matalón (Arg.), Pablo Ruiz (Arg.), Arnaud Sallé (Eur.), Lyonel Schmit (Eur.), Daniel Serale (Arg.), Gabriel Spiller (Arg.)

STATISTIQUES

11 concerts, 11 représentation, 49 œuvres,
35 compositeurs, dont 6 compositeurs argentins (17,1%), 3 compositrices (8,6%)
82 Interprètes, dont 48 argentins (58,5%), et 21 femmes (25,6%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 2007. XI EDICIÓN

31/10 - Concierto I. Tourbillons. Nueva versión

Dates: 31/10/2007 / 1 représentation

Tourbillons. Nueva versión - Georges Aperghis (Eur.) * Lugar *

Interprètes: Georges Aperghis (Eur.), Olivier Cadiot (Eur.), Donatienne Michel-Dansac (Eur.) (F.), Daniel Levy (Eur.), Guy Merlant (Eur.), Ernest Mollo (Eur.), Dominique Répécaud (Eur.) (F.)

1/11 - Concierto II. Récitations / Œuvres para piano. Georges Aperghis

Dates: 01/11/2007 / 1 représentation

Récitations (1978) - Georges Aperghis (Eur.)
A Tombeau Ouvert - Georges Aperghis (Eur.)
Secrets Élémentaires - Georges Aperghis (Eur.)
Print Music - Georges Aperghis (Eur.)

Interprètes: Donatienne Michel-Dansac (Eur.) (F.), Vincent Leterme (Eur.)

9/11 - Concerts III / IV. Satyricon (Opera). Bruno Maderna

Dates: 09/11/2007, 10/11/2007 / 2 représentations

Satyricon (1972) - Bruno Maderna (Eur.)

Interprètes: Rubén Alborno (Arg.), Alvaro Suarez Alvarez (Arg.), Diego Armengol (Arg.), Guillermo Brizzio (Arg.), Santiago Bürgi (Arg.), Alejandro Cancelos (Arg.), Martín Centeno (Arg.), Ópera de Cámara del Teatro Colón (Arg.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Martín Devoto (Arg.), Virginia Correa Dupuy (Arg.) (F.), Horacio Efrón (Arg.), Sergei Grosny (Arg.), Hernán Iturralde (Arg.), Lucrecia Jancsa (Arg.) (F.), Federico Landaburu (Arg.), Marcelo Lombardero (Arg.), Bruno Maderna (Eur.), Pablo Maritano (Arg.), Graciela Oddone (Arg.) (F.), Facundo Ordoñez, (Arg.), Carlos Ovejero (Arg.), Pablo Pollitzer (Arg.), Javier Portero (Arg.), Alejo Pérez Pouillieux (Arg.), Pedro Pulzovan (Arg.), Laura Rizzo (Arg.) (F.), Daniel Robuschi (Arg.), Carlos Sanpedro (Arg.), Diego Silvano (Arg.), Gabriel Spiller (Arg.), Carlos Triolo (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

14/11 - Concierto V. No Retro. KNM. KammerensembleNeuerMusik (Alemaia). Música Contemporánea Europea Actual

Dates: 14/11/2007 / 1 représentation

Serenade (1998) - Helmut Lachenmann (Eur.)
Sei momenti (1997) - Aldo Clementi (Eur.)
Differenz/Wiederholung 1.2 (2002) - Bernhard Lang (Eur.)
Mit Namen&Randnotiz (2002) - Stefan Bartling (Eur.)
À bout de Bras - Georges Aperghis (Eur.)
asche revised version (2005) - Marc André (Eur.)
Automat (2007) - Marc Sabat (Otro)

Interprètes: Thomas Bruns (Eur.), KNM (Eur.), Benjamin Kobler (Eur.), Rebecca Lenton (Eur.) (F.), Theo Nabicht (Eur.), Kristin Maria Pientka (Eur.) (F.), Winfried Rager (Eur.) (F.), Gudrun Reschke (Eur.) (F.), Ringela Riemke (Eur.) (F.), Ana María Rodríguez (Lat.) (F.), Steffen Tast (Eur.), Ekkehard Windrich (Eur.)

15/11 - Concierto VI. Oscar Pizzo / Francesco Dillon

Dates: 15/11/2007 / 1 représentation

Durations 2 (1960) - Morton Feldman (E.U)
Oog - Michel Van Der Aa (Eur.)
Melancholia I - Salvatore Sciarrino (Eur.)
Postlude III - Valentin Silvestrov (Otro)
Action Music N. 1 - Giacinto Scelsi (Eur.)

Interprètes: Francesco Dillon (Eur.), Oscar Pizzo (Eur.)

18/11 - Concierto VII. Trio Capece / Rowe / Nakamura. "Música Improvisada"

Dates: 18/11/2007 / 1 représentation

Música improvisada - Trio Capece/Rowe/Nakamura (Otro)

Interprètes: Lucio Capece (Arg.), Toshimaru Nakamura (Otro), Keith Rowe (Eur.)

20/11 - Concierto VIII. Cantata para América Mágica. Œuvres para percusión

Dates: 20/11/2007 / 1 représentation

Ionisation (1929) - Edgar Varese (Eur.)

First Construction (in metal) - John Cage (E.U)

Ritti Funeral de Aquiles - Giacinto Scelsi (Eur.)

Cantata para América Mágica (1960) - Alberto Ginastera (Arg.)

Interprètes: Ricardo Gomez Antonich (Lat.), Jorge Camiruaga (Lat.), Gerardo Cavanna (Arg.), Virginia Correa Dupuy (Arg.) (F.), Nicolás Antunes Etorena (Lat.), Juanita Fernández (Lat.) (F.), Marcelo Carlos Zanolli Giglio (Lat.), Violeta Nigro Giunta (Arg.) (F.), Ezequiel Linaje (Arg.), Bruno Mesz (Arg.), Santiago Miranda (Arg.), Eduardo Nicoleau (Arg.), Manuel de Olaso (Arg.), Lea Prime (Arg.) (F.), Oscar Albrieu Roca (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Arauco Yepes (Arg.), Marcos Zabala (Arg.)

21/11 - Concierto IX. Correspondencias

Dates: 21/11/2007 / 1 représentation

Konzert Op. 24 (1934) - Anton Webern (Eur.)

Quinteto XXX - Julio Martin Viera (Arg.)

Octandre (1923) - Edgar Varese (Eur.)

Sendas - Graciela Paraskevaïdis (Arg.) (F.)

Kammerkonzert - György Ligeti (Eur.)

"...que colma tu aire y vuela" - Marcos Franciosi (Arg.)

Interprètes: Elena Buchbinder (Arg.) (F.), Alejandro Cancelos (Arg.), Sergio Catalán (Arg.), Marcelo Delgado (Arg.), Luis Orias Diz (Arg.), Julieta Di Fede (Arg.) (F.), Cecilia García (Arg.) (F.), Agustina Guidolín (Arg.) (F.), Claudia Kuttentplan (Arg.) (F.), Federico Landaburu (Arg.), Fabio Loverso (Arg.), Mariano Malamud (Arg.), Alvaro Suárez Márquez (Arg.), María Eugenia Marsili (Arg.) (F.), Laura Molina (Arg.) (F.), Adriana Montorfano (Arg.) (F.), Mariano Nardini (Arg.), Compañía Oblicua (Arg.), Manuel de Olaso (Arg.), Facundo Ordoñez (Arg.), Oscar Albrieu Roca (Arg.), Osiris Rodríguez (Arg.), Diego Ruiz (Arg.), Álvaro Suárez Vázquez (Arg.), Paula Zavadivker (Arg.) (F.)

22/11 - Concierto X. La Invitación. Música de Compositeurs Argentins

Dates: 22/11/2007 / 1 représentation

Situación - Gabriel Paiuk (Arg.)

Mudeo - Hernán Vives (Arg.)

Noche celeste - Juan García Verdeja (Arg.)

Viento perdido - Leo Masliah (Lat.)

al fondo de esta tumba se ve el mar - Sebastián Zubieta (Arg.)

La grieta de luz (a Pérez Celis) - Oliverio G. Duhalde (Arg.)

Interprètes: Alejandro Cancelos (Arg.), Martín Centeno (Arg.), Silvia Dabul (Arg.) (F.), Martín Devoto (Arg.), Ariel López (Arg.), Mariano Malamud (Arg.), Leo Masliah (Lat.), Juliana Moreno (Arg.) (F.), Sergio Rivas (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

28/11 - Concierto XI. Trio

Dates: 28/11/2007 / 1 représentation

Trio - Morton Feldman (E.U)

Interprètes: Marc Sabat (Otro), Rohan de Saram (Eur.), Aki Takahashi (Otro) (F.)

28/11 - Concierto XII. Takahashi / Sabat / De Saram

Dates: 28/11/2007 / 1 représentation

For Aaron Copland (1981) - Morton Feldman (E.U)

Herma (1960) - Iannis Xenakis (Eur.)

Extensions 3 (1952) - Morton Feldman (E.U)

Kottos (1977) - Iannis Xenakis (Eur.)

Sequenza VIII (1976) - Luciano Berio (Eur.)
Piece for violin and piano (1950) - Morton Feldman (E.U)
Vertical Thoughts 2 (1963) - Morton Feldman (E.U)
Durations 2 (1960) - Morton Feldman (E.U)
Paille in the Wind (1991) - Iannis Xenakis (Eur.)
Reminded of Charlemagne Palestine (2007) - Marc Sabat (Otro)

Interprètes: Marc Sabat (Otro), Rohan de Saram (Eur.), Aki Takahashi (Otro) (F.)

1/12 - Concerts XIII / XIV. El Jardín de las Delicias. Instalación sonora

Dates: 01/12/2007, 02/12/2007 / 2 représentations

El jardín de las delicias (2007) - Alfonso Bravo (Arg.)
El jardín de las delicias (2007) - Cecilia Gros (Arg.) (F.)
El jardín de las delicias (2007) - Cecilia Pereyra (Arg.) (F.)
El jardín de las delicias (2007) - Diego Taranto (Arg.)
El jardín de las delicias (2007) - Eduardo Checchi (Arg.)
El jardín de las delicias (2007) - Francisco Del Pino (Arg.)
El jardín de las delicias (2007) - Gastón Taylor (Arg.)
El jardín de las delicias (2007) - Guillermo Pozzatti (Arg.)
El jardín de las delicias (2007) - Licina Picón (Arg.) (F.)
El jardín de las delicias (2007) - Luis Arias (Arg.)
El jardín de las delicias (2007) - Marcelo Ponce (Arg.)
El jardín de las delicias (2007) - Mariana San Martín (Arg.) (F.)
El jardín de las delicias (2007) - Martín Laurnagaray (Arg.)
El jardín de las delicias (2007) - Myriam Tokumura (Arg.) (F.)
El jardín de las delicias (2007) - Pablo Carreras (Arg.)
El jardín de las delicias (2007) - Roque de Pedro (Arg.)
El jardín de las delicias (2007) - Santiago Santero (Arg.)

Interpretes: María José Aguilar (Lat.) (F.), Gabriel Aguilera (Arg.), Carolina Anderson (Arg.) (F.), Florencia Ansaldo (Arg.) (F.), Tamara Benítez (Arg.) (F.), Gabriela Bernasconi (Arg.) (F.), Rolando Budini (Arg.), Mercedes Catoni (Arg.) (F.), Carolina Cho (Arg.) (F.), Sung Hyun Cho (Arg.), Rodrigo Domínguez (Lat.), Pablo Estigarribia (Arg.), Juanita Fernández (Lat.) (F.), Ruth Gabe (Arg.) (F.), Victoria Gandini (Arg.) (F.), Flavio Garber (Arg.), Bárbara Gilles (Arg.) (F.), Violeta Nigro Giunta (Arg.) (F.), Sebastián Giunta (Arg.), Natalia González (Arg.) (F.), Julieta Iglesias (Arg.) (F.), Nicolás Kohanoff (Arg.), Malena Levin (Arg.) (F.), Gabriel Luna (Arg.), Grupo Horma Moebius (Arg.), Daniel Montalto (Arg.), Sebastián Napolitano (Arg.), Santiago Orquera (Arg.), Claudio Pascua (Arg.), Martín Pavlovsky (Arg.), Leo Petroni (Arg.), Mauricio Ramos (Lat.), Santiago Santero (Arg.), Alejandro Sarmentero (Arg.), Martín Sierra (Lat.), Federico Steiner (Arg.), Macarena Svetcoff (Arg.) (F.), Gastón Taylor (Arg.), Santiago Torricelli (Arg.), Mariano Vazquez (Arg.), Carla Vazzana (Arg.) (F.), Laura Ventemiglia (Arg.) (F.)

STATISTIQUES

12 concerts, 14 représentations, 62 œuvres,
47 compositeurs, dont 26 compositeurs argentins (55,3%), 6 compositrices (12,8%)
142 Interprètes, dont 104 argentins (73,2%), et 44 femmes (31%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 2008. XII EDICIÓN

1/11 - Concierto V. Olivier Messiaen œuvres para órgano

Dates: 01/11/2008 / 1 représentation

La Nativité du Seigneur - Olivier Messiaen (Eur.)

Interprètes: Theo Brandmüller (Eur.)

4/11 - Concierto I. Homenaje a Karlheinz Stockhausen

Dates: 04/11/2008 / 1 représentation

Klavierstück X (1961) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)

Trio fluido (1966) - Helmut Lachenmann (Eur.)

Stunde aus Klang: Balance (2007) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)

Interprètes: Åsa Åkerberg (Eur.) (F.), Christian Dierstein (Eur.), Martin Fahlenbock (Eur.), Jaime González (Eur.), Klaus Steffes-Helländer (Eur.), Barbara Maurer (Eur.) (F.), Melise Mellinger (Eur.) (F.), Shizuyo Oka (Otro) (F.), Ensemble Recherche (Eur.)

5/11 - Concierto II. Ensemble Recherche

Dates: 05/11/2008 / 1 représentation

Gelöschte Lieder - Enno Poppe (Eur.)

Una vez no es ninguna (Einmal ist Keinmal) - Santiago Santero (Arg.)

Gaspra - Beat Furrer (Eur.)

Muro d'orizzonte - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Musique fugitive - Pascal Dusapin (Eur.)

Ronda - Henryk Górecki (Eur.)

Interprètes: Åsa Åkerberg (Eur.) (F.), Christian Dierstein (Eur.), Martin Fahlenbock (Eur.), Jaime González (Eur.), Klaus Steffes-Helländer (Eur.), Barbara Maurer (Eur.) (F.), Melise Mellinger (Eur.) (F.), Shizuyo Oka (Otro) (F.)

