

**TRANSFORMACIONES EN LA MÚSICA
CONTEMPORÁNEA EN BUENOS AIRES.
OBRAS, ACTORES, INSTITUCIONES
(1984-2014).**

Thèse dirigée par: Esteban Buch

Date de soutenance : le 15 décembre 2022.

Rapporteurs	1	Daniela Fugellie, Universidad Alberto Hurtado (Chile)
	2	Eduardo Herrera, Indiana University (Estados Unidos)
Jury	1	Ana María Ochoa Gautier, Tulane University (Estados Unidos)
	2	Anaïs Fléchet, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (France)
	3	Daniela Fugellie, Universidad Alberto Hurtado (Chile)
	4	Eduardo Herrera, Indiana University (Estados Unidos)
	5	Martín Liut, Universidad Nacional de Quilmes (Argentina)

*A mis maestros y a mis amigos.
A mi madre Andrea y a mi padre Adolfo.
A Julien y a la pequeña Selva.*

Agradecimientos

Me gustaría agradecer en primer lugar a l'EHESS y mi centro de investigación, el CRAL, por el apoyo en todos los años de tesis. El mismo incluyó la financiación de viajes para asistir congresos y para realizar trabajo de campo. Agradezco a mi director Esteban Buch, cuyo trabajos siempre han sido una guía en mis investigaciones, por sus lecturas atentas y por los intercambios intelectuales que hemos mantenido a lo largo de los años.

En Argentina, instituciones como la Biblioteca Nacional, la Universidad de Quilmes, la Universidad de Buenos Aires, el CETC, el Teatro San Martín, contribuyeron a esta investigación de distintas formas a lo largo de los años. De la misma forma que los músicos e investigadores que me abrieron las puertas de sus archivos personales y estuvieron disponibles para largas conversaciones: 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 Ortíz de Zárate, Rodolfo Pacheco, Juan Pampín, Santiago Santero, Haydée Schvartz, Diana Theocharidis, Gabriel Valverde, Julio Viera, y Antonio Zimmermann.

Mis colegas en Francia, especialmente aquellos de la revista *Transposition* – Sarah Benhaim, Igor Contreras, Lola Saint Martin, Luis Velasco-Pufleau, Etienne Jardin, Peter Szendy, Isabelle Mayaud, Alexandre Robert, y Benoit Haug; y Jessica Gienow-Hecht durante su estadía en Sciences Po. También a los doctorandos del CRAL, que hicieron sus tesis al mismo tiempo que yo: Nicolò Palazzetti, Jonathan Tomas, Cecília Pires, y Elsa Broclain, con quienes compartimos sesiones de escritura en la BNF. Mis colegas y amigos en la Argentina - Vera Wolkowicz, Marina Cañardo, Miguel Garutti, Laura Novoa y Camila Juárez; así como a Bruno Mesz, María Ceña, Esteban Sebastiani, Marcos Franciosi, Valeria Martinelli. A los investigadores Robert Adlington, Laurence Brogniez, Clément Dessy, Marcel Cobussen Victoria Eli, Clara Edouard, y Michael Bull por la oportunidad de publicar partes de mi investigación en libros recientes.

Desde septiembre 2021, la isla de Guadeloupe ha sido nuestro hogar selvático. Largas inmersiones submarinas, tortugas, lagartijas, colibríes, y los sonidos de la lluvia, pájaros y grillos acompañaron y fueron la banda sonora de la última etapa de escritura. Agradezco a mis colegas de la Université des Antilles (Jaime Aragón, Jean-Marc Bagghi, Nathalie Bouchaut, Laura Suárez Campos y Pascal Nanhou) por su sostén intelectual y personal hacia el final de este trabajo. A mis estudiantes a lo largo de estos años, en la EHESS, en Sciences Po y en las Antillas – nuestros intercambios de ideas fueron para mí muy valiosos.

Mis amigos y amigos, que son mi familia extendida: la coloc' de Alfortville y sus miembros (Alexandra, Benjamin, Marie, Sergio, Vanessa, Souliman, Thierry et Xiaoyu), Juliette Buch, Sandra Belfis, Camille Boulay, y Claire Sophie-Beau, Anne-Sophie Hogert, Zoé et Arthur, en Francia; Emanuele Torquati y Francesco Dillon en Italia; Daniel y Barbara Low, Julia Szeinblun, Nina Vignolo, Valentina Luppino, Aixa Figini, y Gastón Solnicki, en Argentina, Estados Unidos y Portugal; y nuestro grupo Gwada: Marion Marchand, Tomás Strahovsky, Pierre Odin, Kelma Manatouma, Lucie Combal, la pequeña Rose, y nuestro grupos de mapadres de fines de semana. Agradezco a mi familia en Argentina por acompañarme desde lejos, mis hermanos, Joaquín y Trilce Nigro, mis abuelos, primos y mis tíos.

Agradezco profundamente a mi madre Andrea Giunta, cuya ética y fuerza de trabajo son ejemplares, por su ayuda en la etapa final de relecturas, y por su apoyo constante y afectuoso. A Rob Verf, quien sabe acompañar con afecto a las personas que ama. A mi padre, Adolfo Nigro, quien partió hace tres años, pero cuya forma de ver el mundo, su pasión y su generosidad, su risa y buen humor, me acompañan todos los días.

Sin Julien Hogert, quien caminó a mi lado todos estos años, esta tesis no existiría. Desde la asistencia informática para armar una base de datos, hasta sus lecturas atentas, largas conversaciones, risas, y mucho compañerismo. Dejo lo mejor para el final: la llegada de mi hija Selva fue la de un sol luminoso, que con su alegría y energía vital dan un sentido adicional a mi trabajo, mis días y nuestro futuro.

Resumen y palabras clave

Resumen

Buenos Aires es, desde comienzos del siglo XX, un epicentro para las vanguardias musicales y artísticas. Esta tesis doctoral estudia las transformaciones que se produjeron en la música contemporánea en Buenos Aires en el período que se extiende desde el retorno a la democracia y hasta el 2014, desde una perspectiva que articula la historia cultural y política, la musicología y los estudios sonoros.

Nuestro estudio analiza en primer lugar los distintos momentos de la música contemporánea argentina hasta la dictadura. Esto implica considerar los grupos de compositores e intérpretes del siglo XX, nucleados alrededor de figuras como Juan Carlos Paz, Alberto Ginastera, Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, Mariano Etkin, o Alicia Terzián. Para esto sostendremos la hipótesis que si hubo dos momentos de vanguardia – uno durante los años veinte en torno a la figura de Juan Carlos Paz y en los años 60 en torno al CLAEM – una serie de transformaciones nos permiten considerar un tercer momento a partir de los años 90.

Se examina el período que se extiende desde 1984 hasta la creación del CETC del Teatro Colón en 1990, como una institución clave para la experimentación musical. Se estudian eventos significativos como fueron las Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX en Córdoba en 1984, el Primer Encuentro Internacional de Cultura Democrática, y la visita de Luigi Nono, en 1985. En contrapunto a un análisis de la programación musical de instituciones como el Instituto Goethe o el Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM), se interpreta la producción musical y las categorías de análisis que se emplean para una música que se define como “argentina”.

Consideramos luego las transformaciones de la década de los 90. La emergencia de una crítica periodística comprometida que va a apoyar, principalmente, la programación musical del flamante CETC y del Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín (en periódicos y en las revistas *Lulú* y *La Maga*); el rol de las instituciones musicales en la conformación de un canon de obras musicales del siglo XX; y la producción de obras musicales con un énfasis puesto en la experimentación y el diálogo de la música contemporánea con las otras artes.

Por último analizamos a los sonidos de la crisis el 2001, desde los cacerolazos a los cantos de protesta; planteando una genealogía histórica desde el medievo hasta el siglo XXI. En paralelo, examinamos la actividad musical del año 2001, y cómo se produce un desdibujamiento de las fronteras entre el afuera y adentro de los espacios de concierto. Concluimos nuestra investigación en la poscrisis y el siglo XXI, con dos hipótesis: por un lado, sostenemos que la omnipresencia del sonido como consecuencia de la crisis del 2001 permea en los discursos estéticos, con la emergencia del arte sonoro; por el otro, proponemos que se produjo una institucionalización y legitimación del campo de la música contemporánea en Buenos Aires durante años 90 que se pone a prueba en los primeros años de nuestro siglo.

Palabras clave

Música Contemporánea Argentina; Historia Cultural de la Música; Cultura y Democracia; CETC – Argentina; Historia Institucional; Prensa Musical; Arte sonoro.

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 Contemporary Music; Cultural History of Music; Culture and Democracy; CETC - Argentina; Institutional History; Music Press; Sound Art.

Índice

TRANSFORMACIONES EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN BUENOS AIRES.	1
OBRAS, ACTORES, INSTITUCIONES (1984-2014).	1
Agradecimientos	3
Resumen y palabras clave	4
Abstract and Keywords	5
Índice	6
Índice de figuras y ejemplos musicales	8
Índice de gráficos y tablas	10
Siglas	11
Introducción	12
<i>Perspectivas teóricas para el estudio del tiempo presente y del campo cultural</i>	18
<i>Estudiar la música contemporánea argentina</i>	28
<i>Transformaciones en la música contemporánea en Buenos Aires, 1984-2014</i>	32
Capítulo 1. La música contemporánea en la Argentina hasta la primavera democrática. Dos momentos	38
1.1. Fundación “Encuentros de la Música Contemporánea”, Alicia Terzián y el affaire de la SIMC	48
1.2. Música contemporánea durante la dictadura (1976-1983). Tres momentos de vanguardia musical en Argentina.	64
Capítulo 2. Discusiones en la música contemporánea durante la reconstrucción democrática	69
2.1. “Animarse a apretar el gatillo”. Las Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX (Córdoba, 1984) y el museo imaginario de materiales musicales de Gerardo Gandini	75
2.2. El museo imaginario de materiales musicales de Gerardo Gandini	86
2.3. “Buenos Aires, capital de las artes”. El 1er Encuentro Internacional de la Cultura Democrática (1985)	92
2.3.1. Luigi Nono de regreso en Buenos Aires	101
2.4. Música contemporánea en democracia	112
Capítulo 3. Música contemporánea en Buenos Aires – performance y enseñanza (1983-1990)	114
3.1. Analizar la música argentina contemporánea: tres tópicos	127
3.2. El Instituto Goethe – resistencia y música de cámara argentina	139
3.2.1. Un giro en la recepción crítica	159
3.3. La creación del CEOB-CETC (1990) y el campo de la música contemporánea	165
3.3.1. La identidad de la música contemporánea de la dictadura a la democracia	168
Capítulo 4. La prensa musical y la música contemporánea en los 90’	178
4.1. Apropiarse de Europa con una tilde. La revista Lulú y las discusiones sobre identidad en la música contemporánea en América Latina	179
4.1.1. Una revista de teorías y técnicas musicales	183
4.1.2. Compositores sobre la composición. Tres posiciones en torno a la identidad	188
4.1.3. Nacionalismo y universalismo en América Latina: el dossier Silvestre Revueltas	193
4.1.4. Cuando Lulu es Lulú / Post-Lulú	199
4.2. La Maga musical	206
4.2.1. La cultura y la política: defensa de la democracia y compromiso ciudadano	210

4.2.2. Actividad artística y musical: balances del consumo cultural	216
4.2.3. Búsquedas de nuevos públicos: el rol de la crítica y de la educación	224
Capítulo 5. El CETC y los años 90	231
5.1. Enseñar e interpretar la música contemporánea. Nuevas instituciones, actores, y estéticas	232
5.2. Del Instituto Goethe al CEOB. Música con escena y las Mozartvariationen	246
5.2.1. ¿Teatro musical, ópera contemporánea? La casa sin sosiego y Un fratricidio	253
5.2.2. Festivales, homenajes y La ciudad ausente en un espacio propio	267
5.3. Del CEOB al CETC. Óperas contemporáneas y una despedida	280
5.3.1. Despedida y Sin Voces	291
5.3.2. Se fue sin decir adiós	303
5.4. Diez años de experimentación	313
Capítulo 6. El Ciclo de Música Contemporánea del San Martín y Experimenta (1997-2000)	320
6.1. El regreso de la música contemporánea al San Martín	323
6.1.1. Ensamblés y conciertos monográficos	338
6.1.2. Hacia una apertura internacional	349
6.2. Experimenta en el Rojas	357
6.2.1. Improvisaciones electrónicas y 6 eventos	364
6.2.2. Los desafíos de la nueva música. Experimenta en la cornisa	369
6.2.3. Deudas con Kagel, videoarte experimental y arte sonoro	376
6.3. Paradigmas del fin de siglo	382
Capítulo 7. Crisis y poscrisis sonoras	388
7.1. Escuchar el ruido: desde el Medievo al 2001	390
7.1.1. Músicas de la crisis 2001	401
7.2. Poscrisis. El arte sonoro y la escucha	413
7.2.1. Lugares de memoria sonoros	422
7.3. La música contemporánea del siglo XXI	425
7.3.1. Ópera contemporánea en Buenos Aires. Veinte años después	439
7.3.2. Puestas locales de óperas extranjeras	451
7.3.3. ¿El campo en crisis? El Caranday, la ideología ruidista y Marky Ramone en el Colón	456
Conclusiones	466
Fuentes	473
Archivos	473
Entrevistas	473
Correspondencia	474
Programas	475
Prensa citada	476
Bibliografía	501
Índice de nombres propios	522
Anexo 1	531
Anexo 2	540

Índice de figuras y ejemplos musicales

Ilustración 1 - Gerardo Gandini, "Estar", Actas de las jornadas, p. 17-18.	83
Ilustración 2 - Gerardo Gandini, "Objetos encontrados", Revista Lulú	86
Ilustración 3 - Robert Schumann, Davidbundlertänzer 14 (primeros cuatro compases) y Gerardo Gandini, Eusebius I-V (primeros cuatro compases)	89
Ilustración 4 - Visita de Luigi Nono a Buenos Aires, telegrama.	103
Ilustración 5 - Visita de Luigi Nono a Buenos Aires, prensa.	106
Ilustración 6 - Grupo Facebook "La pregunta de Nono".	108
Ilustración 7 - Marta Lambertini, Alicia en el país de las maravillas (1989), fragmento.	150
Ilustración 8 - Mariano Etkin, Arenas (1989), piano solo, p. 1.	164
Ilustración 9 - Figura – Lulú. Números 1 a 4.	185
Ilustración 10 - Lulú y la pequeña Lulú	201
Ilustración 11 - La Maga. Primera tapa y primera época.	207
Ilustración 12 - La Maga, tapas de denuncia.	208
Ilustración 13 - La Maga, tapas segunda época.	209
Ilustración 14 - La Maga, solicitada, 15 de julio de 1991	211
Ilustración 15 - La casa sin sosiego. Programa, 1992.	257
Ilustración 16 - La casa sin sosiego, partitura, fragmento 1: El bar, "Tempo di tango".	263
Ilustración 17 - Orfeo, Claudio Monteverdi (1607), Fragmento, "La tua bella Euridice..." / La casa sin sosiego (1992). Fragmento, "La tua bella Euridice..."	264
Ilustración 18 - La casa sin sosiego, partitura, fragmento 3: "Tu sei morta mia vita...", cita Monteverdi	265
Ilustración 19 - Ensamble Halloween, conciertos 1992	270
Ilustración 20 - Ensamble Halloween. Evento Cage, CEOB, 1993.	271
Ilustración 21 - Incursión. Tema/Fausto (1998)	290
Ilustración 22 - Foto de Joel-Peter Witkin e imágenes de la puesta de Sin Voces (1999)	298
Ilustración 23 - Sin Voces – Fragmento 1 – Aria 2	299
Ilustración 24 - Sin Voces – Fragmento 2 – Acto 3.	300
Ilustración 25 - Teatro Colón : Sala Principal (arriba) ; CETC (abajo)	316
Ilustración 26 - Boulez en Argentina, 1996.	327
Ilustración 27 - Ciclo del San Martín, 1997.	329
Ilustración 28 - Ciclo de San Martín 1997. Prensa 1	330
Ilustración 29 - Ciclo de San Martín 1997. Prensa 2	330
Ilustración 30 - Ciclo de San Martín 1997. Prensa 3.	333
Ilustración 31 - Ciclo de San Martín 1997. Prensa 4 – "Cien años de Paz".	337
Ilustración 32 - Manchas en el silencio, prensa.	341
Ilustración 33 - Ciclo de San Martín 1999-1.	343
Ilustración 34 - Ciclo de San Martín 1999-2.	344

Ilustración 35 - Ciclo de San Martín 1999 Prensa-1.	345
Ilustración 36 - Ciclo de San Martín 1999. Prensa-2. Crítica de concierto radiofónico.	347
Ilustración 37 - Claudio Ratier, “Música contemporánea en derecho”, Revista Via Libre. La Nación, 30 octubre al 5 de noviembre de 1999, p. 13	349
Ilustración 38 - Ciclo de San Martín – 2000. Prensa - Cuarteto Arditti	352
Ilustración 39 - Marín Liut, “El Quinteto CEAMC llega al disco”, La Nación, 20 de abril de 2000.	353
Ilustración 40 - Figura – Revista EAR (1973-1991).	359
Ilustración 41 - Figura – Festival “La otra música”, 1996. Prensa.	360
Ilustración 42 - – Experimenta 1997, programa (selección).	362
Ilustración 43 - Experimenta 1997, Concierto de Leo Maslíah, 20 de junio.	366
Ilustración 44 - Experimenta 1997, 6 eventos (1972), Juan Carlos Paz.	367
Ilustración 45 - Experimenta 1997, prensa.	369
Ilustración 46 - Experimenta 1998, solicitudes y prensa.	374
Ilustración 47 - Experimenta 1999, programa (selección).	379
Ilustración 48 - Claudio Korembli, “Los nietos del viejo Cage”, El Musiquero, enero 1990.	382
Ilustración 49 - Charivari medieval. Gervais du Bus, Raoul Chaillou de Pestain, Roman de Fauvel, 1318-1320. Maître de Fauvel (enlumineur). Disponible : ">https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454675g/f83.item.zoom#>	391
Ilustración 50 - Figura – Monumento a la cacerola (2002), Provincia de San Juan.	400
Ilustración 51 - Vejeciones X8, Buenos Aires, septiembre 2001.	405
Ilustración 52 - Érik Satie, Vexations	406
Ilustración 53 - Varieté de Mauricio Kagel, Teatro Colón, 2001. Fotografía Miguel Micchiche - Teatro Colón.	409
Ilustración 54 - Figura – La Bandina, en concierto.	413
Ilustración 55 - Nicolás Varchausky, Intervención pública #1 (2002, 2008). Audio disponible: http://www.varchausky.com.ar/wp-content/uploads/2011/01/torremonumental_frag.mp3 >	415
Ilustración 56 - Edgardo Molinari, Nicolás Varchausky, Tertulia (2005). Vista del cementerio de la Recoleta	417
Ilustración 57 - Carmen Baliero, Caleidoscopio (2007); Gonzalo Córdoba, Línea Azul (2007).	418
Ilustración 58 - BAS, Mayo, los sonidos de la plaza (2003, 2006).	420
Ilustración 59 - Luciano Azzigotti, Sodot Nayavesek (2006)	421
Ilustración 60 - Orquesta Típica Fernández Fierro, Destrucción Masiva (2003).	423
Ilustración 61 - Ensamble süden. “K de Kagel”	437
Ilustración 62 - Festival Kagel (2006), prensa.	441
Ilustración 63 - Dos puestas en escena de La casa sin sosiego, 1992, 2012.	450
Ilustración 64 - El caranday – polémicas sobre la “ideología ruidista”.	459
Ilustración 65 - Evento Converse en el CETC (2008)	464
Ilustración 66 - Drumming en la oscuridad	467

Índice de gráficos y tablas

Tabla 1 - Tres "momentos" de la música contemporánea argentina	68
Tabla 2 - Materiales preexistentes en las obras de Gerardo Gandini	87
Tabla 3 - Obras de la "serie Schumann", Gerardo Gandini.	88
Tabla 4 - Programa del Instituto Goethe de 1987	142
Tabla 5 - Gerardo Gandini. Serie Espejismos.	145
Tabla 6 - Programa del Instituto Goethe de 1988	147
Tabla 7 - Marta Lambertini, Serie Lewis Carroll	149
Tabla 8 - Programa del Instituto Goethe de 1989.	159
Tabla 9 - Tabla – Programación musical del Instituto Goethe de 1990.	249
Tabla 10 - Mozartvariationen (1991), Gerardo Gandini, para flautas-flautín, oboe, clarinete-clarinete bajo, violín, viola, cello, contrabajo, percusión – vibráfono, platillo, tambor, triángulo, piano, y soprano	251
Tabla 11 - CETC (1990-1999) – Cantidad de obras y conciertos.	317
Tabla 12 - CETC (1990-1999) – Nacionalidad de compositores.	318
Tabla 13 - Tabla – CETC (1990-1999) – Nacionalidad de intérpretes.	318
Tabla 14 - CETC (1990-1999) – Mujeres – compositoras e intérpretes.	319
Tabla 16 - Ciclo de San Martín (1997-2000) – Nacionalidad de los compositores.	355
Tabla 17 - Tabla – Ciclo de San Martín (1997-2000) – Nacionalidad de intérpretes	356
Tabla 18 - Ciclo de San Martín (1997-2000) – Mujeres – compositoras e intérpretes	356
Tabla 19 - Festival “La otra música”, 1996. Programas.	358
Tabla 22 - Ciclo de San Martín – Nacionalidad de intérpretes.	430
Tabla 23 - Cantidad de obras y conciertos.	432
Tabla 24 - CETC – Nacionalidad de compositores	432
Tabla 25 - Nacionalidad de intérpretes	433
Tabla 26 - CETC - Encargos	434
Tabla 27 - CETC – Obras por géneros.	434
Tabla 28 - CETC – Obras por períodos históricos.	435
Tabla 29 - CETC – Mujeres – compositoras e intérpretes.	436
Tabla 30 - Ciclo de San Martín – Mujeres – compositoras e intérpretes	436

Siglas

Agrupaciones

GR – Grupo Renovación
ANM – Agrupación Nueva Música
EIMC – Encuentros Internacionales de Música Contemporánea
GEMC – Grupo Encuentros de la Música Contemporánea
AAM – Asociación Argentina de Musicología
AJCA – Asociación de Jóvenes Compositores Argentinos
SJC – Sociedad de Jóvenes Compositores
CAMU – Consejo Argentino de la Música
CLAM – Consejo Latinoamericano de la Música
TRINAC – Tribuna Nacional de Compositores
AAC – Asociación Argentina de Compositores
SAC – Sociedad Argentina de Compositores
GAI – Grupo de Acción Instrumental
MMM – Movimiento Música Más
GEIM – Grupo de Experimentación e Improvisación Musical

Instituciones musicales

SIMC – Sociedad Internacional de Música Contemporánea (o ISCM: International Society of Contemporary Music)
ITDT – Instituto Torcuato Di Tella
CLAEM – Centro Latinoamericanos de Altos Estudios Musicales
CLAMC – Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea
CEOB – Centro de Experimentación en Ópera y Ballet
CETC – Centro de Experimentación Teatro Colón
CRR – Centro Cultural Recoleta
LIPM – Laboratorio de Investigación y Producción Musical
FLIPM – Fondo del Laboratorio de Investigación y Producción Musical
ICI – Instituto de Cultura Iberoamericana

Instituciones educativas

UBA – Universidad de Buenos Aires
UCA – Universidad Católica Argentina
CEAMC – Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea
UNQ – Universidad de Quilmes
IUNA – Instituto Universitario de Artes
UNA – Universidad de las Artes

Introducción

Hace más de diez años, empecé a pensar el tema de esta investigación a partir de una constatación llamativa: la oferta de actividades en música contemporánea en la ciudad de Buenos Aires era exuberante. Mis amigos, colegas y docentes, actores activos de este campo de la cultura porteña, llegaban a conclusiones similares. En 2016, la pianista y directora Haydée Schvartz me describía esta oferta como “descomunal”, por momentos excesiva, casi como el exceso de información que hay en internet; y calificaba a la escena contemporánea como “desbordante, maravillosa, colectiva”¹.

Mi recuerdo de asistir a los conciertos del CETC o del Teatro San Martín, desde la adolescencia, era la pertenencia a un público joven y vital, la experiencia de compartir momentos de formación y comunidad. Sin embargo, cierto sentido común indicaba que esta música era de difícil acceso, destinada a un núcleo de entendidos e iniciados. Una música cuyos lazos con el público se habían quebrado en los años 20, con los conciertos privados de la sociedad de Arnold Schönberg y sus discípulos creada en 1918; pero también en las escuelas de la posguerra europea e incluso en la escena norteamericana. Esta disonancia cognitiva fue el disparador para preguntarme: ¿cuál fue el momento en el que esta música se volvió accesible a un público más amplio? ¿cómo fue este proceso? ¿qué transformaciones ocurrieron en este campo para posibilitar esta escena en permanente expansión?

Para responder a estos interrogantes, la presente tesis tiene por objetivo estudiar el campo de la música contemporánea en la ciudad de Buenos Aires desde 1984, inmediatamente después del regreso de la democracia, y hasta el año 2014. Se trata, en un principio, de contar la historia de la música contemporánea en Argentina, con un análisis de las transformaciones que se producen en este período. En este sentido, nos referimos a “transformaciones” para

¹ Entrevista con Haydée Schvartz, Buenos Aires, 3 de octubre de 2016.

pensar la sucesión de instituciones, agrupaciones y obras que fueron dándole nuevas formas al campo de lo que actualmente se define como música contemporánea en Buenos Aires – y que también son un guiño a las *Transformaciones canónicas*, la obra de Juan Carlos Paz que estrena Pierre Boulez en su concierto en el *Domaine Musical*, como metáfora de los cambios en el repertorio musical y en los cánones que observamos en este período.

Consideramos el objeto de estudio desde una perspectiva caleidoscópica que incluye tres puntos que atraviesan todos los capítulos, organizados de forma cronológica. En primer lugar, un estudio del entramado institucional, conformado por la creación de espacios (CETC), el inicio de ciclos de conciertos (el Ciclo de Conciertos del Teatro San Martín, el Instituto Goethe, Experimenta), la creación de instituciones educativas (CEAMC, carreras en Universidades de Quilmes y Tres de Febrero) y la creación de ensambles (Creadores XXI, Ensamble Halloween, ensamble Süden, la Compañía Oblicua).

En segundo lugar, la incidencia de estos cambios en la producción de obras (a veces con características que vienen dadas por la procedencia de los encargos, sean del CETC o del San Martín), en su circulación y en su recepción, dieron lugar a la conformación de un nuevo público. Para esto se introduce, dentro de nuestro relato, un *corpus* de obras cuya producción se encuentra asociada a dicho entramado institucional.

Por último, analizamos la relación entre los procesos mencionados y la crítica periodística en diarios y revistas culturales. En esta tesis se entiende como "crítica militante" a aquella que, en términos generales, se alió a la música contemporánea, tanto a los compositores como a los intérpretes. Una crítica que se diferencia, en tal sentido, de aquella anti-vanguardia, anti experimental, que caracterizó a los años 40 y 60. Por el contrario, constatamos cómo la crítica acompañó e influyó en la consolidación de un nuevo público interesado por los nuevos lenguajes. Desde el análisis de la crítica y de las instituciones evaluamos hasta qué punto se consolidó un canon entendido como un repertorio de las “grandes obras del siglo XX”, y un

corpus de obras que se calificaban como “música contemporánea argentina”. El estudio del campo musical del periodo revela también desigualdades de género que serán en cada caso señaladas.

La primera pregunta epistemológica para definir nuestro objeto concierne al género “música contemporánea”. ¿De qué hablamos cuando hablamos de música contemporánea? Si agrupaciones como la de Juan Carlos Paz en los años 40 habían adoptado la noción de “nueva música” (Agrupación Nueva Música), traduciendo las terminologías anglosajona y germana de “New Music” y “Neue Musik”, esta denominación es inestable para el periodo que nos ocupa. Lo que durante gran parte del siglo se denomina “nueva música”, “música contemporánea” y a veces “música experimental” va a estabilizarse bajo el término de “música contemporánea” en los años 90. Si bien la idea de experimental persiste en ciertos espacios, como en el nombre de uno de sus centros (Centro Experimental en Ópera y Ballet), privilegiamos la denominación “contemporánea” por ser aquella que utilizan los mismos actores del campo en cuestión.

En 2001, el crítico Federico Monjeau se preguntaba, “¿qué es la música contemporánea?”. Y la describía como “un campo cuya definición se actualiza permanentemente”². Monjeau planteaba una historia del término como aquel que, desde los años 50 (e incluso los años 20), designaba “una ruptura entre la música que solía escucharse en las salas de concierto y la música que los compositores seguían escribiendo”³. El eje de esta definición está, entonces, en la ruptura con el público como un hecho novedoso (recordemos que es sólo a partir de fines del siglo XVIII que en Europa se empieza a tocar música del pasado en conciertos). En el contexto de Buenos Aires, vemos cómo, en los años que nos ocupan, las

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

³ *Ibid.*

estrategias articuladas desde las políticas culturales y educativas, y desde la crítica música, permiten establecer una nueva conexión con el público.

Por otro lado, Monjeau afirma que, después de 1950, la música contemporánea implicó “una actitud estética y con cierta convicción de que la música de tradición clásica debía seguir una línea de progreso, tal vez más cerca del desarrollo de la ciencia que de los gustos del público y del mundo del espectáculo”⁴. Esa línea de progreso resulta cada vez más difícil de verificar en la actualidad y deja de formar parte de los discursos sobre música, al menos hacia finales del siglo XX. De la misma forma, también se disipó la voluntad de ruptura con la tradición y una oposición a las instituciones artísticas que fueron descritas por las teorías que buscaron explicar a las vanguardias históricas del siglo XX (por ejemplo, los trabajos de Peter Bürger⁵, en diálogo con escritos de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno). En relación con la discusión de la categoría de “lo contemporáneo”, consideramos también las contribuciones de Ana Alonso-Minutti, Eduardo Herrera y Alejandro Madrid sobre experimentalismos latinoamericanos, quienes incorporan las ideas de George Lewis respecto de la relación entre vanguardia y cuestiones de clase, raza y género⁶.

Por último, en la Argentina, el género de música contemporánea se define por una condición material: “música contemporánea quiere decir música que las principales orquestas casi nunca tocan, y a veces por motivos tan pedestres como los costos del alquiler del material”⁷. En esta tesis analizamos cómo se afrontaron estos desafíos materiales de producción de obras en el contexto de Buenos Aires. En este sentido, nuestro estudio se centra en la actividad musical de esta ciudad – sin por ello ignorar las actividades de otros centros urbanos

⁴ *Ibid.* Por otro lado, esta noción de progreso en música, de herencia adorniana, es desarrollada en Federico Monjeau, *La invención musical*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

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

⁶ Ana R. Alonso-Minutti, Eduardo Herrera y Alejandro L. Madrid (eds.), “The Practices of Experimentalism in Latin@ and Latin American Music. An Introduction”, en *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.*

como Córdoba, Rosario o La Plata – considerando las conexiones históricas entre la vanguardia y el cosmopolitismo urbano.

Esta nueva escena musical se caracteriza por el trabajo cercano entre compositores e instrumentistas y por el cruce de los lenguajes musicales con los de otras disciplinas (el teatro, la danza, las artes visuales, el video), rasgos que adquieren una mayor presencia a medida que transcurre el período estudiado. Este desarrollo musical se caracteriza por la experimentación, la investigación, la interdisciplina, y por una forma de producción que, muchas veces, no contaba con óptimas condiciones materiales para su desarrollo pero que, pese a ello, se articulaba a partir de las iniciativas de los nuevos actores por generar una escena y un público para la música contemporánea. Esta escena comprometió a distintos actores (instrumentistas, compositores, gestores, bailarines, dramaturgos, artistas plásticos) y formaciones (festivales, instituciones educativas, ciclos de conciertos).

En la elección de un *corpus* de obras para analizar, se priorizaron aquellas que fueron encargadas por las instituciones que se gestan a partir de los años '90 (obras de cámara, óperas, obras de teatro instrumental) o cuya producción fue posible en parte por la presencia de un nuevo entramado institucional que confiere ciertas características estéticas a las obras. Desde este punto de vista, es importante el estudio de la interrelación entre las obras y las instituciones.

La colaboración con los instrumentistas e intérpretes también tiene un lugar decisivo. Nuevos y jóvenes músicos comienzan a tocar, no sólo música contemporánea, sino también música de sus colegas compositores (el Ensamble XXI dirigido por Alejo Pérez, el Ensamble Süden, la Compañía Oblicua, el Quinteto CEAMC y varios solistas). Esto determina, por un lado, la composición de obras para ensambles y músicos determinados, a los cuales estarán dedicadas. Por otra parte, veremos cómo este trabajo en conjunto entre compositores e intérpretes influyó en determinados aspectos estéticos de las obras.

La iniciativa de una educación orientada hacia la música contemporánea se dio junto a otras más o menos simultáneas – la creación del CEAMC, las nuevas carreras y proyectos educativos en las Universidades Tres de Febrero, Lanús y Quilmes (como parte de un proceso de descentralización de la Universidad de Buenos Aires) – que se sumaron a la enseñanza privada de compositores, así como a las carreras de música existentes como las de música de la UCA, de la Universidad de La Plata y de los Conservatorios Manuel de Falla y Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo. Estas instituciones se sumaron también a las actividades pedagógicas llevadas a cabo por el LIPM (Laboratorio de Investigación y Producción Musical), en el Centro Cultural Recoleta (CCR). Esta trama de pedagogía musical atraviesa de forma transversal a la historia de la música contemporánea en Buenos Aires que analizamos en este trabajo.

Por último, el recorte temporal de nuestro trabajo asume la provisionalidad propia de toda periodización de la historia reciente. El marco temporal presenta una diversidad de momentos políticos y sociales: el retorno de la democracia en 1983 y el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989); los dos mandatos de Carlos Menem en los 90, durante los que se profundiza un proceso de descomposición social, política y económica que culmina con las crisis del año 2001; y los años del kirchnerismo a partir del 2003, es decir la presidencia de Néstor Kirchner (2003-2007), seguida por los dos mandatos de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015). Consideramos hasta qué punto los eventos y transformaciones musicales se produjeron en sincronía o diacronía respecto de esta historia política, considerando también cómo dialogan con el campo cultural en un sentido más amplio.

Nuestra investigación termina con un final abierto, analizando el momento de la poscrisis desde una perspectiva que considera cómo las décadas previas influyeron en dicho período y qué preguntas se abren hacia el futuro.

Perspectivas teóricas para el estudio del tiempo presente y del campo cultural

Esta investigación se inscribe dentro del área de historia y teoría de la música. Su pertinencia a dicha área se fundamenta en que esta investigación se desarrolla desde las perspectivas de la musicología, la historia social del arte, los estudios culturales⁸ y la sociología de la cultura y del arte, vinculándose, a su vez, a los diversos procesos políticos que tuvieron lugar entre los años 1983 y 2014 en Argentina. Utilizamos una definición de musicología amplia que incluye a la etnomusicología, a la teoría musical y a la crítica musical⁹. La musicología como un acto político, siguiendo a Philip Bohlman¹⁰, un proceso reflexivo entre música y discurso, en el que la música y la política no son meros objetos de estudio. El abordaje multidisciplinario puede definirse en varios ejes teóricos.

En primer lugar, nos referimos a los aportes de Carl Dahlhaus¹¹ en lo que se refiere a la historia de la música. Tomamos su idea de historia como narración, cuya coherencia está dada tanto por los sujetos como por los hechos históricos y la función social que desempeñan. En esta historia narrativa, la inteligibilidad de los hechos está dada por su incorporación en un relato – tanto lineal como discontinuo¹².

Los procesos que estudiamos son los que se producen en la ciudad de Buenos Aires. En tal sentido, no se pueden eludir los trabajos fundantes de los estudios culturales latinoamericanos sobre la cuestión urbana¹³ en tanto perspectivas que nos permiten leer a las

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

⁹ Katherine Bergeron y 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*, no. 4, University of California Press, 1993, p. 411-436.

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

¹² *Ibid.*

¹³ Richard Morse, “Ciudades periféricas como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)”, en Richard Morse y Jorge Enrique Hardoy (comp.), *Cultura urbana latinoamericana*, Buenos Aires: CLACSO, 1985; Ángel Rama, “La ciudad letrada”, en Richard Morse y Jorge Hardoy (ed.), *Ibid.*; José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1976.

instituciones musicales con las que estamos trabajando dentro del marco de políticas simbólicas en el contexto de la ciudad contemporánea. A su vez, algunos autores han analizado cómo, durante la década del 90, la ciudad de Buenos Aires es atravesada por procesos de reconfiguración/transformación vinculados a fuertes re-significaciones político/ideológicas¹⁴.

Nuestro estudio de la música contemporánea en Buenos Aires se sitúa también dentro del campo de estudios de la historia reciente, un campo que en la Argentina ha encontrado “su propio y extraordinario impulso al calor de un reconocimiento de sentido – estatal, político y social – de sus objetos y problemas”¹⁵. Marcada a nivel internacional por el impacto del Holocausto, el fin de la Guerra fría y las transformaciones en las maneras de experimentar el tiempo en la era de la *aceleración*¹⁶, la *Zeitgeschichte* o la “Histoire du Temps Présent” se proponen estudiar el impacto de nuestro pasado inmediato en nuestro presente. Estas nuevas temporalidades de la Historia se estudian a partir de nociones como “presentismo”, que François Hartog propone como un modo particular de articular el pasado, el presente y el futuro¹⁷.

Como respuesta al ciclo histórico de violencias, dictaduras y terrorismo de estado en el Cono Sur, se produjo en la Argentina una “nueva oleada” de este campo historiográfico, con la creación de la Red Interdisciplinaria de Estudios sobre Historia Reciente (RIEHR) y una serie de eventos científicos específicos¹⁸. Dentro de esta escuela de pensamiento, las reflexiones

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, “Historia Reciente: Un campo abierto para una historia abierta”, *Afuera. Estudios de crítica cultural* 16. *Con-memoraciones. Número especial a 40 años del golpe de Estado de 1976*, marzo 2016, p. 2.

¹⁶ Hartmut Rosa, *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, Buenos Aires, Katz, 2016 [2013].

¹⁷ François Hartog, *Regimes 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 en: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/70734>; Marina Franco y Florencia Levín, (comp.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007.

de Marina Franco que analizan al golpe de Estado de 1976, no como un corte abrupto sino como un momento en el que se articulan cambios y continuidades, nos permiten poner en perspectiva la importancia de fechas como el retorno de la democracia en 1983, o la crisis del 2001, para considerarlos sobre todo como momentos de transformación¹⁹. En este sentido, nuestro corte temporal (1984-2014) se articula en dos fechas que corresponden a dos eventos del campo de la música que plantean momentos de redefinición.

Por otro lado, la corriente de investigación de la microhistoria, introducida por Carlo Ginzburg, Carlo Poni, Giovanni Levi y Jacques Revel, guía nuestro estudio de casos individuales como método para explicar procesos globales²⁰. Tomamos la investigación de Esteban Buch sobre la gira de la Orquesta de París en Buenos Aires como un ejemplo de la microhistoria aplicada a la música²¹. En nuestro estudio los casos son: la disputa por la representación de la Argentina en la SIMC, y las revistas *Lulú* y *La Maga*, dedicadas al análisis musical y cultural.

Asimismo, es esencial para nuestro trabajo la noción de campo cultural introducida por Pierre Bourdieu, entendida²². En nuestro caso, estudiamos la creación de nuevos espacios de difusión, producción y formación que generan vínculos y redes sociales propias, que contribuyen a la organización de un nuevo campo.

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 y Carlo Poni, "La micro-histoire", *Le Débat*, diciembre 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, "Microhistoria", en Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies, concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, 2 tomes, Folio Histoire, t. 1, p. 529-534; Jacques Revel y 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", en Jean Pouillon y otros, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967, p. 135-182; Pierre Bourdieu, "Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe", *Scolies, Cahiers de recherche de l'École Normale Supérieure*, no. 1, 1971, p. 7-26; Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Ed. du Seuil, 1992.

Se consideran, al mismo tiempo, las limitaciones de la noción de campo en el ámbito latinoamericano introducidas por diversos autores²³. Al publicarse en 1992 *Les règles de l'art* de Pierre Bourdieu, María Teresa Gramuglio consideró que el libro insistía en presentar los poderes explicativos de su análisis (sus nociones de campo cultural y la metodología publicada en trabajos anteriores), “en abierta confrontación con otras teorías contemporáneas”²⁴. Gramuglio propuso, incluso, que esto demostraba la verdad de una de sus hipótesis: “sólo tienen autoridad para trasgredir las reglas del juego quienes mejor dominan el juego”²⁵. En otras palabras, Gramuglio se preguntaba si la sobreexplicación de sus propias teorías no era, en realidad, signo del “envejecimiento social” de los consagrados en su propio campo intelectual.

En esta investigación se toman los puntos centrales de la teoría de Bourdieu – el concepto clave de campo intelectual, el de *habitus*, proyecto creativo, capital simbólico y espacio de posibles, por ejemplo – y una definición de campo intelectual como “un universo que obedece a sus propias leyes de funcionamiento y de transformación, es decir, la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que ocupan en él individuos y grupos colocados en situación de competencia por la legitimidad”²⁶. A su vez, se considera importante no analizar las relaciones objetivas entre *agentes* sino entre *posiciones*, considerando la inserción del campo intelectual en el campo de poder, su estructura interna y la disputa por la legitimidad.

La recepción argentina de las ideas de Bourdieu – en especial la traducción en 1983 de *Campo de poder y campo intelectual*²⁷ – propuso atender con particular cuidado las escasas observaciones de Bourdieu acerca de “la necesidad de considerar en cada caso las diferentes

²³ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Edicial, 1993; María Teresa Gramuglio, “La summa de Bourdieu”, *Punto de Vista*, no. 47, diciembre 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.

configuraciones y las tradiciones específicas”²⁸. Sin embargo, adscribimos a la crítica sobre el arte “como actividad desinteresada y libre, la del artista como un tipo especial de persona que se definiría por su genialidad, o, más modestamente, por su vocación (o por su ‘proyecto originario’), y la de la obra como entidad autosuficiente”²⁹. En tal sentido, también sostenemos sus consideraciones sobre la superación de las antinomias entre política y cultura, y entre compromiso y autonomía de los actores, considerando que es a partir de la autonomía de los intelectuales que los mismos pueden intervenir en el espacio público y social.

Por último, conciliamos las nociones de campo de Bourdieu y de “mundo”, introducida por Howard Becker. Esta última nos permite pensar a las relaciones interpersonales de este mundo de la música contemporánea más allá de las estructuras de poder externas. En la teoría de los mundos, los actores pueden encontrar estrategias interpersonales para superar trabas institucionales³⁰. Al considerar nuestro “mundo de la música contemporánea”, vemos que prevalecen las relaciones de colaboración entre pares, y que no siempre prevalecen posiciones de poder.

Otro eje de análisis incluyó pensar una nueva metodología y conceptos teóricos apropiados para trabajar el *corpus* de obras y su carácter interdisciplinar. En este sentido, destacamos la importancia de dejar atrás los textos – partituras – para pensar también una historia de la recepción, una música en contexto³¹. Esto implicó realizar una lectura desde América Latina en relación con el espacio, con la ciudad, y con la idea de materiales sonoros preexistentes e intertextualidad.

²⁸ María Teresa Gramuglio, *op. cit.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkley, University of California Press, 1982. Por otro lado, Wendy Bottero y Nick Crossley concilian las nociones de campo y de mundos en su trabajo, “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.

Para al análisis de las obras de la escena contemporánea, partiremos de autores como Hermann Danuser³², Björg Heile³³ y Robert Adlington³⁴, que consideran cuatro ejes para el análisis: la necesidad de un enfoque interdisciplinar que incluya, por ejemplo a los estudios teatrales; la dimensión multimodal de las obras, que suelen incluir danza, actuación, proyección; la perspectiva documental, que incluye a la historia, los archivos y los usos de la memoria en los libretos, las músicas y las puestas en escena; y la importancia de considerar la recepción crítica de las obras como parte constitutiva de las mismas.

Al estudiar la actividad musical en Buenos Aires vamos a considerar cómo se consolida un canon, entendido como una “lista de compositores u obras a las que se les asigna valor y grandez por consenso”³⁵. Nos referiremos a autores como Joseph Kerman, Marcia Citron, Lydia Goehr, Christopher Wilkinson, Christopher Hailey, Willem Erauw, y Esteban Buch, para considerar cómo esta noción de canon – que implica una construcción imaginaria entre figuras mientras que la de repertorio se refiere a la práctica ejecución – sirve para pensar los grandes cambios en las posiciones estéticas y cómo evolucionaron en el tiempo³⁶. En este sentido tomamos la idea de Kerman del canon como la construcción imaginaria de obras, mientras que repertorio se remite una práctica de ejecución – el repertorio está formado en este análisis, por

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

³³ Björn Heile, “Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera”, *Music & Letters*, vol. 87, no. 1 (enero 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, septiembre 1983, p. 107-125; Marcia J. Citron, “Gender, Professionalism and the Musical Canon”, *The Journal of Musicology*, VIII/1, 1990, p. 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”, en Christopher Hailey y 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.

obras canónicas. En Buenos Aires, consideramos cómo un canon privilegió a compositores hombres europeos como máximos exponentes del arte occidental, y cuestionamos como consecuencia una visión monocultural de la música.

Nos apoyamos también en los trabajos de William Weber³⁷ sobre la transformación del gusto musical (en el siglo XVIII) a partir de un análisis de los programas de concierto. Tomamos una definición de gusto que incluye la noción de *distinción* de Bourdieu, y también las teorías que plantean un consumo omnívoro de bienes musicales³⁸.

La sociología también nos sirve para pensar la relación con el público. En su libro sobre la música contemporánea en Francia, y el problema de la inserción profesional del compositor contemporáneo, Pierre-Michel Menger define lo que denomina la “paradoja del músico”³⁹, dada por el aislamiento social del compositor y la consagración institucional de la innovación. La polémica se genera por la falta de éxito de esta música con el público, con la consecuencia de un aislamiento del compositor de la sociedad, por un lado, y la política de subvención del

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 Omnivorousness”, *Poetics*, 33 (5-6): 257-282, 2005; Richard Peterson, y Albert Simkus, “How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups”, en Michèle Lamont, y Marcel Fournier (eds.), *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 152-186; Richard A. Peterson y Roger M. Kern, “Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore”, *American Sociological Review*, 61 (5), p. 900-909, 1996; Will Atkinson, “The context and genesis of musical tastes: Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed”, *Poetics*, 39 (3), 2011, p. 169-186; Philippe Coulangeon, “Social Stratification of Musical Tastes”, *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, y Yannick Lemel, “Is ‘Distinction’ Really Outdated? Questioning the Meaning of the Omnivorization of Musical Taste in Contemporary France”, *Poetics*, 35 (2-3), 2007, p. 93-111; Guy Bellavance, “Where’s High? Who’s Low? What’s New? Classification and Stratification inside Cultural Repertoires”, *Poetics* 36 (2-3), 2008, p. 189-216; Tony Bennett y Mike Savage, Elizabeth Silva, Alan Warde, Modesto Gayo-Cal, y David Wright, *Culture, class, distinction*, Nueva York, Routledge, 2009.

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

Estado francés, por el otro. Esta política es juzgada como una apología a la actividad creadora como búsqueda constante de soluciones originales (sin juzgar sus éxitos ni fracasos).

El sociólogo francés considera que en el siglo XX la tradición musical se distanció de su pasado como nunca antes en la historia, a la vez que el consumo de la música del pasado nunca fue tan elevado como en la actualidad, cuando también se produce una hipercompetición entre distintas músicas. La paradoja que articula el libro se explica en parte por estos dos movimientos opuestos de aceleración – la distancia respecto del pasado de las nuevas creaciones y la presencia del pasado en hiper-competencias. En una economía del valor artístico pensado en dos tiempos – las modas a corto plazo y las obras que permanecerán en el tiempo – los compositores contemporáneos, con el apoyo del estado, se refugian en este segundo caso. Menger destaca, además, que en el caso francés los compositores forman parte de las comunidades en las que el poder se legitima de forma interna⁴⁰.

Desde cierta objetividad que le provee el enfoque sociológico, Menger deja entrever la opinión que el compositor debería preguntarse por la influencia social de sus obras: para suscitar una mayor demanda, y para atenuar la contradicción entre una oferta artificial abundante y una demanda limitada a algunos iniciados. Menger propone incluso una responsabilidad de los autores por la distancia tomada por el público, y la necesidad de abandonar el lugar de “genios” incomprensidos.

Menger analiza también la creación del *Domaine Musical* por Pierre Boulez en 1954. para lo cual el mecenazgo de la aristocracia y de la burguesía de negocios fue fundamental. Estas tensiones entre los apoyos estatal y privado, y los mecanismos de legitimación que encuentra la música contemporánea en Buenos Aires, atraviesa todo nuestro trabajo. Sin

⁴⁰ Para una sociología de la evaluación en la música contemporánea, en Francia y Estados Unidos, ver el trabajo de Annelies Fryberger: *Une sociologie de l'évaluation de la musique contemporaine en France et aux États-Unis*, Paris, Symétrie, en prensa, 2022; y de la misma autora, “The fuzzy middle. Uncertainty, indifference, and disagreement in the evaluation of contemporary art music”, *Poetics*, julio 2020. Disponible en: 10.1016/j.poetic.2020.101475; y “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.

embargo, proponemos que la premisa en relación con el público, desde el retorno de la democracia, es otra: la música no tiene público, porque el público no la conoce. Se tratará entonces de crear el acceso, sumado a una práctica pedagógica que va en la dirección de una conexión fuerte con el público.

Si el texto de Menger nos permite trazar comparaciones con el contexto francés, el libro de Rutherford-Johnson sobre la “composición moderna” post 1989, nos permite pensar al caso porteño en un contexto internacional⁴¹. Comencemos por las preguntas sobre las cronologías. ¿Cuáles son los años importantes para contar una historia de la música de la segunda mitad del siglo XX? ¿Cuáles son los años significativos – 1945, 1968, 1989? Y una vez traspuesto el cambio de siglo, ¿hasta dónde llegar en el análisis, hasta el año 2001, el 2008? En nuestro caso tomamos el retorno a la democracia como momento clave, analizando dos eventos culturales que inician las discusiones sobre el rol de la cultura – y la música – en el año 1984. ¿Cómo se conjugan las narrativas globales con las narrativas locales o nacionales? La impresión es que en Buenos Aires se intenta entrar en la narrativa global, pero desde lo local: la información está, llega, pero falta hacerla llegar al público, hace falta integrar un archivo – palabra que en Argentina tendrá un peso particular en relación con una política de la memoria asociada a la dictadura militar.

Rutherford-Johnson analiza cómo, a fines de los 70, en EE.UU., se constata que sí hay un público para cierta música experimental. El autor denomina como “holy minimalists”, a una música moderna más accesible y que se adapta a los nuevos modos de consumir y mediar la música; y a los nuevos modos de escucha (walkman, discman, mp3), que goza de un éxito sin precedentes en de la “nueva música”. Se trata también de compositores que buscan ingresar en un mercado sin por ello perder la capacidad de crítica del mismo. Es un público al que le gustan

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

el punk, el rock, la música clásica y también la *world music*. Siguiendo a Richard Peterson y otros autores, se trata de consumidores cosmopolitas omnívoros, cuyo *status* social elevado no implica un modelo de consumo cultural de *élite*, sino una inclinación por la cultura popular y de masas⁴². Veremos que este será el perfil de auditor que se intentó atraer a los conciertos contemporáneos en Buenos Aires.

Otro paralelismo puede encontrarse en lo que denomina una “nueva mediación de música contemporánea”, donde encontramos un culto a la celebridad, autores “famosos”. También, características como el trabajo sobre el pasado reciente, la mezcla de géneros musicales y de las “highbrow-culture” y “lowbrow-culture” pueden verse en el contexto porteño. La norma que encontramos en el siglo XXI será que “todo y toda combinación era posible” – asociada al posmodernismo de John Cage, pero también, a la idea que el significado ya no está en las partituras, performances y compositores, sino en los oyentes. Vemos la importancia del cuerpo – del que ejecuta, del que escucha – y el fin de una ética de innovación permanente. La nueva ética, es poder elegir y no necesariamente innovar.

El concepto de obras híbridas y formas musicales fluidas (siguiendo a Zygmunt Bauman y su noción de la vida contemporánea “líquida”), así como las ideas de Nicolas Bourriaud de “traducción, transformación y *wandering*” en el arte contemporáneo⁴³, pueden aplicarse a la música de los 90, en el análisis transnacional de Rutherford-Johnson y en nuestro análisis de Buenos Aires. Si bien estamos planteando la idea de una música contemporánea “globalizada”, en la que habría un gusto musical global y mayor intercambio, esta globalización se da también como una supremacía de Occidente y tiene como consecuencia una

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

⁴³ La traducción entendida como transmediación de un medio a otro o transcripciones; transformación a partir de procesos como el sampling, copying, morphing; y *wandering* para obras que incluyen topografías físicas y pasajes en el espacio.

homogeneización, una falta de retribución por la producción artística y la dificultad de fijar identidades culturales “auténticas” según los distintos países o zonas geográficas.

Por último, para pensar los momentos de la crisis y la poscrisis, movilizamos un marco teórico específico. El análisis de los sonidos en un sentido amplio se ha consolidado, desde los años 90, en el campo de los estudios sonoros (*sound studies*)⁴⁴. Estas perspectivas teóricas, que incluyen conceptos como el de paisaje sonoro (*soundscape*), caminata sonora (*soundwalk*), señal sonora (*soundmark*) o ícono sonoro (*earcon*) y la idea de espacios de memoria sonoros, permiten nuevos abordajes de hechos históricos⁴⁵. Por otro lado, la idea de un “giro sónico” (*sonic turn*)⁴⁶, a imagen del “giro pictórico” (*pictorial turn*)⁴⁷, puede observarse en trabajos recientes en el contexto argentino: por ejemplo aquellos que evalúan el rol de la música y del sonido durante de la última dictadura militar⁴⁸. A partir de esta idea analizaremos la producción de arte sonoro que irrumpió en el espacio público en el período de la poscrisis.

Estudiar la música contemporánea argentina

Si bien no existe hasta el momento una publicación que analice este período desde el campo específico de la musicología, es fundamental señalar la importancia de gran cantidad de artículos publicados en revistas especializadas sobre la música contemporánea. Las

⁴⁴ Entre los libros fundacionales de este campo de estudio podemos mencionar: Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003; Michael Bull, y 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*, Atenas, University of Georgia Press, 2004.

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

⁴⁶ Jim Drobnick, “Listening Awry”, *Aural Cultures: Sound Art*, Banff, YYZ Books, 2004.

⁴⁷ William John Thomas Mitchell, “The Pictorial Turn”, *Artforum*, marzo de 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. Revista de estudios de crítica cultural* 15. *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, 2015. Disponible en: <http://revistaafuera15.blogspot.com/p/musica-en-dictadura-y-memorias-sonoras.html>; Gilbert, Abel, *Satisfaction en la ESMA*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2020.

investigaciones tanto de musicólogos⁴⁹ como de compositores⁵⁰ sirvieron de punto de partida para este trabajo. En los años noventa conviven cuatro elementos que determinan las características de la transformación en el campo musical que postulamos: una articulación institucional, una transformación de los lenguajes, una nueva iniciativa educativa especializada en la música de vanguardia y la constitución de un nuevo público. Organizaremos el estado de la cuestión a partir de estos temas.

En cuanto a un análisis de las políticas institucionales, resultan centrales las investigaciones de Esteban Buch y las relaciones entre música y política en el siglo XX⁵¹. Si bien las vanguardias históricas se habían consolidado en oposición a las instituciones

⁴⁹ Entre los que podemos mencionar: Omar Corrado, “La música argentina en el siglo XX. Signos y enigmas de una historia” *Revista del Teatro Colón*, 50, octubre 1998; Omar Corrado, “Música argentina y producción del espacio: mapa, derivas” en Omar Corrado (editor invitado) *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 noviembre 2008; Pablo Fessel, “La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini”, *el oído pensante*, vol. 5, N. 2, 2017. Disponible en: <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 junio 2013. Disponible en: https://www.academia.edu/6805212/Los_compositores_y_sus_escritos_la_impronta_en_el_discurso_musical; Camila Juárez y 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. Arte y comunicación: experiencias estéticas y el flujo del tiempo*, año 20, no. 75, diciembre 2019, p. 165-180.

⁵⁰ Entre los que podemos mencionar: 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 en: 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*, no. 59-60, 1996, p. 110-119; Carmelo Saïtta, “El compositor hoy en América Latina”, Santa Fe: *Revista del Instituto Superior de Música* no. 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. Ciencias de la comunicación FCS-UBA, 2009; Martín Liut, “Porqué producir 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, sitio web: <http://www.pampin.org/uom/index.htm>; Nicolás Varchausky, “Tertulia: Echoes in Eternity”, *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société. “Nouvelles sensibilités”*, no. 4, noviembre 2006. Disponible en: <https://revues.mshparisnord.fr/443/filigrane/index.php?id=373>.

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

artísticas⁵², en la escena que analizaremos, no se produce un enfrentamiento. Por el contrario, los nuevos espacios de producción y circulación (uno de los más importantes, el CETC, dependerá incluso de una institución musical tradicional y conservadora como el Teatro Colón), serán epicentros de la experimentación. Sin embargo, definiciones como la de Peter Bürger sobre la noción de la institución arte como “aparato de producción y distribución del arte como de las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de la obra”⁵³, nos permiten preguntarnos sobre las características específicas que las instituciones que estudiamos tuvieron en la constitución de un público.

En este sentido es productivo articular las ideas de Bürger con las reflexiones sobre la “vanguardia situada” en América Latina, como aquella que articula las tensiones entre un sentido de pertenencia e identidad, y la creación moderna⁵⁴. Para esto retomamos los aportes de Marshall Berman, Perry Anderson y Hal Foster sobre las neovanguardias de los años 70, caracterizadas por su nostalgia por las vanguardias históricas y la pérdida de su poder crítico. Esta perspectiva permite considerar la desaparición de las tensiones entre el arte y las instituciones que destacamos en el caso de la música contemporánea en la Argentina⁵⁵.

Los espacios institucionales mencionados pueden plantearse como la continuación, hasta cierto punto, del escenario generado a partir del CLAEM del Instituto Torcuato Di Tella en la década del ‘60. Dicha experiencia implicó el desarrollo de una música de vanguardia que fue en gran parte responsable de la formación de nuevos núcleos de compositores e intérpretes en Buenos Aires y también en América latina⁵⁶. En el primer capítulo, realizamos un recorrido

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 Didas y Vaivén*, de Susana Antón, Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, Mendoza, 2004, p. 28.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

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.

sobre los principales grupos e instituciones del siglo XX, que nos permite preguntarnos sobre las rupturas y continuidades que se produjeron en 1983. Para analizar el *corpus* de obras, consideramos los trabajos previos, tanto de los propios compositores, como de musicólogos e investigadores⁵⁷, proponiendo una crítica del marco de interpretación que se consolidó para la música argentina alrededor de conceptos como “austeridad”, “minimismo”, e “intertextualidad”⁵⁸.

El estudio del consumo musical en años recientes en la ciudad de Buenos Aires y las nociones de canon en un nivel local que realiza Fabián Beltramino⁵⁹, resuenan en ideas que se exponen en este trabajo. Por último, si analizamos que dichas transformaciones tuvieron lugar en Buenos Aires durante un período de cambios en todos los campos artísticos, será importante pensar la particularidad del campo musical. Por ejemplo, si en las artes plásticas la crisis generó nuevos actores, como los colectivos artísticos que re-significaron los espacios y los vínculos sociales, cabe pensar la influencia de dicha crisis en el campo de la música en este período de transformación⁶⁰.

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”, en *Migraciones de sentido. Tres enfoques sobre lo intertextual*, Santa Fé, UNL, 1992, p. 33-51; Omar Corrado, *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaïdis*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2014; Marcela Perrone, “La obra Parca de Oscar Bazán y la estética austera”, Buenos Aires, FFYL, UBA, 2016.

⁵⁹ Las publicaciones de Fabián Beltramino pertinentes para nuestro trabajo incluyen: “Música electroacústica en Buenos Aires: un estudio de recepción”, *ZER: Revista De Estudios De Comunicación Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, no. 8, 2012. Disponible en: <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 de octubre al 3 de noviembre de 2001; “La relación del público con la música electroacústica”, *Documentos de jóvenes investigadores*, no. 3, Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA, 2003. Disponible en: 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 en: <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.

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.

Transformaciones en la música contemporánea en Buenos Aires, 1984-2014

La presente tesis es una historia cultural de la música contemporánea en Buenos Aires, que considera el estudio de la actividad musical en esta ciudad a lo largo de tres décadas. Para ello hemos utilizado archivos oficiales (Biblioteca Nacional, Teatro San Martín, Instituto Goethe, LIPM-CCR, CETC, CEAMC) y archivos personales (Martín Bauer, Marcelo Delgado, Margarita Fernández, Diego Ruiz, Santiago Santero, Haydée Schvartz, Gabriel Valverde). El proyecto se estructuró en un primer proceso de recuperación de fuentes primarias (relevamiento de programas, trabajo de hemeroteca de relevamiento de prensa y fuentes orales) y secundarias (bibliografía crítica producida en y sobre el período).

Para el trabajo sobre la actividad musical, especialmente de las instituciones que comenzaron a programar música contemporánea en los años 90 (el CEOB-CETC, el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín), se desarrolló una base de datos de uso interno para esta investigación que hemos llamado MusiCA (Música Contemporánea en Argentina). Esta base nos ha permitido elaborar estadísticas relacionadas con la cantidad de conciertos, la nacionalidad y el género de intérpretes y compositores, así como el período histórico de las obras y los géneros musicales.

El objetivo general de esta investigación consistió en analizar la formación de una nueva escena musical y un *corpus* de obras. Se investigó la interrelación entre el lugar ocupado por las nuevas instituciones y las producciones musicales locales asociadas con las mismas. La interdisciplina y la hibridez son características centrales del *corpus* estudiado, a partir de las cuales se analiza cómo se dio la confluencia de las distintas áreas artísticas y cuáles fueron las características de este nuevo lenguaje interdisciplinario. Se estudian las características estéticas que este entramado de instituciones confirieron a las obras, así como también hasta qué punto las propuestas estéticas de músicos y compositores influyeron en ciertos perfiles

institucionales. Dentro de esta reconstrucción es de vital importancia el rol de las instituciones educativas especializadas en la música contemporánea y los vínculos con la crítica musical. Consideramos cómo se fue consolidando un nuevo público para la música contemporánea y cómo fue la relación de este público con los actores e instituciones de este nuevo campo musical.

La hipótesis principal de nuestro trabajo es que en 1990 comienza un tercer momento en la música contemporánea en Argentina, en el que, a partir de una nueva iniciativa institucional y el ingreso de nuevos actores en el campo, se produce una transformación. Seguimos a Federico Monjeau⁶¹ en su definición de un primer momento en los años 30 y 40 (alrededor del Grupo Renovación y la figura de Juan Carlos Paz), y un segundo en los años 60 y 70 (alrededor del CLAEM y la figura de Alberto Ginastera). El tercer momento, que denominamos de “consolidación institucional”, comienza en 1990 con la creación del CETC, en el momento en que cierta música de vanguardia entra en la esfera del Estado⁶² (si bien instituciones como el CICMAT y el LIPM también tenían apoyo estatal⁶³). En este contexto, Gerardo Gandini se afirma como una de las figuras centrales del campo.

Este tercer momento de consolidación del campo específico de la música contemporánea en Buenos Aires implicó también un nuevo público. Desde un punto de vista histórico, observamos, hacia fines de siglo, un abandono de la cuestión identitaria. Se abandonan ciertas disputas históricas, aceptando, por ejemplo, tanto las herencias de Juan Carlos Paz como de Alberto Ginastera, vistas como opuestas por los protagonistas y sus primeros seguidores. Se trata de un momento en el que esta música intentó mostrarse más

⁶¹ Federico Monjeau, “Apuntes sobre música argentina”, *espiral. pensamiento musical y acciones alrededor de conDiT.chela*, no. 5, Buenos Aires, noviembre 2014, p. 4-7.

⁶² Recordemos que hasta 1996 la ciudad de Buenos Aires no es autónoma, depende de la nación. Desarrollamos estos aspectos en los capítulos 4 y 5.

⁶³ Sobre las relaciones entre los estados autoritarios y la música electroacústica ver 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*, septiembre 2015.

accesible, con producciones estéticas cuyo eje estuvo puesto en la investigación y en el trabajo interdisciplinar.

La tesis está organizada en siete capítulos. En el primer capítulo trazamos una pre-historia, para analizar quiénes son los actores e instituciones que existen en el campo al llegar el año 1984, tras la elección de Raúl Alfonsín y el retorno de la democracia. Se trata de considerar los distintos grupos durante el siglo XX, incluidos aquellos que no tendrán un lugar predominante durante los 90 en lo que respecta a la recepción de la crítica y la programación musical.

Los dos capítulos que siguen buscan responder a las preguntas, ¿cuáles fueron los espacios y políticas culturales durante los años 80, luego del retorno de la democracia?, ¿quiénes son las figuras que actúan como referentes para el campo?, ¿cuáles son las estéticas presentes?, ¿qué sería una democracia audible?, ¿cómo se redefine la cultura después de un régimen autoritario?, ¿cuál es el modelo de música contemporánea que se va a imponer?

Se consideraran en estas secciones los espacios y figuras que se consolidan durante esos años (principalmente el Instituto Goethe y el LIPM), hasta la creación del primer espacio destinado específicamente a la creación musical contemporánea con financiamiento estatal: el Centro de Experimentación en Ópera y Ballet (CEOB) del Teatro Colón (luego CETC). Analizamos también dos eventos en los que se dio una discusión pública sobre el rol y el lugar de la música contemporánea en el nuevo régimen democrático – las Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX (Córdoba 1984) y el Primer Encuentro Internacional de la Cultura Democrática (Buenos Aires 1985), con Luigi Nono como invitado especial.

En estos dos capítulos sostenemos tres hipótesis. La primera, que durante los años 80 el campo musical se encuentra dividido: hay una multiplicidad de figuras y ciertos apoyos, en su mayoría provenientes de fondos privados. Si bien hay personalidades importantes, se

mantienen en sus campos de acción específicos. Es una música que tiene poca visibilidad en la prensa escrita y que al momento del retorno de la democracia cuenta con un público específico reducido.

Una segunda hipótesis es que encontramos, desde los compositores, un esfuerzo por generar una lectura latinoamericanista y argentina de la música. ¿Qué caracterizaría a una “música argentina”? Veremos cómo se enmarcan estas cuestiones en una discusión más amplia sobre las conexiones entre democracia y nación en la Argentina el siglo XX. Hacia finales de 1980, un grupo de compositores entre los cuáles se destaca Gerardo Gandini, ganan mayor visibilidad entre la crítica y el público. Analizamos la proposición estética de Gandini y lo que él denomina su “museo imaginario de materiales musicales” a través de ejemplos musicales, como una de las respuestas a la necesidad de encontrar la identidad de la música argentina.

Los capítulos cuatro, cinco y seis se concentran en la década de 1990, con un estudio de las principales iniciativas. A lo largo del capítulo, se definen los cuatro ejes del “tercer momento” de la música contemporánea enunciados en la primera parte: la presencia de una prensa activa que cubre los conciertos y defiende esta música; una política educativa pública que incluye programas de grado y posgrado dedicados a las nuevas estéticas musicales; la institucionalización de los espacios de concierto – especialmente desde iniciativas estatales; y una colaboración cada vez mayor entre compositores e intérpretes que se especializan en música contemporánea.

El capítulo cuatro está dedicado a la prensa musical, centrado en las publicaciones *Lulú* y *La Maga*, y en el análisis de cómo se insertaron estas revistas en sus contextos de recepción. El capítulo cinco se concentra en las actividades del Instituto Goethe y el CETC, mientras que el capítulo seis analiza dos iniciativas que comienzan en el año 1997 – el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín y Experimenta, en el Centro Cultural Rojas.

Para analizar la programación del Goethe y del CETC tomamos tres criterios: la cantidad de conciertos por año, la nacionalidad de compositores e intérpretes, y la presencia de compositoras. Estos serán analizados de manera cuantitativa con estadísticas realizadas para este estudio, y también de manera cualitativa a través de entrevistas a actores y del análisis de la recepción crítica de la época. Analizamos las siguientes obras para escena producidas por el CETC: *El Milagro secreto*, de Martín Matalón (1991); *La Casa sin sosiego* de Gerardo Gandini (1992); *Estudio al estilo veneciano*, de Santiago Santero y Claudio Baroni (1996) y *Sin voces*, de Marcelo Delgado (1999). Planteamos aquí de forma más concreta los límites y resultados del marco de análisis musical delimitado en la primera parte – que se centraba en los siguientes ejes: la estética intertextual; los compositores de la materia vs. los compositores del discurso; y la idea del pudor y de la austeridad asociados a la idea de un “minimismo” en la música argentina.

El Cielo del San Martín y Experimenta son considerados dentro de un campo más amplio de festivales que constituyen la política cultural de la ciudad de Buenos Aires a fines de 1990. En tal sentido, se trazan los antecedentes de estas iniciativas y también los posicionamientos estéticos y políticos de uno y otro festival - ¿qué tipo de idea de música “actual” defienden? Evaluamos las particularidades para determinar por qué el Cielo del San Martín tuvo una continuidad histórica consistente y Experimenta se mantuvo de forma discontinua, sin conseguir el apoyo suficiente para sostener su actividad.

Trabajamos con dos hipótesis que atraviesan estos tres capítulos (cuatro, cinco y seis) de forma transversal. La primera sostiene que el énfasis puesto en las discusiones sobre la identidad de la música argentina, que se intensifica al comienzo de la década, se van a disolver hacia finales de la misma. En el comienzo de la década del 90, estas ideas están asociadas a las críticas que surgen por los festejos de los 500 años de la Conquista de América, por un lado, y también a las características del nuevo sistema democrático, por el otro. De esta forma, hacia

finales de la década, vemos que los compositores dejan de manifestar la necesidad de definir su música como “argentina” o “latinoamericana”. La segunda hipótesis es más específica a nuestro campo estético: la dualidad “nacionalismo” vs “universalismo” (y las figuras de Alberto Ginastera y Juan Carlos Paz) pierde peso entre los compositores, al mismo tiempo que las fronteras entre los géneros musicales se vuelven más permeables.

El séptimo y último capítulo estudia el momento de la crisis del 2001 y la consecuente poscrisis. Partimos del sonido del 2001 – y los sonidos de la protesta social – para luego considerar la música de ese año y cómo la misma va a articular una crisis institucional general, pero dentro de las instituciones musicales. Vemos cómo las fronteras entre el adentro y el afuera de los espacios de conciertos adquieren una porosidad y también una potencia crítica. Pensamos en el momento de la poscrisis tanto desde la perspectiva del arte sonoro escrito para sitios específicos de la ciudad, como dentro de las instituciones estudiadas en los capítulos previos. Evaluamos hasta qué punto las transformaciones de la década del 90 pudieron resistir a la crisis social y económica que se vivía en el país, a partir de algunos casos de estudio (las óperas contemporáneas, una controversia institucional en el CETC y una disputa dentro de la crítica). Nuestra hipótesis aquí es que el campo, en el siglo XXI, se muestra resiliente y se niega a perder el terreno ganado en las décadas que siguieron al retorno de la democracia.

Capítulo 1. La música contemporánea en la Argentina hasta la primavera democrática. Dos momentos

La llamada “nueva música”, “música de nuestro tiempo”, “música experimental” o “música contemporánea” encontró durante el siglo XX, en la Argentina y especialmente en la ciudad de Buenos Aires, un terreno propicio para desarrollarse¹. Un primer grupo de compositores, nucleados alrededor de la figura del compositor, crítico y pedagogo Juan Carlos Paz, fueron parte de un primer momento de esta renovación musical en los años 1930². El Grupo Renovación, conformado por Paz junto a los hermanos José María y Juan José Castro, Gilardo Gilardi, Jacobo Ficher, Julio Perceval, y Luis Gianneo, entre otros compositores, tuvo su manifiesto fundacional en 1929 y mantuvo sus actividades hasta su disolución en 1937, año en el que Paz creó los Conciertos de la Nueva Música (luego Agrupación Nueva Música).

El eje de las actividades del grupo era el estreno de sus propias composiciones, así como la difusión de la música que se hacía en Europa y Estados Unidos. Si bien el grupo no definió en su manifiesto fundacional una tendencia estética compartida, sus obras estuvieron a menudo asociadas a una escritura neoclásica con elementos del tango, del folclore, o del ragtime; y en el caso de Paz, a una forma personal de utilizar el dodecafonismo (y décadas más tarde, la composición libre). Por su parte, Paz mantuvo una correspondencia con los compositores vivos de su tiempo y desarrolló, de forma particular, una labor docente (Mauricio Kagel y Francisco

¹ Nuestras consideraciones sobre estas distintas categorías han sido expuestas en la Introducción.

² Federico Monjeau se refiere a los dos primeros momentos que analizaremos a continuación en distintos artículos: Federico Monjeau, “Apuntes sobre música argentina”, *art. cit.*; Federico Monjeau, “Vanguardias criollas e ideología ruidista. Concierto Escritura Argentinas en el auditorio cheLA”, *Clarín*, 21 de noviembre 2014.

Kröpfl estuvieron entre sus alumnos), y una actividad de crítica musical militante³, desde la cual sostuvo una postura vanguardista anti-institucional que lo llevó a evitar academias e instituciones toda su vida. Compuso música para cine y hacia el final de su vida, se alejó de las tendencias seriales para adoptar otras, como la composición libre. Consideramos a este grupo de compositores como representantes de este primer momento de la vanguardia musical argentina.

Durante los años 40, Juan Carlos Paz mantuvo una polémica en la prensa con el entonces joven compositor Alberto Ginastera, oponiéndose a la estética americanista del compositor de *Panambí op. 1* (1934-1936) y *Estancia op. 8* (1941)⁴. Este conflicto inicial, en el cual participa también Juan José Castro, se transformó, en cierto sentido, en el mito fundacional de la música contemporánea en Argentina: Paz vs. Ginastera; discípulos de Paz vs. discípulos de Ginastera; dodecafonismo/serialismo vs. americanismo; universalismo vs. nacionalismo. Si bien este dualismo no puede objetivamente mantenerse durante las décadas posteriores (en las que Ginastera se aleja de cierto emblema nacionalista de los años 40), la dualidad se mantuvo en la percepción de lo que era la música de vanguardia argentina.

En 1962, abre sus puertas el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) como parte de la experiencia de vanguardia del Instituto Di Tella, que incluía centros de artes visuales y teatrales⁵. El CLAEM fue concebido y dirigido por Alberto Ginastera, como

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, p. 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)”, en 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 Ver, por ejemplo, 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: conceptos y debates sobre música argentina, una vez más”, *Música e Investigación* 27, 2019, p. 41-69.

⁵ El CLAEM se funda en 1962. Para una bibliografía existente sobre el Di Tella y el CLAEM ver: John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 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 1958-1970*,

un centro de creación de música pero también de formación, con un sistema de becarios, que se formaban con él y con un plantel de profesores invitados, que incluyó, entre otros compositores, a Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna, Olivier Messiaen, y Luigi Nono. El financiamiento del CLAEM provenía de la Fundación Rockefeller, como complemento a la creación del Instituto Di Tella por los hermanos Guido y Torcuato Di Tella, herederos de uno de los principales grupos industriales del país .

El CLAEM contó también, a partir de 1965, con un Laboratorio de Música Electrónica, con la participación de Fernando von Reichenbach – quien mejoró sustancialmente la parte técnica. En 1967, la incorporación del compositor Francisco Kröpfl (quien había creado el Laboratorio de Fonología, primero en su tipo en América Latina, que funcionaba en la Universidad de Buenos Aires desde 1958) terminó de definir el perfil musical del laboratorio, el cual se consolidó como pionero en su tipo, con creaciones como *Catalina*, un convertidor gráfico-analógico ideado por von Reichenbach. En 1969 se suma a ese equipo Gabriel Brncic, antiguo becario del CLAEM.

Definimos a la experiencia del CLAEM como un segundo momento de la música contemporánea en Argentina. Durante sus ocho años de funcionamiento (1962-1970), formó a quiénes serán las figuras fundamentales de la música argentina – y de América Latina, dado que los distintos becarios latinoamericanos regresaron a sus países y continuaron allí sus actividades, creando, en muchos casos, centros, ensambles y agrupaciones locales. En el CLAEM, el pianista y compositor Gerardo Gandini, alumno de Ginastera, fue contratado como profesor asistente. Durante el evento *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad* en 2011 y de las publicaciones que de él surgieron, junto con los testimonios de los ex becarios

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.

del CLAEM, se puso en evidencia la importancia de Gandini en este contexto: sus clases, su aproximación a la composición y a la música⁶. Dentro del centro, Gandini creó el Grupo de Experimentación Musical del CLAEM, un grupo de improvisación del que participaban los becarios.

El CLAEM cerró sus puertas en 1971 (mientras que los otros centros de arte habían cerrado en 1970), por razones económicas y políticas⁷. Ese mismo año, Alberto Ginastera dejó la Argentina para instalarse en Ginebra y dos años más tarde, Juan Carlos Paz fallecía en Buenos Aires. Sin embargo, la experiencia del CLAEM tuvo continuidad. Por un lado, la corriente “electroacústica” dirigida por Kröpfl, continuó sus actividades en el CICMAT⁸ – que funcionó entre 1972 y 1977 en el Teatro San Martín, bajo la dirección del compositor José Maranzano⁹ – ubicado en el Centro Ciudad de Buenos Aires, hoy Centro Cultural Recoleta – dirigido desde sus inicios y hasta la actualidad, tras la muerte de Kröpfl en 2021, por Ariel Martínez, Julio Viera y Javier Leichman. Por otro, la rama de la música contemporánea instrumental continuó bajo la guía de Gerardo Gandini, quien realizó una labor de difusión desde distintas instituciones, principalmente la Fundación San Telmo y el Instituto Goethe.

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

⁷ Tanto Eduardo Herrera como Andrea Giunta coinciden en dos razones posibles que explicarían el cierre del Di Tella, que habían sido en cierta forma esbozadas por John King y que se corresponden con las versiones de Guido Di Tella y Enrique Oteiza. Guido Di Tella afirma que el cierre se produjo por dificultades económicas de la empresa SIAM-Di Tella. Enrique Oteiza, por su parte, argumenta que el clima de libertad y creatividad de fines de los años 50 y comienzos de los años 60 fue clausurado por el golpe de Estado de 1966. En este contexto, las autoridades no podían admitir la existencia de un espacio de libre expresión como era el Di Tella. Oteiza sostiene que el gobierno militar perdonó las deudas de las empresas Di Tella con la condición del cierre de los centros, especialmente el de artes plásticas y visuales, que tenían una mayor visibilidad como espacios de contracultura. Herrera argumenta que la partida de Ginastera fue también una razón del cierre. Ver John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, 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 El CICMAT fue el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (1972-1977). Sobre las actividades del Centro ver Miguel Garutti, “Modos de actuar en estado de excepción. La música electroacústica en los últimos años del CICMAT (1975-1977)”, *Afuera. Revista de estudios de crítica cultural* 15. *Entre la dictadura y la posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina*, 2015. Disponible en: <http://revistaafuera15.blogspot.com/p/musica-en-dictadura-y-memorias-sonoras.html>

⁹ Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM) del Centro Cultural Recoleta.

En paralelo a la actividad del CLAEM, en los 60 comienzan sus actividades otras agrupaciones que realizan happenings, intervenciones urbanas y música improvisada. Entre estos grupos se encuentran el Movimiento Música Más (MMM)¹⁰, conformado por compositores que habían mantenido una relación informal con el Di Tella (no como becarios oficiales, sino como asistentes a charlas y eventos), autodefinidos como “la barra brava de la barbarie musical”¹¹. Además, los grupos organizados por Luis Zubillaga (también miembro de MMM) en Buenos Aires y Tucumán. En 1973 el MMM se disolvió por amenazas a algunos de sus miembros; ese mismo año Luis Zubillaga se exilió en Venezuela. Durante los años 70 realizan sus primeras obras el Grupo de Acción Instrumental, conformado por Margarita Fernández, Jorge Zulueta y Jacobo Romano, nucleados en un comienzo por su amistad y sus colaboraciones con Juan Carlos Paz¹², y con una continuidad en el tiempo.

Lo que ocurrió en el campo de la música contemporánea durante la dictadura es objeto de investigaciones recientes¹³. En líneas generales se puede observar, por un lado, que hubo músicos que debieron exiliarse a Europa y al resto de América. Entre estos músicos se encontraban muchos de los grupos de música improvisada (como lo fue el grupo de improvisación Movimiento Música Más, y de Luis Zubillaga) y los compositores y ex becarios del CLAEM, Gabriel Brncic y Mariano Etkin. Los músicos que permanecieron en la Argentina continuaron sus actividades, algunos en circuitos públicos oficiales, otros en instituciones

¹⁰ Responsables de la música de varios happenings del Di Tella y de otros happenings en la ciudad, conformado por Roque de Pedro, Norberto Chavarri, Guillermo Gregorio y Luis Zubillaga. Para ver más sobre el movimiento ver: <https://universoepigrafe.wordpress.com/2016/09/18/bondis-plazas-y-experimentacion-movimiento-musica-mas-los-olvidados-vanguardistas-de-la-musica-argentina/>

¹¹ Así describe el grupo uno de sus fundadores, Norberto Chavarri. Ver 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 en: <https://universoepigrafe.wordpress.com/2016/09/18/bondis-plazas-y-experimentacion-movimiento-musica-mas-los-olvidados-vanguardistas-de-la-musica-argentina/>

¹² Margarita Fernández, entrevista con la autora: Buenos Aires) – 5 de abril 2013.

¹³ Ver, por ejemplo: 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*, septiembre 2015.

privadas. Los distintos grados de autocensura, formas de resistencia (opaca), o de colaboracionismo con el gobierno de facto deben ser medidos y analizados caso por caso, en toda su complejidad¹⁴.

Vemos entonces las tensiones políticas de este campo en el momento de la dictadura. Por un lado, los músicos que componían música electroacústica se reunieron en el CICMAT¹⁵, bajo la dirección de José Maranzano y de Francisco Kröpfl, representante de una música electrónica que utiliza señales producidas por osciladores (si bien Gandini también realizó allí conciertos); así como en la actividad desarrollada por Enrique Belloc, quien regresa a la Argentina luego de experiencias en música concreta y estudios con Pierre Schaeffer en Francia, para desarrollar una labor docente en el marco de los conservatorios públicos y como Director de Música y Artes de la Municipalidad de Buenos Aires, desde 1976 – y que formará parte del tercer momento del CICMAT¹⁶. Durante la dictadura, la mayoría de los conservatorios se mantuvieron en actividad y muchos compositores pudieron desarrollar allí su actividad. Este fue el caso de Carmelo Saïtta con su Grupo de Percusión del Conservatorio Municipal “Manuel de Falla” y el grupo “Tercera Generación”, y de algunos docentes en la Universidad de La Plata, como es el caso de Julio Viera.

¹⁴ Esteban Buch trabaja el problema de resistencia y censura durante la última dictadura en su libro sobre la gira de la Orquesta de París en Buenos Aires, en 1980. Toma el concepto de resistencia opaca de Andrea Giunta, que lo utiliza en su artículo sobre la obra de la artista uruguaya Nelbia Romero publicado en *Afuera. Estudios de crítica cultural* 15. Entre la dictadura y la posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina, septiembre 2015. Ver: 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, septiembre 2015.

¹⁵ El CICMAT es el objeto estudio de la tesis en curso de Miguel Garutti, a quien agradecemos por la información sobre la actividades del Centro.

¹⁶ Ricardo Del Farra, *Un voyage du son par les fils électroacoustiques l'art et les nouvelles technologies en Amérique Latine*, Tesis doctoral, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2006; Francisco Kröpfl, “Prólogo a la edición castellana” en 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 en: <https://www.scribd.com/document/45549624/Apuntes-para-una-Historia-de-la-Electroacustica-Argentina>; María Laura Novoa, “Cuando el futuro sonaba eléctrico”, en José Luis Castiñeira de Dios (ed.), *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*, op. cit., p. 22-29.

Gerardo Gandini, en un comienzo relacionado al CICMAT, desarrolló luego su actividad musical en dos instituciones privadas: el Instituto Goethe y la Fundación San Telmo. En el primero, dirigido en ese momento por Wilhelm Siegler, con Walter E. Rosenberg en la dirección de programación cultural, Gandini organiza ciclos de conciertos y talleres de música contemporánea. La Fundación San Telmo, creada en 1980 por el coleccionista Jorge Helft y en la que se nuclearon varios miembros de la familia Di Tella luego de la experiencia del CLAEM y del Instituto Di Tella, realizó encargos y organiza conciertos de música contemporánea. La actividad de Gandini en la Fundación San Telmo comenzó prácticamente desde el cierre del CLAEM, y en el Goethe a partir de 1976, con la organización de ciclos de conciertos y talleres de música contemporánea.

El Instituto Goethe, creado en 1951, abrió sus filiales en Buenos Aires en 1967, “con la imperiosa necesidad de difundir la lengua y cultura alemana desde una perspectiva internacional y cosmopolita, abierta y autocrítica, después del horror del nazismo”¹⁷. Consideramos que el Instituto Goethe se confirmó como un espacio de resistencia cultural durante los años de las dictaduras en América Latina¹⁸. Un ejemplo de esto es el grupo de cine experimental luego llamado Grupo Goethe, que se inicia en los años del Di Tella y que se cobija en el Goethe durante la dictadura¹⁹.

Narcisa Hirsch, una de sus integrantes, se referirá a sus experimentaciones audiovisuales en el Goethe para proyectar sus cortos experimentales de la siguiente manera:

¹⁷ Silvina Frieri, “La cultura, resistencia a la oscuridad. El Goethe-Institut celebra cincuenta años en la Argentina con múltiples actividades”, *Página/12*, 20 de mayo de 2017.

¹⁸ Sobre el Instituto Goethe en Santiago de Chile ver Daniela Fugellie, “*Ausentes presentes?: 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, p. 361-380.

¹⁹ El colectivo de cine experimental llamado El Grupo Goethe estuvo conformado por Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Juan Villola, Horacio Vallereggio, Juan José Mugni y Adrián Tubio, en contacto con el cine experimental norteamericano y el contexto experimental argentino en el Di Tella. Ver Javier Cossalter, “El cine experimental de cortometraje en la Argentina de los años sesenta y setenta: apropiaciones y vinculaciones transnacionales”, *European Review of Artistic Studies*, vol. 5, no. 4, 2014, p. 39 ; Andrés Denegri, “Grupo Goethe: The Epicenter of Argentine Experimental Film” en Georgy Bagdasarov y Alexandra Morelesová (eds.), *Buenos Aires Experiment*, Prague, AMU - Academy of Performing Arts in Prague, 2017.

“No era cómo ahora en que a la gente todo le parece bien. No era así. La sangre corría al río. Estábamos en las barricadas artísticamente. Todo era mucha efervescencia y mucha controversia”²⁰. Este grupo de cine experimental tuvo su sede en el Goethe en parte gracias a una de sus integrantes, Marie-Louise Alemann, quien trabajaba allí. Silvina Frieri destaca el carácter experimental de las actividades del Goethe en tiempos de dictadura, y lo describe como un espacio donde la cultura se presentaba como “resistencia a la oscuridad”:

(allí) se podían ver y debatir los films de Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz o Wim Wenders. En tiempos tan lúgubres llegaban los nuevos aires de la danza moderna con Susanne Linke, Pina Bausch y Sasha Waltz. Daniel Melero y Pablo Schanton iniciaron las primeras reuniones de reflexión sobre la escena del rock en la Argentina; Vivi Tellas experimentó su “Teatro malo”, Rubén Szuchmacher dio sus primeros pasos con la ópera experimental y el teatro musical y Gerardo Gandini pudo presentar sus primeros conciertos en la sala del instituto²¹.

En música, además de la actividad desarrollada por Gandini (que mantiene durante toda la dictadura), el Goethe albergó, durante los años 1976 y 1977, los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC). Estos cursos han sido analizados como la continuidad de la experiencia colectiva y solidaria, entre becarios, que ocurrió en el CLAEM²² – ya no concentrado en Buenos Aires, sino en todo el continente latinoamericano. Organizados por los compositores Héctor Tosar y Coriún Aharonián (Uruguay), Graciela Paraskevaídis (Argentina-Uruguay), Conrado Silva y José María Never (Brasil), y Cergio Prudencio (Bolivia), entre otros, estos cursos se desarrollaron en distintas ciudades de América Latina entre los años 1973 y 1989. Sobre el legado del CLAEM en los CLAMC, Eduardo Herrera precisa una diferencia:

Las difíciles situaciones políticas de los países del cono sur, durante los años 70 llevaron a una desconfianza casi total por las instituciones. Si el laboratorio de

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

²¹ Silvina Frieri, “La cultura, resistencia a la oscuridad. El Goethe-Institut celebra cincuenta años en la Argentina con múltiples actividades”, *art. cit.*

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

música electrónica continuó en el CICMAT, entonces no hay duda de que el ímpetu de creación de lazos de solidaridad y apoyo entre música y compositores latinoamericanos continuó, eso sí, por fuera de la institucionalidad, con los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, que se llevaron a cabo entre 1971 y 1989. Sin embargo, las diferencias con el CLAEM eran importantes: los CLAMC fueron itinerantes, sin ánimo de lucro, no tuvieron afiliaciones institucionales, y los alumnos, exceptuando los becarios, ‘pagaban una cuota que, prorrateada, servía para cubrir los gastos de manutención de los docentes, quienes daban clases gratis...’²³.

Los CLAMC fueron pensados por Aharonián en Uruguay y Mariano Etkin en Europa, como antítesis a los cursos de verano de Darmstadt, que ambos compositores consideraban personalistas. En los CLAMC, fuertemente marcados por las ideas anticolonialistas y revolucionarias de la época²⁴, Aharonián y Etkin buscaban una horizontalidad en las discusiones, a las que debían asistir todos los participantes. Se trataba de cursos intensivos de dos semanas, con actividades pautadas para todo el día, y con pausas solo para dormir. Las discusiones se daban a lo largo de toda la jornada y se centraban en el rol del compositor en la sociedad (con particular foco en la sociedad latinoamericana), según lo destacan todos los participantes y asistentes que han escrito sobre estos cursos. Incluso Luigi Nono, quien participó del primero de estos encuentros, lo describió en sus escritos:

Este primer curso latinoamericano demuestra que en América Latina, hay hoy también una nueva conciencia y una nueva práctica musical, con una función social de lucha antimperialista, como instrumento de esta lucha, a la manera que lo son, desde hace años, por ejemplo, el *cine el tercer mundo*, el *cine y liberación* y el cine cubano²⁵.

²³ *Ibid.*, p. 35.

²⁴ Sobre los CLAMC, ver: Coriún Aharonián, “Resumen de los quince cursos latinoamericanos de música contemporánea”, 2007. Disponible en: <http://www.latinoamerica-musica.net/informes/cursos.html>; Eduardo Cáceres, “Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Una alternativa diferente”, *Revista Musical Chilena*, no. 172, 1989, p. 46-84; Eduardo Herrera, “Perspectiva internacional: lo ‘latinoamericano’ del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales”, en 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; Dolores Camila Juárez Cossio, “Experimentación en la canción rioplatense (1977-2000)”, Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2012; Graciela Paraskevaídís, “La presencia de compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea”, *Revista de la Asociación Argentina de Musicología*, 14, 2014, p. 53-76; Graciela Paraskevaídís, “La presencia de la música electroacústica en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea”, *Ideas sónicas*, no. 15, VI-XII, 2015, p.

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, en le *cine el tercer mundo*, en le *cine y liberación* et en

En coherencia con sus planteos ideológicos, los CLAMC se realizaban en ciudades pequeñas, evitando capitales. En este sentido, los dos CLAMC realizados en Buenos Aires fueron una excepción interesante para analizar. La edición de 1976 estaba prevista para realizarse en Uruguay, pero luego de recibir amenazas del gobierno militar de ese país, consiguieron, gracias al Goethe y a los compositores porteños, relocalizar el evento en Buenos Aires. Este ejemplo ayudó a consolidar al Goethe como un espacio cultural de resistencia durante la dictadura, como uno de los “guetos en los que se refugió la democracia”²⁶ durante los gobiernos de facto, y a pensar a los CLAMC como un refugio transnacional de la música contemporánea durante momentos difíciles para el continente.

Vemos entonces que no habrá un quiebre en el año 83 con el retorno de la democracia – la cultura no había dejado de existir durante la dictadura. Se trata entonces de ver dónde están las continuidades y transformaciones que se producirán durante la década del 80 respecto de la anterior²⁷. Como escribió Graciela Paraskevaídis: “A los setenta y cuatro años, considero haber podido resistir los horrores de varias dictaduras y las falacias de subsiguientes democracias”²⁸.

Estos son los “dos momentos” de la música contemporánea que describe el crítico Federico Monjeau en sus escritos, y que tomamos como referencia. Por un lado, aquel de los años 20-40, de una primera vanguardia musical, encarnado por el Grupo Renovación y la Agrupación Nueva Música; y por el otro el de los años 60, con una multiplicidad mayor de actores, pero también nucleado alrededor de una institución, el CLAEM del Instituto Torcuato Di Tella – sus becarios, su director Alberto Ginastera, y todos los músicos que de alguna forma (por afiliación o por su oposición a la misma) interactuaban con la institución.

le cinéma cubain, par exemple”. En Luigi Nono, *Écrits*, traduit par Laurent Feneyrou, Ginebra, Éditions Contrechamps, 2007, Édition Kindle, Loc. 7277. La primera publicación del texto en italiano fue en 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*, no. 28, 1986, p. 1-4.

²⁷ Es este el análisis de Marina Franco en *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976*, *op. cit.*,

²⁸ Graciela Paraskevaídis, “Apuntes (auto)biográficos (a la manera de Silvestre Revueltas y Juan Carlos Paz)”, en Omar Corrado (comp.), *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis*, *op. cit.*, p. 124.

1.1. Fundación “Encuentros de la Música Contemporánea”, Alicia Terzián y el *affaire* de la SIMC

Entre los discípulos de Alberto Ginastera que comenzaron su actividad luego del cierre del CLAEM, se encontraba la compositora y directora Alicia Terzián. Terzián creó su fundación “Encuentros” en 1968, unos años antes del cierre del CLAEM. Según la compositora, cuando ya era evidente que el centro iba a cerrar, la creación de “Encuentros” se debió a un pedido explícito del mismo Ginastera de continuar con la actividad del CLAEM²⁹. Terzián realizaba programas en la radio y conciertos en distintos auditorios, creando, en 1979, un ensamble de cámara con el que realizará numerosas giras por el mundo. Sus actividades, en retrospectiva, parecen correr por un camino similar al del CICMAT (Teatro San Martín) – LIPM (CRR).

Durante la dictadura organizó conciertos en instituciones estatales como el Museo Nacional de Bellas Artes y el Consejo Nacional de la Música, y musicalizó la obra *El señor Brecht* de Abelardo Castillo, con puesta de Raúl Serrano y presentada en el Salón Dorado del Teatro Colón en 1982 – que fue luego repuesta por Teatro Abierto (el movimiento cultural argentino en contra de la dictadura, en actividad entre 1981 y 1985)³⁰. En 1968, sabemos que Alicia Terzián tenía el cargo de secretaria de la Unión de Compositores de la Argentina, porque así figura en una carta dirigida a Juan Carlos Paz, para designarlo miembro de la Academia Nacional de Bella Artes – cargo que Paz rechazará³¹. Desde el comienzo de sus actividades,

²⁹ Es esta la versión de la compositora, que encontramos en su página web: https://www.aliciaterzian.com.ar/in_alicia_terzian_curriculum.htm y en diversas fuentes, como René Vargas Vera, “Alicia Terzián, por un mundo mejor”, *La Nación*, 31 de agosto de 2015. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/alicia-terzian-por-un-mundo-mejor-nid1823621/>. Sin embargo cabría preguntarse por qué Ginastera le pediría crear una institución que entraría en competencia con la cuya en el año 68, en el cual el CLAEM no estaba aún en crisis.

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

³¹ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Alicia Terzián a Juan Carlos Paz*, noviembre 1968.

Terzián contó con el apoyo de la comunidad armenia en Buenos Aires y afirma que siempre obtuvo apoyo de instituciones privadas para evitar la asociación con la dictadura³².

Los ciclos de conciertos anuales de su asociación y del ensamble “Encuentros” mantienen sus actividades hasta el presente, siendo una de las agrupaciones de música contemporánea con más continuidad en el país. A nivel internacional, representa a la Argentina en materia de música contemporánea en instituciones como la Société Internationale de Musique Contemporaine (SIMC) y la UNESCO. Incluso, le basta con salir de Buenos Aires para obtener un reconocimiento similar – un diario de Tucumán la menciona como “la señora de la música contemporánea argentina”³³. La firma de Terzián en cartas y correspondencia suele estar sucedida por diez líneas enumerando sus distinciones y puestos (entre los que se encuentran también Embajadora de la Paz de las Naciones Unidas, Chevalier de l’Ordre des Palmes Académique de Francia e incluso Bulle pontificale por los católicos del Pape Vázquen 1er d’Armenie³⁴).

Sin embargo, al observar el programa de la temporada del 2017 de los “Encuentros”, y revisando los de años anteriores, constatamos que programa pocos autores argentinos vivos, y que invita a menudo intérpretes internacionales con un repertorio de obras del siglo XIX o principios del XX – Gabriel Fauré, Sergei Rachmaninoff y Johannes Brahms. Terzián es probablemente la figura más controversial de la música contemporánea argentina en la escena local. Terzián, junto con su fundación (Encuentros de la Música Contemporánea, EIMC) y su ensamble (Grupo Encuentros de la Música Contemporánea, GEMC), son marginalizados e ignorados por una buena parte de los programadores e intérpretes en Buenos Aires. Esto llega

³² “En un país tan convulso como Argentina donde se pasa con facilidad de la democracia a la dictadura es necesario que haya instituciones privadas para suplir las carencias de los diferentes dirigentes”, G. Cappa, *La música se adentra en el laberinto de Jorge Luis Borges*, 14 de febrero 2006. Disponible en: <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 de septiembre 2010.

³⁴ No hemos podido encontrar referencias a este Pape en la literatura.

a extremos tales como considerar “tabú” pronunciar su nombre, y a situaciones donde intérpretes y compositores reconocidos se refieren a ella como “la señora” o “AT”. Prácticamente la totalidad de los compositores (e intérpretes) argentinos que estudiaremos, han realizado un verdadero boicot a los ciclos de “la Señora”. Esto lleva a la pregunta, ¿a qué se debe este boicot y cuándo comienza?

A partir de entrevistas con distintos intérpretes y compositores, hemos trazado razones personales y puntuales detrás de esta actitud. Por distintas razones, muchos músicos que participan un año en el festival deciden no renovar la colaboración. Sin embargo, nos concentraremos aquí en un episodio que hemos podido documentar con una extensa correspondencia. El punto de la disputa es de índole institucional y remonta al año 1979.

Es a partir de 1979 que la Argentina pasa a ser representada, dentro de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), por el Grupo Encuentros de Música Contemporánea, dirigido por Terzián (GEMC). La SIMC fue creada en 1922, con el objetivo que generar intercambios entre compositores y músicos de todo el mundo, es un interesante objeto de estudio para pensar los proyectos de internacionalismo musical en el siglo XX³⁵. En trabajos y eventos científicos recientes sobre la SIMC se ha cuestionado el rol preponderante de los países occidentales dentro de dicha institución, especialmente Europa y Estados Unidos en relación con los países periféricos³⁶.

Como objeto de estudio, la SIMC presenta un desafío: distintos conflictos internos han hecho que no exista un archivo unificado de documentación (que incluiría a la publicación de

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

³⁶ En 2018 tuvo lugar el congreso “A ‘Musical League of Nations’: Music Institutions and the Politics of Internationalism (Londres, 29–30 de junio 2018)” en donde se presentaron trabajos sobre esta institución. También podemos mencionar el trabajo de Sarah Collins, “What was Contemporary Music?: The New, the Modern and the Contemporary in the ISCM” en Björn Heile (ed.), *The Ashgate Research Companion to Modernism in Music*, Farnham, Ashgate, 2018, p. 56-85.

la Sociedad, la World New Music Magazine) por lo que toda investigación debe limitarse a consultar archivos locales y privados. En esta sección hemos utilizado el archivo de la Agrupación Nueva Música donado a la Biblioteca Nacional en Buenos Aires (Argentina) y el archivo personal de los compositores Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis. A partir de una metodología de micro-historia³⁷, analizamos cómo la representación de la Argentina en la SIMC generó una controversia en el medio local que determinó la configuración del campo en las décadas subsiguientes, y que explica en parte la exclusión de Alicia Terzián y los EIMC de lo que se consolidará como un *mainstream* contemporáneo en Buenos Aires.

La presencia de la Argentina en la SIMC comenzó durante la década de 1930, durante la cual Juan Carlos Paz inscribió por primera vez a la Argentina en la sociedad. El país tuvo sus representantes, sucesivamente, en el Grupo Renovación y la Agrupación Nueva Música³⁸. Durante los años 60, fue Ginastera quien asumió la representación del país, pagando la cuota anual que mantiene inscripto al país en la SIMC. A comienzos de los años 70, la situación política del país, bajo un régimen dictatorial, y la situación personal de Ginastera, quien se había mudado a Europa, hicieron que la Argentina dejase de pagar la cuota y quedase cesante de la sociedad.

Es en este el estado de las cosas cuando, en 1978, Alicia Terzián toma contacto con las distintas agrupaciones de músicos existentes (Agrupación Nueva Música – ANM – y la Sociedad de Jóvenes Compositores – SJC): en una carta del 21 de septiembre de 1978 dirigida al “Sr. Presidente de Agrupación Nueva Música, Srta. Odile Baron Supervielle”, le comunica que su institución, los EIMC, fue convocada por el CAMU³⁹ (Consejo Argentino de la Música,

³⁷ Carlos Ginzburg y 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 y Jean-Claude Passeron (dir.), *op. cit.*; Esteban Buch, *Música, dictadura, resistencia: la Orquesta de París en Buenos Aires*, *op. cit.*

³⁸ En la correspondencia de Juan Carlos Paz, presidente de ambas asociaciones, las siglas de la SIMC figuran en los membretes de sus cartas.

³⁹ El CAMU fue creado en 1968 y es el único organismo no gubernamental reconocido en la Argentina por el Consejo Internacional de la Música, cuya sede se encuentra en la UNESCO, París. Ver sitio web: <http://camu.org.ar/camu/>

del cual Terzián era secretaria) para ser los “representantes legales del SIMC” de la República Argentina. En la misma carta mencionaba ya haber recibido una carta del Secretario General de la SIMC, “agradeciéndonos la conducción de la SIMC en la Argentina”. Terzián solicita una lista completa de compositores de la manera urgente, “a fin de establecer el porcentaje de participación en los festivales próximos a realizarse en el exterior, de acuerdo al caudal societario de las demás instituciones a las cuales nos hemos dirigido”⁴⁰.

Esta primera carta deja implícitamente asentado que esta decisión ya ha sido tomada, sin embargo, en los membretes de la carta de Terzián figuran, como instituciones de pertenencia, los Encuentros Internacionales de Música Contemporánea (EIMC), el de Miembro del Consejo Argentino de la Música (UNESCO-Paris) y Miembro del Consejo Latinoamericano de la Música (CLAM) – pero no aún el SIMC.

Esta afirmación implicó una ligera manipulación de la verdad: los EIMC no representaban aún a la Argentina en la SIMCA. Terzián planeaba asistir el año siguiente (septiembre 1979) al Festival de la SIMC en Atenas, y había comenzado los intercambios con la SIMC para representar a la Argentina. Sin embargo, esto lo lograría sólo demostrando que su agrupación era suficientemente representativa de las actividades de música contemporánea locales, es decir, con apoyo de los demás compositores, en la Asamblea General que iba a tener lugar en Grecia.

Esta primera carta sirve como un disparador para los miembros de la ANM: los mismos contactan a la SIMC, en una carta del 20 de octubre de 1978 para informarse del estado de la cuestión. Es así que el 23 de noviembre de 1978, Rudolf Heinemann, el entonces secretario general del SIMC, le escribe a Supervielle y a la ANM, confirmando que, al día de la fecha, ninguna sección representa a la Argentina, pero diciéndole también que está en contacto con

⁴⁰ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Alicia Terzián a Odile Baron Supervielle*, 21 de septiembre de 1978.

“Mrs Alicia Terzian”, y que espera que “gracias a sus actividades una nueva Sección Argentina” sea establecida en un futuro no muy lejano.

Le sugiere contactar a Terzián para “unirse a sus esfuerzos para establecer una Sección Argentina”, confirmando que según los estatutos del ISCM, cada sección nacional debe incluir a una cooperación grande de personas y organizaciones de cada país⁴¹. Un mes más tarde Terzián vuelve a escribir a la ANM, para señalarles que, como había establecido en su primera carta, la asignación de EIMC como representantes antes la SIMC, “sigue en pie y está totalmente afirmada en el plano internacional”, y le informa que las cartas que ellos enviaron a la institución le fueron reenviadas⁴².

Sólo podemos imaginar las cartas que salieron desde Buenos Aires hacia Alemania. Pero el 8 de febrero de 1979, llega desde Colonia, una carta de Rudolf Heinemann dirigida a los respectivos presidentes de la ANM (Mrs. Supervielle), de la AJCA (Mr. Tejeda) y del CAMU (Mrs. Terzián), agradeciéndoles “todas las cartas y documentos enviados por las distintas partes en las últimas semanas”⁴³. Se refiere luego a la asamblea general y festival del SIMC, que tendrá lugar en Atenas del 8 al 19 de septiembre de ese año, diciendo que será bienvenido un observador oficial de la Argentina para dicha ocasión. Les recuerda los estatutos de su organización, y específicamente dos puntos que toda organización que quiera ser la selección oficial del ISCM debe cumplir: una aplicación formal con dos meses de anticipación a la asamblea, junto con una lista de actividades y una declaración que habilita a utilizar el título de “SIMC”. Agrega que es sólo durante esta Asamblea General que una organización

⁴¹ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Rudolf Heinemann a Odile Baron Supervielle*, 23 de noviembre de 1978.

⁴² Fondo ANM, BNMM, *Carta de Alicia Terzián al Presidente de la Agrupación Nueva Música*, 22 de diciembre de 1978.

⁴³ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Rudolf Heinemann a la Agrupación Nueva Música, la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina y al Consejo Argentino de la Música*, 8 de febrero de 1979.

puede ser admitida como sección nacional de un país (de otra forma, ninguna organización puede considerarse como oficial), y que puede haber una sola sección por cada país⁴⁴.

Luego de esta carta, la ANM recibirá de Alicia Terzián dos cartas informativas de las actividades de su asociación, críticas de los conciertos ofrecidos⁴⁵, así como también distintos méritos recibidos, en especial el nombramiento de Terzián como “Caballero en la orden de las palmas académicas” en Francia, el 5 de febrero de 1979⁴⁶. En una carta del 27 de agosto de 1979, dirigida a Supervielle, en la cual agrega el membrete “Filial Argentina SIMC” (antes de la Asamblea en Atenas), se refiere a una conversación personal con Francisco Kröpfl en relación con la organización de la Tribuna Nacional de Compositores (TRINAC 79) a realizarse los días 5, 6 y 7 de diciembre, para escuchar las grabaciones de todas las obras y géneros de compositores argentinos de los últimos 4 años (fecha de estreno). Un jurado (constituido por un miembro de cada organización – AAC, AJCA, ANM, Radio Rivadavia⁴⁷), elegirá un premio y una mención por categoría que serán difundidas en 1980 por las radios⁴⁸. Entendemos que este acercamiento provocó la escritura y firma del documento que pasamos a describir a continuación.

El 1 de septiembre 1979 se escribe una carta dirigida al secretario oficial de la SIMC y firmada por Francisco Kröpfl (ANM), Eduardo Tejeda (AJCA), y Augusto Rattenbach (CAMU), en francés, en donde le informan su decisión de ser representados por Alicia Terzián (con los EIMC que ella dirigía) en el Festival de Atenas, para hacer los trámites necesarios para constituir la filial Argentina de la SIMC⁴⁹. Adjuntada a esta carta en francés, un documento

⁴⁴ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Rudolf Heinemann a la Agrupación Nueva Música, la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina y al Consejo Argentino de la Música*, 8 de febrero de 1979.

⁴⁵ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Encuentros Internacionales de Música Contemporánea a Sr. Crítico Musical*, 27 de junio de 1979.

⁴⁶ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Encuentros Internacionales de Música Contemporánea*, 28 de junio de 1979.

⁴⁷ Ver lista de siglas al comienzo de la tesis.

⁴⁸ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Alicia Terzián a la Sra. Presidente de la Agrupación Nueva Música*, 27 de agosto de 1979.

⁴⁹ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Francisco Kröpfl, Eduardo Tejeda y Augusto Rattenbach al secretario oficial de la SIMC*, 1 de septiembre de 1979.

firmado en español (con traducciones al francés pero sin firma), en el que “La AJCA y la ANM, prestarán su apoyo y colaboración a los EIMC para la creación de la Sociedad Argentina de Música Contemporánea (SAMC), como filial Argentina de la SIMC, dentro de los lineamientos que se enuncian a continuación”⁵⁰. Se describe luego que, si bien Alicia Terzián y los EIMC están realizando el trámite inicial, el paso a seguir será la creación de la SAMC, una Sociedad Argentina de Música Contemporánea que será un organismo independiente, con autoridades propias integradas por miembros de todas las agrupaciones mencionadas.

Es con esta carta y el acuerdo de todos los compositores locales que Terzián asiste, entonces, a la reunión anual de la SIMC en septiembre de 1979 en Grecia para que la Argentina vuelva a incorporarse, a partir de la creación de la SAMC. Sin embargo, la SIMC no acepta la incorporación de agrupaciones no existentes, y la carta de los argentinos es suficientemente confusa para poder interpretarse como un apoyo de todos los compositores locales a Terzián.

Es así que al regreso de Terzián de Europa, la Argentina queda confirmada como reincorporada a la SIMC, pero representada por los Encuentros (EIMC) y Alicia Terzián únicamente. La distancia entre lo que se acordó y lo que se hizo radica en que no se formó la SAMC que figura en el documento que firman Kröpfl, Tejada, Terzián y Rattenbach. En una carta de Heinemann a Terzián del 10 de septiembre de 1979, confirma lo decidido en la Asamblea y le da la bienvenida agradeciéndole sus esfuerzos⁵¹. Entre las obligaciones de la sección Argentina se encuentra la realización de informes anuales de las actividades locales de música contemporánea.

Es este el momento en el que los otros grupos, que se sienten traicionados, comienzan un boicot que perdura hasta el presente. Cuando el 2 de mayo de 1980, Terzián le solicita obras a los compositores de la ANM para un festival que se realizará en Israel y le transmite una

⁵⁰ Fondo ANM, BNMM, *Documento de creación de la Sociedad Argentina de Música Contemporánea*, 1 de septiembre de 1979.

⁵¹ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Rudolf Heinemann a Alicia Terzián*, 9 de octubre de 1979.

convocatoria a partituras del conjunto Neue Horizonte de Suiza⁵², no recibirá respuesta alguna.

El 17 de setiembre de 1980, volverá a pedir información:

“Dado que no he tenido ninguna respuesta a todas las cartas anteriores enviadas a Ud. solicitando respuesta inmediata, pongo nuevamente en su conocimiento que necesito una respuesta, sea ésta negativa o positiva, a fin de deslindar mi responsabilidad ante el exterior. Es deseo expreso de los Encuentros el trabajar mancomunadamente con las instituciones de compositores para la proyección de los compositores argentinos en el exterior a través de nuestra representación del SIMC, pero queremos estar seguros de que Uds. no colaborarán con nosotros, a fin de ponerlo en conocimiento de la institución internacional, para el resguardo de nuestra responsabilidad. Como Ud. sabe es éste un trabajo honorario, que hacemos en tiempo extra y que demanda mucho esfuerzo. Con mucho gusto continuaría escribiéndoles cartas sin respuesta por vuestra parte, pero el problema es que no tengo mucho tiempo. Así es que le ruego a Ud. responderme con franqueza y claridad”⁵³.

Unas semanas más tarde llegará la respuesta de ANM, dirigida a la “señora directora de los EIMC Doña Alicia Terzián”:

De mi mayor consideración: En contestación a su carta del 17 de Septiembre tenemos el agrado de comunicarle lo siguiente: En una reunión de Comisión Directiva se ha acordado que temporariamente la ANM no mantendrá contacto oficial con la sección Argentina de la SIMC que Ud. preside hasta tanto no se hayan aclarado los términos del acuerdo firmado por Ud., el presidente del CAMU y representantes de AJCA y de la ANM. Como recordará este acuerdo fue firmado días antes de su viaje a la ciudad de Atenas para gestionar la representación de la SIMC en la Argentina. Con este fin, en fecha próxima solicitaremos a Ud. una entrevista personal, confiando en que de la misma surjan las bases que posibiliten una mutua colaboración en beneficio de la difusión de la música en nuestro país⁵⁴.

Esta no colaboración será reafirmada en cartas posteriores firmadas por tanto Alicia Supervielle como Francisco Kröpfl, insistiendo en el incumplimiento del documento firmado el 1 de septiembre de 1979, y adjuntando la fotocopia de dicho acuerdo⁵⁵. Esta confrontación se mantiene con el regreso de la democracia, cuando la nueva directora de ANM, Lucía

⁵² Fondo ANM, BNMM, *Carta de Alicia Terzián a Odile Baron Supervielle*, 2 de mayo de 1980.

⁵³ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Alicia Terzián al Presidente de la Agrupación Nueva Música*, 17 de septiembre de 1980.

⁵⁴ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Odile Baron Supervielle a Alicia Terzián*, 2 de octubre de 1980.

⁵⁵ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Francisco Kröpfl a Alicia Terzián*, 26 de mayo de 1981.

Maranca, le solicita en varias oportunidades concretar la creación de la SAMC⁵⁶, a lo que Terzián responde⁵⁷, pero ignorando los pedidos de clarificación de los compositores.

En junio del 1988, el grupo “Otras músicas” (conformado por Pablo Cetta, Pablo Di Liscia, Gustavo Basso, Gustavo Mirabile, Daniel D’Adamo, Javier Castro Albano, Favio Daiban, Fernando J. Aure y Oscar Edelstein) le escribe a Terzián (en ese momento presidente del CAMU), expresando haber tomado conocimiento del acuerdo del 1 de septiembre de 1979, del que exigen su cumplimiento como condición para su participación en el Congreso Americano de Música⁵⁸ – pedido que reiteran en al menos una carta posterior⁵⁹. De esta forma, las nuevas generaciones retoman las querellas de sus antecesores.

En este punto de la historia, una pregunta que surge es ¿por qué, todos estos músicos, pretendían que Terzián creara la SAMC, y no lo hacían ellos? ¿Por qué no aceptaban que ella los represente? La respuesta a la carta de “Otras músicas” llega el 20 de julio de 1988, en una extensa carta que Alicia Terzián dirige a Julio M. Viera, Jorge Rapp, Lucía Maranca, Francisco Kröpfl, Víctor Amícola y Antonio Tauriello, explicando su visión de la disputa:

Me explico: en 1977, y debido a la acefalía de la filial argentina de la SIMC, la Fundación EIMC, que yo misma creara en 1968, y que desde entonces participa del CAMU como miembro activo, propuso en la Asamblea General Ordinaria del CAMU de 1977 hacerse cargo de dicha representación presentando la documentación ante la SIMC de acuerdo a los que ésta solicitaba. Este trámite se cumplió en 1977 y se trató en la Asamblea del mismo año de la SIMC. De acuerdo a los estatutos de la SIMC, las propuestas son estudiadas durante 2 años consecutivos y los delegados del país solicitante son observadores en los Congresos respectivos. De esta manera, en 1978 se concretó la realización, aprobada por la Asamblea General de la SIMC, como filial única en la Argentina, de los EIMC. Desde ese mismo momento, convocamos a la AAC y a la AJC a trabajar con nosotros, quienes lo hicieron de inmediato, también los hicimos con la ANM, negándose siempre a colaborar con la institución filial de la SIMC en Argentina. No obstante ser la ANM una institución que agrupa a una muy pequeña cantidad de compositores (...), y teniendo en cuenta mi obcecada decisión de trabajar conjuntamente con todos, en ocasión de asistir al Congreso de la SIMC en Atenas en 1979, reuní en mi casa a los representantes de las otras instituciones (la AAC estaba de acuerdo con el funcionamiento de

⁵⁶ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Lucía Maranca a Alicia Terzián*, mayo 1988.

⁵⁷ Fondo ANM, BNMM, *Carta de EIMC de difusión de actividades*, 23 de mayo de 1988.

⁵⁸ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Otras Músicas a Alicia Terzián*, 14 de junio de 1988.

⁵⁹ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Otras Músicas a Alicia Terzián*, 29 de junio de 1988.

los Encuentros como filial de la SIMC y no suscribieron a dicho convenio). Les señalé claramente que presentaría el documento firmado como una última ofrenda a la unión de los compositores en la Argentina ante la SIMC (en realidad eran 10 compositores, o quizás menos, frente a más de 100 que estaban apoyando la labor de los Encuentros abierta a todos los compositores) y que a mi regreso hablaríamos. La realidad fue que la SIMC, en su Asamblea General, señaló con toda claridad que los únicos representantes eran los Encuentros y que las cuestiones de organización interna se arreglaban en cada país de acuerdo a las modalidades que éstos establecieron. Es decir: nosotros teníamos las facultades para congregar o no, para convocar o no a todos los compositores argentinos, y ello no era óbice para que continuáramos o no como miembros del SIMC. En Octubre de 1979 informé personalmente y por carta de esta situación a las instituciones que habían firmado el documento, señalándoles que, por lo tanto, este documento caducaba en su vigencia⁶⁰.

Luego señala la importancia de las actividades realizadas desde el 79 hasta ese año.

Resalta que, con su gestión, la diversidad de compositores fue mayor,

por primera vez en la historia de la SIMC, en 10 años de participación activa anual, no se ha repetido un solo compositor argentino. (...) Es decir, por primera vez en la historia de la creación musical en el país, alrededor de este difícil tema que es el SIMC, logramos que más de 40 compositores tuvieran sus obras presentadas en la TRINAC y en el Festival Anual de la SIMC. El Sr. Kröpfl, a este último respecto, podrá recordar cómo se repetían compositores en la anterior representación de la SIMC Argentina. Sintetizando: las partituras participantes, hoy en día, en los Festivales Anuales de la SIMC (1 por año) y en la TRINAC, son elegidas democráticamente en la TRINAC y todas las instituciones organizadas de compositores reciben oportunamente la convocatoria, así como también se publican gacetillas en los diarios. Salvo los 5 compositores de la ANM, todos los demás compositores argentinos participan, si así lo desean, de esta propuesta. DE ESTA MANERA, TODOS LOS COMPOSITORES ARGENTINOS ESTAN CONVOCADOS Y SON PARTICIPANTES. Desearía que este documento lo guardaran en los archivos, a fin de que, cada 10 años, no tuviera que estar dando explicaciones a otro grupo que ingresara a vuestra institución. (...) Si deseamos un país maduro, es necesario que sepamos deponer nuestras ambiciones personales, agrupándonos alrededor de quienes, como la FEIMC, se han constituido en la única institución que desde hace ya 20 años promueve a los compositores argentinos en el país y en el exterior, sin ninguna distinción, dado que, al revés de vuestras instituciones, no elige sus miembros, sino que está abierta a todos los compositores argentinos que deseen hacer llegar su obra para ser incluida en conciertos o participar de concursos⁶¹.

⁶⁰ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Alicia Terzián a Julio M. Viera, Jorge Rapp, Lucía Maranca, Francisco Kröpfl, Víctor Amicola y Antonio Tauriello*, 20 de julio de 1988.

⁶¹ *Ibid.*

Les adjunta un documento de dos páginas titulado “Reglamento Interno”, de mayo de 1980, donde se estipula el modo de funcionamiento de la sección Argentina de la SIMC en 19 puntos, estipulando la asignación de delegados de las distintas asociaciones (AAC, AJCA, ANM, CAMU), presididos por un representante de EIMC, quien preside siempre la comisión interna y tiene prioridad por sobre los otros y con la precisión: “será delegado permanente de los EIMC su Directora Dña. Alicia Terzián”⁶². En síntesis, el reglamento interno estipula que, si bien todas las asociaciones podían tener delegados, Terzián presidiría la representación internacional de toda la música contemporánea argentina, como su dirigente permanente. Las alusiones de Terzián a la ANM, como una asociación tan selectiva que sólo tiene cinco músicos, eran una forma de provocar a Maranca.

Unas semanas después llega la respuesta de Lucía Maranca, entonces presidente de la ANM, respondiendo punto por punto: el argumento vuelve sobre el mismo documento firmado en 1979, agregando además la carta de Rudolf Heinemann que afirmaba que los EIMC recién fueron designados en septiembre de 1979,

es lógico, dado que usted solicitó apoyo a distintas asociaciones de compositores unos meses antes, con el fin de mostrar ante la Asamblea que contaba con el respaldo unánime de los compositores argentinos. Este apoyo fue asentado en una nota que fue complementada por el documento arriba mencionado. Esta nota que usted solicitara, señalaba que las entidades firmantes respaldaban su gestión para ‘la constitución de la filial argentina de la SIMC’. Ese documento consta también en nuestros archivos⁶³.

No sabemos si efectivamente fue este documento el que permitió a los EIMC y a Terzián representar a la Argentina, ya que nada en la correspondencia de la SIMC indica que la representación debe ser total. Maranca concluye diciendo que “si queremos un país maduro, como usted señala, debemos realmente deponer ambiciones personales, permitiendo que todos los compositores se unan no sólo en sus respectivas instituciones, sino también en un nuevo

⁶² *Ibid.*

⁶³ Fondo ANM, BNMM, *Carta de ANM a Alicia Terzián*, 8 de agosto de 1988.

organismo, limpio de pasado, reuniendo todas las experiencias personales y grupales en beneficio de la evolución de la música argentina y de su correcta imagen en el exterior”⁶⁴.

Si bien Terzián no volverá a responder ni a escribirle a Maranca a propósito de la representación argentina en la SIMC, continuará enviándole información e invitación a participar de las Tribunas Nacionales de Compositores (TRINAC), organizadas en 1988⁶⁵, cartas informando sobre las actividades de los Encuentros⁶⁶, informando sobre la designación de Terzián como parte del Consejo internacional de la Música de la UNESCO⁶⁷ y también invitando a la ANM a formar parte de algunos de los departamentos creados por la CAMU según el plan federal de cultura 1990⁶⁸.

La década del 90 trae cambios en el campo. Por un lado, la ANM comienza un intercambio con la Fundación Gaudeamus, que le solicita información sobre los compositores de la Agrupación precisando que “si bien a través de las secciones nacionales de la SIMC se obtiene información, en algunos países estas secciones sólo cubren una pequeña parte de la escena musical de ese país”⁶⁹. Maranca responde agradeciendo la carta, expresando el deseo de colaborar con ellos, y también contando toda la historia del “affaire” con Terzián, y su falta de legitimidad, y traición, según su interpretación, para representar al país en la SIMC⁷⁰.

Quizás estas presiones llegaron a la SIMC, puesto que, en noviembre de 1991, Terzián les informa que en la última Asamblea General en Zurich, la Sociedad decidió agregar la categoría de “miembro asociado de la sección argentina” para incluirlos⁷¹. Unos días después llega una segunda carta Terzián, en la que queda explícito que la ANM continuó enviando

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Alicia Terzián a las Asociaciones de compositores constituidas legalmente en el país*, 20 de octubre de 1988.

⁶⁶ Fondo ANM, BNMM, *Carta de EIMC de difusión de actividades*, 24 de octubre de 1988.

⁶⁷ Fondo ANM, BNMM, *Carta del Conseil International de la Musique (UNESCO) a Alicia Terzián*, 28 de noviembre de 1989.

⁶⁸ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Alicia Terzián a Lucía Maranca*, 16 de abril de 1990.

⁶⁹ Fondo ANM, BNMM, *Carta de la Gaudeamus Foundation a la ANM*, 2 de julio de 1991.

⁷⁰ Fondo ANM, BNMM, *Carta manuscrita de Lucía Maranca a Gaudeamus Foundation*, 1991.

⁷¹ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Alicia Terzián a Lucía Maranca*, 19 de noviembre de 1991.

cartas a la SIMC para expresar su rechazo a la legitimidad de Terzián (y que la SIMC reenviaba directamente a Terzián): “los maestros Michael Finnissy y Chris Walraven, me pusieron en conocimiento de vuestra carta del 24 de julio y anterior, cuya copia me remitieron con una nota solicitándome que lleve adelante mi propuesta, incluyéndolos a Uds. De esta forma, se invita a ANM a integrarse a la TRINAC⁷². La ANM no aceptará estas invitaciones, y volverá sobre el mismo punto clave: el acuerdo de 1979 que establecía la creación de una SAMC que nunca fue creada⁷³.

En 1992 Terzián vuelve a pedirles colaboración, terminando su carta de la siguiente manera: “espero que finalmente Ud. termine con los problemas que no me atañen, mire el futuro y a través de su institución trabaje armoniosamente para la difusión internacional de la música argentina. Si así lo hace, habrá cumplido una labor que será agradecida por las generaciones jóvenes, que están hartos de los disgustos de los viejos compositores y de las historias antiguas”⁷⁴. La ANM no continuará estos intercambios, pero sí seguirá en contacto con Gaudeamus, proporcionándoles materiales para una base de datos de compositores del mundo⁷⁵.

El último episodio del *affaire*, que puede leerse en la revista de la sociedad, la World New Music Magazine (WNMM No. 3), tiene lugar en la ciudad de México en 1993, en la reunión anual de la SIMC. En el WNMM de 1993 se publica un informe escrito por Terzián sobre la sección argentina (en un apartado donde los representantes de cada sección describen su actividad). Terzián comienza afirmando que la Fundación EIMC que ella dirige es miembro de la SIMC desde 1979 como representante legal de la Argentina y que ha realizado, desde esa fecha y hasta 1992, más de 700 conciertos, cientos de seminarios, estrenado más de 750 obras

⁷² Fondo ANM, BNMM, *Carta de Alicia Terzián a Lucía Maranca*, 21 de noviembre de 1991.

⁷³ Fondo ANM, BNMM, *Carta manuscrita de Lucía Maranca*, 8 de diciembre de 1991.

⁷⁴ Fondo ANM, BNMM, *Carta de Alicia Terzián a Lucía Maranca*, 30 de abril de 1992.

⁷⁵ Fondo ANM, BNMM, *Carta de la European Conference of Promoters of New Music a la ANM*, 17 de agosto de 1993.

de cámara de compositores argentina, y 1100 obras del repertorio universal en los últimos 25 años. También que desde 1979, la sección cuenta con un ensamble de cámara (Grupo Encuentros) que encarga y estrena obras. De lo que la descripción de las actividades de 1992 por Terzián no da cuenta es de la “otra” vida musical contemporánea en Argentina, que realiza sus actividades de forma paralela a las que enumera Terzián. De esta “otra” vida escribe el compositor uruguayo Coriún Aharonián apenas dos páginas después del informe.

En su “Carta de lectores⁷⁶”, Aharonián afirmar querer hacer “ciertas aclaraciones sobre el un tanto caótico informe de la sección argentina firmado por Alicia Terzián y publicado en WNMM No. 2. Afirma que la presencia de los EIMC en la SIMC comienza con una irregularidad: cuando la cuota deja de pagarse, AT toma contacto con la SIMC asumiendo una representatividad local que no era del todo real. Aharonián agrega una nueva problemática al conflicto: la interrupción de los pagos a la SIMC por parte de la sección Argentina ocurrieron durante la dictadura en Argentina, cuando el país y sus compositores se encontraban en una situación de precariedad económica e institucional. En palabras del compositor, “las autoridades de la SIMC insistían en cuestiones monetarias, asombrosamente ignorando la dictadura criminal y ultra-fascista que estaba en el gobierno”. Para la SIMC, afirma, la sección argentina se transformó simplemente en un socio en deuda y excluido de la SIMC, sin otra razón estética o artística.

A este estado de la cuestión contrapone al caso de la sección uruguaya, que fue exonerada de pagos o subsidiada por países europeos durante el gobierno de facto de ese país. Describe luego que en “1979, ocurrió una suerte golpe de estado en la Asamblea General de Atenas: rápidamente y con una urgencia sorprendente, la SIMC sustituyó la ‘difunta’ sección argentina por una sección fantasma de propiedad de la señora Terzián, cuyos diez miembros

⁷⁶ Coriún Aharonián, “Letter to the Editors (excerpt)”, *World New Music Magazine*, vol. 4, noviembre de 1993, p. 152-154.

contaban con un crítico musical, pero ningún compositor”⁷⁷, a la que la sección uruguaya se opuso en su momento. Aharonián denuncia que Terzián se declaró en representación de varias organizaciones y no cumplió su compromiso con las mismas.

Finalmente, cita una declaración firmada por las autoridades de distintas asociaciones (ANM, CAMU, ACJA), declarándose no representados por la Sra. Terzián, dado que la misma no cumplió el acuerdo de crear un organismo autónomo para la representación en la SIMC. Esta declaración, fechada en septiembre 1988 fue firmada por una considerable cantidad de compositores y músicos o críticos⁷⁸. Aharonián considera que el año 1993, denominado “de la música argentina”, es un momento favorable para desear la concreción de una SAMC. Su carta finaliza con denuncias de las inexactitudes del informe de Terzián (WNMM No.2): no considera la declaración de 1988, se plantea como la continuidad histórica de la sección Argentina, atribuye todas las entradas en la SIMC de obras argentinas a su gestión, cuando en verdad, la mayoría de las obras aceptadas habían sido enviadas de forma independiente por los compositores. Termina deseando la constitución de una sección argentina, sin intervención externa de la SIMC en cuestiones internas de la comunidad musical argentina⁷⁹. Ese año asisten a la asamblea de la SIMC los compositores Gerardo Gandini y Marta Lambertini, quienes viajan de la Argentina en un último intento de remediar la situación, pero sin éxito.

Los EIMC siguen representando la sección Argentina de la SIMC, al menos hasta 2020. La pugna por la representación Argentina que hemos reconstituido, fue una de las razones del *boicot* interno a las actividades de Terzián en Argentina. Sin embargo, con el pasar de los años, la disputa pierde peso al mismo tiempo que también la SIMC pierde la centralidad que tenía

⁷⁷ Coriún Aharonián, “Letter to the Editors (excerpt)”, *art. cit.*

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 Coriún Aharonián, “Letter to the Editors (excerpt)”, *art. cit.*

cuando Juan Carlos Paz inscribe al Grupo Renovación para representar a la sección argentina, y que aún mantenía en los años 80. A la vez, surgen otros espacios internacionales de legitimización e intercambio para los compositores contemporáneos (por ejemplo Gaudeamus o Darmstadt).

Queda por evaluar con qué criterios la SIMC consideraba a las secciones nacionales. La lectura de la correspondencia demuestra que la sociedad estaba al tanto de las disputas locales en la sección Argentina, y que éstas no fueron elementos suficientes para intervenir⁸⁰. En Buenos Aires, hacia 1990, había más actores que realizaban su actividad por fuera de la esfera de Terzián que en colaboración con ella. Una pregunta pendiente es hasta qué punto este conflicto tuvo una incidencia en la (selectiva) circulación de música contemporánea argentina en el exterior durante las décadas del 80 y 90. Este episodio de micro-historia y sus distintas aristas nos ha permitido evaluar quiénes eran los actores con el retorno de la democracia y cuáles eran sus discursos. En definitiva, Terzián no logró el lugar de legitimidad que sí tuvieron otros compositores (especialmente Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini y Mariano Etkin) y se vio en parte excluida del relato dominante de la historia de la vanguardia en Buenos Aires.

1.2. Música contemporánea durante la dictadura (1976-1983). Tres momentos de vanguardia musical en Argentina.

Si bien faltan estudios para analizar lo que ocurrió en el campo de la música contemporánea durante la dictadura (o incluso desde el cierre del CLAEM y hasta el retorno de la democracia), encontramos ejemplos de censura explícita (compositores que deben exiliarse) como también una auto-censura (el rol de instituciones privadas que funcionan por afuera de círculos oficiales). Como es el caso de muchas nuevas democracias, la percepción

⁸⁰ No hemos podido hasta el presente dialogar con ningún representante de la SIMC para obtener más información, o para acceder a los archivos de la institución. Cada uno de nuestros mensajes a la Sociedad han obtenido una respuesta inmediata por parte de Alicia Terzián: la sociedad delega respuestas a la compositora representante de la sección argentina en lugar de responder ellos a nuestras preguntas.

corriente en 1984 es que la cultura re-emerge, como de una época oscura, que se comienza de nuevo. En este sentido podemos considerar a la última dictadura en Argentina, tomando el concepto de Henry Rousso, como la “última catástrofe” del país: un evento que crea, en la generación que le sigue, una cierta necesidad de re-escribir la historia reciente, que crea un sentido de ruptura en el presente a partir de estos eventos críticos (y a menudo traumáticos), y que re-establece las identidades individuales y colectivas⁸¹.

No consideramos, sin embargo, al año 1976 del golpe de Estado y a la dictadura como un momento de corte⁸²: hubo una vida cultural y musical durante la última dictadura, y la misma ha sido objeto de estudio de trabajos de investigación recientes. Nos conformaremos aquí con establecer que hubo compositores que debieron exiliarse (como fue el caso de Mariano Etkin); compositores que trabajaron en instituciones estatales – lo cual implica preguntas sobre el grado de autonomía del campo (como fue el caso de José Maranzano); y también hubo compositores que tuvieron relaciones con el Estado para proyectos específicos, pero que mantuvieron su actividad principalmente en instituciones privadas.

Intelectuales como Carlos Altamirano han teorizado que en la mayoría de los regímenes autoritarios en la historia contemporánea argentina, hubo lugares de resistencia, que denomina como “ghettos (sic) en donde se refugió la democracia”⁸³. Las publicaciones que circulaban de forma más o menos clandestina durante el proceso, son ejemplo de esto ghettos. Surge la pregunta entonces, ¿cuáles fueron los guetos de la música contemporánea, de la resistencia de la música durante la dictadura? Quizás lo mismo podría decirse de la actividad de conciertos y seminarios que Gerardo Gandini llevó adelante en el Instituto Goethe (que comenzaron en 1976 y continuaron hasta 1990), o sus actividades en la Fundación San Telmo.

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.*

⁸³ Carlos Altamirano, “El intelectual en la represión y en la democracia”, *art. cit.*

Este fue el relato en 1983, en el momento de la transición, en el que las coordinadas en las que los campos culturales buscaron dónde se había quedado la cultura durante la dictadura. Otra imagen recurrente en los discursos sobre la dictadura es la que describe a las instituciones culturales como “islas” de belleza, espacios apolíticos en medio de un océano de violencia⁸⁴; y a los discursos críticos de artistas e intelectuales como una “burbuja hermética”. Esteban Buch se pregunta si estas islas fueron acaso, “zonas secas emergiendo por cálculo o por desidia de los poderosos en un océano de sangre y barro”⁸⁵. Esta idea de una “isla donde se decían las cosas que no podían decirse afuera”⁸⁶ es también evocada por la directora del Goethe Gabriela Massuh, en 1993.

El panorama llegando a 1983, luego de las elecciones democráticas, se confirma plural y complejo. Algunas de estas aristas las constituyeron discípulos de Juan Carlos Paz y de Alberto Ginastera; ex becarios y alumnos informales del Di Tella y asistentes de los CLAMC; y músicos que regresan del exilio, como es el caso de Luis Zubillaga.

Con el retorno de la democracia, muchos de estos actores continuaron con sus actividades. Otros llevaron a cabo iniciativas que implicaban novedades respecto de las formas de producción y creación de la música contemporánea hasta ese momento. Son estas iniciativas las que generaron las condiciones para lo que planteamos como un tercer momento en la música contemporánea argentina, que comienza con el retorno de la democracia, y se consolida con en los años 90.

Las principales características pueden resumirse en los siguientes puntos: una gradual institucionalización del campo, una preponderancia de ciertos géneros musicales (sobre todo en lo que se refiere al teatro instrumental y a la ópera contemporánea), una mayor colaboración

⁸⁴ Esteban Buch reflexiona sobre los discursos que describían al Teatro Colón como una “isla” durante el proceso. Ver Esteban Buch, *The Bomarzo Affair. 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, *Música, dictadura y resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*, op. cit., p. 112

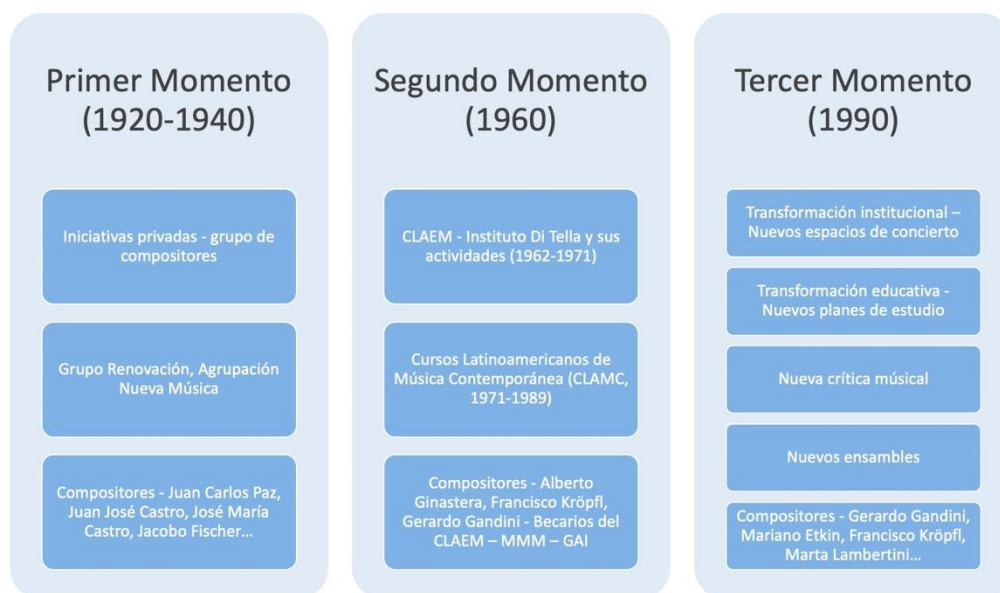
⁸⁶ Gabriela Borga para Télam, “El Instituto Goethe apuesta por las vanguardias”, en *La Verdad. Junín*, 31 de octubre de 1993.

entre intérpretes y compositores, un giro estético que intentaremos definir dentro de la pos-vanguardia y que deja de buscar la novedad constante; y una expansión general del campo, apoyado por una prensa específica y nuevos públicos. También, la emergencia clara de un *chef de file*, el compositor Gerardo Gandini (1936-2012): durante la nueva argentina democrática pasó a dirigir o estar involucrado con la mayoría de las nuevas instituciones e iniciativas, así como también a establecer el “tono” de cómo iba a ser esta nueva etapa democrática.

Por otro lado, es durante los 90 que se observa la consolidación de tres figuras: Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini y Mariano Etkin. La descripción de Patricia García de Kröpfl como “caudillo cultural”, bien puede aplicarse a los tres casos: se establecen como centros de poder, por su formación, su capacidad de liderazgo en gestiones artísticas y políticas, y una legitimidad estética en el campo en forma de premios y reconocimientos locales e internacionales⁸⁷.

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”, Tesis de maestría, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2014.

Tabla 1 - Tres "momentos" de la música contemporánea argentina



En los próximos dos capítulos, analizaremos distintos episodios en la música contemporánea durante la flamante democracia, considerando discusiones estéticas y políticas. El período que consideraremos, que se extiende entre 1984 y 1989, se consolida como un momento de formación y discusión, con ciclos de conciertos de música de cámara e instrumental y también electroacústica. Son años en los que aparece una exégesis estética de la música contemporánea en Argentina, que decanta en un texto fundamental para su comprensión: “Del pudor y otros recatos”, del musicólogo Omar Corrado⁸⁸. En este texto, al que se suman otros de Gerardo Gandini, Mariano Etkin, Graciela Paraskevaïdis y Coriún Aharonián, Corrado define la estética musical argentina y en parte también, la latinoamericana, como aquella relacionada con la austeridad, con lo pobre, y propone la idea de una música minimista (de lo mínimo). Veremos a continuación cómo se construye este análisis y posibles ampliaciones de este paradigma. Analizaremos también, finalmente, cómo se define, durante este período, una nueva forma de pensar qué es la música contemporánea argentina.

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

Capítulo 2. Discusiones en la música contemporánea durante la reconstrucción democrática

El 10 de diciembre de 1983, Raúl Alfonsín asume como el primer presidente argentino electo democráticamente después de siete años de dictadura militar. Durante el siglo XX, las democracias en el continente habían sido frágiles e inestables, con un ritmo histórico marcado por una sucesión de gobiernos democráticamente electos y golpes de estado. Pueden incluso pensarse, siguiendo la definición de Pierre Rosanvallon sobre los límites de la democracia representativa en Francia, como democracias siempre “inacabadas”: una “organización de la vida social en proceso (*en chantier*)”¹. En su discurso inaugural ante el Congreso, Alfonsín afirmaba: “Tenemos una meta: la vida, la justicia y la libertad para todos los que habitan este suelo. Tenemos un método: la democracia para la Argentina. Tenemos un combate: vencer a quienes desde adentro o desde afuera quieren impedir esa democracia”². Veremos, en los debates y sucesos de estos primeros años, la triple problemática de una definición de democracia que diera cuenta de una forma de gobierno, una actividad cívica y una forma de sociedad.

En sus comienzos, el gobierno de Alfonsín tomó una postura clara de “verdad y justicia” respecto de la dictadura sangrienta previa, con la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), con la redacción del informe bajo el título y la consigna de *Nunca Más*³, y con los juicios y condenas a las juntas militares en 1985. Sin embargo, ya en

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 de diciembre de 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].

1986 salen a la luz las debilidades de una democracia recuperada, en lo que concierne a las relaciones cívico-militares. Con una sensación pública desmejorada en parte fruto de una crisis económica, el gobierno de Alfonsín cede a las “movilizaciones de Semana Santa” e impulsa dos leyes de impunidad hacia los militares, las leyes de Punto Final en 1986, y de Obediencia Debida en 1987). Su sucesor Carlos Menem, continuará en 1989 esta política con los indultos a los jefes militares.

En estos primeros años de transición, las revistas culturales se consolidan como espacios clave para pensar estas definiciones de democracia. Muchas de ellas son revistas que han comenzado en la clandestinidad durante la dictadura y formado un grupo de “resistencia”: *Punto de Vista*, *Revista Argentina de Psicología*, *Brecha*, *Cuadernos del Camino* (1978-1980), *Riachuelo* (1980-1982), *Posta y Nudos* (1977-1992), por mencionar a las principales publicaciones.

La revista de crítica literaria *Punto de Vista* comenzó a circular bajo el régimen dictatorial en marzo de 1978 con un tiraje de menos de 200 ejemplares, y sus autores firmaban con pseudónimos desde la clandestinidad. En su primer editorial, en 1981, la revista recalca el valor de “abrir un ámbito de debate de ideas y elaboración cultural”⁴, un espacio para la disidencia como condición básica de la cultura. Las reflexiones en torno a la democracia serán recurrentes en la publicación. La revista toma una posición sobre el rol de los intelectuales de izquierda en el nuevo momento democrático que decantará en la creación del Club de Cultura Socialista en 1984⁵: los mismos son ciudadanos que deben intervenir en la esfera pública y que,

⁴ “Editorial”, *Punto de Vista*, no. 12, 1981, p. 2.

⁵ Ver 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*, noviembre 2015. Disponible en: <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 en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/65035>

en la nueva democracia, tienen el desafío de aportar un sentido crítico y nuevas ideas para la reconstrucción de la cultura argentina, sus instituciones y redes. En este sentido Carlos Altamirano toma la definición de intelectual de Michel Foucault, como “el que hace uso de su saber, de su competencia, de su relación con la verdad, en orden a las luchas políticas”⁶.

Desde *Punto de Vista* se estableció una oposición ante las leyes de impunidad de Alfonsín⁷ con las solicitadas “Por una Argentina con futuro contra una Argentina oscura”⁸, y “Defendamos la democracia”⁹; y ante los indultos de Carlos Menem en la solicitada “Indultos para nadie”¹⁰ y en el artículo “Olvidar la memoria”¹¹. También se denunció el poder que ejercían los militares hacia 1987, decretando que “desde Semana Santa, no somos los mismos”¹² y resaltando la importancia de la ocupación del espacio público, especialmente por los organismos de derechos humanos: “En rigor, desde una perspectiva democrática, derechos humanos y espacio público son términos indisociables”¹³. También llamó a tomar una posición crítica y a mantener un espacio de disidencia frente a una creciente “institucionalización” de

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. Ver también Beatriz Sarlo, “No retroceder”, *Punto de Vista*, no. 30, 1987, p. 4. Hugo Vezzetti, “Derechos humanos y psicoanálisis”, *Punto de Vista*, no. 28, 1986, p. 5-8.

⁸ Solicitada publicada en *Punto de Vista* no. 30, 1987 y en otras publicaciones como *Diario de Poesía*, *Gaceta Psicológica*, *Revista Argentina de Psicología*, *Unidos*, y *Psyché*.

⁹ “Defendamos la democracia” (publicada en los diarios *La Nación* y *Clarín* en mayo y junio, con más de 450 firmas. En la misma se puede leer: “La Argentina atraviesa hoy, a más de tres años de retorno al régimen de la Constitución, por el momento más grave y amenazador para las posibilidades de consolidación de la democracia política en el país (...) La democracia tiene sus instrumentos: el acta firmada por las organizaciones representativas de la vida civil y el funcionamiento efectivo, independiente y responsable de los tres poderes. El Gobierno es legítimo y de esa legitimidad emana su fuerza. El pueblo también tiene energía para desplegar en defensa del sistema democrático, a través de los partidos políticos, las organizaciones sociales y profesionales, las asociaciones barriales y culturales. Estas son las redes a través de las cuales se debe organizar la movilización y resistencia para enfrentar cualquier intento restaurador de un pasado siniestro que ya ha sido condenado”).

¹⁰ En la primera página se reproduce una solicitada publicada en los primeros días de octubre de 1989, en oposición a los indultos de Carlos Menem: “Indultos para nadie. (...) El indulto a los protagonistas de estos hechos no contribuye ni a la paz ni a la unidad nacional. (...) La democracia necesita de una justicia independiente y la interrupción de los procesos es un avance indeseable del poder ejecutivo sobre el judicial”. *Punto de Vista*, no. 35, 1989.

¹¹ Hilda Sabato, “Olvidar la memoria”, *Punto de Vista*, no. 36, 1989, p. 8-10.

¹² Hilda Sabato, “No somos los mismos”, *Punto de Vista*, no. 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.

los intelectuales por parte de una iniciativa modernizadora del nuevo gobierno democrático, ya que, argumentan, una institucionalización total del campo intelectual frenaría la posibilidad de innovación cultural y social por fuera de la lógica de los aparatos¹⁴.

Esta publicación nos interesa, por un lado, porque sintetiza ciertos tópicos y problemáticas de esta nueva democracia que observaremos en el campo musical. Por el otro, la revista mantuvo un diálogo con cierta crítica musical que se consolidará durante los 90 y cuya primera colaboración fue un artículo sobre lo superfluo en la música, en un número dedicado a Theodor Adorno, escrito por Federico Monjeau en 1989¹⁵. La revista de crítica musical *Lulú* y los críticos que analizaremos en el capítulo cuatro toman a *Punto de Vista* y al núcleo de revistas mencionados como punto de referencia para hacer una crítica cultural de la música en los 90. Durante los primeros diez años de existencia, *Punto de Vista* publica otros dos artículos sobre música: un artículo de Guillermo Salinas sobre tango en el segundo número¹⁶, y un artículo de Pablo Vila sobre los nuevos modos de circulación del rock durante la apertura democrática¹⁷, en 1987.

En su artículo, Vila analiza las polémicas en relación con los nuevos modos de circulación del rock en democracia. Según él, la mediatización del rock en la década del 80 implica discusiones sobre su condición de “rock” desde un punto de vista musical e ideológico. La especificidad del rock llamado “nacional” (que relaciona el rock and roll de la década del 50 con el blues, el pop, el punk, el jazz, la música clásica, el folk norteamericano, el heavy metal, la canción de protesta, entre otros) logra esta caracterización si una cierta cantidad de claves ideológicas se encuentran presentes. Entre estas claves, las más importantes son la circulación por fuera de la difusión musical masiva y la relación directa intérprete-público en el lugar físico del recital (que hacen del rock una actitud antes que una forma musical).

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*, no. 35, 1989, p. 7-10.

¹⁶ Guillermo Salinas, “¿La muerte en orsay, che bandoneón?”, *Punto de Vista*, no. 2, 1978, p. 25-27.

¹⁷ Pablo Vila, “El rock. Música argentina contemporánea”, *Punto de Vista*, no. 30, 1987, p. 23-29.

Los nuevos modos de circulación que comienzan durante la democracia ponen en crisis este paradigma de una música que funciona por afuera del mercado. En este sentido podemos señalar cierta tensión al interior de la “música contemporánea”, definida como música culta de vanguardia. En el caso del rock, las tensiones se dan en un momento en el que el “rock nacional” sale de una escena *under* hacia un consumo masivo acompañado por los medios.

También en *Punto de Vista*, el sociólogo Juan Carlos Portantiero propone un análisis de la relación entre nación y democracia en la Argentina de principios de siglo XX. Sostiene que la historia argentina del siglo XX fue una sucesión de golpes militares y gobiernos elegidos democráticamente, por lo que durante los distintos momentos de reconstrucción democrática, las definiciones de lo que debía ser el nuevo gobierno están directamente relacionadas con la definición de la nación. De esta forma, “la ‘cuestión nacional’ y la ‘cuestión democrática’ aparecen como un solo haz problemático y como un desafío frente a la crisis de la Argentina”¹⁸.

Carlos Altamirano mantiene una posición similar: “no hay otro camino tampoco para la ‘cuestión nacional’: la historia de nuestro país la ha anudado inextricablemente con la ‘cuestión democrática’ y ninguna puede resolverse verdaderamente sin la otra”¹⁹. Como veremos en esta sección, esta creencia en la estrecha relación entre nación y democracia resulta útil para pensar los discursos nacionalistas en las artes durante el siglo XX y a partir de 1983, especialmente en el campo musical argentino.

Otra pregunta recurrente en la revista es ¿dónde radica la democracia?, ¿existe una continuidad de los valores democráticos, aún bajo regímenes autoritarios? Varios autores identifican ciertas redes y organizaciones primarias, por fuera de los partidos políticos, como lugares en los que se gesta y se anida la democracia en la historia argentina²⁰. Estas “células

¹⁸ Juan Carlos Portantiero, “Nación y democracia en la Argentina del Novecientos”, *Punto de Vista*, no. 14, 1982, p. 3-7.

¹⁹ Carlos Altamirano, “Lecciones de una guerra”, *Punto de Vista*, no. 15, 1982, p. 5.

²⁰ Integrantes del PEHESA (Programa de Estudios de Historia Económica y Social Americana), “¿Dónde anida la democracia?”, *Punto de Vista*, no. 15, 1982, p. 6-10.

primeras” en las que se inicia la experiencia de participación igualitaria incluyen a gremios, clubes barriales, sociedades de fomento, y bibliotecas populares. Es una resistencia que sienta raíces en el plano social más que en el político: “en la pequeña prensa que escapa los controles de los medios de comunicación, los gremios de profesionales (abogados y escritores, sobre todo), las universidades y algunas organizaciones científicas, y los sectores sindicales”²¹. Son estas las redes donde se anida la democracia durante regímenes militares, en donde permanecen latentes hasta que encuentran el contexto propicio para tomar nuevas dimensiones en la esfera pública. Son estas redes las que reivindican la cuestión de los derechos humanos y la redemocratización a partir de 1983.

Ejemplos de estos “guetos”, “lugares de resistencia”²² o de las mencionadas “islas”, son Teatro Abierto (a partir de 1981) y acaso también, las actividades que llevan a cabo Gerardo Gandini en la Fundación San Telmo y en el Instituto Goethe; y los grupos de estudio y seminarios privados durante la dictadura – como los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC). Esta idea se refuerza en una entrevista a Adolfo Pérez Esquivel, futuro Premio Nobel de la Paz, que resalta la importancia de hacer política a través de asociaciones por fuera de los partidos políticos, en su caso las agrupaciones de derechos humanos²³.

En este capítulo analizamos cómo un sector específico de la cultura, el de la música contemporánea, enfrenta este nuevo momento de definición democrático desde los discursos

²¹ Fernando Enrique Cardoso, “La democracia en América Latina”, *Punto de Vista*, no. 23, 1985, p. 1-8.

²² “Acaso lo primero a mencionar sean los diversos tipos de ghettos (sic) que se constituyeron por entonces, en la forma de grupos de estudio y seminarios, y donde se refugiaron el desconcierto y la reflexión sobre lo que había ocurrido y lo que estaba ocurriendo (...) Paralelamente a estas formas sin visibilidad social de los ghettos (sic), se manifestó otra: la de las revistas. A partir de 1978 se produjo en Buenos Aires una verdadera floración de revistas de espíritu crítico, literarias en su mayoría. Con la excepción de algunas, como *el ornitorrinco* o *Punto de vista*, se trataba en general de publicaciones animadas por jóvenes y destinadas a jóvenes”, que sin embargo no durarán, en la mayoría de los casos, más allá de 1981. Resalta también la figura de Boris Spivacow a la cabeza del Centro Editor de América Latina. Carlos Altamirano, “El Intelectual en la represión y en la democracia”, *art. cit.*

²³ Adolfo Pérez Esquivel, “Democracia y participación. Reportaje a Adolfo Pérez Esquivel”, *Punto de Vista*, no. 16, p. 21-23.

sobre música y política, a partir del análisis de dos eventos: las *Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX* (Córdoba, 1984) y el *Primer Encuentro de Cultura Democrática* (Buenos Aires, 1985). El objetivo es analizar cómo y hasta qué punto ciertos valores y tópicos del discurso democrático son incorporados en el campo, a nivel institucional y también estético. ¿Cómo tiene que sonar la música? ¿Existe un “sonido democrático”? Veremos cómo los debates en este campo específico traen a escena preguntas más generales sobre la nueva democracia argentina y de sus principales características – la construcción de una nueva idea de nación, la importancia ocupar el espacio público, el rol central de los archivos y de la memoria – y contradicciones. En un país que había vivido múltiples golpes de estado durante el siglo XX, ¿podemos considerar a la democracia como algo que está en reconstrucción, o es más bien algo que debe imaginarse y construirse?