7/11 - Concierto III. Three voices

Dates: 07/11/2008 / 1 représentation

Three voices - Morton Feldman (E.U)

Interprètes: Joan La Barbara (E.U) (F.), Daniel Búmbalo (Arg.), Jorge Chikiar (Arg.)

8/11 - Concierto IV. Only, música experimental

Dates: 08/11/2008 / 1 représentation

Conversations - Joan La Barbara (E.U) (F.)

ShamanSong - Joan La Barbara (E.U) (F.)

Only (1947) - Morton Feldman (E.U)

Until Spring Revisited - Morton Subotnick (E.U)

Silver Apples of the Moon (Remix No. 1) - Morton Subotnick (E.U)

Interprètes: Joan La Barbara (E.U) (F.), Jorge Chikiar (Arg.), Morton Subotnick (E.U)

12/11 - Concierto VI. Ensemble L'Instant Donné

Dates: 12/11/2008 / 1 représentation

An (Quasi una serenata con la complicità di Schubert) - Stefano Gervasoni (Eur.)

Cassation - Gérard Pesson (Eur.)

Presto - Beat Furrer (Eur.)

Fureur contre informe - Gérard Pesson (Eur.) Miroir Noir - Frédéric Pattar (Eur.)

Interprètes: Elsa Balas (Eur.) (F.), Nicolas Carpentier (Eur.), Caroline Cren (Eur.) (F.), Ensemble l'Instant Donné (Eur.), Saori Furukawa (Otro) (F.), Rémy Jannin (Eur.), Cédric Jullion (Eur.), Matthieu Steffanus (Eur.)

14/11 - Concierto VII. Ensemble L'Instant Donné

Dates: 14/11/2008 / 1 représentation

Nocturnes en quatuor - Gérard Pesson (Eur.)
Friktion / Streich - Clemens Gadenstätter (Eur.)
D'un faune - Salvatore Sciarrino (Eur.)
La nuit remue - Frédéric Pattar (Eur.)
11 Danze per la bella Verena - Niccolò Castiglioni (Eur.)

Interprètes: Elsa Balas (Eur.) (F.), Nicolas Carpentier (Eur.), Caroline Cren (Eur.) (F.), Ensemble l'Instant Donné (Eur.), Saori Furukawa (Otro) (F.), Rémy Jannin (Eur.), Cédric Jullion (Eur.), Matthieu Steffanus (Eur.)

21/11 - Concerts VIII / IX. Oresteïa. Iannis Xenakis

Dates: 21/11/2008, 22/11/2008 / 2 représentations

Oresteïa - Iannis Xenakis (Eur.)

Interprètes: Marta Albertinazzi (Arg.) (F.), Rubén Albornoz (Arg.), Jorge Camiruaga (Lat.), Alejandro Cancelos (Arg.), Jorge Chikiar (Arg.), Fernando Ciancio (Arg.), Laura Cuchetti (Arg.) (F.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Grupo Vocal de Difusión (Arg.), Ricardo Gómez (Arg.), Victoria Hidalgo (Arg.) (F.), Florian Just (Eur.), María Kuhmichel (Arg.) (F.), María Leiva (Arg.) (F.), Emanuel Ludueña (Arg.), Luciana Milione (Arg.) (F.), Martín Moore (Arg.), Analía Morales (Arg.) (F.), Mariano Moruja (Arg.), Carlos Alberto Ovejero (Arg.), Perceum Ensemble de Percusión (Lat.), Alejo Pérez Pouillieux (Arg.), Gabriel La Rocca (Arg.), Myriam Santucci (Arg.) (F.), Federico Schneebeli (Arg.), Eli Sirlin (Arg.) (F.), Leandro Tolosa (Arg.), Edgardo Trabalón (Arg.), Carlos Trunsky (Arg.), Adrián Verra (Arg.), Marcelo Zanolli (Lat.), Lucía Zicos (Arg.) (F.)

26/11 - Concierto X. Espacios acústicos

Dates: 26/11/2008 / 1 représentation

Solo para viola d'amore - Giorg Friedrich Hass (Eur.)
The Viola in My Life - Morton Feldman (E.U.)
Viola - viola - George Benjamin (Eur.)
Prologue. Los espacios acústicos de Gérard Grisey (1976) - Gérard Grisey (Eur.)
Périodes. Los espacios acústicos de Gérard Grisey - Gérard Grisey (Eur.)
Partiels. Los espacios acústicos de Gérard Grisey - Gérard Grisey (Eur.)

Interprètes: Rubén Albornoz (Arg.), Sergio Catalán (Arg.), Gerardo Cavanna (Arg.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Pablo Fenoglio (Arg.), Luciano Giambastiani (Arg.), Pablo Jivotovski (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Diego Lipsky (Arg.), Mariano Malamud (Arg.), Grace Medina (E.U.) (F.), Martín Moore (Arg.), Facundo Ordoñez (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Myriam Santucci (Arg.) (F.), Federico Schneebeli (Arg.), Álvaro Suárez Vázquez (Arg.), Arauco Yepes (Arg.)

27/11 - Concerts XI / XII. Homenaje a Marcel Duchamp

Dates: 27/11/2008, 28/11/2008 / 2 représentations

Erratum Musical - Marcel Duchamp (Eur.)
La mariée mise à nu par ses célibataires, même - Marcel Duchamp (Eur.)
Density 21.5 - Edgar Varese (Eur.)
Fontana Mix - John Cage (E.U.)
Pendulum Music - Steve Reich (E.U.)
Sculpture Musical - Marcel Duchamp (Eur.)

Interprètes: Jorge Chikiar (Arg.), Petr Kotik (Eur.), Mercedes Marmorek (Arg.) (F.), Roberto Neuburger (Eur.), Silvie Robert (Eur.) (F.), Renata Spisarova (Eur.) (F.), Arauco Yepes (Arg.)

28/11 - Concerts XIII / XIV. La historia del soldado

Dates: 28/11/2008, 29/11/2008 / 2 représentations

La historia del soldado (1918) - Igor Stravinsky (Eur.)

Interprètes: Laura Aguerreberry (Arg.) (F.), Gerardo Cavanna (Arg.), Claudio Gallardou (Arg.), Osvaldo Lacunza (Arg.), Marcelo Lombardero (Arg.), Diego Mason (Eur.), Andrea Merenzon (Arg.) (F.), Martín Moore (Arg.), Daniel Robuschi (Arg.), Enrique Schneebeli (Arg.), Carlos Vega (Arg.)

STATISTIQUES

11 concerts, 14 représentations, 40 œuvres,

26 compositeurs, dont 1 compositeurs argentins (3,8%), 1 compositrice (3,8%)

80 Interprètes, dont 50 argentins (62,5%), et 25 femmes (31,3%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 2009. XIII EDICIÓN

30/10 - Concierto I. Sinfonía

Dates: 30/10/2009 / 1 représentation

Atmosphères - György Ligeti (Eur.)
The Four Sections - Steve Reich (E.U)
Sinfonia - Luciano Berio (Eur.)

Interprètes: Orquesta Sinfónica Nacional (Arg.), Alejo Pérez Pouillieux (Arg.), Ensemble Vocal Soli-Tutti (Eur.)

31/10 - Concierto II / III. Tambuco. Concierto de Percusión

Dates: 31/10/2009, 01/11/2009 / 2 représentations

Rhythmic Structure of the Wind I - Raúl Tudón (Lat.)
The Birds - William Cahn (E.U)
Musique de Table (1989) - Thierry de Mey (Eur.)
Hematofofía - José Siqueiras (Lat.)
Tambuco por bulerías (tradicional) - Miguel González (Lat.)

Interprètes: Alfredo Bringas (Lat.), Ricardo Gallardo (Lat.), Miguel González (Lat.), Tambuco percusión (Lat.), Raúl Tudón (Lat.)

3/11 - Concierto IV. Dúo

Dates: 03/11/2009 / 1 représentation

Heptade - André Jolivet (Eur.)
Hohles schleifen, helles aufschmettern - Daniel Ott (E.U)
Jackpot! - Lucas Fagin (Arg.)
Pulse - Christian Wolff (E.U)
Paths (In memoriam Witold Lutoslawski) - Toru Takemitsu (Otro)
Beppu - Gerhard Stäbler (Eur.)

Interprètes: Reinhold Friedrich (Eur.), Robyn Schulkowsky (E.U) (F.)

4/11 - Concierto V. For John Cage, Morton Feldman

Dates: 04/11/2009 / 1 représentation

For John Cage - Morton Feldman (E.U)

Interprètes: Stephen Clarke (Otro), Marc Sabat (Otro)

6/11 - Concierto VI. Música Experimental

Dates: 06/11/2009 / 1 représentation

Underground Music - Robin Hayward (Eur.)
Hommage - Robin Hayward (Eur.)
Valve Division - Robin Hayward (Eur.)
Wonderful Scatter - Marc Sabat (Otro)

Interprètes: Robin Hayward (Eur.), Daniel Ploeger (Eur.)

10/11 - Concierto VII. Homenaje a Silvestre Revueltas

Dates: 10/11/2009 / 1 représentation

Caminando - Silvestre Revueltas (Lat.)
Ocho por Radio (1933) - Silvestre Revueltas (Lat.)
Planos (1934) - Silvestre Revueltas (Lat.)
Toccata sin fuga - Silvestre Revueltas (Lat.)
Tres sonetos - Silvestre Revueltas (Lat.)
El renacuajo paseador - Silvestre Revueltas (Lat.)
Homenaje a Federico García Lorca - Silvestre Revueltas (Lat.)

Siete canciones - Silvestre Revueltas (Lat.)
Sensemayá - Silvestre Revueltas (Lat.)

Interprètes: Diego Armengol (Arg.), Alexandre Babel (Eur.), Oscar Camero (Arg.), Gerardo Cavanna (Arg.), Virginia Correa Dupuy (Arg.) (F.), Alexander Friedl (Eur.), Cosima Gerhardt (Eur.) (F.), Naama Golan (Otro) (F.), Robin Hayward (Eur.), Roland Kluttig (Eur.), KNM (Eur.), Osvaldo Lacunza (Arg.), Martcho Mavrov (Arg.), Bruno Mesz (Arg.), Martín Moore (Arg.), Theo Nabicht (Eur.), Daniel Ploeger (Eur.), Winfried Rager (Eur.) (F.), Nikolaus Schlierf (Eur.), Steffen Tast (Eur.), Lautaro Vilo (Arg.), Ekkehard Windrich (Eur.)

11/11 - Concierto VIII. Artistas-En-Berlín

Dates: 11/11/2009 / 1 représentation

Next to Beside Besides - Simon Steen-Andersen (Eur.)
Navigations for Strings - Alvin Lucier (E.U.)
Post-prae-ludium per Donau - Luigi Nono (Eur.)
The Hearts Ear - Liza Lim (Otro) (F.)
Anubis - Nout - Gérard Grisey (Eur.)
Punctuation Marks - Dmitri Kourliandski (Otro)
En découverte - Jean-Luc Hervé (Eur.)

Interprètes: Alexandre Babel (Eur.), Thomas Bruns (Eur.), Alexander Friedl (Eur.), Cosima Gerhardt (Eur.) (F.), Naama Golan (Otro) (F.), Robin Hayward (Eur.), KNM (Eur.), Theo Nabicht (Eur.), Daniel Ploeger (Eur.), Winfried Rager (Eur.) (F.), Nikolaus Schlierf (Eur.), Steffen Tast (Eur.), Ekkehard Windrich (Eur.)

12/11 - Concierto IX. Palabras y Música

Dates: 12/11/2009 / 1 représentation

Radiostation der vergessenen Städte - Ana María Rodríguez (Lat.) (F.)
Tour de trance - Mario Verandi (Arg.)
Un candado de dolor (poésia popular) - Martín Bauer (Arg.)
Sonnet 40 - Nicolas Collins (E.U.)
Grave Mountain Diagram - Robin Hayward (Eur.)
Logomaquia - Marcelo Toledo (Arg.)

Interprètes: Alexandre Babel (Eur.), Naama Golan (Otro) (F.), Robin Hayward (Eur.), Nora Iuga (Eur.) (F.), KNM (Eur.), Daniel Ploeger (Eur.), Ana María Rodríguez (Lat.) (F.), Álvaro Suárez Vázquez (Arg.), Mario Verandi (Arg.)

13/11 - Concierto X. Diez Años Después. Œuvres de Mariano Etkin

Dates: 13/11/2009 / 1 représentation

Caminos de caminos (1989) - Mariano Etkin (Arg.) En rêve - Franz Liszt (Eur.)
Lo que nos va dejando (1998) - Mariano Etkin (Arg.) Primer estudio para lágrimas (2009) - Mariano Etkin (Arg.)
Arenas (A la memoria de Morton Feldman) (1988) - Mariano Etkin (Arg.)
Segundo estudio para lágrimas (Earle Brown dijo: "c'est la v (...) (2009) - Mariano Etkin (Arg.)

Interprètes: Marcelo Barragán (Arg.), Sergio Catalán (Arg.), Gerardo Cavanna (Arg.), Pablo Druker (Arg.), Mariano Malamud (Arg.), Martcho Mavrov (Arg.), Bruno Mesz (Arg.), Graciela Oddone (Arg.) (F.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.), Néstor Tedesco (Arg.)

18/11 - Concierto XI. Ballet Mécanique

Dates: 18/11/2009 / 1 représentation

Freeman Studies - John Cage (E.U.)
Six melodies for violin and piano - John Cage (E.U.)
Maiakovski - Martín Bauer (Arg.)
Three Irish Legend (1912) - Henry Cowell (E.U.)
Ballet Mécanique - George Antheil (Eur.)

Interprètes: Sebastián Pereira Añón (Lat.), Ricardo Gomez Antonich (Lat.), Martín Bauer (Arg.), Bruno Lo Bianco (Arg.), Antonio Caggiano (Eur.), Jorge Camiruaga (Lat.), Jorge Chikiar (Arg.), Margarita Fernández (Arg.) (F.), Pablo Freiberg (Arg.), Flavio Garber (Arg.), Marcelo Carlos Zanolli Giglio (Lat.), Malena Levin (Arg.) (F.), Juan Pablo Llobet (Arg.), Minou Maguna (Arg.) (F.), David Núñez (Lat.), Cecilia Pereyra (Arg.) (F.), Francisco Del Pino (Arg.), Oscar Pizzo (Eur.), Santiago Santero (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.), Maximiliano Wille (Arg.), Arauco Yepes (Arg.)