2.1. “Animarse a apretar el gatillo”. Las Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX (Córdoba, 1984) y el museo imaginario de materiales musicales de Gerardo Gandini

Uno de los primeros eventos musicales organizados por la nueva Secretaría de Cultura del gobierno democrático tiene lugar entre el 27 y el 31 de agosto de 1984 en la ciudad de Córdoba, diez meses después de la asunción de Alfonsín: las *Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*²⁴. Este evento incluye conciertos, una exposición de partituras y un conjunto de ponencias en las cuales compositores de todo el país son convocados para responder a la siguiente pregunta: “¿cuál es la situación del compositor argentino en relación a

²⁴ Las Jornadas se realizaron en el Teatro del Libertador General San Martín y fueron organizadas por la Dirección de Actividades Artísticas (Subsecretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Cultura de la Provincia), la 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., y la Organización Juan Carlos Remonda. Si bien no sabemos de la existencia de unas “primeras” jornadas, es posible que este evento se posicione segundo respecto de las *Primeras Jornadas de Música Experimental* organizadas en Córdoba en 1966.

las tendencias y estéticas de hoy en el mundo?”²⁵ Esta pregunta resuena con el interés del gobierno de colocar a la Argentina, culturalmente hablando, “de nuevo en el mundo”. Está implícita también la conformación de una escena *bourdieusiana* en un momento en el que se decide quién tiene el poder y la legitimidad dentro de un campo que se está rearmando.

Según el programa oficial, los 22 compositores invitados a intervenir son los siguientes: 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), Prof. Alicia Terzian (Buenos Aires), Mtro. Eduardo Grau (Mendoza), Mtro. Dante Grela (Rosario), Mtro. Manuel Juárez (Buenos Aires), Prof. 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). Llama la atención la ausencia de las compositoras Hilda Dianda, Graciela Paraskevaídis y Teresa Luego – y observamos que las mujeres músicas que sí asistien figuran en el programa como “profesoras” y no como “maestros”, a imagen de sus colegas hombres.

La iniciativa de estas jornadas, desde el gobierno nacional y con el apoyo de un gobierno provincial, deja en claro ciertas cuestiones: la necesidad de hacer un balance general del campo; el federalismo deseado desde el Estado para la cultura en general; y una búsqueda evidente de pluralidad (con una lista de invitados que incluye a músicos de distintas generaciones y tendencias estéticas). Los discursos de los funcionarios estatales caracterizan al gobierno de facto como “anti-nacional” y enfatizan el comienzo de un “nuevo contexto de

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

libertad”, con “nuevos caminos para que el pueblo argentino redescubra su identidad cultural”, en el que los términos “cultura” y “democracia” serían complementarios²⁶.

La organización de las jornadas parte de la necesidad de dar visibilidad a un sector de la cultura que no la tenía. Esto queda claro en el discurso de apertura, pronunciado por el subsecretario de Cultura de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, el Dr. Miguel Angel Inchausti, quien destaca que

Los músicos argentinos que cultivan la música llamada selecta o culta, han debido soportar en los últimos años un verdadero ostracismo artístico, fruto de una política cultural de sometimiento de los valores estéticos, enmarcada en un proyecto antinacional. Como consecuencia de esta nefasta situación, la obra de los compositores se mantuvo relegada y en el más descarado olvido. Precisamente esto es lo que el gobierno democrático está decidido a revertir y ya lo ha puesto en evidencia en múltiples aspectos de la creación, la enseñanza y la difusión.²⁷

Además de una nueva visibilidad para esta música, Inchausti pone el énfasis en apoyar a compositores argentinos tanto tradicionales como vanguardistas, sin exclusiones, con la intención de “valorizar lo nacional”²⁸. Este discurso inclusivo y de una mayor apertura se encuentra dentro de lo que puede esperarse de una nueva democracia. El discurso del ministro de Educación y Cultura de la Provincia de Córdoba, el Prof. Jorge Honorio Peyrano, agrega un elemento, el de la importancia de la formación de los jóvenes:

Nuestro pueblo puede hoy asistir a la ejecución de obras de compositores argentinos en carácter de estreno absoluto; nuestros estudiantes de música y jóvenes compositores e instrumentistas pueden hoy estrechar relaciones con maestros argentinos reconocidos internacionalmente. Este tipo de participación de la juventud además de alentarnos y gratificarnos, nos recuerda el verdadero sentido de nuestra tarea como gobernantes²⁹.

²⁶ Jorge Honorio Peyrano, “Discurso de apertura del Secretario de Educación y Cultura de la Provincia de Córdoba” en *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” en *Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*, Buenos Aires, Secretaría Ministerio de Cultura y Educación, 1984, p. 3.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Jorge Honorio Peyrano, “Discurso de apertura del Secretario Minitro de Educación y Cultura de la Provincia de Córdoba”, *art. cit.*

Aquí aparece otro elemento que será importante en las décadas siguientes, que es la idea de la transmisión, de la educación de los estudiantes y jóvenes. La música se une a otras expresiones que se instalarán durante los primeros años de democracia como sustento fundamental del nuevo gobierno.

Sorprendentemente, ninguna de las veintidós presentaciones (publicadas como actas en su momento) hace referencia a la dictadura o al nuevo estado democrático. La mayoría de los compositores destacan la necesidad de organizarse, y exigen una política cultural inclusiva estéticamente pero también geográficamente, sin privilegiar a los centros urbanos y a la ciudad de Buenos Aires. La mayoría de las presentaciones apela a la imagen que propone el nuevo gobierno: un Estado que garantice una coherencia institucional y que apoye la cultura. De esta forma, el compositor de Buenos Aires Salvador Ranieri caracteriza una situación de “desamparo” en los compositores argentinos, debido a una falta de continuidad en las políticas culturales del Estado, resaltando la actividad de edición del Fondo Nacional de las Artes y de la grabación de obras argentinas por intérpretes argentinos de la Municipalidad de Buenos Aires. Todas iniciativas cuyo principal problema, dice Ranieri, es la falta de continuidad en el tiempo³⁰.

El compositor Manolo Juárez, conocido tanto por su música “culta” como por su presencia en la escena del folclore local, se remite también a cuestiones cotidianas y prácticas de la vida del compositor : ¿cómo vivir de la composición musical en la Argentina?³¹ Juárez va a poner el énfasis en que los compositores deben asociarse, y hace referencia a la Unión de Compositores de la Argentina, creada en 1964³² con la idea de nuclear a compositores de

³⁰ Salvador Ranieri, “Angustias del compositor argentino actual”, en *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, op. Cit, p. 50-52.

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

³² Cuya primera comisión directiva estuvo conformada por las siguientes personas: Presidente, Juan Carlos Paz; vice-presidente, Roberto García Morillo; Secretario, Werner Wagner; pro-secretario, Eduardo Tejeda; Tesorero, Horacio López de la Rosa; pro-tesorero, Augusto Rattenbach; Vocales, Luis Gianneo, Rodolfo Arizaga, Hilda Dianda, Jacobo Ficher, Washington Castro; con Alicia Terzián y Guillermo Graetzer para firmar el acta.

distintas corrientes estéticas; también a la Asociación Argentina de Compositores (AAC), a la que podrían agregarse otras, como la ANM y la AAJC. Al igual que Juárez y Ranieri, otros compositores destacan la importancia de crear asociaciones con objetivos precisos, resaltando los problemas comunes: la falta de encargos, de ediciones, y de premios que impliquen que las obras se toquen, se graben o se editen. Se enfatiza una demanda por encontrar soluciones prácticas – formulada de forma explícita en el informe final sobre las Jornadas. Más que una actitud combativa, este encuentro parece una letanía colectiva de reproches a un Estado ausente.

Otra preocupación general es la centralidad cultural de Buenos Aires. En su intervención, Alicia Terzián afirma que estos encuentros sirven para que obras de compositores del interior (como Dante Grela, de Santa Fé), lleguen a Buenos Aires, en sus propios ciclos de conciertos. Iván Cosentino, el Director Nacional de Música, concluye la reunión fijando un objetivo institucional – apoyar todo tipo de música; así como un objetivo estético – contribuir a la búsqueda de una identidad musical que no dé la espalda a la tradición europea, pero que sea latinoamericana.

Esta necesidad de un apoyo estatal es el eje del informe elaborado por Francisco Kröpfl, Halima Tahan y Carlos Del Franco, basado en las presentaciones, leído en la sesión de clausura, y aprobado por unanimidad. En este sentido, las jornadas finalizan con la ilusión de continuar los encuentros, en todas las provincias y varias veces al año, y con la idea de crear una editorial y una discográfica para compositores argentinos (la EAC, Editorial Argentina de Compositores). Ninguna de estas iniciativas tuvo, sin embargo, continuidad en el tiempo.

Además de las presentaciones que se focalizan en estas cuestiones prácticas, están aquellos que se abocan a discutir posibles soluciones estéticas en relación con una “música nacional” argentina. Esta preocupación por definir qué es la música argentina no era nueva y había ocupado buena parte de las discusiones en el campo durante el siglo XX, con el ejemplo

de la oposición nacionalismo versus universalismo que hemos mencionado (asociada a los compositores Alberto Ginastera y Juan Carlos Paz respectivamente)³³. Sin embargo, proponemos que esta discusión debe volver a pensarse a la luz de lo que afirman Portantiero y Altamirano: hay lazos históricos entre los procesos de reconstrucción democrática y la preocupación por la definición de “lo nacional” en las discusiones intelectuales³⁴. Esta perspectiva confiere una nueva dimensión a las discusiones sobre “música nacional” argentina que se reanudan en las Jornadas.

El compositor Augusto B. Rattenbach describe a la situación del compositor argentino como “un virtual campo de lucha espiritual donde se produce un choque sistemático entre el poder cultural proveniente del exterior y el que emana del propio país”. Destaca el rol político que cada compositor debe cumplir, afirmando desde una perspectiva americanista que “no puede ser un producto químicamente puro, aislado o sustraído totalmente a su tiempo y a su tierra”, sino “un intérprete de su medio y un reflejo virtual del momento que le toca vivir”³⁵. El compositor electroacústico Luis María Serra toma una postura similar afirmando que “estamos en América y que, como curiosamente me asintiera un francés, aquí no hay nada hecho, hay todo por hacer, todo por recrear, todo por buscar”³⁶.

Como vemos, hay una idea en varios compositores que hay algo “argentino”, que no depende de las músicas folclóricas ni es una imitación de vanguardias europeas. En este sentido, los tres textos que intentan dar una respuesta sobre qué es esta música, son los pronunciados por Francisco Kröpfl, Mariano Etkin, y Gerardo Gandini.

³³ En este sentido hemos mencionado las disputas entre Juan Carlos Paz y Alberto Ginastera de los años 50. Ver 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” en *Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*, *op. cit.*, p. 52-56.

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

El compositor Francisco Kröpfl introduce un contexto histórico, presentando una herencia vanguardista que comienza con Juan Carlos Paz introduciendo a las nuevas corrientes europeas a fines de la década del 20. Kröpfl toma de Paz lo que este había caracterizado, ya más tarde en su producción, como una “nueva sensibilidad” caracterizada por “una anti-retórica, una inclinación por la asimetría, un interés por el fenómeno sonoro y una forma viva que era única a cada experiencia musical”³⁷.

El compositor Mariano Etkin, ex-becario del CLAEM y que había regresado del exilio en Canadá en 1983, se refiere al choque entre las culturas europea y americana; a los problemas de definir la nación a partir del “trauma de la Conquista” y una “quizás imposible síntesis entre Europa y América”³⁸. Postula un paralelo entre geografía e identidad musical, y señala de qué manera “nuestra tierra y nuestro espacio (...) estimula afinidades y rechazos”. Etkin hace hincapié en el rechazo en Argentina hacia tendencias experimentales, que implican un riesgo, que trabajan los límites y trasgreden valores convencionales, especialmente tendencias como el minimalismo y el teatro musical, cuestionadoras del concepto de obra musical “cultura” occidental de los últimos veinte años. En este sentido, traza la siguiente analogía:

La marginalidad del mundo de abajo, de los ‘bárbaros’, de la tierra y el paisaje latinoamericano, en nuestra música contemporánea, aparece como análoga a la marginalidad de tendencias que plantean una profunda relativización de ideas y procedimientos compositivos considerados como indispensables para que una obra sea tenida por musical, seria, trascendente, ordenada o coherente. Analogía ésta fundada en el dualismo Europa-América, con fuerte peso de la primera, tal como ocurre en nuestras grandes urbes. Analogía que, además, nos remita a dos negaciones: por un lado, a la del aquí de América, y por el otro, a la del ahora de Europa y del resto del mundo, es decir, a la de una parte del ahora de América. (...) (C)reemos que un reconocimiento de nuestro aquí y una profundización en el conocimiento y la comprensión del ahora universal, son tareas de inapreciable valor a la hora de ser nosotros mismos³⁹.

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

³⁸ Mariano Etkin, “Aquí y ahora” en *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX, op. cit.*, p. 12-14.

³⁹ *Ibid.*

Las nuevas narrativas sobre la nación que comienzan a escribirse luego de la experiencia traumática de la dictadura y con la democratización, están vinculadas con cuestiones de memoria y derechos humanos, con la noción de justicia de la ley, y con la creación de instituciones nuevas y duraderas.

Ya hemos mencionado la importancia de pensar en la democracia en términos de transición, incluso luego de la presidencia de Alfonsín. A su vez, a las discusiones sobre “lo nacional” y “lo universal”, se agrega también la problemática de “lo popular”⁴⁰, como vemos en la siguiente cita, en la que Beatriz Sarlo analiza los límites de estas categorías:

Suelo preguntarme ¿de qué Argentina se habla, cuando el tema es la cultura nacional y popular? Yo pienso en un país cuya cultura popular urbana produjo letristas y músicos de tango relativamente sofisticados, que escribían para un público entendido y exigente; en un país que, hacia 1930, había logrado montar una industria cultural que incluía no sólo publicaciones periódicas que circulaban en decenas de miles semanalmente y se vendían en provincias (...) Tampoco me parece fiel a los hechos pensar la historia de esta cultura como una batalla interminable en la que se enfrentaron contingentes nacionales y antinacionales, como fue inexacto pensar este proceso en tanto contraposición siempre de una línea “progresiva” y otra reaccionaria. Finalmente, la tentación que acecha a la izquierda es también la de un paternalismo misional, que la impulsa a salvar a los sectores populares de los peligros de la cultura ‘alta’ y cosmopolita y, en nombre del respeto debido a las culturas regionales, campesinas o folk, a celebrar panglosianamente lo que puede haber sido resultado de la desigualdad, la injusticia y la privación⁴¹.

Veremos que las tensiones entre la “cultura popular” y la “cultura alta” están presentes en el campo musical, aun si las posibles tensiones entre ambas categorías se disipan hacia fines del siglo XX.

Concluiremos esta sección con una consideración del texto emblemático de las Jornadas: *Estar*, de Gerardo Gandini⁴², un texto-manifiesto temprano en el que marca una postura política y estética. Es uno de los textos más citados en la literatura sobre música argentina contemporánea – por autores y compositores. En *Estar*, Gandini describe las

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

⁴¹ Beatriz Sarlo, “La izquierda ante la cultura: del dogmatismo al populismo”, *Punto de Vista*, no. 20, 1984, p. 22-25.

⁴² Gerardo Gandini había publicado dicho texto en el suplemento “Cultura y Nación” del Diario *Clarín*.

diferentes tendencias musicales estéticas de prácticamente todos los presentes en la sala: aquellos que todavía utilizan técnicas seriales de composición; aquellos que están inmersos en el estudio electrónico; aquellos que todavía hacen “experiencias” (refiriéndose aquí a *performances* y *happenings*); y aquellos que hacen música con ruidos y técnicas extendidas.

El compositor luego descarta a todas estas tendencias una por una, juzgándolas como irrelevantes, con los siguientes argumentos: son puristas; son ingenuos en pensar que se necesita una novedad constante; se ven atrapados en discusiones de música que no les conciernen, como argentinos, sino que pertenecen a compositores de Europa y Estados Unidos. Luego, define lo que esta nueva música argentina debería ser, en este momento que denomina de “síntesis histórica”, para aquellos dispuestos a aceptar la totalidad de la historia musical, tanto nacional como global. Según Gandini, la nueva música argentina debe posicionarse en sintonía con los otros grandes artistas argentinos (como el escritor Jorge Luis Borges, el artista visual Xul Solar, el cineasta Leopoldo Torre Nilsson) aceptando la tradición y la vanguardia, e incluyendo todos los estilos y técnicas a la vez. Su texto termina con una provocación: “Hay una generación que esperó mucho para surgir, está ahí, en la línea de largada, esperando el pistoletazo que les permita arrancar. ¿Nos animaremos a apretar el gatillo?”⁴³

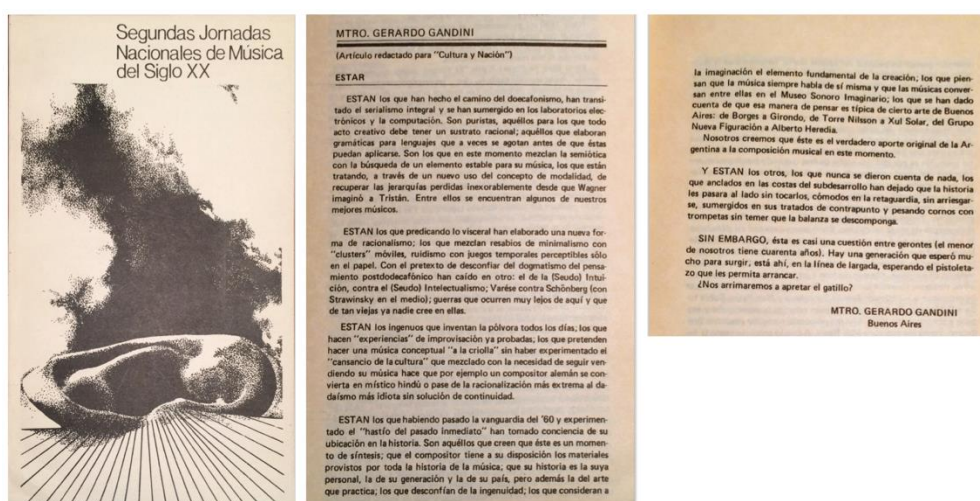


Ilustración 1 - Gerardo Gandini, "Estar", *Actas de las jornadas*, p. 17-18.

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

Estar es radical: la nueva música argentina no incluye el serialismo; no incluye a la música electrónica; no incluye a la música experimental. En las mismas jornadas la compositora Marta Lambertini, discípula de Gandini⁴⁴, lee un texto en resonancia con el de su maestro: la verdadera música argentina podía utilizar todas las técnicas disponibles, pero sólo existiría a través del surgimiento de compositores únicos que desarrollasen estilos individuales únicos para así establecer una escuela nacional⁴⁵.

La particularidad de Gandini es la de situarse (y buscar legitimidad) en una perspectiva que ya no es universal ni nacionalista, sino latinoamericana, aquella de Jorge Luis Borges, de Oliverio Girondo, de Leopoldo Torre Nilsson, de Xul Solar, del Grupo Nueva Figuración y de Alberto Heredia. Marta Lambertini agrega que en la Argentina, “creemos en todo: creo en la serie, en la disonancia y la consonancia, en el tiempo liso y en el estriado, en el clúster, en la música electroacústica, en todas, absolutamente todas las técnicas.” Es decir que la identidad argentina, no vendrá por las técnicas sino por una forma de usarlas, por un diálogo con el pasado.

Lambertini introduce además otro elemento importante, y que ningún otro compositor menciona: ¿cuál es el público de esta música? En los conciertos, dice, se ven siempre “las mismas caras”, al igual que en las funciones de ópera, o de ballet, o en sociedades de conciertos, ya que “cada religión tiene sus propios fieles, sin duda”⁴⁶. Menciona sin embargo como novedad al concierto del grupo alemán “Ensemble Modern” (invitado por el Instituto Goethe en 1984), en el que se vieron caras nuevas y jóvenes. Esto da la pista que no hay sólo una generación que está esperando arrancar, sino que hay un público esperando ser convocado a la fiesta.

⁴⁴ Lambertini siempre se reivindicó como discípula de Gerardo Gandini. En su caso, quizás esto fue una ventaja para consolidar su legitimidad dentro de un campo predominantemente masculino.

⁴⁵ Marta Lambertini, “Tendencias y necesidades” en *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, op. cit., p. 40-42.

⁴⁶ Marta Lambertini, *Ibid.*

Ni Lambertini ni Gandini toman lo que se podría suponer como una postura estética “democrática”. Por un lado, porque en un momento histórico en el que democracia es la palabra clave para entender todo, la palabra no es pronunciada ni definida; por el otro, porque su postura no puede asociarse a los valores que se suelen asociar con democracia. Por ejemplo, aún cuando Lambertini afirma que todas las técnicas pueden ser utilizadas, plantea la necesidad de líderes fuertes como condición de existencia de música argentina. Gandini, en lugar de predicar por una diversidad, una pluralidad de estilos, un camino único hacia adelante, que es, como por casualidad, el de su propia música. Gandini escribe un manifiesto que termina, como muchos otros, apretando el gatillo. Termina con un disparo.

Durante la década de 1980, Gandini se asentará como un actor cada vez más importante en el campo, como un líder para la música contemporánea en la década de 1990. Hay varias razones posibles para esto. Tal vez sea su versatilidad como músico: un personaje carismático, Gandini era compositor y también intérprete (pianista y director), y se había mantenido siempre activo en la creación de ensambles, para que las obras fueran tocadas y escuchadas. Tal vez sean sus capacidades como pedagogo: no solo en clases de composición privadas y en universidades, sino también con conciertos-conferencias y conciertos gratuitos, tratando de involucrar a su público explicando las obras. Tal vez sea su predisposición inmediata a colaborar con artistas del teatro y la literatura, comenzando una fuerte nueva ola de teatro instrumental y óperas contemporáneas. También pueden haber sido sus conexiones con la música popular – al haber sido pianista del sexteto de Astor Piazzolla, y de sus amistades con distintas personalidades del rock, como Fito Páez – lo que unía culturas musicales *highbrow* y *lowbrow*. Y tal vez, son todas estas razones convergentes, a las que se suma que, ya en 1984, Gandini está dispuesto a dar una definición de lo que es esta nueva música, a referirse a su identidad. Está listo para marcar un camino estético.

2.2. El museo imaginario de materiales musicales de Gerardo Gandini

En la conclusión de la sección anterior consideramos las razones por las cuales Gerardo Gandini se posiciona como una figura clave en la década del 80. En esta sección, nos preguntamos, ¿había además algo en su estética musical que apelaba o resonaba con las ideas de la nueva democracia?

La estética de Gandini implica un uso específico de la intertextualidad. Las referencias a otras músicas no aparecen como citas, sino que son utilizadas como materiales musicales preexistentes, lo que el compositor llamó “objetos musicales encontrados”⁴⁷. En uno de sus artículos sobre el tema, desarrolla la idea de una composición musical como una posible lectura, entre muchas otras, del material.

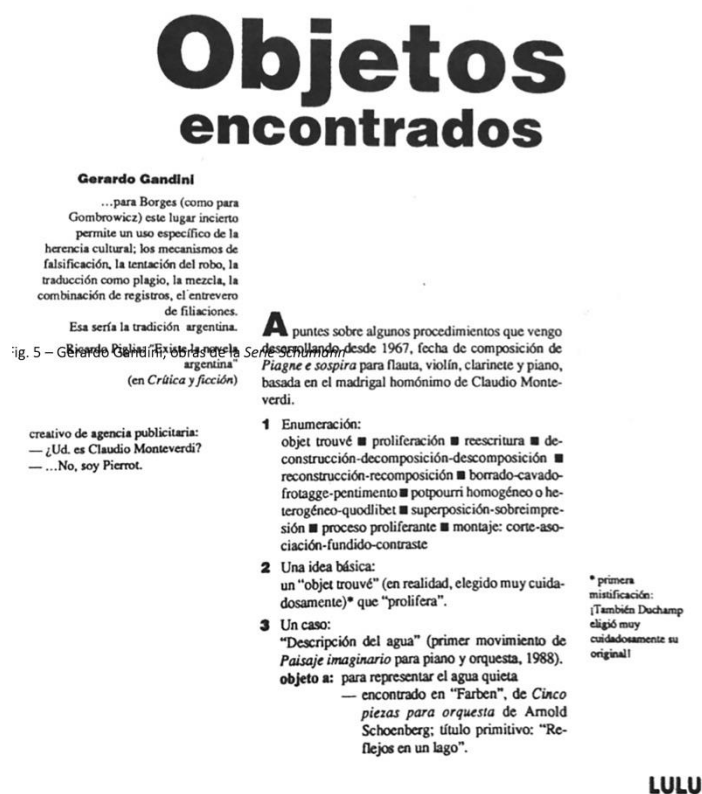
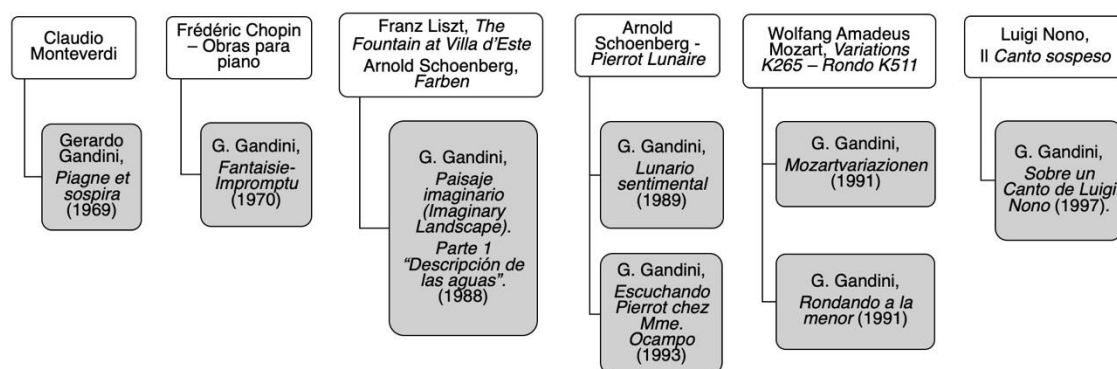


Ilustración 2 - Gerardo Gandini, "Objetos encontrados", Revista Lulu

⁴⁷ Encontramos esta idea también los escritos y obras de compositor húngaro Gyorgy Kurtág. Ver Rutherford-Johnson, *Music after the Fall...*, op. cit., p. 172-173.

La apropiación de materiales preexistentes implica una reelaboración de los mismos, que el compositor describe de la siguiente manera: encuentra una idea básica – este *objet trouvé*, siguiendo a Marcel Duchamp, es un “objeto cuidadosamente elegido”; y luego, esta idea-objeto “prolifera”⁴⁸. En su proliferación, y a partir del gesto creativo (o proceso compositivo), el material preexistente encuentra nuevas posibilidades, adquiere nuevos significados. Esta forma de trabajar con los materiales le permite utilizar el mismo material armónico en varias obras, a través de diferencias en el montaje.

Tabla 2 - Materiales preexistentes en las obras de Gerardo Gandini



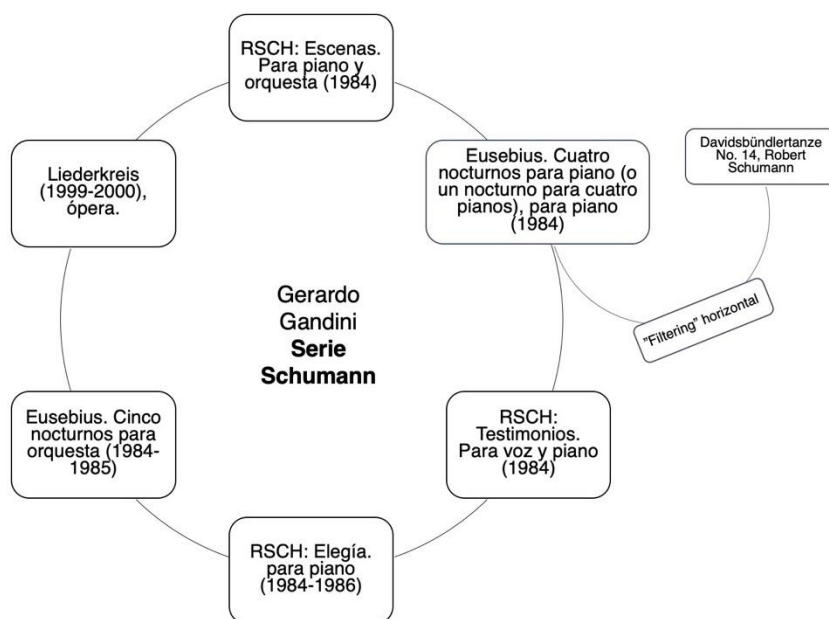
Gandini denomina como “series”⁴⁹ a estas obras interconectadas, derivadas de los mismos materiales – por ejemplo, la serie de obras derivadas de materiales musicales provenientes de obras Robert Schumann. Esta idea cíclica la encontramos en distintos aspectos

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

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.

de su obra – también en la forma en que sus manuscritos se encuentran en permanente transformación y con inter-referencias recurrentes a sus propias obras.

Tabla 3 - Obras de la "serie Schumann", Gerardo Gandini.



A estos objetos encontrados, Gandini aplica diferentes técnicas que describe como “filtrado” (quitar notas), “reescritura”, “reimpresión”, “frottage” y, por último, “quodlibet” - donde se introduce un elemento humorístico, con la cita de melodías conocidas y un modo intencionalmente incongruente de combinarlas⁵⁰. Como ejemplo, podemos considerar el procedimiento de “filtrado horizontal” presente en su pieza para piano *Eusebius, cuatro nocturnos para piano (o un nocturno para cuatro pianos)*, escrita en 1984 y una de las primeras obras de la “serie Schumann”. En esta obra, Gandini eligió como su material la pieza para piano de Robert Schumann *Davidbundlertänzer no. 14*.

⁵⁰ En su definición, Gandini cita la definición de *quodlibet* del *Harvard Dictionary of Music*. Ver Gerardo Gandini, “Objetos encontrados”, *art. cit.* Gandini, para explicar estos procedimientos, utilizará ejemplos ilustrativos de su catálogo: *Piagne e sospira* para flauta, violín, clarinete y piano (1967); *RSCH: Escenas* para piano y orquesta (1984); *Eusebius* cinco nocturnos para orquesta (1984); *Espejismos* para voz, flauta, violín, cello, piano y percusión (1985); *Paisaje imaginario* para piano y orquesta (1988); *Lunario sentimental* para violín, cello y piano (1989); *Estudios I-V* para violín y piano (1990); *Música ficción III: tres piezas para orquesta de cámara* (1990).

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

ff

ZART UND SINGEND

III

mp

ff

ZART UND SINGEND

IV

sempre

molto ped.

Ilustración 3 - Robert Schumann, Davidbundlertänzer 14 (primeros cuatro compases) y Gerardo Gandini, Eusebius I-V (primeros cuatro compases)

Los cuatro nocturnos se componen a partir del filtrado de notas del original – para el primer nocturno, eligió principalmente las relaciones cromáticas; para el segundo, intervalos de cuartas y quintas; sextas y terceras para el nocturno III; y octavas para el cuarto. Sin embargo, estos filtros selectivos son más una cuestión de color general que un procedimiento estricto, como se ha descrito en otros análisis de la obra⁵¹. El resultado es la (re)utilización de la mayor parte de las notas del original. Las notas aparecen exactamente en el mismo lugar que en el original de Schumann, pero con una duración, intensidad y articulación diferentes. Por último, *Eusebius* tiene un subtítulo, entre paréntesis en la partitura: “(o un nocturno para cuatro pianos)”. Esto supone la interpretación de los cuatro nocturnos de manera simultánea, reconstruyendo así la pieza original.

El compositor Pablo Ortiz describe los usos de la cita en la música contemporánea latinoamericana destacando el rol de la tradición musical como punto de partida para hacer algo nuevo⁵². Como hemos establecido, la discusión sobre la identidad de la música argentina y la de sus compositores, fue recurrente en la nueva escena de música contemporánea en Argentina, especialmente en la relación con Europa y Occidente. Ortiz relaciona a esta estética con Borges y sus usos de la historia: Gandini reescribe Schumann de la misma forma que Pierre Ménard, el personaje de “Pierre Ménard, Autor del Quijote”, (re)escribe, palabra por palabra, Don Quijote⁵³.

Gandini define este procedimiento como una falsificación, un robo, que el escritor argentino Ricardo Piglia a su vez describe como característico de la tradición argentina: una “forma de trabajar con materiales culturales que denota un grado de delirio”⁵⁴. En el texto “Objetos encontrados”, distintos escritos de Piglia funcionan como contrapunto a las ideas de

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

⁵² Pablo Ortiz, “La citation en la musique contemporaine argentine” en Philippe Albèra (ed.), *Avant-garde et tradition: Revue Contrechamps n° 3*, Ginebra, Éditions Contrechamps, 2017, p. 133-137.

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

⁵⁴ Gerardo Gandini, “Objetos encontrados”, *art. cit.*

Gandini, ubicados en una columna en paralelo a la de Gandini. Las similitudes en la forma en que tanto Gandini como Piglia conciben los discursos artísticos son planteadas también por Omar Corrado: ambos artistas rechazan el paradigma moderno de la originalidad, y valoran en cambio las fricciones creadas por un nuevo enfoque de materiales e idiomas pasados que emergen de un museo personal y de época⁵⁵.

En otras palabras, la estética de Gandini está en sintonía con esta escena literaria local y sus usos de la intertextualidad. La práctica de realizar reescrituras de sus propias obras, si bien es común a varios compositores del siglo XX⁵⁶, en Gandini puede leerse especialmente como en relación con la literatura local, en palabras de Jorge Luis Borges: “no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio”⁵⁷.

Por último, en sus trabajos sobre literatura argentina y brasileña de los años 80, Florencia Garramuño habla de “prácticas que desestabilizan y que recrean el pasado en el presente”, sin negar la materialidad de este escombros de la realidad en una “política de archivos y memoria”, siguiendo el “paradigma de archivo” propuesto por Ana María Guasch⁵⁸.

El uso de materiales musicales del pasado en la música de Gandini evoca de manera similar este paradigma del archivo. Si consideramos que el nuevo gobierno democrático se construiría en torno a la investigación y la justicia por los crímenes cometidos durante la

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

⁵⁶ Es el caso, por ejemplo, de Pierre Boulez con *Incises y sur Incises*. Ver Tim Rutherford-Johnson, *The Music after the Fall*, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁷ Jorge Luis Borges, “Las versiones homéricas”, *La Prensa*, 5 de agosto 1932; luego publicado en Jorge Luis Borges, “Las versiones homéricas” en *Discusión (1932). Obras completas Tomo 1*, Buenos Aires, Emecé, 1996, p. 239. Pablo Fessel hace referencia a esta cita en relación con la obra de Gandini y a un libro de Élica Lois, en Pablo Fessel, “Gerardo Gandini, el archivo de un compositor”, *Estado crítico*, vol. 5, 1 de diciembre 2015, p. 13-17.

⁵⁸ Florencia Garramuño, “Obsolescencia, archivo: políticas de la sobrevivencia en el arte contemporáneo”, *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, no. 40, 2016, p. 60. Dentro de la vasta bibliografía existente en historia del arte sobre el uso y la idea del archivos se puede mencionar: 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”, *Arteloge*, no. 6, 2014. Disponible en: <http://journals.openedition.org/arteloge/1420>.

dictadura, y la idea de consolidar la memoria bajo el lema *Nunca más*, observamos que hay una resonancia entre la estética de Gandini y las relaciones entre la democracia y la memoria, dentro del contexto argentino.

La referencialidad a un pasado musical denota también una cierta “ansiedad” por el pasado, como es el caso de *Piagne et sospira* (1969), *Fantaisie-Improptu* (1970), *Paisaje Imaginario* (1988), *Lunario Sentimental* (1989) y también la ópera de cámara *La casa sin sosiego* (1992), cuyo libreto trata el tema de los desaparecidos de la última dictadura. *Eusebius*, de 1984, entra entonces en resonancia con los nuevos valores democráticos – la importancia de recuperar la memoria y de los archivos. En este momento post-dictatorial, los postulados de Gandini se resignifican y no pueden interpretarse como políticamente neutrales.

La palabra clave que emerge de toda esta sección, por su ausencia, es la de posmodernismo. ¿Por qué el esfuerzo, desde la recepción crítica de Gandini y desde el discurso del compositor, de no llamar a esta música como posmoderna? ¿Por qué no somos posmodernos? Esta intención de no utilizar la categoría de posmoderno también se había producido en la recepción de *Sinfonia* (1967), de Luciano Berio, y *Aventures*, de Gyorgy Ligeti en los años 60 (aunque luego sí serán vistas como representativas del posmodernismo musical). Hay quizás, en los 80 en Buenos Aires, la idea que la ideología de izquierda y progresista – que predomina en el campo cultural de la reconstrucción democrática – no puede ser posmoderna.

2.3. “Buenos Aires, capital de las artes”. El 1er Encuentro Internacional de la Cultura Democrática (1985)

Un año después de las *Segundas Jornadas Nacionales sobre Música del siglo XX*, entre el 2 y el 15 de diciembre de 1985, el gobierno de la ciudad de Buenos Aires organiza el Primer Encuentro de la Cultura Democrática, “Buenos Aires, capital de las artes”. Si las *Segundas*

Jornadas... pueden ser consideradas como el campo definiéndose a sí mismo (la discusión de cómo tiene que sonar la nueva música se dio entre compositores), el foco de este segundo evento está puesto en cómo el resto del mundo percibe a la cultura argentina.

Se trata también de “traer el mundo, durante dos semanas a Buenos Aires. Abrir espacios de debate, confrontación, creatividad, ya que estos son elementos fundamentales de un régimen democrático”⁵⁹, pero también “volver a situar a Buenos Aires en el lugar de la atención cultural que había perdido”⁶⁰. El evento ofreció una plataforma para que la ciudad se reabriera al mundo, poniendo fin al aislamiento en el que se encontraba el país luego de la dictadura. Actores, escritores y artistas internacionales fueron invitados a Buenos Aires para presentar espectáculos pero, sobre todo, para dar conferencias públicas, tener debates abiertos con los ciudadanos y la escena artística local.

Las autoridades hicieron hincapié en que este gran evento internacional era bajo en costos para la ciudad dado que la mayor parte fue organizada en cooperación con embajadas internacionales y patrocinadores privados. Esta fue su respuesta “frente a ciertos reproches reflejados en la opinión pública acerca del uso de los fondos públicos en cultura cuando faltaba ‘algodón en los hospitales’”⁶¹. En un momento de crisis económica, el gobierno temía que la ciudadanía no viera de manera favorable este gasto de dinero público. Como señala el compositor argentino Luis Mihovilcevic, grupos surrealistas⁶² habían denunciado que la ciudad

⁵⁹ “Encuentro Internacional de la Cultura Democrática. Buenos Aires, Capital de las Artes”, *La Razón*, 25 de noviembre de 1985, p. 26.

⁶⁰ Osvaldo Gallone, “Buenos Aires Capital de las Artes. La fiesta del encuentro”, *El periodista de Buenos Aires*, 13 de diciembre de 1985, p. 26.

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)*, Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, 2008, p. 166.

⁶² El grupo surrealista al que hace referencia es *Signo Ascendente*. Ver Silvia Guiard, *Buenos Aires: el surrealismo en la lucha contra la dictadura*, junio 2016. Disponible en: <https://poesiacomolengua.wordpress.com/2016/06/07/buenos-aires-el-surrealismo-en-la-lucha-contra-la-dictadura/>. La revista surrealista *Signo ascendente* se publicó en Buenos Aires bajo la dictadura y su actividad continuó hasta 1992.

no era la “capital de las artes”, sino la “capital de la miseria”⁶³. Algunos críticos incluso se preguntaron, “¿vamos hacia alguna forma de mecenazgo? ¿Será esta la intención ‘renacentista’ de las autoridades culturales de la Municipalidad?”⁶⁴.

En la ceremonia de apertura, en la que Piazzolla es declarado “ciudadano ilustre”, el secretario de cultura de la ciudad, Mario “Pacho” O’Donnell, recuerda que la Argentina ha vivido “etapas oscuras en que ha estado aislada”, y destaca que un evento como éste sólo es posible en democracia. Un evento en el que los protagonistas serían “los vecinos y vecinas de Buenos Aires”⁶⁵. La nueva política cultural de la democracia busca descentralizar la cultura y hacerla más accesible, lo que se pone en evidencia al hacer que todos los eventos del Encuentro fuesen gratuitos. Una cultura inclusiva “dirigida al conjunto del pueblo, en pleno respeto federal (...), y no sólo para minorías supuestamente ilustradas”⁶⁶. El concepto de cultura nacional disuelve, en este caso, la disyuntiva entre cultura superior y cultura popular.

Uno de los objetivos de este evento fue llevar a los invitados internacionales a barrios alejados del centro de la ciudad, donde históricamente se habían llevado a cabo la mayoría de las actividades culturales. La cuestión de la descentralización fue interpretada como una “puesta en práctica de democratización de la cultura”⁶⁷, en concordancia con programas del gobierno articulados desde junio de 1984 para incentivar la cultura en barrios alejados del centro de la ciudad⁶⁸. De esta forma, la actriz sueca Bibi Anderson tuvo una conversación sobre “Teatro y democracia” en el Centro Cultural Flores; el poeta chileno Nicanor Parra dio un

⁶³ Luis Mihovilcevic, *Cómo conocí a Luigi Nono*, 2006. Disponible en: <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 de diciembre de 1985, p. 28.

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

⁶⁶ “El texto completo del mensaje del Presidente. Puntos principales del discurso de Alfonsín”, *La Nación*, 2 de febrero de 1985; “Discurso de Alfonsín”, *La Prensa*, 2 de diciembre de 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, “Repensando las políticas culturales de la transición”, *Sociedad*, no. 9, 1996, p. 63-84.

recital de poesía en una prisión; y el pintor ecuatoriano Osvaldo Guayasamín dio una charla abierta en el Centro Cultural Parque Chacabuco.

El nuevo gobierno se focalizó en crear una pluralidad cultural de ideas: como ha analizado la historiadora del arte Viviana Usubiaga, el mensaje del gobierno fue que “la cultura pertenece a todos”⁶⁹, lo que suponía también que “el ejercicio pleno de la *libertad* de expresión, la *descentralización* del poder y la *democratización* de la cultura fueron los pilares que se buscó consolidar para consensuar el nuevo régimen”⁷⁰. Otro tema recurrente era romper los límites entre las culturas consideradas “alta” y “baja”, y hacer de la cultura una actividad colectiva, en el espacio público abierto, en los parques y en la calle⁷¹. La cobertura general de la prensa secundó las declaraciones del gobierno, declarando que “la cultura es uno de los pilares que fortalecen la democracia”⁷². La reactivación del campo cultural hizo coincidir el evento con muchos otros, por ejemplo, recitales de Fito Páez en el Luna Park, de Sumo en el Teatro Astros, y charlas y conciertos de la Agrupación “Otras músicas”⁷³.

El gobierno de Alfonsín, que terminó con una situación económica inflacionaria acelerada y que encontró muchas dificultades en otras áreas de gobierno, obtuvo uno de sus mayores logros en el sector cultural (además del de derechos humanos), al hacer hincapié en la importancia de una “democratización” de la cultura (mientras que en otros terrenos quedaba en claro que el poder de intervención del gobierno era aún insuficiente)⁷⁴. La recepción general

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.

⁷¹ *Ibid.*, p. 159-162.

⁷² “Buenos Aires, capital de las artes”, *La Razón*, 2 de diciembre de 1985, p. 18-19.

⁷³ Silvano Picchi, “Agrupación ‘Otras Músicas’”, *La Prensa*, 5 de diciembre de 1985, p. 15; “Anuncios”, *La Nación*, 13 de diciembre de 1985. La agrupación de jóvenes compositores fue fundada en 1985.

⁷⁴ Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina (2ª edición)*, 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., p. 168.

del evento fue positiva⁷⁵, y fue especialmente una victoria para el secretario de cultura, Pacho O'Donnell, cuyas políticas habían sido criticadas antes de este evento⁷⁶. Incluso las controversias (por ejemplo, aquella que surgió por las críticas de Kive Staiff a O'Donnell) fueron bien recibidas: un periodista afirmaba que un secretario de cultura polémico era preferible si eso implicaba que la cultura tenía visibilidad en la discusión pública⁷⁷.

La prensa destacó que la palabra clave fue “democracia” y que el evento atrajo a “olas de público”⁷⁸. En una controversia sobre si la palabra “democrática” era pertinente para hablar de la cultura, un periodista citó la respuesta afirmativa de Luigi Nono al respecto, quien había retrucado: “¿No existe acaso una cultura del ‘diktat’?”⁷⁹. Nono venía del Congreso Internacional de La Habana⁸⁰, un evento que fue asociado al de Buenos Aires: “Con el convencimiento que la cultura es uno de los pilares que afianzan la democracia, algunas de las personalidades más importantes del mundo (...) del arte en general, estarán presentes en Buenos Aires (...) para avalar (la) transición democrática argentina”⁸¹.

Durante el Encuentro, el presidente Alfonsín pronunció discursos en distintos contextos, en los que defendía la tolerancia y la libertad de pensamiento, convocaba a un “pacto democrático”⁸² y definía al sujeto democrático como “aquel que ha interiorizado, hecho suyos, los valores, éticos y políticos antes expuestos – legitimidad del disenso, pluralismo como

⁷⁵ Schóo destaca que “a los detractores se les escapó un detalle importante (...): la necesidad argentina de reinsertarse definitivamente en el lugar que veinte años atrás había ya conquistado en el cuadro de la cultura occidental. Por suerte, el gobierno radical entendió que era por esa vía que también la Argentina recobrara un buen nombre y un prestigio que sucesivas calamidades (...) habían empañado hasta casi la oscuridad total”. Resalta que las personas comunes pudieron intercambiar con figuras de las pantallas del mundo – “(e)se mundo donde la cultura está viva y es tan real e importante como el precio de los tomates, o el algodón de los hospitales: no más importante, pero tampoco menos”. Ernesto Schóo, “La cultura en democracia”, *La Razón*, 17 de diciembre de 1985, p. 9.

⁷⁶ Marcelo Moreno, “La gestión de O'Donnell. Pacho el múltiple”, 13 de diciembre de 1985, p. 28.

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

⁷⁸ “Democracia fue la palabra básica”, *La Nación*, 15 de diciembre de 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.*

principio y como método, aceptación de las reglas básicas de la convivencia social, respeto de las diferencias, voluntad de participación –. En un país con arraigadas tradiciones autoritarias, la emergencia de sujetos democráticos no va de suyo; es una tarea, una empresa”⁸³.

Durante esos días, “Buenos Aires se transformó en un hervidero cultural y también político”⁸⁴. En medio del evento, los juicios contra los militares llegaron a su fin, con una expectativa de la ciudadanía por el resultado del fallo de la corte en relación con los juicios a las juntas militares. El veredicto que condenó a los líderes militares fue anunciado el 9 de diciembre de ese año, una años después del comienzo de los juicios⁸⁵. Las condenas fueron celebradas, pero también juzgadas insuficientes: lo que llevó a las organizaciones de Derechos Humanos a organizar una V Marcha de la resistencia, el 11 de diciembre de 1985, exigiendo “juicio y castigo para todos los culpables”⁸⁶.

La cercanía geográfica del Palacio de Justicia “donde terminaba de producirse un pronunciamiento inédito en los anales de la historia del hemisferio” y el Salón Dorado del Teatro Colón – donde “la acústica del Colón transmite y magnifica la exhalación de los corchos del champán”⁸⁷, no pasó desapercibida. La “fiesta inolvidable” en el Colón fue la apertura del Encuentro, con más de mil invitados, entre los que la bailarina Liliana Belfiore recalca que era éste “un ámbito que (...) ‘le traía muchas evocaciones, buenas y no tanto’”⁸⁸. La historia

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.

⁸⁵ El veredicto condenó a Rafael Videla y Emilio Eduardo Massera a prisión perpetua, a Roberto Eduardo Viola, Armando Lambruschini y Jorge Eduardo Acosta a 17, 8 y 4 años respectivamente Galtieri, Graffigna, Anaya y Lami Dozo fueron absueltos. “Condena perpetua de reclusión a Videla y de prisión a Massera”, *La Nación*, 10 de diciembre de 1985, p. 1; “Dictóse el fallo judicial por los excesos en la represión”, *La Prensa*, 10 de diciembre de 1985; “Severas penas para 5 ex comandantes”, *La Razón*, 9 de diciembre de 1985; “Habrà hoy sentencia en el juicio a las juntas”, *La Prensa*, 9 de diciembre de 1985.

⁸⁶ “La Marcha de la resistencia”, *La Nación*, 12 de diciembre de 1985.

⁸⁷ Emilio Petcoff, “La fiesta inolvidable. Artistas, champan y euforia en el Colón”, *Clarín*, 10 de diciembre de 1985.

⁸⁸ *Ibid.*

política del Teatro Colón⁸⁹ y sus conexiones con la dictadura generaban tensiones, tanto por los juicios a los militares en el edificio de enfrente, como por la celebración de la democracia que se intentaba llevar a cabo en un espacio con esta carga simbólica. En palabras de un periodista:

Enfrente, a menos de 100 metros, en el viejo y austero edificio de los Tribunales, la justicia cerraba uno de los procesos más importantes de la historia argentina, y, al mismo tiempo que se iniciaba la polémica, alguna mano anónima apretaba perillas encendiendo las lamparitas intercaladas en las imponentes arañas del Teatro Colón⁹⁰.

Pero este acto de apertura fue, esencialmente, una fiesta en la que el “vino de honor” para recibir a los invitados internacionales, fue en verdad “ríos de champagne y whisky (para) digerir mejor los 15 mil saladitos, las cazuelitas y los cientos de helados”⁹¹, que habían sido cedidos por una empresa privada – aclaraba el periodista. Entre los locales, asistieron la ‘ravissante’ Mirtha Legrand, la actriz China Zorrilla, Gyula Kosice, el productor de *La historia oficial* (la película de Luis Puenzo sobre la dictadura, recientemente galardonada con un Oscar), así como “la tilingüería”⁹² que se filtró en los eventos debido a la presencia de estrellas internacionales⁹³.

Se trató, en palabras de un periodista, de una velada “en la que la intelectualidad tomó prestado el Teatro Colón”⁹⁴, planteando tensiones entre la cultura política e intelectual locales. La fiesta fue la ocasión para artículos que comentaban: “El paso de una señora o señorita en indescriptible vestido dorado con ‘tajos’ laterales, hizo opinar a un intelectual: ‘Esta es el cometa Halley: pura cola...’”⁹⁵, o que “(e)n uno de los balcones laterales, dos chicas cuyos esculturales físicos no pretendían ser ocultados por los ceñidos vestidos, se asomaron a la calle

⁸⁹ Esteban Buch, *The Bomarzo affair: ópera, pervisión 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 de diciembre de 1985, p. 12.

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 de diciembre de 1985, p. 42-43.

⁹³ “La caza del extranjero durante un cóctel en el Teatro Colón”, *La Razón*, 10 de diciembre de 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.

Tucumán. A las ninfas les llamó poderosamente la atención la cantidad de pintadas que cubrían las paredes de la vereda contraria al Teatro Colón: ‘Sabés que pasa – le dijo una a la otra, con aire displicente y doctoral –, es que acá la gente carece de cultura’”⁹⁶.

Dentro del ámbito cultural, el retorno de la democracia no había significado un momento de rendición de cuentas concreto, en el sentido de que a ningún artista se le solicitó justificar sus acciones durante el régimen dictatorial. Sin embargo, no faltaron por ello las controversias. Por ejemplo, durante ese mismo mes de diciembre, la Orquesta Sinfónica Nacional (que se había manifestado para reclamar más presupuesto y menos precariedad⁹⁷) se negó a interpretar una obra del compositor argentino Roberto Caamaño, debido al papel que éste había desempeñado mientras representaba a la sección de música en la Secretaría de Cultura en 1976 y 1977. En un “Editorial” en *La Nación*, se condena esta actitud, juzgada como un acto de “censura por razones políticas”: “(a)l excluir la obra de un compositor por razones referidas exclusivamente a sus antecedentes como funcionario o por sus ideas políticas, los integrantes de la Sinfónica han consumado un acto de censura inadmisibles”⁹⁸.

Sobre la elección del programa del Encuentro, fue cercano a los “gustos personales” de los organizadores, especialmente de Mario O’Donnell, y “quizás por eso hubo cierto espíritu **revival** de la década de los sesenta, con ya canosos cineastas como Gillo Pontecorvo (*La batalla de Argel* (...)) o Lindsay Anderson”⁹⁹, con un empeño de los organizadores por lograr “ese aire democrático”¹⁰⁰. Sin embargo, los escritores del interior fueron agrupados como “del interior”¹⁰¹. Desde el punto de vista musical, parece que también hubo dicho revival (por la presencia de Gandini). Alicia Terzián, no fue invitada a participar, e incluso lo aclaró en una

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

⁹⁷ “La Sinfónica protesta en la Plaza”, *La Nación*, 5 de diciembre de 1985.

⁹⁸ Bartolomé Mitre, “Editorial. Censura en el ciclo de la Sinfónica”, *La Nación*, 6 de diciembre de 1985.

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

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

nota enviada a *La Prensa* el 26 de noviembre, expresando “que nunca recibió una nota formal informándole e invitándola a participar”¹⁰² del encuentro.

El Encuentro tuvo cuatro eventos musicales: la ceremonia de apertura, en la que Astor Piazzolla recibió el reconocimiento de “Ciudadano ilustre de Buenos Aires”¹⁰³, seguido de un concierto de tango; la ceremonia de clausura, en la que se interpretó la *Misa Criolla* de Ariel Ramírez¹⁰⁴, dirigida por el compositor con la participación del Conjunto Hancara, y de los coros del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y del Banco de la Provincia de Buenos Aires; y finalmente, la visita del compositor Luigi Nono, el único invitado musical internacional¹⁰⁵. En paralelo al Encuentro se realizó también un homenaje a Osvaldo Pugliese en el Teatro Colón, en honor de su cumpleaños número 80, que tuvo un gran éxito de público¹⁰⁶.

La elección de la *Misa Criolla* fue celebrada como un acierto, “por su representatividad a nivel internacional (y) también por el arraigo popular que el paso de los años sólo parece ir acrecentando entre los argentinos”, destacándose también la “fiesta popular” que cerró el encuentro¹⁰⁷. Sin embargo, la charla titulada “Raíces” sobre la música folclórica a cargo de Ariel Ramírez con la coordinación de la periodista Bianca Rébort, en un evento que resaltaba la importancia de las raíces naturales y los orígenes en la tierra o en tradiciones nacionales de la música, tuvo escasa concurrencia del público¹⁰⁸.

¹⁰² “Aclaración de A. Terzián”, *La Prensa*, 10 de diciembre de 1985.

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

¹⁰⁴ Una misa tradicional escrita utilizando materiales musicales folclóricos. 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 de diciembre de 1985.

¹⁰⁶ “Pugliese en el Colón: ya no quedan entradas”, *Clarín*, 13 de diciembre de 1985; “La misa tanguera del Teatro Colón”, *Clarín*, 5 de diciembre de 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 de diciembre de 1985, p. 10.

¹⁰⁸ Juan Lacona, “Ariel Ramírez”, *La Razón*, 7 de diciembre de 1985, p. 39.

2.3.1. Luigi Nono de regreso en Buenos Aires

La visita de Luigi Nono es interesante por varias razones. Por un lado, sus intervenciones fueron algunas de las pocas que suscitaron controversias políticas durante el evento. Su presencia dio visibilidad a tensiones dentro del campo de la música – a menudo considerado “apolítico”. Por otro lado, sus charlas sacaron a la luz discusiones estéticas relacionadas con cómo se iba a definir la nueva música. Nono participó en tres eventos¹⁰⁹: una mesa redonda, acompañada por compositores y críticos argentinos, que tuvo lugar en el Centro Cultural Parque Chacabuco¹¹⁰; una charla abierta con Gerardo Gandini, que tuvo lugar en el Teatro San Martín; y una presentación de su música, en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.

En la charla con Gandini, el compositor italiano comenzó recordando su última visita a la Argentina, en 1967, en la que había enseñado en el Instituto Di Tella/CLAEM, invitado por Alberto Ginastera. Nono recordó que durante ese viaje había una preocupación general por la creciente falta de libertad y la censura de la ópera *Bomarzo* de Alberto Ginastera¹¹¹, contra la cual Nono se había manifestado ante la prensa, cancelando incluso un concierto de sus obras¹¹².

En ese momento, su posición como un compositor de vanguardia socialmente comprometido era muy atractiva para sus colegas latinoamericanos, con quienes mantendría una relación duradera¹¹³. La relación era recíproca; como muchos autores han discutido,

¹⁰⁹ Las fechas exactas de las participaciones de Nono no son las mismas según diferentes fuentes, pero la mayoría concuerdan en que la mesa redonda con compositores y críticos tuvo lugar el 6 de diciembre, la charla abierta con Gandini el 8, y la audición de obras el 11 de diciembre, de 1985.

¹¹⁰ Los participantes fueron Victor Bouilly (sic, Bouilly), Hilda Dianda, Haydée Francia, Luis María Serra, Carlos Aldo Serra, y Julie Wysz según algunas fuentes; y según otras, Victor Bouilly (sic), Napoleon Cabrera, Iván Cosentino, Hilda Dianda, , Martín Müller, Luis María Serra, y Carlos Suffern.

¹¹¹ Alicia Lo Bianco, “Luigi Nono, compositor italiano. El maestro no pudo hablar de música”, *Clarín*, 12 de diciembre de 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, texto inédito. Descargado del sitio: <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/nono/apuntes.html> (no accesible)

muchos compositores latinoamericanos tuvieron una influencia directa en Nono¹¹⁴. Luego de su visita de 1967, el compositor regresó al continente al menos una vez durante la década de 1970 para los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea celebrados en Uruguay en 1975. En una entrevista en *La Nación* afirma que la apertura para las transformaciones está en los jóvenes y en la mentalidad joven, y declara, para aquellos que todavía critican las supuestas discrepancias entre sus posturas políticas y estéticas, que “lo primero, (es) escucharse. Sin este requisito, tan elemental, no es posible un ‘Encuentro de cultura democrática’ como éste, que nos convoca en una Argentina democrática. (...) En todos los campos, en el arte, en la ciencia, en la economía y en la política, yo creo en la autonomía y no en el ‘dictat’”.

A diferencia de su visita de la década de 1960, o de su visita posterior a Uruguay, no hay menciones del viaje de 1985 en los escritos publicados del compositor¹¹⁵, y la documentación en el archivo Luigi Nono es escasa. Una razón puede ser que, aunque se organizó una presentación de sus obras (a través de grabaciones) en una institución musical, las autoridades no habían organizado interpretaciones de sus obras. Tal vez una obra como *¿Dónde estás hermano?*, escrita en 1982 para un evento de Amnistía Internacional y dedicada a los desaparecidos en Argentina, hubiese sido perfecta para el evento.

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 investigadora Daniela Fugellie analizó los encuentros del compositor con América Latina, tomando como fechas para su cronología a los encuentros en Europa con los compositores brasileños Hans-Joachim Koellreutter y Eunice Katunda en 1948, y finalizando con los sucesivos golpes de estado en Uruguay, Chile y Argentina, que marcaría los límites del proyecto socialista en América Latina, a partir de 1972. Fugellie argumenta que es la experiencia latinoamericana la que cambia su forma de entender la relación entre música y política, ya que puede observar la relación entre represión político-económica y cultural. Ver Daniela Fugellie, “‘Luigi Nono: Al gran sol de la revolución’. Algunos de sus encuentros con la América Latina entre evolución y revolución de la nueva música (1948-1972)», *Boletín Música*, no. 35, 2013. Ver también Cirilo Vila y Andreas Bodenhöfer, “Entrevista a Luigi Nono”, *Revista Musical Chilena*, vol. 115-116, julio 1971; Graciela Paraskevaidis, “Apuntes sobre Luigi Nono y su relación con América Latina”, *art. cit.*; Coriún Aharonián, “Resumen de los quince cursos latinoamericanos de música contemporánea”, *art. cit.*

¹¹⁵ Luigi Nono, *Écrits*, *op. cit.* Ver capítulos : “Feuillets envoyé à la maison” (1967), “En la sierra et au parlement” (1968), “Cours latino-américain de musique contemporaine” (1972) y “Appel de Luigi Nono pour les patriotes Uruguayens” (1973).

El único documento en el archivo es un telegrama confirmando su viaje a Buenos Aires desde La Habana, donde el compositor estaba participando en el II Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América (Cuba, 29 de noviembre de 1985), en el que Gabriel García Márquez pronunciaría el discurso de apertura, “Palabras para un nuevo milenio”¹¹⁶. Antes de llegar (dos días tarde debido a problemas organizativos¹¹⁷), diría en una entrevista que venía a “contribuir personal y públicamente a expresar su solidaridad con la nueva etapa democrática”¹¹⁸.

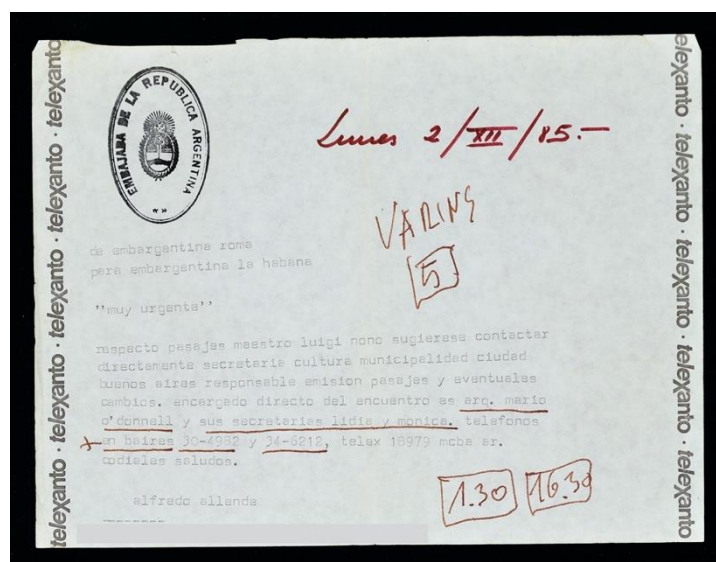


Ilustración 4 - Visita de Luigi Nono a Buenos Aires, telegrama.

¹¹⁶ Entre otros temas, el escritor menciona la explosión de encuentro internacionales de intelectuales de ese momento histórico, afirmando que “un intelectual complaciente podría nacer dentro de un congreso, y seguir creciendo y madurándose en otros congresos sucesivos, sin más pausas que las necesarias para trasladarse del uno al otro, hasta morir de una buena vejez en su congreso final”. Sobre lo mismo, destacó la importancia de una pluralidad de disciplinas representadas (escritores, pintores, músicos, sociólogos, historiadores y científicos), y también, la importancia en América Latina, “la peligrosa memoria de nuestro pueblos (...) una materia prima de carácter múltiple que acompaña cada paso de nuestras vidas. Una cultura de resistencia que se expresa en escondrijos del lenguaje en las vírgenes mulatas – nuestras patronas artesanales –, verdaderos milagros del pueblo en contra del poder clerical colonizador. Una cultura de la solidaridad, que se expresa ante los excesos criminales de nuestra naturaleza indómita, o en la insurgencia de los pueblos por su identidad y soberanía”. Gabriel García Márquez, “Encuentro de intelectuales. Palabras para un nuevo milenio”, *El periodista de Buenos Aires*, 13 de diciembre de 1985.

¹¹⁷ Jorge Ricardo Aulicino, “Encuentro Internacional de Cultura. Aciertos, desajustes y punto final”, *art. cit.*; “El encuentro de la Cultura está en marcha a todo vapor”, *La Nación*, 3 de diciembre de 1985; Cristina Mucci, “Reflexiones sobre el encuentro”, *La Razón*, 4 de diciembre de 1985, p. 27.

¹¹⁸ “Luigi Nono: Música, talento y solidaridad”, *Clarín*, 5 de diciembre de 1985, p. 49.

En la charla abierta con Gandini, las críticas periodísticas coinciden en afirmar que Nono “no pudo hablar de música”, porque “las referencias al pasado histórico argentino, la censura, la desinformación y la encrucijada latinoamericana se impusieron a la temática estrictamente artística de la reunión”¹¹⁹. Como recuerda un compositor que asistió a la charla, el público quería escucharlo hacer declaraciones políticas – como lo había hecho en viajes anteriores, donde había declarado “primo di tutto io sono comunista”¹²⁰. La prensa estuvo de acuerdo en que el público “se mostró menos interesado en su experiencia musical que en sus opiniones políticas”¹²¹.

Esto, aparentemente, no fue un problema para el compositor. Varias críticas concuerdan en la descripción de la siguiente escena: una militante de los derechos humanos lo invitó a asistir a una marcha para pedir la libertad de los presos políticos, a lo que otro miembro del público respondió que “no hay presos políticos y éste no es momento para hablar de política”¹²², o bien que los presos políticos “no existen”¹²³, o que “una asistente denunció públicamente ‘la existencia en la Argentina de 15 presos políticos’”¹²⁴. Nono intercedió diciendo “Podemos hablar de lo que quieran”¹²⁵ y se excusó de no poder asistir a la marcha, ya que su regreso a Europa estaba previsto para antes de esa fecha, pero expresó su solidaridad con los prisioneros¹²⁶.

Cuando se le pidió que tomara una posición sobre el tema, “Nono, tras reconocer los avances democráticos en la Argentina y, en esta tarea, la responsabilidad que le cupo al presidente Alfonsín, confesó haber participado el jueves pasado en una ronda con las Madres

¹¹⁹ Alicia Lo Bianco, “Luigi Nono, compositor italiano. El maestro no pudo hablar de música”, *art. cit.*

¹²⁰ Luis Mihovilcevic, “Cómo conocí a Luigi Nono”, *art. cit.*

¹²¹ “Luigi Nono y el diablo”, *La Nación*, 13 de diciembre de 1985.

¹²² 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 de diciembre de 1985, p. 42.

¹²³ Jorge Ricardo Aulicino, “Entretelones de las jornadas. Polémicas y pataleos”, *art. cit.*

¹²⁴ “Por los pasillos del San Martín”, *La Razón*, 8 de diciembre de 1985, p. 10.

¹²⁵ Jorge Ricardo Aulicino, “Entretelones de las jornadas. Polémicas y pataleos”, *art. cit.*

¹²⁶ Alicia Lo Bianco, “Luigi Nono, compositor italiano. El maestro no pudo hablar de música”, *art. cit.*

de Plaza de Mayo, haber tenido un amplio diálogo con ellas en el que les informó sobre la labor de Amnesty International en favor de los familiares de los desaparecidos en América Latina”¹²⁷. La crítica describió al público como heterogéneo – “desde jóvenes adherentes al movimiento punk, al menos en la forma de vestirse y de peinarse, hasta formales señores que ya habían saltado la barrera de los cincuenta”. La de Nono fue una de las pocas discusiones “subidas de tono”¹²⁸ según la prensa de la época, y si bien no se ejecutó música del compositor, su visita tuvo una gran cobertura mediática¹²⁹.

¹²⁷ “Por los pasillos del San Martín”, *La Razón*, *art. cit.*

¹²⁸ Jorge Ricardo Aulicino, “Entretelones de las jornadas. Polémicas y pataleos”, *art. cit.*

¹²⁹ La compositora Carmen Baliero recuerda que fue una madre de Plaza de Mayo quien lo invitó a marchar con ellas, que fue Francisco Kröpfl quien dijo que no había que hablar de política porque no era el espacio, y que Coriún Aharonián comenzó a gritar “¡fascistas!”. Según Baliero, Nono silenció a la audiencia para decir que sería un gran honor marchar con ellas. Entrevista con Carmen Baliero, Buenos Aires, 6 de enero 2018.



Ilustración 5 - Visita de Luigi Nono a Buenos Aires, prensa.

Como hemos anunciado, este episodio fue destacado por la prensa como uno de los pocos durante este Primer Encuentro para la Cultura Democrática en el que surgió la política¹³⁰.

¹³⁰ Los otros dos fueron la conferencia de Fernando Arrabal, en la que una persona del público interrumpió la charla para decir que “en esta bella democracia de la que usted habla, hay presos políticos y no existe la libertad de expresión” (ver Aída Giacani, “Arrabal logró provocar el escándalo”, *La Razón*, 12 de diciembre de 1985, p. 32, y Daniel Gonzalez, “El escándalo final convirtió la conferencia de Arrabal en un hecho teatral surrealista”, *La Razón*, 12 de noviembre de 1985, p. 11); y una amenaza de atentado que obligó a vaciar el auditorio e interrumpir uno de los eventos en el Centro Cultural de la Ciudad – un espectáculo sobre diseño y la institución del CAYC, dirigido por Jorge Glusberg – “En este caso, habría habido un componente de antisemitismo, dirigido contra el director del CAYC, Jorge Glusberg”, “no hubo artefacto explosivo ni daños materiales, pero constituye un hecho muy grave (...) Denunciarlos y oponerse a ellos, tanto en el terreno cultural como en cualquier otro, es necesario

En la charla, Gandini leyó un texto sobre los efectos y consecuencias de la dictadura en la cultura argentina, destacando a la “desinformación” como uno de los “lastres” que todavía se arrastraban, y poniendo como ejemplo que había una “ausencia de música contemporánea argentina” en el evento¹³¹. Nono también había afirmado que el conocimiento recíproco entre compositores latinoamericanos y europeos era muy limitado¹³².

Sin embargo, en 1985, los desafíos a los que se enfrentaba una música políticamente comprometida no eran los que habían existido en el momento de las visitas de Nono durante la década de 1960. La pregunta ya no era cuáles eran las conexiones entre una revolución social y una musical, sino más bien, cómo hacer que esta música fuese accesible a un público más amplio. Este episodio sirve para cuestionar la percepción de la música como un campo apolítico.

En cuanto a sus apreciaciones estéticas, Nono negará la utilidad y la propiedad de las etiquetas de “popular” y “clásica” que se aplican a la música. Las decreta “una clasificación que tiene su origen en la mentalidad iluminista (...) regida por la idea de progreso, todopoderosa en los siglos XVIII y XIX”¹³³, mientras que, para el compositor, “cada época modifica su estilo y sus obras, y no es inteligente aplicar a una la que vale para otras”¹³⁴.

si debe sobrevivir una sociedad no autoritaria” (ver Bengt Oldenburg, “Acto repudiable”, *La Razón*, 17 de diciembre de 1985, p. 39)

¹³¹ Alicia Lo Bianco, “Luigi Nono, compositor italiano. El maestro no pudo hablar de música”, *art. cit.*

¹³² “Luigi Nono: Música, talento y solidaridad”, *Clarín*, *art. cit.*

¹³³ Napoleón Cabrera, “Un gran revoltoso en Buenos Aires. Luigi Nono conversó de música y de cien temas”, *Clarín*, 10 de diciembre de 1985, p. 9.

¹³⁴ *Ibid.*

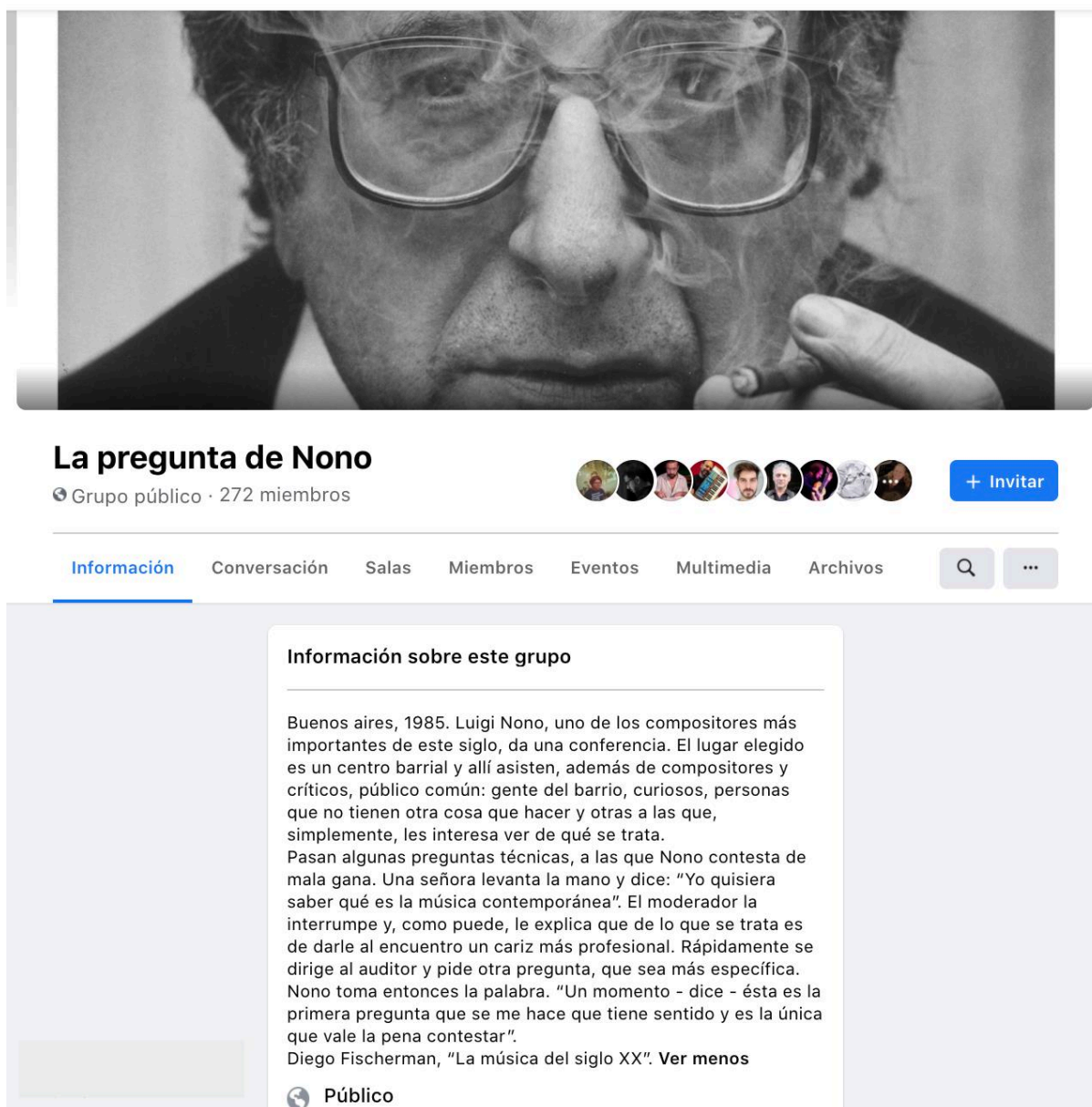


Ilustración 6 - Grupo Facebook "La pregunta de Nono".

Cerraremos esta sección con el análisis de un episodio clave, que ocurrió durante la mesa redonda de Nono con los críticos de música, en el que se le pidió al compositor dar una definición a la pregunta “¿Qué es la música contemporánea?”. En su respuesta, Nono “evitó una definición verbal y propuso ejemplos sonoros: percusión sobre la mesa, golpes en el micrófono, manejo de su propia voz, etc., para sugerir que los materiales de que se vale el compositor son hoy mucho más variados que la notación tradicional”¹³⁵, según la descripción

¹³⁵ *Ibid.*

de Napoleón Cabrera. Otro crítico coincidió en que “dio un golpe fuerte, luego un grito en el micrófono, después un susurro casi inaudible y frotándolo dio a entender que la música contemporánea se dedicaba a investigar y crear sonidos no convencionales y usarlos creativa y artísticamente. Explicó luego, con toda cortesía, que para ser claro y didáctico en estos temas habría que explicarlo, con otra metodología, en otro ámbito y durante un seminario”¹³⁶.

Esta escena permaneció en la memoria del público que estaba presente. El crítico Diego Fischerman se refirió a ella en su libro sobre música del siglo XX¹³⁷, y hoy en día existe incluso un grupo de Facebook que lleva el nombre “La pregunta de Nono”. En su libro, Fischerman afirma que Nono también había dicho que esta era “la pregunta más interesante que se le había hecho” (aunque esta frase no es mencionada en la cobertura de la prensa de la época).

Uno de los elementos clave de esta anécdota, tal como la recuerdan los presentes y la prensa, es el hecho de que la pregunta fue formulada por una “persona”¹³⁸ que era también una “Señora de Barrio”¹³⁹, es decir, alguien que parecía no tener nada que ver con el campo específico de la música contemporánea. La realidad, sin embargo, fue otra, puesto que la pregunta fue formulada por una “joven y bienintencionada funcionaria del complejo Parque Chacabuco (que) insistió que en forma sencilla se le dijera qué era la música contemporánea”¹⁴⁰. En ese momento, el periodista de *La Nación* se mostró escéptico sobre el enfoque inclusivo del Encuentro, alegando que un centro cultural en medio de un parque en algún lugar lejos del centro de la ciudad no era el mejor lugar para acoger a una figura de la vanguardia:

Había allí un lamentable malentendido. Era evidente que esta descentralización de la cultura democrática por los cien barrios porteños no podía resultar muy

¹³⁶ “Riesgos y desdichas de la cultura vecinal”, *La Nación*, 7 de diciembre de 1985.

¹³⁷ Diego Fischerman, *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

¹³⁸ Napoleón Cabrera, “Un gran revoltoso en Buenos Aires. Luigi Nono conversó de música y de cien temas”, *art. cit.*

¹³⁹ Luis Mihovilcevic, “Cómo conocí a Luigi Nono”, *art. cit.*

¹⁴⁰ “Riesgos y desdichas de la cultura vecinal”, *La Nación*, *art. cit.*

propicia para que doña Rosa, a la salida del supermercado, entrara a escuchar a un paladín de la música contemporánea como Luigi Nono¹⁴¹.

El mismo periodista sugería que las setenta personas presentes se habrían sentido más cómodas asistiendo a “una sala en el centro de la ciudad”¹⁴², ya que ninguna de las preguntas “parecía revelar a vecinos de Parque Chacabuco”¹⁴³. A esta idea Cabrera agregaría que “las respuestas del músico habrían sido quizás mejor aprovechadas si nuestro público se habituara al orden mental”¹⁴⁴.