19/11 - Concierto XII. Uccidiamo Il Chiaro Di Luna. Serata Futurista Italiana

Dates: 19/11/2009 / 1 représentation

La battaglia di Adrianopoli de Filippo - Tommaso Marinetti (Eur.)
Profilo sintetico-musicale di F. T. Marinetti - Silvio Mix (Eur.)
Tinghe Tinghe Tanghe - Rodo (Eur.)
Antigrazioso (omaggio a Umberto Boccioni) - Giancarlo Schiaffini (Eur.)
Teatro della Sorpresa: stornelli vocali - Rodo (Eur.)
Rotative - Giacinto Scelsi (Eur.)
Tutto ciò che sono - Ettore Petrolini (Eur.)
Risveglio di una città - Luigi Russolo (Eur.)
Canzone di Maggio - Giacomo Balla (Eur.)
Paesaggio più temporale - Giacomo Balla (Eur.)
Immenso Verde - Corrado Govoni (Eur.)
Amor pedestre (film) - Marcel Fabre (Eur.)
Ma... cos'è questa crisi - Rodolfo De Angelis (Eur.)
Due improvvisazioni futuriste - Filippo Tommaso Marinetti (Eur.)
La battaglia - Francesco Balilla Pratella (Eur.)
Pic - Luigi Ceccarelli (Eur.)
Rapporto di un nottambulo milanese - Carlo Carrà (Eur.)

Interprètes: Antonio Caggiano (Eur.), Luigi Ceccarelli (Eur.), PMCE (Parco della Musica Contemporanea Ensemble) (Eur.), Oscar Pizzo (Eur.), Giancarlo Schiaffini (Eur.), Silvia Schiavoni (Eur.) (F.)

21/11 - Concierto XIII. Different Trains. Música de Steve Reich

Dates: 21/11/2009 / 1 représentation

Four Organs - Steve Reich (E.U)
Different Trains (1988) - Steve Reich (E.U)
Hodograph 1 - Earle Brown (E.U)
Eight Lines (1979) - Steve Reich (E.U)

Interprètes: Julieta Bril (Arg.) (F.), Cuarteto Brûlée (Arg.), Antonio Caggiano (Eur.), Aldo Campagnari (Eur.), Alejandro Cancelos (Arg.), Sergio Catalán (Arg.), Francesco Dillon (Eur.), Pablo Druker (Arg.), Carmelo Giallombardo (Eur.), Lucia Herrera (Arg.) (F.), Federico Landaburu (Arg.), Mariano Malamud (Arg.), Bruno Mész (Arg.), Oscar Pizzo (Eur.), Cuarteto Prometeo (Eur.), Giulio Rovighi (Eur.), Adrián Speziale (Arg.), Sebastián Tellado (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

24/11 - Concierto XIV. Cuarteto Prometeo. Programa seleccionado por Salvatore Sciarrino

Dates: 24/11/2009 / 1 représentation

String quartet in four parts - John Cage (E.U)
Quartetto N°3 - Giacinto Scelsi (Eur.)
Momenti musicali - György Kurtág (Eur.)
Quartetto N°8 - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Interprètes: Aldo Campagnari (Eur.), Francesco Dillon (Eur.), Carmelo Giallombardo (Eur.), Cuarteto Prometeo (Eur.), Giulio Rovighi (Eur.)

26/11 - Concierto XV. Lohengrin. Ópera de Salvatore Sciarrino sobre textos de Jules Laforgue

Dates: 26/11/2009 / 1 représentation

Lohengrin (1982) - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Interprètes: Hans-Peter Achberger (Eur.), Diego Armengol (Arg.), Bruno Lo Bianco (Arg.), Aldo Campagnari (Eur.), Francesco Dillon (Eur.), Emanuel Esteban (Arg.), Pablo Fenoglio (Arg.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Patricia García (Arg.) (F.), Carmelo Giallombardo (Eur.), Pol González (Arg.), Agustina Guidolín (Arg.) (F.), Federico Landaburu (Arg.), Martín Moore (Arg.), Juliana Moreno (Arg.) (F.), Facundo Ordoñez (Arg.), Cuarteto Prometeo (Eur.), Gabriel La Rocca (Arg.), Giulio Rovighi (Eur.), Leandro Sosa (Arg.), Álvaro Suárez Vázquez (Arg.), Arauco Yepes (Arg.), Paula Zavadviker (Arg.) (F.)

STATISTIQUES

14 concerts, 15 représentations, 78 œuvres,

53 compositeurs, dont 5 compositeurs argentins (9,4%), 2 compositeures (3,8%) 96 Interprètes, dont 53 argentins (55,2%), et 21 femmes (21,9%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 2010. XIV EDICIÓN

26/10 - Actividades especiales. Argot. Instalación Sonora Permanente

Dates: 26/10/2010 / 1 représentation

Argot - Concha Jerez - José Iges (Eur.) (F.)

28/10 - Concierto I. ExperimentalStudio des SWR. Música Sinfónica

Dates: 28/10/2010 / 1 représentation

Jonchaïes (1977) - Iannis Xenakis (Eur.)

Tiento del primer tono y batalla imperial (1986) - Cristobal Halffter (Eur.)

Sinfonia N.4 (1910) - Charles Ives (E.U)

Interprètes: Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Buenos Aires (Arg.), Emiliano Greizerstein (Arg.), Horacio Lavandera (Arg.), Roberto Luvini(Arg.), Coro Polifónico Nacional (Arg.), Alejo Pérez Pouillieux (Arg.)

30/10 - Concerts II y III. Aura

Dates: 30/10/2010, 31/10/2010 / 2 représentations

Aura - José María Sánchez Verdú (Eur.)

Interprètes: Íñigo Aispiolea (Eur.), Iñaki Alberdi (Eur.), Martín Devoto (Arg.), Richard Alonso Díaz (Lat.), Virginia Correa Dupuy (Arg.) (F.), Andreas Fischer (Eur.), Eugenia Fuente (Arg.) (F.), Elías Gurevich (Arg.), Antje Hensel (Eur.), Javier Lezcano (Arg.), Mariano Malamud (Arg.), Esteban Manzano (Arg.), Horacio Marassi (Arg.), Grace Medina (E.U) (F.), Sebastián Tellado (Arg.), Carlos Vega (Arg.), José María Sánchez Verdú (Eur.), Emilio García Wehbi (Arg.)

1/11 - Concierto IV. Ensemble Mosaik. Música Contemporánea Actual I

Dates: 01/11/2010 / 1 représentation

Bauauf (2009) - Eduardo Moguillansky (Arg.)

Ommagio à Burri (1995) - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Study for string instruments #1 (2009) - Simon Steen-Andersen (Eur.)

Shattila (2004) - Samir Odeh-Tamimi (Otro)

Trauben (2005) - Enno Poppe (Eur.)

Study for string instruments #2 (2009) - Simon Steen-Andersen (Eur.)

Piece for megaphone - Simon Steen-Andersen (Eur.)

Sog (2006) - Stefan Streich (Eur.)

Interprètes: Simon Steen-Andersen (Eur.), Bettina Junge (Eur.) (F.), Chatschatur Kanajan (Eur.), Mathias Mayr (Eur.), ensemble mosaik (Eur.), Ernst Surberg (Eur.), Christian Vogel (Eur.)

2/11 - Concierto V. Dúo de acordeones. Iñaki Alberti & Íñigo Aizpiolea (España).

Música

contemporánea para acordeón

Dates: 02/11/2010 / 1 représentation

Arquitecturas de espejos (2008) - José María Sánchez Verdú (Eur.)

Et exspecto. Sonata para acordeón (1985) - Sofia Gubaidulina (Otro) (F.)

Litoral (2010) - Sebastián Bauer (Arg.)

Petrushka (1911) - Igor Stravinsky (Eur.)

Interprètes: Íñigo Aispiolea (Eur.), Iñaki Alberdi (Eur.)

3/11 - Concierto VI. L'Instant Donné. Música Contemporánea Actual II

Dates: 03/11/2010 / 1 représentation

Preghiera per un'ombra (1954) - Giacinto Scelsi (Eur.)

Breath (2004) - Daniel D'Adamo (Arg.)

Studie II (1981) - Heinz Holliger (Eur.)

Friktion (1996) - Clemens Gadenstätter (Eur.)

Interprètes: Elsa Balas (Eur.) (F.), Nicolas Carpentier (Eur.), Caroline Cren (Eur.) (F.), Esther Davoust (Eur.) (F.), Ensemble l'Instant Donné (Eur.), Maxime Echardour (Eur.), Saori Furukawa (Otro) (F.), Cédric Jullion (Eur.), Philippe Régana (Eur.), Mathieu Steffanus (Eur.)

9/11 - Concierto VII. Schönberg + Ligeti + Donatoni

Dates: 09/11/2010 / 1 représentation

Sinfonia de cámara N.1, Opus 9 (1906) - Arnold Schönberg (Eur.)

Concierto para piano y orquesta (1988) - György Ligeti (Eur.)

Hot (1989) - Henryk Górecki (Eur.)

Interprètes: Marcelo Baus (Arg.), Alejandro Cancelos (Arg.), Gerardo Cavanna (Arg.), Pablo Fenoglio (Arg.), Daniel Kovacich (Arg.), Osvaldo Lacunza (Arg.), Diego Mason (Eur.), Claudio Medina (Arg.), Andrea Merenzon (Arg.) (F.), Martín Moore (Arg.), Gustavo Mulé (Arg.), Theo Nabicht (Eur.), Daniel Robuschi (Arg.), Gabriel La Rocca (Arg.), Natalia Salinas (Arg.) (F.), Myriam Santucci (Arg.) (F.), Federico Schneebeli (Arg.), Sebastián Tellado (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.), Álvaro Suárez Vázquez (Arg.), Carlos Vega (Arg.), Arauco Yepes (Arg.), Paula Zavadviker (Arg.) (F.)

10/11 - Concierto VIII. For Samuel Beckett

Dates: 10/11/2010 / 1 représentation

Not I (1972) - Samuel Beckett (Eur.)

For Samuel Beckett (1987) - Morton Feldman (E.U)

Interprètes: Rubén Albornoz (Arg.), Diego Armengol (Arg.), Luis Arroyo (Arg.), Alexandre Babel (Eur.), Sergio Catalán (Arg.), Martín Centeno (Arg.), Patricio Cosentino (Arg.), Analía Couceyro (Arg.) (F.), Martín Devoto (Arg.), Juan Claudio Elías (Arg.), Laura Fryd (Arg.) (F.), Griselda Gianini (Arg.) (F.), Ernesto Imsand (Arg.), Pablo Jivotovschi (Arg.), Aníbal Kelvo (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Minou Maguna (Arg.) (F.), Mariano Malamud (Arg.), Cristian Martinelli (Arg.), Christian Morabito (Arg.), Juliana Moreno (Arg.) (F.), Matías Nieva (Arg.), Natalia Salinas (Arg.) (F.), Santiago Santero (Arg.), Federico Schneebeli (Arg.), Enrique Schneebeli (Arg.), Tiziana Todoroff (Arg.) (F.), Eloísa Yankelevich (Arg.) (F.), Paula Zavadviker (Arg.) (F.)

13/11 - Concierto IX. Música Argentina Actual: Dúo Urdampilleta - Lo Bianco

Dates: 13/11/2010 / 1 représentation

Dos bagatellas - Santiago Santero (Arg.)

Transición 2 (1958) - Mauricio Kagel (Arg.)

Akasa - Mariano Kosiner Blanco (Arg.)

Austral (2001) - Lucas Fagin (Arg.)

L'Adieu (1966) - Gerardo Gandini (Arg.)

Yambo (2007) - Marcos Franciosi (Arg.)

Interprètes: Aparicio Alfaro (Arg.), Bruno Lo Bianco (Arg.), Sebastián Gangi (Arg.), Violeta Nigro Giunta (Arg.) (F.), Bruno Mész (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.), Arauco Yepes (Arg.)

16/11 - Concierto X. "Laborintus II" de Luciano Berio

Dates: 16/11/2010 / 1 représentation

A-Ronne (1974) - Luciano Berio (Eur.)

Music for small audiences II - Alexandre Babel (Eur.)

Laborintus 2 (1965) - Luciano Berio (Eur.)

Interprètes: Luis Arroyo (Arg.), Alexandre Babel (Eur.), Laura Benítez (Arg.) (F.), Evangelina Bidart (Arg.) (F.), Verónica Cánavez (Arg.) (F.), Sergio Catalán (Arg.), Martín Devoto (Arg.), Martín Díaz (Arg.), Pablo Druker (Arg.), Juan Claudio Elías (Arg.), Nonsense EVS (Arg.), Pablo Fenoglio (Arg.), Julián Goldstein (Arg.), Edith Gorini (Arg.) (F.), Lucia Lalanne (Arg.) (F.), Federico Landaburu (Arg.), Selene Lara (Arg.) (F.), Javier Lezcano (Arg.), Marina López (Arg.) (F.), Esteban Manzano (Arg.), Valeria Martinelli (Arg.) (F.), Cristian Martinelli (Arg.), Guillermo Maza (Arg.), Martín Moore (Arg.), Ana Moraitis (Arg.) (F.), Matías Nieva (Arg.), Cecilia Pastorino (Arg.) (F.), Juan Peltzer (Arg.), Guillermo Saidón (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Ana Santorelli (Arg.) (F.), Enrique Schneebeli (Arg.), Adrián Speziale (Arg.), Alejandro Spies (Arg.), Gabriel Spiller (Arg.), Nadie Szachniuk (Arg.) (F.), Tiziana Todoroff (Arg.) (F.), Víctor Torres (Arg.)

20/11 - Concerts XI y XII. "Le Noir de l'Étoile" de Gérard Grisey. Para seis percusionistas y transmisión de señales astronómicas

Dates: 20/11/2010, 21/11/2010 / 2 représentations

Le Noir de l'Étoile (1989) - Gérard Grisey (Eur.)

Interprètes: Ricardo Gomez Antonich (Lat.), Daniel Búmbalo (Arg.), Antonio Caggiano (Eur.), Jorge Camiruaga (Lat.), Marcelo Carlos Zanolli Giglio (Lat.), Jean-Pierre Luminet (Eur.), Fulvia Ricevuto (Eur.) (F.), Flavio Tanzi (Eur.)

23/11 - Concierto XIII. Homenaje a Luigi Nono en el XXº Aniversario de su Fallecimiento

Dates: 23/11/2010 / 1 représentation

Das atmende Klarsein (1981) - Luigi Nono (Eur.)
...sofferte onde serene... (1976) - Luigi Nono (Eur.)
Fragmene - Stile, an Diotima (1980) - Luigi Nono (Eur.)

Interprètes: Franck Chevalier (Eur.), Cuarteto Diotima (Eur.), Pierre Morlet (Eur.), Oscar Pizzo (Eur.), Naaman Sluchin (Eur.), Yun-Peng Zhao (Eur.), Manuel Zurriá (Eur.)

24/11 - Concierto XIV. Entre dos categorías. Música europea actual

Dates: 24/11/2010 / 1 représentation

3 bagatelle (2008) - Francesco Filidei (Eur.)
Rekindle (2010) - Michel Van Der Aa (Eur.)
Voicelessness (the snow has no voice) (1986) - Beat Furrer (Eur.)
Quatre récitations (2010) - Georges Aperghis (Eur.)
Puja (2004) - Rytis Mazulis (Eur.)
Incarnation II (1978) - Somei Satoh (Otro)
Curve with plateaux (1982) - Jonathan Harvey (Eur.)
Corroto (1982) - Jacob TV (Eur.)
Silver streetcar for the Orchestra (1998) - Alvin Lucier (E.U)

Interprètes: Antonio Caggiano (Eur.), Francesco Dillon (Eur.), Alter Ego (Eur.), Alvin Lucier (E.U), Oscar Pizzo (Eur.), Manuel Zurriá (Eur.)

25/11 - Concierto XV. "I am Sitting in a Room" de Alvin Lucier. Ensamble Alter Ego (Italia) y lapresencia del compositor

Dates: 25/11/2010 / 1 représentation

I Am Sitting in a Room - Alvin Lucier (E.U)
Fidelio Trio (1987) - Alvin Lucier (E.U)
9 4 7 - Alvin Lucier (E.U)
Charles Curtis (2004) - Alvin Lucier (E.U)
Three Translations of the Works of Maurizio Mochetti (Arrow (...)) - Alvin Lucier (E.U)
Alvin at 70 or more - Alvin Lucier (E.U)

Interprètes: Antonio Caggiano (Eur.), Alejandro Cancelos (Arg.), Francesco Dillon (Eur.), Alter Ego (Eur.), Pablo Jivotovschi (Arg.), Alvin Lucier (E.U), Mariano Malamud (Arg.), Oscar Pizzo (Eur.), Manuel Zurriá (Eur.)

26/11 - Concierto XVI. En do. Ensamble Alter Ego (Italia) y la participación de músicos argentinos

Dates: 26/11/2010 / 1 représentation

En Do (1964) - Terry Riley (E.U)

Interprètes: Antonio Caggiano (Eur.), Francesco Dillon (Eur.), Alter Ego (Eur.), Oscar Pizzo (Eur.), Manuel Zurriá (Eur.)

STATISTIQUES

15 concerts, 17 représentations, 55 œuvres,
43 compositeurs, dont 9 compositeurs argentins (20,9%), 2 compositrices (4,7%)
133 Interprètes, dont 89 argentins (66,9%), et 33 femmes (24,8%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÀNEA.SAISON 2011. XV EDICIÓ

3/11 - Concierto I. Integral de Edgar Varèse

Dates: 03/11/2011 / 1 représentation

Hyperprism (1922) - Edgar Varese (Eur.)
Ionisation (1929) - Edgar Varese (Eur.)
Octandre (1923) - Edgar Varese (Eur.)
Intégrales (1923) - Edgar Varese (Eur.)
Arcana (1925) - Edgar Varese (Eur.)
Amériques (1922) - Edgar Varese (Eur.)

Interprètes: Orquesta Filarmónica de Buenos Aires (Arg.), Sebastián Pereira Añón (Lat.), Jorge Camiruaga (Lat.), Alejandro Cancelos (Arg.), Fernando Chiappero (Arg.), Daniel Crespo (Arg.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Carla Dipp (Arg.) (F.), Javier Dragún (Arg.), Ezequiel Fainguersch (Arg.), Pablo Fenoglio (Arg.), Ricardo Gómez (Arg.), Marina López (Arg.) (F.), Horacio Massone (Arg.), Martcho Mavrov (Arg.), Perceum Ensemble de Percusión (Lat.), Alejo Pérez Pouillieux (Arg.), Jorge Ramírez (Arg.), Enrique Schneckbeli (Arg.), Dante Vargas (Arg.), Álvaro Suárez Vázquez (Arg.), Marcelo Zanolli (Lat.)

5/11 - Concerts II y III. Luci Mie Traditrici de Salvatore Sciarrino

Dates: 05/11/2011, 06/11/2011 / 2 représentations

Luci mie traditrici - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Interprètes: Ekkehard Abele (Eur.), Diego Armengot (Arg.), Raminta Babickaite (Eur.) (F.), Christophe Beau (Eur.), Bruno Lo Bianco (Arg.), Mariano Tenconi Blanco (Arg.), Carlos Brítez (Arg.), Sergio Catalán (Arg.), Tito Ceccherini (Eur.), Florencia Ciaffone (Arg.) (F.), Sophie Deshayes (Eur.) (F.), Daniel Gloger (Eur.), Danielle Hennicot (Eur.) (F.), Florian Just (Eur.), Osvaldo Lacunza (Arg.), Marcel Lallemand (Eur.), María Noel Luzardo (Arg.) (F.), Aude Miller (Eur.) (F.), Laura Molina (Arg.) (F.), Matías Nieva (Arg.), Mariana Nigro (Arg.) (F.), Facundo Ordoñez (Arg.), Jorge Pastorino (Arg.), Oria Puppo (Arg.) (F.), Ignacio Quiroz (Arg.), Gabriel La Rocca (Arg.), Diego Ruiz (Arg.), Ana Santorelli (Arg.) (F.), Enrique Schneckbeli (Arg.), Olivier Sliepen (Eur.), Alejandro Tantanián (Arg.), André Pons-Valdès (Eur.), Arauco Yepes (Arg.)

7/11 - Concierto IV. Música Europea Actual. United Instruments of Lucilin

Dates: 07/11/2011 / 1 représentation

La nuit circulaire (2011) - Marcel Reuter (Eur.)
Domeniche alla periferia dell'impero (2000) - Fausto Romitelli (Eur.)
Fatal Stranger (2011) - Kate Moore (Otro) (F.)
Third String Quartet (1981) - Raymond Murray Schafer (Otro)
Iceland Spar (2011) - Catherine Kontz (Eur.) (F.)
Tulles et les ombres (2007) - Martín Matalón (Arg.)

Interprètes: Christophe Beau (Eur.), Sophie Deshayes (Eur.) (F.), Guy Frisch (Eur.), Danielle Hennicot (Eur.) (F.), Marcel Lallemand (Eur.), Ensemble Lucilin (Eur.), Pascal Meyer (Eur.), Aude Miller (Eur.) (F.), Olivier Sliepen (Eur.), André Pons-Valdès (Eur.)

9/11 - Concierto V. La Máquina

Dates: 09/11/2011 / 1 représentation

Polifonías sobre un cantus firmus (2007) - Julio Martin Viera (Arg.)
Tweedledum and Tweedledee (2010) - Marta Lambertini (Arg.) (F.)
Arlecchino, fragmentos en homenaje a Ferruccio Busoni (1991) - Antonio Tauriello (Arg.)
Cifuncho (2002) - Mariano Etkin (Arg.)
Divergencias (2007) - Francisco Kröpfl (Arg.)
Espejismos (1985) - Gerardo Gandini (Arg.)

Interprètes: Rubén Alborno (Arg.), Javier Bravo (Arg.), Carlos Brítez (Arg.), Gerardo Cavanna (Arg.), Martín Centeno (Arg.), Ezequiel Fainguersch (Arg.), Diego Fainguersch (Arg.), Laura Falcone (Arg.) (F.), Margarita Fernández (Arg.) (F.), Serdar Geldymuradov (Arg.), Osvaldo Lacunza (Arg.), María Virginia Majorel (Arg.) (F.), Rodrigo Novoa (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Matías Tchicourel (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.), Ezequiel Vargas (Arg.), Carlos Vega (Arg.), Mariano Zemborain (Arg.)

10/11 - Concierto VI. City Opera Buenos Aires de Peter Ablinger

Dates: 10/11/2011 / 1 représentation

City Opera Buenos Aires - Peter Ablinger (Eur.)

Interprètes: Luis Arroyo (Arg.), Carmen Baliero (Arg.) (F.), Carlos Britez (Arg.), Griselda Gianini (Arg.) (F.), Jenny Mcaleer (Arg.) (F.), Bruno Mesz (Arg.), Martín Moore (Arg.), Christian Morabito (Arg.), Juliana Moreno (Arg.) (F.), Matías Nieva (Arg.), Facundo Ordoñez (Arg.), Ignacio Quiroz (Arg.), Daniel Robuschi (Arg.), Annunziata Tomaro (E.U) (F.)

12/11 - Concierto VII. Voices and Piano de Peter Ablinger

Dates: 12/11/2011 / 1 représentation

Morton Feldman - Peter Ablinger (Eur.)
Hanna Schygulla - Peter Ablinger (Eur.)
Orson Welles - Peter Ablinger (Eur.)
Mila Haugova - Peter Ablinger (Eur.)
Marcel Duchamp - Peter Ablinger (Eur.)
Humberto Maturana - Peter Ablinger (Eur.)
Jorge Luis Borges - Peter Ablinger (Eur.)
Valentina Tereshkova - Peter Ablinger (Eur.)
Guillaume Apollinaire - Peter Ablinger (Eur.)
Agnès Martin - Peter Ablinger (Eur.)
Pier Paolo Pasolini - Peter Ablinger (Eur.)

Interprètes: Emanuele Torquati (Eur.)

15/11 - Concerts VIII y IX. A Keen Ear (El Oído Despierto) de Carola Bauckholt

Dates: 15/11/2011 / 1 représentation

A Keen Ear - Carola Bauckholt (Eur.) (F.)

Interprètes: Alexandre Babel (Eur.), Ensemble Cello trio Blu (Eur.), Helena Bugallo (Arg.) (F.), Zoro Babel Fuchs (Eur.), Matthias Horn (Eur.), Schlagquartett Köln (Eur.), Thomas Meixner (Eur.), Tobias Moster (Eur.), Boris Mueller (Eur.), Sylvia Nopper (Eur.) (F.), Erik Oña (Arg.), Truike van der Poel (Eur.) (F.), Achim Seyler (Eur.), Caspar Johannes Walter (Eur.), Ulrike Zavelberg (Eur.) (F.)

18/11 - Concierto X. James Tenney, Œuvres para Percusión

Dates: 18/11/2011 / 1 représentation

Three pieces for Drum Quartet: Crystal Canon for Edgar Varès (...) (1974) - James Tenney (Otro)Maximusic (1965) - James Tenney (Otro)
Swell Piece (1967) - James Tenney (Otro)Rune (1988) - James Tenney (Otro)
Having Never Written a Note for Percussion (1988) - James Tenney (Otro)For Percussion Perhaps, or... (1971) - James Tenney (Otro)

Interprètes: Nuno Aroso (Eur.), Alexandre Babel (Eur.), Bruno Lo Bianco (Arg.), Martín Diez (Arg.), Gonzalo Pérez Terranova (Arg.)

19/11 - Concierto XI. La Selva Interior de Marcelo Toledo

Dates: 19/11/2011 / 1 représentation

La Selva Interior (2006) - Marcelo Toledo (Arg.)

Interprètes: (Arg.), Nuno Aroso (Eur.), Martín Devoto (Arg.), Gastón García (Arg.), Violeta Nigro Giunta (Arg.) (F.), Lucrecia Jancsa (Arg.) (F.), Pablo Jivotovschi (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Mariano Malamud (Arg.), Esteban Manzano (Arg.), Juliana Moreno (Arg.) (F.), Facundo Ordoñez (Arg.), Cecilia Pastorino (Arg.) (F.), Juan Peltzer (Arg.), Natalia Salardino (Arg.) (F.), Santiago Santero (Arg.), Ana Santorelli (Arg.) (F.), Cecilia Segurado (Arg.) (F.), Neue Vocalsolisten Stuttgart (Eur.)

22/11 - Concierto XII. Solo en PROA

Dates: 22/11/2011 / 1 représentation

Child of tree (cactus piece) (1975) - John Cage (E.U)
Inlets (1977) - John Cage (E.U)
In the Beginning There Was Rhythm (1984) - Sofia Gubaidulina (Otro) (F.)
Txolkin (2001) - Hilda Paredes (Lat.) (F.)
Psappha (1976) - Iannis Xenakis (Eur.)

Interprètes: Robyn Schulkowsky (E.U) (F.)

23/11 - Concierto XIII. Piano and String Quartet de Morton Feldman

Dates: 23/11/2011 / 1 représentation

Piano and String Quartet (1985) - Morton Feldman (E.U)

Interprètes: Aldo Campagnari (Eur.), Francesco Dillon (Eur.), Massimo Piva (Eur.), Cuarteto Prometeo (Eur.), Giulio Rovighi (Eur.), Emanuele Torquati (Eur.)

24/11 - Concierto XIV. Œuvres para Cuarteto de Cuerdas de los Siglos XX y XXI

Dates: 24/11/2011 / 1 représentation

Palimpsest (2006) - Ivan Fedele (Eur.)

Quartetto per archi N.3 (1939) - Giorgio Federico Ghedini (Eur.)

Different Trains (1988) - Steve Reich (E.U)

Interprètes: Aldo Campagnari (Eur.), Francesco Dillon (Eur.), Massimo Piva (Eur.), Cuarteto Prometeo (Eur.), Giulio Rovighi (Eur.)

26/11 - Actividades especiales. Ritual sonoro (trajes en movimiento)

Dates: 26/11/2011 / 1 représentation

Ritual sonoro (trajes de movimiento) - Andrea Saltzman (Arg.) (F.)

26/11 - Concierto XV. Carolin Widmann, œuvres para violín solo y Noche

Transfigurada de Arnold

Schönberg

Dates: 26/11/2011 / 1 représentation

Ueber die Linie VII (2006) - Wolfgang Rihm (Eur.)

Tres interludios (2006) - José María Sánchez Verdú (Eur.)

Sequenza VIII (1976) - Luciano Berio (Eur.)

Noche Transfigurada Op. 4 (1899) - Arnold Schönberg (Eur.)