En todo caso, la ambición inclusiva fue real: “cuando decimos Buenos Aires queremos decir exactamente eso Buenos Aires: incluyendo Mataderos, Balvanera, Parque Patricios o Villa Soldati. Durante siete años, el sólo pensar en esta posibilidad hubiera sido ingresada en el terreno de la más absurda utopía. Hoy es una realidad y un logro: más allá, mucho más allá, de vindicaciones o diatribas”¹⁴⁵. En ese contexto, el crítico de *Clarín* celebraba esta iniciativa en los barrios, Doña Rosa incluida:

La receptividad de la gente dejó con un palmo de narices a otros críticos, nada tilingos, pero mucho más temibles. Aquellos que escribieron con letras de molde su estupor de que se mezclara de ese modo la alta cultura con la otra. Los argumentos fueron del tipo de “**qué puede saber doña Rosa de Luigi Nono?**” Para sorpresa, o quizás no, de estos críticos, la gente dialogó mano a mano con **Luigi Nono**, a pesar de no haber escuchado jamás una sola nota suya¹⁴⁶.

Esta alusión a “Doña Rosa” tanto de Napoleón Cabrera como de Jorge Aulicino, era una referencia al personaje inventado por el periodista Bernardo Neustadt en los años 80 en su programa “Tiempo Nuevo”. Representaba a la persona “común y corriente”, al ama de casa promedio, a la que él explicaba los acontecimientos políticos y económicos del país, porque

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Napoleón Cabrera, “Un gran revoltoso en Buenos Aires. Luigi Nono conversó de música y de cien temas”, *art. cit.*

¹⁴⁵ Osvaldo Gallone, “Buenos Aires Capital de las Artes. La fiesta del encuentro”, *art. cit.*

¹⁴⁶ Jorge Raúl Aulicino, “Encuentro Internacional de Cultura. Aciertos, desajustes y punto final”, *art. cit.*

“doña Rosa no podía pensar por sí misma: (...) por suerte, para eso estaba la televisión”¹⁴⁷. Sin embargo, si para Cabrera Doña Rosa no tenía nada que hacer en ese centro cultural, para Aulicinio la misma podía discutir con Nono “mano a mano”. Vemos que prevalecía la percepción de la música contemporánea como algo reservado a unos pocos seleccionados.

Federico Monjeau, en su libro *Un viaje en círculos*, afirma que la visita de Nono en 1985 marcó “fuertemente a una generación de músicos locales (...) dada la integración que Nono proponía entre política, arte y vida (...) aunque siempre las terminaba reconduciendo a un mismo núcleo: Venecia”¹⁴⁸, describiendo al encuentro como “una pequeña primavera dentro de otra (la del gobierno de Raúl Alfonsín)”¹⁴⁹. Así como Cage había agitado las cosas en Darmstadt¹⁵⁰, la visita de Nono agitó el campo argentino, que estaba en proceso de reconfiguración. Aunque Nono no regresaría a Buenos Aires, su música permaneció presente en la ciudad, como uno de los compositores recurrentes del Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín desde el año 1997, con las interpretaciones de *La Lontananza nostálgica utópica futura* en 2002, y *Prometeo* en 2013¹⁵¹.

Sin embargo, la visita de Nono también reveló diferencias sobre la concepción de cómo tenía que ser la música contemporánea en relación con los nuevos valores democráticos. La visión de Nono en ese momento - centrándose en un enfoque experimental del sonido, la sospecha de abiertas alusiones a la historia musical, y un compromiso con lo nuevo como intrínsecamente socialmente comprometido –, ofreció un fuerte contraste con la postura de Gandini, que giraba en torno a las alusiones a historia musical, y que introducía una sospecha

¹⁴⁷ Redacción de Ser Argentino, “Doña Rosa”, *SerArgentino*, 19 de abril de 2018. Disponible en: <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 en: <https://doi.org/10.1590/1678-987319277007>

¹⁴⁸ Federico Monjeau, *Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales*, Buenos Aires, Mardulce, 2018, p. 51.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵⁰ Martin Iddon, *New Music at Darmstadt*, op. cit. ; Luigi Nono, “Historical Presence in Music Today (1959)” en Bryan R. Simms, *Composers on Modern Musical Culture: An Anthology of Readings on Twentieth-Century Music*, New York, Schirmer Books, 1999, p. 168–174.

¹⁵¹ Federico Monjeau, *Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales*, op. cit., p. 52-57.

sobre la novedad como valor en sí. Ambos compositores llegaron a ser muy influyentes en la escena, pero por diferentes razones. Si la postura desde el exterior de Nono representaba una visión provocativa – y para algunos, más atractiva –, la visión interna propuesta por Gandini estaba en mayor sintonía con las posturas respecto de la cultura que sostenían las nuevas autoridades argentinas.

2.4. Música contemporánea en democracia

En este capítulo vimos cómo, en los primeros años del nuevo gobierno, la democracia como significante adquirió un conjunto específico de características que en el contexto argentino estuvieron centradas en la consolidación de una cultura popular inclusiva, con una pluralidad de voces, y en la valoración de la memoria y de la historia reciente, en la que los archivos iban adquiriendo un peso especial. Como hemos visto, es en este momento que Gerardo Gandini declaró una postura estética que respetaba a varios de estos nuevos valores democráticos. Pero así como ningún gobierno tiene el monopolio de los conceptos de lo que es la democracia, la visión de Gandini de una música democrática podía ser cuestionada, tal como lo demostró la visita de Luigi Nono.

En 1988, Beatriz Sarlo se referiría a esta problemática (en diálogo con el libro *Políticas culturales en América Latina* de Néstor García Canclini¹⁵²)

las políticas culturales democráticas son – en un sentido más general – políticas *formales*. Persiguen arreglos institucionales más que aplicar contenidos cognitivos a la sociedad. (...) Si tuviera que avanzar una hipótesis con ciertas posibilidades de demostración, diría que lo más próximo a un centro de iniciativas en la cultura urbana argentina está en el cruce de las prácticas intelectuales con formas atribuidas a la cultura popular y contaminaciones con la cultura de los medios de comunicación¹⁵³.

¹⁵² Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijabo, 1987.

¹⁵³ Beatriz Sarlo, “Políticas culturales: democracia e innovación”, *Punto de Vista*, no. 32, 1988, p. 8-13.

La problemática de una música que resuene con su contexto histórico y político volverá a surgir a principios del siglo XXI. La nueva democracia que comenzó en 1983 fue en más de un sentido frágil y puesta a prueba. Sin embargo, distintos movimientos ciudadanos y sociales reaccionaron ante su amenaza, saliendo a las calles para defenderla.

En los próximos capítulos, consideraremos cómo los valores de la democracia en la música contemporánea asumirán distintos derroteros. Podemos concluir, por el momento, que en esta nueva cultura democrática persisten, por un lado, las figuras carismáticas, y que las instituciones son aún débiles. Veremos cómo estas figuras carismáticas, especialmente Gandini, desarrollarán una iniciativa institucional que no se disuelve en su propia persona. En todo caso, si bien las discusiones que tuvieron lugar en los primeros años después del fin de la dictadura atestiguan ciertas tensiones que seguirán prevaleciendo en los años siguientes, un nuevo momento para la cultura y la música, definitivamente había comenzado.

Capítulo 3. Música contemporánea en Buenos Aires – performance y enseñanza (1983-1990)

Los distintos mundos del arte tienen su propia organización, sus agrupaciones, sus convicciones (estéticas, políticas), sus públicos. En el campo de la música contemporánea que estudiamos, hemos distinguido al menos tres grandes grupos, que se encontraban en actividad al regreso de la democracia y que van a continuar durante los años siguientes. Sin seguir un orden de jerarquía, estos eran: los compositores que se mantuvieron en los márgenes de las instituciones dominantes, que privilegiaron la improvisación y las técnicas; los compositores que utilizaban la tecnología y el sonido electrónico como principal material musical en sus obras; y un tercer grupo caracterizado por una relación más estrecha con las instituciones, una colaboración con instrumentistas, y donde tanto la categoría de “obra musical” como la importancia del compositor prevalecen.

Estos tres grupos se encontraban en actividad a comienzos de los 80, pero será el tercer grupo el que cobrará relevancia en los espacios de concierto hacia fines de la década y comienzos de los 90. En este capítulo, consideramos a estos tres grupos, para luego centrarnos en las actividades de Gerardo Gandini en el Instituto Goethe y en la Fundación San Telmo. Evaluamos cómo estas iniciativas llevan a su nombramiento como primer director del CEOB y la persona que determinará el perfil musical del centro. En esta primera sección, analizamos a los otros dos grupos y cuáles son los medios de transmisión (cómo se estudia y analiza) la música contemporánea en estos años.

El primer grupo que hemos definido incluyó a músicos que privilegiaron las creaciones con elementos aleatorios y la presencia de la improvisación, muchos de los cuales, con el retorno a la democracia, se dedicaron a proyectos ligados con la enseñanza musical – y en especial, con los de las orquestas juveniles. En los años 60, los mismos se habían relacionado de forma indirecta con el CLAEM-ITDT, aunque privilegiando la experimentación y la inclusión de no-músicos en sus obras. Entre estos compositores podemos nombrar a los integrantes del grupo MMM, cuyos miembros fundadores fueron Roque de Pedro, Roberto Chavarri y Guillermo Gregorio en 1969 a los que se sumaron Ramiro Larraín, Graciela Granata, Pablo Zukerfeld, Adrián Barcesat y Tipi Jaureguiberry. También incluimos a los músicos que formaron parte del CAyC, entre los que se encontraba Luis Zubillaga¹.

En sus actividades como crítico desarrolladas en los años 70, Roque de Pedro describía el Primer Festival Internacional de Música Contemporánea (1970)², como “no todo juvenil, que poco o nada tenía de snob y complaciente”³ y con “mucho público, visiblemente”⁴. Fue durante ese festival que vinieron al país Krystoff Penderecki, Lukas Foss, Morton Feldman, y Terry Riley – cuya presentación de *In C* suscitó más de una controversia en la recepción local⁵.

El caso de Zubillaga, quien desarrolló su carrera entre Buenos Aires, Tucumán y Caracas, es el ejemplo de un músico de vanguardia que debió exiliarse durante el proceso y que regresó al país con la democracia. Discípulo de Juan Carlos Paz, había fundado y dirigido distintos grupos: el conjunto de Música Contemporánea y Grupo de Improvisación (1970-72) y de improvisación colectiva en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La

¹ Andrew Raffo Deward, “Performance, Resistance, and the Sounding of Public Space: Movimiento Música Más in Buenos Aires, 1969-1973” en Ana R. Alonso-Minutti, Eduardo Herrera y Alejandro L. Madrid (eds.), *Experimentalisms in Practice. Music Perspectives from Latin America*, op. cit., p. 279-304.

² Auspiciado por el CAyC y con la presentación del Conjunto de Música Contemporánea dirigido por Enrique Gerardi. Ver programas en el Archivo Gerardo Gandini (Biblioteca Nacional) y en el Archivo de Música y Arte Sonoro Fernando von Reichenbach. Disponible en: <https://archivofvr.unq.edu.ar/index.php/primer-festival-internacional-de-m-sica-contempor-nea>

³ Roque De Pedro, “Primer Festival Internacional de Música Contemporánea”, *Clarín*, 18 de noviembre de 1970.

⁴ Roque de Pedro, “Primer Festival Internacional de Música Contemporánea”, *La Nación*, 19 de noviembre de 1970

⁵ Norberto Chavarri, “Escándalo en el Festival”, *Revista AUDIO*, no. 2, año 1.

Plata, ambos disueltos durante la dictadura. Fue director artístico del Teatro Colón en 1973 durante el breve gobierno de Héctor Cámpora, y director de extensión universitaria de la Universidad de Buenos Aires (UBA). En 1977 se vio obligado a exiliarse a Caracas luego de ser destituido de todos sus cargos, de estar vetado por su actividad militante y de haber sufrido una amenaza de desalojo.

En 1983 regresó a Buenos Aires para ser parte de la “reconstrucción de un país que creía estar reiniciando su historia con fe, empuje y honestidad”⁶. Participó de la coordinación del Primer Encuentro Latinoamericano de Compositores Críticos y Musicólogos (organizado por la Secretaría de la Presidencia, la CONAC, la OEA, y la UNESCO), y en 1985 y retomó un cargo docente en el Conservatorio de Morón. Dictó conferencias de divulgación de música contemporánea, preocupado por las preguntas “¿quién escucha nuestra música? ¿a qué sirve?”⁷. Fue un compositor que siempre formó parte de grupos – en la ANM (1968-1970), en la CUDA (Asociación de Compositores Unidos de la Argentina, 1975-1990), y de CULTRUN-CA⁸ (1989-1995). En 1984-86 es miembro fundador y director artístico de la Orquesta Sinfónica Juvenil (OSJ) de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de La Plata, y en 1984 también es miembro fundador y del consejo ejecutivo de la FAOSJ (Federación Argentina de OSJ). Sus contactos con Venezuela y la labor de las OSJ en ese país (dirigidas por J. V. Abreu) y su participación del 2do Encuentro Latinoamericano de OSJ en Venezuela son valorados en este contexto⁹. La red de OSJ, primero provincial y luego nacional, tomará mayor importancia a lo largo del período estudiado¹⁰.

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

⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁸ Este grupo se inició durante la Bienal de Orquestas Juveniles en la que varios integrantes participaron como conferencistas.

⁹ Elda Cerrato, *Luis Zubillaga. Música de cámara y sinfónica. CD Booklet, op. cit.*

¹⁰ Sobre las Orquestas escuela o orquestas juveniles en la Argentina, ver: María Villalba, “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, (enero-junio), 2010, p 131- 149; Gabriela Wald, “Proyectos de orquestas juveniles y procesos de transformación colectiva: dos estudios de caso en Buenos Aires, Argentina”,

El que hemos denominado segundo grupo de músicos, cuya estética se centró en la creación con medios electrónicos, se encuentra en un principio nucleado alrededor de la figura y las iniciativas del compositor Francisco Kröpfl. El compositor había creado, sucesivamente, el Estudio de Fonología en la Universidad de Buenos Aires (1958-1973), el laboratorio de música electrónica (1967-1971) del CLAEM-ITDT (1962-1971) y el CICMAT (1972-1977). Con el retorno a la democracia, fundó y fue el primer director del Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM), situado dentro del Centro Ciudad de Buenos Aires, y cuyo auditorio con sonido cuadrafónico inauguró en 1984.

El Centro Ciudad de Buenos Aires creado durante la dictadura en 1980 – y luego rebautizado Centro Cultural Recoleta (CCR), con el retorno de la democracia, siguiendo como modelo, al Centro Pompidou. Según analizó Viviana Usubiaga, en el mismo se retomaron y se revisaron ideas de los años 60 y el ITDT, con una creciente mistificación de esa escena. Usubiaga hace hincapié en la importancia que el imaginario de los años 60 tuvo en los años 80 – si bien observaremos que esta influencia disminuye en los 90. Esta presencia se manifestó en exposiciones como *La Minujinda* de Marta Minujín en el CCR (crítica de *La Menesunda* de los 60) y en la exposición *Recordando al Di Tella* en la Fundación San Telmo, dirigida por Jorge Helft. Usubiaga cita, sobre la importancia de los 60 en los 80, a la intelectual Beatriz Sarlo en su afirmación “hubo un momento en los años ’80 en el cual todos teníamos un libro sobre los años ’60 en la carpeta”¹¹.

Ciências Sociais Unisinos, vol. 51, no. 1, Universidade do Vale do Rio dos Sinos São Leopoldo, Brasil. enero-abril, 2015, p. 19-31. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93838249004>; Karn Avenburg, “Disputas en el orden simbólico: orquestas infantiles y juveniles en Argentina”, *Runa*, vol.39, n.1 2018, p. 95-116. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-96282018000100006&lng=es&nrm=iso. ISSN 1851-9628; Viviana Valenzuela y 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 en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16862016000100011&lng=es&nrm=iso

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.

Durante los primeros años del retorno de la democracia, el CCR se consolida como uno de los escenarios privilegiados, con exposiciones como *La Kermesse* (1986) y *Nuevas Tendencias* (1987) – una “muestra-acontecimiento multidisciplinaria” basada en una investigación sociológica sobre los hábitos culturales de la comunidad argentina, y con bandas sonoras de Daniel Melero y Diego Frenkel y música “trivial, minimal y electrónica” de un proyecto de Francisco Kröpfl¹². Sin embargo, hacia finales de los años 80, la inestabilidad política y económica intensificaron la privatización del campo cultural, con la consolidación de mercados de bienes culturales – en puja y contrarrestados por modelos de redemocratización del gobierno de Alfonsín¹³. Hacia finales de los 80, con el cambio de gobierno, el CCR – muchas veces denominado como un “gran elefante blanco”¹⁴, cambia de dirección: Osvaldo Giesso es reemplazado, primero por el arquitecto Rodolfo Livingston, y luego por Diana Saiegh.

Las actividades musicales del CCR fueron principalmente organizadas por el LIPM bajo la dirección de Francisco Kröpfl. La programación de los años 1984 - 1989 fue ecléctica: incluyó música de cámara clásica y música popular, aunque conservando como eje a la música electroacústica¹⁵. De esta forma, en 1984 hubo conciertos organizados por Alicia Terzián y los EIMC, conciertos de jazz, y un ciclo denominado “700 años de música contemporánea” a cargo del estudio de Música Renacentista del Collegium Musicum de Buenos Aires – que continuará en 1985 con distintos conciertos de música de cámara de todos los siglos. Sin embargo, los principales eventos serán los conciertos bajo las denominaciones de “música por computadoras” y “música electroacústica en el mundo”. A primera vista, podemos observar que no todas las actividades musicales eran iniciativa del LIPM, sino que el espacio servía para

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 Agradecemos, para esta sección, los materiales proporcionados por el Fondo del Laboratorio de Investigación y Producción Musical (FLIPM) y sus directores, Fara Korsunsky y Miguel Garutti.

que asociaciones exteriores (como los EIMC y el Collegium Musicum) programen sus temporadas respectivas (ver programación del LIPM, 1984-1990, en el Anexo I).

En 1985, además de distintos ciclos dedicados a “expresiones renovadoras de la música popular” y el tango, hubo dos conciertos organizados por Alicia Terzián bajo el título de “El tango, de lo popular a lo clásico”. Sin embargo, el eje serán nuevamente los ciclos dedicados a la música electroacústica – en el mundo y en Latinoamérica, y un ciclo denominado “Recordando al Di Tella”, con obras de ex-becarios del instituto (y sobre la que también se organizó una exposición). Se organizó la semana de los medios y música electroacústica, en co-organización con la Federación Argentina de Música Electroacústica (FAME), conciertos de miembros de la Agrupación Nueva Música, y un ciclo anual llamado “Difusores de la música argentina contemporánea”. También hubo conciertos dedicados a la voz en el siglo XX, a obras de percusión (bajo la dirección de Carmelo Sáitta y su ensamble), obras del Grupo de Creación Musical, así como la puesta en escena de *La voix humaine* (Jean Cocteau – Francis Poulenc) por Jorge Hacker.

La programación de 1986 tuvo distintos ciclos anuales, y contó nuevamente con la participación de distintas asociaciones. Un ciclo estuvo exclusivamente dedicado a la música electroacústica en Argentina, Latinoamérica, y el mundo, junto con la semana de la música electroacústica, y conciertos organizados por la FAME y de estrenos del LIPM. Otros dos ciclos fueron “Expresiones renovadoras de la música popular” y el ciclo “Difusores de la música contemporánea argentina”. Además, hubo un ciclo organizado por el Grupo de Acción Musical denominado “Experiencias en la improvisación”.

En 1987, se programaron los ciclos “Expresiones renovadoras de la música popular” y “La música electroacústica en Argentina, Latinoamérica y el mundo” (además de un concierto de música electroacústica de Joseph Celli). Se organizó la semana de los medios y música electroacústica, y también conciertos de música sefaradí, de danzas y canciones armenias, y de

música tradicional de Oriente. Asimismo, dos conciertos de difusores de la música argentina contemporánea, y dos ciclos de conciertos llamados “agosto mes de la música contemporánea” y “Experiencias en Improvisación” (por el Grupo de Acción Musical). Gerardo Gandini también utilizó el espacio para su temporada producida por el Instituto Goethe y la Fundación San Telmo.

En 1988 se volvió a programar un ciclo anual sobre música electroacústica en el mundo, en Latinoamérica y en argentina, así como otra vez, en octubre, la semana de los medios y la música electroacústica. Otro ciclo anual estuvo dedicado a los “intérpretes de la música contemporánea”, con distintos ensambles de cámara y solista ejecutando un repertorio variado – con un eje en el siglo XX. Un tercer ciclo estuvo dedicado a la obra de “doce creadores de la música contemporánea argentina” (uno por concierto – Luis María Serra, Guillermo Graetzer, Gerardo Gandini, Fernando Gonzalez Casellas, Jorge Rapp, Osías Wilensky, Víctor Amícola, Hilda Dianda, Mariano Etkin, Salvador Ranieri, Marta Lambertini y Pablo Di Liscia).

Hay ciclos de conciertos que se repiten año a año. En 1989 este fue el caso de ciclos de “Intérpretes de música contemporánea” y otro llamado “Doce compositores de la música contemporánea argentina” (esta vez Marcelo Koc, Augusto Rattenbach, Alejandro Pinto, Virtú Maragno, Jorge Maronna, Raúl Schemper, Eduardo Alemann, y Eduardo Tejada¹⁶). También hubo un ciclo anual sobre música electroacústica en argentina, Latinoamérica y el mundo¹⁷. Se programó un concierto dedicado a la obra de Carlos Guastavino, y un concierto organizado por la Liga Argentina de Compositores, y otro por el grupo CULTRUM, así como un concierto con música sobre la Revolución Francesa. Un pequeño ciclo de “Experiencias en improvisación” y

¹⁶ De los conciertos anunciados dedicados a los compositores Silvano Picchi, Antonio Tauriello, Mario Peruso y Oscar Edelstein no se ha encontrado el programa correspondiente.

¹⁷ En 1989, Francisco Kröpfl compuso *Metrópolis – Buenos Aires*, un paisaje sonoro de la ciudad, en el LIPM. La obra fue un encargo de la Radio de Colonia, pero su estreno argentino ocurrirá recién en una retrospectiva que el CETC dedicó al compositor en 2015 – en una versión revisada a ocho canales. Si bien esta obra anticipa el arte sonoro de la pos-crisis, la obra no fue presentada en Buenos Aires en el año de su estreno. Ver Federico Monjeau, “Intenso y contenido”, *Clarín*, 22 de abril 2015.

dos obras con intervención escénica: *La mirada sonora de la memoria*, teatro-musical-acción por Pablo Zukerfeld y *Después del cuento. La mujer del abanico*, por Maria Chemes y Mónica Viñao sobre la obra de Yukio Mishima.

Dentro del ciclo “intérpretes de música contemporánea”, es interesante la presentación del colectivo de compositores “Línea adicional” - integrado por Manuel Juárez, Mariano Etkin, Gabriel Valverde, Erik Oña y Cecilia Villanueva, que presentó cinco versiones locales de la obra *Perpetual Tango* de John Cage. La interpretación de las versiones argentinas estuvo a cargo de la pianista Haydée Schvartz – discípula del pianista norteamericano Yvar Mikhashoff y heredera de su International Piano Tango Collection, siendo el tango de Cage un encargo para esta colección por parte de Mikhashoff. Para Marina Cañardo, este grupo heterogéneo de compositores (tanto por la estética como por el hecho de pertenecer a dos generaciones distintas), utilizó a John Cage como carta de presentación, para “inscribirse en cierto tipo de vanguardia” que el propio Etkin definía como “una música a-teleológica, no finalista y no didáctica”. El atractivo del hecho tango, implicaba “una inscripción en ‘lo local’ del naciente grupo” lo que le otorgaban al grupo y al concierto una doble connotación “de obra de vanguardia y de género local” que “resultaba para Línea Adicional casi un programa o manifiesto artístico”¹⁸.

Hacia fines de los 80, muchos de los compositores y discípulos que se encontraban asociados de alguna forma al LIPM comenzarán a trabajar en la carrera de composición con medios electrónicos creada en la Universidad de Quilmes (UNQUI) en 1989 – por ley nacional y normalizada en 1992. La creación de la carrera fue una iniciativa de la compositora María Teresa Luengo, discípula de Alberto Ginastera, Luis Gianneo, Juan Francisco Giacobbe, y

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

Roberto Caamaño; becaria del CICMAT en 1973 donde estudió con Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, Fernando Von Reichenbach, Gabriel Brncic, y Peter Maxwell Davies; y miembro de la Agrupación Nueva Música desde 1974.

Al momento del golpe de Estado en 1976, Luengo se encontraba trabajando en el Departamento de Música de la Escuela Municipal de Bellas Artes “Carlos Morel” de Quilmes, del que fue vice directora entre 1972 y 1992, y desde donde intentó “siempre favorecer la difusión y ejecución de la música contemporánea, con las dificultades lógicas del rechazo generalizado hacia lo experimental”¹⁹. La carrera en la UNQUI fue producto de su propia iniciativa, surgida de una “necesidad de que los jóvenes pudieran acceder a la música electrónica desde el inicio de su carrera”²⁰. Fue directora de la carrera desde 1991 a 1998, cuyo plan de estudios elaboró privilegiando el “unificar la enseñanza de los diversos aspectos de la composición musical incluyendo la utilización de los medios electroacústicos, hecho de vital trascendencia para generaciones nacidas bajo los avances de la tecnología en ese sentido”²¹ y cuyo ingreso no requería estudios musicales previos. Como señala Luego, si bien los laboratorios existentes recibían a compositores ya formados, no había una carrera pedagógicamente organizada como tal desde el comienzo. La carrera atrajo a una gran cantidad de alumnos y se consolidó como una institución de prestigio en la enseñanza musical en Buenos Aires.

La creación de la UNQUI formó parte de un proceso de descentralización de la Universidad de Buenos Aires²², que comenzó con el retorno de la democracia - y que incluyó también a las Universidades de Lanús y Avellaneda y luego a la Escuela de Música Popular de Avellaneda. La ciudad de Buenos Aires había contado, desde finales del siglo XIX con

¹⁹ Entrevista a María Teresa Luego, Buenos Aires, 28 de agosto de 2017.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Alicia Olivieri Alberti, “Alcances y limitaciones del proceso de descentralización política en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: 1996 – 2010”, Trabajo Final de Posgrado. Universidad de Buenos Aires, 2011. Disponible en: http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tpos/1502-0211_OlivieriAlbertiAC.pdf

instituciones dedicadas a la enseñanza musical. Con el retorno a la democracia las opciones que existían eran cuatro.

La institución más antigua era el Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo (CNLB), fundado por el compositor en 1924 y con carreras en composición, instrumentos y dirección. El Conservatorio Municipal Manuel de Falla (CMMF), por su lado, había sido formado por intérpretes instrumentales por iniciativa del director y fundador de la Banda Municipal de Buenos Aires Antonino Malvagno, con el propósito de formar instrumentistas para el Centenario Argentino en 1910, derivando en la Escuela Municipal Nocturna de música y comenzando a funcionar como Conservatorio Municipal en 1927.

Una tercera institución era la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (UCA) creada al mismo tiempo que la Universidad en 1958, cuyos profesores fundadores fueron Alberto Ginastera, Marta Pelizzari, Raquel Casinelli de Arias, Ana Cecilia Ferrero y Hermes Forti. La misma, en sus comienzos incluía carreras en Musicología y Crítica²³, Composición, Educación Musical y Música Sagrada. En 1981, la Facultad agregó Licenciaturas y profesorados en dirección orquesta y coral. Al retornar la democracia la sede de la Universidad era en una casa antigua del barrio de San Telmo²⁴.

La cuarta institución era la Universidad Nacional de La Plata, a la cual, por la proximidad de las ciudades, asistían muchos estudiantes de la capital del país. La misma fue creada a principios del siglo XX, con la carrera de música (Historia de la música, Educación musical) comenzando en 1961. En la misma la cátedra de composición fue asumida por Mariano Etkin en 1984, al regresar de Canadá. Asume su cargo con la propuesta de introducir

²³ García Muñoz, Carmen, “La musicología en la universidad. El plan de estudios en la facultad”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* No. 13, 1994; Suárez Urtubey, Pola, “La musicología en la Universidad Católica Argentina”, *Consonancias* Año 10 No 37, 2011.

²⁴ Para un estudio detallado de los planes de la UCA ver 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.

lo que llama la “composición libre”, es decir clases de composición donde el eje no es imitar modelos (lo que se aprende en otras materias), sino “imaginar”, citando a Juan Carlos Paz: “la música no existe, hay que crearla”²⁵. Otra institución pública era el LIPM, en el CCR, en donde principalmente Francisco Kröpfl transmitía sus ideas sobre morfología musical y análisis, y donde se sentía tanto la herencia del CLAEM como la importancia que se le atribuye a la música electrónica.

A estas cuatro instituciones de educación superior se suma la carrera de Artes (con opción en Música) de la Universidad de Buenos Aires. La Historia de las artes ya existía bajo la forma de una materia autónoma dentro de la carrera de Letras desde 1915, con contenidos variables dependiendo de la persona a cargo : Carlos Zuberbühler, Camilo Morel, Jorge Cabral, Carlos Becker (con Angel Guido y Martín Noel, José Destéfano, quien luego sería titular), y finalmente Julio E. Payró, quien crearía la carrera y el Instituto de Historia del Arte (que desde 1981 lleva su nombre). Una vez creada la carrera se incorporaron materias que incluían el estudio el arte latinoamericano – como dos seminarios de Nelly Perazzo y la cátedra de Elsa Flores Ballesteros.

Creada en 1963, la carrera de Historia de las Artes tendrá cambios de planes de estudio en 1974, 1976 y la reforma de 1985, que cambió el nombre de la carrera a “Artes”, introduciendo tres orientaciones– Plásticas, Combinadas y Música²⁶. Este cambio fue fundamental para el estudio de la historia de la música en la Universidad de Buenos Aires.

Sin embargo, hasta que estos cambios sucedieron, la forma privilegiada de enseñanza musical había sido privada, con compositores e intérpretes dictando clases en sus casas. En este contexto también se destacan los cursos y el método de lecto-escritura desarrollado por María

²⁵ Julio Schinca, “Entrevista al compositor Mariano Etkin”, *Klang. Revista de música*, disponible online: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/49587/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

²⁶ Carla García, Ana Schwartzman, “Historia del arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letra de la UBE (1915-1986)”, *Boletín de Arte* No. 15, pp. 51-57, septiembre 2015; Marta Penhos et al. (comp), *Una historia para el arte en la UBA*, Eudeba, 2020.

del Carmen Aguilar que comienzan en la carrera de Artes de la UBA continúan hasta el presente en la forma de grupos de estudio. Instituciones como el Fondo Nacional de las Artes y la Fundación Antorchas otorgaban becas para poder estudiar de forma privada con estos compositores. Por otro lado, el acceso a la información era importante: la figura del maestro era a menudo una forma también de tener acceso a las partituras y grabaciones que gozaban de poca circulación²⁷. Veremos cómo estos modos de transmisión atravesarán una transformación durante la década de 90. Una de las consecuencias es que todas las instancias de aprendizaje tendrán lugar en instituciones estatales, de la cual la UNQUI fue la primera iniciativa.

Concluimos esta introducción con un evento que nucleó a actores de los distintos grupos en torno a dos compositores: Erik Satie y John Cage. Se trató de la primera presentación de *Vexations*, de Erik Satie, en la Sala Casacuberta del Teatro Municipal San Martín, el 2 de noviembre de 1988.

La interpretación de la obra paradigmática del compositor francés comenzó a las 14h y finalizó a las 2 de la mañana del día siguiente, bajo la dirección general de la pianista Adriana de los Santos, la dirección de la sala a cargo de Carmen Baliero y Fabiana Galante y la participación en el piano de Pedro Aznar, Adriana Cornú, Adriana de los Santos, Gerardo Gandini, Nora García, “Cuchi” Leguizamón, “Baby” López Furst, Lucía Maranca, Leo Masliah y Atilio Stampone, además de siete “cronometrógrafos”. Como podemos observar, los intérpretes provenían de distintos campos de la expresión musical local: a lo largo de los

²⁷ Mariano Etkin contaba a menudo cómo se conseguían partituras y materiales musicales en los años 60, a través de la Biblioteca Americana (Licoln-ICANA), en la que los bibliotecarios (Emilio Soleri entre otros), ponían a su disposición los catálogos completos de las principales editoriales de música para que pudiese elegir qué partituras encargar a las editoriales. En esa biblioteca, entonces, Gerardo Gandini y Mariano Etkin encargan partituras y vinilos de Morton Feldman. Las anécdotas sobre cómo y cuándo se accedía a ciertas fuentes preciadas circulan en los testimonios de todos los actores (como es el caso de la llegada del libro *Silence*, de John Cage, para Etkin y Paraskevaídis). A modo de comparación, Etkin contaba también que cuando viaja a Europa en 1962 y pide los catálogos de las obras de Schönberg en Viena, sólo consigue un vinilo de *Noche transfigurada*, al cual ya había tenido acceso en Buenos Aires. Entrevista con Coriún Aharonián, Montevideo, 1-2 julio de 2017.

próximos años veremos cómo tanto Cage como Satie fueron figuras que generaron cohesión en el campo.

En el programa-libro, Ricardo Zalarayán presentó un estudio de la obra de Satie y una cronología de sus obras. El escritor adscribe a varias de las interpretaciones que se la habían adjudicado a *Vexations*: la sitúa en el período “místico, rosacruz, esotérico, gregoriano u ojival”²⁸ del compositor, un “período único (...) significativamente no tenido en cuenta hasta hoy, en el cual los títulos de las obras no contradicen su espíritu y su real contenido musical, a diferencia de los títulos humorísticos y exóticos que desorientan a muchos y han dado origen a la falsa imagen de excentricidad y farsa del autor, que aún perdura e impide una comprensión cabal de la diversidad y, aunque resulte paradójico, de la extrema unidad de la obra del ‘Maestro de Arcueil’”²⁹. Sigue la interpretación de Anne Rey, en la que *Vejaciones* es pensada como una invitación a entrar en transe, para el público y para los intérpretes, a lo largo de las 840 repeticiones del motivo de base. Se trata de un obra de uso personal, destinada a mantener la disciplina interior, analizando luego que la concepción de la composición sigue cifrados simbólicos correspondientes a la secta Rosacruz. Cita, finalmente a Cage cuando dice que la interpretación de la obra “puede resultar insoportable... ¿pero, por qué no intentarlo?”³⁰. Describe a John Cage como, “casi un doble, una reencarnación de Satie”³¹, quien había dirigido y ejecutado la primera interpretación literal-integral de la obra.

Es interesante pensar en el peso que John Cage tuvo en la nueva escena local – y esta interpretación de *Vexations* fue uno de los primeros grandes eventos – a la luz del trabajo de Fred Turner sobre la generación de músicos y artistas americanos entre la Segunda Guerra Mundial y los años 60. Turner analizó cómo se consolidó la idea de un “ciudadano americano

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 de noviembre de 1988, p. 10.

²⁹ *Ibid.*, p. 11.

³⁰ *Ibid.*, p. 12.

³¹ *Ibid.*, p. 7.

democrático” dentro de un “ambiente democrático” (*democratic surround*), a partir del trabajo de investigadores en ciencias sociales, periodistas, artistas (especialmente trabajando en obras multi-medias) en el Comité Nacional de la Moral creado en 1941. La ideología de estos “ambientes” era tal que cada uno podía elegir su propia experiencia – esta será luego la forma de consumo del estilo americano. Esta “libertad” de elegir, Turner la compara con ciertas características de la “contracultura”: el sonido democrático de John Cage consistió en liberar al público de modos autoritarios de comunicación a través del sonido y la simultaneidad de acciones en las performances. Para Turner, el sonido democrático fue una forma de organizar imágenes y sonidos, pero también a la sociedad: el comité de moral avocaba por una integración racial, por la tolerancia sexual y religiosa, y por libertad individual. Este “ambiente democrático” es propuesto como una alternativa a los medios masivos y la sociedad totalitaria en el fin de la Segunda Guerra Mundial. Para Turner, sin embargo, esta visión de una sociedad igualitaria (presente en todos los ámbitos de la vida) se pierde después de los años 60. Este razonamiento es útil para pensar por qué estas músicas y los compositores americanos tendrán un impacto importante en la nueva democracia argentina, cuyo “ambiente” se estaba definiendo en esta década.

3.1. Analizar la música argentina contemporánea: tres tópicos

Para el análisis de *Eusebius*, de Gerardo Gandini, en el capítulo dos, consideramos las particularidades que las distintas formas del uso de la intertextualidad tomaron en la música argentina, planteando una lectura en clave latinoamericana. En esta sección presentamos las principales tendencias para el análisis musical de la música argentina contemporánea, para entender cómo se fue consolidando un canon de análisis, un marco interpretativo, que estuvo a menudo en diálogo con una crítica musical que va a introducir estos conceptos al público. Sin

menospreciar la capacidad explicativa de estos marcos para analizar un *corpus* específico de obras, postulamos que ya no pueden aplicarse a la creación actual, ni mucho menos a la música argentina contemporánea en un sentido más amplio.

El musicólogo Pablo Fessel plantea que la música contemporánea argentina se caracterizó por un eclecticismo estético, tanto hacia fines de los 70, como en 1983³² – sin poder hablar de una estética CLAEM, por un lado, pero conservando una cierta oposición Paz – Ginastera, por el otro (como hemos mencionado al comienzo de este capítulo). Sin embargo, una evaluación crítica de los escritos sobre música argentina contemporánea nos permite plantear ciertas constantes en el análisis del corpus.

Las tendencias a considerar serán tres. En primer lugar, plantearemos la dicotomía “compositores del discurso vs. compositores de la materia”, y cómo se definieron estos dos grupos. Un segundo eje será el del “pudor”, que puede aplicarse a compositores tanto del discurso como de la materia: para esto analizaremos textos del musicólogo Omar Corrado y Gerardo Gandini, como protagonistas de un debate que incluyó a otros músicos. Asociada a esta noción de “pudor” encontramos a menudo la categoría de la “pobreza” de recursos musicales, leída en clave ideológica. Un tercer y último eje será el del “minimismo”, utilizado para la música contemporánea argentina y latinoamericana. Estas tendencias se han establecido como *topos* de análisis en los últimos treinta años³³.

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

³³ En el sentido que le otorga a esta palabra la teoría tópica propuesta por 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, “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; Melanie Plesch, “Una pena extraordinaria: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino”, *Acta Musicologica*, vol. 86, 2014, p. 217-248.

El crítico Federico Monjeau escribió sobre el primero de estos tópicos en varias oportunidades. Una de las últimas fue en el diario *Clarín*, en ocasión del fallecimiento de la compositora Marta Lambertini:

Fue Gandini el que, con una fórmula particularmente ingeniosa, habló de **los compositores ‘del lenguaje’ y los compositores ‘de la materia’** para establecer una divisoria en la música argentina de la segunda mitad del siglo XX. Dentro de esa lógica, los primeros parten de la base de que la música no sólo es un lenguaje y por lo tanto un hecho discursivo, sino también que ese lenguaje está hecho de otros lenguajes y que la historia de la música forma parte de los materiales de la música, mientras que los segundos (los de ‘la materia’) presuponen una percepción más fisicalista y directa del sonido.³⁴

Los compositores “del lenguaje” (entre los que se encuentran Gerardo Gandini, Antonio Tauriello, Marta Lambertini, y Pablo Ortiz), forman parte de lo que hemos caracterizado previamente como aquellos que utilizan la intertextualidad (en clave musical latinoamericana). Esto implica un diálogo con obras preexistentes, y la idea de un museo imaginario de obras musicales propio a cada compositor, que establece un diálogo con las otras artes y en especial con la literatura latinoamericana, y que va más allá del uso de la cita.

En palabras de Mariano Etkin y otros, “las citas dejan de funcionar como citas. De allí proviene el carácter enigmático de muchas de sus obras”³⁵. A esto se agrega el peso de una memoria e historia de los materiales musicales, y el procedimiento del *objet trouvé* (que el compositor utiliza desde 1969). Gandini también dice: “lo nuevo no está en el material sino en la sintaxis, en la manera en que los materiales se combinan entre sí”³⁶. Sobre este proceso intertextual, al referirse puntualmente a la obra de Gandini, la compositora Graciela Paraskevaídis planteó que no se trata ni de imitación ni de rechazo, sino de utilizar lo ajeno como propio, pero procesado e incorporado en una “*musicofagia* premeditada”³⁷. Paraskevaídis

³⁴ Federico Monjeau, “Adiós a una gran compositora. Murió Marta Lambertini”, *Clarín*, 26 de marzo 2019.

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

³⁶ Graciela Paraskevaídis, “Gerardo Gandini: Mozartvariationen”, *Revista Argentina de Musicología*, 2006, p. 17-33. Paraskevaídis cita a los “Comentarios introductorios a un recital de piano con obras propias” de Gandini, en el *Núcleo Música Nueva* de Montevideo, el 15 de noviembre de 1995.

³⁷ *Ibid.*

lee al compositor en clave latinoamericanista, como “el mejor ejemplo de una síntesis extra europea de la música europea”³⁸.

En este sentido, es interesante considerar la extensión del concepto de la cita en teoría musical. En teoría literaria, Beatriz Sarlo analizó que “sería difícil que se dijera que un poema cita la forma soneto. Un poema que cita la forma soneto es, más o menos, un soneto”³⁹. Sin embargo, en el caso musical, siguiendo las ideas de Omar Corrado “la cita no es cita abierta de una melodía, de un collage o de una estructura”⁴⁰. Gandini analiza que

“el material se vuelve referencial por sí solo (...), el acorde de dominante tenía una determinada función en la música tonal que ya no tiene. Pero al usar esa relación interválica inevitablemente uno está haciendo referencia a la función que ese material tuvo dentro de otro contexto (...). Toda relación con y entre los materiales musicales se ha vuelto referencial porque todo tiene una historia. Entonces al usar el material uno está haciendo referencia a la historia de ese material (...). (A)l usar la forma sonata uno está citando el significado que la forma sonata tenía cuando era considerada la estructura más perfecta”⁴¹.

De esta forma, ambos autores privilegian la noción de intertextualidad a la de una “estética de la cita”, y evitan a toda cosa la noción de “posmodernismo”, lo que permite considerar las referencias a otras músicas tomando de ellas puntos estructurales, que incluso son imperceptibles en la superficie de las obras⁴². La *Sonata para piano* (1996) de Gerardo Gandini es así una cita más abstracta de la forma sonata, de la idea de la sonata – de sus grupos temáticos, su desarrollo, su sentido orgánico⁴³.

La segunda categoría o topos de análisis es la de “pudor”, propuesta por Omar Corrado. El musicólogo se remite a la descripción de Juan Carlos Paz sobre el happening *La Menesunda* de Marta Minujín, realizado en el Di Tella en 1965: “...el sacudón se produjo, pero esa especie

³⁸ *Ibid.*, p. 22.

³⁹ Gerardo Gandini et al., “Discusión”, *Punto de Vista*, no. 60, 1998, p. 33-35.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Omar Corrado, “Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina”, *Punto de Vista*, no. 60, 1998, p. 29.

⁴³ Federico Monjeau, “Música y memoria”, *Punto de Vista*, no. 60, 1998, p. 25-27.

de sacudón no-demasiado, típicamente nuestro: sé avanzado, que queda bien, sé cualquier cosa, pero no demasiado”⁴⁴. Corrado define la crítica de Paz a la “timidez de las rupturas multimediáticas de la época, extendida a artistas y públicos” y define el comportamiento recurrente de “la prudencia, el cultivo de un término medio sensato y mesurado”⁴⁵.

Esta prudencia, Corrado también la extiende al propio Paz y la forma en la que el compositor utilizó la técnica dodecafónica, con una “falta de pretensión de apropiarse de todas las posibilidades operacionales y de transformación ofrecidas por los materiales y las técnicas”⁴⁶. Para Mariano Etkin esto permite señalar a Paz como un “compositor latinoamericano”⁴⁷, en un intento de pensaren su contexto de producción y fuera del paradigma universalista que el propio Paz había propuesto. En Paz, otra marca de “pudor” se encuentra en su renuncia a los extremos, lejos de los serialismos europeos de los años 50. El pudor, o una “noción de restricción”, se extiende también a la música de Mariano Etkin, y a lo que Gandini describió como un “aire común” entre muchos de los buenos compositores de Buenos Aires – el de una “cierta reserva afectiva”⁴⁸.

Este pudor a adoptar las técnicas internacionales, Corrado lo considera en cuatro ejemplos concretos: el dodecafonismo de Juan Carlos Paz, el estilo neoclásico adoptado por el Grupo Renovación, el uso poco frecuente de la indeterminación-azar y la aplicación no rigurosa del cálculo y del control numérico. Daniel Devoto describía este pudor, en 1947, como inherentemente argentino: “nada conozco yo más limpiamente nuestro que el recato, la dignidad perfecta, la redonda nobleza de una partitura de Juan Carlos Paz”⁴⁹. Como posibles contraejemplos a esta hipótesis del pudor, Corrado menciona a ciertas experiencias de la

⁴⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 28.

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.*

generación marcada por el Instituto Di Tella - “la última aparición de nuestra vanguardia musical como hecho colectivo” y que estableció, con las corrientes musicales internacionales, relación de “adhesión, de rechazo, de desplazamientos, de desobediencias”⁵⁰. Para Corrado, esta distancia periférica no da cuenta de una carencia o déficit, sino de “instancias de diálogo y confrontación potencialmente fundantes de una alteridad que emerge de las fracturas entre las realizaciones locales y sus referentes”⁵¹, evitando una identidad esencializada, cierta “angustia de las influencias” y también una revalorización de lo que las condiciones de enunciación imprimen en los enunciados⁵².

En el mismo artículo en el que define la categoría del pudor, Corrado propone otras “regularidades” en el análisis de la música contemporánea argentina. Por un lado, tres negaciones: no hay maximalismos ni minimalismos ortodoxos, pero si la presencia de obras con poca cantidad de materia y un despojamiento riguroso – con el ejemplo de la música de Oscar Bazán y su uso restrictivo de la tecnología en sus obras; no hay adhesiones entusiastas a las corrientes de la nueva complejidad – probablemente por la dificultad para conseguir intérpretes dispuestos a afrontar un repertorio de estas características –; no hay tentativas de expandir la duración, el espacio de enunciación – incluso en el caso de Mariano Etkin, que si bien tiene la influencia de Morton Feldman “no se pliega a una macrotemporalidad, sino que apuesta a una concentración temporal y expresiva, que ha sido conceptualizada en numerosas ocasiones como una de las constantes del tiempo musical latinoamericano”⁵³.

Por otro lado, una falta de alianza estética, si se considera que en la vanguardia local no hubo manifestos. Las obras argentinas que la compositora Marta Lambertini, describe, en 1984, como caracterizadas por una “heterogeneidad técnica y eclecticismo controlado por el

⁵⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁵¹ *Ibid.*, p. 31.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

perfeccionamiento del oficio, (junto con) cierta desconfianza ante las opciones fuertes, excluyentes, y sus consecuencias”⁵⁴. En la interpretación de Lambertini esta categoría del “pudor” debe leerse también como una desconfianza hacia los grandes relatos, quizás por su relación con la historia política del país durante el siglo XX.

Finalmente, Corrado propone otras tres características. En primer lugar, una preferencia por sonoridades que excluyen las técnicas extendidas de los instrumentos, y la inclusión de sonidos “de la realidad” – “evitando lo que Federico Monjeau llamó en alguna oportunidad la ‘estética del chirimbolo’”⁵⁵. En segundo lugar, una voluntad (difusa, no explícita) por “preservar el concepto de obra como objeto autocentrado, concluso, como objeto estético”, con poca prevalencia de lo experimental, de la *performance*, y del teatro instrumental, o como lo caracterizó Mariano Etkin, un “desinterés por explorar los límites”⁵⁶. En tercer lugar, define una “autonomía” de la música contemporánea respecto de lo social y lo político, con escasos posicionamientos políticos. Esta tercera característica conlleva dos consecuencias: por un lado, que son pocas las obras en las que prevalece el humor; y por el otro, un respeto por los géneros musicales y una resistencia a utilizar materiales folclóricos – quizás por la herencia de las escuelas nacionalistas de principios de siglo y quizás por negarse a “proveer de tarjetas postales a los centros internacionales en permanente demanda de exotismos para reciclar los consumos”. En este sentido, los músicos que interpretan música popular lo hacen de forma paralela a una práctica en música “cult” (como los casos de Gerardo Gandini y Manolo Juárez).

De la misma forma que las obras de Marta Lambertini, Oscar Bazán, y Gerardo Gandini utilizan el humor, consideramos que es necesario relativizar la noción de que “la producción musical argentina permanece casi exclusivamente contenida en la serie estética, en la arraigada autonomía formal de lo artístico, porfiadamente resistente a revelarse como texto social”⁵⁷. Más

⁵⁴ Marta Lambertini, “Tendencias y necesidades”, *art. cit.*

⁵⁵ Omar Corrado, “Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina”, *art. cit.*

⁵⁶ Mariano Etkin, “Aquí y ahora”, *art. cit.*

⁵⁷ Omar Corrado, “Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina”, *art. cit.*

allá de que las relaciones con el campo político y social existieron a lo largo de todo el siglo, habrá una politización del campo cada vez mayor a lo largo de los años 90 y en el cambio del siglo.

Varios de estos elementos han sido retomados por distintos autores, en especial los que adjudican una cierta “estética de la pobreza” o “estética austera” a la música contemporánea argentina – algunos lo extienden incluso al resto de América Latina⁵⁸. La austeridad en estos casos se extiende en primer lugar a los usos de la tecnología, pero incluye también el uso restringido de la información y nuevas técnicas compositivas que llegaban de Europa y Estados Unidos. Es interesante observar que esta austeridad o pobreza, que tanto los compositores como los analistas latinoamericanos coinciden en señalar, tiene un gran potencial expresivo. Por ejemplo, en su análisis de *Los cadadías* para clarinete, trombón, violoncelo y piano (1980) de Coriún Aharonián, el director, compositor y percusionista Bernhard Wulff afirma que

es una pieza que a primera vista parece austera, pero en realidad es excitante y poderosa. La multitud infinita de los sonidos obliga a cada compositor a seleccionar rigurosamente su material sonoro, para después extender este material reducido en el proceso de la composición. En *Los cadadías*, Coriún tomó una decisión radical: los posibles sonidos de los instrumentos se redujeron a una única altura de tono o, en el piano, a un clúster para expresar con este único tono diferentes imágenes, símbolos, señas, citas, proximidad, distancia,

⁵⁸ A menudo se ha tomado el concepto de “pobreza” elaborado por Eduardo Bértola y el de “austeridad” de Oscar Bazán como equiparables. Los compositores que encontramos en esta tendencia, además de Bértola, Bazán, Etkin y Paraskevaídís (para el caso argentino), son Joaquín Orellana (Guatemala), Jaqueline Nova (Colombia), Coriún Aharonián (Uruguay), Cergio Prudencio (Bolivia), Mesías Maiguashca (Ecuador), Tato Taborda (Brasil) y Mario Lavista (México). Ver Marcela Perrone, “La obra Parca de Oscar Bazán y la estética austera”, Buenos Aires, UBA FFYL, 2016. Entre otras obras que retoman estos conceptos podemos mencionar: Omar Corrado (comp.), *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*, 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” en Hanns-Werner Heister y 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 Paraskevaídís, “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”, op. cit.; Natalia Solomonoff, ““...Vivir tan hondo...”: Humanismo y militancia en y por el sonido. Una interpretación de los recursos compositivos y expresivos en la música de Graciela Paraskevaídís a partir del análisis de cuatro obras con participación de la voz” en *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.

furia, juego, marchas, tristeza y alegría. A esta reducción consecuente, la pieza le debe su densidad emocional y rigor magistral⁵⁹.

Al texto de Omar Corrado, Gerardo Gandini respondió con “Del recato y otros pudores”⁶⁰, uno de los textos más influyente del compositor⁶¹. Es una reflexión sobre el proceso creativo, sobre el acto de componer: “Decidamos que la primera nota será un re. Los problemas comenzarán por la segunda”, “la tercera nota es aún más problemática (la tercera es la vencida). Si es un sol sostenido (re-mi-sol sostenido) nos dará una sensación de séptima de dominante (que podríamos aprovechar más tarde, pero por el momento quisiéramos disimularla)”⁶². Una vez terminada esta primera secuencia de notas, Gandini escribe: “Dejemos este material para repensarlo luego: mañana, si tenemos ganas; a la espera de que lo imprevisto se nos torne necesario”⁶³. Esta frase, tomada de Boulez – “La creación sólo existe cuando lo imprevisto se torna necesario”⁶⁴ – tendrá una gran resonancia en el campo de la música contemporánea. Se trata de una nueva definición de “lo que antes se llamaba inspiración”⁶⁵.

Gandini hace un paréntesis biográfico-histórico en el que va a aplicar este procedimiento “de composición” a una pregunta:

¿Habrá alguien que haya escuchado con placer las Estructuras I de Boulez?
¿Habrá alguien que haya escuchado las Estructuras I de Boulez? Boulez, ¿habrá escuchado con placer sus Estructuras I? ¿Es el placer un componente necesario de la escucha? ¿Es necesario escuchar las Estructuras I de Boulez?

También hace referencia al placer de la escucha de cierta música contemporánea respecto de las músicas del pasado:

⁵⁹ Bernhard Wulff, “Tannat” en Hanns-Werner Heister y 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.

⁶⁰ Gerardo Gandini, “Del recato y otros pudores”, *Punto de Vista*, no. 60, 1998, p. 31-33.

⁶¹ Marcelo Delgado utilizará el texto de Gandini en su obra “Círculo de lectores III” (para cuatro lectores y dos músicos), que se puede escuchar en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=HWqhHQ-rMlc&t=1526s&fbclid=IwAR3AohmmW3EbKu4Z_WCDuvZBerpiIU94hChhZXb_x8JmtV8N-knXvj-xgk

⁶² Gerardo Gandini, “Del recato y otros pudores”, *art. cit.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Si bien esta frase es atribuida al compositor Pierre Boulez, no hemos encontrado la fuente exacta de procedencia. Lo más cercano es la frase “l’hasard devenu nécessité”, en Pierre Boulez et Dominique Jameux, “Pierre Boulez – Écriture musicale et accident”, *Genesis*, no. 30, 2010, p. 219-228.

⁶⁵ Gerardo Gandini, “Del recato y otros pudores”, *art. cit.*

¿Qué habrá sentido Schumann cuando se le ocurrió el primer tema de su Tercera Sinfonía? ¡Y la epifanía de Schubert al imaginar el lento de su Quinteto con dos chelos! ¿Podemos imaginar la bronca de Debussy al recurrir a una solución de emergencia para el final de su Sonata para violín y piano? ¡Y el sentimiento de culpa de Beethoven por la marchita del final de la Novena Sinfonía!”

Estamos casi convencidos de que todo eso que se llama música contemporánea es un gran error histórico. ¿Qué queda ya de nuestros viejos amores? Casi nada. Nos cuesta enumerar fragmentos de memoria: - ... dulce, ridente, Safo, mágico comienzo de Dallapiccola; - No más de cinco minutos de si bemol séptima de Stimmung; - Piano piece for Philip Guston; - La última variación de la tercera pieza del opus 27; - Algún fragmento de Nuevas Aventuras; - Quisiéramos citar algún Berio y sólo se nos ocurre con dudas O King⁶⁶.

Continúa luego con su serie, “Estamos en un estudio de la calle Rivadavia tratando de escribir una ponencia (de poner un escrito), viendo que llegamos a los pudores y los recatos”. Luego, “Ahora nos damos cuenta de que en uno hay dos res y en el otro solo uno (y ninguna media res)” y continúa:

Pensemos:

Todos tenemos un re cató
Y unos pudo res

si invertimos tendremos
repudo
catores

o
pudo cató reres
cató pudo resre
otac odup erser
erser
el ser
el pudo de no haber sido y el recato
de no ser
el recato de ser pudoroso

Este último fragmento es en sí una composición, el ritmo de la lectura pautado por la distribución de las palabras en el papel, con procesos de sustracción, e inversión de las letras como si se tratase de series dodecafónicas.

⁶⁶ *Ibid.*

Finalmente, Gandini reflexiona con cierto desencanto sobre su visión de la música en los años 60, en los que “no nos habíamos dado cuenta que *Musiques Formelles* [de Iannis Xenakis] era un texto surrealista: ¡la biblia junto a los gases del calefón de Gauss!⁶⁷ Y *Penser la musique aujourd'hui* [de Pierre Boulez] ¡qué antigüedad! ¿Y los sonidos intersticiales? ¿Y los formantes? ¿Y David Tudor como indicación de instrumento?⁶⁸ ¡Ah, qué joven fui un día! (En Nevers, oui, en Nevers)” Se pregunta: “¿Qué queda ya de nuestros pudores?”. En otra conversación Gandini confiesa con cierta melancolía que “todas esas cosas yo me las creía. Pero hoy no me las creo más (...) Yo siento una cierta vergüenza de que en ese momento me hayan podido gustar esas cosas”⁶⁹.

Pero el proceso de composición nunca termina, y es por ello que su texto cierra con una alusión a la *Conference on nothing* de John Cage y a la permanente búsqueda que implica la composición musical:

Estoy aquí y quisiera no tener nada que decir. No en Kansas, sino en un piso 12 en la calle Rivadavia (...), tratando de llegar al recato o a los pudores o concretar una secuencia que comienza con un re. En realidad todos los sonidos que pusimos después de él ahora se nos tornan sospechosos. Creo que habría que empezar todo de nuevo. Decidamos que la primera nota será un re... los problemas comenzarán con la segunda. Dejemos madurar el material a la espera de que lo imprevisto se torne necesario⁷⁰.

Este eje del pudor tiene conexiones con el tercer y último eje, el del minimismo. Luis Menacho define al minimismo como

la preferencia – y que ocurre en varios compositores latinoamericanos – de utilizar pocos materiales para la composición, un principio de economía pero que no necesariamente apunta a la máxima consecución de variedades como en la fuga o en la elaboración motivico temática de herencia beethoveniana. Asimismo no debe confundirse con el minimalismo que, si bien comparte con

⁶⁷ En referencia al trabajo de Milton Babbitt sobre el libro de Iannis Xenakis, quien encontró un error en la ley de los gases de Gauss que invalida el resto del libro.

⁶⁸ En referencia a Sylvano Bussotti indicando a David Tudor como instrumento, *Five Pieces for David Tudor* (1959).

⁶⁹ Gerardo Gandini et al., “Discusión”, *art. cit.*

⁷⁰ *Ibid.*

el primero una preferencia por lo pequeño, no se encauza en la constitución de pattern para una variación gradual⁷¹.

Algunos de los compositores que se sitúan en esta descripción son el uruguayo Coriún Aharonián, Mariano Etkin, y – según el análisis de Camila Juárez – la compositora argentina Carmen Baliero⁷². En la interpretación de estos autores, el despojamiento de materiales, la austeridad y el pudor previamente analizados se canalizan en análisis de músicas, no “minimalistas” sino “minimistas”.

Lo que hemos analizado en esta sección son marcos de lectura históricos, pero que siguen además activos en el presente. Consideramos sin embargo que los mismos deben ser históricamente situados, como un momento de necesidad de diferenciarse e identificar “lo latinoamericano-argentino” en la música. Si bien estas interpretaciones han subsistido como marcos de inteligibilidad, estos deben ser entendidos en su contexto. ¿Se puede seguir pensando en el “pudor” como marca de la música argentina, o al “minimismo” como una característica predominante?

En nuestro análisis, estos marcos van perdiendo su pertinencia para analizar la producción musical que comienza en los años 90, aplicándose tan sólo en un sentido histórico a un *corpus* particular de música instrumental. En la próxima sección, observaremos cómo estos marcos teóricos y sus autores (Federico Monjeau, Omar Corrado) siguen siendo utilizados como marcos de inteligibilidad a las obras que se programan en el Instituto Goethe. En este sentido, lo contemporáneo ya no se articula “en oposición” a prensa y a las instituciones. Por el contrario, desde el propio campo se proveen las claves de interpretación a fin de que el proyecto de una música contemporánea sea exitoso.

⁷¹ Luis Menacho, *Bajo un azul dilatado. Ensayo para una estética musical sudamericana*, Tesis, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, La Plata, 2014, p. 22.

⁷² Camila Juárez, “Desde los márgenes. El experimentalismo comprensible de Carmen Baliero”, *Revista del ISM*, vol. 1, n° 10, 2005, p. 85–126.

3.2. El Instituto Goethe – resistencia y música de cámara argentina

Como vimos al comienzo de este capítulo, el Instituto Goethe se consolidó como un espacio de cierta libertad artística durante la dictadura, tomando incluso el rol de “embajador” para las democracias en América Latina durante los procesos de democratización⁷³. Gerardo Gandini comenzó su colaboración con el instituto organizando actividades en 1976 y de forma ininterrumpida hasta los años 90. La mayoría de las actividades se desarrollan en colaboración con la Fundación San Telmo, creada y dirigida por el coleccionista Jorge Helft⁷⁴. El compositor Pablo Ortiz describe las actividades del Goethe durante el intenso escenario del retorno a la democracia:

La vida musical en Buenos Aires era activa: Gandini organizaba conciertos maratónicos en la Fundación San Telmo, un poco a la manera de Teatro Abierto y Danza Abierta, con programas eclécticos en los cuales casi todas las tendencias y casi todos los maestros con sus discípulos estaban representados⁷⁵.

⁷³ Anna Kaitinnis, *Botschafter der Demokratie: Das Goethe-Institut während der Demokratisierungsprozesse in Argentinien und Chile*, Springer VS., Wiesbaden, 2018. Kaitinnis trabaja las relaciones entre las políticas culturales de centros extranjeros y la promoción de las democracias a nivel interno a través de los ejemplos de Argentina (1982-1989) y Chile (1988-1994). Sin embargo, otras lecturas podrían ensayarse si consideramos, por ejemplo, las décadas durante las cuales la Colonia Dignidad que sostenía diversos vínculos con Alemania (económicos y, en ciertos sentidos políticos) operó en Chile como centro de detención y tortura. También pueden pensarse estas políticas de apoyo a las democracias en relación con la arquitectura confrontativa de la guerra fría, en la cual las armas de la cultura no fueron menores. No olvidemos que al mismo tiempo la GDR, diversos países satélites de la Unión Soviética y la Unión Soviética misma desarrollaban intensas políticas de amistad con intelectuales y artistas latinoamericanos a través de viajes, exposiciones y traducciones. Sobre estos temas ver: Germán Albuquerque, *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2011; Rossana Cassignoli, “Sobre la presencia nazi en Chile”, *Acta sociológica*, vol. 61, 2013, p. 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 en: DOI: 10.4312/ars.11.2.331-347

⁷⁴ Jorge Helft, coleccionista de arte, fundó y dirigió la Fundación San Telmo durante más de una década en una casa ubicada en Defensa 1344 y refaccionada en 1980 por el arquitecto Osvaldo Giesso (ver <https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/atractivo/antiguo-edificio-de-la-fundaci%C3%B3n-san-telmo>). Fue también director de la Fundación Antorchas, activa entre 1985 y 2006.

⁷⁵ Pablo Fessel, *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Argentina, 2007, p. 96.

Gabriela Massuh fue la directora del Goethe durante el regreso de la democracia ⁷⁶. En una entrevista para el *Buenos Aires Herald*, en la que Massuh discute los “objetivos detrás del Goethe”, afirmaba que Buenos Aires asociaba al Goethe con la “vanguardia”⁷⁷ y destacaba que la importancia de reflejar en la Argentina⁷⁸.

Esta sección articula tres líneas de análisis: la programación musical de Gerardo Gandini en el Instituto Goethe; la recepción crítica de dicha actividad – y en particular la actividad entusiasta del crítico Federico Monjeau--; y la producción musical propiamente dicha, con el análisis de dos obras allí estrenadas – *Espejismos* (1987) de Gerardo Gandini, y *Alice in Wonderland* (1989) de Marta Lambertini. Para el análisis musical evaluaremos las distintas perspectivas teóricas presentadas en la sección anterior, con un énfasis en las lecturas en clave latinoamericana del uso de la intertextualidad y el minimismo. A lo largo del período analizado observaremos también la importancia progresiva que tendrá la música para la escena cultural, a partir de las colaboraciones de Gandini con Rubén Szuchmacher y Pina Benedetto.

La programación del Goethe en 1984, durante el primer año del nuevo gobierno democrático, estuvo centrada en la visita del Ensemble Modern y Helmut Lachenmann como compositor invitado, presentado en el programa como “uno de los más destacados compositores alemanes de vanguardia”. Los cuatro conciertos, entre el 22 de julio y el 3 de agosto, tuvieron lugar en el Goethe pero también en otros espacios (Facultad de Derecho, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires). Los cuatro conciertos estuvieron organizados en cuatro ejes temáticos: música europea y americana el primero (Varèse, Dohl, Berio, Konrad, Wulff, Rzewsky), música alemana el segundo (Muller Siemens, Stockhausen, Lachenmann,

⁷⁶ Los directores del Instituto fueron: 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 y 1979, Walter E. Rosenberg estuvo a cargo exclusivamente de la sección cultural.

⁷⁷ Jorge Ballesteros, “The goals behind the Goethe”, *Buenos Aires Herald*, 7 de enero de 1989.

⁷⁸ “Instituto Goethe. La cooperación cultural como objetivo”, *El Litoral de Santa Fé*, 21 de agosto de 1989.

Webern, Schönberg); y música francesa el tercero (Boulez, *Le marteau sans maître* y Messiaen, *Quatuor pour la fin du temps*). El cuarto concierto (en la Facultad de Derecho) fue una interpretación de las obras estudiadas en el taller de orquesta realizado en colaboración con compositores argentinos – entre los que se encontraba Gerardo Gandini, Mariano Etkin, Fernando González Casella, e Hilda Dianda, entre otros. La visita del Ensamble Modern había sido mencionada por la compositora Marta Lambertini en las Jornadas de Córdoba de ese mismo año como un ejemplo de un evento de música contemporánea que había sido un éxito en términos de público⁷⁹. Ya en 1984, la programación del Goethe gozaba de una buena cobertura mediática y una crítica elogiosa.

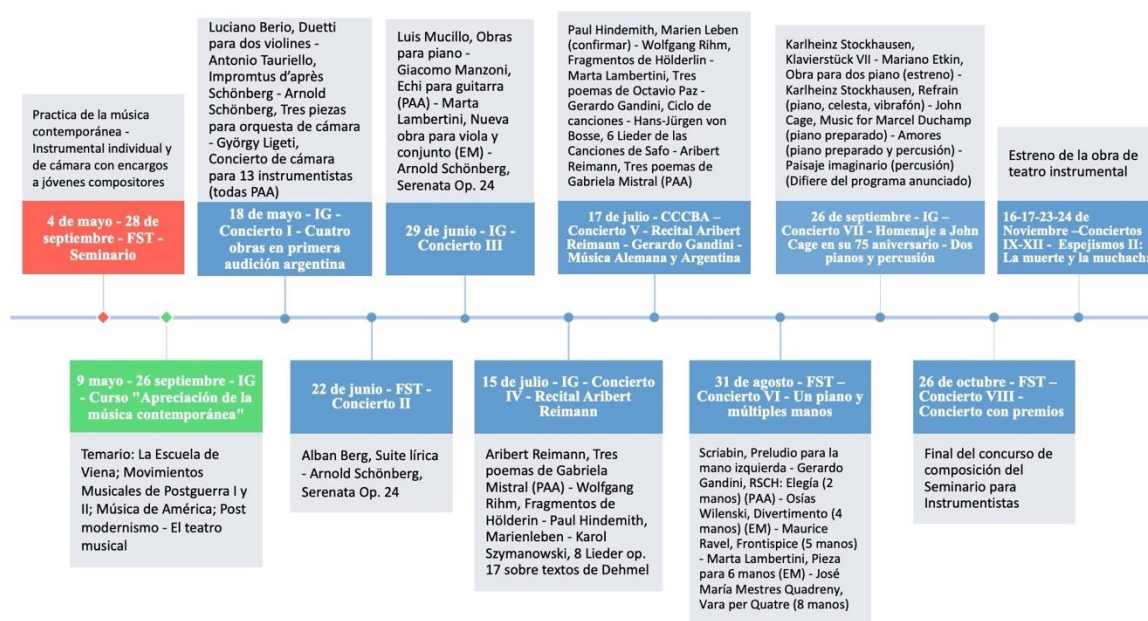
En 1985, la actividad de música contemporánea consistió en una proyección de la ópera *Wozzeck* de Alban Berg (en la versión de Joachin Hess de 1967), en el contexto de la exposición “Arte crítico en la época de Weimar”. También se programó la visita del grupo *Cassiber* fundado en 1983 y de sus dos integrantes: Heiner Goebbels y Alfred Hart, descrito como “el dúo pop de vanguardia más importante de la República Federal de Alemania”, y cuya música “no es encasillable: junto a extraños sonidos de violín, material trivial o casi cursi, se encuentran sorprendentes citas de la música seria, desde Bach hasta Schönberg, que les permiten rescatar el aspecto gestual de la música”⁸⁰. Acá vemos que había una cierta programación del Goethe que no era la misma que programaba Gandini, con una dinámica de repertorio que iba por otra línea estética. Durante 1986, no hubo actividades relacionadas a la música contemporánea anunciada en la programación, pero sí un taller de ópera organizado por Rubén Szuchmacher. Podemos asumir que fue en 1986 que se organizó la intensa agenda musical del año siguiente.

⁷⁹ Marta Lambertini, “Tendencias y necesidades”, *art. cit.*

⁸⁰ Instituto Goethe, programa 1985.

En 1987 toda la programación musical fue coordinada por Gerardo Gandini, y tuvo tres ejes anuales: un ciclo de conciertos de entrada libre (en el Goethe y en la Fundación San Telmo); un “cursillo” (sic) para público en general, “Aproximación a la música contemporánea”, con un equipo docente conformado por Carmelo Saítta, Mariano Etkin, Marta Lambertini, Federico Monjeau, Jaime Barceló y Jorge Pitari; y por último, un cursillo para jóvenes instrumentistas a cargo de Gerardo Gandini, “Práctica de la música contemporánea”, de audiciones periódicas, práctica instrumental individual y colectiva, ensayo y estudio de las obras que figuran en el ciclo de conciertos, con el patrocinio de la Fundación Antorchas. En el programa se anuncia que “(e)n forma conjunta, la Fundación San Telmo y el Instituto Goethe presentan para la temporada que se inicia, un ambicioso programa cuya finalidad es la de fomentar el interés del público en la música contemporánea”, para que, el público porteño pueda “confrontarse cabalmente con el fenómeno musical de este siglo”, con la presencia de Aribert Reimann como compositor invitado.

Tabla 4 - Programa del Instituto Goethe de 1987



Ese mismo año, se organizó un “Taller de integración de ópera y teatro musical”, a cargo de Rubén Szuchmacher, Susana Mendelievich y Pina Benedetto, como continuación del taller de ópera del año anterior. En los programas, el taller se anunció como “un espacio alternativo para la experimentación en ópera de cámara y teatro musical” y para “desarrollar la conciencia de grupo en la creación operística, promover la investigación y la creación a partir de la experiencia grupal, posibilitar en los actantes de una ópera la producción creadora” e “incorporar métodos actorales para cantantes líricos e integrar los diferentes elementos de una ópera no como entes aislados sino como parte de una totalidad en movimiento”.

El resultado de este taller – junto con el de práctica de la música contemporánea y el seminario de música contemporánea – surgió la obra *Espejismos II: La muerte y la muchacha*, de Gerardo Gandini. La obra contó con la realización escénica de Rubén Szuchmacher, para voces femeninas, ensamble (flauta, cello, violín, piano y percusión), y bailarinas⁸¹. Es también la primera colaboración con el Teatro Colón, que prestó los vestuarios – adelantando quizás lo que será el CETC.

La colaboración entre compositor, director e intérpretes se describe como una colaboración orgánica, fruto de un trabajo que incorpora de forma dialéctica el teatro, la ópera, el canto y la música “como expresiones no acartonadas de la estética contemporánea”⁸². Se define también como una obra que excede los límites de los géneros – entre el teatro musical, la ópera de cámara, y experiencias de las otras artes. El procedimiento de composición fue el de objetos encontrados, que ya hemos analizado en el ejemplo de *Eusebius*, y que Gandini

⁸¹ Ficha técnica – *Espejismos II: La muerte y la muchacha*. Tessa Baldermann (soprano), Lorena Espina (mezzo), Ana Gardía Las Heras (mezzo), Alma Coefman (flautista), Silvia Fómima (cellista), Dolores Costoyas (guitarrista) – La muchacha; Sandra Zúñiga (bailarina) – Madame Lamort; Diana Szeinblum (bailarina) – Ofelia; Roberto Domínguez Neves (violínista) ; La música – Beatriz Cahn (soprano) – la voz de Ofelia; Fernando Aure (piano); Carmelo Saítta (percusión); Anahí Gentile (escenografía); Tito Diz (iluminación); Teatro Colón (vestuario); Ana Josefina Lettieri (maquillaje); Pina Benedetto (asistente de dirección); Rubén Szuchmacher (realización escénica); Gerardo Gandini (dirección musical).

⁸² *Espejismos II*, programa de mano.

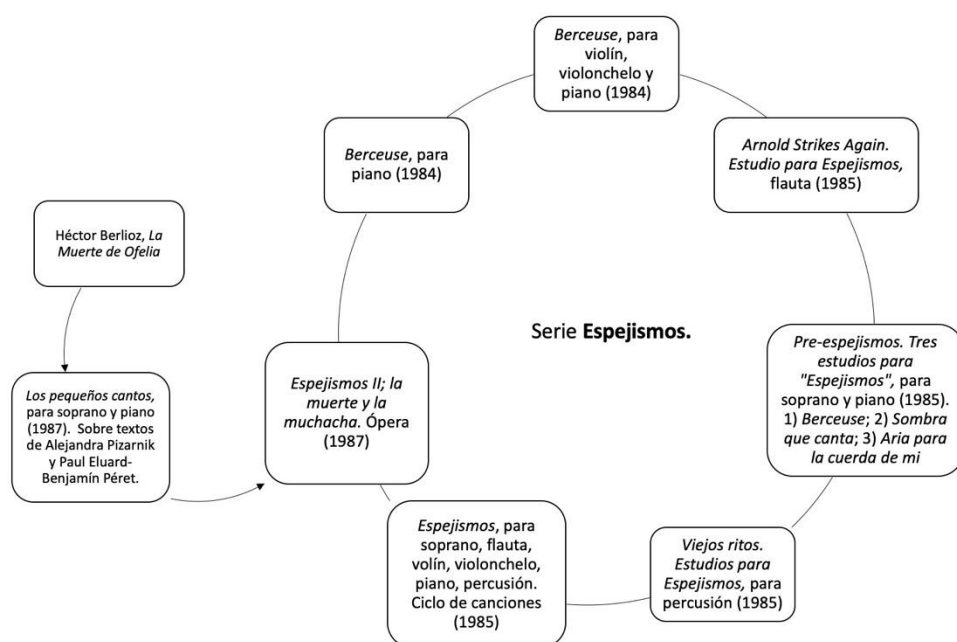
describirá en el programa como “la descontextualización y superposición de objetos musicales diversos flotando dentro de un campo armónico fijo”.

En la ópera se presenta “la situación de cuatro mujeres (que pueden ser la misma) frente a la soledad, la pasión y la muerte. Es acaso una obra postmoderna cuya característica más importante es la combinación de elementos heterogéneos”⁸³. Se trata de distintos objetos que orientan el significado de la obra: la cantante se multiplica en tres cantantes y tres instrumentistas, con una bailarina que conduce el desfile, y donde Ofelia nace y muere varias veces. No se encuentra en el archivo del compositor una partitura final de la versión de 1987, pero contamos con todos los estudios previos, de los que podemos asumir provienen la mayoría de los materiales: *Espejismos* (1985), *Pre-Espejismos* (1985), *Arnold Strikes Again* (1985) y *Viejos ritos* (1985).

Las referencias a otras obras incluyeron: poemas de Alejandra Pizarnik; *La voix humaine* de Jean Cocteau y François Poulenc; *La mort d’Ophélie* de Hector Berlioz; el lied *La muerte y la muchacha* de Franz Schubert (en una versión rock); uno de los proverbios modernizados de Paul Éluard y Benjamin Péret; una canción sefaradí (“Siete hijos tiene Hanna”); el texto latino de uno de los cánones Op. 16 de Anton Webern; y fragmentos de *La obra abierta* de Umberto Eco, que funcionan como comentario sobre lo que está sucediendo. Parte de la concepción de la obra puede definirse con uno de los enunciados del violinista: “nada se concreta, todo se reduce a movimientos efímeros, fugitivos, circulares. A espejismos”.

⁸³ *Espejismos II*, programa de mano.

Tabla 5 - Gerardo Gandini. Serie Espejismos.



La programación de **1988** repitió mismos ejes de talleres y conciertos que habían sido un éxito la temporada anterior, con un curso adicional dedicado a la música post-1950. Se programaron obras consideradas “clásicas” del siglo XX – la *Sequenza* para flauta de Luciano Berio, las *Sonatas e interludios* para piano preparado de John Cage, *Klavierstücke XI* de Karlheinz Stockhausen, los *Cánones Op. 16* de Anton Webern, *Berceuses du chat* de Igor Stravinsky; obras de repertorio contemporáneo argentino – *Calendario Azteca* de Carmelo Saíta, *Polifonía de Barcelona* de Gabriel Brncic; y obras de teatro instrumental – el Grupo de Teatro Musical de Córdoba (Bazán-Moncho), *La otra Carmen* de Osías Wilenski (encargo), *Pas de cinq* de Mauricio Kagel y *Waterwalk* de John Cage.

Los seminarios y conciertos de Gandini tienen una gran difusión en la prensa de manera general, con anuncios todo el año desde enero⁸⁴ y detallando todos los cursos, conciertos y el taller para pianistas⁸⁵, todos con entrada gratuita: “(l)a combinación de talleres y conciertos

⁸⁴ *La Nación*, 1 de enero de 1988; *Página/12*, 7 de mayo de 1988; *Clarín*, 7 de mayo de 1988.

⁸⁵ *La Nación*, 3 de mayo de 1988, p. 3; *Página/12*, “Anuncian un vasto plan de música moderna y cursillos”, 13 de mayo de 1988.

tiene por objetivo crear un espacio de verdadera elaboración y creación, tal como se concretó el año pasado con el estreno de ‘Espejismos’, de Gandini-Szchumacher”⁸⁶. Se organizó también un concurso de composición de la Fundación San Telmo, con un jurado integrado por Mariano Etkin, Gerardo Gandini, Marta Lambertini, Daniel Montes y Oscar Edelstein y con premios para los compositores Osvaldo Golijov, Mario De Rosa, y Sebastián Zubieta⁸⁷.

Ese año se programó también una muestra de Rock Alemán (con materiales de Nina Hagen y de punk rock) y la presencia del grupo Pöhl – “considerado en su país de origen como un conjunto de hipervanguardia”⁸⁸, apelando a ritmos tradicionales como el tango, el reggae o el soul, y con un particular uso de sonidos electrónicos. Sobre esta exposición, un crítico escribió que “(l)a ignorancia casi absoluta de los jóvenes porteños sobre la música joven del país de la cerveza puede disminuir, y hasta desaparecer, con el ciclo **30 años del rock alemán**”⁸⁹. Fuera de la programación específica de música, pero en relación con la misma, podemos mencionar *El deleite fatal* de Orfeo de Andrada, como parte de la “segunda y última investigación sobre teatro malo” a cargo de Viviana Tellas con música de Daniel Melero.

A fines de 1988, un periodista afirmaba que el Goethe había mantenido una línea coherente de divulgación de la música contemporánea, considerándolo como “uno de los baluartes porteños en la materia y el público responda a cada una de las convocatorias, ocupando totalmente al auditorio de Corrientes al trescientos”⁹⁰. En esa misma nota, la directora del instituto, Gabriela Massuh, acentúa la importancia de los talleres y cursos en el área de música contemporánea, y de los encargos a compositores argentinos – lo que “demuestra bien

⁸⁶ *La Nación*, 3 de mayo de 1988, p. 3.

⁸⁷ *La Prensa*, 13 de agosto de 1988.

⁸⁸ Juan C. Fontana, “Topadoras y perforadoras. Un conjunto alemán hace música fabril”, *La Prensa*, Buenos Aires, 29 agosto de 1988.

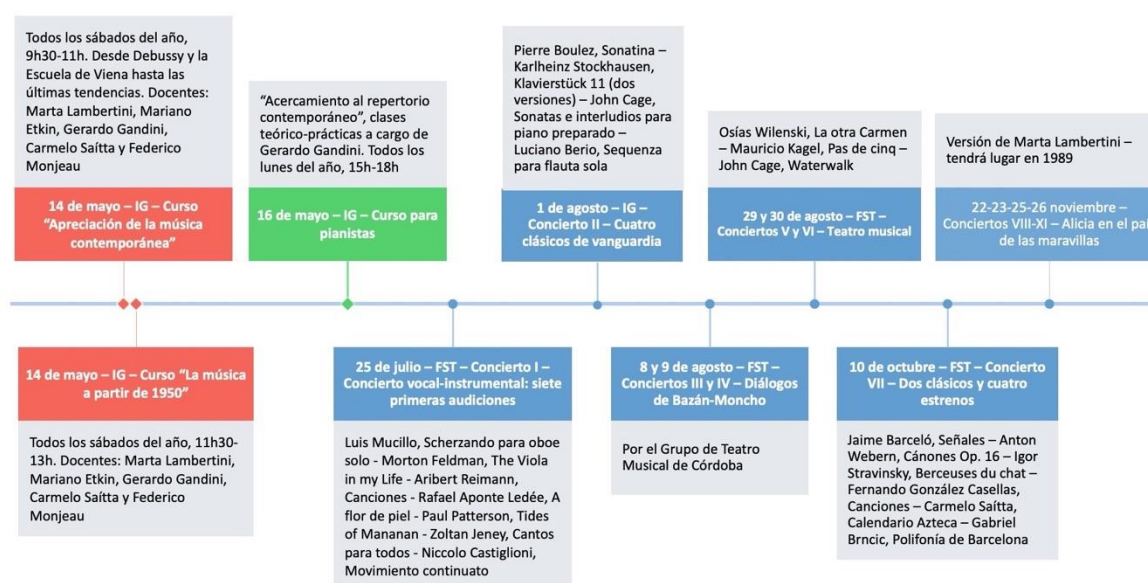
⁸⁹ Víctor Pintos, “Rock Alemán. Tiempos Modernos”, *El periodista de Buenos Aires*, 19 de agosto de 1988.

⁹⁰ Juan Vasle, “Música. Investigación y divulgación sobre la música contemporánea”, *Redacción*, no. 188, noviembre de 1988, p. 52.

a las claras la creatividad de nuestros músicos, a pesar de las dificultades que tienen para estrenar sus trabajos”⁹¹.

Observamos en la gestión la importancia de llevar a cabo una tarea pedagógica para ampliar el público, destacando que “(s)i bien la música contemporánea tiene su público, la oferta todavía supera a la demanda y la cantidad de músicos es mayor a la que el público puede asimilar”⁹².

Tabla 6 - Programa del Instituto Goethe de 1988



La temporada de 1989⁹³ comenzó con el estreno de la primera ópera de Marta Lambertini⁹⁴, *Alicia en el país de las maravillas*⁹⁵, que fue el resultado del trabajo de los talleres

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ El estreno estaba anunciado para noviembre de 1988 pero se postergó a 1989.

⁹⁴ Marta Lambertini (1937-2019) estudió en la Universidad Católica Argentina con Roberto Caamaño, Luis Gianneo y Gerardo Gandini, graduándose en 1972. Continuó sus estudios de música electroacústica en el CICMAT, con Francisco Kröpfl, José Maranzano y Gabriel Brncic. Fue decana de la Facultad de Música de la UCA desde 1994 hasta 2002, y miembro de la Academia Nacional de Artes. Su prolífico catálogo incluye piezas solistas, obras de cámara (instrumental y vocal), música orquestal y, por último, cinco óperas de cámara: *Alicia en el país de las maravillas* (1989), *¡Oh, Eternidad...! Ossia S.M.R. BACH* (1990), *Hildegard* (2001), *¡Cenicientaaa...!* (2006) y *Alice Through the Looking Glass* (2015). Lambertini escribió todos sus libretos (con la excepción de *Hildegard*), centrados en figuras femeninas como la Alice de Lewis Carroll, Ana Magdalena Bach y Hildegard Von Bingen.

⁹⁵ Ficha técnica - *Alicia en el país de las maravillas*. Ópera de cámara de Marta Lambertini sobre la novela homónima de Lewis Carroll: Rubén Szuchmacher (puesta en escena), Gerardo Gandini (dirección musical), Tito

de 1988. La ópera se volverá a programar en numerosas oportunidades y espacios⁹⁶, y se consagrará como una de las diez óperas argentinas con mayor cantidad de representaciones. Lambertini se ubica dentro de los compositores del lenguaje y adscribe a una estética intertextual. Privilegiando que las obras suenen, Lambertini compone para sus amigos y las adapta para distintos instrumentos. Como materiales preexistentes – además de sus propias obras o su “auto-archivo” musical – utiliza materiales de su propio “museo imaginario de obras musicales”, en el que la ópera tiene un lugar central: *Così fan tutte* de Wolfgang Amadeus Mozart, *Fidelio* de Ludwig Van Beethoven, y las óperas de Claudio Monteverdi, son referencias recurrentes.

En sus obras Lambertini conserva una definición de la ópera como “drama con música” y la estructura formal de oberturas, arias, recitativos y el uso de *leitmotifs*. También encontramos en su música el uso del humor, y en especial, del absurdo, que hacen a sus obras más accesibles y explican en parte el éxito que tienen con el público⁹⁷. El humor tiene a menudo referencias locales – como es el caso de su obra *El cerro sumergido*, que se refiere tanto al preludio de C. Debussy (*La catedral sumergida*) como al Cerro Tronador y su reflejo en el Lago Patagónico de Nahuel Huapi.

Por otro lado, las obras de Lambertini funcionan bajo la lógica de “series” que planteamos en relación con Gerardo Gandini. En la siguiente figura se pueden ver las obras que usan materiales de escritos de Lewis Carroll. La primera de estas obras, *The Pool of Tears*,

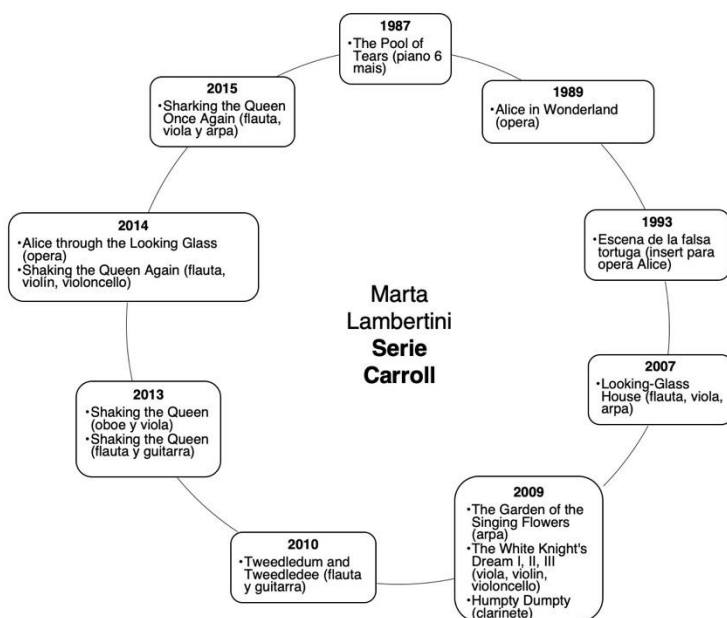
Diz (iluminación), Cristina Moix (escenografía y vestuario), con Any Grunwald, María Rosa Domínguez, Tessa Beldermann, Lorena Espina y Eduardo Cogorno. El estreno se pospone a el mes de marzo de 1989. Duración: 60 minutos.

⁹⁶ Además de reprogramarse en el Goethe ese mismo año “a pedido del público” luego de tener todas sus funciones a sala llena, se presentará en 1993, inaugurando el espacio del CETC en el Teatro Colón (que hasta 1993 desarrolla sus actividades en el Teatro San Martín y en el Centro Cultural Recoleta).

⁹⁷ En una entrevista con Christian Baldini, Marta Lambertini se refiere a sus obras dramáticas y el uso del humor: “Yo te lo definiría con otra palabra más justa: absurdo. De ahí mi amor por Lewis Carroll, mis Alices. El hecho de poder mantener una seria discusión sobre lingüística con un huevo que parece saber mucho del tema, o con una muy filosófica oruga, rebasa toda expectativa sobre el absurdo. En ese lugar elijo vivir”. Ver Christian Baldini, *Christian Baldini in Conversation with Marta Lambertini*, 2018. Disponible en: https://christianbaldini.blogspot.com/2018/10/christian-baldini-in-conversation-with_21.html

es una pieza de cuasi-teatro instrumental en la que la cantante Alice se ahoga en sus propias lágrimas. La obra fue escrita en el contexto de los talleres del Goethe (sin llegar a estrenarse), y puede considerarse el detonante del encargo de *Alicia* por Gabriela Massuh.

Tabla 7 - Marta Lambertini, Serie Lewis Carroll



La ópera se estructura en un acto con dieciocho escenas, con textos fundamentalmente en inglés (ya que sigue el ritmo del texto de Carroll), con momentos en italiano (para los recitativos al estilo siglo XVIII) y en español (pero con “pronunciación inglesa”) – esta superposición de idiomas es parte de la cualidad humorística de la obra. Un primer elemento interesante para el análisis de *Alicia* es la utilización en forma de homenaje del “acorde místico” de Gerardo Gandini (y definido por el compositor en su escrito “Objetos encontrados”) como material melódico para todas las melodías. Lambertini había utilizado el mismo procedimiento para su pieza para clarinete solista *Humpty Dumpty*, que utiliza el material melódico de la serie principal de *Il Canto Sospeso* de Luigi Nono.

Tanto en *Humpty Dumpty* como en *Alice* observamos también el uso de la técnica de retrogradación de la serie, pero pensada desde la metáfora del espejo, de los reflejos – que son

- 23 -

24.

desde el recitativo barroco hasta el reggae”, y con una “audaz reflexión sobre la ópera, al mismo tiempo que tematiza – de manera casi satírica – el rol demiúrgico del narrador-personaje”⁹⁹. Lambertini “conjugó estructuras clásicas, las distorsiona y las superpone hasta lograr esta nueva e insólita (per)versión de Carroll. Más allá de su género específico, la obra puede leerse en varios niveles. Acaso el más audaz, el más lúcido, es el que permite que la distorsión del espejo se inserte en uno de los ámbitos más difíciles de alcanzar: el humor. El humor, que recorre toda la ópera a modo de distanciamiento brechtiano, quiebra la ilusión y vuelve a recrearla al mismo tiempo. Esta ópera vuelve a sus orígenes: encanta y divierte”¹⁰⁰.

Las críticas de la *Alicia* de Lambertini fueron muy elogiosas – en especial hacia la cantante Rosa Domínguez, a cargo del personaje de Alicia, y la obra tuvo una buena proyección internacional¹⁰¹. Federico Monjeau describió a la primera incursión operística de Lambertini como “muy poco ingenua”, con momentos de un dramatismo deliberadamente desproporcionado sin llegar a ser una parodia, sino “más bien es una revisión de ciertas cosas, un pasaje continuo de una cosa a otra, como en el libro de Carroll”¹⁰².

En otra crítica, Monjeau analizó que la teatralidad que desarrolla en *Alicia* ya estaba presente en sus obras instrumentales y describe a su uso de citas como menos “privado” que el de Gandini, citando fragmentos y también estilos¹⁰³. Propone que la “invitación que ella hace a otras músicas lleva a pensar en una fiesta (...). Llevando un poco más lejos la imagen, podría decirse que el irresistible humor de Lambertini consiste, en buena medida, en la manera en cómo los invitados han sido dispuestos en la mesa, en cómo ha sido planteada la conversación”¹⁰⁴. Además de la cita de estilos, el estilo de la autora es descrito como “líneas

⁹⁹ *Alicia en el país de las maravillas*, programa de mano.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Eduardo Arnosi, “Argentina. Alice and the Barber”, *Opera*, agosto 1989, p. 943-944.

¹⁰² Federico Monjeau, “Teatro Musical. Alicia en el país de la ópera”, *Página/12*, 22 de marzo de 1989.

¹⁰³ Federico Monjeau, “Música con vestido de fiesta”, *Página/12*, 4 de julio de 1989.

¹⁰⁴ *Ibid.*

continuas, las notas pedal, la baja densidad instrumental, la claridad de textura, las yuxtaposiciones de tiempos lisos y tiempos estriados, la circularidad, cierto desprecio por el virtuosismo instrumental, poco énfasis retórico, la preferencia por dejar las cosas al desnudo” y una pericia técnica que permite hacer “sonar mucho con poco”¹⁰⁵.

Otro crítico dice que “Alicia recorre aquí, más allá del espejo, la historia de la música: desde el recitativo barroco hasta el ‘reggae’”¹⁰⁶ y analiza cómo la ópera revisa ciertos tics del género operístico. Considera también que, de los múltiples niveles de lectura de la obra, “el más audaz, el más lúcido, es el que permite que la distorsión del espejo se inserte en uno de los ámbitos más difíciles de alcanzar: el humor, que recorre toda la ópera a modo de distanciamiento brechtiano, quiebra la ilusión y vuelve a recrearla al mismo tiempo”¹⁰⁷.

Jaime Botana Escudero siguió a la obra desde sus ensayos hasta el estreno para el *Buenos Aires Herald*, asegurando que la obra “va a encantar al público”¹⁰⁸. El crítico comparte algunos de sus “ingenios escondidos”: *La consagración de la primavera* durante la Mad Tea-Party; Mother Goose; el *Hallelujah Chorus* de Handel; el concierto para clave de Manuel de Falla; fragmentos de reggae; *Yesterday* (Lennon/McCartney), Leoncavallo, el recitativo italiano, Elgar, Kurt Weill y un “nuevo madrigal” de Luca Marenzio para los renacentistas, canciones de cabaret, y *White Christmas* de Irving Berlin, entre muchas otras¹⁰⁹. También describe al canto de pájaros que Francisco Kröpfl creó para la puesta en escena como “sonidos suficientemente hermosos como para poner a Messiaen verde de envidia”. El crítico es elogioso de los intérpretes y del Instituto Goethe como uno de los “mejores lugares para este tipo de

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ “En el Goethe. Alicia en el país de las maravillas, versión lírica”, *El cronista del espectáculo*, 28 de marzo de 1989.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Jaime Botana Escudero, “Welcome Alice in Goetheland”, *Buenos Aires Herald*, 28 de marzo de 1989.

¹⁰⁹ *Ibid.*

música”, y destaca a *Alicia* como una producción excepcional y heroica en el contexto de la ópera, en un país en el que “el reino de la ópera es el Colón”¹¹⁰.

Por su parte, Napoleón Cabrera, resalta la “refrescante zambullida en recuerdo de infancia” que propone la “operita”, que “merece ser respuesta cuando sea posible”¹¹¹, pero señalando que la recreación total de la obra de Carroll, “está ambientada en la Inglaterra de la ‘belle époque’ (bella para Inglaterra)” de la cual “(s)i uno está lejos, geográficamente, cronológicamente o espiritualmente, de lo victoriano y sus añoranzas, se pierde mucho del efecto”¹¹². Concluye que la música de Lambertini no se parece a ninguna otra y confiesa que en el fondo, cuando un crítico está frente a una obra desconocida, busca saber a cuál otra se parece: “Ella juega a crear y suscitar belleza sonora, sin apoyarse en ningún modelo. Su sólido oficio de compositora le permite unificar los estilos más diversos (...) en un lenguaje sonoro travieso y sabio cuya plena degustación exige saber inglés pero que tiene valor autónomo como música”¹¹³.

El otro gran evento de 1989 fue el *Minimal Music-Project*, que consistió en una exposición “multi-media” (con videos y cassettes), un ciclo de conciertos, y charlas sobre los compositores minimalistas alemanes y europeos, entre ellos Philip Glass, Steve Reich, Charlemagne Palestine, Terry Riley y La Monte Young, que se había presentado en la última Bienal de San Pablo. El invitado alemán fue Michael Fahres, y los argentinos invitados fueron Gerardo Gandini, Mariano Etkin, Marta Lambertini, Daniel Melero, Federico Monjeau, entre otros anunciados como “música minimal argentina” – ya que el ciclo realizó un balance sobre “qué es la música minimalista y cuál es su presencia en Argentina”.

¹¹⁰ Jaime Botana Escudero, “Lambertini-Gandini Team Works Wonders”, *Buenos Aires Herald*, 4 de junio de 1989.

¹¹¹ Napoleón Cabrera, “Sobre el texto de Lewis Carroll. Una Alicia para el recuerdo”, 4 de junio de 1989.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

Durante la exposición, se anuncia en el programa que a “los interesados en grabar material sonoro correspondiente a la muestra se les solicita traer cassettes vírgenes”, que se retira en un programa posterior – “para los fanáticos del Minimal-Project hay la posibilidad de consultar una parte del material presentado durante la estadía de Michael Fahres (videos y cassettes de audio) que se pondrá enteramente a disposición del público en dos oportunidades”, afirmando que el material “puede ser escuchado y grabado. A los interesados se les ruega traer cassettes y radiograbadores propios”. Esto es interesante porque da cuenta de cómo circulaban los bienes culturales musicales en ese momento.

La prensa fue muy reactiva a este proyecto. Un crítico lo calificó como el intento de responder a la pregunta, “¿Qué demonios es el minimalismo musical?”¹¹⁴, un paraguas que para ese entonces ya implicaba no sólo a “Philip Glass, Steve Reich, y cierto sector de la música pop americana”, sino “algunas experiencias desarrolladas por John Cage ya a fines de los años 60 o, yendo aún más lejos, por Erik Satie a fines del siglo XIX”¹¹⁵. Sobre la mesa redonda “Música minimal: ¿producto de la decadencia”, infiere que “probablemente se consiga establecer en qué medida Mariano Etkin, por ejemplo, puede ser considerado un compositor minimalista, o en qué medida el minimalismo, nombre que suele albergar cosas tan distintas como el sutil cultivo de las mínimas variaciones o la repetición cruda y mecánica de un Philip Glass, supone un estilo musical medianamente unificado”¹¹⁶. Otro crítico también hará hincapié en que es una música “para ver, no para escuchar”, aludiendo a la “transformación de espacios físicos en espacios sonoros”¹¹⁷. Una música “en la cual las melodías están estructuradas en compases reiterados, con una preponderancia en el ritmo, el cambio de éste, y una atmósfera expresiva muy particular”¹¹⁸.

¹¹⁴ “Minimalismo. Una muestra de “música para ver””, *Página/12*, 4 de julio de 1989.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ “Videos y charlas sobre minimalismo”, *El Heraldo de Buenos Aires*, 4 de octubre de 1989.

¹¹⁸ *Ibid.*

El crítico del diario *Clarín*, tuvo dos apreciaciones interesantes. Por un lado, que el Goethe fue invadido “por jóvenes personajes que, lejos de ser habitués del lugar, más bien tenían el aspecto de frecuentarlo por primera vez en su vida (...) Conferencias, audiciones, partituras, pueden parecer palabras muy plumizas y sugerir imágenes de acartonamiento y seres enjutos. Pero las variadas personas y personajes que se tiraron en los cómodos sillones del ‘foyer’ de la Goethe a escuchar discos ‘ambient’ con auriculares y cara de recién llegados de Marte le encontraron otro sentido a esas palabrejas”¹¹⁹. Es interesante también su descripción del *Minimal Music Project* como “una menesunda”¹²⁰.

Esto da cuenta, por un lado, de la vocación pedagógica del Goethe y de su potencial de atracción de nuevos públicos; por el otro, de una asociación de cierta vanguardia de los 60 – por la alusión a *La menesunda* de Marta Minujín, una obra *happening* realizada en los años del Di Tella. Se buscan definiciones, preguntándose: “Y bien, ¿qué corno es la música minimal, acá, en ‘cristiano’?” Toma la definición de Melero como “más un concepto que un estilo. Sus fundamentos básicos podrían resumirse en dos cuestiones: la repetición como forma de cambio y el no abarrocamiento de una idea original. Esto quiere decir que una buena banda punk tocando todo el tiempo dos acordes, puede ser, en este sentido, igual a una obra conceptual de Brien Eno”¹²¹. Concluye diciendo que la muestra incluyó también un arte de vanguardia que circulaba poco en Buenos Aires: “Lo cierto es que pasaron por la pantalla de la Goethe, casi sin quererlo, documentales sobre Eno mezclados con videos del deforme grupo industrial Einstürzende Neubauten y películas-engendro como Decoder, una producción alemana del año 1983, que al terminar arrancó alaridos de las vísceras a algunos y le voló el cerebro en mil pedazos a todos, sin temor a salpicar las prolijas paredes del salón auditorio. Después de todo, esas manchas también formarían parte de la cultura”. Leemos aquí a un crítico que no viene

¹¹⁹ G.P., “Diez días que conmovieron al Goethe. Minimal, Watson”, *Clarín*, 21 de abril de 1989.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

del área de la música culta, que tiene un registro de escritura interesante y una perspectiva de apertura de público.

En una entrevista con Michael Fahres, Andrea Robillini planteó que la música minimal llega con cierto retraso a la Argentina, “con lo que mucha gente puede desayunarse respecto de qué cosa es este movimiento, nacido en los 60 en la costa oeste de Estados Unidos, para gusto de unos y disgusto de otros”¹²². Fahres dirá que “es erróneo pensar en el minimalismo como una música para ver, como dicen algunos críticos. La confusión se generó porque los primeros conciertos se realizaron en galerías de arte. Entonces se creyó en una integración visual-musical. Por otro lado, no es atonal, pero sí encierra una repetición que lo ha llevado a contaminar los ambientes *pop* y su elemento de meditación que marca la influencia directa que recibe de la India”¹²³.

Fahres plantea que el minimalismo logró salir de guetos elitistas (achicando las distancias con lo popular y la recuperación de la magia tribal) y que hay una diferenciación geográfica del género: “más ortodoxo en USA, con influencias nacionales en Europa, y el caso de Brasil, donde Glass se insertó en 1978 (su novia era brasilera), las músicas indígenas como plagadas de elementos minimalista”¹²⁴. Sobre la relación del minimalismo con una estética de la decadencia, Fahres sostuvo que “A mí me encanta la decadencia, el caos de culturas que da nacimiento a lo nuevo. En ese sentido, la música minimal representa el espíritu de esta época”¹²⁵. En otra entrevista, resaltó también la importancia de tomar conciencia de la fabulosa riqueza musical de Sudamérica, dando el ejemplo de la música indígena del Amazonas¹²⁶.

¹²² Andrea Robillini, “El minimalismo no es sólo brasileño”, *Nuevo Sur*, 19 de abril de 1989. Los resaltados son del texto original.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Fernando Basabru, “Visitas. Minimalismo al poder. Michael Fahres”, *El Musiquero*, agosto 1989, p. 44-45.

Por su parte, Monjeau hace su diagnóstico del minimalismo citando a Juan Carlos Paz, según el cual “hay tantos dodecafonismos como dodecafonistas. (...) Seguramente, lo mismo pueda afirmarse en relación al minimalismo y a muchas cosas más”¹²⁷. Aunque la frase de Paz, para Monjeau, era una forma de “advertir sobre los riesgos de una técnica fetichizada”, en el caso del minimalismo (un término heredado de la pintura americana de los años 60), es evidente que este “nunca adquirió el estatuto de una técnica, pero no por ello ha quedado a salvo de la uniformidad; es el caso de un estilo sin técnica” y que pareciera ser intuitivo para imitar – “no parece difícil repetir la repetición”¹²⁸.

Sobre las jornadas del Goethe, Monjeau analizó que no se limitaron al minimalismo en su versión más ortodoxa, sino que incluyeron también a los compositores argentinos y uruguayos Mariano Etkin, Erik Oña, Cecilia Villanueva, Coriún Aharionián, Graciela Paraskevaídis y Oscar Bazán que convinieron en participar en un concierto minimalista, “quitándole bastante precisión al término”¹²⁹, ya que “lo único que la música de Etkin comparte con la de Bazán es, eventualmente, un escenario. Podría hablarse también de una economía de materiales, si no fuese porque la idea de economía de Bazán es completamente diferente a la de Etkin; es evidente que la expresión *economía de materiales*, tan repetida por la crítica, no sirve de mucho”¹³⁰. En su crítica del concierto, Monjeau analizó las distintas obras - *Austeras II* de Oscar Bazán, una obra creada en el LIPM, como un buen ejemplo de lo que se ha descrito como una estética de la escasez, de pocos recursos, de un uso “deliberadamente pobre” de los medios electrónicos, que asume un cierto subdesarrollo – postura que Bazán a explicitado en forma de manifiesto.

¹²⁷ Federico Monjeau, “Minimalismos, minimalistas y algunos otros diagnósticos”, *Página/12*, 20 de abril de 1989.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

Sobre las obras de Aharonián y Paraskevaídis, afirmó que tampoco logran “escapar a la tentación del manifiesto”, y en el caso de Coriún, reforzado con “la incorporación de ciertos giros propios de la música rioplatense, (donde) la identidad aparece como un presupuesto estético”. Fue muy elogioso de las obras de Etkin, Villanueva y Oña, a quienes califica de minimalistas “sólo por el hecho de cultivar el principio de la mínima variación”: Etkin por los mínimos recursos y lo que describe como “extremismo poético”; Villanueva por su trabajo con “las ambigüedades de la percepción” en las mínimas variaciones; y Oña, cuya música califica como “una de las más consistentes y personales que se haya producido entre las nuevas generaciones”, por la repetición de las macroestructuras. Se trata, en síntesis, de una descripción de lo que hemos definido como el “minimismo” en la música argentina contemporánea.

El programa de ese año incluyó por último la visita del *Ensemble 13* y un diálogo entre “música contemporánea en Argentina y Alemania”, que consistió en cinco conciertos, charlas y ensayos con público. La visita de Wolfgang Rihm, que fue anunciada, finalmente debió anularse “debido a compromisos que tienen que ver con el estreno de sus obras de Alemania Federal”¹³¹, aunque sí estuvo presente el crítico Josef Oehrlein. Un crítico recuerda la buena impresión que la música de Rihm había dejado cuando se presentó su ópera de cámara *Jakob Lenz* (con libreto de Georg Büchner, autor del texto de *Wozzeck*), en el Teatro Municipal General San Martín¹³².

En su crítica sobre esta visita internacional, Monjeau resaltó su composición ecléctica que confirmaba, en su opinión, las relaciones entre la música antigua y la música contemporánea, “ya sea en relación con ciertas especulaciones tímbricas o bien al lugar marginal que ambas ocupan en la industria de conciertos, completamente ganada por el siglo

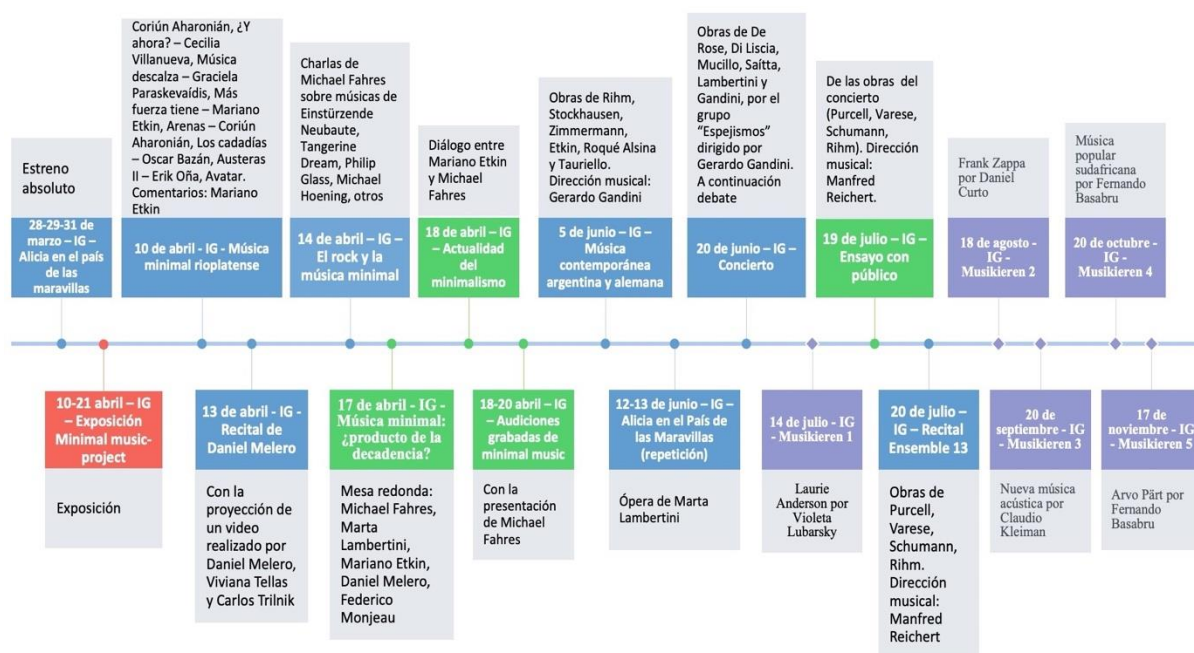
¹³¹ “Ensamble 13 en Buenos Aires”, *La Prensa*, 16 de julio de 1989.

¹³² Alberto Emilio Giménez, “El Ensemble 13 en el Instituto Goethe”, *La Nación*, 8 de abril de 1989.

XIX y por esas versiones estandarizadas y gordas de la música de los siglos XVIII y XVII”¹³³ – por ejemplo, por la programación de Purcell.

Fuera de los conciertos coordinados por Gandini se presentó el ciclo *Musikieren*¹³⁴, en colaboración con la revista *El Musiquero*, un ciclo de cinco audiciones de grabaciones con comentario en vivo, “para seguir cultivando la buena música de vanguardia, poco difundida no porque la cultiven los cenáculos, sino porque los exiguos bolsillos del buen melómano ya no están ni siquiera a la altura del do más bajo”. El ciclo, como todas las actividades, fue de entrada gratuita.

Tabla 8 - Programa del Instituto Goethe de 1989.



3.2.1. Un giro en la recepción crítica

Como hemos visto, la programación de música contemporánea del Goethe contó con el apoyo de una crítica entusiasta y constante, en particular de Federico Monjeau. La militancia

¹³³ Federico Monjeau, “La delicada agitación de Rihm”, *Página/12*, 29 de julio de 1989.

¹³⁴ “De última. Termina el Musikieren”, *El Musiquero*, no. 40, 1989.

por una vanguardia musical en la prensa escrita tiene como antecedente a la figura de Juan Carlos Paz, su defensor tenaz y protagonista de numerosos debates. Otros dos ejemplos de choques entre músicos y críticos o público, fueron el estreno argentino de *In C* de Terry Riley, durante un Festival organizado en 1970¹³⁵ (y que contó con la presencia de Lukas Foss y Morton Feldman), y la actividad del CLAEM. Como analizó Hernán Vazquez, las músicas que salían de la sección musical del Di Tella mantuvieron una relación conflictiva con la prensa, como leemos en la siguiente crítica de Jorge D'Urbano:

Existe una evidente contradicción en el actual mundo del arte. Los creadores están proponiendo nuevos idiomas, lenguajes distintos, estéticas originales. Y nosotros, los críticos, estamos tratando de incorporarlas a nuestra experiencia, explicándolas a nuestros lectores con las viejas y tradicionales palabras que sirvieron para alabar a Beethoven y glorificar a Brahms. De esta dicotomía nace una gran confusión. Así como es de toda justicia lo que solicitan los artistas modernos, esto es, que no se intente comprenderlos por las vías tradicionales, también es de buen sentido imaginar que las críticas que a ellos se refieren no deben emplear sus útiles corrientes. A nueva música, pues, nueva crítica¹³⁶.

Luego de estas palabras de introducción el crítico cuenta que fue a un concierto de fin de año del CLAEM, en el que los becarios exponían sus trabajos anuales. Explica que se utilizaron técnicas musicales de avanzada (utilizando el sistema aleatorio, la música electrónica, el ruido organizado) y que un distinguido grupo de instrumentistas (que no menciona por sus nombres) tuvieron el desafío de tocar sus instrumentos desafiando sus técnicas habituales, “efectos que muestran a las claras una venturosa tendencia a ensanchar los límites tradicionales de los instrumentos, sometidos hasta hace poco a la intolerable tiranía de la funcionalidad y a que produjeran los sonidos para los cuales fueron especialmente contruidos”. D'Urbano concluye su crítica dirigiéndose, no a sus lectores, sino directamente a los compositores a los que les dedica su “nueva crítica” de concierto:

¹³⁵ Organizado por Armando Krieger.

¹³⁶ Jorge D'Urbano, “Música. Lilipirorororo, Piiii, Toc. Concierto de música contemporánea en el Instituto Di Tella”, *El Mundo*, 10 de noviembre de 1966, (crítica del concierto del 7 de noviembre), en Hernán Gabriel Vazquez, “Historia, actividad y recepción crítica del CLAEM” en José Luis Castiñeira de Dios (ed.), *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*, op. cit., p. 14-21.

Lerolerleroleropipipipi ononequequeque. Lilipirororororó neulito be califela. Pííííííííí, pííííííí, pííííííí, toc. Ah!!!!!!!!!!vurivurivaf. Bolaños lequelequeleque, búuuu, nectorius endis novera, but, batatbatbat. Nirritu lew Rivera refranerus popularis bla bla bla bla, blit. Blot. Blut. Bluf. Kiroskokiros lalenfo nosfatis Etkin... búuuuuu, cháfate. Aulindini beriberiberi Paraskevaidis plaf! Gerendi no curi fasqunado torleti vetuto arrrrrrrrr, tip. Parapiparpiparpi lestll Brncic proporoporopo papap, periperiperopé. Sendi calupsi verisa noblendos, beéeeee, blic. ¿Estamos?¹³⁷

Los compositores a los que está dirigida esta nota eran Jorge Sarmientos, César Bolaños, Enrique Rivera, Mariano Etkin, Graciela Paraaskevaídis y Gabriel Brncic. Varios de estos compositores estarán presentes en la programación del Goethe en los años 80, con una recepción crítica contrastante, que veremos a continuación.

En el mes de julio de 1988, Gandini programa un concierto con sus obras *Diario 1960-1987* y dos obras de Mariano Etkin – *Arenas* y *Caminos de caminos*. Gandini interpreta en el piano las dos primeras, y dirige el ensamble integrado por Oscar Piluso, Marcela Magin, Carlos Baquedano y Marcela Maugeri en *Caminos*.... Sobre el mismo, Napoleón Cabrera escribe:

Cada obra nueva de Gerardo Gandini comporta un avance en el rumbo que eligió hace tiempo: adelgazar el material sonoro hasta su uso más parco, breve y no reiterativo. Exige del oyente una concentración suma. Lo que se ha oído no llegará de nuevo, ni siquiera con el recurso de la variación o el desarrollo. No quiere recordar los procedimientos de Haydn o Beethoven, de Schubert, Liszt o Brahms. Se apoya en Schumann, Debussy, y Webern. También en el arte del improvisador, y naturalmente, en el jazz, fuentes todas de un lenguaje más sugestivo que discursivo.

Aunque Gandini sea un formidable pianista, un público de pianófilos podrá reclamarle su indiferencia ante los consagrados procedimientos de composición. Es que huyó de los encantos de la melodía entera para ir en busca de las hebras melódicas no cantables y, deseoso de volcar en su teclado todas las ideas posibles sin reiterarlas ni gastarlas, busca que él sea un sustituto de la orquesta sin desnaturalizarlo como instrumento percusivo y contrapuntístico.

(...) En la misma sesión, **Gandini** estrenó **Arenas**, de **Mariano Etkin**, colmada de pausas de valor subjetivo; trozo que no se llena con sonidos sino con espera. (...) Se diría que la potencia de los silencios es llevada a superar la de los sonidos mismos. Nos sugirió una superficie acuática, de noche, con bruma cerrada, algo inefable y sin embargo imaginable.¹³⁸

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Napoleón Cabrera, “Gandini: glosas, alusiones”, *Clarino. Espectáculos*, 7 de julio de 1988, p. 7. Los resaltados se encuentran en el original.

A esta postura se contraponen la de Federico Monjeau, quien en su crítica posiciona al evento como “uno de los conciertos más significativos de los últimos tiempos en el campo de la música contemporánea”¹³⁹. Las palabras de apertura, a cargo del poeta y crítico literario Guillermo Saavedra, dan cuenta de un estado del campo en el que “los buenos compositores argentinos saben perfectamente que sus interlocutores ya no se encuentran en el lugar de las instituciones musicales”¹⁴⁰.

Monjeau describe a la “estética etkiniana”, como un “cultivo de las diferencias, en la oscilación entre lo que es y lo que parece, entre lo que permanece y lo que cambia”. Una música en la que el sonido es tratado como un hecho físico, que Etkin, “descompone, separa, descubre toda la tensión que se concentra en un mínimo movimiento, en un mínimo punto”¹⁴¹, concluyendo que el compositor podría ser un buen acupunturista.

A los *Diarios*, Monjeau los describirá como “fragmentos, páginas sueltas, esbozos de otras obras, estudios apilados sobre el piano a lo largo de varios años”. Como un proyecto inédito, comparable a la edición de *114 Songs* de Charles Ives como una obra compuesta como “limpiando su casa”¹⁴². En los *Diarios*, Monjeau ve “un estilo absolutamente singular, único, y es la fuerza de ese estilo lo que confiere unidad a una obra disparatadamente fragmentaria”, y con la generosidad de “hacer públicos esos fantásticos borradores”¹⁴³ en los que la cita es una cita a sí mismo. Con esto concluye, que “hay en esto algo de final, de limpieza, de exorcismo”, en un concierto en el que Monjeau destaca las creaciones como “muy personales”¹⁴⁴.

Estas obras de Mariano Etkin son dos ejemplos paradigmáticos de lo que hemos considerado como “minimismo”, caracterizado por las mínimas variaciones, la exploración de los límites, los juegos con los umbrales de la percepción, y los enmascaramientos. *Arenas (a*

¹³⁹ Federico Monjeau, “Creaciones muy personales. Donde se limpian dos casas”, *Página/12*, 16 de julio de 1988.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

la memoria de Morton Feldman) para piano solo (1988) es una obra que parece no tener ritmo. Como analiza Monjeau, Etkin se ocupa “de lo que sucede con el sonido una vez que éste ha sido atacado, con las resonancias, con las sombras y con eso que Morton Feldman, a quien la obra está dedicada, llamaba el *paisaje de partida* del sonido. (...) Es el sonido pensado al revés, de atrás para adelante; es la duración en lugar del ritmo¹⁴⁵, que se conjuga con un uso “no idiosincrático” del piano, también asociado al compositor norteamericano.

¹⁴⁵ Federico Monjeau, “Minimalismos, minimalistas y algunos otros diagnósticos”, *art. cit.*

A la memoria de Morton Feldman

arenas

para piano

MARIANO ETKIN

$\text{♩} = 54 (\text{♩} = 108)$

The musical score is written for piano solo and consists of five systems of staves. The first system begins with a tempo marking of $\text{♩} = 54 (\text{♩} = 108)$ and a 4/4 time signature. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *pppp*, *p*, and *f*. The score is marked with 'T' for pedal and includes a legend at the bottom: 'T: Pedal tonal / Sostenuto Pedal'.

Ilustración 8 - Mariano Etkin, *Arenas* (1989), piano solo, p. 1.

Al comparar estas dos críticas observamos que donde Cabrera nos habla de sugerencias acuáticas, de brumas, de sugerencias, Monjeau provee un análisis musical que da cuenta también de un conocimiento de las obras y sus condiciones de creación. El crítico asistió al concierto, pero también conversó con los compositores. Probablemente, les pidió las partituras de las obras. Con su crítica, Monjeau comienza a posicionarse como exegeta y experto, y con la voluntad de apoyar a un grupo específico de compositores – entre los que se encuentran Gandini y Etkin. Esta elección de compositores estuvo pautada por la capacidad de los mismos de dar cuenta de un estilo personal reconocible.

Con el retorno de la democracia, y a su regreso del exilio en Brasil, Monjeau comenzó a cubrir de manera casi exhaustiva las actividades del Instituto Goethe y a colaborar con su programación, luego de una cierta desilusión por la programación del LIPM y la música de concierto grabada¹⁴⁶. Es así que en sus escritos, ciertos grupos y corrientes estéticas tomarán mayor preponderancia. Esta crítica militante – a la que se sumarán otros críticos – será clave para entender la visibilidad creciente que tendrá la música contemporánea en las dos décadas siguientes.

3.3. La creación del CEOB-CETC (1990) y el campo de la música contemporánea

El cambio fundamental en este campo ocurrió en el cambio de década, con la creación del Centro de Experimentación en Ópera y Ballet (CEOB) del Teatro Colón en 1990 (a partir de 1997, CETC). El centro fue creado por iniciativa de Sergio Renán, director del gran teatro lírico, cargo para el que había sido convocado por el intendente de la Ciudad de Buenos Aires, Carlos Grosso¹⁴⁷. En sus más de treinta años de existencia, CEOB-CETC promovió activamente un repertorio contemporáneo, que incluyó el encargo de obras, y la colaboración entre músicos

¹⁴⁶ Entrevista con Federico Monjeau, Buenos Aires, 23 de septiembre de 2015.

¹⁴⁷ Gabriela Borga, “Sergio Renán. El que tiene la batuta”, *Página/12*, 21 de julio de 1989, p. 20.

y artistas de otras disciplinas. Los directores del Centro fueron Gerardo Gandini y Pina Benedetto, Martín Bauer y Diana Teocharidis, Martín Bauer, Omar Cyrulnik, Willy Landín y Miguel Galperín. Con un promedio de cuatro encargos por año, este centro generará un nuevo repertorio con características propias, y con una presencia importante de un repertorio de ópera contemporánea – dentro de la continuación de lo que había sido *Alicia* de Marta Lambertini en el Instituto Goethe, en 1989.

En esta sección analizamos, por un lado, la recepción positiva por parte de la crítica, desde la primera hora, de esta iniciativa. En segundo lugar, consideramos cómo la participación de protagonistas de “la movida” del teatro joven porteño en las puestas en escena el Centro permitió una mayor visibilidad en la esfera público, y rehabilitó la potencialidad crítica que el género había perdido, sobre todo entre los jóvenes. Finalmente, vemos la forma en la que el centro demostró una voluntad pedagógica: la de formar al público con primeras audiciones de obras que ya habían sido integradas en el canon occidental, y también introducirlo a las creaciones de sus contemporáneos. En este sentido hay una continuidad entre la programación musical del Instituto Goethe/ Fundación San Telmo y la del CEOB-CETC.

La primera temporada del CEOB de 1990 fue más bien una idea: ante la inexistencia de una sala propia, la misma tuvo lugar en el Centro Cultural Recoleta, si bien con los equipos de producción del teatro. En este sentido, Sergió Renán afirmaba: “es inexplicable que no se haya hecho antes, cuando no requiere más que la decisión de hacerlo”¹⁴⁸. La programación consistió en encargos de dos óperas – *Oh, Eternidad* a Marta Lambertini y *La venganza de Carmen* a Osías Wilenski – junto con las obras *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1964) de Claudio Monteverdi, y *Pierrot Lunaire Op. 21* (1921), de Arnold Schönberg. La elección de estas dos últimas obras es interesante por dos razones. La primera, por la relación que se establece desde los comienzos de la institución entre la música contemporánea y la música

¹⁴⁸ Pompeyo Camps, “Ópera, en auspicioso debut”, *art. cit.*

antigua y barroca; y la segunda, por el peso que la obra de Schönberg tenía (desde la herencia de Juan Carlos Paz) y tendrá en el campo.

El crítico Pompeyo Camps elogió a la nueva iniciativa como un “auspicioso debut”, considerando las resistencias que tuvo la creación del Centro, cuya misión definía como “redescubrir el teatro musical”¹⁴⁹. Camps validaba la elección de Gandini como director del Centro y afirmaba que “La actividad del CEOB debe continuar. El público porteño merece una ópera-ballet de cámara con el buen respaldo técnico que cuenta esta iniciativa”¹⁵⁰.

El crítico Federico Monjeau, por su parte, definía al Centro como “un espacio original”, “con fines de experimentación” y las dos puestas como “ingeniosas”¹⁵¹. En sus críticas Monjeau va a explicar aspectos técnicos de las obras, como la técnica vocal del *Sprechgesang* (hablado-cantado) de Schönberg. Contrapone a una puesta “descriptiva” y “fuertemente estilizada” de Monteverdi, con la de *Pierrot*, cuyo “gran mérito consistió, precisamente, en no haberse hecho notar”, donde “todos los movimientos de escena y los cambios de luces parecieron guiados únicamente por la partitura, subrayando las distintas acciones y combinaciones instrumentales”¹⁵².

En la revista *Clásica*, Martín Müller destacaba la importancia de este espacio para mantener viva a la ópera – a partir de las creaciones contemporáneas¹⁵³. Desde esta lógica, la música contemporánea vendría a sostener al género más tradicional, la experimentación validaba y garantizaba la subsistencia de la tradición.

En su segundo año, el CEOB estrenó en la Argentina la obra *El milagro secreto* de Martín Matalón (argentino residente en Francia), así como el estreno de las *Mozartvariationen* de Gerardo Gandini. Las obras “de repertorio” fueron *Dido y Eneas* (1689) de Henry Purcell e

¹⁴⁹ Pompeyo Camps, “Ópera, en auspicioso debut”, *Clarín*, 27 de julio de 1990.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Federico Monjeau, “Pierrot en combate”, *Página/12*, 27 de julio de 1990.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Martín Müller, “Dos experiencias operísticas”, *Revista Clásica*, noviembre de 1990, p. 26.

Historia de un soldado (1918), de Igor Stravinsky¹⁵⁴. Vemos a primera vista un claro paralelismo entre las obras del primer año y las del segundo, con la apuesta de hacer co-existir obras del siglo XX con obras previas a 1750.

Un elemento significativo fue la puesta en escena de *Historia de un Soldado*, a cargo de la directora teatral Vivi Tellas, que en ese momento se ubicaba en una movida de “teatro joven” que circula por fuera de los circuitos comerciales y que se encontraba en un momento de gran visibilidad¹⁵⁵. Luis Mazos resaltará “la calidad de las propuestas” teatrales y también:

el público que convocan, mayoritariamente joven, (que) se está iniciando en los caminos escénicos. Se está sembrando. Y es bueno que esto ocurra porque hay un perfil definido en cuanto a la búsqueda y la experimentación. Muchos otros grupos se agregan a los mencionados. Ellos y nosotros estamos convencidos de su fundamental validez para el futuro de nuestro teatro¹⁵⁶.

Esta colaboración con el teatro joven funcionó, para el CEOB, como una estrategia para atraer público. Atraer a un nuevo público se confirma como un objetivo en estos años iniciales, como lo demuestra otra obra presentada en 1991: el estreno argentino de una ópera para niños de Benjamin Britten a cargo del grupo Música Abierta, que la crítica percibía, correctamente, como una voluntad de que el público “le pierda el miedo”¹⁵⁷ al mundo de la ópera. Desde este favorable comienzo, las temporadas del Centro contarán con el apoyo de la crítica y del público.

3.3.1. La identidad de la música contemporánea de la dictadura a la democracia

Si todas las artes, y entre ellas la música, contribuyen a la creación de un espacio simbólico para la expresión de la identidad, los años 80 dieron respuestas a la pregunta, ¿existía una identidad de la música contemporánea argentina? Para el estudio de este debate,

¹⁵⁴ Napoleón Cabrera, “Dos casi óperas acerca del destino”, *Clarín*, 20 de mayo de 1991, p.34; Federico Monjeau, “Teatro con respiración musical”, *Página/12*, 26 de abril de 1991.

¹⁵⁵ Luis Mazos, “El teatro joven en su mejor momento”, *Clarín*, 19 de junio de 1991, p. 3. Esta será la primera de varias colaboraciones de Viviana Tella en el CETC, que incluyeron a las obras *Los fundadores del mal* (1993), *Conferencia sobre la nada* (1994) y *Európera V* (1995). Ver Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006, p.178.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Pompeyo Camps, “Britten y una ópera para la juventud”, *Clarín*, 10 de julio de 1991, p. 4. Afirma no haber encontrado representaciones previas en el país de esta obra estrenada en 1949 en Aldenburgh (Inglaterra).

seguiremos la categoría de “vanguardia situada” desarrollada por María Gabriela Guembe:

El compositor latinoamericano del siglo XX se ha enfrentado con dos tensiones: comunicar este sentido de pertenencia e identidad, y ser a la vez un creador partícipe de la modernidad. Esta doble tensión entre reconstrucción y construcción se expresa en la “vanguardia situada”, posición particular de la vanguardia en Latinoamérica que puede rastrearse a partir de la vanguardia clásica (y simultáneamente con ella), y que se proyecta hasta nuestros días, con nuevas soluciones, en la neo-vanguardia¹⁵⁸.

Guembe parte de los análisis de Peter Bürger sobre las vanguardias clásicas o históricas y de los aportes de Marshall Berman y Perry Anderson sobre las neovanguardias de los años 70, caracterizadas por su nostalgia por las vanguardias históricas y la pérdida de su poder crítico. Para estos autores, la caída de los mega-relatos y el sistema económico capitalista hicieron “desaparecer la tensión entre arte e instituciones”, incorporando los programas del arte “al sistema como diversión o decoración ocasionales”, y sometiendo el arte a las “jaulas del museo y del mercado, modernas instituciones donde se sanciona y valúa el arte”, y que convirtieron sus valores “en regresivos y conservadores”¹⁵⁹. En palabras de Bürger “la neovanguardia institucionaliza la vanguardia como arte y niega así las genuinas intenciones vanguardistas”¹⁶⁰. La autora adhiere también a la definición amplia de Nicos Hajinicolau, que entiende a la vanguardia como sinónimo de “movimiento artístico último”¹⁶¹.

Lo que Guembe denomina vanguardia situada latinoamericana también contó con una etapa clásica (aunque sus comienzos fueron en 1922 con la Semana de las Artes de São Paulo) y un momento de neovanguardia. Sin embargo, el eje estuvo puesto en el reconocimiento de su identidad, a menudo despreciada por las lecturas que los centros realizaron de las periferias

¹⁵⁸ María Gabriela Guembe, *Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia. Construcción y reconstrucción de la identidad en Didas y Vaivén*, de Susana Antón, op. cit.

¹⁵⁹ María Gabriela Guembe, “Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia”, *Boletín Música*, vol. 18, 2007, p. 33-34. La autora considera a los aportes desde la sociología y los estudios post-coloniales de Jorge Larraín Ibañez, y a los autores de la “tercera generación” en la crítica del arte, especialmente Néstor García Canclini. También se apoya en los trabajos de Kofi Agawu (*Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Position*, Londres, Routledge, 2003) y Gérard Béhague (*La música en América Latina. Una introducción*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1983).

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 34-35.

– considerando al Tercer Mundo y a América Latina como proyectos de emancipación social y política, pero no como generadores de nuevas opciones creativas¹⁶².

Así, la etapa clásica se caracterizó por un esencialismo identitario y movimientos nacionalistas con temáticas indígenas o folclóricas (aunque incorporando la abstracción en el material sonoro¹⁶³) y la neovanguardia por nuevas herramientas tecnológicas, nuevas interacciones entre ejecutantes y medios y la exploración instrumental. Como planteó Ángel Rama, en América Latina el signo “cosmopolita” no es tan claro, ya que muchas corrientes se integran en procesos de recuperación de cultural locales. Así, la categoría de “vanguardia situada latinoamericana” permite una lectura en paralelo a la internacionalista, pero considerando a América Latina como “un híbrido”, una “solución intermedia entre la orientación internacionalista y regionalista”¹⁶⁴. Los procesos de hibridación de la *vanguardia situada latinoamericana* tienen un carácter “histórico-cultural”, que considera a la identidad como una esencia dada pero también como un proyecto a construir¹⁶⁵.

Desde un punto de vista ideológico, este arte *situado* es una herramienta de resistencia y de autodefensa que intenta hacer emerger una voz propia. Es un campo en el que se mueven “la tensión global-local, en términos de espacio; posmodernos-premodernos, en términos de tiempo y constituye un claro reflejo de la identidad híbrida de América Latina”¹⁶⁶. La categoría de cultura híbrida, como la establece Néstor García Canclini, pone en jaque a las oposiciones culta-hegemónica-distinta y popular-subalterna-degradada, ya que permite colocar a lo

¹⁶² En este punto, María Gabriela Guembe sigue el trabajo de Sánchez Vázquez. *Ibid.*, p. 37.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 39. Los principales compositores de esta primera vanguardia fueron Antonio Carlos Gomes (Brasil), Alberto Williams, Carlos López Buchardo, Carlos Guastavino, Pascual de Rogatis, Luis Gianneo y Julián Aguirre y Alberto Ginastera (Argentina), Heitor Villa-Lobos (Brasil), Carlos Chávez y Silvestre Revueltas (México) y Amadeo Roldán (Cuba).

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁵ Siguiendo a las definiciones de Jorge Larraín Ibáñez: esencialismo, constructivismo e histórico-cultural. Jorge Larraín Ibáñez, *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996. Ver María Gabriela Guembe, *Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia. Construcción y reconstrucción de la identidad en Didas y Vaivén*, de Susana Antón, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶⁶ María Gabriela Guembe, “Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia”, *art. cit.*, p. 45.

periférico (situado) junto a lo central (vanguardia). En términos musicales, adscribiendo a la hipótesis avanzada por Omar Corrado, se trató de una doble tensión hacia lo moderno y hacia lo regional¹⁶⁷.

La problemática de la identidad resurge, como señala Guembe, toda vez que su existencia se pone en duda, siguiendo distintos hechos históricos que funcionaron como detonantes— la colonia, la independencia, los golpes de estado, y actualmente, las discusiones posmodernas — para preguntarnos ¿qué es ser latinoamericano? ¿qué sería una música latinoamericana?¹⁶⁸. En la segunda mitad del siglo XX, se destacan la Revolución cubana de 1959 (y la subsiguiente fundación de la Casa de las Américas, puntapié para el *boom* de la literatura latinoamericana de los años 60 y 70); el impulso nacionalista y regionalista de los años 70 y 80, propiciado por el fracaso de los regímenes populistas y los golpes de Estado; la reflexión en torno a los festejos por el quinto centenario de la colonización y evangelización de América; y a partir de la crisis postmodernista, la creciente realidad globalizada del planeta¹⁶⁹.

Al momento del retorno de la democracia, podemos considerar que la experiencia del proceso había constituido un momento de crisis de identidad. ¿Cómo fue leído, por los actores e intelectuales argentinos, este período de transición de la dictadura a la democracia? En 1993 se publica un número de los *Cuadernos hispanoamericanos: La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*¹⁷⁰, que intenta dar una respuesta exhaustiva a esta pregunta, tomando como marco cronológico los años 1970 a 1990 y en el que participaron más de cincuenta intelectuales y artistas de las diferentes disciplinas — Oscar Terán, Beatriz Sarlo, Jorge Warley,

¹⁶⁷ Omar Corrado, “Modernidad y vanguardia musical”, seminario dictado en Universidad de Cuyo.

¹⁶⁸ M.G. Guembe, *Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia. Construcción y reconstrucción de la identidad en Didas y Vaivén*, de Susana Antón, *op. cit.*, p. 2.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁰ 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.

Fermín Fèvre, Luis Felipe Noé, Sara Facio, Osvaldo Pellettieri, Roberto Fontanarrosa, Laura Buccelato, Sergio Renán, Alan Pauls, Leónidas Lamborghini, Ricardo Piglia, Daniel Divinsky, Carlos Altamirano y Abelardo Castillo, entre otros. Sobre música, escribirán Sergio Pujol, sobre la música popular¹⁷¹, Jorge Monteleone, sobre rock¹⁷², y Napoleón Cabrera, sobre música culta.

En materia audiovisual, Tomás Abraham revisó la historia de la televisión (que tiene la dificultad metodológica que los videos se regraban para abaratar costos¹⁷³) y la periodización propia de la cultura. Oscar Terán, leyó la democratización como una impugnación a un orden aristocrático que marcaban una dominación política y cultural¹⁷⁴. Beatriz Sarlo analizó cómo la influencia de la cultura de masas, y de los medios audiovisuales pone en crisis el pensamiento binario de la cultura entre lo culto y lo popular, destacando el rol crítico de los intelectuales en el comienzo del gobierno menemista y subrayando que la cuestión ya no es la democracia, sino la resistencia a la “ofensiva” neoliberal y sus consecuencias para la sociedad y la cultura, con un Estado que “en lugar de reformarse, se extingue”¹⁷⁵.

Hugo Quiroga se centró en la importancia del movimiento por los derechos humanos y el “pacto postergado” de Alfonsín en relación con el pedido de justicia por las atrocidades del Estado durante la dictadura, así como las leyes de impunidad que Carlos Menem decretó en 1990¹⁷⁶. Liliana Heker resaltó el rol de los talleres literarios para la consolidación del campo literario¹⁷⁷; y Jorge Warley, la importancia de las revistas culturales en el período 1970-1990 –

¹⁷¹ Sergio Pujol, “Canto y Contracanto”, en Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales y José Antonio Maravall (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos: La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, julio-septiembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 389-400.

¹⁷² Jorge Monteleone, “Cuerpo constelado. Sobre la poesía de rock argentino”, en Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.*, p. 401-420.

¹⁷³ Tomás Abraham, “Operación ternura”, en Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.*, p. 27-40.

¹⁷⁴ Oscar Terán, en Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.*, p. 49-50.

¹⁷⁵ Beatriz Sarlo, “Notas sobre política y cultura”, en Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.*, p. 63-64.

¹⁷⁶ Horacio Quiroga, “Los derechos humanos en la Argentina”, en Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.*, p. 77-92.

¹⁷⁷ Liliana Heker, “Los talleres literarios”, en Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.*, p. 187-194.

desde *Contorno* hasta *Punto de Vista*, pensadas como un “frente” que comenzó a disiparse a partir de 1984 (en el que sus miembros ingresan a las facultades de humanidades y los medios de comunicación)¹⁷⁸.

Luis Felipe Noé y Fermín Fèvre escribieron sobre arte argentino. Noé trazó un panorama exhaustivo de los artistas argentinos activos y esbozó una conclusión sobre la democratización de la pintura: “Habrá un día en que no habrá más pintores sino gente que pinta”¹⁷⁹. En su texto, Fèvre planteó que hay un “complejo de inferioridad” en los artistas locales, pensando que existía “un proceso unitario (que llamamos universal) del arte moderno, al que nos sumábamos pidiendo perdón, adoptando sus patrones con la inevitable incorporación de resoluciones locales, conciliatorias, que en última instancia iban en desmedro del modelo original”¹⁸⁰. Se pregunta también, “¿Cómo podemos esperar de nuestro arte otra cosa que no sea gran variedad de aperturas, este constante ensayo sobre el mestizaje y la diversidad?”¹⁸¹ Sin embargo, Fèvre concluye que sí hay un arte de los argentinos, y que el complejo de inferioridad ya es cosa del pasado, si bien, la sociedad argentina no se ha percatado de ello. Esto para Fèvre, es parte de un tema del arte contemporáneo, en el que existe un “abismo”, entre la obra y el público¹⁸².

Jorge Pelleteri y Jorge Dubatti estuvieron a cargo de los escritos sobre teatro. El primero consideró la importancia de Teatro Abierto (1981) como instrumento para enfrentar al gobierno militar desde la cultura; y también, el rol decisivo de Kive Staiff como director del Teatro San Martín durante la década del 80¹⁸³ para su consolidación como un sinónimo de “calidad

¹⁷⁸ Jorge Warley, “Las revistas culturales de dos décadas”, en Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.*, p 195-208.

¹⁷⁹ Luis Felipe Noé, “Artes Plásticas Argentinas, Sociedad Anónima”, en Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.*, p. 268.

¹⁸⁰ Fermín Fèvre, “Una mirada al arte argentino”, en Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.*, p. 231.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 244.

¹⁸³ Kive Staiff fue director del Teatro General San Martín entre los años 1971 y 2010.

teatral”¹⁸⁴, con una ideología de estética universalista que fijó los límites del concepto de teatro de ese momento. Por su parte, nos interesa la conclusión de la contribución de Jorge Dubatti:

En resumen, el nuevo teatro (de los 80 y comienzo de los 90) puede definirse como una poética histórica, cuyo fundamento de valor está en el concepto borroso, vago, pero de peso, que hemos definido como la percepción de lo otro (otras sensaciones, otra participación, otras técnicas, otras imágenes, otra mezcla, otro teatro en general), por la combinación de ciertos rasgos de producción, técnicas, formas escénicas, efecto e ideología. No debe definirse ni por la circulación, ni por agentes individuales ni por el público ni por declaraciones meta-teatrales de los teatristas. (...) El nuevo teatro no va a mejorar, ni va a superarse, ni nada por el estilo. Está fuera de la escala zoológica. Seguramente algún día su poética va a desaparecer reelaborada en formas más estables de la tradición teatral argentina, como el realismo. Pero es importante saber que tiene ya una historia de diez años, con hitos memorables, y que una década bien vale un importante capítulo en la historia de nuestros escenarios. Lo mejor del nuevo teatro es actual y se equivocan quienes sólo lo miran esperando el futuro¹⁸⁵.

Es curioso cómo se contrastan estos últimos textos, sobre teatro y artes plásticas, con el de Napoleón Cabrera sobre la música argentina. Cabrera realiza un balance sobre la distancia entre el público y los músicos:

hablar de música mayor en la Argentina obliga a reconocer que el público de todas las capas sociales y culturales desconoce a los compositores argentinos y sus obras, en grado que no se presenta en el teatro, el cine, la narrativa, ni siquiera las artes visuales, mucho más favorecidas por la difusión periodística y por la reproducción de sus productos¹⁸⁶.

Establece luego una cronología partiendo desde la independencia y los principales compositores activos en ese momento, al Grupo Renovación, al Di Tella, a Mauricio Kagel, a Mario Davidovsky y Carlos María Roqué Alsina como argentinos que triunfan en el exterior, a la electroacústica (José Maranzano y Francisco Kröpfl como mayores exponentes), y el Ciclo

¹⁸⁴ Jorge Pelleteri, “Los ochenta: el teatro porteño entre la dictadura y la democracia”, en Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.*, p. 314.

¹⁸⁵ Jorge Dubatti, “El nuevo teatro de Buenos Aires (1983-1992)” en Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.*, p. 445-464.

¹⁸⁶ Napoleón Cabrera, “El nuevo teatro de Buenos Aires”, en Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.*, p. 281-288.

Encuentros Internacionales de Música Contemporánea que el mismo Cabrera inició con Alicia Terzián en 1968.

Al hablar del período 1970-1990, Cabrera describe una rutina en las actividades musicales, sin muchas modificaciones, como sí las hubo en “la vida universitaria, literaria o teatral”¹⁸⁷. Sobre la cuestión identitaria, saca la siguiente conclusión:

Lo que sí se advierte es que la orientación nativista ha dejado lugar, como en todo el mundo europeo, a una ‘internacionalización’ del estilo y a ciertos compromisos estéticos, pasajeros o no, que desdibujan la personalidad. Es temprano para decidir si los compositores argentinos han diseñado un carácter nacional. Generalmente, ellos demostraban, antes que otra cosa, cierta moderación y bastante recato expresivo, muy criollo. (...) La Argentina sigue siendo un país abierto y en formación. Eso se traduce en la música de todos los géneros¹⁸⁸.

La lectura de *Cuadernos...* nos permite hacer un balance sobre cuáles eran las posturas teóricas e intelectuales de ese momento. La idea que en América Latina (y en este caso en Argentina) todo está aún por crearse es recurrente. Sin embargo, el retorno a la democracia marca para muchos otros campos artísticos cierto abandono de esta idea en pos de comenzar a hablar de un arte argentino.

En el texto de Cabrera, vemos por un lado varias de las tendencias de análisis que hemos observado, especialmente la del “pudor”, “recato” o “moderación”. Tanto Dubatti como Fèvre, en sus respectivos análisis sobre teatro y artes plásticas, también resaltan cierta incompreensión por parte del público, pero defienden sin embargo la existencia en el país tanto de un teatro (“Lo mejor del nuevo teatro es actual y se equivocan quienes sólo lo miran esperando el futuro”) como de un arte (“Hay un arte de los argentinos”) con características propias. Por el contrario, Cabrera define al campo musical como “aún en formación”, donde es temprano para decidir “si los compositores argentinos han diseñado un carácter nacional”¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Napoleón Cabrera, “La música argentina entre 1970 y 1990”, en Pedro Laín Entralgo et al. (dirs.), *op. cit.*, p. 284.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 288.

¹⁸⁹ *Ibid.*

Sin embargo, si consideramos todo lo expuesto en este capítulo, podemos contradecir las afirmaciones de Cabrera: la nueva música argentina, para los 90, no solamente existía, sino que ya contaba con características precisas y actores definidos. Si Ricardo Piglia escribió en su libro *Crítica y Ficción* que “existe la novela argentina”, muchos compositores y músicos, con Gerardo Gandini a la cabeza, van a afirmar que también existe la música argentina.

Sin embargo, como establece Federico Monjeau en un balance del estado del campo de la música clásica de 1989, las novedades en materia musical más que estéticas, fueron principalmente institucionales:

Un balance de la gran temporada musical de Buenos Aires tendría el aspecto de un balance contable de un almacén de barrio: siempre los mismos números. (...) Musicalmente, se sigue ignorando por completo lo escrito desde 1920 en adelante. Por su lado, el aparato de la crítica se ha transformado en una especie de fiscal de Estado de las obras del Colón o de la programación de Radio Municipal. Las discusiones no se dan sobre lo estético sino sobre lo institucional¹⁹⁰.

Entre estas discusiones de índole institucional menciona el caso de Radio Municipal y su director Pepe Eliashev, que tiene un “proyecto de radio auténticamente democrático, participativo, que pretende establecer un vínculo fuerte con la ciudad y ganar nuevas capas de públicos con buenos programas de rock y de jazz”¹⁹¹. En lo estético, plantea que los signos de una producción estética fuerte debían buscarse en la programación de la Fundación San Telmo, el Instituto Goethe, el Centro Cultural Buenos Aires (LIPM), y en las obras de Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, Mariano Etkin, Marta Lambertini, Carmelo Saitta, Oscar Edelstein, Erik Oña, Cecilia Villanueva, Fernando Aure y otros.

Hay una música que empezó a buscar conexiones con las otras artes, especialmente con el Teatro. Hay una música que empezó a dialogar con la música popular. Hay un público curioso y una crítica que acompañó a las nuevas gestiones. La música no tiene aún un espacio ganado en los ámbitos de discusión: en revistas culturales, en programas de radio. Pero cuenta

¹⁹⁰ Federico Monjeau, “La vieja música y el eterno balance”, *Página/12*, 29 de diciembre de 1989.

¹⁹¹ *Ibid.*

con músicos y críticos que regresan al país y comienzan su actividad, una nueva generación. Por otro lado, confirmamos el rol que ocupará Gerardo Gandini y las conexiones entre los compositores y la influencia del contexto, llevando a cuestionar la perspectiva de un campo “apolítico” y “pudoroso”.

Finalmente, se trató de un problema de toma de postura. Cuando Cabrera afirma que “aún no existe la música argentina”, se alinea con un cuestionamiento constante sobre la (no) existencia de una identidad en la música contemporánea argentina. El sentido común anti-vanguardista seguía existiendo. Sin embargo, si trasladamos a la música la conclusión de Dubatti para el caso del teatro argentino, podemos afirmar que la música contemporánea argentina sí existía y tenía ya una identidad propia, para los que desearan escucharla. El crítico Federico Monjeau es ejemplo de alguien que sí la escuchó y comenzó a escribir sobre ella durante la segunda mitad de los años 80, en un esfuerzo por darle legitimidad desde la crítica.

Veremos a partir del próximo capítulo que en los 90, esta tensión con la vanguardia seguirá disipándose, y la reorganización de los actores de la década previa comenzará a ver sus frutos en nuevas iniciativas. En este contexto, en el que también se disipan las tensiones inter-generacionales, la crítica musical se consolidará como el terreno de consagración y legitimación por excelencia.

Capítulo 4. La prensa musical y la música contemporánea en los 90'

La crítica musical local siempre fue una caja de resonancia para los compositores argentinos. En este campo, el compositor Juan Carlos Paz fue un defensor tenaz y cultivó una crítica militante en distintas publicaciones a lo largo de su vida de lo que él denominaba “la música de nuestro tiempo”¹. En muchos casos, diarios y revistas fueron escenarios de polémicas sobre distintas estéticas musicales, en especial las que se definieron como nacionalismo vs universalismo. Otros críticos con posiciones más ambivalentes respecto de las nuevas estéticas fueron Napoleón Cabrera, Pompeyo Camps y Jorge D’Urbano.

Con el regreso de la democracia, encontramos artículos de Roque de Pedro, Napoleón Cabrera y como, vimos en el capítulo precedente, Federico Monjeau quien presenta primero en *La razón* dirigida por Jacobo Timerman y luego desde *Página/12* un nuevo compromiso con los compositores argentinos. En la década del 90 la presencia de Monjeau se consolida con su paso a *Clarín*, y vemos al menos dos críticos más: Martín Liut, en *La Nación* y Diego Fischerman en *Página/12*. A lo largo de la década la dinámica de una crítica que critica a la música de vanguardia y otra que la defiende – aún presente en los 80 – empieza a transformarse. En esta nueva etapa se crea un contexto de colaboración, una cierta idea de “trabajar juntos”: los críticos hablan con los intérpretes y compositores, piden las partituras, analizan las obras. Esto puede leerse en artículos donde a menudo se discuten los usos de técnicas musicales, con una vocación que será cada vez más didáctica, de apoyo y difusión.

En este capítulo tomaremos dos casos de estudio. Por un lado, la revista *Lulú*, una iniciativa singular en la historia del campo, y por el otro, *La Maga*, una revista cultural que, a

¹ Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1955 (reeditada por la Editorial Sudamericana de Buenos Aires en 1971).

partir de la llegada de un grupo de críticos musicales a su equipo editorial, empieza a cubrir la música contemporánea. El primer caso nos permitirá analizar debates específicos al campo musical, mientras que el segundo da cuenta de transformaciones en cómo la música contemporánea era percibida dentro de un contexto cultural más amplio. La existencia de ambas, por otro lado, debe entenderse dentro del contexto de Buenos Aires como una ciudad donde las revistas culturales y literarias siempre gozaron de una gran popularidad y de un consumo local.

4.1. Apropiarse de Europa con una tilde. La revista *Lulú* y las discusiones sobre identidad en la música contemporánea en América Latina

Entre 1991 y 1992 se publican y salen a la venta en los kioscos de diarios de la ciudad de Buenos Aires los cuatro únicos números de la revista *Lulú*², anunciada como una “revista de teorías y técnicas musicales”. Bajo la dirección de Federico Monjeau, la revista contaba con un consejo editorial integrado por Oscar Edelstein, Carla Fonseca, Omar Corrado, Ernesto Epstein, Mariano Etkin, Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, Gustavo Mirabile, Erik Oña y Carmelo Saítta³ – todos ellos compositores, investigadores o docentes. La revista fue financiada gracias a la fundación privada de Carla Fonseca, quien además fue la responsable de conseguir sponsors y apoyo para cada número⁴.

² Los cuatro números de *Lulú* aparecieron en las siguientes fechas: septiembre 1991, noviembre de 1991, abril 1992 y noviembre de 1992, respectivamente. La revista tiene una dimensión de 20x28cm y cada número consta de 80 páginas (excepto el número 3 con 96). Los textos están organizados en doble o triple columna y cuentan con ilustraciones, fotos y fragmentos de partituras. Cada número comienza con un sumario de una página en donde se refleja todo su contenido. Todos los números de la revista incluyen las secciones “Entrevista”, “Ensayo”, “Reseña” (de partituras, libros y discos), “Agenda”, “Técnicas”, “Máquinas” y “Análisis”. A su vez, cada número cuenta con un *dossier*: sobre *Lulú* de Alban Berg, el primero; sobre el compositor mexicano Silvestre Revueltas, el segundo; sobre música y tecnología, el tercero; y sobre cine y música, el último número.

³ Sin embargo, en una entrevista, Federico Monjeau aclaraba que, en verdad, los contenidos y la forma de la revista se decidían entre él, Oscar Edelstein y Carla Fonseca. Ver Gustavo Fernandez Walker, “La revista que cambió la crítica musical argentina”, *Clarín*, 19 de octubre 2011.

⁴ Entrevistas personales de la autora con Carla Fonseca (Buenos Aires, 5 de octubre de 2015) y Federico Monjeau (Buenos Aires, 23 de septiembre de 2015).

Todas las decisiones tomadas en torno a su aparición fueron significativas. Por un lado, la publicación escapaba del ámbito de los especialistas para buscar un público más amplio, incluso el público de la calle. El consejo editorial estaba conformado por actores del campo de la música contemporánea en Buenos Aires, muchos de ellos compositores e intérpretes vinculados a un momento clave de la música de vanguardia en América Latina: aquel protagonizado por el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) durante los años 60.

La presencia de Juan Pablo Renzi como encargado del diseño de la revista, ligaba la publicación con el campo de la intelectualidad crítica. Renzi era el co-editor del *Diario de Poesía*⁵ y había colaborado con *Punto de Vista*⁶. Ambas publicaciones culturales de Buenos Aires fueron referentes directos de *Lulú*, y conectaron a la revista con un campo intelectual que excedía el específico de la música⁷. Esta pertenencia se observa en la descripción de Beatriz Sarlo en su texto para la edición crítica y facsimilar de *Lulú* publicada en 2009⁸. Para ella, esta revista formaba parte de un “frente estético difuso pero existente”⁹ de discusiones sobre las vanguardias del siglo XX, caracterizadas por una gran intensidad formal y expresiva y también por pensar en la ruptura entre el arte y el público. Las razones para crear *Lulú* fueron enunciadas con claridad por su director en el primer editorial:

Lulú busca un lugar que ha permanecido algo desierto en la Argentina; un lugar para la teoría, el ensayo, la discusión, el análisis musical. Sin mayor riesgo de una mala generalización, podría decirse que la producción musical, tanto local

⁵ El *Diario de poesía* fue creado por Daniel Samoilovich en 1986 y sigue activo hasta el día de hoy. Con colaboraciones de artistas plásticos y poetas, fue creado para enfrentarse a cierto pesimismo sobre la falta de lectores para la poesía.

⁶ La revista *Punto de Vista*, una de las más prestigiosas revistas de crítica literaria y cultural de la Argentina, se publicó en Buenos Aires entre 1978 y 2008, bajo la dirección de Beatriz Sarlo.

⁷ Hay también una voluntad de cierto diálogo con revistas internacionales: especialmente *Cahiers de la Musique Contemporaine*, *Les cahiers du CREM* y las publicaciones de la corriente de la New Musicology en los Estados Unidos.

⁸ En esta publicación, organizada por la Biblioteca Nacional, se incluyeron ensayos de Horacio González, Beatriz Sarlo, Esteban Buch, Pablo Fessel, Diego Fischerman, Pablo Gianera y Juan Pablo Simonello.