Interprètes: Aldo Campagnari (Eur.), Francesco Dillon (Eur.), Massimo Piva (Eur.), Cuarteto Prometeo (Eur.), Giulio Rovighi (Eur.), Carolin Widmann (Eur.) (F.)

27/11 - Concierto XVI. Veritentes Actuales. Improvisación Electroacústica en torno a Edgar Varèse

Dates: 27/11/2011 / 1 représentation

Improvisación electroacústica en torno a Edgar Varèse - Lionel Marchetti (Eur.)

Música improvisada (2011) - Samuel Sahlieh (Lat.)

Música improvisada L (2011) - Lionel Marchetti (Eur.)

Interprètes: Víctor Ginenco (Arg.), Lionel Marchetti (Eur.), Samuel Sahlieh (Lat.)

29/11 - Concierto XVII. Homenaje a Christian Wolff

Dates: 29/11/2011 / 1 représentation

Serenade Wolff (1950) - Christian Wolff (E.U)

Pairs (1968) - Christian Wolff (E.U)

Exercise 10 (1974) - Christian Wolff (E.U)

Small Preludes (2009) - Christian Wolff (E.U)

Robert (2010) - Christian Wolff (E.U)

Interprètes: Robyn Schulkowsky (E.U) (F.)

29/11 - Concierto XVIII. Vejaciones de Erik Satie

Dates: 29/11/2011, 30/11/2011 / 2 représentations

Véxations (1983) - Erik Satie (Eur.)

Interpretes: Juan Absatz (Arg.), Maricel Agostini (Arg.) (F.), Aparicio Alfaro (Arg.), Luciano Azzigotti (Arg.), Carmen Baliero (Arg.) (F.), Gabriela Bernasconi (Arg.) (F.), Maximiliano Berteá (Arg.), Lucia Besfamille (Arg.) (F.), Carlos Brítez (Arg.), Pablo Bronzini (Arg.), Helena Bugallo (Arg.) (F.), Julio Cánepa (Arg.), Carolina Carrizo (Arg.) (F.), Silvia Dabul (Arg.) (F.), Marcelo Delgado (Arg.), Pablo Druker (Arg.), Alexander Elgier (Arg.), Margarita Fernández (Arg.) (F.), Silvia Freiberg (Arg.) (F.), Flavio Garber (Arg.), Victoria Gianera (Arg.) (F.), Violeta Nigro Giunta (Arg.) (F.), Pablo Grinlot (Arg.), Ana Clara Hipperdinger (Arg.) (F.), Leandro Rodríguez Jáuregui (Arg.), Ernesto Jodos (Arg.), Marcelo Katz (Arg.), Fernanda Lascano Kraimer (Arg.) (F.), Malena Levín (Arg.) (F.), Juan Pablo Llobet (Arg.), David Lonardi (Arg.), Lucía Maranca (Arg.) (F.), Bruno Mesz (Arg.), Daniel Montalto (Arg.), Chiara D'Odorico (Arg.) (F.), Manuel de Olaso (Arg.), Alejo Pérez Pouillieux (Arg.), Horacio Pozzo (Arg.), Juan Manuel Rocha (Arg.), Agustín Rodríguez (Arg.), Pablo Rotemberg (Arg.), Diego Ruiz (Arg.), Natalia Salinas (Arg.) (F.), Santiago Santero (Arg.), Adriana de los Santos (Arg.) (F.), Haydée Schwartz (Arg.) (F.), Benjamín Sebban (Arg.), Gabriel Senanes (Arg.), Diego Macías Steiner (Arg.), Emanuele Torquati (Eur.), Víctor Torres (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.), Laura Ventemiglia (Arg.) (F.), Julio Martín Viera (Arg.), Christian Wolff (E.U)

STATISTIQUES

21 concerts, 24 représentations, 62 œuvres,

35 compositeurs, dont 9 compositeurs argentins (25,7%), 7 compositeures (20%)

169 Interprètes, dont 124 argentins (73,4%), et 48 femmes (28,4%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 2012. XVI EDICIÓN

28/10 - Concierto I. Música Sinfónica. Charles Ives, Iannis Xenakis y Cristóbal Halffter

Dates: 28/10/2012 / 1 représentation

Jonchaïes (1977) - Iannis Xenakis (Eur.)

Tiento del primer tono y batalla imperial (1986) - Cristóbal Halffter (Eur.)

Sinfonía N.4 (1910) - Charles Ives (E.U)

Interprètes: Orquesta Filarmónica de Buenos Aires (Arg.), Coro Lagun Onak (Arg.), Miguel Pesce (Arg.), Alejo Pérez Pouillieux (Arg.), Annunziata Tomaro (E.U) (F.), Emanuele Torquati (Eur.)

6/11 – Concierto II. Música de Steve Reich, con la presencia del compositor

Dates: 06/11/2012 / 1 représentation

Clapping Music (1972) – Steve Reich (E.U)

Nagoya Marimbas (1994) – Steve Reich (E.U)

Proverb (1995) – Steve Reich (E.U)

Tehillim (1981) – Steve Reich (E.U)

Interprètes: Ricardo Gomez Antonich (Lat.), Nicolás Antunes (Lat.), Gerard O'Beirne (Eur.), Carlos Brítez (Arg.), Andrew Busher (Eur.), Heather Cairncross (Eur.) (F.), Jorge Camiruaga (Lat.), Alejandro Cancelos (Arg.), Silvia Dabul (Arg.) (F.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Martín Devoto (Arg.), Pablo Druker (Arg.), Juanita Fernández (Lat.) (F.), Micaela Haslam (Eur.) (F.), Amy Haworth (Eur.) (F.), Alejandro Lago (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Mariano Malamud (Arg.), David Núñez (Lat.), Perceum Ensemble de Percusión (Lat.), Sebastián Pereira (Lat.), Sebastián Tellado (Arg.), Cuarteto de Cuerdas de la UNTREF (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.), Carlos Vega (Arg.), Synergy vocals (Eur.), Rachel Weston (Eur.) (F.), Marco Zanolli (Lat.), Paula Zavadvikver (Arg.) (F.)

7/11 – Concierto III. Música de Steve Reich, con la presencia del compositor

Dates: 07/11/2012 / 1 représentation

Drumming (1971) – Steve Reich (E.U)

Interprètes: Nicolás Antunes (Lat.), Bruno Lo Bianco (Arg.), Heather Cairncross (Eur.) (F.), Jorge Camiruaga (Lat.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Juanita Fernández (Lat.) (F.), Ricardo Gómez (Arg.), Micaela Haslam (Eur.) (F.), Fabián Keoroglanian (Arg.), Sebastián Pereira (Lat.), Arauco Yepes (Arg.), Marcelo Zanolli (Lat.)

10/11 – Concierto IV. Morton Feldman. For Bunita Marcus

Dates: 10/11/2012 / 1 représentation

For Bunita Marcus – Morton Feldman (E.U)

13/11 – Concierto V. Shönberg / Boulez. Pierrot Lunaire / Le Marteau Sans Maître

Dates : 13/11/2012 / 1 représentation

Pierrot Lunaire op.21 (1912) – Arnold Schoenberg (Eur.)

Le Marteau sans maître (1953) – Pierre Boulez (Eur.)

Interprètes: Silvina Álvarez (Arg.) (F.), Bruno Lo Bianco (Arg.), Rosa Dominguez (Arg.) (F.), Amalia del Giudice (Arg.) (F.), Agustina Herrera (Arg.) (F.), Ariel López (Arg.), Horacio Massone (Arg.), Grace Medina (E.U) (F.), Claudio Medina (Arg.), Alejo Pérez Pouillieux (Arg.), Margriet van Reizen (Eur.) (F.), Oscar Albrieu Roca (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.), Arauco Yepes (Arg.)

16/11 – Concierto VI-VII-VIII. Dos hombres orquesta

Dates: 16/11/2012, 17/11/2012, 18/11/2012 / 3 représentations

Dos hombres orquesta – Mauricio Kagel (Arg.)

Interprètes: Wilhelm Bruck (Eur.), Matthias Wüsch (Eur.)

17/11 – Actividades Especiales. Instalación Sonora. Nocturno de Edgardo Rudniky

Dates: 17/11/2012 / 1 représentation

Nocturno – Edgardo Rudnizky (Arg.)

19/11 – IX. 2E2M

Dates: 19/11/2012 / 1 représentation

Toute volée (2005) – Laurent Martin (Eur.)
Ruinen (1994) - Georges Aperghis (Eur.)
Metallics (1994) - Yan Maresz (Eur.)
Epars (2006) - Sebastián Rivas (Arg.)
Involutive (1958) - Paul Méfano (Eur.)
I Funerali dell'Anarchico Serantini (2006) - Francesco Filidei (Eur.)

Interprètes: 2E2M (Eur.), Didier Aschour (Eur.), Véronique Briel (Eur.) (F.), Matthias Champon (Eur.), Véronique Fèvre (Eur.) (F.), Marie Friez (Eur.) (F.), Patrice Hic (Eur.), Vincent Limouzin (Eur.), Olivier Moret (Eur.), Pierre Roullier (Eur.)

21/11 - Concerts X / XI. Cachafaz, Tragedia Bárbara

Dates: 21/11/2012, 22/11/2012 / 2 représentations

Cachafaz. Tragedia Bárbara - Oscar Strasnoy (Arg.)

Interprètes: 2E2M (Eur.), Didier Aschour (Eur.), Horacio Badano (Arg.), Mercedes García Blesa (Arg.) (F.), Véronique Briel (Eur.) (F.), Verónica Cánavez (Arg.) (F.), Sergio Carlevaris (Arg.), Matthias Champon (Eur.), Ricardo González Dorrego (Arg.), Johnatan Favilla (Arg.), Véronique Fèvre (Eur.) (F.), Alejandra Flechner (Arg.), Marie Friez (Eur.) (F.), Pol González (Arg.), Patrice Hic (Eur.), Maico Hsiao (Otro), Selene Lara (Arg.) (F.), Vincent Limouzin (Eur.), Soledad Molina (Arg.) (F.), Olivier Moret (Eur.), Beatriz Moruja (Arg.) (F.), Mariano Moruja (Arg.), Alejandro di Nardo (Arg.), Mariana Nigro (Arg.) (F.), Verónica Nostro (Arg.) (F.), Miguel Ángel Pérez (Arg.), Pierre Roullier (Eur.), Diego Ruiz (Arg.), Ana Laura Sluvis (Arg.) (F.), Coro Diapasón Sur (Arg.), Víctor Torres (Arg.), Pablo Travaglino (Arg.)

25/11 - Concierto XII. Lost Cloud Quartet (Italia)

Dates: 25/11/2012 / 1 représentation

La bocca, i piedi, il suono (1997) - Salvatore Sciarrino (Eur.)
Rasch (1990) - Henryk Górecki (Eur.)
New York Counterpoint (1985) - Steve Reich (E.U.)

Interprètes: Marco Bontempo (Eur.), Alberto Napolitano (Eur.), Ginaluca Pugnaroni (Eur.), Lost Cloud Quartet (Eur.), Leonardo Sbaffi (Eur.)

28/11 - Concerts XIII. Klangforum Wien (Austria)

Dates: 28/11/2012 / 1 représentation

La lumière du noir (2010) - Alberto Posadas (Eur.)
Hot (1989) - Henryk Górecki (Eur.)
Thallein (1984) - Iannis Xenakis (Eur.)
Concierto para piano y orquesta (1988) - György Ligeti (Eur.)

Interprètes: Joonas Ahonen (Eur.), Simone Beneventi (Eur.), Baldu Brönnimann (Eur.), Nathalie Cornevin (Eur.) (F.), Markus Deuter (Eur.), Lorelei Dowling (Eur.) (F.), Andreas Eberle (Eur.), Thomas Frey (Eur.), Andrew Jezek (Eur.), Benedikt Leitner (Eur.), Gunde Jäch-Micko (Eur.), Florian Müller (Eur.), Anders Nyqvist (Eur.), Gerald Preinfalk (Eur.), Lukas Schiske (Eur.), Michael Seifried (Eur.), Krassimir Sterev (Eur.), Oliver Vivarès (Eur.), Christoph Walder (Eur.), Klangforum Wien (Eur.), Lieke te Winkel (Eur.) (F.), Bernhard Zachhuber (Eur.)

29/11 - Concerts XIV. Klangforum Wien (Austria)

Dates: 29/11/2012 / 1 représentation

Still (1999) - Beat Furrer (Eur.)
Monodie (1998) - Georg Friedrich Haas (Eur.)
Monadologie XII (2010) - Bernhard Lang (Eur.)

Interprètes: Joonas Ahonen (Eur.), Simone Beneventi (Eur.), Baldu Brönnimann (Eur.), Nathalie Cornevin (Eur.) (F.), Markus Deuter (Eur.), Lorelei Dowling (Eur.) (F.), Andreas Eberle (Eur.), Thomas Frey (Eur.), Andrew Jezek (Eur.), Benedikt Leitner (Eur.), Gunde Jäch-Micko (Eur.), Florian Müller (Eur.), Anders Nyqvist (Eur.), Gerald Preinfalk (Eur.), Lukas Schiske (Eur.),

Michael Seifried (Eur.), Krassimir Sterev (Eur.), Oliver Vivarès (Eur.), Christoph Walder (Eur.), Klangforum Wien (Eur.), Lieke te Winkel (Eur.) (F.), Bernhard Zachhuber (Eur.)

30/11 - Concierto XV. Studi per l'Intonazione del Mare. Salvatore Sciarrino

Dates: 30/11/2012 / 1 représentation

Studi per l'Intonazione del mare - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Interprètes: Marco Bontempo (Eur.), Hector Britos (), Sergio Catalán (Arg.), Patricia García (Arg.) (F.), Fabio Goy (Arg.), Elizabeth Magazián (Arg.) (F.), María Virginia Majorel (Arg.) (F.), Juliana Moreno (Arg.) (F.), Alberto Napolitano (Eur.), Gianluca Pugnaroni (Eur.), Lost Cloud Quartet (Eur.), Natalia Salinas (Arg.) (F.), Santiago Santero (Arg.), Leonardo Sbaffi (Eur.), Hernando Varela (Arg.), Arauco Yepes (Arg.)