⁹ Beatriz Sarlo, “Ya no somos los mismos”, en Federico Monjeau (et al.): *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, Ediciones Biblioteca Nacional, Cuadernos de Musicales, Buenos Aires, 2009, p. 15. Luego citado como Federico Monjeau (et al.): *Lulú. Revista...*

como internacional, ha contado en este país con una representación escrita – literaria en sentido amplio– de segundo o tercer orden, como es la crítica periodística. No es necesario extenderse sobre el hecho de que la producción actual no tiene existencia en tales crónicas¹⁰.

Como vemos, la revista tuvo un objetivo doble: por un lado, llevar a la música lejos del mundo del espectáculo de las críticas de concierto (calificada como escritura “de segundo o tercer orden”) para colocarla dentro del territorio del género “ensayo”, que involucraba la toma de posiciones y la reflexión crítica, sin por ello buscar inscribirse en el campo de las publicaciones académicas¹¹. Por otro lado, la revista abordó casi exclusivamente la música del siglo XX. A esto podemos agregar el énfasis que puso en la producción argentina y latinoamericana, probablemente menos conocida que la de algunos compositores europeos y norteamericanos.

Dirigida al público musical porteño, *Lulú* buscaba la difusión de un repertorio que gozaba de poco espacio, tanto en términos de la reflexión como de la interpretación. Sin embargo, también debe ser leída en el contexto en el que se publica. En estos años se generan nuevos espacios para la música contemporánea.

La creación del CETC (Centro de Experimentación Teatro Colón) en 1990¹², dirigido por Gerardo Gandini (quien dirigía el ciclo de música contemporánea en el Instituto Goethe desde 1976) y con la coordinación de Pina Benedetto; y la actividad de conciertos de música electroacústica y cursos de formación (en análisis musical y composición) del LIPM¹³, fueron

¹⁰ Federico Monjeau, “Más allá del espectáculo”, *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, año I, no. 1, 1991, Buenos Aires, p. 1. Luego citada como *Lulú*.

¹¹ Dentro del ámbito académico, en 1989 comienza a editarse la *Revista del Instituto Superior de Música* de la Universidad Nacional del Litoral y en 1996 la *Revista Argentina de Musicología* de la AAM (Asociación Argentina de Musicología). Estas publicaciones se suman a *La Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* que existía desde 1977.

¹² Como hemos visto, el Centro de Experimentación de Ópera y Ballet (CEOB), creado por iniciativa de Sergio Renán (director del Teatro en esos años), fue rebautizado Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC). La sala propia del CETC abrió en el sótano del Teatro en 1993 (con posteriores cierres por renovaciones diversas a lo largo de sus más de treinta años de existencia).

¹³ El Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM), se incorpora al Centro Cultural Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires en 1982. Es el heredero del Laboratorio de Música Electroacústica del CLAEM, creado en 1967 y que entre 1972 y 1982 se trasladó bajo el nombre de CICMAT (Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología) a la Municipalidad de Buenos Aires. Véase José Luis Castañera de

lugares en los que intérpretes y público tomaron mayor contacto con música de vanguardia y en los que también se tocaban obras del repertorio canónico del siglo XX (John Cage, Arnold Schönberg, Karlheinz Stockhausen). Todos estos datos nos remiten a un nuevo momento en el campo, en el que varios espacios dedicados a la música y distintos actores (compositores, intérpretes, gestores) comienzan a generar nuevas propuestas. Por otro lado, 1992 es un año particular para pensar las discusiones sobre música e identidad en las páginas de la revista que analizaremos: las revisiones en torno al Quinto Centenario de la Conquista de América y los planteamientos sobre lo autóctono y lo europeo crearon un contexto de debates que encontramos en las páginas de la revista, así como en otros ámbitos del campo cultural.

Por el repertorio al que se dedica, *Lulú* permite hacer un estado de la cuestión del campo de la música contemporánea en Buenos Aires a comienzos de los años 90. Por un lado, vuelve visible a figuras como Mariano Etkin, Gerardo Gandini y Francisco Kröpfl, cuyas distintas perspectivas sobre la composición marcaron la escena contemporánea de Buenos Aires en esa época¹⁴. Sus intervenciones se manifestaban no sólo a través de su producción (de composiciones musicales y textos), sino también de su labor en el campo de la enseñanza (privada o en universidades). Ellos formaron a la generación que tomó el relevo, y que se encuentra actualmente en actividad. También vuelve visible la influencia de Graciela Paraskevaídis y Coriún Aharonián, quienes desde Uruguay contribuían e influenciaban los debates en Buenos Aires. Es pertinente recordar que estos compositores son también protagonistas y herederos de una de las iniciativas más importantes de la música argentina contemporánea, desarrollada en el seno del CLAEM del Instituto Torcuato Di Tella bajo la dirección de Alberto Ginastera. Por otro lado, *Lulú* fue, también, un espacio de revisión y

Dios (dir.), *La música en el Di Tella, resonancias de la modernidad*, op. cit.; y Miguel Garutti, “Modos de actuar en estados de excepción: la música electroacústica en los últimos años del CICMAT (1975-1977)”, art. cit.

¹⁴ Entre los trabajos sobre *Lulú* incluidos en la edición crítica, el texto de Pablo Fessel analiza las figuras que median entre las escrituras sobre la composición y las obras de Gerardo Gandini (la homología), Francisco Kröpfl (la teleología) y Mariano Etkin (la analogía). Pablo Fessel: “El acento agudo” en Federico Monjeau (y otros), *Lulú*, p. 19-22.

análisis de debates anteriores, fundamentalmente aquellos vinculados a las primeras iniciativas de la vanguardia musical argentina y a las discusiones de los años 30 lideradas por el compositor Juan Carlos Paz.

Al mismo tiempo, la introducción de las primeras traducciones al español de textos que consagró como canónicos (de Morton Feldman, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez o Theodor W. Adorno), tanto como las entrevistas a figuras clave de la escena de la música contemporánea (Mauricio Kagel, Antonio Tauriello, Arturo Tamayo, Sergio Renán), dan cuenta de la voluntad de poner en circulación discursos sobre la música que no se difundían en Buenos Aires.

Trazaremos a continuación las discusiones sobre la identidad de la música latinoamericana tal como se sucedieron en las páginas de la revista *Lulú*. Se parte de la lectura y análisis de la publicación relacionada con su contexto y también de los textos críticos que acompañaron la edición facsimilar publicada por la Biblioteca Nacional casi 20 años más tarde. *Lulú* se presenta como un lugar interesante para pensar el estado de la cuestión en la música contemporánea en Argentina a principios de la década del 90, momento en el que se sienten las influencias de los años anteriores, y también el legado que la publicación dejó después de su cierre.

4.1.1. Una revista de teorías y técnicas musicales

En la presentación del primer número de *Lulú*, Federico Monjeau afirmaba que la revista trataba de sacar a la música del mundo del puro espectáculo para traerla al mundo de las ideas a fin de promover la reflexión y los debates locales. Sobre el público de la revista, dijo: “Naturalmente, *Lulú* no se dirige solo a músicos; como la música, no se dirige a nadie en particular”¹⁵. Por supuesto, aludió también al nombre de la revista –*Lulú*– como homenaje a la

¹⁵ Federico Monjeau: “Más allá del espectáculo”, *art. cit.*

ópera inconclusa de Alban Berg, con la afirmación que tanto la revista como la “última gran ópera”, representan “una cierta resistencia a la plausibilidad”¹⁶. Es decir, aunque la revista se dirige en principio a un público amplio, no busca ser condescendiente ni complaciente. La resistencia a la plausibilidad, característica también de la música de Berg, se plantea en este caso como una resistencia a confirmar el gusto establecido.

Lúlú sería entonces una revista transgresora, a imagen de esta ópera inconclusa de Berg, la enigmática ópera dodecafónica en tres actos con una estructura musical en espejo, y que exploraba el erotismo femenino y también la represión sexual a través de su personaje principal Lulú y sus aventuras amorosas y libertinas. Inspirada en las tragedias de Frank Wedekind *La caja de Pandora* y *El espíritu de la tierra*, en la ópera Lulu termina encontrando su fin de la mano de Jack el Destripador. Esa ópera fue uno de los grandes temas de Theodor Adorno – en textos en los que el filósofo conversa con cierta teoría feminista al interpretar a Lulu como una proyección de sus distintos admiradores masculinos¹⁷. La ópera tuvo una historia de la recepción compleja que incluyó a la censura por la Alemania nazi, que la calificó dentro de la música degenerada, y la censura por la Unión Soviética, que la juzgó como “burguesa”. La alusión a la ópera en el título de la revista compila todos estos sentidos programáticos.

En sus cuatro números la estructura de la revista mantuvo cierta homogeneidad en cuanto a cuestiones formales. Cada uno tuvo como núcleo central un *dossier* temático, es decir, un tema que fue abordado con mayor profundidad: *Lulú* en el primer número; el compositor Silvestre Revueltas en el segundo; música y tecnología en el tercero, y un *dossier* sobre música y cine en el último número.

El núcleo central del primer número, el *dossier* dedicado a la segunda ópera (inconclusa) de Berg, incluyó contribuciones inéditas, como la del director de cine argentino

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Sonia Dayan-Herzbrun, “Lulu, fragment d’un monde aliéné”, *Tumultes*, no. 23, 2004, p. 127-138. Disponible en: <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2004-2-page-127.htm>

Rafael Filipelli y la del escritor Luis Chitarroni, junto a citas y traducciones de textos ya publicados de Pierre Boulez y Theodor W. Adorno. El texto de Filipelli se centró en la película de George Wilhelm Pabst *Lulú* (o *La caja de Pandora*) basada en el texto original de Wedekind



Ilustración 9 - Figura – Lulú. Números 1 a 4.

Por fuera de los *dossiers* temáticos, en sus páginas se mantuvieron distintas secciones que describiremos a continuación. Algunas de ellas están dedicadas a las primeras traducciones de textos, como por ejemplo “Después del Modernismo” de Morton Feldman¹⁸, “¿Cuándo es el arte?” de Nelson Goodman¹⁹, o “Estructura y tiempo vivencial” de Karlheinz Stockhausen²⁰. La revista incluye varias crónicas de corresponsales en el exterior, como la escrita por el compositor Gabriel Valverde sobre el estreno de *Europera 5*, de John Cage, en Buffalo²¹, o la de Esteban Buch sobre una puesta en escena de *Lulu* en París²².

¹⁸ Morton Feldman, “Después del Modernismo” (trad. C. E. Feiling), *Lulú*, año I, no.1, 1991, p. 9-14.

¹⁹ Nelson Goodman, “¿Cuándo es el arte?” (trad. C. E. Feiling), *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 11-16.

²⁰ Karlheinz Stockhausen, “Estructura y tiempo vivencial” (trad. Pablo di Liscia), *Lulú*, año I, no.4, 1992, p. 10-17.

²¹ Gabriel Valverde, “Cage montado en Buffalo”, *Lulú*, año I, no.1, 1991, p. 65-67.

²² Esteban Buch, Esteban, “Hacia una Lulú domesticada. Nueva puesta en París”, *Lulú*, año II, no. 3, 1992, p. 22.

Las secciones dedicadas a “Análisis” y “Técnicas”, anunciadas en el título de la revista, son las más formales y específicas. En las páginas de *Lulú* se publica un análisis de Omar Corrado de *6 Eventos* (1972), una obra hasta entonces desconocida e inédita de Juan Carlos Paz²³, compositor y crítico clave para comprender la vanguardia musical argentina de 1920-1940, fundador del Grupo Renovación y de la Asociación Nueva Música. Se trata de la única obra gráfica del compositor (el artículo incluye la reproducción facsímil de la partitura), donde predominan elementos de indeterminación y azar que resultan enigmáticos, hasta entonces desconocidos en la producción de Paz.

En su artículo, Corrado fundamentaba la coherencia de incluir dicha obra dentro de la producción del compositor: implica una transformación de la concepción musical de Paz, desde la defensa *à outrance* del dodecafonismo a un mayor interés en los procesos aleatorios y en partituras gráficas – como es el caso de *6 eventos*, su último opus. Esta transformación se pone en evidencia al contrastar los epílogos de las dos ediciones del libro de Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo*: la de Editorial Nueva Visión de 1955 lleva por epílogo la frase “L’arte è cosa mentale” de Leonardo da Vinci²⁴; la re-edición de Sudamericana de 1971, en cambio, lleva dos citas – “Nada es inerte: todo es vibración”, de Hermes Trismegisto y “Espíritu obliga”, firmado “J.C.P.” (Juan Carlos Paz)²⁵.

Este cambio en los epílogos podría interpretarse como signo de un abandono de una posición racionalista extrema por una inclinación (o incluso una aceptación) de posturas más irracionales (como la música aleatoria, o la composición libre). Un cambio que implica una revisión de sus conceptos, ya que en sus historias de la música Paz señala que parte de su propio enfoque, de su actitud comprometida (*engagée*), como participante de la acción musical

²³ Omar Corrado, “Reflexiones sobre ‘6 eventos’ de Juan Carlos Paz”, *Lulú*, año 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.

creadora²⁶. Este cambio en los epígrafes permite comprender una obra como *6 eventos*, inusual y sorprendente en la producción del compositor, y prácticamente desconocida hasta que Corrado la analiza en las páginas de *Lulú*²⁷.

Otro texto con iguales intenciones analíticas es el de Francisco Kröpfl, “Una aproximación al análisis y a la composición del ritmo”²⁸, en el que desarrolla métodos de análisis que permiten realizar representaciones gráficas del ritmo en obras instrumentales y también electrónicas. Otras técnicas de análisis, como la *Set Theory* (de Allen Forte) y el análisis schenkeriano también tienen sus respectivos artículos en *Lulú*, contribuyendo a desplegar el espectro de varias de las principales teorías de análisis musical²⁹.

A lo largo de la revista, se presentaron distintas secciones destinadas a la música y a las nuevas tecnologías. Además de un *dossier* dedicado a este tema en el tercer número, encontramos, por ejemplo, una introducción a conceptos elementales de la técnica de síntesis de sonidos por computadora³⁰, la presentación del programa “PC SOS” de los compositores Pablo Cetta y Pablo Di Liscia³¹, y una entrevista a Fernando Von Reichenbach³², figura fundamental en la historia de la música electrónica en Argentina y en Latinoamérica por su

²⁶ “En cambio, y siempre con referencia a los nuevos, distintos o evolucionados aspectos de la presente edición, se verá que aparecen alteradas, respecto a la precedente, bastantes apreciaciones, tanto generales como parciales, derivadas del abandono de una posición racionalista extrema. (...) Resta agregar que esta revisión de conceptos no responde en modo alguno a una actitud prescindente, propia de diccionario o de enciclopedia. El enfoque de este trabajo no se proyecta desde afuera, de manera objetiva o impersonal – como tampoco lo fue la versión original –, sino, por el contrario, ha sido dirigido desde dentro, con la actitud comprometida que es su consecuencia o su procedencia”. Juan Carlos Paz, “Prólogo a la segunda edición”, *Op. cit.*, 1971, p. 12-13.

²⁷ Es interesante mencionar que los *6 eventos* (1972), que no fueron estrenados en vida de Paz, contaron con al menos dos versiones póstumas. En 1997, el ciclo *Experimenta* convocará a compositores argentinos contemporáneos para realizar versiones de esta partitura, y en 1998, el compositor Oscar Edelstein compondrá un drama musical – “El hecho” –, inspirándose en esta obra enigmática. Véase Martín Liut, “El último adiós a Juan Carlos Paz”, *La Nación*, 28 de junio de 1998.

²⁸ Francisco Kröpfl, “Una aproximación al análisis y a la composición del ritmo”, *Lulú*, año I, no.1, 1991, p. 77-80. Kröpfl explica sintéticamente el método sintáctico-temático, el gran aporte de la fenomenología (Arnold Schönberg y Boris de Schloezer) y luego la representación analógica – esta última (con influencias de la Gestalt), es la representación gráfica y proporcional de la evolución en el tiempo de un proceso musical.

²⁹ Pablo Cetta y Pablo Di Liscia, “P.C. SOS”, *Lulú*, año I, no. 3, 1992, p. 62-67. Sobre análisis schenkeriano, ver Guillermo Scarabino, “Aproximación al análisis schenkeriano”, *Lulú* año I, no. 4, 1992, p. 67-73.

³⁰ Miguel Calzón, “Computadoras: ON”, *Lulú*, año I, no. 1, 1991, p. 70-73; Miguel Calzón, “El programa cmusic”, *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 74-78.

³¹ Pablo Cetta y Pablo Di Liscia, “P.C. SOS...”, *art. cit.*

³² “Dossier Música y Tecnología”, *Lulú*, año I, no. 3, 1992, p. 27-68.

trabajo como ingeniero e inventor en el Laboratorio de Música del CLAEM del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) y luego en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM), actualmente ubicado en el Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires. Esta sección dedicada a la música y a las nuevas tecnologías se enriqueció con varios artículos y con un *dossier* incluido en el número 3 de *Lulú*.

Finalmente, entre las entrevistas, destacamos la que Erik Oña realizó al director español Arturo Tamayo³³. Tamayo admite allí que las relaciones entre Europa y Latinoamérica no son fuertes: si bien considera que en América Latina hay muy buenos compositores, señala que no se conocen fuera de sus propios países. Tamayo afirma que se trata fundamentalmente de un problema político: el compositor norteamericano, por ejemplo, tiene mucho más apoyo para que sus obras se conozcan en el exterior. Compositores como Morton Feldman y Earle Brown (y por supuesto John Cage que es para Tamayo una “figura universal”) son conocidos fuera de los Estados Unidos: “incluso un compositor norteamericano mediocre tiene muchas más posibilidades que un buen compositor latinoamericano”³⁴. En la próxima sección veremos quiénes son algunos de estos compositores latinoamericanos y cómo ellos mismos describen su música en las páginas de *Lulú*.

4.1.2. Compositores sobre la composición. Tres posiciones en torno a la identidad

En el primer número de *Lulú*, el compositor Gerardo Gandini publica “Objetos encontrados”³⁵, uno de los artículos más citados cuando se habla de música contemporánea argentina y de la producción de Gandini en particular³⁶, el cual hemos discutido en el primer

³³ Erik Oña, “La crítica se ha convertido en una especie de gacetilla que no le interesa a nadie”, *Lulú*, año I, no. 4, 1992, p. 4-9.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Gerardo Gandini, “Objetos encontrados: apuntes sobre algunos procedimientos utilizados por el compositor desde 1966 hasta la fecha”, *Lulú*, año I, no. 1, 1991, p. 57-64.

³⁶ Véase Graciela Paraskevaïdis, “Gerardo Gandini: la música de las músicas”, *Pauta*, no. 126, 2013. Descargado de: <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.*

capítulo. El compositor analiza su propia producción y explicita los procedimientos que utiliza desde 1967, fecha en la que compone *Piagne e sospira* para flauta, clarinete, violín y piano, una obra basada en el madrigal homónimo de Claudio Monteverdi. Dichos procedimientos son: proliferación, reescritura, deconstrucción–decomposición–descomposición, reconstrucción–recomposición, borrado–cavado–*frotage*–*pentimento*, potpurri homogéneo o heterogéneo–*quodlibet*, superposición–sobreimpresión, proceso proliferante, y montaje (corte–asociación–fundido–contraste). Estas son las palabras con las que Gandini describe las operaciones que puso en juego en el proceso creativo de esta obra, son procedimientos que aplicará a sus materiales musicales, que son “encontrados”.

Este recurso es el que el compositor describe como *objet trouvé*, término tomado de la obra de Marcel Duchamp. Para Gandini, el objeto, que en este caso es musical (un fragmento de una obra, una melodía), no es sólo encontrado, sino que “prolifera”: por eso, explica que tanto él como Duchamp eligen muy cuidadosamente su original. Por ejemplo, para representar el agua quieta, trabajó con un objeto encontrado en *Farben*, tercera pieza de las *Cinco piezas para orquesta* op. 16 de Arnold Schönberg, que en este caso es un acorde. Para representar el agua en movimiento, con un objeto encontrado (una serie de melodías) en *Les Jeux d’eau à la Villa D’Este*, de Franz Liszt. Muchos de los *objets trouvés* retornan, como el encontrado en “Pájaro profeta” (*Escenas en el bosque*) de Robert Schumann (“Vogel als Prophet, Waldszenen, op. 82), que se transforma en *oiseau trouvé* (pájaro encontrado) y recorrerá varias obras de Gandini durante distintos periodos.

Es el análisis de su propio proceso compositivo, que Gandini continuará en otros escritos³⁷, y puede resumirse de la siguiente manera: los objetos “son encontrados en” distintas obras de distintos compositores (a veces incluso sus propias obras), “para representar” cierta

³⁷ Véase Pablo Fessel, “La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini”, *el oído pensante*, vol. 5, no. 2, 2017. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>

idea musical, para “convertirse en” otra cosa. Pero además, los “objetos encontrados” son para él una referencia a una “identidad” argentina. En tal sentido, Gerardo Gandini cita al escritor Ricardo Piglia en el ensayo “Existe la novela argentina”, publicado en su libro *Crítica y ficción*:

[...] para Borges (como para Gombrowicz) este lugar incierto permite un uso específico de la herencia cultural; los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Esa sería la tradición argentina³⁸.

Esta referencia a Piglia, escritor con el que Gandini colaborará en su ópera *La ciudad ausente* (1994), resalta la importancia de pensar sobre cómo caracterizar la identidad argentina, a través de un diálogo con la literatura. Se trata de un “trabajo un poco delirante con los materiales culturales”, escribe Gandini, que, según Piglia en su ensayo “Sobre Borges” (también incluido en *Crítica y ficción*), pertenecen a una tradición bien argentina. Una tradición que se puede describir siguiendo las palabras del mismo Borges en “Pierre Ménard, autor del Quijote”: “La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió. Las cláusulas finales –ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir– son descaradamente pragmáticas”³⁹. Hay aquí una noción fuerte de que la verdad histórica en Latinoamérica no es necesariamente progresiva o lineal, sino residual⁴⁰.

En el segundo número de *Lulú*, el compositor Mariano Etkin publica su artículo “Alrededor del tiempo”, sobre la composición en América Latina. Dicho artículo debe leerse en el marco de la producción escrita de Etkin, que se extiende a lo largo de varias décadas, con las diferencias de posición a lo largo del tiempo que son de esperar en un compositor cuyo pensamiento y música también cambian. En este texto, Etkin describe la vivencia de distintos paisajes, como una forma de experimentar distintas vivencias temporales, distintos tipos de

³⁸ Gerardo Gandini, “Objetos encontrados...”, año I, no. 1, p. 57. El ensayo de Piglia está incluido en *Crítica y ficción*, Buenos Aires-Barcelona, Anagrama, 2001.

³⁹ *Ibid.*, p. 63. El ensayo “Pierre Menard, autor del Quijote” está incluido en Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1944.

⁴⁰ La idea de lo “residual” ha sido utilizada en más de una oportunidad para describir la música de Gerardo Gandini y también de otros compositores argentinos. Un ejemplo es Federico Monjeau, “Perspectivas sobre la relación entre el tango y la música contemporánea. Tango residual en la obra de Pablo Ortiz”, en Esteban Buch (comp.), *Tangos cultos...*, *op. cit.*, p. 176-187.

silencios – ya que, citando a John Cage, los hombres, los sonidos y las montañas tienen todos ellos una duración. Sin embargo, en lo que se refiere a América Latina, Etkin plantea una “crisis en la composición” originada por las condiciones de producción locales, que llevan a los compositores a enseñar más de lo que componen. Manifiesta un escepticismo respecto al postulado de una “música que se compone con naciones, cultura o continentes”⁴¹, algo que ya había señalado en un artículo anterior, resaltando las “problemáticas culturales diversas, aún compartiendo el impacto de la Conquista y la pertenencia al llamado Tercer Mundo”⁴² de los países de Latinoamérica. Etkin plantea que las composiciones no deben estar obligadas a tener un fin pedagógico, las obras no se “auto-explican”. Hay una relación con el vacío, afirma, que puede pensarse como la utopía del componer, como una resistencia hacia las sociedades que reducen los espacios de ocio y exigen resultados.

En *Caminos de cornisa* (1985) para flauta, clarinete, piano y percusión⁴³, dedicada a Gregorio Caminos, un músico de la Puna, Etkin hace referencia a una música que busca dar cuenta de esa geografía desértica donde “coexisten de manera asombrosamente transparente las escalas perceptivas más disímiles”⁴⁴, y a la vez, son “altos caminos de cornisa” los que se deben atravesar para lograr una “música visceralmente efectiva”⁴⁵. En *Cifuncho*, una obra para violín de 1992, Etkin explica que “la idea nació de estar en esa bahía maravillosa al norte de Chile, viendo cómo llegaban las olas y volvían, una y otra vez, a un ritmo siempre diferente,

⁴¹ Mariano Etkin, “Alrededor del tiempo”, *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 17-18.

⁴² Mariano Etkin, “El hombre que está solo y espera”, *Catálogo del Festival “Neue Musik Rümelingen”*, Suiza, 1997. Disponible en: <https://6notas.wordpress.com/2015/03/02/el-hombre-que-esta-solo-y-espera-por-mariano-etkin/>

⁴³ Para un análisis musical detallado de esta obra véase Carlos Mastropietro, “Derivaciones estéticas emergentes de la instrumentación en obras de Mariano Etkin”, en *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 Martiano 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.

como ocurre en el mar”⁴⁶. En estos dos ejemplos, vemos cómo se traducen, en dos obras de esos años, sus ideas sobre la identidad latinoamericana y la influencia del paisaje.

En el *dossier* sobre música electrónica⁴⁷ que preside el número 3, el compositor Coriún Aharonián sitúa en el contexto latinoamericano el uso de la tecnología. El problema no radica, para Aharonián, en un mayor o menor acceso a la tecnología en la región, sino en que hay que encontrar la forma de ser fiel al propio contexto. Los resultados más efectivos de la música electroacústica en el continente son, para el autor, aquellos que utilizan una tecnología “pobre”, de “pocos recursos”. Es la idea de una “austeridad” que identifica a la música electrónica latinoamericana, y cuyos ejemplos paradigmáticos son los de Oscar Bazán (en sus obras *Episodios* – 1973, *Austera* – 1973, y *Parca* – 1974)⁴⁸ y del propio Aharonián⁴⁹. El texto de Aharonián es una nueva versión de un texto publicado inicialmente en 1977. El hecho de retomar este texto en 1992, da cuenta de la reactivación de los debates en torno a la identidad latinoamericana de esos años.

Los tres ejemplos citados –Gandini, Etkin y Aharonián– dan cuenta de las respuestas de estos músicos ante la pregunta recurrente sobre la identidad de la música. Son representativos, también, de los distintos lenguajes musicales propios. Los tres indagan en propuestas contemporáneas que mantienen una relación productiva entre la experimentación y las tradiciones literarias y críticas locales; entre los lenguajes musicales, el paisaje y vivencias temporales específicas; entre las condiciones materiales de la producción local y las consecuencias creativas en las que tales condiciones, pese a todo, pueden redundar.

⁴⁶ Guillermo Saavedra, “La extraña materia de los sonidos. Conversación con Mariano Etkin”, *Revista del complejo teatral de Buenos Aires*, no. 102, abril 2010, p. 76-81.

⁴⁷ “Dossier Música electrónica”, *Lulú*, Año I, N.3, 1992, p. 27-68.

⁴⁸ Sobre estas obras y la noción de austeridad en Oscar Bazán véase Graciela Paraskevaidis, “Las *Austeras* de Oscar Bazán”. Disponible en: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-Austeras.pdf

⁴⁹ Véase 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, octubre 2004 – marzo 2005, p. 23-65.

4.1.3. Nacionalismo y universalismo en América Latina: el dossier Silvestre Revueltas

El número 2 de *Lulú* tiene como eje un *dossier* sobre el director y compositor mexicano Silvestre Revueltas. Dicho *dossier* difunde una figura poco conocida en Buenos Aires e incluye una cronología de su vida, un listado de obras principales y una discografía. Además contiene textos escritos por el compositor tomados del libro *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, correspondencia y otros escritos de un gran músico*⁵⁰, publicado en México en 1989.

El retrato del compositor que se traza en *Lulú* contrapone a Silvestre Revueltas y Carlos Chávez, las dos figuras más importantes de la música mexicana de la primera mitad del siglo XX. Revueltas nació en 1899 en el estado mexicano de Durango y comenzó su carrera como violinista, primero en México y luego en Estados Unidos. Regresó a México en 1929 por invitación de Carlos Chávez para dar clases en el Conservatorio Nacional y dirigir la orquesta del mismo. En 1933 renunció a sus cargos oficiales y a partir de 1935 se puede hablar de una ruptura entre ambos compositores. Este último simboliza al compositor oficial y civilizado, mientras que Silvestre Revueltas termina su vida como una figura más bien alternativa, anti-institucional. En sus “Notas autobiográficas”, incluidas en *Lulú*, Revueltas expresa su rechazo por la figura de un director de orquesta estrella y expresa que su deseo es poder tan sólo componer. En 1937, como secretario general de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), viaja a España a presentar conciertos como parte de un intercambio cultural en apoyo a la República española. Su carrera como compositor es tardía, comienza en 1930 y termina en 1940 con su muerte temprana. Pese a la brevedad del período en el que desarrolló su obra, Revueltas dejó una producción significativa de obras para orquesta, para distintos

⁵⁰ Rosaura Revueltas (recopiladora), *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, México, Era, 1989.

ensambles de cámara y para películas. *Sensemayá* para orquesta es una de las obras mexicanas más tocadas, analizadas y grabadas internacionalmente.

En la “Introducción” al *dossier Revueltas*, Federico Monjeau explica con las siguientes palabras el objetivo de un estudio sobre el compositor: “Una de las ideas que más persistentemente actuaron sobre la decisión de publicar este dossier fue sin duda la de pensar a Revueltas no en la tradición del nacionalismo sino en la tradición de las vanguardias”⁵¹.

Como se afirma en varios de los artículos del *dossier*, la obra de Revueltas era raramente interpretada⁵² y, además, estaba casi siempre asociada a cierto nacionalismo como, por ejemplo, el del ballet *Estancia* de Alberto Ginastera. En *Lulú* se propone, en cambio, una lectura de Revueltas en clave adorniana siguiendo la idea de Theodor W. Adorno que Monjeau cita en su introducción: “la música realmente regional, cuyo material en sí fácil y corriente está organizado de manera muy diferente de la occidental, posee una fuerza de extrañamiento que la aproxima de la vanguardia y no de la reacción nacionalista”⁵³. Esta afirmación es el punto de partida para plantear una lectura en clave vanguardista de la obra de Revueltas.

Fueron convocados a escribir para la ocasión el crítico Julio Palacio y los compositores Mariano Etkin, Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis. El primer artículo del *dossier*, a cargo de Mariano Etkin, se centra en una lectura de elementos formales en la obra de Revueltas, desde una herencia de la tradición americana y la historia de México. Toma como ejemplo el uso de las grandes formas, que Revueltas utiliza, pero incorporando nuevos materiales de una forma similar a la del escritor que es su coetáneo, Juan Rulfo. Según Etkin “en la música de Revueltas la forma no proviene de modelos aplicados con esfuerzo y mecánicamente sobre materiales que se les resisten; si están presentes son como ecos o sombras en un sentido casi

⁵¹ Federico Monjeau, “Introducción al Dossier”, *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 32.

⁵² En el artículo de Mariano Etkin que se encuentra en el *dossier* el compositor argentino menciona que es además casi imposible conseguir grabaciones de las obras (y las que hay se encuentran en fonogramas).

⁵³ Federico Monjeau, “Introducción al Dossier”, *art. cit.*

rulfiano”⁵⁴. Para Etkin, esta obsesión con las grandes formas, a las que a menudo se refiere como superiores, es la huella de una mentalidad colonial aún presente en América Latina. El autor reconoce en *Revueltas* una identidad latinoamericana que busca, en un sentido, descolonizar al compositor latinoamericano. Si bien, sostiene, este utiliza formas y técnicas europeas, estas pueden también ser leídas desde América.

La posición de Mariano Etkin debe entenderse en sintonía con nuevas lecturas de la música americana, en clave anticolonial. Es un mecanismo similar a aquel de Gerardo Gandini en relación con Ricardo Piglia: es tomando el atajo de la literatura latinoamericana, la relación con autores específico (Rulfo, Piglia, Borges), que los compositores afirman sus identidades. Por otro lado, Etkin utiliza el caso de *Revueltas* para reflexionar sobre la presencia de la repetición en la música latinoamericana:

Más allá de un muy obvio significado de autoafirmación, la presencia de la repetición en la música latinoamericana quizás pueda escucharse como alusión involuntaria a un estadio previo a la escritura o a la notación. En ese, la falta de un soporte almacenador hace necesaria la utilización de la memoria del músico-intérprete –como en algunas músicas no europeas– para definir los límites y la forma de la obra. De ahí la importancia de la repetición. [...] Además, la repetición en la música latinoamericana podría vincularse con la presencia de la muerte en la vida mexicana. El pasado se mezcla con el presente ‘para reunir el reino de los vivos y de los muertos en una imperceptible franja fronteriza’⁵⁵.

Etkin retoma aquí varias ideas de un texto previo sobre la música contemporánea en América Latina en el que también trasladaba al análisis de los elementos del lenguaje musical cuestiones de la historia y de la memoria colectivas latinoamericanas⁵⁶. En este caso, la repetición y también la micro-variación son leídas por Etkin en relación con una dimensión mítica del continente americano. Por ejemplo, las nociones del tiempo azteca para pensar el tiempo y el pasado, y en un tiempo no-secuencial y no-causal, que resalta en *Revueltas*.

⁵⁴ Mariano Etkin, “Alrededor de México”, *Lulú*, Año I, N.2, 1991, p. 33-34.

⁵⁵ Mariano Etkin, “Alrededor de México”, *art. cit.*, p. 34. La última frase Etkin la cita de Fabienne Bradu, *Ecos de Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 31.

⁵⁶ Mariano Etkin, “Los espacios de la música contemporánea en América Latina”, *art. cit.*

La contribución de Coriún Aharonián al *dossier* parte de su gran admiración por el compositor, con quien se identifica en su compromiso social y político. Por otro lado, ubica a Revueltas en una generación de compositores de la América Latina post siglo XIX, momento en el que para Coriún los compositores latinoamericanos constituyen contra-modelos al lenguaje europeo en los que adoptan rasgos musicales mestizos, asumiendo, también, un compromiso con el hombre, con la militancia y con la lucha política. En ese contexto internacional latinoamericano Aharonián menciona, entre otros, a los compositores Acario Cotapos, Luciano Gallet, Amadeo Roldán, Juan Carlos Paz, Alejandro García Caturla, Eduardo Fabini y Carlos Isamitt. A estos compositores que identifica como “combativos”, opone a Heitor Villalobos y a Carlos Chávez, probablemente por su cercanía a los circuitos oficiales de la cultura. Aharonián parte del análisis de varias obras para señalar dos características de la música del mexicano: la estructuración por capas superpuestas (autónomas e interrelacionadas) y el juego tímbrico. El artículo finaliza con referencias a sus “posibles influencias” y a cierto “espíritu de época”⁵⁷:

Mucho se ha especulado acerca de las influencias que actuaron en la conformación de la personalidad creativa de Revueltas –como es especialmente habitual cuando de un compositor del tercer mundo se trata–. Y creo que a menudo la especulación ha errado el tiro. Por ejemplo, al emparentarlo con Igor Stravinski. Pienso que existe afinidad con Debussy, con Satie, con el Honegger de Pacific 231 [...], con los compositores rusos anteriores y posteriores a la revolución de 1917, probablemente con Bartók, y sin duda con Varèse. [...] Y, naturalmente [...] está la afinidad con los colegas latinoamericanos, la posible influencia de algunos sobre Revueltas, y la segura interinfluencia con varios de ellos [...]. Y el “espíritu de la época”, que conviene no olvidar que suele estar presente en lo que haga todo compositor de veras⁵⁸.

⁵⁷ Esta idea de “espíritu de época” es interesante, y creemos que aquí se puede entender como Claudia Gilman la define al estudiar los años 60 como: “una entidad temporal y conceptual por derecho propio”, con “un espesor histórico propio y límites más o menos precisos”, que trasciende el estudio a partir de décadas. Véase Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 36. En este caso, Aharonián lo piensa como una serie de referencias musicales de los años 1940, en la que enfatiza las influencias panamericanistas y entre latinoamericanos.

⁵⁸ Coriún Aharonián, “Dos o tres apuntes sobre Silvestre Revueltas”, *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 39.

Julio Palacio subraya en su artículo las dificultades de los compositores latinoamericanos que, deseando dar testimonio del suelo donde nacieron, abrazan también la tradición europea, resultando en una amalgama que caracteriza como “dolorosa”⁵⁹. Para Palacio, el caso de Revueltas es comparable al de Ginastera, y asocia a ambos con Stravinsky y las conquistas “rítmicas y contrapuntísticas de entre-guerra”. Sin embargo, le atribuye a Revueltas una cualidad “distorsiva” de la música de México a partir de recursos armónicos, tímbricos y rítmicos, como, por ejemplo, la politonalidad de las tonadas populares.

Por su parte, Graciela Paraskevaídis define dos nacionalismos en América Latina. El primero lo describe en los siguientes términos:

[...] forzados pentafonismos y artificiosos maquillajes regionalistas [...], que alternan con gestos ingenuos (bienintencionados) o con burdos envoltorios (sinfonía beethoveniana con plumajes indigenistas alla Chávez, barrocos devaneos homenajando a Bach, como cuna del folclore universal a la Villa-Lobos), más que con una imperativa búsqueda radical de identidad musical⁶⁰.

A este nacionalismo opone otro “a la altura de la historia de la música latinoamericana”: que no quiere ser turístico sino bucear en las fuentes originales, que no quiere ser formalmente neoclásico, sino generar sus propias y originales estructuras. En este contexto ubica la música de Revueltas:

[...] a partir del espíritu de la Revolución Mexicana, las calaveras de José Guadalupe Posada, los mariachis, los mercados, los pescadores, la vida, la muerte, el humor y el drama, se constituye en un monumental fresco sonoro de complejidades poli-rítmicas, de sorprendentes y abruptos tratamientos armónicos, de fascinantes timbres e inéditas estructuras⁶¹.

Paraskevaídis relaciona ciertas técnicas del compositor, por ejemplo ciertas figuras rítmico-reiterativas, no con el *ostinato* europeo sino con la música indígena y de influencia africana presentes en el continente americano. Paraskevaídis cita el estudio de la obra de Revueltas de Peter Garland –en ese momento inédito–, para analizar el uso que el compositor

⁵⁹ Julio Palacio, “La idea de distorsión en la obra de Revueltas”, *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 42.

⁶⁰ Graciela Paraskevaídis, “Muy Silvestre, gran Revueltas”, *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 45.

⁶¹ *Ibid.*, p. 45.

realiza de poemas de escritores latinoamericanos como base para su concepción rítmica, ya que el ritmo en muchos casos se basa en las acentuaciones de los poemas.

A partir de la lectura del *dossier* surge sin embargo la pregunta: ¿cómo puede encarnar el mismo compositor la vanguardia comprometida y musicalmente revolucionaria a la vez que otra vanguardia más “universal”? Aquí observamos que, más allá de la música, hay un peso de la biografía del compositor, es decir, de su pertenencia a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, de su compromiso con los ideales de la República durante la Guerra Civil Española. Quizás sean estos datos, además de la propia música, los que informan también las posiciones de Aharonián, Etkin, Palacio y Paraskevaídis.

El *dossier* cierra con una contribución de Gerardo Gandini con el título “La batuta de plata: deconstrucción, filtrado y recomposición de los textos aparecidos con el mismo título en la página 27 del diario *Página 12* del viernes 13 de setiembre de 1991”, que llevaba como dedicatoria “Para Lulú”. Partiendo de la deconstrucción de una crítica de concierto, Gandini elabora una crónica ficticia a partir de un *collage* de textos en el que mezcla a Plácido Domingo, el mundial de fútbol, Tuetihuacán [*sic*] y José Revueltas, el escritor y activista político mexicano, hermano de Silvestre. En la “composición” de Gandini (en la que el *objet trouvé* es el artículo del diario mencionado), José Revueltas toma el rol de compositor, quien escribe una ópera para abrir un festival de música en Jerusalén “en una gala en la que, por cierto, los indios estaban del lado de afuera”. La frase final parece introducir un sentido crítico irónico. Más allá de la utopía de la inclusión de lo indígena y lo americano, la realidad social de los indígenas fue y es otra: excluidos del mundo de la música culta y de las galas y, en este caso, literalmente afuera de la sala.

El *dossier* sobre Revueltas remite a las discusiones sobre nacionalismo y universalismo en la música de vanguardia, presentes en las discusiones sobre música contemporánea argentina desde 1930 y que tuvieron como momentos claves los enfrentamientos entre Juan Carlos Paz

y los nacionalistas (especialmente Alberto Williams) y luego entre Paz y Alberto Ginastera⁶². Por otro lado, el *dossier* introduce en las páginas de la revista una discusión sobre lo autóctono y lo europeo en la música latinoamericana, que también se vincula con discusiones sobre géneros y técnicas musicales. Sin embargo, vemos una serie de cuestiones ligadas a lo indígena que reaparecen y que consideramos que deben ser leídas en el contexto de un debate que se expresaba en distintos espacios culturales, y en el que, a la luz de las revisiones en torno a los 500 años de la conquista de América, se problematizaban las influencias europeas. Esta será también la hipótesis para leer el último caso que analizaremos: los debates en torno al nombre de la revista.

4.1.4. Cuando Lulu es Lulú / Post-Lulú

La convocatoria a participar del *Dossier Revueltas*, extendida a Coriún Aharonián y a Graciela Paraskevaídis genera un debate epistolar paralelo, que se origina en la postdata de un texto de Paraskevaídis y continúa en la sección de Cartas de Lectores. Teniendo como punto de partida una crítica al título de la revista, el debate lleva a cuestionamientos identitarios sobre dos maneras de concebir la vanguardia musical. El número 2 de *Lulú* comienza con la publicación de la posdata del texto que Graciela Paraskevaídis envía sobre *Revueltas*: “Gran Silvestre, muy *Revueltas*”:

Posdata: Quedé profundamente sorprendida y desconcertada ante el título de esta publicación, que me merece sincero respeto como iniciativa cultural de un grupo de personas de reconocida trayectoria musical. Pero, Lulu de Alban Berg como símbolo de una revista editada en Buenos Aires en 1991, conlleva penosas connotaciones. No porque, a esta altura ni siquiera se cuestione el lugar y el papel de esta ópera en el siglo XX [...], sino porque involucra toda una problemática que, con avatares diversos, es la que hace exactamente cincuenta años Carlos Vega señalara lúcidamente en el prólogo de su *Fraseología*: “Vivimos de Europa. Su pensar y su sentir nos encantan. Acodados en el puerto, de espaldas al país, esperamos la última palabra de los pensadores, literatos y artistas de ultramar, con impaciencia de novios. Sin fe en nosotros mismos, sin esperanzas en nuestro esfuerzo, estamos alimentando uno de los grandes factores internos de nuestra esterilidad”. Por otro lado, tampoco podrá

⁶² Véase por ejemplo Esteban Buch, “L’avant-garde musicale à Buenos Aires : Paz contra Ginastera”, *art. cit.*

achacárseme mi ignorancia ni indiferencia ni desinterés por el ilustre compositor austríaco ni por esta ópera (...). Pero los símbolos son eso. Y pesan. (¡Además con acento agudo!)⁶³.

A continuación de esta carta plagada de cuestionamientos se reproduce la respuesta de Monjeau:

Creo que el párrafo de Carlos Vega que vos rescatás del prólogo de su Fraseología se inscribe, a su vez, en una fraseología chauvinista y reaccionaria. (...) Personalmente, no tengo nada en contra de las personas que miran “a ultramar”; Juan Carlos Paz, por ejemplo, fue uno de ellos. Para él no había oposición entre América y Europa. Lejos de desentenderse de lo que ocurría en su entorno más inmediato, fundó agrupaciones, difundió en la Argentina la música europea y americana más avanzada, ejerció la crítica, tuvo discípulos, publicó libros, nos ilustró. Lulú no se propuso citar un símbolo operístico europeo sino, antes, una tradición musical e intelectual específica, que es también una tradición de crítica e ilustración sin la cual la conciencia musical moderna —europea, americana, argentina— sería definitivamente más pobre⁶⁴.

La discusión no era nueva. La referencia de Monjeau a Juan Carlos Paz, uno de los actores del primer gran debate en torno al nacionalismo y al universalismo durante la década de 1930, es importante. Líder de Grupo Renovación, creado en oposición a lo que se llamó a sí mismo “nacionalismo musical argentino”, Paz discutió desde sus colaboraciones en la prensa cómo escribir música nacional y argumentó cuáles eran las técnicas y los lenguajes musicales que mejor permitían abordar esta tarea⁶⁵. Esta era, también, una discusión estética: ¿Cómo se compone música de vanguardia que, sin ser folclórica, no deje por ello de ser también argentina, brasilera, mexicana?

A la carta de Monjeau responde, no ya Paraskevaídis, sino su colega Coriún Aharonián, quien después de agradecer la invitación a participar en *Lulú* aclara:

Pero quiero dejar constancia de mi más enfática protesta por el colonialísimo nombre que le pusieron a la revista. Ustedes, mis amigos. Y justo en vísperas del Quinto Centenario del mayor genocidio de la humanidad... Colonialísimo —imagino la cara de sorpresa del bueno de Berg ante vuestro extraño gesto—, o

⁶³ Graciela Paraskevaídis, “Posdata”, *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 1.

⁶⁴ Federico Monjeau, “Cartas”, *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 1, 79.

⁶⁵ Sobre los debates entre universalismo y nacionalismo, véase el libro de Omar Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, op. cit.

bien ridículo: “Lulú” suena inevitablemente a revista de historietas. [...] ¿Es tan alienante vivir hoy día en Buenos Aires?⁶⁶

El debate se centra en dos nociones de vanguardia que no se encuentran claramente diferenciadas. Este intercambio epistolar en torno al nombre de la revista es el que encontramos en los artículos del *dossier Revueltas*, en el que se presentan dos imágenes, dos lecturas, dos interpretaciones de la música de un mismo compositor que no son, necesariamente, antagónicas. Los elementos autóctonos pueden ser leídos como elementos de “extrañamiento” que en clave “adorniana” pueden ser entendidos en relación con una representación universal de la vanguardia, o como una manera exitosa de comprometerse con la realidad política de la época.



Ilustración 10 - Lulú y la pequeña Lulú

La pertinencia de un nombre acusado de “colonialista” (por remitir a Europa y a la ópera de Alban Berg), se contrasta con la afirmación de que “Lulu” al transformarse en “Lulú”, se apropiaba de la ópera del vienés a través de una tilde que le imprimía un acento *alla* argentina. Como analiza Pablo Fessel en un ensayo sobre *Lulú*, la persistencia de la discusión entre nacionalismo y universalismo en la música argentina se explica por los rasgos que

⁶⁶ Coriún Aharonián, “Cartas”, *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 79.

caracterizan la identidad argentina contemporánea, “signada por una dialéctica entre la apropiación y la distancia”⁶⁷.

Se explica también por la definición de Omar Corrado de la identidad cultural del compositor argentino como un “rompecabezas contradictorio y heterogéneo”⁶⁸. Corrado considera además, que la generación que comienza sus actividades en 1960 (Etkin, Aharonián, Gandini) es empujada a reconsiderar los términos de esa síntesis entre identidad, internacionalismo y modernidad, planteada por la generación anterior (Paz, Ginastera). En cierto punto, lo que encontramos en *Lulú*, es una actualización de estos debates. Sin embargo, nos interesa en un último punto, pensar por qué se reactiva esta polémica en este momento y en el espacio de esta publicación.

Las posiciones de los intelectuales y artistas involucrados en el debate (Aharonián, Monjeau, Paraskevaídis), deben ser tenidos en cuenta. La lectura en clave adorniana le permite a Monjeau entender la crítica social desde el lenguaje de vanguardia más allá de las pertenencias nacionales. La posición de Aharonián y Paraskevaídis debe pensarse desde una serie de discusiones, relacionadas con las posturas post-coloniales y la reactivación de ciertas cuestiones para las que el año de publicación, 1991, resulta significativo⁶⁹.

El hecho de que el *dossier* Revueltas haya sido escrito a fines de 1991, en vísperas de la conmemoración del Quinto Centenario de la conquista, resulta significativo y encuentra sus resonancias con relecturas de la conquista de América que circulaban en esos años⁷⁰. En Buenos

⁶⁷ Pablo Fessel, “El acento agudo”, en Federico Monjeau (et al.), *Lulú. Revista...*, p. 19-22.

⁶⁸ Véase Omar Corrado, “The Construction of the Otherness in Twentieth-Century Argentinean Music”, *World New Music Magazine*, no. 7, Köln, 1997, p. 81-87.

⁶⁹ Debemos destacar que ambos autores continuaron abordando el debate en otros textos. Véase, por ejemplo, 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 Para ver debates que precedieron al centenario, véase Heinz Dieterich, “V Centenario de la Conquista de América, la visión latinoamericana”, *Mientras Tanto*, no. 36/37, 1988/1989, p. 225-229.

Aires, por ejemplo, tiene lugar la exposición colectiva “La Conquista” (1991-1992, Centro Cultural Recoleta), curada por Miguel Briante sobre una idea y producción general de Liliana Maresca, Elba Bairon y Marcia Schwartz⁷¹. Cuestionando los festejos del “descubrimiento de América”, la exposición cuenta con obras críticas, como la de la propia Maresca⁷², quien realiza su instalación “Ecuación-El Dorado”, como denuncia a los saqueos coloniales y a la relación que establecía entre el oro que partía hacia España y la sangre indígena derramada. También se organizan las jornadas del CAIA tituladas “Las artes en el debate del quinto Centenario”, donde investigadores de distintas disciplinas analizan estos debates y donde musicólogos como Gerardo V. Huseby, Yolanda M. Velo, Elisabeth Roig y Leonardo Waisman discuten las influencias y relaciones entre la música indígena y la influencia europea⁷³. Fue en estas jornadas en las que Melanie Plesch presentó la ponencia “El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical en la Argentina”⁷⁴, un artículo clave para la lectura actual del nacionalismo musical argentino, a través de la teoría tópica y la semiótica musical⁷⁵.

⁷¹ Exposición colectiva con 40 artistas participantes (León Ferrari, Alejandro Kuropatwa, Marcos López, Marcelo Pombo, y también Juan Pablo Renzi), gráfica de Jorge Gumier Maier, textos críticos de Fabián Lebenglik, video registro de Marcos López, Adriana Miranda y Res, duraduría de Miguel Briante, sobre una idea y producción general de Liliana Maresca, Elba Bairon y Marcia Schwartz. Véase *La conquista*, Poster-Catálogo, 18 de diciembre de 1991 – 15 de marzo de 1992, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires; y 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 de marzo de 1992.

⁷² Sobre Liliana Maresca, véase María Gainza, “La alquimista”, *Página/12*, 17 de septiembre 2006.

⁷³ Gerardo V. Huseby presentó una ponencia sobre la adopción, integración y re funcionalización de instrumentos musicales europeos y aborígenes en Chiquitos y Moxos; Elisabeth Roig sobre la música toba urbana contemporánea; Yolanda M. Velo sobre sonajeros prehispánicos de cerámica en el territorio argentino; y finalmente, Leonardo Waisman sobre las culturas indígena y europea durante las Misiones de Chiquitos. Sobre la conquista de América y la música y su relación con la música y lo europeo y lo autóctono, véase también Malena Kuss, “The ‘Invention’ of America: Encounter Setting on the Latin American Lyric Stage”, *Revista de Musicología*, 16/1, 1993, p. 185-204. Toma esta idea del historiador mexicano Edmundo O’Gorman en su libro *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, publicado en 1958.

⁷⁴ Véase 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 Véase, sobre teoría tópica y semiótica musical, 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.*

En lo que se refiere a la música de vanguardia, será en las páginas de la revista *Lulú* donde estas discusiones encontrarán el escenario ideal para desarrollarse, en los debates y dossiers analizados. *Lulú* se ubica dentro de la tradición de revistas culturales y musicales⁷⁶ de América Latina caracterizadas por ser escenarios de debates y por dar visibilidad a sujetos que intervienen en una forma de comunidades interpretativas, una zona de interlocución que los reúne y los define, en base a una comprensión común de prácticas compartidas y compromisos institucionales⁷⁷. *Lulú* se destaca, en este contexto, como una de las pocas revistas dedicada exclusivamente a discusiones de teoría y estética musical contemporáneas.

El cuarto y último número de *Lulú* apareció a fines de 1992. El cierre de la revista se debió, en parte, a la falta de recursos, pero, también, a conflictos entre dos de los principales directores (Federico Monjeau y Oscar Edelstein) y a la muerte de Juan Pablo Renzi. Este último número fue un homenaje a su diseñador y miembro fundador⁷⁸. En una entrevista en *La Maga*, Monjeau se refería también a la falta de lectores. Si bien afirma que “el público se crea, no hay un determinado grupo para una cosa”⁷⁹, el público interesado en esta zona de frontera entre la música y las otras artes, en ese momento, no incluía a suficientes personas como para financiar a *Lulú*. Beatriz Sarlo confirma esto al afirmar que “nosotros los intelectuales no somos contemporáneos de la música contemporánea”⁸⁰. A lo largo de la década del 90, como veremos

⁷⁶ *Lulú* se encuentra sin embargo inscripta en una historia de revistas musicales diversas, cuyo catálogo exhaustivo puede encontrarse en Leonardo Donozo, *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones 2009. Entre las publicaciones recientes sobre el rol de la prensa musical en Argentina destacamos Silvina Luz Mansilla (dir.), *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones 2012.

⁷⁷ Se toma aquí el concepto de hermenéutica de Stanley Fish, ver *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*, Massachusetts, Harvard University Press, 1982. Ver también Juan Antonio González de Requena Farré, “Comunidades interpretativas. Perspectivas de la hermenéutica literaria de Stanley Fish”, *Alpha*, no. 29, diciembre 2009, p. 233-249.

⁷⁸ El número está dedicado a la memoria de Juan Pablo Renzi, con un editorial escrito por Federico Monjeau. El *in memoria* termina con la frase “Creo que los mejores aspectos de la revista están íntimamente asociados a Renzi, no pocas veces decididos por él. El problema es ahora cómo continuar con y sin él al mismo tiempo”. *Lulú*, año I, no. 4, 1992, p. 1.

⁷⁹ Martín Liut, “La revista musical ‘Lulú’ vuelve a salir a partir de noviembre”, *La Maga. Noticias de cultura*, 21 de octubre de 1992, p. 10. Luego citada como *La Maga*

⁸⁰ *Ibid.*

en los próximos capítulos, esta situación cambió. ¿Qué hubiese pasado si *Lulú* hubiese comenzado a finales de la década y no a comienzo? No pretendemos hacer conjeturas, pero sí afirmar que, retomando la idea de Monjeau, el público se creó, y *Lulú* fue parte del comienzo de estas transformaciones que tendrán lugar a lo largo de toda la década del 90.

Lulú generó un espacio de discusión centrado en la música latinoamericana actual y un interés por la escritura sobre música que se había perdido. El concierto “Tangos para *Lulú*”, organizado para juntar fondos para poder financiar el último número de la revista, fue uno de los espacios en los que se escucharon por primera vez los *Postangos* de Gerardo Gandini⁸¹. *Lulú* fue también el escenario de un cambio de paradigma en la recepción de una figura, hoy central en Buenos Aires, pero que en 1991 no tenía “ningún tipo de difusión”⁸²: la de Mauricio Kagel, que irrumpió en sus páginas con la traducción de dos entrevistas al compositor⁸³.

Lulú acompañó de forma decidida la apertura del CEOB, Centro de Experimentación en Ópera y Ballet (luego CETC), que publicaba anuncios en sus páginas y que continúa con su actividad hasta el presente⁸⁴. *Lulú*, un proyecto abruptamente interrumpido, quizás inconcluso, como la ópera a la que debe su nombre, tuvo continuidad en las discusiones intelectuales en torno a la música contemporánea que desde entonces y hasta el presente existen en Argentina. Fue, en tal sentido, una instancia crucial en un campo cuya actual dinámica ayudó a consolidar.

⁸¹ Sobre esta primera interpretación de los *Postangos* ver Pablo Gianera, “La patria musical”, *Página/12*, 23 de Julio 2003. Otra performance tuvo lugar en el Instituto Goethe en 1993, para apoyar el proyecto académico del CEAMC (Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea).

⁸² Werner Klüppelholz, “Componer en el posmodernismo. Mauricio Kagel en diálogo con Werner Klüppelholz” (trad. León Mames), *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 4-10.

⁸³ Wener Klüppelholz, “Componer en el posmodernismo...”, *art. cit.*; Felix Schmidt y Jean-Michel Damian, “De Beethoven a Ludwig van: Felix Schmidt y Jean-Michel Damian entrevistan a Mauricio” (trad. León Mames de una entrevista de 1972), *Lulú*, año I, no. 4, 1992, p. 60-64.

⁸⁴ Carlos Cerana, “Hay que ampliar la perspectiva estética de la relación del Colón con la sociedad - Entrevista a Sergio Renán”, *Lulú*, año I, no. 3, 1992, p. 4-8.

4.2. *La Maga musical*

El 5 de septiembre de 1991, comienza a circular el primer número de *La Maga. Noticias de cultura*, con una tirada de cuatro mil ejemplares y al precio de veinticinco mil australes. La revista es una iniciativa y experimento editorial de la escuela de periodismo TEA (Taller Escuela Agencia) y dirigida por dos docentes de esa institución – Carlos Ares (hasta marzo de 1994)⁸⁵ y luego Carlos Ulanovsky, como prueba que el oficio de periodista que se transmite en el TEA, “podía ejercerse dignamente”⁸⁶. La revista tiene un formato tabloide en blanco y negro, con tapas visualmente distintivas-provocativas y las siguientes secciones: informe, libros, música, espacios, teatro, medios, cine, artes plásticas, tecnología, imagen, una agenda cultural de espectáculos y anuncios de cursos, talleres y seminarios (no todos los números incluyen todas las secciones), además de un afiche coleccionable por número. La cooperativa de periodistas convocados alrededor del proyecto destaca el carácter independiente de la revista, siendo un espacio de formación (una escuela en sí) para muchos periodistas que trabajarán luego en otras publicaciones (como Ingrid Beck, Mariano Lucano y Pablo Marchetti que crearán la *Revista Barcelona* en 2001⁸⁷) y con un formato híbrido entre diario y revista. Los colaboradores musicales son Diego Fischerman y Martín Liut, autores de la mayoría de los artículos de música clásica y contemporánea; y Carlos Inzillo, Daniel Riera y Eduardo Rafael, sobre música popular argentina y jazz.

La Maga comienza con ocho números quincenales, pero la buena recepción de la revista lleva a continuar con dos números durante el verano de 1992 y luego números semanales o quincenales hasta 1998 con tiradas que llegaron a los veinte mil ejemplares. Ramiro Pellet

⁸⁵ Carlos Ares se despide de la revista en un editorial “Salud, Maga”, *La Maga*, 2 de marzo de 1994, p. 1..

⁸⁶ Carlos Ares, “Editorial”, *La Maga*, 12 de diciembre de 1991, p. 1.

⁸⁷ Damián Fraticelli, “La revista Barcelona y el humor local”, *LIS. Letra imagen sonido. Ciudad mediatizada*, año 1, no. 2, julio-diciembre 2008, Buenos Aires, Facultad de Ciencia Sociales – UBA, p. 117-130.

Lastra describe a sus lectores como una “hinchada fiel”⁸⁸, atraída tanto por la variedad informativa como por sus notas de tapa, “que con frecuencia abandonaban el sendero del arte y se volcaban sobre los conflictos sociales y políticos”, llegando a la política a través de la cultura y transformándose en un foro donde se hablaba de homosexualidad, la Iglesia, la marginalidad, la despenalización de la droga, y la corrupción, siendo uno de los primeros medios en criticar al gobierno neoliberal de Carlos Menem.



Ilustración 11 - La Maga. Primera tapa y primera época.

Con el compromiso político, sin embargo, se pone en juego la sustentabilidad de la publicación: “(c)on las tapas de denuncia, las ediciones se agotaban”⁸⁹, pero también, alejaban a los anunciantes, que no deseaban quedar asociados a una oposición al establishment o al Gobierno, ya que la revista se había convertido “en una suerte de órgano de denuncia contra

⁸⁸ Ramiro Pellet Lastra, “La Maga o el difícil arte de ganar con la cultura”, *La Nación*, 27 de enero de 1997. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/la-maga-o-el-dificil-arte-de-ganar-con-la-cultura-nid62718/>

⁸⁹ *Ibid.*

los desmanes del menemismo”⁹⁰. Pese a ello, en 1994, la Secretaría de Cultura dirigida por Mario O’Donnell apoya a la revista con grandes avisos, con la afirmación del secretario que era su responsabilidad “garantizar que las revistas culturales se mantengan”⁹¹. En el año 1998 la revista es adquirida por Daniel Lalín (presidente de Racing Fútbol Club).

Sin embargo, a pesar de un ajuste de personal y un acuerdo con la empresa de capitales españoles Editora Austral, la revista no logra tener un éxito de ventas suficiente para compensar la baja publicitaria (producto en gran parte de su posicionamiento en contra del gobierno y la pérdida de anunciantes). En septiembre de 1998 y luego de 349 números publicados⁹², *La Maga* cierra “entre las sombras”⁹³ – sin aviso a sus empleados, que se encontraron con una puerta cerrada de un día para el otro y prácticamente sin indemnización. A pesar de sus lectores fieles y el prestigio que gana en el campo, termina así una primera época de la revista.



Ilustración 12 - *La Maga*, tapas de denuncia.

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 de octubre 2011. Disponible en: <https://www.cronista.com/controlremoto/Vuelve-la-revista-La-Maga-con-el-dificil-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 de septiembre de 1998.

⁹³ Martín Visuara, “La Maga, periodismo a partir de la cultura”, *D-Revistas Magazine*. Disponible en: <http://d-revistasmagazine.com/2017/06/la-maga-periodismo-partir-la-cultura/>

La Maga tiene una segunda época en el 2011, con tres números que salen en los meses de octubre, noviembre y diciembre. Luego de este intento, en un editorial, Carlos Ares dice suspender nuevamente la revista por tiempo indeterminado, explicando que ha aceptado la tarea de organizar los medios de la Ciudad de Buenos Aires (radios, televisión, multimedios), la cual considera incompatible con la dirección de *La Maga*. En su último editorial el final queda sin embargo abierto – “*La Maga* no cierra, suspende su salida hasta que un relámpago, en medio de una tormenta feroz, alumbre su tercera vida”⁹⁴.



Ilustración 13 - *La Maga*, tapas segunda época.

La Maga se consolidó como uno de los medios más recordados de la década del 90 – recibiendo el premio Konex de comunicación-periodismo en 1997 y marcando el ritmo de la agenda cultural de una década. La música estuvo presente, con un lugar privilegiado dedicado a la música contemporánea como parte de un campo musical más amplio, cubriendo la actividad musical, entrevistas a compositores e intérpretes, y críticas de obras. Analizaremos

⁹⁴ *Ibid.*

esta primera época de la revista, que abarca casi toda la década del 90 (1991-1998)⁹⁵, en los tres ejes planteados a continuación: las relaciones entre cultura y política; la actividad artística y musical; el rol de la prensa en la atracción de nuevos públicos.

4.2.1. La cultura y la política: defensa de la democracia y compromiso ciudadano

Desde los primeros números de *La Maga*, como hemos mencionado, se instaló una tendencia de provocación y compromiso político que le valdrán sus *sponsors*, quienes no deseaban verse asociados a un posicionamiento anti-gobierno (y que quizás no se esperaban de una revista cultural). Esta oposición al gobierno menemista (cuyo mandato había comenzado el 8 de julio de 1989) se reflejó en la crítica de su plan económico⁹⁶ impulsado por el ministro de Economía Domingo Cavallo⁹⁷; de sus relaciones con sectores vinculados con las dictaduras previas⁹⁸ (con la publicación de solicitudes⁹⁹, entre las que se destacó “Nunca más. Los ciudadanos reafirmaron su compromiso con la libertad”¹⁰⁰); y en su relación con los medios¹⁰¹, abogando por una prensa libre y no constituida por “amigos del Presidente”¹⁰².

⁹⁵ Horacio Tarcus (ed.), *Catálogo de Revistas Culturales Argentina 1890-2007*, CeDInCI, Buenos Aires, 2007. Disponible en: <http://cedinci.unsam.edu.ar/PDF/Publicaciones/Catalogos/CCA.pdf>

⁹⁶ Carlos Ares, “Lo que hace Menem es inmoral”, *La Maga*, 10 de junio de 1992.

⁹⁷ Carlos Ares, “Tengan piedad. El poder público y privado humilla a los ciudadanos”, *La Maga*, 13 de mayo de 1992, p. 1, 30; “Los jubilados convocan a su marcha no. 100”, *La Maga*, 2 de marzo de 1994, p. 1; Eduardo Blanco, “Un país en marcha. Las consecuencias del ajuste en los Estados provinciales”, *La Maga*, 29 de junio de 1994, p. 1-2.

⁹⁸ “Rico avanza sobre la Cultura”, *La Maga*, 1 de julio de 1992, p. 1, 2, 3; Jorge Belaunzarán, “La impunidad torna imposible cualquier proyecto democrático. Adolfo Pérez Esquivel”, *La Maga*, 16 de marzo de 1994, p. 8; “Los hijos de los desaparecidos y la tendencia al olvido”, *La Maga*, 8 de junio de 1994.

⁹⁹ AAVV, “Solicitada. El canal de todos”, *La Maga*, 28 de noviembre de 1991, p. 15.

¹⁰⁰ AAVV, “Nunca más. Los ciudadanos reafirmaron su compromiso con la libertad”, *La Maga*, 15 de julio de 1992, p. 1, 2, 3.

¹⁰¹ Vanina Ferrari y 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 de julio de 1992, p. 3.

¹⁰² Carlos Ulanovsky, “Neustadt hace autocritica”, *La Maga*, 17 de junio de 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 de mayo de 1994, p. 1, 2, 3; AAVV, “La prensa de Menem. Los medios amigos del Presidente forman una verdadera cadena oficial”, *La Maga*, 16 de junio de 1995, p. 1-3.

La revista denunciaba la desconfianza en el poder judicial¹⁰³, la corrupción del gobierno¹⁰⁴, y la falta de presupuesto en cultura, educación, salud, acción social y justicia¹⁰⁵) como así también la privatización de la cultura, con la venta de los canales 11 y 13 de televisión y del espacio cultural Galerías Pacífico, cuya mayor superficie es un shopping¹⁰⁶. Este “Estado que gasta más dinero en publicidad que en cultura”¹⁰⁷ lleva a los artistas a convocar una marcha para crear un Ministerio de Cultura independiente del Ministerio de Educación¹⁰⁸, en un contexto en el que el secretario de Cultura, José María Castiñeira de Dios, se definía como en “solidaridad doctrinaria absoluta con el Presidente”¹⁰⁹.

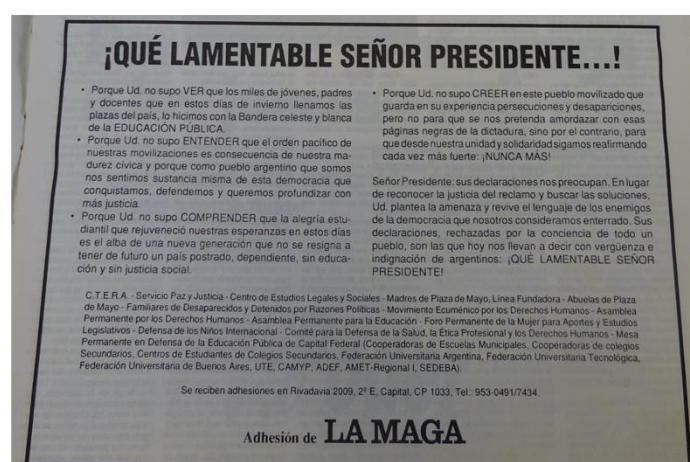


Ilustración 14 - La Maga, solicitada, 15 de julio de 1991

¹⁰³ TEA Escuela, “Pensar por qué la mayoría de los ciudadanos no confía en la Justicia”, *La Maga*, 16 de septiembre de 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 de marzo de 1993, contratapa; Ingrid Beck y Paula Rodríguez, “Oración a la Justicia”, *La Maga*, 24 de marzo de 1993, p. 1, 2, 3; Diego Rosenberg, “Un canto a la Justicia. Dos mil personas se reunieron el viernes 26 en Plaza Lavalle para reclamar por sus derechos”, *La Maga*, 31 de marzo de 1993, contratapa.

¹⁰⁴ AAVV, “¿Cómo limpiar la política?”, *La Maga*, 7 de abril de 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 de enero de 1993, p. 1, 2, 3.

¹⁰⁶ Eduardo Blanco y Pablo Marchetti, “Tres años de Menem”, *La Maga*, 8 de julio de 1992.

¹⁰⁷ AAVV, “¿Quién paga esto?”, *La Maga*, 17 de marzo de 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 de marzo de 1994.

¹⁰⁹ Judith Gociol y Hernán Ameijeiras, “Mi accionar mantiene vigente el pensamiento de Perón. José María Castiñeira de Dios hace un balance de su gestión”, *La Maga*, 12 de mayo de 1993, p. 4-5.

El segundo punto en el que *La Maga* tomó una postura política, que probablemente le haya costado *sponsors*, fue en temas de sexualidad y su relación con el Estado y la Iglesia. La revista denunciaba la discriminación hacia homosexuales y lesbianas¹¹⁰, y dedicó un *dossier* al cine homosexual y el amor lésbico¹¹¹. Publicó también numerosas notas sobre el SIDA¹¹², analizando la irrupción del virus del HIV como un tema de obras de teatro de los ochenta – como *Una visita oportuna* de Copi – Lavelli (1988); y también de festivales como *Rock por la vida* (1991) y *Rock de los corazones solidarios* (1992)¹¹³.

Las conexiones entre música y políticas son recurrentes, como en una entrevista a Miguel Ángel Estrella sobre su encarcelamiento durante el proceso y su trabajo humanitario como pianista¹¹⁴; en la cobertura de las visitas de Caetano Veloso, Gilberto Gil en 1992, y cómo la cultura brasilera reflejaba la caída de Fernando Collor de Mello¹¹⁵; en la influencia de los medios masivos de comunicación en las identidades locales en América Latina¹¹⁶; y en un artículo sobre la muerte del director de orquesta Arturo Toscanini como un símbolo del antifascismo en lucha simbólica con Wilhelm Fürtwangler¹¹⁷. La ecología fue también un tema

¹¹⁰ Eduardo Blanco, “Sexo y poder. La discriminación de las Fuerzas Armadas a los homosexuales”, *La Maga*, 10 de febrero de 1993, p. 1-3.

¹¹¹ AAVV, “El mercado del sexo. Lesbianas, el amor oculto”, *La Maga*, 19 de enero de 1994, p. 1-3.

¹¹² Carlos Pacheco, “La irrupción del virus del HIV fue el tema de varias obras de los ochenta”, *La Maga*, 15 de julio 1992, p. 6; Diego Lerer, “La nueva película de Jonathan Demme será la primera gran producción sobre el SIDA”, *La Maga*, 15 de julio de 1992, p. 7.

¹¹³ Daniel Riera y Fernando Sánchez, “Fito Paez. ‘No hay cien mil subversivos, que se dejen de joder’/El SIDA y los cambios de comportamiento”, *La Maga*, 15 de julio de 1992, p. 10-11. Sobre el festival Fito dice: “Voy a hacer lo que haga falta: cantar, aparecer con forros en la mano, qué se yo. Es muy importante participar como se pueda”.

¹¹⁴ Martín Liut y Fernando Sánchez, “‘En la Argentina todo se pincha interesadamente’, asegura Miguel Ángel Estrella, fundador de Música Esperanza”, *La Maga*, 30 de septiembre de 1992, p. 5.

¹¹⁵ Daniel Riera, “Gilberto Gil asegura que la cultura brasileña reflejará artísticamente la caída de Collor de Mello”, *La Maga*, 14 de octubre de 1992, p. 12; Pablo Marchetti, “Caetano Veloso habla del Brasil de la miseria y la violencia en ‘Circuladô’”, *La Maga*, 29 de abril de 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 Hermo, etnomusicólogas”, *La Maga*, 5 de enero de 1994, p. 39.

¹¹⁷ Martín Liut, “Hace 37 años moría Arturo Toscanini. Un director de orquesta tomado como símbolo del antifascismo”, *La Maga*, 19 de enero de 1994, p. 41.

recurrente, y su conexión con lo sonoro se vio explicitada por la visita de Raymond Murray Schafer en abril de 1992¹¹⁸.

En el rock y el pop, las conexiones entre música y política se ponen en evidencia en reportajes sobre Charly García¹¹⁹, en donde se hace hincapié en sus posicionamientos políticos – en los que afirmaba “no creer en el gobierno de Menem”, que en la época de Sui Géneris “era medio comunista” y que su ideología en los años 90, era “expandir una onda positiva” dado que “la gente está un poco aburrida de las ideologías”¹²⁰. Pero también en las entrevistas a Eduardo Berti y Miguel Grinberg sobre la importancia del rock nacional¹²¹, o en análisis que consideran las conexiones entre la Guerra de Malvinas y el rock nacional¹²². Se cubre también la visita de Madonna, quien llega al país para dar un recital en el estadio de River Plate, “en medio de polémicas entre quienes la acusan de psicópata y quienes la consideran una estrella del pop”¹²³ – anticipando quizás las polémicas que despertaría su próxima visita, en 1996, para filmar *Evita* con Alan Parker.

En el contexto de las instituciones porteñas, se pueden seguir distintas polémicas internas. Entre ellas, los conflictos dentro de la Orquesta Sinfónica Nacional por la imposición de concursos y en relación con su director Juan Carlos Zorzi¹²⁴ – que decantará en el nombramiento de Pedro Ignacio Calderón como director de la Sinfónica Nacional en 1994, con

¹¹⁸ AAVV, “El país real. Informe sobre el estado ecológico y ambiental de la Argentina”, *La Maga*, 5 de mayo de 1993, p. 1, 2, 4, 31; Daniel Riera y Fernando Sánchez, “Una entrevista a Murray Schaffer”, *La Maga*, 22 de abril de 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 de febrero de 1993, p. 6.

¹²⁰ Daniel Riera y Fernando Sánchez, “Charly García: ‘Hay que afanar pero con talento’”, *La Maga*, 25 de marzo de 1992, p. 14.

¹²¹ Daniel Riera y Fernando Sánchez, “La trova de fin de siglo está por aparecer”, *La Maga*, 18 noviembre de 1992, p. 4.

¹²² Pablo Marchetti, “El drama del belicismo quedó reflejado por el rock nacional”, *La Maga*, 1 de abril de 1992, p. 2. Para investigaciones recientes sobre este tema ver Esteban Buch y 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 de octubre de 1993, p. 42.

¹²⁴ Diego Fischerman, “Breves. Los músicos de la Sinfónica Nacional no están conformes con su nuevo director”, *La Maga*, 11 de marzo de 1992, p. 10.

una agenda ambiciosa que incluirá consolidar un repertorio y realizar giras nacionales¹²⁵. Problemas dentro del Teatro Colón¹²⁶, SADAIC, en el Conservatorio Manuel de Falla¹²⁷, las deudas con músicos y empresas en el Centro de Divulgación Musical¹²⁸, la irregularidad de los contratos del Teatro Argentino de La Plata¹²⁹, el deterioro de libros y partituras del Collegium Musicum¹³⁰ entre otros archivos en la Argentina¹³¹, este último como parte de un problema mayor de deterioro de archivos en la Argentina, son otros ejemplos de conflictos institucionales locales.

Por último, el año 1992 fue la ocasión de los festejos del V Centenario, como un momento de reevaluación sobre lo que implicó este hecho histórico. Vemos que si bien se comienza a hablar casi exclusivamente de “conquista”, en algunos artículos aún se hace referencia al “descubrimiento” de América¹³². La revista plantea una continuidad en las relaciones de dominación, en su análisis de las acciones evangelizadoras en las comunidades aborígenes del Chaco y Patagonia. Mezclando la ayuda material con una modificación

¹²⁵ Martín Liut, “Pedro Ignacio Calderón asumió la dirección de la Sinfónica Nacional. El director más prestigiosa de la Argentina presenta sus proyectos para su nueva orquesta” – “Un organismo oficial con problemas internos”, *La Maga*, 12 de enero de 1994, p. 14.

¹²⁶ Martín Liut, “Sigue la polémica por la cámara acústica del Colón”, *La Maga*, 4 de noviembre de 1992, p. 21.

¹²⁷ Fernando Sánchez y Daniel Riera, “Las dos listas de SADAIC se acusan entre sí de ‘corrupción’. Los autores y compositores eligen autoridades el 2 de julio”, y “Solución parcial para el Conservatorio”, *La Maga*, 17 de junio de 1992, p. 7; Martín Liut, “La falta de personal pone en peligro la continuidad de las clases en el Conservatorio Municipal De Falla. Unos 1.500 alumnos podrían perder sus cursos de música por problemas de higiene”, *La Maga*, 19 de mayo de 1993, p. 4.

¹²⁸ Daniel Riera y 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 de julio de 1992, p. 18.

¹²⁹ Martín Liut, “La mitad del personal trabaja en ‘negro’. El Teatro Argentino de La Plata mantiene contratos irregulares”, *La Maga*, 16 de septiembre de 1992, p. 28.

¹³⁰ Martín Liut, “Los libros y las 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 de abril de 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 de febrero de 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 de febrero de 1994, p. 6; Martín Liut y Carlos Inzillo, “Valioso material perdido de clásica y jazz”, *La Maga*, 16 de febrero de 1994, p. 7; Juan Ayala, “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 de febrero de 1994, p. 7.

¹³² Hernán Ameijeiras, “La muestra para la Expo Sevilla abre una polémica”, *La Maga*, 1 de abril de 1992, p. 11.

progresiva de su cosmovisión milenaria, “501 años del ‘descubrimiento’ de América, las comunidades originarias de este continente siguen padeciendo muchos de los mismos males infringidos por los conquistadores españoles”¹³³.