STATISTIQUES

15 concerts, 18 représentations, 31 œuvres,

23 compositeurs, dont 4 compositeurs argentins (17,4%), 0 compositrices (0%)

124 Interprètes, dont 61 argentins (49,2%), et 34 femmes (27,4%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 2013. XVII EDICIÓ

1/11 - Concierto I. Salvatore Sciarrino. Música Sinfónica

Dates: 01/11/2013, 03/07/2015, 03/07/2015 / 3 représentations

Variazioni (1977) - Salvatore Sciarrino (Eur.)
El mandarín maravilloso (suite) (1924) - Béla Bartók (Eur.)
La muerte de Borromini (1988) - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Interprètes: Tito Ceccherini (Eur.), Orquesta Estable del Teatro Colón (Arg.), Francesco Dillon (Eur.), Salvatore Sciarrino (Eur.)

3/11 - Concierto II. Salvatore Sciarrino. Quaderno di Strada

Dates: 03/11/2013 / 1 représentation

Come Vengono Prodotti gli Incantesimi? (1985) - Salvatore Sciarrino (Eur.)
Quaderno di strada (2003) - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Interprètes: Cecilia Barraquedo (Arg.) (F.), Sergio Catalán (Arg.), Silvia Dabul (Arg.) (F.), Sophie Deshayes (Eur.) (F.), Carla Dipp (Arg.) (F.), Pablo Druker (Arg.), Ezequiel Fainguersch (Arg.), Guy Frisch (Eur.), Diana Gasparini (Arg.) (F.), Axel Juárez (Arg.), Otoo Katzameier (Eur.), Federico Landaburu (Arg.), Ensemble Lucilin (Eur.), Jenny McAller (Arg.) (F.), Pascal Meyer (Eur.), Matías Nieva (Arg.), Facundo Ordoñez (Arg.), André Pons-Valdès (Eur.), Arauco Yepes (Arg.)

4/11 - Concierto III. Música Europea Actual. United Instruments of Lucilin (Luxemburgo)

Dates: 04/11/2013 / 1 représentation

XY (1998) - Michael Gordon (E.U.)
Vertical Song I (1995) - Toshio Hosokawa (Otro)
Sounding the Fragility of Line (1988) - Malcolm Goldstein (Otro)
Infra la Neve (2000) - Marcel Reuter (Eur.)
C (2003) - Benoit Stasiaczyck (Eur.)
Stainless Staining (2007) - Donnacha Dennehy (Eur.) Hopla (2000) - Bruno Mantovani (Eur.)

Interprètes: Sophie Deshayes (Eur.) (F.), Guy Frisch (Eur.), Ensemble Lucilin (Eur.), Pascal Meyer (Eur.), André Pons-Valdès (Eur.)

5/11 - Concierto IV. Rothko Chapel de Morton Feldman

Dates: 05/11/2013 / 1 représentation

Viola: Piano (2008) - Morton Feldman (E.U.)
Vent Nocturne (2006) - Kaija Saariaho (Eur.)
Rothko Chapell (1974) - Morton Feldman (E.U.)

Interpretes: Horacio Badano (Arg.), Adrián Barbieri (Arg.), Ana Bertrán (Arg.) (F.), Juan Manuel Brarda (Arg.), Claudia López Camelo (Arg.) (F.), Agustina Crespo (Arg.) (F.), Silvia Dabul (Arg.) (F.), Martín Díez (Arg.), Grupo Vocal de Difusión (Arg.), Carolina Fernández (Arg.) (F.), Mauro Ferreira (Arg.), Carlos Gallardo (Arg.), Gastón García (Arg.), Fabián Keoroglanian (Arg.), Garth Knox (Eur.), Juan Kruszewski (Arg.), Alejandra Lenci (Arg.) (F.), Violeta Manoukian (Arg.) (F.), Juan Ignacio Martí (Arg.), Santiago Martínez (Arg.), Rosario Mesiano (Arg.) (F.), Ariel Morando (Arg.), Mariano Moruja (Arg.), Mariana Nigro (Arg.) (F.), Verónica Nostro (Arg.) (F.), Miguel Ángel Pérez (Arg.), Bárbara Perrotta (Arg.) (F.), Magdalena Quirno (Arg.) (F.), Guillermo Rodríguez (Arg.), Clara Sellan (Arg.) (F.), Leandro Sklar (Arg.), Ana Laura Sluvis (Arg.) (F.), Guillermo Suar (Arg.), Miguel Tolchinsky (Arg.), Roxana Valente (Arg.) (F.), Natalia Vartanian (Arg.) (F.), Ariel Vertzman (Arg.)

6/11 - Concierto V. Música de Gérard Grisey

Dates: 06/11/2013 / 1 représentation

Vortex Temporum (1995) - Gérard Grisey (Eur.)
Prologue. Los espacios acústicos de Gérard Grisey (1976) - Gérard Grisey (Eur.)
Les chants de l'amour (1984) - Gérard Grisey (Eur.)

Interprètes: Evangelina Bidart (Arg.) (F.), Sergio Catalán (Arg.), Martín Díaz (Arg.), Nonsense EVS (Arg.), Pablo Jivotovschi (Arg.), Garth Knox (Eur.), Lucia Lalanne (Arg.) (F.), Federico Landaburu (Arg.), Javier Lezcano (Arg.), Fabio Loverso (Arg.), María Virginia Majorel (Arg.) (F.), Valeria Martinelli (Arg.) (F.), Soledad Molina (Arg.) (F.), Federico Neimark

(Arg.), Verónica Nostro (Arg.) (F.), Elías Ongay (Arg.), Miguel Ángel Pérez (Arg.), Juan Francisco Ramírez (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Ensemble Sonorama (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

8/11 - Concierto VI. Montaje: Lachenmann, Margarita Fernández

Dates: 08/11/2013 / 1 représentation

Pression (1969) - Helmut Lachenmann (Eur.)
Dal Niente (1970) - Helmut Lachenmann (Eur.)
Güero (1969) - Helmut Lachenmann (Eur.)
Montage (Dal Niente, Pression, Güero) - Helmut Lachenmann (Eur.)

Interprètes: Francesco Dillon (Eur.), Margarita Fernández (Arg.) (F.), Federico Landaburu (Arg.)

16/11 - Concierto VII/VIII. Prometeo

Dates: 16/11/2013, 17/11/2013 / 2 représentations

Prometeo, tragedia della'ascolto - Luigi Nono (Eur.)

Interprètes: Michael Acker (Eur.), Silvina Álvarez (Arg.) (F.), Santiago Ballerini (Arg.), Bruno Lo Bianco (Arg.), Orquesta Nacional y Juvenil del Bicentenario (Arg.), Mercedes García Blesa (Arg.) (F.), Reinhold Braig (Eur.), Baldur Brönnimann (Eur.), Klaus Burger (Eur.), Verónica Canaves (Arg.) (F.), Sergio Catalán (Arg.), Phillipa Davies (Eur.) (F.), Pablo Fenoglio (Arg.), Pedro Gadelha (Lat.), Francisco Gómez (Eur.), Joachim Haas (Eur.), Lionel Handy (Eur.), Detlef Heusinger (Eur.), Hernán Iturralde (Arg.), Katherine Lacy (Eur.) (F.), Florencia Machado (Arg.) (F.), Susana Moncayo (Arg.) (F.), Mariano Moruja (Arg.), Sebastián Pereira (Lat.), Daniel Pioro (Eur.), André Richard (Eur.), Oscar Albrieu Roca (Arg.), Diego Ruiz (Arg.), Ana Santorelli (Arg.) (F.), Coro Diapasón Sur (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

20/11 - Concierto IX. Xavier Le Roy: Le Sacre de Printemps

Dates: 20/11/2013 / 1 représentation

Le sacre du printemps - Igor Stravinsky (Eur.)

Interprètes: Xavier Le Roy (Eur.)

23/11 - Concerts X / XI. El Gran Teatro de Oklahoma (2010). Ópera de Marcos Franciosi

Dates: 23/11/2013, 24/11/2013 / 2 représentations

El gran teatro de Oklahoma (2014) - Marcos Franciosi (Arg.)

Interprètes: Evangelina Bidart (Arg.) (F.), Sergio Catalán (Arg.), Martín Devoto (Arg.), Martín Díaz (Arg.), Nonsense EVS (Arg.), Pablo Jivotovschi (Arg.), Lucia Lalanne (Arg.) (F.), Federico Landaburu (Arg.), Javier Lezcano (Arg.), María Virginia Majorel (Arg.) (F.), Mariano Malamud (Arg.), Valeria Martinelli (Arg.) (F.), Juliana Moreno (Arg.) (F.), Facundo Ordoñez (Arg.), Juan Francisco Ramírez (Arg.), Diego Ruiz (Arg.), Daniel Serale (Arg.), Alejandro Spies (Arg.)

26/11 - Concerts XII. KNM Berlín. Clang Cut Book: Parte I. Ciclo Erased-Retraced

Dates: 26/11/2013 / 1 représentation

Erased-Retraced. Intervals 1 (2000) - Walter Zimmermann (Eur.)
Erased-Retraced. Echoes / Umbrae Idearum (2000) - Walter Zimmermann (Eur.)
Erased-Retraced. Shadows of Cold Mountain 2 (1995) - Walter Zimmermann (Eur.)
Erased-Retraced. The Edge (1994) - Walter Zimmermann (Eur.)
Erased-Retraced. Shadows of Cold Mountain 3 (1997) - Walter Zimmermann (Eur.)
Erased-Retraced. Numbers / De Monade, Numero et Figura (2000) - Walter Zimmermann (Eur.)
Erased-Retraced. Shadows of Cold Mountain 4 (1997) - Walter Zimmermann (Eur.)
Erased-Retraced. Intervals 2 (2000) - Walter Zimmermann (Eur.)

Interprètes: Pavlos Antoniadis (Eur.), Alexandre Babel (Eur.), Julio Coviello (Arg.), Cosima Gerhardt (Eur.) (F.), Tehila Nini Goldstein (Otro) (F.), KNM (Eur.), Rebecca Lenton (Eur.) (F.), Theo Nabicht (Eur.), Kristin Maria Pientka (Eur.) (F.), Winfried Rager (Eur.) (F.), Gudrun Reschke (Eur.) (F.), Ekkehard Windrich (Eur.)

27/11 - Actividad Especial. Voces abandonadas. Charla y concierot de Walter Zimmermann

Dates: 27/11/2013 / 1 représentation

Voces Abandonadas - Walter Zimmermann (Eur.)

Interprètes: Bruno Mesz (Arg.)

28/11 - Concerts XIII. KNM Berlín. Clang Cut Book

Dates: 28/11/2013 / 1 représentation

Has vuelto, Leiermann, has vuelto... (Homenaje a Gerardo Gan (...)) (2013) - Gabriel Santander (Arg.)
¡A la calle! ¡fuera! / Satélite I (2013) - Harald Muenz (Eur.)
La noche ciega / The Blind Night (2013) - Santiago Diez Fischer (Arg.)
Capitán Luiso Ferrauto (2013) - Ana María Rodríguez (Lat.) (F.)
Audio Massages (2013) - KNM (Eur.)
Esta tarde leo a Adorno... (2013) - Cecilia Arditto (Arg.) (F.)
¡A la calle! ¡fuera! / Pieza de concierto (2013) - Harald Muenz (Eur.)
Audio Massages (2013) - KNM (Eur.)
Des (2013) - Andrew R. Noble (E.U.)
La nueva escritura - Martín Bauer (Arg.)
Has vuelto, Leiermann, has vuelto... (Homenaje a Gerardo Gan (...)) (2013) - Gabriel Santander (Arg.)

Interprètes: Pavlos Antoniadis (Eur.), Alexandre Babel (Eur.), André Bartetzki (Eur.), Julio Coviello (Arg.), Cosima Gerhardt (Eur.) (F.), Tehila Nini Goldstein (Otro) (F.), KNM (Eur.), Rebecca Lenton (Eur.) (F.), Andreas Liebmann (Eur.), Harald Muenz (Eur.), Theo Nabicht (Eur.), Florian Neuner (Eur.), Kristin Maria Pientka (Eur.) (F.), Winfried Rager (Eur.) (F.), Gudrun Reschke (Eur.) (F.), Ana María Rodríguez (Lat.) (F.), Ana González Seligra (Arg.) (F.), Ekkehard Windrich (Eur.)

29/11 - Concierto XIV. Bang on a Can All-Stars. Field Recordings

Dates: 29/11/2013 / 1 représentation

Reeling (2012) - Julia Wolfe (E.U) (F.)
An open cage (2012) - Florent Ghys (Eur.)
Fade to slide (2012) - Christian Marclay (E.U.)
Seven Sundays (2012) - Todd Reynolds (E.U.)
HZ (2013) - Johann Johannson (Otro)
Maximus to Gloucester (2013) - Bryce Dessner (E.U.)
Gene Takes a Drink. Film by Bill Morrison (2012) - Michael Gordon (E.U.)
Unused Swan (2012) - David Lang (E.U.)
A Wonderful Day (2013) - Anna Clyne (E.U) (F.)
The Cave of Machpelah (from The Cave, 1993) (2013) - Steve Reich (E.U.)
Casino Trem (2012) - Tyondai Braxton (E.U.)
Real Beauty Turns (2012) - Nick Zammuto (E.U.)

Interprètes: Ashley Bathgate (E.U) (F.), Robert Black (E.U), Vicky Chow (E.U) (F.), David Cossin (E.U), Andrew Cotton (E.U), Bang on a Can All-Stars (E.U), Mark Stewart (E.U), Ken Thomson (E.U)

30/11 - Concierto XV. Bang on a Can All-Stars. Music for Airports

Dates: 30/11/2013 / 1 représentation

Cheating, Lying, Stealing (1995) - David Lang (E.U.)
For Madeline (2009) - Michael Gordon (E.U.)
Believing (1997) - Julia Wolfe (E.U) (F.)
Workers union (1975) - Louis Andriessen (Eur.)
Music for Airports 1/1. Eno/R. Wyatt/Rhett Davies arr. M. Go (...) (1978) - Brian Eno (Eur.)
Music for Airports 1/2. Arr. David Lang (1978) - Brian Eno (Eur.)
Music for Airports 2/1. Arr. Julia Wolfe (1978) - Brian Eno (Eur.)
Music for Airports 2/2. Arr. Evan Ziporyn (1978) - Brian Eno (Eur.)