La Maga va a tratar dos de las manifestaciones culturales relacionadas con estos festejos. La primera es la *ExpoSevilla92*, durante la cual se presenta la ópera de Gerardo Gandini y Griselda Gambaro, *La casa sin sosiego*, y obras del Movimiento Argentina de Arte Computarizado (MAaC)¹³⁴. La Expo fue calificada como “un fracaso económico y cultural”¹³⁵, y la revista publicaba declaraciones públicas de artistas como Mercedes Sosa y León Gieco, que había decidido no participar en el evento. Las conexiones entre la Expo y la conquista¹³⁶, se tradujeron en canciones como “Cinco siglos igual”¹³⁷, y los costos de participación fueron interpretados como una “continuación” de las relaciones coloniales de explotación¹³⁸. La segunda fue la programación en el CCR, de la exposición colectiva “La Conquista”, y “500 años de represión”¹³⁹ del artista León Ferrari. Estas exposiciones en el CCR – un espacio que entre 1983 y 1989 se había consolidado como entre los más importantes de la cultura porteña¹⁴⁰, sirve de guía para evaluar la posición de los artistas locales sobre las lecturas de este hecho histórico. Se cubrió también la “Gran gira” de la Orquesta Filarmónica iniciada por Pedro Pablo García Caffi como parte de los festejos, con un discurso menos alineado a posturas decoloniales – que planteaba llevar a los “creadores universales” (europeos); pero que también implicaba la ambición de que la Filarmónica pudiese igualarse a las grandes orquestas europeas¹⁴¹.

¹³³ Martín Liut, “La acción evangelizadora protestante”, *La Maga*, 5 de enero de 1994, p. 39.

¹³⁴ Viviana Urfeig, “Arte, filosofía y ciencia por computadora”, *La Maga*, 24 de julio de 1992, p. 24.

¹³⁵ AAVV, “América 92 es un fracaso económico y cultural”, *La Maga*, 25 de noviembre de 1992, p. 1-2.

¹³⁶ Daniel Riera y Fernando Sánchez, “Mercedes Sosa: Lo que no te perdonan es pensar”, *La Maga*, 22 de julio de 1992, p. 14-15.

¹³⁷ Daniel Riera y Fernando Sánchez, “León Gieco: ‘Seguiré hablando, aunque no me pasen por la radio’”, *La Maga*, 5 de agosto de 1992, p. 16-17.

¹³⁸ Daniel Riera, Hernán Ameijeiras, Eduardo Blanco, “La Conquista continúa”, *La Maga*, 7 de octubre de 1992.

¹³⁹ Hernán Ameijeiras, “El plástico León Ferrari expone sus duras críticas a la religión cristiana”, *La Maga*, 10 de junio de 1992, p. 23.

¹⁴⁰ Hernán Almeijeiras, “Seis años en el Recoleta”, *La Maga*, 26 de enero de 1994, p. 31.

¹⁴¹ Eduardo Giorrello, “La Filarmónica inició su primera gira europea”, *La Maga*, 24 de julio de 1992, p. 21.

Estas consideraciones a la ocasión del V Centenario implicaron también a la definición de “cultura periférica” propuesta por Beatriz Sarlo y Oscar Terán en esos años. Para estos autores, esta periferia cultural no implica una dependencia, sino operaciones de importación donde la cultura “efectivamente nacional” se encuentra en “el borde”: ni en la búsqueda de una esencia pre-existente a la colonización y a un pasado mítico indígena, ni en la copia inmoderada de los modelos europeos¹⁴². Estas definiciones y posicionamientos en relación a “lo nacional” eran similares a aquellas que analizamos al comienzo del capítulo, en la revista *Lulú*. En todo caso, el año 1992 es un momento de lectura postcolonial interesante que se encuentra reflejado en las páginas de *La Maga*¹⁴³.

4.2.2. Actividad artística y musical: balances del consumo cultural

Uno de los ejes temáticos más presentes en *La Maga* fue el estudio del consumo cultural en Buenos Aires. Por ejemplo, en 1991 se presentan los resultados de una encuesta encargada por la revista cuyos resultados indicaban que los bienes culturales sólo circulaban entre 25% de la población económicamente activa de la Capital, ya que “más de las tres cuartas partes de la población no va nunca al cine, al teatro, a conciertos o exposiciones”¹⁴⁴. En materia musical, el estudio demostraba que la mayoría de la población no asistía a conciertos o espectáculos musicales, con diferencias según las edades (66% de los jóvenes, 90% en la franja 30-60 años y 82% en los más de 60 años no asisten a conciertos), y con diferencias en los géneros que se consumen (fans de rock entre los jóvenes, en su mayoría hombres; tango y folclore entre los

¹⁴² Beatriz Sarlo, Oscar Terán, “Hoy las oposiciones pasan por otro lado”, *La Maga*, 11 de noviembre de 1992, p. 2-4.

¹⁴³ Entre el 29 y el 31 de octubre de 1992 se organiza, en el Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires), las IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, organizada por el Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA), sobre el tema “Las artes en el debate del V Centenario”, cuyos ejes son el trasplante cultural, el encuentro Europa-América, las interrelaciones entre arte latinoamericano-argentino, y dependencia cultural (en la música, las artes plásticas y visuales, el cine, el teatro y la danza).

¹⁴⁴ “Más de las tres cuartas partes de la población no va nunca al cine, al teatro, a conciertos o exposiciones”, *La Maga*, 12 de diciembre de 1991, p. 1-4.

seniors de clase media; y música clásica entre los mayores de 60 en sectores sociales más elevados)¹⁴⁵.

En un análisis más específico sobre el campo de la música clásica, el compositor Martín Liut, responsable en gran parte de “*La Maga* musical”, realizaba un análisis sobre los modos de circulación a través de las asociaciones, fundaciones e instituciones que funcionan con un sistema de abono. Toma el caso de aquellas con más abonados, el Mozarteum Argentino, Nuova Harmonia y la temporada de ópera en el Teatro Colón, destacando la importancia que conservan como lugares de reunión social – por ejemplo Nuova Harmonia, dependiente de la Fundación Cultural Coliseum¹⁴⁶, como un lugar de reunión social para los empresarios argentinos. Si el repertorio de estos abonos estaba determinado por las orquestas y ensambles internacionales que invitaban, abonos como los de la Asociación Wagneriana (presidida por el crítico Enzo Valenti Ferro y con su propio coro y orquesta), de la Orquesta de Cámara Banco de Mayo (dirigida por Mario Benzecry) y la Filarmónica de Buenos Aires (cuya programación está a cargo del flautista Mario Piluso), contaban con una mayor libertad, que les permitía incluir algunos encargos a compositores¹⁴⁷.

A estos espacios tradicionales Liut agregaba un análisis de los espacios alternativos¹⁴⁸ como la Scala de San Telmo¹⁴⁹, el Auditorio San Rafael, la Asociación Música en San Isidro,

¹⁴⁵ AAVV, Encuesta anual de TEA para La Maga, “El estado de la Cultura”, *La Maga*, 23 de diciembre de 1992, p. 1-3; “Más de las tres cuartas partes de la población no va nunca al cine, al teatro, a conciertos o exposiciones”, *art. cit.*, p. 2.

¹⁴⁶ Entidad de capitales italianos que gestiona el Teatro Coliseo de Buenos Aires.

¹⁴⁷ Martín Liut, “Distintos criterios para organizar los abonos musicales”, *La Maga*, 24 de marzo de 1993, p. 29.

¹⁴⁸ Martín Liut, “Los espacios alternativos renuevan la música clásica”, *La Maga*, 4 de mayo de 1994, p. 39.

¹⁴⁹ Martín Liut, “Abren una nueva sala para música académica en San Telmo”, *La Maga*, 12 de mayo de 1993, p. 15.

óperas de cámara en Icana¹⁵⁰, el Centro Cultural San Martín, el CEOB¹⁵¹, el CCR¹⁵², el LIPM, el Instituto Goethe, el Rojas y el ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana)¹⁵³. En las secciones de *La Maga* “musical” se anunciaban y se hacían reseñas de los conciertos ofrecidos en todos estos espacios y organizaciones. Se consideraban de la misma forma las temporadas de grupos como la Sinfonietta de la Fundación Omega¹⁵⁴, el Grupo de Experimentación e Improvisación Musical (GEIM) de Carmelo Saítta¹⁵⁵, y la presentación del grupo Línea Adicional en 1994 que analizamos en el capítulo tres¹⁵⁶.

En una entrevista, la pianista Haydée Schvartz – “una de las mejores intérpretes argentinas surgidas en los últimos años y una de las pocas que se dedican a realizar obras de música del siglo XX y de autores contemporáneos argentinos”¹⁵⁷ – describe al ambiente de la música contemporánea como compuesto de “feudos”, en los que “si no te casas con ninguno se hace complicado conseguir un lugar”¹⁵⁸. Al momento del estreno argentino de *Four Walls*

¹⁵⁰ Martín Liut, “El coro y el ensamble instrumental de Icana recuperan la realización de óperas de cámara”, *La Maga*, 26 de mayo de 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 de octubre de 1992, p. 10; sobre el homenaje a John Cage del Ensamble Halloween en el CETC ver Martín Liut, “El Ensemble Halloween homenajea a John Cage en el Colón”, *La Maga*, 2 de junio de 1993, p. 11; Carlos Pacheco, “Estreno mundial de ‘El fratricidio’”, *La Maga*, art. cit.; Martín Liut, “Concierto de Stephen Drury en el Goethe”, *La Maga*, 14 de abril de 1993, p. 9; 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*, art. cit.

¹⁵² “Breves. Música electroacústica”, *La Maga*, 20 de octubre de 1993, p. 15.

¹⁵³ Daniel Riera, “Música electroacústica”, *La Maga*, 25 de noviembre de 1992, p. 18.

¹⁵⁴ Liliana Cheren, “La Fundación Omega ingresa en su tercer año con muestras de Quino y Fontanarrosa”, *La Maga*, 27 de octubre 1993, p. 34.

¹⁵⁵ El Grupo de Experimentación e Improvisación Musical (GEIM) fue coordinado por el Carmelo Saítta, en 1983. Se establece como ensamble residente en el LIPM a partir de 1984. Sus miembros fueron, además de Saítta, Andrés Gerszenzon, Fabián Panisello, Gabriel Pérsico, y Claudio Schulkin. Ver Carmelo Saítta, “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 en: <https://assets.una.edu.ar/files/file/artes-musicales/2019/2019-una-ms-contenido-revista433-13.pdf>

¹⁵⁶ *Europera V* fue programada el 23 de junio de 1994 con una entrada a un peso y contó con la participación de Lía Ferinese (voz) y puesta en escena de Viviana Tellas. En Martín Liut, “‘Europera V’ en el Centro Cultural San Martín”, *La Maga*, 29 de junio de 1994, p. 36. Sobre la obra se publicó también la nota: Martín Liut, “John Cage, el ‘profeta de la desorganización musical’”, *La Maga*, 29 de junio de 1994, p. 36.

¹⁵⁷ Martín Liut, “Haydée Schvartz estrenó la obra ‘Four Walls’”, *La Maga*, 2 de diciembre de 1992, p. 13.

¹⁵⁸ *Ibid.*

de John Cage, la obra fue considerada “demasiado de avanzada, de vanguardia” por el cuerpo estable de titiriteros del Teatro San Martín, a quienes había ofrecido hacer una colaboración¹⁵⁹. Concluye con el deseo de “tener oportunidades para desterrar el fantasma de la música contemporánea”, a partir de un replanteo en la enseñanza, creando “la conciencia de lo que es un intérprete”¹⁶⁰ y acercando a los alumnos a la nueva música.

Vuelve a aparecer esta idea de “feudos” como una crítica al funcionamiento de los grupos en el campo musical (el de Gandini, de Kröpfl, el de Terzián) como espacios en los que no se producía inclusión y apertura, sino exclusión. Desde de una perspectiva internacional, planteos similares ocurrían en Francia, en contra de los círculos en torno a Pierre Boulez, y en Europa en general, con las reacciones contra cierto dogma asociado a Darmstadt o al círculo de Colonia¹⁶¹.

En este sentido, en las páginas de la revista podemos leer la importancia de lo que se denominó la cultura *undeground* con espacios como Andamio 90, Babilonia y el Parakultural¹⁶². La movida musical *under* que incluyó a la creación del Paramusikal (dentro del Parakultural), bajo la dirección del compositor Gustavo Ribicic, con conciertos de Adriana de los Santos, Carmen Baliero, Fabiana Galante, Carlos Cutaia y Tina Ehrenhaus¹⁶³. Sobre la salida de su *cassette* de canciones *Dedicatoria* presentado en Babilonia, Baliero (ganadora de la bienal de arte joven 1989) definía sus oyentes como “estudiantes, intelectuales, nostálgicos del Instituto Di Tella (...) pero también jóvenes inquietos que quieren escuchar a algo nuevo y

¹⁵⁹ Como la publicación de la última entrevista que se le hizo a John Cage antes de su muerte. Detlev Reinert, “John Cage explica los ruidos a partir de los silencios”, *La Maga*, 16 de septiembre de 1992, p. 28.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Ver Martin Iddon, “Institutions, artworlds, new music”, en Björn Heile y Charles Wilson (eds.), *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, London, Routledge, 2018, p. 86-107; Martin Iddon, *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage and 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 de junio de 1992, p. 21.

¹⁶³ “Breves. Paramusikal”, *La Maga* 29 de abril de 1992, p.10.

señoras que después me mandan cartas”¹⁶⁴. En esta cultura cobra importancia el Centro Cultural Rojas de la UBA, descrito como “un laboratorio de política cultural”¹⁶⁵ bajo la dirección de Darío Lopérfido¹⁶⁶.

Sobre cuestiones de orden estético, se consideran, por ejemplo, cómo los aportes teatrales renuevan la ópera, con una presencia creciente de directores de teatro en la puesta en escena de óperas, en la Argentina – Sergio Renán, David Amitín, Jaime Kogan, Cecilio Madanez, Laura Yusem, Horacio Pigozzi y Viviana Tellas; en paralelo a lo que ocurría en otros países del mundo – Peter Sellars, Patrice Chéreau y Jorge Lavelli. En contraposición a esta idea de renovación, Napoléon Cabrera sostiene que en la ópera, es la música y no la experiencia escénica del teatro la que “conserva”¹⁶⁷ a los espectadores, ya que “no es de naturaleza de la ópera ser buen teatro”¹⁶⁸. Otro interesante artículo sobre estética y recursos musicales es un debate sobre el plagio en la música – a raíz de acusaciones recibidas por Lenny Kravitz. Al respecto, Lito Vitale, Pedro Aznar y Daniel Melero (como músicos “de extracción popular”) y Gerardo Gandini, Marta Lambertini y Donvi Vitale (como músicos “de origen clásico”) plantean la herencia histórica de la técnica del *sampling*¹⁶⁹.

Había también un interés por las novedades discográficas – como la versión historicista de John Eliot Gardiner de la *Missa Solemnis* de Ludwig Van Beethoven¹⁷⁰, la presentación del disco “Música de las Américas” por la Orquesta de Mayo¹⁷¹; o en un registro totalmente

¹⁶⁴ Juan Ayala, “La cantante Carmen Baliero grabó un casete ‘para pensar lo que quieras o apagarlo’”, *La Maga*, 16 de diciembre de 1992, p. 2.

¹⁶⁵ Carlos Pacheco, “El Centro Ricardo Rojas de la UBA es definido como ‘un laboratorio de política cultural’”, *La Maga*, 3 de junio de 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 de mayo de 1994, p. 39.

¹⁶⁷ Bibiana Ricciardi y Carlos Pacheco, “Los aportes teatrales renuevan la ópera”, *La Maga*, 8 de julio de 1992, p. 25.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Daniel Riera y Martín Liut, “Un debate sobre las copias y la influencia en la música. Polémica entre artistas de distintos géneros”, *La Maga*, 7 de abril de 1993, p. 19.

¹⁷⁰ Diego Fischerman, “La ‘Missa Solemnis’ según Gardiner fue elegida como disco del año por la crítica europea”, *La Maga*, 11 de marzo de 1992, p. 10.

¹⁷¹ Martín Liut, “Para el director del Centro Internacional de Estudio Musicales, ‘los docentes de Latinoamérica están atrasados’”, *La Maga*, 20 de octubre de 1993, p. 15.

diferente, la edición del *cassette* a favor de la reelección de Menem en 1994¹⁷²; por libros como *100 años de música en Buenos Aires*, del periodista Enzo Valenti Ferro¹⁷³; y eventos científicos como las VII Jornadas Argentina de Musicología y la VII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología en la Fundación San Telmo¹⁷⁴.

Hay en *La Maga* un eje puesto sobre los compositores importantes en la vanguardia musical argentina, como Guillermo Graetzer y el cordobés César Franchisena, descrito como el “incansable experimentador”¹⁷⁵; el ingeniero e inventor Fernando Von Reichenbach y sus actividades en el Di Tella en los 60¹⁷⁶; o Alberto Ginastera, a la ocasión de los 10 años de la muerte del compositor, caracterizado como “el más importante compositor de Sudamérica y el argentino con más reconocimiento en el exterior”¹⁷⁷. Se traza también un panorama de música de vanguardia en el país, en el que se transmitían las experimentaciones electroacústicas de Radio Colonia por Radio Nacional, en el que se recibía Pierre Boulez en 1954 y en donde se crea el Estudio de Fonología Musical en la UBA (Facultad de Arquitectura) así como el Di Tella y el CLEAM, y luego el CICMAT y en el LIPM (que en 1992 definido, en 1992, como el laboratorio de electroacústica más importante de América Latina, a la altura de Standford, San Diego o el IRCAM)¹⁷⁸.

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 de marzo de 1994, p. 16.

¹⁷³ Martín Liut, “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*, Martín Liut, 20 de enero de 1993, p. 25.

¹⁷⁴ Martín Liut, “Breves. Jornadas de Musicología”, *La Maga*, 3 de marzo de 1993, p. 18.

¹⁷⁵ Martín Liut, “Homenaje a Guillermo Graetzer y a César Franchisena”, *La Maga*, 21 de julio de 1993, p. 47.

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” – “Catalina: el convertidor gráfico-analógico”, *La Maga*, 8 de diciembre de 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 de abril de 1993, p. 24; Alberto Ginastera, “‘Nuestra civilización será juzgada por las producciones de los creadores actuales’. Un fragmento de ‘Tendencias en la música contemporánea’”, *La Maga*, 28 de abril de 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 de agosto de 1992, p. 8.

Los críticos destacan, sin embargo, que mucho material de estos compositores y esta música son aún de difícil acceso y poca circulación¹⁷⁹. Un ejemplo de esto la exposición de artes visuales “60-90-60” en la Fundación Banco Patricios, curada por Elena Oliveras. La exposición busca trazar un paralelo entre la escena artística de estas dos décadas, buscando conexiones¹⁸⁰, según Oliveras, “de la idea de progreso, del avance hacia un fin, del historicismo, de la modernidad; donde el espectador tiene que construir su propia lectura”¹⁸¹. Es de notar que en materia musical, no se convocan a músicos contemporáneos sino a DJs. La DJ Carla Tintoré afirma incluso que “no hay nada nacional, yo no conozco ningún grupo que haga referencia a la música de los 60 de acá. Aparte ¿qué hubo en los 60? ¿Los Gatos...?”¹⁸². El evento da cuenta de una escisión, a principios de los 90, entre las vanguardias artísticas y musicales; y que se sabía poco de lo que había ocurrido en el CLAEM y en los años 60.

La revista publica notas sobre el espectro amplio de la actividad musical y sus instituciones. El encuentro “Cantapueblo” en Mendoza¹⁸³; la Orquesta Cámara de Mayo dirigida por Mario Benzecry¹⁸⁴; los “Postangos” de Gerardo Gandini en la Fundación San Telmo¹⁸⁵; el estreno de *Septiembre en Buenos Aires* de Roque de Pedro por la por la Filarmónica de Buenos Aires y el solista Ángel Frette¹⁸⁶; la Bienal Joven (1989, 1991, 1993) y Ciudad Joven¹⁸⁷; y la creación de las Orquestas Juveniles en Argentina, un programa lanzado por la Secretaría de Cultura, inspirado en *El Sistema* venezolano y coordinado por Luis Zubillaga,

¹⁷⁹ Martín Liut, “La mayor parte de su discografía no se consigue en el país”, *art. cit.*

¹⁸⁰ Hernán Ameijeiras, “‘90-60-90’, muestra en Banco Patricios”, *La Maga*, 3 de marzo de 1994, p. 34.

¹⁸¹ Jorge López Anaya, “Dos críticos analizan las vinculaciones entre los 60 y los 90”, *La Maga*, 30 de marzo de 1994, p. 9.

¹⁸² Fernando Sánchez, “Música nueva con treinta años de historia”, *La Maga*, 30 de marzo de 1994, p. 10.

¹⁸³ Martín Liut, “El Cantapueblo 93 reunió 170 coros en Mendoza. 5000 coreutas de todo el país cantaron durante nueve días en varias ciudades mendocinas”, *La Maga*, 27 de octubre de 1993, p. 45.

¹⁸⁴ Martín Liut, “Cuatro jóvenes dirigen la Orquesta de Cámara Mayo. Directores latinoamericanos becados en Venezuela se presentan en el San Martín”, *La Maga*, 30 de junio de 1993, p. 17.

¹⁸⁵ “Agenda”, *La Maga*, 25 de octubre de 1993, p. 18.

¹⁸⁶ Ángel Frette describe la necesidad de encargar obras para su instrumento como una “necesidad que se transformó en ideología”. Martín Liut, “La Filarmónica estrena una obra para marimba y orquesta”, *La Maga*, 17 de marzo de 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 de septiembre de 1993, p. 38.

Raúl Maestro y Ricardo Zanón¹⁸⁸. Así como los diez años de la Academia Bach¹⁸⁹; la creación de la Universidad de San Martín¹⁹⁰; la creación del Instituto de Musicología en la Calle México al 500¹⁹¹; el objetado reemplazo de Miguel Briante por Diana Saiegh al frente del CCR¹⁹²; el cierre de la discoteca Cemento de Alfredo Chabán¹⁹³ y de la Fundación San Telmo dirigida por Jorge Helft en 1993¹⁹⁴; la apertura de la Scala de San Telmo¹⁹⁵ y la reapertura del Teatro Avenida luego de un incendio, con una sala repleta – que aplaudió a Plácido Domingo y silbó Jorge Asís, el Secretario de Cultura de la Nación que se encontraba en asistencia¹⁹⁶.

Los balances sobre el estado de la cultura durante los primeros diez años de democracia están en el centro de las prioridades de *La Maga*. Una de las conclusiones es que la “euforia democrática”¹⁹⁷ oculta una profunda crisis social y cultural, puesta en evidencia al considerar las respuestas del público al Teatro San Martín¹⁹⁸ o al cine¹⁹⁹, con un balance que muestra que en 1994 más de la mitad de la actividad de Buenos Aires es importada, facilitada por el dólar

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 de junio de 1993, p. 13.

¹⁸⁹ Martín Liut, “Se cumplen diez años de la creación de la Academia Bach”, *La Maga*, 17 de marzo de 1993, p. 9.

¹⁹⁰ Martín Arena, “Crean una Universidad con participación de la sociedad”, *La Maga*, 14 de octubre de 1992, p. 5.

¹⁹¹ Martín Liut, “Inauguran parte del edificio del Instituto de Musicología”, *La Maga*, 30 de marzo de 1994, p. 13.

¹⁹² Hernán Ameijeiras, “Diana Saiegh reemplazaría a Miguel Briante en el Recoleta” y “Seis directores en doce años”, *La Maga*, 8 de diciembre de 1993, p. 12; Hernán Ameijeiras, “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 de diciembre de 1993, p. 40.

¹⁹³ Daniel Riera y Liliana Cheren, “Existe un error legal en el cierre de la discoteca Cemento”, *La Maga*, 19 de mayo de 1993, p. 37.

¹⁹⁴ Hernán Ameijeiras, “Problemas económicos determinaron el cierre de la Fundación San Telmo. Luego de 14 años, desaparece una institución prestigiosa”, *La Maga*, 22 de diciembre de 1993, p. 42. Sobre esta última fundación, se destaca su actividad de más de 700 conciertos, el estreno de 300 obras en ciclos de música contemporánea (que se analizaron en el capítulo 3) y el encargo de la ópera *La casa sin sosiego*, a la que nos referiremos en el capítulo 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 de junio de 1994, p. 8.

¹⁹⁷ Sergio Ranieri, “La transición democrática no se ha terminado de cumplir. Santiago Kovadloff, escritor y ensayista”, *La Maga*, 13 de octubre de 1993, p. 2. Citado también en el libro *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 de TEA”, *La Maga*, 2 de febrero de 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 de febrero de 1994, p. 2-3.

barato. La música no es una excepción, con figuras internacionales “de primer nivel”²⁰⁰ dominando las temporadas de las distintas asociaciones (Mozarteum, Wagneriana, Nueva Harmonia, Teatro Colón).

En el caso de la música clásica, el problema es traer más público a los conciertos²⁰¹, que para los críticos musicales es una cuestión de hábito y difusión, ya que “todo tipo de música puede ser popular si la pasan un día entero por radio”²⁰². Esto se aplica especialmente a la música puramente electrónica, de difícil acceso al público – aunque paradójicamente, cada vez más accesible para los compositores, con un mayor acceso a las computadoras de uso personal²⁰³. En la próxima sección, analizamos las propuestas, desde la revista, para concretar esta necesaria conquista de nuevos oyentes.

4.2.3. Búsquedas de nuevos públicos: el rol de la crítica y de la educación

El problema de la búsqueda de nuevos públicos fue recurrente en lo que estamos analizando como *La Maga* musical. El énfasis del análisis estuvo puesto en dos puntos: el rol de la crítica y la importancia de la educación musical. Al analizar la crítica, se entrevista por ejemplo al crítico y docente Julio Palacio, en actividad desde los años 70. Palacio resalta la importancia de una formación musical para ejercer la profesión, para no caer en “grados de capricho terribles” al juzgar la calidad de las interpretaciones, abogando por una cierta objetividad y compromiso por parte del crítico²⁰⁴.

²⁰⁰ Martín Liut, “Más de 160 espectáculos de música académica”, *La Maga*, 9 de marzo de 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 concierto”, *La Maga*, ..., 2 de septiembre de 1992, p. 26.

²⁰² Pablo Marchetti y Martín Liut, “Todo tipo de música puede ser popular si la pasan un día entero por radio”, *La Maga*, 29 de septiembre de 1993, p. 40.

²⁰³ Martín Liut, “Corremos en el Turismo Carretera de las computadoras”, *La Maga*, 29 de diciembre de 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 de marzo de 1993, p. 10.

En otra nota, con críticos de todos los géneros musicales, los periodistas Ricardo Saltón (*Ámbito Financiero, Noticias*), René Vargas Vera (*La Nación*), Javier Andrade (*Página/12*) y Pablo Kohan (*El Cornista, Noticias*) aclaran que no hacen crítica musical sino una crónica en la que además emiten opinión, considerando a la crítica como algo “odioso, para los músicos y para el público en general”²⁰⁵, concordando sin embargo con Palacio en atribuir una mayor eficacia de la crítica a una mejor formación del crítico. Eficacia, en este caso, para funcionar como intermediaria entre los artistas y el público. Más allá de las diferencias entre los géneros – del crítico de rock que dicta críticas por teléfono a los gritos desde el estadio con la música de fondo, hasta el crítico cuya velada consiste en ir a la platea del Colón y escribir la crónica en su casa – concuerdan en la importancia de analizar qué pasa con los contextos de producción de la música y no sólo sobre la música en sí. La crítica, en este sentido, opera “en función de una historia, una ideología y una clase”²⁰⁶ que incluye a la historia del propio crítico.

Al respecto, el compositor español Tomás Marco interpreta la superación entre la música y el público como un problema de los medios de comunicación, destacando la importancia del acceso ²⁰⁷. Siendo la misma lógica, el compositor italiano Giacomo Manzoni, en su paso por Buenos Aires, afirma que el público actual tiene mayor contacto con la “música contemporánea” por la que demuestra un gran interés, y que son en cambio los organizadores de la cultura que prefieren “ir a lo seguro: Mozart Beethoven, Wagner”²⁰⁸.

La música es juzgada, en palabras del periodista Mario Pergolini, como “el lugar en donde se congregan los jóvenes”²⁰⁹, por lo que cual el lugar de la música en la educación será también importante. Se consideran las instituciones de enseñanza musical existentes en la

²⁰⁵ Fernando Sánchez, Martín Liut, “Un debate sobre la función de la crítica musical”, *La Maga*, 14 de julio de 1993, p. 8-9.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Martín Liut, “Tomás Marco: ‘La revolución armónica ya terminó’”, *La Maga*, 13 de enero de 1993, p. 22.

²⁰⁸ Martín Liut, “Giacomo Manzoni estudia las sumas sonoras y tímbricas”, *La Maga*, 13 de enero de 1993, p. 22.

²⁰⁹ Sergio Ranieri y Paula Rodríguez, “Mario Pergolini y Alejandro Rozitchner: ‘Los jóvenes se dieron cuenta de que hay que unirse’”, *La Maga*, 26 de agosto de 1992, p. 1-3.

Argentina²¹⁰: el Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo (en el segundo ciclo incluye “rítmica contemporánea”); el Conservatorio Municipal de Música Manuel de Falla; la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (UCA), con títulos oficiales de licenciado y un doctorado en musicología; la Escuela de Música Popular de Avellaneda, con títulos de maestros y profesores de música con orientación al tango, folclore o jazz; la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, licenciatura; el Collegium Musicum, sin títulos oficiales, pero muy prestigioso y con un énfasis en la pequeña infancia; el Instituto del Profesorado del Consejo Superior de Educación Católica (Consudec), profesorado de música de ocho años de duración; y la Escuela Popular de Música del Sindicato Argentino de Músicos (Sadem), con títulos de músico intérprete.

Estas instituciones constituyen un ecosistema en el que también hay que incluir a los músicos profesionales que enseñan con sus propias técnicas y metodología de manera privada. En este último grupo, incluimos a las propuestas académicas del Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea (CEAMC)²¹¹, que comenzó su actividad en 1994 – después de la creación de la Fundación en 1993.

En *La Maga* se siguió el proceso de creación de la Universidad de las Artes, un proyecto que entra en el Congreso en 1993 para agrupar los ocho institutos superiores de arte de la Capital Federal – entre ellos el Conservatorio Nacional Superior de Música Carlos López Buchardo²¹². Se siguió también de cerca a la iniciativa de Orquestas Juveniles de la Secretaría de Cultura de la Nación que comenzó 1993 con la coordinación de Ricardo Zanón y Luis Zubillaga, siguiendo el modelo de Venezuela – donde *El Sistema* funciona desde 1975. Si bien

²¹⁰ Roque Casciero, “Conservatorios, escuelas y facultades que enseñan música. Las posibilidades para estudiar, desde el López Buchardo hasta el Sadem”, *La Maga*, 12 de enero de 1994, p. 12.

²¹¹ “Breves”, *La Maga*, 16 de febrero de 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 de septiembre 1993, p. 37.

los comienzos de este proyecto tuvieron problemas de organización, recibiendo críticas sobre el foco puesto sobre la parte social en vez de la musical, los críticos en la revista celebran la ambición de esta iniciativa²¹³.

Sobre iniciativas privadas, *La Maga* entrevista a dos pedagogos relevantes del campo, Carmelo Saítta y María del Carmen Aguilar. Los mismos proponen que en el caso de la música contemporánea, la educación y el consumo entran en conflicto: el oyente no tiene el código común necesario para la escucha de una música que le exige el doble esfuerzo de “tratar de ubicarse en el lenguaje sobre el que está construida la obra y además prestarle atención a la obra en sí”²¹⁴. Tomando las ideas sobre los modos de escucha de Murray Schafer (oír-escuchar-entender-comprender), Saítta y Aguilar plantean la importancia de la enseñanza para que cada persona pueda descubrir “su propia estructuración de la percepción, sin imponer una sola forma de escucha (...) desde un placer absolutamente sensorial de oír los instrumentos y no preocuparse por nada, hasta un placer que tiene cierta parte intelectual de ir comprendiendo algunos mecanismos de construcción”²¹⁵.

En esa escisión entre música y público se pone el foco, por último, en la música culta contemporánea argentina. Por un lado, se considera a esta música marginal – recordando que la última polémica de alcance público fue aquella entre Alberto Ginastera y Juan Carlos Paz en la posguerra²¹⁶. En esta nota, Martín Liut entrevista a tres compositores activos de ese momento: Oscar Edelstein (Agrupación Otras Músicas), Andrés Gerszenzon (premio FNA) y Santiago Santero (Ensamble Halloween). Los tres músicos consideran, en primer lugar, que en la música

²¹³ Martín 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 de diciembre de 1993, p. 48.

²¹⁴ Martín Liut, “Cómo escucha la gente y cómo escuchan los músicos. Los docentes Carmelo Saítta y María del Carmen Aguilar opinan sobre los modos de percibir el arte” - “La educación musical de los conservatorios”, *La Maga*, 23 de diciembre de 1992, p. 9.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Sobre esta polémica, ver Esteban Buch, “L’avant-garde musicale à Buenos Aires: Paz contra Ginastera”, *art.cit.*; y Omar Corrado, “Buenos Aires Musical, 1952: conceptos y debates sobre música argentina, una vez más”, *art. cit.*

argentina faltan referentes como José Luis Borges o Antonio Berni en la literatura y la plástica. Admiten, sin embargo, la importancia de Ginastera, la influencia de Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, Carmelo Saítta, y se reconocen como “nietos de Juan Carlos Paz”²¹⁷.

En segundo lugar, subrayan la importancia de las agrupaciones musicales como forma de pensar la historia de la música contemporánea local, y la “necesidad” de pertenecer a una asociación para poder estrenar sus obras. Por último, plantean una paradoja: una de las mayores herencias históricas locales tiene una cualidad fantasmagórica, una “influencia por la ausencia”, la del CLAEM. Lo que llaman el “mito fantasmal del Di Tella”, como una nostalgia en las personas que hablan de lo que fue, pero sobre la que no hay grabaciones de las producciones que allí se hacían. En palabras de Saítta “cada vez que componés algo que dicen que ya se hizo en el Di Tella, y eso es terrible”, pero “si las hubieran hecho como se debía, la herencia no se hubiera perdido”. Lo que queda, es la figura referente, casi como una idea, de Juan Carlos Paz. Quedan también, las partituras que “rescató Silvio”²¹⁸ en la Biblioteca del Centro Cultural Recoleta. Lo que falta, son archivos.

Es esta herencia *ditelliana* que será reevaluada hacia fines de siglo, a partir de las dinámicas dentro de la crítica musical que analizamos en este capítulo, y de las nuevas instituciones de enseñanza musicales que veremos en el próximo. Esta revisión implicará una reevaluación de la periodización de la música cultura contemporánea argentina, que ponía el énfasis, en palabras de Liut, en “la búsqueda de una identidad vinculada con las raíces nacionales y la intención universalista de vincularse con los diferentes movimientos estéticos de las sociedades centrales”²¹⁹.

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 de febrero de 1994, p. 12.

²¹⁸ Los músicos hacen referencia al responsable de la Biblioteca Técnico Musical del Centro Cultural Recoleta, Silvio Killiano. 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 de febrero de 1994, p. 12.

Las tres etapas definidas por distintos autores²²⁰ y que Liut describe con detalle eran: una primera que “tiene su origen en la colonia y se extiende hasta principios de siglo”, con compositores formados en escuelas europeas y la creación de los primeros conservatorios del país (Alberto Williams, Julián Aguirre, Felipe Boero, Carlos López Buchardo, Athos Palma y Héctor Panizza); una segunda denominada de “consolidación”, entre las dos guerras mundiales, donde subsistió la corriente nacionalista, pero con mayor influencia de los movimientos europeos (Alberto Ginastera, Juan José, Washington y Julián Castro, Luis Gianneo, Jacobo Ficher y Juan Carlos Paz) y que se prolonga hasta la actualidad (Pompeyo Camps, Augusto Rattenbach y Rodolfo Sciamarella) y en la que surgen el Grupo Renovación y la Agrupación Nueva Música; y una tercera etapa en la década del 50, con una “sincronización de los movimientos de vanguardia europeos y norteamericanos”²²¹ y con una continuada polémica entre nacionalistas y universalistas (A. Ginastera y J. C. Paz), y con la ebullición artística que existió alrededor del Instituto Di Tella, a cuya generación pertenecen Gerardo Gandini, Mariano Etkin, Francisco Kröpfl, Carmelo Sáitta, Julio Viera y Marta Lambertini, entre otros.

Más allá de las preguntas y consideraciones sobre el canon musical que estas periodizaciones imponen - ¿quiénes forman parte de las listas y quiénes quedan afuera? - las discusiones especializadas desde la crítica musical permitieron una reevaluación de las mismas. Abrieron también el debate sobre el rol de la música en la sociedad y por último, permitieron pensar que un nuevo momento estaba comenzando en la música contemporánea argentina, dejando atrás la dicotomía nacionalismo-universalismo que habría prevalecido en el campo más de ochenta años.

Los ejemplos de *Lulù* y *La Maga* dan cuenta de un recambio generacional en la crítica musical porteña. Exégetas y defensores de la música contemporánea como Federico Monjeau,

²²⁰ Por ejemplo, en los libros de Rodolfo Arizaga y Pompeyo Camps, *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1990; y Vicente Gesualdo, *Breve historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Claridad, 1998.

²²¹ Martín Liut, “Distintas etapas de la música culta contemporánea”, *art. cit.*

Diego Fischerman y Martín Liut, era o serán parte de los equipos de redacción de los principales diarios nacionales: *Página/12*, *Clarín* y *La Nación*.

Capítulo 5. El CETC y los años 90

Durante todo el siglo XX, hemos visto que los espacios para la música contemporánea fueron tanto privados como públicos, si bien la organización o producción de los conciertos estuvo en la mayoría de los casos a cargo de distintas agrupaciones de compositores y no del Estado. Las instituciones públicas en las que se organizaban conciertos eran el Museo Nacional de Bellas Artes y otros museos, la Facultad de Derecho, el Centro Cultural San Martín; y los espacios privados eran galerías y fundaciones de arte, e institutos extranjeros como la Alianza Francesa, y el Instituto Goethe.

Con el retorno de la democracia, a los espacios públicos de concierto se agregan el Centro Cultural Recoleta – tanto en las actividades del LIPM como en las de la programación de la sala El Aleph-, el Centro Cultural Rojas, el British Council como nuevo espacio entre los institutos extranjeros, y como vimos en el capítulo tres, el Centro de Opera y Ballet del Teatro Colón. A estos espacios se suman nuevos espacios culturales privados, como Babilonia o el Parakultural, entre las salas del *under*. Entre los espacios de la música contemporánea en la década del 90 – los ya existentes y los nuevos, los públicos y los privados – pocos son los que logran mantener una actividad ininterrumpida. En este capítulo nos focalizamos en las actividades del flamante CEOB durante los años 90, pensado como una continuidad y expansión de las actividades del Instituto Goethe, una continuación de las propuestas de Gandini, pero con en un nuevo espacio con características y significación propia.

Antes del análisis de este espacio de creación musical, consideraremos las transformaciones que se produjeron en el ámbito de la enseñanza – con la creación de nuevas instituciones; de la performance – con la emergencia de nuevos ensambles de intérpretes especializados; y de las obras, en donde un nuevo *corpus* de obras para escena obliga a pensar nuevos marcos interpretativos.

5.1. Enseñar e interpretar la música contemporánea. Nuevas instituciones, actores, y estéticas

La ciudad de Buenos Aires, como hemos analizado en el capítulo tres, contó con instituciones de enseñanza musical públicas – escuela y conservatorios – desde principios del siglo XX. Sin embargo, las nuevas tendencias de composición no se desarrollaban entre esos espacios, y las primeras generaciones de compositores de la vanguardia musical se opusieron a los Conservatorios¹, como instituciones retrógradas, dentro de una narrativa anti-institucional de la vanguardia en línea con las interpretaciones de Peter Bürger².

En la enseñanza pública, hemos analizado la creación de la carrera de Composición con medios electróacústicos en la Universidad de Quilmes en el año 1989. La misma entra en pleno funcionamiento en el año 92, y muchos de los compositores que trabajaban en o en torno al LIPM formarán parte del equipo docente y cuyo primer plan de estudios fue creado por la compositora María Teresa Luengo – ex becaria del CICMAT. La UNQ ofrece una licenciatura en composición con medios electroacústicos y una licenciatura en música y tecnología (ambas como parte del departamento de Ciencias Sociales - y no de Ciencia y Tecnología).

Durante esta década, en el año 1996, se crea el Instituto Universitario Nacional de las Artes (IUNA), que le otorga un estatuto universitario a siete instituciones terciarias y superiores en arte, entre las que se encontraba el Conservatorio Nacional López Buchardo. El IUNA será a partir de 2014 la Universidad Nacional de las Artes (UNA), con carreras de licenciatura y maestría en las distintas disciplinas artísticas³. A partir de este espacio, al que ingresan como

¹ El ejemplo más notorio fue Juan Carlos Paz, quien incluso desarrolló una actividad como crítico en la que se opuso al Conservatorio Nacional por su actitud anti-vanguardista. Ver entre muchos otros ejemplos: 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, *Teoría de la vanguardia*, *op. cit.*

³ Las carreras de la UNA están disponibles en: https://una.edu.ar/contenidos/historia_12263

docentes compositores e intérpretes de la música contemporánea, se crearán ensambles de estudiantes y cátedras de composición especializadas en los nuevos lenguajes del siglo XX.

Por otro lado, la llegada de ciertos actores dentro de las instituciones públicas instalan una nueva línea de pensamiento. Un ejemplo es Mariano Etkin, quien ingresa en la Universidad de La Plata en las cátedras de composición y donde también va a crear grupos de análisis musical. Otro ejemplo, es el ingreso de Gerardo Gandini y Marta Lambertini al cuerpo docente de la Universidad Católica. Por último, la pianista Haydée Schvartz, quien en los años 90 ingresa al Conservatorio Manuel de Falla, para ocuparse de las cátedras de rítmica contemporánea, y de piano dedicado a un repertorio actual (luego estará a cargo de la cátedra de música de cámara y será la directora del Ensamble Tropi). Sobre sus cátedras en el Falla, Haydée Schvartz explica que observa una transformación clara: si en los 90 uno a dos estudiantes en Rítmica Contemporánea conocía al menos la música contemporánea, en el 2016, las estadísticas se invirtieron, con una mayoría de estudiantes con experiencia, incluso, como intérpretes de esta música.

Formada en el Conservatorio Nacional en Buenos Aires y luego con María Curcio en Londres, Haydée Schvartz regresa al país en 1983. Luego de unos años en Buenos Aires – en los que estuvo principalmente vinculada al grupo Encuentros – parte a la Universidad de Buffalo con una beca Fullbright para estudiar con el pianista Yvar Mikhashoff, período en el cual se especializa en la interpretación contemporánea, además de conocer a compositores norteamericanos – entre los que se destaca John Cage, en cuya grabación de *Europera V* participa junto a su maestro. Si bien fue en Londres que comenzó su interés por la música contemporánea, a partir del encuentro con el compositor Reinhard Febel con quien compartía casa en Londres –aclara que “no me gusta el término música contemporánea pero no sé cómo

llamarlo”, porque “cuando estábamos en el Conservatorio estudiando Chopin y Liszt, ni siquiera escuchamos una zamba”⁴.

A su regreso de Boston, integra el Conservatorio Manuel de Falla, pero también forma parte de una iniciativa singular en nuestro campo de estudio, el Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea (CEAMC). El CEAMC fue creado por músicos argentinos – muchos de los cuales regresaban al país luego de formarse en Francia, Estados Unidos y Brasil: Gabriel Valverde, Erik Oña y César Bandín Ron fueron sus primeros integrantes. El mismo fue creado con la idea de crear un programa de maestrías dedicados a la formación contemporánea⁵. El CEAMC fue pensado también como una Fundación, que permitió la organización de actividades culturales – talleres, conciertos. El CEAMC contó con distintos ensambles en residencia, como lo fueron Halloween ensamble, Ensamble CEAMC, Grupo de Trabajo, Ensamble de Buenos Aires, Quinteto CEAMC.

En un concierto organizado para juntar fondos para la apertura del centro, Haydée Schvartz y Gerardo Gandini realizan un concierto en el Instituto Goethe – donde Gandini toca sus *Postangos* y Schvartz, tangos de la *International Piano Tango Collection*⁶. Desde *La Maga* también se anunciaron las inscripciones a las carreras del CEAMC en 1994, con títulos de licenciatura y master en composición musical, historia y estética de la música, piano e interpretación musical y un cuerpo docente que incluía a Gerardo Gandini y Manolo Juárez, Guillermo Scarabino, y Haydée Schvartz⁷. Iniciativas como el CEAMC pueden pensarse también en relación con otras escuelas privadas, como la creación de la Universidad del Cine (UNC) en San Telmo en 1991⁸.

⁴ Entrevista con Haydée Schvartz, Buenos Aires, 3 de octubre de 2016.

⁵ Entrevista con Santiago Santero, Buenos Aires, 2 de octubre de 2015.

⁶ “Agenda: Gerardo Gandini y Haydée Schvartz. Conciertos de los pianistas con el objetivo de recaudar fondos para el Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea (CEAMC). A las 20.30 en la Fundación San Telmo”, *La Maga*, 16 noviembre de 1993.

⁷ “Breves”, *La Maga*, 16 de febrero de 1994, p. 40.

⁸ Damián Pussetto, “Armamos una universidad en torno de un café literario. Manuel Antín habla sobre su labor docente”, *La Maga*, 11 de noviembre de 1992, p. 19.

Dentro de la actividad del CEAMC, una figura central fue Margarita Fernández (pianista, musicóloga, *performer*, fundadora del GAI) con una propuesta de seminarios de maestría de estética musical que incluyeron: dos Seminarios sobre la obra de Helmut Lachenmann; Seminario sobre la música en el cine de Bresson; Seminario Beethoven; “Sobre la intertextualidad en la música”, entre otros. Fernández también asumió, en los comienzos, las clases de Estética Musical. Una de las preguntas centrales del CEAMC fue: ¿cómo se enseña la composición musical? Es importante que los compositores, se suponía, tenían que generar contenidos originales, eran cátedras que permitían a los compositores crear conocimiento⁹.

El CEAMC recibe a compositores e investigadores de paso por Buenos Aires, como Jean Jacques Nattiez o Reinhard Febel – en este sentido durante los 90 el Instituto Goethe, por ejemplo, organiza seminarios de composición con Helmut Lachenmann dentro de una política de intercambios. En este sentido el CEAMC puede pensarse como un segundo capítulo del CLAEM – aún si no se reivindican como tal – y de los CLAMC, donde la enseñanza musical y el intercambio fueron importantes.

La apuesta fue tanto un éxito como un fracaso. Por un lado, el CEAMC no pudo mantenerse económicamente. Esto puede ser, en parte, por problemas administrativos internos. Pero también, porque las crisis sucesivas del país no permitieron mantener un grupo de estudiantes, sobre todo si consideramos las alternativas públicas que se consolidaban al mismo tiempo – como la Universidad de Quilmes en la década de los 90 y luego del 2001, el IUNA-UNA, y la UNTREF – en donde muchos compositores el CEAMC comenzaron a enseñar.

A partir de los 90 y más aún después del cambio de siglo, la mayoría de los instrumentistas y compositores se irán incorporando a las instituciones públicas, y la práctica privada será menor. La línea que se plantea es que las bases que se dan en los años 90 van a permitir, durante la primera década del siglo XXI pasar de una enseñanza privada a una pública.

⁹ Entrevista con Santiago Santero, Buenos Aires, 2 de octubre de 2015.

Santiago Santero, en una entrevista con la autora afirmaba que si en el 2001 tenía casi exclusivamente alumnos particulares, en su casa, en 2014, la mayoría de sus alumnos de composición estaban en el IUNA¹⁰. Esto es sintomático de una transformación, a lo largo de estas décadas, de la enseñanza musical.

El sistema maestro-discípulo comienza así a disiparse. Sin embargo, fue a partir de la Fundación CEAMC que gran parte de los conciertos del Ciclo del San Martín pudieron organizarse. Fue un éxito en crear un grupo de músicos y de jóvenes que compartían una pasión por la música contemporánea. El Centro es también evidencia que los intérpretes y compositores argentinos de los años 90 piensan la difusión de la música contemporánea en relación con la necesidad de una pedagogía – de enseñar a una nueva generación de músicos jóvenes cómo acercarse a este repertorio. Esta actividad pedagógica es parte de las condiciones de posibilidad para las actividades musicales que se desarrollan en los distintos espacios.

Un proceso importante que comienza en los años 90 es la creación de ensambles con intérpretes que se especializan en el repertorio contemporáneo. Entre los primeros de la década se encuentran la Sinfonietta Omega, el Ensemble Halloween, el Quinteto CEAMC, y el Grupo Acción Musical. La Sinfonietta Omega fue creada en 1991 por la compañía de Seguros Omega como parte de una serie de iniciativas culturales y dirigida por Gerardo Gandini, que realizó conciertos entre 1991 y 1996, con músicos con los que Gandini venía trabajando desde antes de 1991 y que provenían a menudo de las orquestas del país.

El Quinteto CEAMC (integrado por Haydée Schvartz, Patricia DaDalt, Elías Gurevich, Jorge Pérez Tedeeco y Guillermo Sánchez) se crea en el centro de estudios para ejecutar obras de cámara, con la apuesta de mantener un ritmo de ensayos regular, para lograr interpretaciones de alta calidad. El Quinteto se presenta en el CEAMC, en el Instituto Goethe, en el British Arts

¹⁰ Entrevista con Santiago Santero, Buenos Aires, 2 de octubre de 2015.

Centre (BAC), en el CEOB-CETC y en el Teatro San Martín. En muchos de sus conciertos se destacaba la presencia de un público numeroso¹¹ – mil personas en un concierto en el Teatro Colón. En una crítica sobre el Quinteto CEAMC, se destaca esta declaración de principios (de no reemplazar intérpretes y mantener un ritmo de ensayos regular) como “del Primer Mundo”, lo que le permitió alcanzar una calidad interpretativa, que permitía por ejemplo pensar en la Sinfonía de Cámara de Schönberg “como un clásico”¹². Esto nos permite reflexionar sobre la calidad de las interpretaciones como un factor importante a la hora de hacer el repertorio más accesible. Luego de tres años de actividad¹³, el Quinteto saca su primer disco en el año 2000”¹⁴.

El Ensamble Halloween fue creado en 1991 por los compositores e intérpretes Santiago Santero y Claudio Baroni, con una serie de “homenajes” a John Cage con conciertos a partir de 1992 en la Sala El Aleph del Centro Cultural Recoleta (programados por el director, Miguel Briante), en el Instituto Goethe, en el espacio Mun y en el CETC¹⁵. El grupo había sido seleccionado finalista en los Certámenes culturales Coca-Cola en las Artes y en las Ciencias 13 y las Olimpíadas de Talento Joven en 1992. También fue ensamble residente del CEAMC, radicando allí sus investigaciones y algunos de sus conciertos y colaborando con tareas pedagógicas. El repertorio del grupo estaba focalizado en compositores norteamericanos o cercanos a la estética de John Cage y su grupo - John Cage, Morton Feldman, Charles Ives, Jo Kondo, Terry Riley, Henry Cowell, Kazuo Fukushima, Mariano Etkin, Santiago Santero, Erik Oña, entre otros.

Un último grupo, el Grupo Acción Musical (Luis Mihovilcevic, Norberto Olaizola, Enrique Belloc, Daniel Schachter), fue creado “con el objetivo de desarrollar la tarea

¹¹ Diego Fischerman, “Un mes musical que va de Monteverdi a Leos Janacek”, *Página/12*, 3 de junio de 2000.

¹² Martín Liut, “Un Schönberg de lujo en el BAC”, *La Nación*, 19 de abril de 1997. Federico Monjeau también destaca que sólo una gran cantidad de ensayos pueden garantizar una interpretación de ese nivel - Federico Monjeau, “Destello del siglo veinte”, *Clarín*, 3 de mayo de 1997.

¹³ Martín Liut, “El quinteto CEAMC llega al disco”, *La Nación*, 20 de abril de 2000.

¹⁴ Quinteto CEAMC, *20th Century Composers*, Buenos Aires, Testigo, 2000, CD.

¹⁵ Entre sus conciertos se pueden mencionar un homenaje a John Cage en la Sala El Aleph (09 de octubre de 1992), el Evento Cage en el CETC en 1993, en el Ciclo “La música de los 90” en el Instituto Goethe en 1993, y conciertos en el espacio Mun (4, 11, y 25 de septiembre de 1994).

compositiva en tiempo real, ya sea sobre elementos especialmente compuestos a tal efecto por alguno de sus integrantes, o sobre pautas de improvisación libre o de carácter aleatorio, pero cuidando siempre la elaboración de los materiales sonoros utilizados para cada obra” (programa 9 de octubre de 1992, CCR).

En la segunda parte de la década podemos mencionar a Paralelo 33 (1995) con el eje en obras para percusión, Grupo de Trabajo conformado por artistas de distintas disciplinas, Ensamble XXI dirigido por Alejo Pérez con un eje en el repertorio contemporáneo latinoamericano, Séptima Práctica (1997) conformado por jóvenes compositores e intérpretes egresados en su mayoría de la UCA. Con conciertos en el Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín (que veremos en esta sección), en el Festival Internacional de Buenos Aires, en la Sala El Aleph del CCR, en la Sociedad Rural y en el Teatro Empire, donde cada concierto “contiene una concepción distinta desde lo escénico y esto les ha permitido realizarlos no sólo en salas, sino también en otros espacios, como subtes, jardines, casonas o museos”¹⁶. El ensamble de música contemporánea L.V. (1997-2001), por su parte, fue creado por compositores e intérpretes dedicado a la música contemporánea argentina (Cecilia Arditto, Sergio Bové, Manuel de Olaso y Mónica Opanski).

El grupo CULTRUN de compositores asociados comienza sus conciertos en 1989 y es miembro de la FAC (Federación Argentina de Compositores), con el objetivo de fomentar las obras de los compositores miembros - Luis Zubillaga, Norberto Olaizola, Enrique Belloc, Daniel Schachter, Roque de Pedro, Carlos Cutala, Luis Mihovilcevic, Rolando Mañanes, Raúl Fiorino, Eva Lopszyc, Jorge Blarduni, Miguel A. Rondano, Enrique Gerardo y Carlos Simkin. De la misma forma el grupo de compositores e intérpretes Línea Adicional (que había realizado sus actividades en 1988) organizará, por ejemplo, una conversación en torno de John Cage entre Mariano Etkin y Federico Monjeau y el concierto *Four Walls. Music for the dance drama*

¹⁶ Martín Liut, “Dos espectáculos de Séptima Práctica”, *La Nación*, 18 de abril de 2000.

con Haydée Schvartz en piano y Virginia Correa Dupuy en voz y con el auspicio del CEAMC (en el CCR).

El *corpus* de obras que se presentan en el CEOB y en muchos de los nuevos espacios trae una pregunta metodológica sobre cuáles son los marcos de análisis musical más propicios para abordarlo. Los elementos que utilizaremos son la idea de memoria, las dialécticas entre centro y periferia, y cuatro ejes que sirven específicamente para pensar las obras para escena: la importancia de un enfoque interdisciplinar; la dimensión multimodal del teatro musical; la perspectiva documental, que incluye la historia, el testimonio y el uso de archivos; y los estudios de recepción como parte constitutiva de los objetos musicales.

En 1997, durante la “Tercera Reunión de Arte Contemporánea”, en la Universidad Nacional del Litoral¹⁷, el crítico e investigador Federico Monjeau ofrece una serie de reflexiones en torno al lugar de la memoria en la composición de la música actual. Si bien adscribe a un enfoque universalista, abandona la idea de progreso en música trazada, por ejemplo, por Juan Carlos Paz y Francisco Kröpfl en la “Primera Reunión de Arte Contemporáneo”, organizada en 1957¹⁸.

A esta idea de progreso agrega la idea de que quizás, el material musical ya no se desarrolla por encima de las obras, sino que las obras individuales deciden sobre él. Para Monjeau, el *Helicopter String Quartet* de Karlheinz Stockhausen, estrenado en 1995 en Holanda, da cuenta de la ironía que una forma clásica como el Cuarteto sea presentada arriba de helicópteros y que su impactante producción implique a una flota de portaviones, simbolizando el mayor despegue de una obra musical de este mundo al mismo tiempo que una apelación fuerte a la memoria instrumental de una forma del siglo XVIII.

¹⁷ Varios textos presentados en la reunión se publican en *Punto de Vista*, no. 60, en 1998, en un número por los veinte años de la revista.

¹⁸ Federico Monjeau, “Música y memoria”, *Punto de Vista*, no. 60, 1998, p. 25-27.

Esta memoria, para Monjeau, queda suprimida tanto en el serialismo integral y su transformación constante, como en la repetición minimalista y su neutralización de la memoria. Para Monjeau, los cambios en el lenguaje musical de Gerardo Gandini son significativos de una nueva forma de considerar la memoria musical, que pasa de la cita directa de un fragmento musical a la cita de una idea – la idea de la sonata, con sus grupos temáticos, su desarrollo y su sentido orgánico – en la *Sonata para piano* (1996). Se trata de una relación más abstracta y también más densa con el pasado y los géneros musicales clásicos, que Monjeau encuentra en obras como el *Cuarteto* de Mauricio Kagel (1987), el *Trío con corno* de Ligeti (1982) y la *Gran Misa* de Dieter Schnebel (1984-1987).

Luis Menacho, en su análisis de la obra de Coriún Aharonián, plantea la presencia de una dialéctica entre el centro y la periferia en la recepción del modelo pianístico europeo por un músico sudamericano, y su relación crítica con las músicas populares urbanas y la composición de música electrónica¹⁹. Retoma la idea de Ricardo Piglia sobre una tradición argentina con objetos culturales disímiles y donde predominan “los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones”²⁰. Menacho arriesga que esta ausencia de tradición legitima un acercamiento omnívoro a todas las tradiciones disponibles, pero donde se pierde su aura. En la geografía distante de América Latina, estas tradiciones se transforman en “nuevos objetos estéticos que llevan silenciosamente la marca de una patria perdida en la tensión con este nuevo paisaje”²¹.

Finalmente, uno de los géneros que comenzó a emerger es el de la ópera contemporánea. Al hacer un repaso histórico, comprobamos que después de la segunda guerra mundial, la ópera como género en el campo de la nueva música culta, había prácticamente

¹⁹ Luis Menacho, p. 7.

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

²¹ *Ibid.*, p. 10.

desaparecido. Había gozado de una vida larga y saludable, desde Claudio Monteverdi en el siglo XVII, hasta Arnold Schönberg, Alban Berg, e Igor Stravinsky, en el XX. Los compositores de vanguardia activos post-1945, sin embargo, no consideraron que el género fuese relevante para su presente compositivo. Quizás porque el peso de la tradición era mayor en la ópera que en otros géneros, quizás porque los costos materiales y estéticos de la experimentación eran demasiado altos, o quizás porque varios de sus principios fundamentales, como el peso del argumento y su sincronía con la música, eran incompatibles con las búsquedas estéticas de ese momento. Para Paul Griffiths, esto se debe también a lo acotado del repertorio tradicional y a los riesgos estéticos y financieros que presentaba para la experimentación²².

Sin embargo, hacia la década de 1970, se confirma que más que una desaparición el género había entrado en un *hiatus*, del cual saldrá glorioso con las nuevas incursiones de compositores como Luciano Berio (*Opera*, 1970) y Gyorgy Ligeti (*El Gran Macabro*, 1978). Es importante señalar como antecedentes a las experiencias que John Cage y Mauricio Kagel habían desarrollado a partir de 1950, teorizadas luego como “nuevo teatro instrumental”²³, y que encontraron su punto culminante en la obra *Staatstheater* (1970) de Kagel.

Esta última es denominada como la primera “anti ópera”, la antítesis de la gran ópera y una parodia de la misma²⁴: sin libreto, sin foso de orquesta, sin personajes dramáticos, sin escenografía, sin partitura, sin trama. En este sentido la ópera gozó de una nueva popularidad en Europa antes que en EEUU. Sin embargo, es en 1980 que podemos afirmar que la ópera entró en un nuevo momento, tanto por las nuevas producciones²⁵, como por la nueva

²² Paul Griffiths, *Modern Music and After: Directions Since 1945*, New York, Oxford University Press, 1995, p. 171-184.

²³ Tomando la idea de John Cage que la performance musical es por su naturaleza misma dramática, que tiene una teatralidad, Kagel trabaja con los sonidos que surgen de gestos corporales. Kagel define su “Nuevo Teatro Musical” como “todo aquello que no es ópera”, en Pablo Aranda, “Conversación con Mauricio Kagel”, *Revista Musical Chilena* 185, enero-junio, 1996, p. 61.

²⁴ Björn Heile, sin embargo, propone la siguiente definición “(C)ontrariamente a su título burlón, *Staatstheater* es una *ópera povera do-it-yourself*”, ver Björn Heile, *The Music of Mauricio Kagel*, Ashgate, Alershot, 2006, p. 57. Todas las traducciones son de la autora.

²⁵ *Sayagraha* (1980), de Philip Glass, será la primera ópera compuesta para la totalidad de los recursos de una compañía de ópera.

popularidad que cobraron las óperas de repertorio. El género se re-posicionó así como poseedor de un pasado glorioso, de un presente, y de un futuro.

Para Roger Olivier, esta “mística” de la ópera en un público contemporáneo, puede entenderse por la conexión entre la ópera y el drama musical (*drama in música*), cuyos orígenes pueden trazarse a los orígenes de la civilización, y al deseo del hombre de entender momentos de transformación: nacimiento, adolescencia, matrimonio y muerte. Entre otras explicaciones posibles, Olivier propone un atractivo en la magnitud de la ópera, su *grandeur* heroica, la belleza sublime que puede cobrar la experiencia cotidiana trasmutada por mito y música. Para Oliver, en un mundo que conspira hacia el reduccionismo y la trivialización, es allí que reside el poder de la ópera de interpelarnos hasta hoy²⁶.

También en Argentina, esta nueva escena es heredera de las experiencias de vanguardia de los años 60 en el continente. Vemos en el contexto porteño la misma problemática de definir sus propios límites: concierto escénico, ópera de cámara, teatro instrumental, experiencias escénicas, ópera contemporánea, cada obra parece proponer su propia definición de lo que debe ser (o no ser), una ópera. A grandes rasgos, si comparamos el teatro instrumental y la ópera contemporánea con la ópera tradicional, la diferencia más evidente es el desdibujamiento de la separación entre escena y orquesta, que implica la pérdida de la ilusión escénica, fundacional en la ópera. Se pierde, por un lado, la unión entre canto y actuación, a menudo con desdoblamientos de personajes, o con personajes dramáticos que no cantan. Además, el “hacer musical” (*music making*) se piensa a menudo como fuente de la acción dramática, y no busca necesariamente reproducir “la realidad” con una acción en escena.

Ante estas nuevas creaciones, se impone la pregunta: ¿Qué perspectiva teórica puede utilizarse para abordar este repertorio? La literatura reciente sobre el tema permite elucidar algunas respuestas. Como subraya Björn Heile, este nuevo momento de la ópera ha tenido

²⁶ Roger W. Oliver, “The Mystique of Opera”, *Performing Arts Journal*, vol. 14, n. 2, mayo 1992, p. 32-42.

pocos intentos de compromiso intelectual, de enfoques metodológicos que aborden el estado del género y que trasciendan la descripción – para analizar, por ejemplo, las tensiones entre experimentación y tradición. La mayoría de estos intentos hacen referencia al *Musiktheater*, término que en alemán engloba tanto a la ópera como a todas las formas alternativas de teatro musical²⁷. Heile destaca la proposición de Wulf Konold, quien propone pensar el desarrollo del género durante la segunda mitad del siglo XX como “una dialéctica entre ópera, anti-ópera y, como un postulado de síntesis, la propuesta de la noción de anti-anti-ópera” (aunque Heile se opone a la reducción del *Staatstheater* de Mauricio Kagel como una negación de la tradición operística)²⁸. A los textos de Heile sobre el tema debemos agregar las actas del congreso “*Musiktheater* hoy” organizado por la Fundación Paul Sacher en Basel y editado por Hermann Danuser y también, los grupos de estudio sobre teatro instrumental en Italia y Europa post 1945, cuyas investigaciones pueden leerse en una publicación reciente editada por Robert Adlington²⁹.

A partir de las lecturas de Danuser, Heile y Adlington, proponemos aquí cuatro ejes generales para pensar nuevos modos de análisis para este género, que serán pertinentes en los ejemplos argentinos que tomaremos de la producción del CETC en la próxima sección. Estos ejes serán guías de análisis sin por ello aplicarse sistemáticamente al análisis de todas las obras analizadas. En primer lugar, la importancia de un enfoque interdisciplinar. Un ejemplo es la utilidad de conceptos provenientes de la teoría literaria: el concepto de “teatro post-dramático”

²⁷ Björn Heile es también autor de un texto en el que releva tres libros importantes sobre el tema del análisis de obras contemporáneas para escena: Christoph-Hellmut Mahling y Kristina Pfarr (eds), *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960-1980)*, Tutzing, Schneider, 2002; Hermann Danuser (ed.), *Musiktheater heute: Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, op. cit.; Frieder Reininghaus, Katja Schneider, y Sabine Sanio (eds), *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 7, Laaber, Laaber, 2004. Los dos primeros son actas de congresos, mientras que el tercero es un libro de “mesa de café”, según lo califica Heile (p. 78). Ver Björn Heile, “Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera”, art. cit.

²⁸ Ver Björn Heile, art. cit., p. 75; Wulf Konold, “Oper, Anti-Opera, Anti-Anti-Oper”, en Hermann Danuser, op. cit., p. 47-62.

²⁹ Robert Adlington (ed.), *New Music Theatre in Europe: Transformations between 1955-1975*, op. cit.

de Hans-Thies Lehmann³⁰, que implica alejarse de la relación texto-música en la dramaturgia (en el caso de Lehmann, para el teatro desde fines de 1960), sirve para pensar muchas de las creaciones musicales contemporáneas. Estos aportes cobran una mayor importancia al considerar la influencia, en estas nuevas creaciones, de las vanguardias y las nuevas concepciones del acto dramático (como por ejemplo Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Eugene Ionesco y Bertolt Brecht³¹).

El segundo eje hace referencia a la dimensión multimodal del teatro musical, que suele combinar danza, música, proyecciones y actuación (y como consecuencia de la expansión de la tecnología, los nuevos espacios, y un nuevo rol de intérpretes y *performers*). Pero también, su contracara. Es decir, obras que defienden el predominio de lo sonoro contra la contaminación visual y la idea de generar el hecho teatral a partir del fenómeno sonoro. Obras que se centran en lo sensorial y en la escena, y no en la partitura. Esta postura implica ir más allá del análisis de la relación texto-música, para analizar la performance: pensar el significado de los cuerpos en escena, de las acciones. Heile destaca la importancia de este tipo de enfoques para el análisis, y menciona textos de Dorte Schmidt³² y Erika Fischer-Lichte³³, donde una perspectiva de estudios teatrales, y el uso de la terminología de análisis para danza, enriquecen el análisis para pensar los cuerpos en escena y lo que pueden significar sus posiciones y acciones.

³⁰ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag Der Autoren, Frankfurt y Main, 1999. Albert Gier, toma esta perspectiva teórica en su análisis en el texto “Sprachskepsis und Sprachverlust im zeitgenössischen Musiktheater”, en Hermann Danuser, *op. cit.*, p. 63-83.

³¹ Sobre esta influencia, ver Robert Adlington, *op. cit.*, p. 7.

³² Sobre Lachenmann y la niña de los cerillos, ver: Dorte Schmidt trabaja sobre este aspecto y el hecho de evitar la mimesis en su artículo “Theater der Wahrnehmbarkeit: Musikalische Dramaturgie, Szene und Text in Helmut Lachenmann’s *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*”, en 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*”, en Hermann Danuser, *op. cit.*, p. 283-308; Gabriele Brandstetter, “Figur und Placement: Körperdramaturgie im zeitgenössischen Tanztheater – am Beispiel von Merce Cunningham und Meg Stuart”, en Hermann Danuser, *op. cit.*, p. 309-26.

A su vez, Heile propone que ninguna experiencia sonora en la actualidad puede ocurrir sin algún tipo de experiencia (aunque esta sea imaginada) de corporeización (*embodiement*) del movimiento³⁴. En este sentido podemos también mencionar el aporte de Yayoi Uno Everett³⁵, al pensar en una “narrativa multimodal”, que excede una narrativa puramente basada en la música y en el texto, y propone un modelo para analizar obras en las que el diseño de producción, y las mecánicas de puesta en escena tienen la misma jerarquía que la música y el texto enunciados. Este eje no deja de ser problemático, y la tendencia multi-modal en términos tan amplios puede llevar a la pregunta, ¿qué música sería entonces no-teatral? ¿qué hace que una música pueda tener una puesta en escena? Sin embargo, como propone Adlington, un análisis únicamente de la partitura se torna imposible y nos vemos obligados a pensar en “todas las formas en las que la música es siempre más que ella misma”³⁶

Un tercer eje hace referencia a una perspectiva documental, que incluye la historia, el testimonio y el uso de archivos, central para abordar un corpus creciente en la ópera contemporánea, que usa a menudo a la historia contemporánea como material para el drama musical. Postulados como el de Andrew Porter³⁷ de “óperas CNN” o de lo “real-documental en la ópera del siglo XX”, de Esteban Buch³⁸, aluden a un amplio *corpus* entre los que se pueden mencionar *Nixon in China* de John Adams (1987), *Der Lindberghflug* de Kurt Weill y Bertolt Brecht (1929), *Intolleranza* de Luigi Nono (1960). Estas propuestas se oponen a la

³⁴ Ver Björn Heile, “New Music Theatre and Theories of Emodied Cognition”, en Robert Adlington, *op. cit.*, p. 273-293.

³⁵ Everett estudia estos tópicos en la obra de cuatro compositores, en su libro *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.

³⁷ Andrey Porter, “‘CNN Opera’: Contemporary History as the Matter of Music Drama”, en 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 (enero-marzo 2018), p. 149-164.

ópera de fantasía y extravagancia y abogan por una ópera “auténtica” y “más cercana a la vida”³⁹, que pueda abordar cuestiones actuales de historia, clase, género y sexualidad.

Finalmente, una metodología teórica de este campo de “estudios de ópera contemporánea” debe también considerar la contribución del mismo en la sociedad y cultura del siglo XXI y su poder crítico, a partir de estudios de recepción. La recepción crítica de las obras constituye entonces nuestro cuarto eje de análisis.

5.2. Del Instituto Goethe al CEOB. Música con escena y las *Mozartvariationen*

El Centro de Experimentación en Ópera y Ballet tiene, en la década del 90, un proyecto doble en cuanto a su programación. Por un lado, el eje está puesto en encargos de obras para escena a artistas locales, de las cuáles analizaremos algunos ejemplos. Por el otro, se programan obras de cámara del siglo XX ya consideradas “canónicas”, con fines pedagógicos – muchas de estas obras nunca habían sido tocadas en el país – en su mayoría a cargo de la Sinfonietta de la Fundación Omega Seguros. En nuestro análisis de esta programación, consideramos las continuidades y rupturas que el proyecto desarrollado por Gerardo Gandini en el Instituto Goethe y en la Fundación San Telmo adquiere al trasladarse al Teatro Colón.

Los directores del Centro durante toda la década fueron Gandini y Pina Benedetto, *régisseuse* egresada del Instituto de Arte del Teatro Colón. A lo largo de esta primera década, el CEOB pasará a llamarse CETC; y programará sus temporadas en el Centro Cultural Recoleta, el Instituto Goethe, el Teatro San Martín y Andamio 90, hasta la inauguración de un espacio propio en el sótano del Teatro Colón en 1993.

³⁹ Esta es la postura que la directora Barbara Beyer expone como su *credo* en su artículo “Der Gesang ist nicht zu Ende, aber er ist in anderer geworden: Was wollen wir von der Oper? Was macht sie mit uns?”, en Hermann Danuser, *op. cit.*, p. 265-281.

Como analizamos en el tercer capítulo, el CEOB tuvo un auspicioso⁴⁰ comienzo con dos espectáculos en el Centro Cultural Recoleta: *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg y *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Claudio Monteverdi en el primero, y *Carmen* de Osías Wilenski y *Oh, eternidad* (1995) de Marta Lambertini en el segundo. Durante este primer año, fue crucial la importancia que le otorgó al centro el director del Colón, Sergio Renán, que lo calificó como el “aporte para el futuro”⁴¹ de su gestión. Por otro lado, Renán confirma la conexión con el Instituto Goethe, ya que conocía las obras de teatro musical allí programadas: *Espejismos* y *La pasión de Buster Keaton* de Gandini, y *Alicia en el país de las maravillas* de Marta Lambertini. La “B” de “ballet” en estos primeros dos años está representada por el estreno – y posterior reposición, de *Lorca, tres poemas para ballet*, en el Centro Cultural Recoleta. El espectáculo parte de una obra electrónica preexistente de Francisco Kröpfl⁴², con un guión de Iris Scaccheri⁴³. Sin embargo, el eje está puesto en la “ópera” del CEOB.

Sobre la primera temporada del CEOB, Gandini explicita un “criterio experimental” en la selección de las obras, y una cualidad “semiteatral”⁴⁴ de las obras de Schönberg y Monteverdi. También recalca la importancia de colaborar con intérpretes jóvenes, que estén dispuestos a realizar movimientos escénicos además de los gestos instrumentales. El programa provee al oyente de mucha información, dando cuenta de una voluntad de ir hacia el público que será una constante en las actividades del Centro. En el mismo, Monjeau analiza las técnicas musicales de *Pierrot* – la retrogradación del canon doble que no se escucha; las conexiones con la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach, y el uso vocal del *Sprechgesang*. En el mismo programa, Gandini y Benedetto explican la lógica detrás de la elección del repertorio: más allá

⁴⁰ Pompeyo Camps, “Ópera, en auspicioso debut”, *Clarín*, 27 de julio de 1990; Federico Monjeau, “Pierrot en combate”, *Página/12*, 27 de julio de 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 de marzo de 1990.

⁴² N.T., “García Lorca, de nuevo danzando”, *Clarín*, 7 de diciembre de 1991.

⁴³ “Vuelve una obra de danza con partitura de Kröpfl”, *Clarín*, 18 de noviembre 1991.

⁴⁴ *Ibid.*

de los tres siglos que las separan, ambas obras fueron revolucionarias en su época, y comparten un aspecto escénico, sin ser óperas⁴⁵.

Los estrenos de Wilenski y Lambertini son celebrados por la crítica, que les adjudica mantener vivo el género de la ópera⁴⁶, con elementos escénicos que tienen el potencial de atraer al público – como un “gag” en el que Gandini recibe una llamada telefónica en el escenario y debe interrumpir la obra. Si bien ambas obras utilizan obras del pasado, en el caso de Lambertini, cuya obra fue escrita para el tricentenario Bach, los materiales musicales y literarios se encuentra yuxtapuestos casi sin modificación. Monjeau califica a ambas obras como “teatro musical”⁴⁷, iniciando desde el primer año del Centro una discusión sobre las denominaciones.

La programación de 1990 del CEOB ocurre en paralelo a la del Instituto Goethe, ya que Gerardo Gandini programa, en co-producción con la Fundación San Telmo, un taller anual de música contemporánea y un ciclo de conciertos bajo la denominación de “Clásicos del siglo XX”. El programa incluye obras de Erik Satie, Darius Milhaud, Igor Stravinsky, Arnold Schönberg, Anton Webern, Charles Ives, Edgard Varèse, y una primera audición de las 6 *Bagatelas op. 6* para voz y piano de Theodor W. Adorno. Monjeau participa, junto con Ernesto Epstein en una mesa redonda sobre lo autoritario en música y las diversas formas de coerción en un ámbito musical, con el eje puesto en la relación entre estéticas que recurren a mitos nacionales y cierta estructura autoritaria, como parte de un ciclo de conferencias sobre las formas no políticas del autoritarismo. La temporada concluye con un “Homenaje a John Cage”, con obras del compositor y estrenos de los argentinos Carmelo Sáitta y Mariano Etkin; y el estreno local de *Retrato sonoro de Buenos Aires*⁴⁸ de Francisco Kröpfl. Esta representación

⁴⁵ Gerardo Gandini, Pina Benedetto, “Pierrot Lunaire”, Programa de concierto, CEOB, 1990. El programa doble tuvo cuatro representaciones, los días 21, 25 y 28 de julio y el 2 de agosto de 1990.

⁴⁶ Martín Müller, “Dos experiencias operísticas”, *Revista Clásica*, noviembre de 1990.