Interprètes: Marisol Andorra (Arg.) (F.), Ashley Bathgate (E.U) (F.), Robert Black (E.U), Marcela Campaña (Arg.) (F.), Josefina Casco (Arg.) (F.), Vicky Chow (E.U) (F.), María del Carmen Coiro (Arg.) (F.), David Cossin (E.U), Andrew Cotton (E.U), Agustina Crespo (Arg.) (F.), Sol Crespo (Arg.) (F.), Alexis González (Arg.), Pablo Jivotovski (Arg.), Axel Juárez (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Federico Lazzarini (Arg.), María Dolores Mazzoni (Arg.) (F.), Rosario Mesiano (Arg.) (F.), Matías Nieva (Arg.), Verónica Nostro (Arg.) (F.), Chowa Adduci Spina (Arg.), Manuel Adduci Spina (Arg.), Bang on a Can All-Stars (E.U), Mark Stewart (E.U), Ken Thomson (E.U), Loky Travaglia (Arg.), Benjamín Vilte (Arg.)

STATISTIQUES

15 concerts, 19 représentations, 64 œuvres,
38 compositeurs, dont 5 compositeurs argentins (13,2%), 4 compositeuses (10,5%)
149 Interprètes, dont 100 argentins (67,1%), et 52 femmes (34,9%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 2014. XVIII EDICIÓN

30/10 - I / II. La libertad total

Dates: 30/10/2014, 31/10/2014 / 2 représentations

La libertad total - Lucas Fagin (Arg.)

Interprètes: Ignacio Bartolone (Arg.), Mariano Tenconi Blanco (Arg.), Mercedes García Blesa (Arg.) (F.), Julián Cabrera (Arg.), Ricardo González Dorrego (Arg.), Teresa Fainstein (Arg.) (F.), Nahuel Villega Fuentes (Arg.), Pol González (Arg.), Santiago Kuschner (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Bruno Mesz (Arg.), Mariano Moruja (Arg.), Mathias Naon (Arg.), Matías Nieva (Arg.), Damián Ramírez (Arg.), Luciano Riccio (Arg.), Diego Ruiz (Arg.), Andrés Vaccarelli (Arg.), Carlos Vega (Arg.)

2/11 - III. Xenakis: Terretektorh / Nomos Gamma

Dates: 02/11/2014 / 1 représentation

Terretektorh (1975) - Iannis Xenakis (Eur.)

Nomos Gamma (1966) - Iannis Xenakis (Eur.)

Terretektorh (1975) - Iannis Xenakis (Eur.)

Interprètes: Orquesta Nacional y Juvenil del Bicentenario (Arg.), Natalia Salinas (Arg.) (F.), Arturo Tamayo (Lat.)

5/11 - IV. Música para clarinetes bajos

Dates: 05/11/2014 / 1 représentation

Hi Bill - Iris ter Shiphorst (Eur.) (F.) Morbidable - Bernhard Gander (Eur.)

Orfeo 2014 / La tarea de la música - Iris ter Shiphorst (Eur.) (F.)

No sólo un lugar le cabe a la belleza - Gerhard Stäbler (Eur.)

Time and Motion Studies 1 - Brian Ferneyhough (Eur.)

Cifras que callan, en algún lugar de un verano lejano y habi (...) - Theo Nabicht (Eur.)

Theo 14-11-05 - Orm Finnendahl (Eur.)

Interprètes: Theo Nabicht (Eur.)

8/11 - V. Cuarteto Pellegrini

Dates: 08/11/2014 / 1 représentation

Cuarteto de cuerdas (1905) - Anton Webern (Eur.)

Movimientos instrumentales - Heinrich Isaac (Eur.)

Cuarteto de cuerdas op. 28 (1938) - Anton Webern (Eur.)

Cuarteto de cuerdas no. 3 (1963) - Giacinto Scelsi (Eur.)

Gran fuga op. 133 (1826) - Ludwig Van Beethoven (Eur.)

Interprètes: Thomas Hofer (Eur.), Fabio Marano (Eur.), Tobias Moster (Eur.), Antonio Pellegrini (Eur.), Cuarteto Pellegrini (Eur.)

11/11 - VI. Clarinet and String Quartet

Dates: 11/11/2014 / 1 représentation

One4 (1990) - John Cage (E.U)

Clarinet and string quartet (1983) - Morton Feldman (E.U)

Interprètes: Thomas Hofer (Eur.), Fabio Marano (Eur.), Tobias Moster (Eur.), Theo Nabicht (Eur.), Antonio Pellegrini (Eur.), Cuarteto Pellegrini(Eur.), Françoise Rivalland (Eur.) (F.)

12/11 - VII. Le corps à corps

Dates: 12/11/2014 / 1 représentation

Ogloudoglou (1969) - Giacinto Scelsi (Eur.)

Ckck I (1967) - Giacinto Scelsi (Eur.)

Ursonate - Primer movimiento (1922) - Kurt Schwitters (Eur.)

Plafond (1981) - Samuel Beckett (Eur.)

Zig Bang - Extractos (1974) - Georges Aperghis (Eur.)

Le corps à corps (1978) - Georges Aperghis (Eur.)

Interprètes: Françoise Rivalland (Eur.) (F.)

13/11 - VIII. Coro

Dates: 13/11/2014 / 1 représentation

Sequenza III (1965) - Luciano Berio (Eur.)

Coro (1977) - Luciano Berio (Eur.)

Interprètes: Griselda Adano (Arg.) (F.), Orquesta Filarmónica de Buenos Aires (Arg.), Sebastián Barros (Arg.), Mercedes García Blesa (Arg.) (F.), Martín Caltabiano (Arg.), Marcela Campaña (Arg.) (F.), Sergio Carlevaris (Arg.), Graciana Causo (Arg.) (F.), Donatienne Michel-Dansac (Eur.) (F.), Laura Domínguez (Arg.) (F.), Ricardo González Dorrego (Arg.), Jonatán Favilla (Arg.), Sergio Ganza (Arg.), Gastón García (Arg.), Esteban Garreta (Arg.), Nicolás González (Arg.), Maico Hsiao (Otro), Juan Kurszewsky (Arg.), Selene Lara (Arg.) (F.), Débora Maccarone (Arg.) (F.), Gustavo Marega (Arg.), Rosario Mesiano (Arg.) (F.), Beatriz Moruja (Arg.) (F.), Alejandro di Nardo (Arg.), Federico Neimark (Arg.), Mariana Nigro (Arg.) (F.), Verónica Nostro (Arg.) (F.), Ramón Novoa (Arg.), Cecilia Pastorino (Arg.) (F.), Miguel Ángel Pérez (Arg.), Pablo Piccini (Arg.), Johanna Pisani (Arg.) (F.), Emilio Pomarico (Eur.), Clodomiro Forn y Puig (Arg.), Pablo Ravachini (Arg.), Lorena Rojas (Arg.) (F.), Laura Sangiorgio (Arg.) (F.), Milagros Seijo (Arg.) (F.), Ana Laura Sluvis (Arg.) (F.), Sabrina Sosa (Arg.) (F.), Coro Diapasón Sur (Arg.), Roxana Valente (Arg.) (F.), Natalia Vartanian (Arg.) (F.), Lucas Werenkraut (Arg.)

15/11 - IX. Escrituras argentinas

Dates: 15/11/2014 / 1 représentation

De lo inefable (2005) - Jorge Diego Vázquez (Arg.)

Temáukel II / Manqha Pacha / Wu Wei (2014) - Pablo Araya (Arg.)

Nivangio (2013) - Santiago Pedernera (Arg.)

Maclas (2014) - Fernando Manassero (Arg.)

Tris (2014) - Valentín Pelisch (Arg.)

Vilanos (2014) - Luciano Azzigotti (Arg.)

Disolución (2014) - Daniel Halaban (Arg.)

Interprètes: Alejandro Becerra (Arg.), Bruno Lo Bianco (Arg.), Natalia Cappa (Arg.) (F.), Martín Devoto (Arg.), MEI Música para flautas (Arg.), Patricia García (Arg.) (F.), Andrea García (Arg.) (F.), Ensemble Damus/IUNA (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Fabio Loverso (Arg.), Mariano Migliora (Arg.), Juliana Moreno (Arg.) (F.), Mauricio Orieta (Arg.), Karina Peisajovich (Arg.) (F.), Samara Pierpaoli (Arg.) (F.), Juan Ramírez (Arg.), Gabriel Rud (Arg.), Natalia Salinas (Arg.) (F.), Emilio Salvatore (Arg.), Matías Scheines (Arg.), Eduardo Spinelli (Arg.), Lorena Torales (Arg.) (F.), Lucas Urdampilleta (Arg.), Carlos Vega (Arg.), Edgardo Vizioli (Arg.)

18/11 - X. An Index of Metals

Dates: 18/11/2014 / 1 représentation

An Index of Metals (2003) - Fausto Romitelli (Eur.)

Interprètes: Sergio Catalán (Arg.), Carla Dipp (Arg.) (F.), Ariel Elijovich (Arg.), Ariel Gato (Arg.), Pablo Jivotovski (Arg.), Axel Juárez (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Fabio Loverso (Arg.), Mariano Malamud (Arg.), Manuel Moreno (Arg.), Matías Nieva (Arg.), Ensemble Nuntempe (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Ensemble Sonorama (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.), Mauro Zannolli (Arg.)

19/11 - Actividades especiales. Conferencia performática de François Sarhan

Dates: 19/11/2014 / 1 représentation

Tamaco - François Sarhan (Eur.)

Interprètes: Bruno Lo Bianco (Arg.), Pablo Bolthausen (Arg.), Cecilia Pastorino (Arg.) (F.), François Sarhan (Eur.)

21/11 - XI. Timber. Percusión

Dates: 21/11/2014 / 1 représentation

Timber (2009) - Michael Gordon (E.U.)

Interprètes: Jorge Camiruaga (Lat.), Juanita Fernández (Lat.) (F.), Ricardo Gómez (Arg.), Perceum Ensemble de Percusión (Lat.), Sebastián Pereira (Lat.), Mauricio Ramos (Lat.), Marcelo Zanolli (Lat.)

25/11 - Actividades especiales. Videoconferencia / Concierto de Michel van der Aa

Dates: 25/11/2014 / 1 représentation

Solo for Percussion (1997) - Michel Van Der Aa (Eur.)

Memo (2003) - Michel Van Der Aa (Eur.)

Transit (2009) - Michel Van Der Aa (Eur.)

Interprètes: Elías Gurevich (Arg.), Facundo Negri (Arg.), Emanuele Torquati (Eur.)

29/11 - XII. Bugallo / Williams

Dates: 29/11/2014 / 1 représentation

Játékok I / IV. Hommage à Verdi (1979) - György Kurtág (Eur.)

Játékok I / IV. Staggering Meandering (1979) - György Kurtág (Eur.)

Játékok I / IV. Tune Twittering (1979) - György Kurtág (Eur.)

Játékok I / IV. Hommage à Stravinsky - Bells (1979) - György Kurtág (Eur.)

Concertino para cuarteto de cuerdas œuvres y transcripción (1920) - Igor Stravinsky (Eur.)

Játékok IV. Hand in Hand / Fog-canon (1979) - György Kurtág (Eur.)

Játékok IV. Hommage à Halmágyi Mihály (1979) - György Kurtág (Eur.)

Játékok IV. Hommage à Sáy Lázló - (Dot and Spot) Furious Ch (...) (1979) - György Kurtág (Eur.)

Sonatina. Allegro / Andante / Vivace (1950) - György Ligeti (Eur.)

Játékok VIII. Flowers we are... (embracing sounds) (2010) - György Kurtág (Eur.)

Játékok VIII. Faltering (2010) - György Kurtág (Eur.)

Játékok VIII. Beating-Quarrelling (2010) - György Kurtág (Eur.)

Játékok VIII. Hommage à J. S. B. (2010) - György Kurtág (Eur.)

Estudio para pianola No. 4. (Trans. Erik Oña) - Conlon Nancarrow (E.U)

Estudio para pianola No. 18 (Trans. Erik Oña) - Conlon Nancarrow (E.U)

Estudio para pianola No. 6 (Trans. Erik Oña) - Conlon Nancarrow (E.U)

Játékok III. Hommage à Farkas Ferenc (Transc. Bugallo-Willia ...) (1979) - György Kurtág (Eur.)

Petrushka (1911) - Igor Stravinsky (Eur.)

Estudio para pianola No. 15 (Trans. Yvar Mikhashoff) - Conlon Nancarrow (E.U)

Interprètes: Helena Bugallo (Arg.) (F.), Amy Williams (E.U) (F.), Dúo Bugallo Williams (Otro)

STATISTIQUES

16 concerts, 18 représentations, 57 œuvres,

33 compositeurs, dont 8 compositeurs argentins (24,2%), 1 compositrice (3%)

120 Interprètes, dont 99 argentins (82,5%), et 35 femmes (29,2%)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 2015. XIX EDICIÓN

30/10 - I / II. Aliados, una ópera en tiempo real

Dates: 30/10/2015, 01/11/2015 / 2 représentations

Aliados, una ópera en tiempo real - Sebastián Rivas (Arg.)

Interprètes: Bruno Lo Bianco (Arg.), Florencia Ciaffone (Arg.) (F.), Pablo Druker (Arg.), Leonardo Estévez (Arg.), Eugenia Fuente (Arg.) (F.), Axel Juárez (Arg.), Michelle Krymer (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Patricia De Leo (Arg.) (F.), Marcelo Lombardero (Arg.), Manuel Moreno (Arg.), Diego Ruiz (Arg.), Alejandro Spies (Arg.), Mateo De Urquiza (Arg.)

4/11 - III. Boulez: Incises / Sur incises

Dates: 04/11/2015 / 1 représentation

Incises (1994) - Pierre Boulez (Eur.)

Dream (1948) - John Cage (E.U)

Sur Incises (1996) - Pierre Boulez (Eur.)

Interprètes: Helena Bugallo (Arg.) (F.), Marcos Cabezas (Arg.), Jorge Camiruaga (Lat.), Silvia Dabul (Arg.) (F.), Pablo Druker (Arg.), Lucrecia Jancsa (Arg.) (F.), Maximiliano Nathan (Lat.), Tiziana Todoroff (Arg.) (F.), Alina Trainee (Arg.) (F.), Michael Wendeberg (Eur.)

8/11 - IV. Le Voci Sottovetro

Dates: 08/11/2015 / 1 représentation

Semper Dowland Semper Dolens (1604) - John Dowland (Eur.)

Cries of London (1615) - Orlando Gibbons (Eur.)

Cries of London (1976) - Luciano Berio (Eur.)

Tu m'uccidi, o crudele (1611) - Carlo Gesualdo (Eur.)

Moro, Lasso (1611) - Carlo Gesualdo (Eur.)

Le voci sottovetro (1998) - Carlo Gesualdo (Eur.)

Spem in Alium (1573) - Thomas Tallis (Eur.)

Interpretes: Eugenia Marina Andreani (Arg.) (F.), Bruno Lo Bianco (Arg.), Evangelina Bidart (Arg.) (F.), Gabriel Carasso (Arg.), Cecilia Carnero (Arg.), Sergio Catalán (Arg.), Alejandro Cerone (Arg.), Rodrigo Ciarmello (Arg.), Sebastián Copani (Arg.), Hernán Cuadrado (Arg.), Marco Cuozzo (Arg.), Laura Delogu (Arg.) (F.), Martín Díaz (Arg.), Magdalena Dodds (Arg.) (F.), Facundo Echeverría (Arg.), Nonsense EVS (Arg.), Jonatán Favilla (Arg.), Juan Feico (Arg.), Nicolás González (Arg.), Maximiliano Illanes (Arg.), Hernán Iturralde (Arg.), Pablo Jivotovschi (Arg.), Lucia Lalanne (Arg.) (F.), Federico Landaburu (Arg.), Osvaldo Ledesma (Arg.), Javier Lezcano (Arg.), Ana Martínez Lignelli (Arg.) (F.), Fabio Lovero (Arg.), María Virginia Majorel (Arg.) (F.), Mariano Malamud (Arg.), Esteban Manzano (Arg.), Norberto Marcos (Arg.), Valeria Martinelli (Arg.) (F.), Luz Matas (Arg.) (F.), Rosario Mesiano (Arg.) (F.), Capella del Fin del Mundo (Arg.), Fabián Neira (Arg.), Lautaro Nollí (Arg.), Verónica Nostro (Arg.) (F.), Ramón Novoa (Arg.), Roberto Ochoa (Arg.), Graciela Oddone (Arg.) (F.), Facundo Ordoñez (Arg.), José Papotto (Arg.), Miguel Pérez (Arg.), Bárbara Perrotta (Arg.) (F.), Damián Ramírez (Arg.), Mariana Rewerski (Arg.) (F.), Lis Rigoni (Arg.), Ensemble Sonorama (Arg.), Alejandro Spies (Arg.), Pablo Travaglini (Arg.), Juan Ignacio Ufor (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.), Guillermo Villacorta (Arg.), Periwinkles Consort de violas (Arg.), Juan Vizán (Arg.)

10/11 - V. Doppelgänger

Dates: 10/11/2015 / 1 représentation

L'Homme Orchestre (film) (1900) - Georges Méliès (Eur.) À la recherche de temps (2005) - Serge Verstockt (Eur.)

Study for string instrument #3 (2011) - Simon Steen-Andersen (Eur.) Mach Sieben (2000) - Michael Bell (E.U)

Shopping 4 (2005) - Michael Maierhof (Eur.)

Generation Kill Offspring 1 (2012) - Stefan Prins (Eur.)

Interprètes: Wanes Gonnissen (Eur.), Yves Gowmaere (Eur.), Pieter Matthyssens (Eur.), Elisa Medinilla (Eur.) (F.), Ensemble Nadar (Eur.), Stefan Prins (Eur.), Dires Tack (Eur.)

11/11 - Actividades especiales. KM0 de Mario Levin

Dates: 11/11/2015 / 1 représentation

KM.0 (film) de Mario Levin (2015) - Marcos Franciosi (Arg.)

11/11 - Actividades especiales. Montage de Alejo Moguillansky

Dates: 11/11/2015 / 1 représentation

Montage / Margarita Fernández desobedece a Helmut Lachenmann (...) (2015) - Margarita Fernández (Arg.) (F.)

14/11 - VI. Superposition

Dates: 14/11/2015 / 1 représentation

Superposition (2012) - Ryoji Ikeda (Otro)

Interprètes: Stéphane Garin (Eur.), Amélie Grould (Eur.) (F.), Norimichi Hirakawa (Otro), Ryoji Ikeda (Otro), Simon MacColl (Eur.), Yoshito Onishi (Otro), Tomonaga Tokuyama (Otro)

14/11 - VII. Trans: Stockhausen / Stravinsky

Dates: 14/11/2015, 14/11/2015 / 2 représentations

Trans (1971) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)

Sifonía en tres movimientos (1945) - Igor Stravinsky (Eur.)

Interprètes: Orquesta Filarmónica de Buenos Aires (Arg.), Ernest Martínez Izquierdo (Eur.)

17/11 - VIII. El moderno repertorio de Kent

Dates: 17/11/2015 / 1 représentation

El moderno repertorio de Kent. Música y escenas imaginarias (...) - Santiago Santero (Arg.)

Interprètes: Bruno Lo Bianco (Arg.), Sergio Catalán (Arg.), Lía Dansker (Arg.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Juanita Fernández (Lat.) (F.), Griselda Gianini (Arg.) (F.), Fabio Goy (Arg.), Pablo Jivotovski (Arg.), Axel Juárez (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Fabio Lovero (Arg.), Mariano Malamud (Arg.), Javier Mariani (Arg.), Juliana Moreno (Arg.) (F.), Facundo Ordoñez (Arg.), Juan Peltzer (Arg.), Sebastián Pereira (Lat.), Santiago Santero (Arg.), Alejandro Soraires (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.), Arauco Yepes (Arg.)

19/11 - IX. Ricefall

Dates: 19/11/2015, 19/11/2015 / 2 représentations

X for Henry Flynt (1960) - La Monte Young (E.U)

Water, Wine, Brandy, Brine (2015) - Viet Cuong (E.U)

An Index of Possibility (2013) - Robert Honstein (E.U)

Ricefall (2004) - Michael Pisaro (E.U)

Interprètes: Gabriela Areal (Arg.) (F.), Florencia Bello (Arg.) (F.), Tomás Cabado (Arg.), Belén Cespedes (Arg.) (F.), Juan de Cicco (Arg.), Stéphane Garin (Eur.), Aylu Grad (Arg.) (F.), Amélie Grould (Eur.) (F.), Facundo Negri (Arg.), Catriel Nievas (Arg.), Gustavo Obligado (Arg.), Guido Saá (Arg.), Juan Saidón (Arg.), Francisco Sauret (Arg.), Marco Sieni (Arg.), Martín Vijnovich (Arg.)

21/11 - X. For Philip Guston

Dates: 21/11/2015 / 1 représentation

For philip guston (1984) - Morton Feldman (E.U)

Interprètes: Miquel Bernat (Eur.), Jean-Luc Fatchamps (Eur.), Ensemble Ictus (Eur.), Michael Schmid (Eur.)

24/11 - XI. Julio Viera. Concierto monográfico

Dates: 24/11/2015 / 1 représentation

Passacaglia sobre un tema de Bach (1987) - Julio Martin Viera (Arg.)

Polifonías sobre un cantus firmus (2007) - Julio Martin Viera (Arg.)

Tres epigramas (2009) - Julio Martin Viera (Arg.)

Concierto para flauta y orquesta de cámara (2015) - Julio Martin Viera (Arg.)

Interprètes: José Araujo (Arg.), Florencia Barrientos (Arg.) (F.), Florencia Ciaffone (Arg.) (F.), Carla Dipp (Arg.) (F.), Pablo Fenoglio (Arg.), Laura Hackstein (Arg.) (F.), Martín Mengel (Arg.), Pablo Nalli (Arg.), Daniel Robuschi (Arg.), Daniel La Rocca (Arg.), Diego Ruiz (Arg.), Sarah Stern (Arg.) (F.), Matías Tchicourel (Arg.), Annunziata Tomaro (E.U) (F.), Carlos Vega (Arg.), Jorge de la Vega (Arg.)

26/11 - Actividades especiales. Nuevo repertorio de teatro musical

Dates: 26/11/2015 / 1 représentation

Estimado (Magdalena Arau, Ignacio Bartolone, Gabriel Rud, Di (...)) (2015) - Magdalena Arau (Arg.) (F.)
Sonhos que me esquecí de sonhar até ao fim (2015) - Felipe de Almeida Ribeiro (Lat.)

Interprètes: Franco Bridarolli (Lat.), Sergio Catalán (Arg.), Axel Juárez (Arg.), Santiago Kuschnir (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Fabio Lovero (Arg.), Mariano Malamud (Arg.), Bruno Mesz (Arg.), Facundo Ordoñez (Arg.), Diego Ruiz (Arg.), Natalia Salinas (Arg.) (F.)

29/11 - XII. El libro de los teclados: Manoury / Xenakis

Dates: 29/11/2015 / 1 représentation

El libro de los teclados (1. Cuarteto de marimbas 2. Dúo de (...)) (1987) - Phillippe Manoury (Eur.)
Métaux (1978) - Iannis Xenakis (Eur.)

Interprètes: Phillip O'Bannion (E.U), Bruno Lo Bianco (Arg.), Ensemble Tambor Fantasma (Arg.), Matías Morelli (Lat.), Sebastián Pereira (Lat.), Oscar Albrieu Roca (Arg.), Gonzalo Pérez Terranova (Arg.)

STATISTIQUES

15 concerts, 18 représentations, 36 œuvres,
30 compositeurs, dont 6 compositeurs argentins (20%), 2 compositrices (6,7%)
146 Interprètes, dont 118 argentins (80,8%), et 38 femmes (26 %)

CICLO DE CONCERTS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.SAISON 2016. XX EDICIÓN

1/11 - I. Claron McFadden

Dates: 01/11/2016 / 1 représentation

Only (1947) - Morton Feldman (E.U) Sequenza III (1965) - Luciano Berio (Eur.)
Stripsody (1966) - Cathy Berberian (Arg.) (F.)
Extractos de Apparition (1. The Night in Silence 2. Vocalise (...)) (1979) - George Crumb (E.U)
A flower (1950) - John Cage (E.U)
Sonata Erótica (1919) - Erwin Schulhoff (Eur.)
Extractos de Récitations. Récitation 10. Récitation 11 (1977) - Georges Aperghis (Eur.)
Aria (1958) - John Cage (E.U)

Interprètes: Claron McFadden (E.U) (F.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

3/11 - II. Triadic Memories

Dates: 03/11/2016 / 1 représentation

Triadic Memories (1981) - Morton Feldman (E.U)

Interprètes: Alexander Milnikov (Otro)

4/11 - III. Isabelle Faust

Dates: 04/11/2016 / 1 représentation

Partita No. 1 en si menos BWV 1002 (1. Allemande 2. Courante (...)) (1720) - Johann Sebastian Bach (Eur.)
La Lontananza Nostálgica Utópica Futura (1989) - Luigi Nono (Eur.)

Interprètes: Isabelle Faust (Eur.) (F.), Joachim Haas (Eur.)

12/11 - IV. Nuno Aroso

Dates: 12/11/2016, 12/11/2016 / 2 représentations

Três Quadros sobre pedra (2008) - Luis Antunes Pena (Eur.)
Man on Carpet (2012) - Luis Antunes Pena (Eur.)
'Xcuse Me while I Kiss the Sky (2010) - Pedro Junqueira Maia (Eur.)
Un candado de dolor (poesía popular) - Martín Bauer (Arg.)
Vox Sum Vitae (2011) - João Pedro Oliveira (Eur.)
Trans (2013) - Lei Liang (E.U)
TIM Song (2006) - Peter Ablinger (Eur.)

Interprètes: Nuno Aroso (Eur.), Nadia Szachniuk (Arg.) (F.), Mauro Zannoli (Arg.)

19/11 - V. Fennesz + Lillevan: Mahler remixed

Dates: 19/11/2016 / 1 représentation

Mahler Remixed (2011) - Christian Fennesz (Eur.)

Interprètes: Christian Fennesz (Eur.), Lillevan (Eur.)

20/11 - VI. Berio / Nante

Dates: 20/11/2016 / 1 représentation

Sequenza V (1966) - Luciano Berio (Eur.) Música Noctuna (2016) - Alex Nante (Arg.) Laborintus 2 (1965) - Luciano Berio (Eur.)

Interpretes: Julián Rodríguez Astorga (Arg.), Alejandro Becerra (Arg.), Bruno Lo Bianco (Arg.), Tomás Cabado (Arg.), Verónica Canaves (Arg.) (F.), Alejandro Cancelos (Arg.), Sergio Catalán (Arg.), Pablo Fenoglio (Arg.), Cristina Ferrajoli (Arg.), Griselda

Gianini (Arg.) (F.), Nicolás González (Arg.), Lucrecia Jancsa (Arg.) (F.), Axel Juárez (Arg.), Lucia Lalanne (Arg.) (F.), Federico Landaburu (Arg.), Fabio Lovero (Arg.), María Virginia Majorel (Arg.) (F.), Cristian Martinelli (Arg.), Mariano Moruja (Arg.), Matías Nieva (Arg.), Cecilia Pastorino (Arg.) (F.), Miguel Ángel Pérez (Arg.), Johanna Pisani (Arg.) (F.), Oscar Albrieu Roca (Arg.), Natalia Salardino (Arg.) (F.), Laura Sangiorgio (Arg.) (F.), Santiago Santero (Arg.), Ana Laura Sluvis (Arg.) (F.), Rafael Spregelburd (Arg.), Coro Diapasón Sur (Arg.), Alina Trainé (Arg.) (F.), Dante Vargas (Arg.), Carlos Vega (Arg.), Lucas Werenkraut (Arg.)

24/11 - VII. Coptic Light

Dates: 24/11/2016 / 1 représentation

Lontano (1967) - György Ligeti (Eur.)

Cinco piezas para cuarteto de cuerdas, Op. 5 (1913) - Anton Webern (Eur.) Seis piezas, op. 6 (1909) - Anton Webern (Eur.)

Fuga a seis voces, Ofrenda Musical, BWV 1079/5 (1747) - Johann Sebastian Bach (Eur.) Coptic Light (1986) - Morton Feldman (E.U)

Interprètes: Orquesta Filarmónica de Buenos Aires (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Wolfgang Wengenroth (Eur.)

29/11 - VIII. Vanitas

Dates: 29/11/2016 / 1 représentation

Vanitas, naturaleza muerta en un acto. (1. Rosa, 2. Marea di (...)) (1981) - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Interprètes: Francesco Dillon (Eur.), Rosa Dominguez (Arg.) (F.), Emanuele Torquati (Eur.), Mauro Zannoli (Arg.)

STATISTIQUES

8 concerts, 9 représentations, 28 œuvres,

21 compositeurs, dont 3 compositeurs argentins (14,3%), 1 compositrice (4,8%)

49 Interprètes, dont 39 argentins (79,6%), et 15 femmes (30,6%)