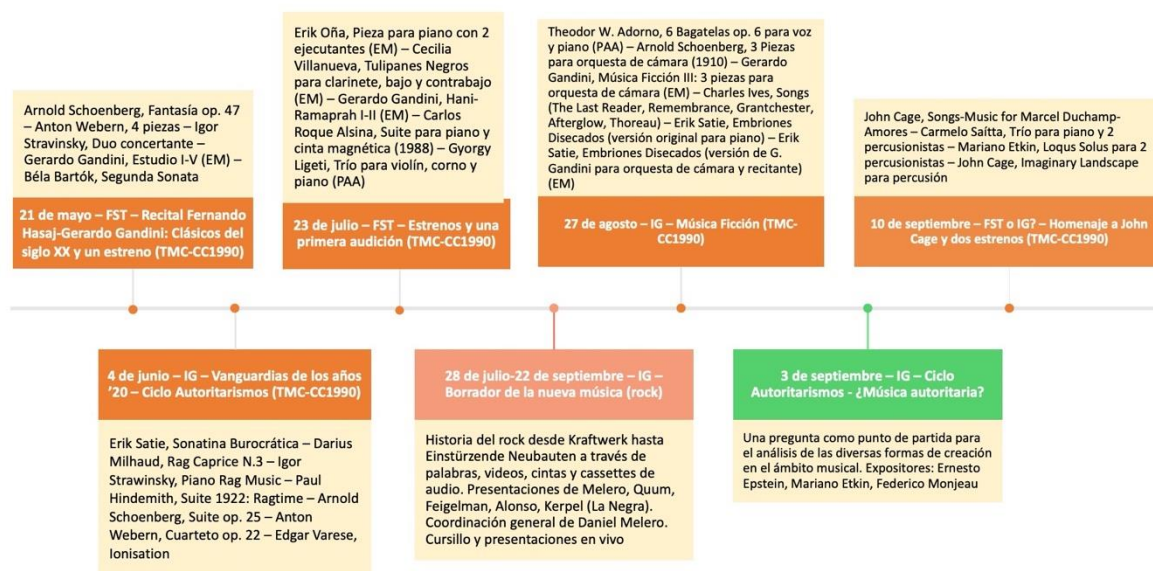
⁴⁷ Federico Monjeau, “El Colón en Recoleta, con dos estrenos”, *Página/12*, 13 de octubre de 1990.

⁴⁸ La obra, un encargo del WDR en su serie “Metrópolis”, se estrenó el 2 de agosto de 1990.

sonora de una ciudad desde lo que se oye, puede ser pensada como una anticipación del arte sonoro en Buenos Aires de fines de los 90.

En 1990, un balance publicado en la revista *Primera Plana* sobre la música contemporánea en la Argentina, afirma que la misma “sobrevive en la Argentina casi totalmente al margen de la crítica periodística, de las publicaciones musicales (...) y de las grandes instituciones (...) de las radios y las compañías grabadoras”⁴⁹, mencionando al CEOB, el Centro Cultural Recoleta, la Fundación San Telmo y el Instituto Goethe como sus principales circuitos. Sobre la música en sí, el autor estima que “entre los buenos compositores ha dejado de manifestarse una voluntad de establecer un estilo nacional, tal como se encarnaba aún en Ginastera y en buena parte de aquello que Juan Carlos Paz llamó ‘el realismo escolar’ de la música argentina”⁵⁰.

Tabla 9 - Tabla – Programación musical del Instituto Goethe de 1990.



El crítico retoma las categorías de Gandini de “compositores de la materia” y “compositores del lenguaje” que consideramos en el capítulo tres, para pensar a las

⁴⁹ Sin autor, “Música clásica: largar el fikus y meterse en el laboratorio”, *Revista Primera Plana*, Buenos Aires, 27 de julio de 1990.

⁵⁰ *Ibid.*

producciones argentinas contemporáneas. Con este análisis vuelve a excluir a Gandini y a sus círculos de los debates modernidad-posmodernidad y a su vez, “salir de ciertos tics y lugares comunes de la música contemporánea”⁵¹. Concluye que, si bien esta música funciona en los márgenes, “la marginalidad funciona bien”⁵². Es este un ejemplo de cómo la crítica periodística no sólo le da visibilidad al Centro sino que lo hace utilizando los propios discursos de los compositores sobre su música, amplificando sus ideas en los medios.

En 1991 el CEOB realiza su segunda temporada en el CCR y en el Goethe, trabajando en co-producción con ambas instituciones. Bautizado “el año Mozart”, como parte de los numerosos homenajes al compositor en la capital porteña, se realiza en el Taller de Música Contemporánea en el Goethe un concierto llamado “Homenaje a Mozart”, con encargos a Erik Oña, Fernando Aure, Jorge Horst, Gerardo Gandini y Marta Lambertini, además del *Adagio en si menor* de Mozart⁵³. La única crítica de este concierto plantea que si bien la obras son “evocadoras de Mozart”⁵⁴, las mismas “queman las naves de la comunicación con el público”⁵⁵. El análisis considera que intercalar motivos mozartianos en una obra atonal o minimalista, “no es más que una invitación-incitación a irse a pasear muy lejos de Mozart”, con un lenguaje que por su falta de narrativa no permite “saber a dónde se dirige”⁵⁶.

El exégeta de Gandini llega sin embargo al rescate. Cuando Gandini vuelve a programar sus *Mozartvariationen*, nuevamente en el Goethe⁵⁷, pero como parte de la temporada del CEOB, Federico Monjeau publica su crítica⁵⁸. El concierto comenzaba con Gandini al piano ejecutando las *Variaciones K265* de Mozart, que son a la vez el tema de sus variaciones. En su

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ Jorge Horst compone *W. A. M. Zu Ehren*, Gerardo Gandini sus *Mozartvariationen* y Marta Lambertini *La nariz de Mozart* (1991), para mezzosoprano, cuarteto de cuerdas y piano, sobre textos de W. A. Mozart. No hemos podido encontrar los títulos de las obras de Oña y Aure.

⁵⁴ “Mozart, muy bien evocado”, *Clarín*, 13 de junio de 1991.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Walter E. Rosenberg, “Mozart un Borges im Goethe-Institut”, *Argentinisches Tageblatt*, 6 de julio de 1991.

⁵⁸ Federico Monjeau, “El Milagro del sábado 29. Borges canta en la ópera”, *Página/12*, 23 de junio de 1991.

crítica Monjeau explica cómo *las Mozartvariationen* funcionan como variaciones sobre una serie de variaciones (y no variaciones sobre un tema), y donde “la afinidad más profunda no está entre las notas, sino más bien entre ellas”⁵⁹. De forma complementaria, en su análisis de la obra – en que se precisa de donde provienen los materiales de cada una de las variaciones – Graciela Paraskevaídís se detiene en la sexta variación. En este número, Gandini utiliza, además de los materiales de la variación XI de Mozart, el texto *Dona nobis pacem*. La compositora interpreta esta elección de materiales como una plegaria-protesta simbólica contra la primera guerra contra Irak⁶⁰, una música “que transmite el profundo deseo de invocar la paz”⁶¹.

Tabla 10 - Mozartvariationen (1991), Gerardo Gandini, para flautas-flautín, oboe, clarinete-clarinete bajo, violín, viola, cello, contrabajo, percusión – vibráfono, platillo, tambor, triángulo, piano, y soprano

26 Revista Argentina de Musicología 2006

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

El título de la crítica de Monjeau sin embargo, “el milagro del sábado 29”, alude la segunda parte del programa y la obra *El Milagro Secreto*, la primera ópera de Martín Matalón, compositor argentino formado en Julliard y alumno de Tristán Murail en París, su ciudad de

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Graciela Paraskevaídís, “Gerardo Gandini: Mozartvariationen”, *Revista Argentina de Musicología*, no. 7, 2006, p. 17-33.

⁶¹ *Ibid.*, p. 24.

residencia. Este encargo del Festival de Avignon en 1989, está basada en el texto de Jorge Luis Borges con libreto de Jean-Pierre Bernes, en el que el escritor Jaromis Hladik – condenado a muerte por la Gestapo – le pide a Dios más tiempo para terminar su obra. El milagro se produce en un sueño, la extensión del tiempo subjetivo de su protagonista. La música transcribe estas temporalidades – fantástica, literaria – y la relación entre el mundo real y el psicológico. La puesta porteña fue dirigida por Matalón con una modificación el porcentaje del texto en francés y español⁶².

La puesta en escena de Pina Benedetto, la iluminación a cargo de Ernesto Diz y la escenografía de Emilio Basaldúa acompañan ambas obras, y colaboran en la transición entre ambas. Se trata de una instalación y no de una puesta en escena, compuesta principalmente por una gran montaña de escombros compuesta de desechos bibliográficos que disuelve la separación entre el la escena y el público. En una entrevista, Gandini interpreta la puesta en homología con sus procedimientos compositivos, proponiendo que “(l)a instalación descompone el espacio del concierto un poco a la manera en cómo las *Mozartvariationen* descomponen la partitura de Mozart”⁶³. Por su parte Monjeau asocia un estilo musical no representativo como en sintonía con una abstracción borgeana, dando otro ejemplo de cómo la crítica realizaba lecturas en clave latinoamericana a partir de conexiones con la literatura⁶⁴. En una apreciación general, la crítica elogia la audacia del CEOB y del Goethe para experimentar con “obras provocativas”⁶⁵.

El CEOB programa también *La historia de un soldado* con puesta en escena de Viviana Tellas, adaptación de Alan Pauls y dirección musical de Gandini; y *El pequeño deshollinador*,

⁶² Marcelo Fernández Bitar, “Ópera basada en textos de Borges. Manos a la obra”, *El Cronista*, 5 de julio de 1991.

⁶³ Federico Monjeau, “El Milagro del Sábado 29. Borges canta en la ópera”, *art. cit.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Jaime Botana Escudero, “Matalon’s *El Milagro Secreto*. A provocative opera”, *Buenos Aires Herald*, 15 de julio de 1991.

una ópera para niños de Benjamin Britten⁶⁶. Sobre la obra de Stravinsky, Monjeau analiza el modo de producción de esta obra – pensada en un formato compacto a imagen de un pequeño teatro ambulante, con un ensamble reducido y sólo cuatro personajes en escena – como ejemplo del estilo despojado que los alemanes llamarían “nueva objetividad”⁶⁷. A su vez, la puesta de Tellas, con las imágenes de guerra proyectadas en dos monitores, subraya la cualidad de *Historia de un soldado* como una de los “primeras obras multimedia, con bailarinas, actores, músicos”⁶⁸. La puesta fue calificada como “teatro con respiración musical”⁶⁹, alejando a la obra de su aspecto de *divertissement* y del programa de la nueva objetividad y conectándola con el teatro del *off* en apogeo en ese momento, “hecho por jóvenes y que convoca también a un público joven”⁷⁰.

Para concluir, en las dos primeras temporadas hay muchas obras anunciadas que no se concretan, mostrando una fragilidad en la programación en ese momento. También se destaca el apoyo de la crítica, con la presencia de Federico Monjeau, quien también escribe en los programas. Vemos conexiones con músicas del pasado, especialmente de los períodos barroco y clásico y a la colaboración con actores del campo teatral como estrategia para atraer nuevos públicos.

5.2.1. ¿Teatro musical, ópera contemporánea? La casa sin sosiego y Un fratricidio

La tercera temporada del CEOB, en 1992, tiene como sedes al Instituto Goethe, el Teatro San Martín y el Centro Cultural Recoleta, mientras que en una entrevista Gandini

⁶⁶ Pompeyo Camps, “Britten y una ópera para la juventud”, *Clarín*, 10 de julio de 1991; Pompeyo Camps, “Ópera y entretenimiento. Britten, para niños”, *Clarín*, 20 de julio de 1991.

⁶⁷ Federico Monjeau, “Historia del soldado”, Programa de concierto, CETC, 1992.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Federico Monjeau, “Teatro con respiración musical. La historia del soldado”, *Página/12*, 26 de abril 1991.

⁷⁰ *Ibid.*

evocaba “los sueños, las fantasías de una sala propia”⁷¹. La temporada cuenta con un presupuesto mayor al de los dos primeros años, que les permite realizar tres espectáculos anuales con cinco funciones cada uno⁷². Desde los medios, se destaca el rol de las instituciones culturales europeas como el ICI, el British Council, el Instituto Goethe y la Alianza francesa para cubrir sectores descuidados por el Estado, como el videoarte y la música contemporánea⁷³.

La temporada abre con un programa de música que incluye *El lamento de Ariadna* de Claudio Monteverdi y el estreno local de *Ocho canciones para un rey loco* de Peter Maxwell Davies, la historia de un rey inglés que enloquece al tratar de enseñarles a cantar a los pájaros (en donde el barítono Víctor Torres se encarga de producir los multifónicos vocales exigidos del personaje). Esta elección reitera el diálogo entre el siglo XX y el barroco – intención que no escapa a la crítica que analiza la posibilidad “observar qué de vanguardia puede haber en Monteverdi y qué de tradición en una partitura contemporánea”⁷⁴. Se buscan puntos en común entre ambas, calificándolas como “obras revolucionarias”⁷⁵.

Las otras dos obras fueron el estreno de *La casa sin sosiego*, de Gerardo Gandini y Griselda Gambaro; y *Un fratricidio*, del compositor alemán Hans-Jürgen von Bose – con producción del Instituto Goethe. *Un fratricidio*, sobre el texto homónimo de Kafka, se había estrenado en Alemania en 1991 con puesta en escena del argentino Rubén Szuchmacher. En la versión porteña, los intérpretes son Lía Ferenese, Jorge Guedes y la Sinfonietta de la Fundación Omega bajo la dirección de Gerardo Gandini. La presencia de von Bose en Buenos Aires, en

⁷¹ G. P., “Experimentación en ópera y ballet. Gerardo Gandini, a la búsqueda de ‘Ocho canciones para un rey loco’”, *El cronista comercial*, 22 de abril de 1992.

⁷² Juan Carlos Fontana, “Gerardo Gandini. Componer y difundir música contemporánea”, *Revista Qué hacemos*, Buenos Aires, julio 1992. Si bien estaba previsto el estreno de *La traición oral* de Mauricio Kagel, la misma no pudo realizarse – se hizo finalmente en el 2018, más de 20 años después.

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 de julio de 1992; “Cultura sin fronteras. ICI, British Council, Goethe y Alianza Francesa”, *Página/12*, 1992, p. 6.

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’ y ‘Lamento de Arianna’, por el Centro de Experimentación”, *La Maga*, no. 14, 15 de abril de 1992, p. 20.

donde el compositor destaca la importancia de “restablecer el contacto con el público que se había perdido en Alemania a raíz de la especialización que existe en el ámbito de la música contemporánea”⁷⁶, genera expectativas de obtener una respuesta entusiasta por parte del público porteño⁷⁷. En este sentido von Bose declaraba la necesidad de encontrar conexiones con el público, terminando con “la fe ciega en la experimentación por la experimentación misma”⁷⁸.

En la recepción de estas obras los géneros “teatro musical” y “ópera” se utilizan aún de manera intercambiable, aunque es este un primer momento de debate sobre las diferencias entre los géneros. Sobre *Un fratricidio* Carlos Pacheco recalca que la diferencia es que el teatro musical propone una misma jerarquía entre el texto, las ideas y la música⁷⁹, donde se intenta “una experiencia total”⁸⁰. Hilda Cabrera propone que es la confluencia entre las estéticas de la ópera de cámara y del teatro como “dos lenguajes distintos”⁸¹ en la obra de von Bose. El compositor, por su parte, afirma componer ópera pero no en un sentido clásico, sino de teatro musical, en el que texto y música están “absolutamente entrelazados”⁸² y afirmando que “la ópera está apolillada, por eso hay que renovarla”⁸³; Szuchmacher destaca que el teatro musical “No es un conflicto dramático musicalizado sino música dramáticamente expuesta”⁸⁴.

La palabra clave que emerge y que von Bosse enuncia, es la de posmodernismo, como forma de borrar los temores de contaminación entre géneros, generando un espacio de mezcla

⁷⁶ Graciela Rizzo, “Un renovador de la ópera estrena a nivel mundial”, *Clarín*, 31 de agosto de 1992.

⁷⁷ Jorge Dubatti, “Estreno mundial en el San Martín. Mezcla de teatro y música”, *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 31 de agosto de 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 de septiembre de 1992, p. 11.

⁸⁰ Carlos Pacheco, “Estreno mundial de ‘El fratricidio’”, *La Maga*, 2 de septiembre de 1992, p. 11.

⁸¹ Hilda Cabrera, “Un fratricidio en el San Martín. El asesino disponible”, *Página/12*, 3 de septiembre de 1992.

⁸² Juan Carlos Montero, “En busca de un lenguaje nuevo para el teatro musical”, *La Nación*, 4 de septiembre de 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.*

sin límites entre la ópera, el cabaret, la danza y el teatro⁸⁵. Sin embargo, la resistencia de críticos como Monjeau al término, genera descripciones contradictorias: “una especie de neorromanticismo”⁸⁶ de la escena alemana y “cierta vulgaridad” de la música de von Bose, pero que presentaría también “un desarrollo técnico y una sutileza instrumental fuera de lo común”⁸⁷.

La recepción porteña de *Un fraticidio* fue positiva⁸⁸, con “todo el ambiente musical”⁸⁹ presenta, destacando el poder de convocatoria – o de despertar curiosidad – del “joven compositor”⁹⁰. Jorge Dubatti lo describe como “un caso ejemplar de la búsqueda posmoderna de un *teatro híbrido*, que investiga en la mezcla de convenciones de distintos ‘géneros puros’, a mitad de camino entre la música y lo específicamente teatral, con algunos elementos de danza”⁹¹. Dubatti plantea a su vez que esta “partitura teatralizada” o “teatro instrumentado”⁹², entraba en diálogo con prácticas porteñas similares, como los trabajos de Adriana Barenstein, Horacio Piggozzi y el grupo “El descueve”.

Las otras dos obras de von Bose que completan el programa – *Seis textos para soprano acordeón y cello* y *Cinco canciones para barítono y diez instrumentos* tienen una recepción opuesta. Son calificadas como “completamente intrascendentes”, como “una suerte de larga tortura, por su elaboración de un atonalismo retrógrado, agresivo e irritante, carente en el fondo de todo sentido comunicativo”⁹³. Esta irritación se replicó en la respuesta de una parte del público:

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Federico Monjeau, “Neorromántico y actual”, *Clarín*, 3 de septiembre de 1992.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Olga Cosentino, “La tragedia... y una cierta mirada. Se estrenó ‘Un fraticidio’ de Von Bose”, *Clarín*, 3 de septiembre de 1992.

⁸⁹ Abel López Iturbe, “‘El fraticidio’ mostró el talento de Von Bose”, *Ámbito financiero*, 8 de septiembre de 1992.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Jorge Dubatti, “En la tradición expresionista. ‘Un fraticidio’ y los nuevos pasos del teatro”, *El Cronista*, 7 de septiembre de 1992.

⁹² *Ibid.*

⁹³ G. M., “Una pieza lírica de Kafka y von Bose. El Goethe en el San Martín”, *La Prensa*, 3 de septiembre de 1992.

Para vengarse, un espectador gritó a voz en cuello refiriéndose a Andrea Merenzon, la fagotista de la ‘Sinfonietta Omega’, al concluir la ejecución de esta obra: ‘¡Rubia: vos sos más linda que mi mujer!’ Luego de lo cual dio media vuelta y huyó a la carrera” (sobre “Cinco canciones para barítono y diez instrumentos”)⁹⁴.

El comentario da cuenta, además de la misoginia de al menos una parte del público que consume cultura en la ciudad, de una dinámica de vanguardia con una intención de “shock”, que al menos von Bose, desde su discurso, intentaba evitar. La lentitud de estas obras sitúa a la estética de von Bose “en la misma posición que muchísimos compositores contemporáneos atrapados en un callejón que parece no tener salida”⁹⁵, y genera la pregunta “¿Teatro musical? No, simplemente un ‘convencional’ y aburrido concierto de música contemporánea”⁹⁶.

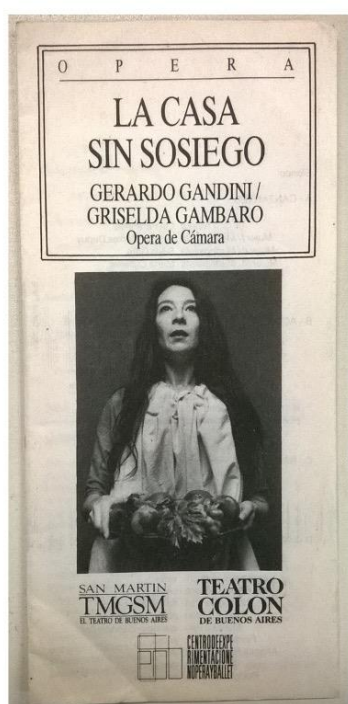


Ilustración 15 - *La casa sin sosiego*. Programa, 1992.

La obra más significativa del año en el campo de la música contemporánea argentina fue el estreno de *La casa sin sosiego*, la primera ópera de cámara de Gerardo Gandini con libreto de Griselda Gambaro, encargada por el Instituto Di Tella y la Fundación San Telmo en 1991 y co-producción por el Teatro Colón y el Teatro San Martín, de un costo de 50 mil dólares⁹⁷. Luego del estreno en el Teatro San Martín la ópera viajó a Sevilla para representar a la Argentina en la Exposición Universal de 1992 y en el festival *Les Allumées* de Nantes.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Juan Carlos Montero, “Un compositor atrapado sin salida”, *La Nación*, 4 de septiembre de 1992.

⁹⁶ Jorge Dubatti, “En la tradición expresionista. ‘Un fratricidio’ y los nuevos pasos del teatro”, *art. cit.*

⁹⁷ Bibiana Ricciardi, Fernando Sánchez, “Anuncian el estreno de la ópera de cámara ‘La casa sin sosiego’”, *La Maga*, 24 de julio de 1992, p. 18.

La propuesta inicial de Gandini a Gambaro fue crear una “especie de Orfeo y Eurídice donde Eurídice sería una desaparecida”⁹⁸ de la última dictadura militar, como forma de “exorcizar” la historia. En la mitología, el héroe Orfeo, músico y poeta, se enamora de la ninfa Eurídice, quien es mordida por una serpiente. Orfeo desciende al Infierno para salvar a Eurídice y logra seducir a Plutón y Perséfone con sus canciones, quienes prometen devolverle a Eurídice bajo una condición: que delante de ella sin mirarla hasta regresar a la tierra.

En *La casa...*, Juan (Orfeo) busca a su esposa Teresa (Eurídice), en diferentes lugares. Sin embargo, cuando descubre que ha muerto, también descubre que se trata de una “muerte oculta y secreta que no otorga paz a los muertos o a los vivos”⁹⁹. Los tiempos del mito, como dijo sobre el estreno el crítico Pablo Gianera, son a menudo más abiertos que los tiempos históricos, que están anclados en una cronología, en lo real, en los hechos. En esta ópera, este vacío será llenado por la alegoría histórica¹⁰⁰. Para la *régisseuse* Laura Yusem, se produce una lectura mítica doble: por un lado el mito griego, y por el otro, el argentino – donde “se está elaborando el tema de los desaparecidos como un mito”, y donde “los procesos históricos llegan a un punto en que se transforman en símbolos”¹⁰¹.

La escritora Griselda Gambaro se había exiliado en España entre 1977 y 1980 por razones de persecución política y la censura de sus obras, y a su regreso, forma parte Teatro Abierto (1981-1985). En este sentido, el libreto de *La casa...* presenta características específicas del teatro durante la dictadura. Un ejemplo, que analiza en detalle Jean Graham-Jones¹⁰², es el uso de metáforas en los textos teatrales y sobre todo, del teatro como metáfora

⁹⁸ Diego Fischerman, “Gerardo Gandini - compositor: Las citas sirven para evitar lo previsible/Eurídice, una mujer desaparecida”, *La Maga*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1992, p. 11.

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 de octubre de 2012. Disponible en: <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 de julio de 1992, p. 18.

¹⁰² Jean Graham-Jones, *Exorcising History : Argentine Theater Under Dictatorship*, Cranbury, Associated University Presses, Inc., 2000, p. 28.

de la realidad. Para evitar la censura militar, el realismo de los años 70 es reemplazado por nuevas formas de introducir tópicos¹⁰³. Por ejemplo, la representación de una familia en las obras utiliza la dinámica familiar como metáfora de las relaciones de poder, y el *huis clos* representa al país bajo dictadura. La metáfora utilizada por Gambaro en esta ópera, por ejemplo, es la de la Nación como una casa.

La ópera consiste en un solo acto dividido en seis escenas, separadas por cinco interludios:

Introducción: Madrigal / Escena I: Muerte / Interludio I / Escena II: El Bar / Interludio II / Escena III: El Hospital Psiquiátrico / Interludio III / Escena IV: La Antecámara / Interludio IV / Escena V: Infierno / Interludio V / Escena V / Escena VI: El regreso.

La puesta en escena incluyó siete actores y dos bailarinas, además de un orgánico de seis cantantes, cuerdas (violín, viola, violonchelos), flauta (y flauta en sol), clarinete (y clarinete bajo), oboe (y trompa inglesa), dos percusionistas, piano y arpa. Los personajes principales fueron representados por un cantante y un actor en el caso de Juan-Orfeo y por una cantante, una actriz y dos bailarinas en el caso de Teresa-Eurídice. Como define Gambaro, *La casa...* “no termina de ser una ópera tradicional; algunas partes son habladas, los músicos están a la vista. Es una forma contemporánea de lo que puede ser la ópera, y a pesar de esto nunca se corta el tiempo musical”¹⁰⁴.

En cuanto a la música de Gandini, compuesta a partir del texto de Gambaro, el compositor incluye referencias claras al *Orfeo* de Monteverdi, que como en las otras obras del compositor: “no son citas, lo que hay es materiales de base que engendran cosas nuevas, reelaboraciones. La idea es que, a pesar de las transformaciones, se conserve una especie de

¹⁰³ Annette H. Levine, *Cry for Me, Argentina : The Performance of Trauma in the Short Narratives of Aida 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.

¹⁰⁴ Bibiana Ricciardi, Fernando Sánchez, “Anuncian el estreno de la ópera de cámara ‘La casa sin sosiego’”, *art. cit.*

aura o de perfume que recuerde la atmósfera de esos materiales”¹⁰⁵. En la ópera, Juan (Orfeo) busca a Teresa (Eurídice) con la esperanza de su regreso, pero también, con la convicción secreta y renuente de que murió. Para Gandini, esto caracteriza el territorio no identificado del limbo en el *Orfeo* de Claudio Monteverdi, que según él¹⁰⁶, es similar a aquel en que tienen que vivir las familias de los desaparecidos. Hacia el final de la ópera, Juan canta una de las pocas citas textuales de la ópera de Monteverdi, con el texto “Tu sei morta mia vita”¹⁰⁷. El resto del material musical es nuevo, aun si prolonga el uso de materiales musicales preexistentes que ya hemos discutido, y en donde Gandini ve “una punta, a principios de los 70 y mucho antes de la moda del posmodernismo, para escapar a los *clisés* habituales de la vanguardia”¹⁰⁸.

La escritura de Griselda Gambaro tiene características similares, tejiendo sus textos con múltiples referencias. La escritora comenta el uso de citas y referencias en sus textos de la siguiente manera:

No siento ninguna culpa de usar las palabras de otros escritores: Shakespeare, Sófocles, Rubén Darío, recortes de periódicos, fragmentos de juegos infantiles. Le da más facetas a la superficie de la obra, multiplica las resonancias profundas. El trabajo no se limita a un solo momento histórico o plano espacial¹⁰⁹.

Así vemos cómo la escritora y el compositor tienen en común el trabajo con materiales preexistentes. En *La casa sin sosiego*, Gambaro utiliza el mito de Orfeo como marco para su obra, que a su vez incluye citas directas como las frases “Memoria, memoria, casa de pena” y “Eli, Eli, sin respuesta”, del poema “La noche dominical”¹¹⁰ de Elsa Morante, junto a extractos

¹⁰⁵ Diego Fischerman, “Gerardo Gandini - compositor: Las citas sirven para evitar lo previsible/Eurídice, una mujer desaparecida”, *art. cit.*

¹⁰⁶ Notas del programa, *La Casa Sin Sosiego*, Teatro San Martín, 1992.

¹⁰⁷ En la ópera encontramos cuatro citas textuales del *Orfeo* de Claudio Monteverdi.

¹⁰⁸ Diego Fischerman, “Gerardo Gandini - compositor: Las citas sirven para evitar lo previsible/Eurídice, una mujer desaparecida”, *art. cit.*

¹⁰⁹ “I have no guilt whatsoever about using other writers’ language—Shakespeare, Sophocles, Ruben Dario, newspaper clippings, snippets from children’s games. It gives more facets to the surface of the work, multiplies the deeper resonances. The work isn’t limited to a single time frame or spatial plane”, traducción de la autora. Marguerite Feitlowitz, “Griselda Gambaro by Marguerite Feitlowitz”, *BOMB Magazine*, julio 1990, p. 6-7.

¹¹⁰ Los fragmentos “Memoria, memoria, casa de pena” y “Eli, Eli, sin respuesta” provienen del poema de Elsa Morante, “La noche dominical”. Ver Elsa Morante, *Alibi. Poèmes*, Paris, Gallimard, 1999.

de poemas de Rilke y varios textos del *Orfeo* de Monteverdi. Entre ellas, utiliza las frases en las que se anuncia la muerte de Teresa (“La tua diletta sposa e' morta”) pero también, en el comienzo de *La casa...*, la frase que está presente no sólo en la ópera de Monteverdi, sino también en la puerta que Dante cruza para entrar en el Inframundo: “Lasciate ogni speranza voi ch’entrate” (Abandonen toda esperanza, aquellos que ingresan). La ópera comienza con esta frase, en forma de madrigal, la cual se repetirá varias veces durante la ópera.

Esta frase tiene también una conexión con el informe *Nunca más* de la CONADEP, sobre las desapariciones de personas en Argentina durante el Proceso (1976-1983). En el prólogo, leemos una descripción del *modus operandi* de los secuestros y el funcionamiento de los centros clandestinos:

Los operativos de secuestro manifestaban la precisa organización (...). Cuando la víctima era buscada de noche en su propia casa, comandos armados rodeaban la manzana y entraban por la fuerza, aterrorizaban a padres y niños, a menudo amordazándolos y obligándolos a presenciar los hechos, se apoderaban de la persona buscada, la golpeaban brutalmente, la encapuchaban y finalmente la arrastraban a los autos o camiones, mientras el resto del comando casi siempre destruía o robaba lo que era transportable. De ahí se partía hacia el antro en cuya puerta podía haber inscriptas las mismas palabras que Dante leyó en los portales del infierno: “Abandonad toda esperanza, los que entráis”. De este modo, en nombre de la seguridad nacional, miles y miles de seres humanos, generalmente jóvenes y hasta adolescentes, pasaron a integrar una categoría tétrica y fantasmal: la de los Desaparecidos. Palabra – triste privilegio argentino – que hoy se escribe en castellano en toda la prensa del mundo¹¹¹.

La casa... representa una Argentina sin memoria, de silencio y olvido. En este sentido, la fecha de estreno es significativa. Durante el gobierno de Alfonsín, las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y de 1986 y 1987 habían limitado el alcance de la acción judicial tras los juicios contra las juntas militares, mientras que los indultos de 1989 del gobierno de Menem

¹¹¹ Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, *Nunca más: informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, op. cit.

suspendían las condenas de 1985 en nombre de la “reconciliación nacional”¹¹². Este contexto político tuvo su repercusión en el estreno de *La casa...*, donde los autores denuncian este proceso de olvido oficial en las notas de programa:

Hasta tanto los muertos no sean reconocidos y compartamos su banquete, donde la sed es eterna porque no hubo justicia, la memoria será nuestra casa de pena, y en este caso, la música - la intensidad de su sonido, su belleza exigente - nuestro reclamo¹¹³.

A continuación, analizamos algunas características y fragmentos de la ópera en su puesta de 1992. Los cinco interludios, que separan las seis escenas, son pensados como “no-lugares” separados de la acción principal, y en los que escuchamos la voz de Teresa que canta “¿Por qué nadie me está buscando? (...) ¿Quién me trajo a este lugar de oscuridad?”. Darle la voz a una desaparecida es una de las apuestas de la ópera, en donde además, el personaje de Teresa se encuentra desdoblado: además de la cantante, está representada por dos bailarinas – “una especie de eco de Teresa, que da la idea de otras mujeres desaparecidas”¹¹⁴.

¹¹² Charles Don Hogan, “Pardon of Argentine Officers Angers Critics of the Military”, *New York Times*, 8 de octubre de 1989. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1989/10/09/world/pardon-of-argentine-officers-angers-critics-of-the-military.html>

¹¹³ Notas de programa, *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.*

Luego del primer interludio, la segunda escena transcurre en un bar, donde Juan-Orfeo entra a buscar a su esposa. La indicación musical es “Tempo di tango”, con un compás 4/4 y un tempo ♩ = 120. Los contratiempos tangueros están por intervenciones del piano y aplausos de los cantantes, en una textura se completa con sonidos consonantes emitidos por los cantantes sobre las letras “S”, “F”, “L”, “V” y “R”. En este sentido, el recurso a este material da cuenta de una contradicción entre la música y la postura de Gandini, ex pianista de Piazzolla, sobre los límites entre las músicas popular y clásica como “campos bien delimitados”, y como “dos formas distintas de pensar el material”, cuando afirma que “puede filtrarse mi formación académica cuando hago jazz o tango pero nunca al revés”¹¹⁵.

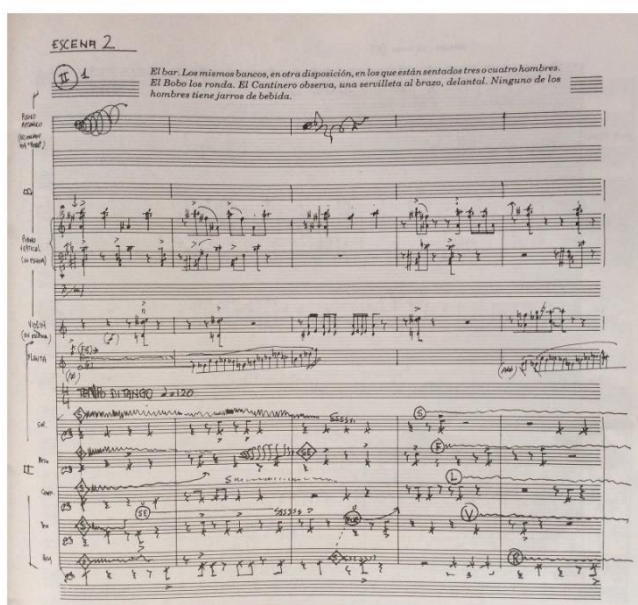


Ilustración 16 - La casa sin sosiego, partitura, fragmento 1: El bar, “Tempo di tango”.

Otro fragmento a analizar es una de las cinco citas de Monteverdi (considerando el comienzo de la ópera y el texto “Lasciate ogni speranza”). Transcurre en la misma escena del bar, donde Juan finalmente encontrará al personaje del “idiota” quien le dice dónde está su esposa, siguiendo un topos de los locos como aquellos que guardan una lucidez

en un mundo de violencia y

corrupción. En este fragmento, el Mensajero viene a decirle a Orfeo que su esposa Eurídice está muerta: “La tua bella Euridice / Ohi me che odo / La tua diletta sposa è morta / Ohi me”.

¹¹⁵ Diego Fischerman, “Gerardo Gandini - compositor: Las citas sirven para evitar lo previsible/Eurídice, una mujer desaparecida”, *art. cit.*

Gandini utiliza las mismas alturas y ritmo que Monteverdi en la línea cantada, pero cambia la armonía, creando una extrañeza respecto de la cita original.

*Ilustración 17 - Orfeo, Claudio Monteverdi (1607), Fragmento, “La tua bella Euridice...”/ La casa sin sosiego (1992).
Fragmento, “La tua bella Euridice...”*

Un último fragmento tiene lugar al final de la ópera, Escena VI, cuando Juan regresa del Infierno. Encontró a Teresa allí, pero no pudo traerla de vuelta con él. Fue arrojado del infierno por el “guardián” que le dijo que “se olvide”. Al final, Juan acepta la realidad: el cuerpo de Teresa fue encontrado en el mar, abusado, pero no por las piedras o la marea, sino por las manos de otros hombres. Juan canta: “No fue el mar... Ni las piedras... Fue... ¿Puedes ver mi mano? ¡La cortaré! No quiero el parecido con otras manos”. El personaje del idiota abraza a Juan mientras canta la última cita de Monteverdi: “Tu sei morta mia vita”, conservando la melodía original pero con un acompañamiento únicamente de oboe.

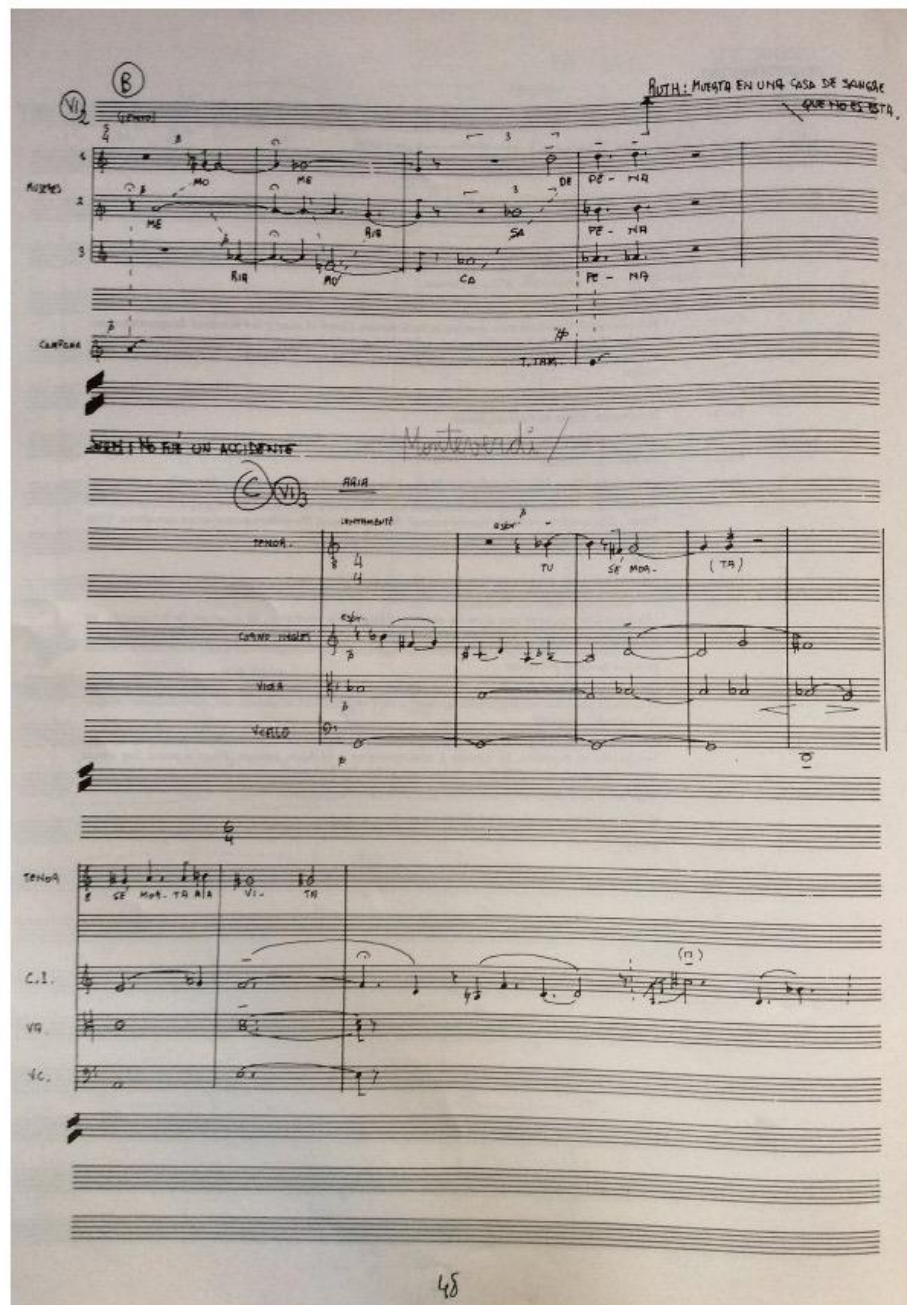


Ilustración 18 - La casa sin sosiego, partitura, fragmento 3: "Tu sei morta mia vita...", cita Monteverdi

De esta forma, la obra tiene tres estratos: el primero es el de los interludios líricos, de ámbito vocal restringido y que aumentan progresivamente de entorno instrumental al mismo tiempo que son más melismáticos; el segundo es la música de escena que acompaña la acción dramática; y un tercer estrato es el de re-escrituras de los madrigales del *Orfeo* de Monteverdi.

La casa... marca el comienzo de una prolífica producción de óperas en el catálogo del compositor, y anticipa la nueva ola de ópera de cámara de fines de siglo. Es también la producción más ambiciosa del CEOB hasta momento, y la última co-producción de la Fundación San Telmo, con quien Gandini colaboraba desde 1976 y que cerró sus puertas ese año.

El balance de este tercer año del CEOB de Gandini, fue el de un público numeroso y entusiasta, siempre “trabajando a sala llena”¹¹⁶, e incluso superando la capacidad y dejando a personas afuera – incluso en *La casa...*, la primera producción no gratuita del centro. El público es descrito como más joven que el de la Sala Principal, y a un tipo de espectador “que necesita ver y escuchar otras obras, que no siempre tiene oportunidades de ver representadas”¹¹⁷, estableciendo como objetivo el dar a conocer estas obras. Un repertorio y objetivo similar tuvo ese año la Sinfonietta Omega, con una temporada paralela a la del CEOB y que presentó, en palabras de Gandini, una ampliación del “espectro de lo que Boulez denomina ‘las trescientas obras maestras’”¹¹⁸.

Por otro lado, Gandini destacaba la importancia del trabajo con intérpretes jóvenes, con los que pudo ensayar prácticamente *ad honorem* casi todos los días durante cuatro meses para interpretar el *Pierrot Lunaire*, y a quienes pudo pedirles realizar acciones escénicas “de teatro musical”¹¹⁹ dentro de las obras. Explicita la idea que el CEOB debe ser “una preparación para desempeñarse luego en una propuesta más amplia”¹²⁰, una suerte de hall de entrada para la sala principal del teatro – como fue el caso de Jorge Lassaletta, quien realizó primero una puesta para el CEOB y luego fue convocado para hacer otra en la sala principal. Sin embargo, Gandini

¹¹⁶ Juan Carlos Fontana, “Gerardo Gandini. Componer y difundir música contemporánea”, *art. cit.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

como comentarista de sí mismo pierde de vista que su elogio a los jóvenes y su compromiso y apertura estética sin recibir en contrapartida una retribución económica, sienta las bases para una precarización de las condiciones de trabajo en el campo, y consolida una dinámica que se instala en las décadas siguientes.

Finalmente, la continuidad entre las actividades de Gandini en el Instituto Goethe y su gestión en el CEOB, se explicita como la creación de “un ambiente propicio para las obras que nosotros mismos hacemos, de manera que el lenguaje que uno emplea no resulte tan extraño al oyente”¹²¹. El compositor se sitúa en este sentido como heredero de Alberto Ginastera y el Festival de Música Contemporánea en el Instituto Di Tella; de Juan Carlos Paz y la Agrupación Nueva Música; y de Juan José Castro y la difusión de obras modernas como director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Es decir, heredero de todos, afirmando – “Yo simplemente continúo la labor de esta gente, de otra manera”¹²².

5.2.2. Festivales, homenajes y *La ciudad ausente en un espacio propio*

El “sueño” de tener un espacio propio ocurre en 1993, en el llamado “espacio experimental”¹²³, que Monjeau describe como “un formidable auditorio ubicado en el tercer subsuelo del teatro, con entrada por el pasaje Toscanini, cuyas vigas y columnas crean un espacio inquietante, algo fantasmal, y cuya acústica es mucho mejor de lo que podía suponerse”¹²⁴. La nueva sala se inaugura con la reposición de la ópera de Marta Lambertini *Alice in Wonderland*, estrenada en el Instituto Goethe en 1989.

La nueva puesta de Horacio Pigozzi, que reemplaza a la del estreno a cargo de Rubén Szchumacher, es criticada por Federico Monjeau por sus excesos, transformando “una obra irónica en una obra cómica”, transformando a la obra en una comedia musical sobreactuada

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

¹²³ Marta Lambertini, “Alice, en los bordes inquietantes del sueño”, *Revista del Teatro Colón*, mayo 1993.

¹²⁴ Federico Monjeau, “Lo irónico y lo cómico”, *Clarín*, 12 de mayo de 1993.

con personajes “en el estilo de Gasalla”¹²⁵, requiriendo un “ejercicio de abstracción” para escuchar la calidad de la interpretación de la Sinfonietta Omega a cargo de Gandini. Vemos en esta crítica de Monjeau una alerta – no por querer atraer a mayor público debe neutralizarse un discurso complejo para hacerlo más “digerible”¹²⁶.

Por su parte, la compositora planteaba en su momento que pretendía ofrecer “una reflexión alegre y desprejuiciada sobre el género, sobre sus personajes y sus múltiples manifestaciones, sobre la subversión de la lógica como reacción ante a la represiva sociedad victoriana, que anticipa – en Carroll y en Kafka – la estética del absurdo”¹²⁷. Porque, “¿quién puede afirmar que no es Alicia que lo sueña a Carroll?”¹²⁸. Desde su perspectiva personal, y con una obra que se inserta en las fronteras entre opereta, ópera y teatro musical: Lambertini se inserta así en las discusiones sobre el género de la ópera que comienzan habían comenzado con la creación del CEOB.

Ese año se programan el ciclo “El piano en los 90”, el Festival de Música de Nuestro Tiempo “La música de los 90”, la visita del Ensamble Avant-Garde de Leipzig, una obra para ballet sobre música de Erik Satie, el “Evento Cage”, la obra para escena *Testimonio de María Schumann* de Gerardo Gandini, y las óperas *Tal y tul* y *Más allá de las ciudades*. En el Festival “El piano en los 90”, se destacan los conciertos a cargo de los pianistas Stephen Drury y Haydée Schvartz.

El concierto de Drury, cuyo programa incluyó *Carny* de John Zorn, *6 estudios para piano* de Gyorgy Ligeti, y las *36 variaciones sobre El pueblo unido jamás será vencido*, de Frédéric Rzewsky, permite un análisis de técnicas musicales en la prensa, como el zapping de la obra de Zorn y el poli-estilismo de la obra de Rzewski¹²⁹. Sobre *El pueblo unido...* se destaca

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ “Alicia en el Colón. CEOB abre su temporada”, *Clarín*, 6 de mayo 1993.

¹²⁸ Marta Lambertini, “Alice, en los bordes inquietantes del sueño”, *art. cit.*

¹²⁹ Martín Liut, “Concierto de Stephen Drury en el Goethe”, *La Maga*, *art. cit.*

además la contradicción entre unas variaciones para pianos formalmente académicas, y su connotación política en la elección del tema de Quilapayún – que le impedirían ser aceptadas por cualquier academia¹³⁰.

El concierto de Schvartz, en el que interpreta los preludios para piano de Claude Debussy¹³¹ y presenta su disco *New Music from Europe and the Americas*¹³² es interesante porque consolida a la pianista en el campo – con una presentación discográfica, pero sobre todo porque el disco incluye una versión de la obra de Gandini *Eusebius. Cuatro nocturnos para piano o nocturno para cuatro pianos* (analizada en el capítulo dos). Sirve también entonces como forma de ingresar a la obra de Gandini a cierto canon de obras argentinas, especialmente cuando Monjeau aprovecha la oportunidad para calificarla como “una de las obras para piano más admirables de todo lo que se ha escrito desde Dallapiccola a la fecha”¹³³.

El Festival de Música de Nuestro Tiempo “La música de los 90” durante el mes de agosto, en coproducción con el Instituto Goethe, da cuenta de la voluntad de actualizar el repertorio y poner al público al día, pero también armar un canon con las obras de Gyorgy Ligeti, Mauricio Kagel, Morton Feldman, Antonio Tauriello, John Cage, Mariano Etkin, y el propio Gerardo Gandini. En este sentido, la visita del Ensemble Avant-Garde Leipzig fue significativo por su interpretación de *Durations I* de Morton Feldman, calificada como “una experiencia acaso sin antecedentes”¹³⁴.

Por otro lado, el programa de ballet contemporáneo sobre obras de Erik Satie de los coreógrafos Alejandro Cervera y Miguel Ángel Elías y el “Evento Cage” puso el eje en las particularidades del nuevo espacio, como una geografía “informal”¹³⁵ que permitía generar

¹³⁰ Federico Monjeau, “Tres obras discordantes. Stephen Drury en el Instituto Goethe”, *Clarín*, 19 abril de 1993.

¹³¹ Haydée Schvartz, *Claude Debussy. Preludes Books 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 ‘90”, *Clarín*, 24 de julio de 1993.

¹³⁴ Federico Monjeau, “Concierto inolvidable. Música/Crítica: Ensemble Avantgarde de Leipzig en el Colón”, *Clarín*, 21 de agosto de 1993.

¹³⁵ Néstor Tirri, “Pieza con muñecos para piano mecánico”, *Clarín*, 23 de agosto de 1993.

nuevas aperturas estéticas. Estas obras llevaron a comparar el CEOB con el teatro de vanguardia parisino y con los lofts neyorquinos de Meredith Monk¹³⁶, mientras que Silvia Gesell lo califica como “el lugar más vanguardista porteño, ubicado, audazmente, en las entrañas del más clásico de los teatros”¹³⁷. El “Evento Cage” a cargo del Ensemble Halloween, en continuidad con las actividades que éste realizaba desde 1991, fue significativo por incorporar todas las posibilidades del nuevo espacio experimental del centro, con una proposición original en cuanto al despliegue escénico, dado que el público podía desplazarse durante la función¹³⁸.

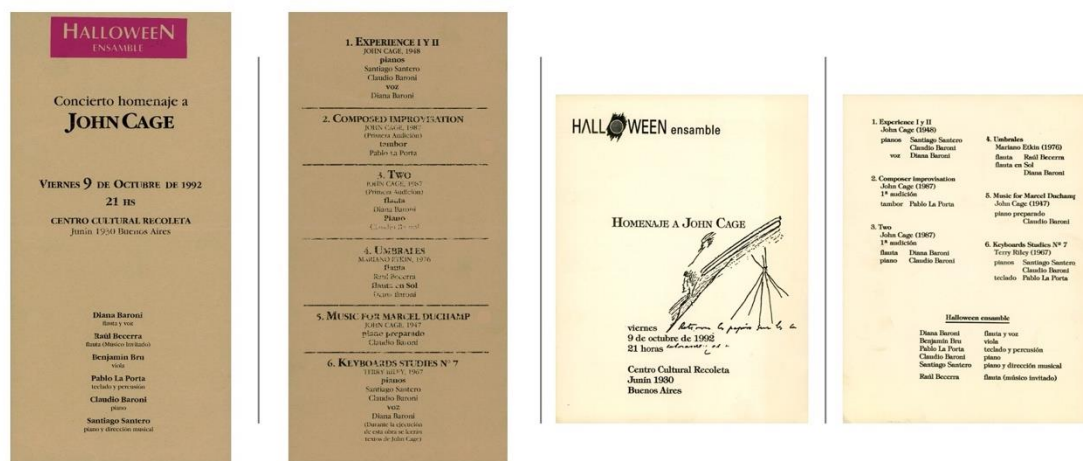


Ilustración 19 - Ensemble Halloween, conciertos 1992

La recepción de este evento estuvo centrada en la figura de John Cage, a un año de su fallecimiento en 1992, ya que la lógica del evento se ve como análoga a la de las obras de Cage que cuestionan “el concepto de obra como algo estrictamente delimitado”¹³⁹. El programa fue

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Silvia Gesell, “La música de Erik Satie da magia a la danza”, *La Nación*, 25 de agosto de 1993.

¹³⁸ Federico Monjeau, “Alrededor de John Cage en el Colón subterráneo”, *Clarín*, 5 de julio de 1993.

¹³⁹ *Ibid.*

concebido a partir de la consideración de la “densidad” de los distintos eventos, es decir manteniendo una densidad pareja, mayor o menor a lo largo de la duración de la obra. Si bien este tipo de experiencia ajena a la tradición del concierto podía ser asociado al “mítico” Instituto Di Tella, los integrantes del grupo no asumen una continuidad con esa época, ya que según Baroni “ninguno de nosotros llegó a vivirla. Para nosotros la herencia del Di Tella es muy extraña y no creo que sea muy directa. Creo que estas ideas las tomamos directamente de quien las inició”¹⁴⁰, es decir Cage.

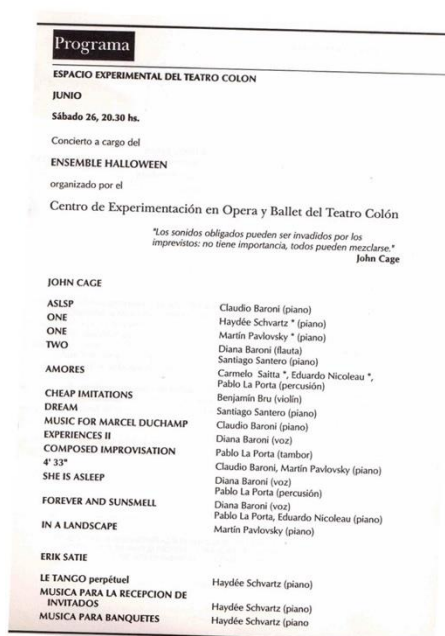


Ilustración 20 - Ensemble Halloween. Evento Cage, CEOP, 1993.

Ese mismo año se estrenó *Testimonio de María Schumann*, para actriz, piano y sonidos electrónicos, de Gerardo Gandini, un encargo del centro. Para esa ocasión el compositor realiza una segunda versión de la obra *RSCH: Testimonios*, estrenada en 1984 en el Centro Cultural Recoleta. Eso entra en la lógica de visitar a sus propias obras de Gandini una práctica de otros compositores del siglo XX, como Pierre Boulez o Karlheinz Stockhausen, quienes también realizaban distintas versiones de sus obras. A su vez, la partitura se suma al *corpus* de obras compuestas por Gandini a partir de los 80 sobre la figura y la música de Robert Schumann, que incluyen a *Eusebius* para piano y *RSCH: Escenas* para piano y orquesta. La obra, como todas las de Gandini, conserva para Monjeau una cualidad ensayística, experimental, “propia de toda obra que pueda calificarse de obra maestra”¹⁴¹.

¹⁴⁰ Martín Liut, “El Ensemble Halloween homenajea a John Cage en el Colón”, 2 de junio de 1993, p. 11.

¹⁴¹ Federico Monjeau, “La última locura de Schuman. Testimonio de María Schumann”, *Clarín*, 21 de junio de 1993.

Testimonio... se desarrolla en tres niveles, descritos con detalle en el programa de concierto. Un primer nivel consiste en una parte de piano construida sobre la obra *Eusebius*; un segundo nivel yuxtapuesto consiste en una banda de sonidos electrónicos construida con el material de los cuatro nocturnos, con tres apariciones que funcionan según Gandini como “comentarios dramáticos”¹⁴²; y un tercer nivel es el testimonio propiamente dicho, a partir de un texto de la hija de Schumann con Clara Wieck, en el que narra la locura de su padre.

El texto fue leído por Lía Ferenese y plantea una forma aditiva, ya que se retoma siempre desde el inicio agregando una parte según el esquema A, AB, ABC, etc. La obra concluye con una voz en off narrada por Sergio Renán con un informe médico sobre la locura de Schumann. En el programa Gandini describe el génesis de la obra a partir de un encargo de la Orquesta Filarmónica: “La figura de Schumann, su música, sus mitos, sus distintas identidades, fueron, durante 1984, una presencia obsesiva para mí y pretendí exorcizarla a través de varias obras compuestas durante ese año”¹⁴³.

El CEOB encarga también una ópera para niños al compositor Ezequiel Izcovich, quien compone *Tal y tul*. El planteo fue que “los chicos invaden así un reducto de vanguardia, tal vez desde su condición de contemporáneos, más libres de prejuicios estéticos, pero seguramente desde el feliz encuentro con artistas que mantienen viva su capacidad de juego”¹⁴⁴, con el objetivo de evitar “la infantilización en todos sus rubros, muy especialmente en el musical”¹⁴⁵. La reacción del público fue muy buena, especialmente hacia al espacio experimental del Colón, que “sugiere por sí mismo un clima de misterio, secreto, el acceso a un submundo donde pueden ocurrir todas las cosas”¹⁴⁶. Con una entrada libre, esta ópera infantil con influencias musicales de Igor Stravinsky y Érik Satie se propone como una actividad para las vacaciones

¹⁴² Gerardo Gandini, *Testimonio de María Schumann*, 1985, notas de programa.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ J.G., “Los chicos participan”, *Clarín*, 17 de julio de 1993.

¹⁴⁵ Federico Monjeau, “Ópera pequeña, no infantil”, *Clarín*, 17 de julio de 1993.

¹⁴⁶ Ruth Mehl, “Una moderna ópera para niños”, *La Nación*, 21 de julio de 1993.

de invierno, durante las cuales a los padres y madres les vienen “sobrando hijos y faltando ideas”¹⁴⁷ y da cuenta de una política a nuevos públicos por parte del Centro.

La temporada 1993 cerró con la presentación de la ópera *Más allá de las ciudades*, del pianista y compositor argentino Fernando Aure de 29 años, sobre la novela *El lanzallamas* de Roberto Arlt, con un libreto en forma de collage que incluía textos periodísticos. Afirmando una política de encargos a compositores argentinos que había comenzado con la creación del Centro, se trató de una obra con “una relación permanente con el rock, desde cantar con el estilo del rap hasta ciertos giros y convenciones que provienen de él”¹⁴⁸, sumándose a la tendencia que fusiona los géneros musicales populares y contemporáneos.

Vemos cómo el CEOB comienza a ocupar un espacio que estaba libre. Sin embargo, a diferencia de otras instituciones europeas como el ICI (Instituto de Cultura Iberoamericana), que programaba por lo menos dos autores latinoamericanos por semana, el grado de integración del Goethe con América Latina era menor. En materia de música contemporánea al menos, hacia 1993 vemos que el espacio que ocupaba el Instituto Goethe fue trasladándose hacia el CEOB, en donde además el proyecto de música contemporánea pudo expandirse y consolidarse.

El nuevo espacio soñado, sin embargo, entre en obra al año siguiente, por lo que la temporada del CEOB se desarrolla principalmente en el Teatro San Martín. La temporada consistió en gran parte de reposiciones, como *Noche transfigurada* de Arnold Schönberg, las *8 canciones para un rey loco* de Peter Maxwell Davies ¹⁴⁹, *La historia del soldado* con una puesta de Jorge de Lassaletta¹⁵⁰, *El combate de Tancredo* y *Clorinda* de Claudio Monteverdi y

¹⁴⁷ Diego Fischerman, “Para salvar la vaca. *Tal y Tul*, ópera para pibes”, *Página/12*, 16 de julio de 1993.

¹⁴⁸ Martín Liut, “Estrenan una ópera con rap e influjos del rock”, 10 de noviembre de 1993, p. 13.

¹⁴⁹ “Agenda”, *La Maga*, 18 de mayo de 1994, p. 20.

¹⁵⁰ Diego Fischerman, “Con el diablo en casa. Historia del soldado”, *Página/12*, 10 de septiembre de 1994; Diego Fischerman, “La historia del soldado”, *Revista Teatro Colón*, septiembre de 1994.

las *Mozartvariationen* de Gandini¹⁵¹. En el programa de esta última obra Gandini pone en evidencia el sub-texto político del texto que mencionamos en la sección anterior: cuando la soprano canta, en una variación lenta, *Dona nobis pacem*, coincidente con la guerra del Golfo, la cita “vuelve desgraciadamente a tomar actualidad”¹⁵².

La Sinfonietta Omega, por su parte, anuncia un ciclo de seis conciertos bajo el título “Perspectiva sobre el siglo XX” en el Centro Cultural Recoleta y el Festival “La música en los 90”¹⁵³. En coproducción con el Instituto Goethe y con el flamante CEAMC se programa el “Primer Festival de Música de Nuestro Tiempo: la música de los 90”. Los intérpretes convocados son Gandini con la Sinfonietta Omega, el Ensamble Halloween y los solistas Haydée Schvartz, Nora García, Carmelo Saitta, Jorge de la Vega, Daniel Kientzky, Susana Kasakoff, Luis Favero y Ángel Frette.

Como parte de los festivales que plantean normas de lectura del siglo XX en música, en el mismo se presentan obras 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 Saítta, John Cage, Gyorgy 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 otros.

El festival, de seis días de duración, es juzgado por Federico Monjeau como una “experiencia meritoria y auspiciosa”¹⁵⁴, presentando un panorama diverso de las corrientes

¹⁵¹ Federico Monjeau, “De Madrigales y vanguardias. Espectáculo de un centro experimental”, *Clarín*, 20 de agosto de 1994.

¹⁵² Programa *Mozartvariationen*, agosto 1994.

¹⁵³ “La Sinfonietta Omega y su temporada de este año”, *La Nación*, 19 de mayo de 1994.

¹⁵⁴ Federico Monjeau, “Seis días de cara al futuro. Valioso muestrario en el Primer Festival de Música de Nuestro Tiempo”, *Clarín*, 2 de septiembre de 1994.

estéticas del siglo XX, “desde el radicalizado ascetismo de Mariano Etkin en su obra *Locus solus*, uno de los varios estrenos argentinos, hasta el deliberado eclecticismo del estadounidense Alvin Curran”¹⁵⁵. El programa fue descrito como “un amplio panorama de la música contemporánea (realmente contemporánea, es decir, compuesta mayormente en estos últimos años)”¹⁵⁶. Uno de los puntos clave del programa – y que no escapa a la observación de Monjeau – fue cierto rechazo de la tradición serial, músicas que se sitúan al margen de esta herencia “sin caer en el eclecticismo o en el programa minimalista”¹⁵⁷, como es el caso de Etkin, Gandini, Kagel, Tauriello e incluso Ligeti. Sobre los estudios para piano de Ligeti ejecutados por Susana Kasakoff, Monjeau destaca el fuerte sentido de organicidad en el que coexisten rítmicas africanas, la música de Bali, los estudios para pianola de Nancarrow, la hemiola rítmica de Brahms o de Chopin y cierto diatonismo, pero evitando “la cita o el *pastiche*”.

Sobre el concierto de nuevos compositores argentinos (Cecilia Villanueva, Pablo Ortiz, Germán Cancián, Juan Pablo Simoniello, Andrés Gerzenzon, Jorge Horst y Fernando Aure), Monjeau señala que la selección “implica ya un criterio estético. Todas las obras tienen una calidad notable y no pocas muestras desarrollos personales. De un modo general, lo que diferencia a estas obras de lo que escuchaba una década atrás en las ferias musicales de San Telmo es la ausencia de modelos demasiado evidentes, la no duplicación de la estética de algunos maestros como Gandini, Etkin, Kröpfl o Viera”¹⁵⁸. El Ensamble Halloween, dedicado, en palabras de Santiago Santero, no a la música contemporánea sino a “algunas obras que no interesan, dentro de la música contemporánea”, retoma el programa del *Evento Cage* del 1993 en el CEOB, pero en el Instituto Goethe. El concierto repitió la convocatoria que había logrado el año anterior – en el que una multitud había quedado fuera de la sala – y con la sorpresa, una

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

vez más, por la “cantidad de gente joven”¹⁵⁹. Este tipo de iniciativas con una vocación didáctica tendrán ecos a lo largo de toda la década, en la programación del CEOB como en los ciclos sobre el cambio de siglo.

En los meses siguientes se suceden los homenajes a John Cage, a dos años de su fallecimiento. En junio y julio, Vivi Tellas realiza una puesta de *Europera V* de John Cage, con Haydée Schwartz en piano (quien había participado de su estreno en Estados Unidos). Luego, entre septiembre y octubre se realizan tres programas dedicados a la obra de Cage, John Cage I-II-III: la *Conferencia sobre nada* con régie de Tellas e interpretación de Alejandro Russovich; las *Sonatas e interludios*, por Gerardo Gandini al piano y una coreografía de Nora Codina; y *Four Walls* como “drama coreográfico en dos actos y un interludio” con Haydée Schwartz en piano, voz de Diana Baroni y coreografía de Roxana Grinstein – premio 1993 a la creación coreográfica del FNA¹⁶⁰.

Monjeau describe a *Europera* retomando las palabras de Cage, como un tipo de teatro en el que elementos independientes interactúan todos juntos – “las luces, el canto, la ejecución del piano, televisión y radio”¹⁶¹. La obra de Cage sigue el concepto de obra abierta, ya que está compuesta de fragmentos de óperas elegidos por los intérpretes. En la versión porteña de Tellas, la obra tuvo una duración de 60 minutos (indicados por un reloj digital en un video) en los que dos cantantes y una pianista interpretaron cinco arias de óperas y reducciones de óperas para piano (la pianista Haydée Schwartz tomó las reducciones hechas por Yvar Mikhashoff de *Incitation for desire*).

La puesta agrega un fonógrafo que reproduce óperas, una radio fuera de escena y una mesa para los operadores de luces y sonidos¹⁶². Para Monjeau, no encontramos, en la obra de

¹⁵⁹ Diego Fischerman, “Música contra el aburrimiento. Halloween”, *Página/12*, 1 de septiembre de 1994.

¹⁶⁰ Silvia Gesell, “Música de John Cage como fuente de inspiración para la danza”, *La Nación*, 2 de octubre de 1994.

¹⁶¹ Federico Monjeau, “Fragmentos del universo de un maestro”, *Clarín*, 9 de julio de 1994.

¹⁶² Martín Liut, “‘Europera V’ en el Centro Cultural San Martín”, *La Maga*, art. cit.

Cage, un “efecto paródico o de pastiche, un efecto que es casi inevitable en las actuales incursiones en el mundo de la ópera”¹⁶³, dado que Cage, en su interpretación, intenta decir que cualquier fragmento de ópera expresa el mundo de la ópera como una totalidad cristalizada.

La versión de Grinstein de *Four Walls* utiliza los muros del escenario para representar las paredes a las que alude el título de la obra, donde los bailarines-actores están “siempre circunscriptos a los contornos, a las fronteras”¹⁶⁴, con grandes elogios a la versión pianística de Haydée Schwartz¹⁶⁵. *Four Walls* permitió además “una curiosa verificación”¹⁶⁶: la sala llena durante todas las funciones, con unas 4000 personas en total que asisten a todo el ciclo. Fischerman subraya “la sorpresiva atracción que el nombre de Cage ejerce sobre el público porteño”¹⁶⁷.

El año cierra con dos obras puestas en escena por Lizzie Waisse y Willy Landín, *La Cantata del café*, de Johann Sebastian Bach, y *El que dice sí*, de Bertolt Brecht y Kurt Weill. La conjugación de Bach y Weill responde a un criterio de programación del CEOB constante desde su creación, la alternancia de obras de música antigua o barroca y obras del siglo XX. Monjeau destacó la versión de la obra de Brecht-Weill como “una de las mejores producciones escénicas que el CEOB ha realizado desde su creación”¹⁶⁸, subrayando “el ascetismo eficaz (marcación de actores, un par de peceras, una cama, el cuerpo desnudo de un hombre muerto y una iluminación sutil) que propone Willy Landín para esta “fábula sobre la irracionalidad de las costumbres” – lo cual en la cantata de Bach se ve en el conflicto entre dos generaciones por la “nueva locura de tomar café”¹⁶⁹.

¹⁶³ Federico Monjeau, “Fragmentos del universo de un maestro”, *Clarín*, 9 de julio de 1994.

¹⁶⁴ Diego Fischerman, “Cage revisitado. Four Walls”, *Página/12*, 5 de octubre de 1994.

¹⁶⁵ Haydée Schwartz, Jack Bruce, *John Cage. The Works for Piano 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 de octubre de 1994.

¹⁶⁹ *Ibid.*

Entre los balances del año, Diego Fischerman y otros críticos destacan al Ensemble Halloween – “que provocó un verdadero boom de público con sus *eventos Cage*”-, el ciclo “Siglo XX” del Teatro Colón y el Festival “Música de los 90”¹⁷⁰. Otro crítico incluye entre los eventos más importantes del año a la actividad del Espacio Teatral del San Martín, el Instituto Goethe, el CCR, las producciones del CEOB, el ciclo de la Sinfonietta Omega, el ciclo de música electroacústica del LIPM y el estreno de la obra *Reunión* de Marta Lambertini¹⁷¹.

La temporada de 1995 del CEOB, aún fuera de sede, tiene lugar en el Instituto Goethe, La Carbonera y en la Sala Martín Coronado del Teatro San Martín. La temporada comienza en el Goethe con *Varieté: Teatro Musical de los 60*, un concierto con puesta en escena, coreografía de Nora Codina y textos de Juan Carlos Paz y Ricardo Piglia¹⁷². Las obras fueron *Water Music* (1952) y *Aria* (1958) de John Cage; *Sequenza V para trombón* (1956) de Luciano Berio; *Tango Alemán* (1978) de Mauricio Kagel y *Poema sinfónico para 100 metrónomos* (1962) de Gyorgy Ligeti. Para el crítico Diego Fischerman, este repertorio de vanguardia de las décadas previas, pero con los oídos de los 90, revelaba, por un lado, ciertas marcas de época, pero sobre todo comentaba que al abordar las épocas de los manifiestos, “la lectura de fin de siglo revela su costado más político”¹⁷³. La obra de Ligeti, para 100 metrónomos, “proveyó un clima bien de los 60 en el que las risas nerviosas y los signos de exasperación de parte del público formaron parte, como no podía ser de otra manera, de la música”¹⁷⁴.

Ese mismo año se repuso nuevamente la ópera *Alice* de Marta Lambertini y se volvieron a programar las *Sonatas e interludios* de John Cage con la coreografía de Nora Codina en La Carbonera. Si bien la condición itinerante del espacio del CEOB fue forzada por las reformas

¹⁷⁰ Diego Fischerman, “Una temporada alta. Música clásica 1994”, *Página/12*, 17 de diciembre de 1994.

¹⁷¹ “Una temporada de alto vuelo. La escena actual”, *Clarín*, 29 de diciembre de 1994.

¹⁷² “Teatro musical de los ’60. A partir de hoy, en el Goethe”, *Clarín*, 6 de julio de 1995.

¹⁷³ Diego Fischerman, “La música de vanguardia de los 60, en los 90”, *Página/12*, 8 de junio de 1995.

¹⁷⁴ *Ibid.*

del subsuelo del Colón, Fischerman destaca un valor agregado a este hecho, es decir el interés adicional que una puesta *experimental* del Colón ocurra en un espacio “under” de San Telmo, determinando una apertura radical “a otras obras, a otros artistas, a otros públicos, y a otros ámbitos”¹⁷⁵.

El Centro programa un concierto escénico llamado “La terraza de las audiencias al claro de luna” en La Carbonera, con obras de cámara preexistentes – “Lettera Amorosa” y “Lamento de Orfeo” de Monteverdi; “La terraza de las audiencias al claro de luna”, “Fêtes galantes”, “Syrinx” de Debussy; “Oiseaux tristes”, “3 poèmes de Stéphane Mallarmé”, “Jeux d’eau”, y “Chansons Madécasses”, de Maurice Ravel. En una entrevista¹⁷⁶, Federico Monjeau recuerda la decepción de Gandini por la ausencia de críticas de este concierto escénico. Vemos la importancia que la crítica tenía en ese momento y la expectativa que comienza a crearse en una dinámica entre gestores y críticos.

Por su lado, la Sinfonietta Omega organizó un concurso de composición en el Instituto Goethe, donde también se presentó una mesa redonda (en co-producción con el CEAMC) sobre *La invención de Morel* de Reinhard Febel (basada en la obra de Adolfo Bioy Casares), un homenaje a Paul Hindemith por músicos argentinos, y una nueva visita del pianista Stephen Drury. El Goethe también invitó al músico Robert Fripp a presentar su obra *Soundscapes*. En su quinta visita a la Argentina, Fripp compartió el escenario con sus alumnos argentinos – los Gauchos Alemanes¹⁷⁷.

Por último, se estrena en 1995 la ópera *La ciudad ausente*, una colaboración entre el compositor Gerardo Gandini y el escritor Ricardo Piglia – un proyecto que se anunciaba en la prensa desde 1993. Las conexiones entre ambos artistas son numerosas, y son mencionadas por ellos mismos, por ejemplo, con la forma en la que conciben la práctica creadora. Piglia

¹⁷⁵ Diego Fischerman, “El lugar sin límites. John Cage revisitado”, *Página/12*, 2 de agosto de 1995.

¹⁷⁶ Entrevista con Federico Monjeau, Buenos Aires, 23 de septiembre de 2015.

¹⁷⁷ Daniel Amiano, “Paisaje sonoros de Fripp, con gauchos”, *La Nación*, 5 de abril de 1995.

afirmaba que, en tanto escritor, considera “a la música como el lugar al cual uno quiere llegar”¹⁷⁸.

Por su parte, Gandini resumía los puntos comunes con su colaborador afirmando que Piglia “hace en literatura lo que yo hago en música”¹⁷⁹, con “la utilización de materiales extraídos de otros contextos para construir un texto propio, o el uso de diferentes géneros y estilos que se cruzan y se superponen”¹⁸⁰, y las citas como elemento constructivo que permiten distintos “niveles de comprensión que genera cada obra en cada receptor”¹⁸¹. A partir de la novela de Piglia, la máquina de contar historias se transforma en la máquina de cantar historias, en las que un inventor hace un pacto con el diablo para conservar a su amada en forma de máquina, con fragmentos de obras de Mozart, Schumann, entre otros.

Hacia mediados de la década del 90, observamos que el CEOB comienza a definir una línea estética tendiente a difundir un repertorio “canónico” del siglo XX, atraer a un público joven, generar encargos a compositores argentinos, pero también formar intérpretes y artistas. El CEOB busca establecerse como un espacio de visibilidad para nuevos creadores, pero también un lugar para que Gandini pueda componer sus obras, incluidas las óperas a gran escala de mayor ambición de producción.

5.3. Del CEOB al CETC. Óperas contemporáneas y una despedida

Las cuatro temporadas del CEOB entre 1996 y 1999 están marcadas por la presencia de obras para escena. La temporada 1996 se realiza en *La Carbonera* de San Telmo, en el auditorio del Centro Cultural Borges y la Sala Casacuberta del Teatro San Martín. Comienza

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 de septiembre de 1993, p. 10.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Martín Liut, “Las citas y los niveles de comprensión”, *La Maga*, 8 de septiembre de 1993, p. 10.

con el espectáculo *Al claro de luna*, un concierto escénico similar a aquel de la temporada 1995, con las mismas obras. Prosigue con el espectáculo *La nariz del compositor*, con obras de Marta Lambertini – *La nariz de Mozart*, *O, Ewigkeit...!*, *Preludio coral*, *Preludio El campo de Crocket de la Reina*, *The Pool of Tears*, *Preludio Claro de Luna en la Nebulosa de Orión*, *Postludio*, y *La Cegala e la Formica*. Las obras de Lambertini fueron clasificadas como óperas de cámara, con referencias a distintos compositores – como un pasaje de *Don Giovanni*, con el hilo conductor sobre la “problemática del compositor y su arte”¹⁸² como motivo para las distintas obras.

Se destaca que si bien las obras se presentan fuera del Colón, los resultados artísticos fueron recibidos como “dignos de la tradición del gran teatro”¹⁸³. Se presentó también *El hombre de arena*, una obra clasificada como “teatro musical”¹⁸⁴ del compositor argentino Claudio Baroni (integrante del Ensamble Halloween), con libreto de Alan Pauls sobre el cuento homónimo de E. T. A. Hoffmann, y con una referencia clara, en la música, a *Winterreise* de Franz Schubert. La *régie* estuvo a cargo de Viviana Tellas, colaboradora recurrente del CEOB, y el vestuario y la escenografía fueron del artista plástico Juan José Cambre. En escena hay artistas de distintas disciplinas: un cantante (Víctor Torres), un actor (Iván Moschner), una bailarina (Diana Szeinblum) y un pianista (Claudio Baroni), como ejemplo de las colaboraciones entre las artes que se producían en este momento en el Centro.

El evento más singular de la temporada 1996 es *Estudio al estilo veneciano (EEV)*, creado por el Ensamble Halloween en el Centro Cultural Borges, luego del exitoso “Evento Cage” que el ensamble había presentado en 1993. *EEV* fue definida como una ópera multimedia en tres actos, con música de Claudio Baroni y Santiago Santero, y libreto de Reinaldo Laddaga.

¹⁸² “El compositor y su arte, en cuatro piezas”, *La Nación*, 19 de mayo de 1996.

¹⁸³ Armando M. Rapallo, “Con el nivel del Colón. ‘La nariz del compositor’, de Lambertini”, *Clarín*, 18 de mayo de 1996.

¹⁸⁴ “E.T.A. Hoffmann en teatro musical. ‘El hombre de arena’, de Viviana Tellas”, *Clarín*, 15 de agosto de 1996.

El Ensamble se presenta en una versión ampliada, con ocho instrumentistas¹⁸⁵, con el texto a cargo de dos cantantes (el contratenor Sergio Pelacani en el personaje de la mujer y el barítono Leonardo Garvie como el hombre) y un narrador (Rodrigo Molina Zavalía). La puesta en escena incluye videos originales creados para la obra por Claudio Caldini.

La crítica recalcó su originalidad y una concepción vanguardista, destacando que “casi escapa del género operístico”¹⁸⁶. Sin una historia lineal ni un planteo dramático, es una obra de una “abstracción radical”, y donde se produjo una “sustitución del tiempo dramático por el tiempo – la duración – de sus materiales musicales, visuales, literarios”¹⁸⁷. En cuanto a los materiales musicales en sí mismos, se caracterizaron por una estricta economía (con las líneas de canto escritas sobre un único intervalo), y por la repetición variada o la mínima variación (por sobre el principio de contraste). Las imágenes del video de Claudio Caldini también estuvieron construidas sobre el principio de la mínima variación, con secuencias de bosques, aves, e insectos. *EEV*, en la crítica de Monjeau, “realiza una polémica y valiosísima intervención en el género operístico”¹⁸⁸.

Ese año se programa también *Variété Barroco*, creado y con *régie* de Horacio Pigozzi, sobre canciones de compositores barrocos (Caccini, Haendel, Couperin, Hoteterre, J. S. Bach, Haendel) y la participación del Coro Nacional de Niños. También se vuelve a presentar *María Schumann: Testimonio*, estrenada en 1993, pero en el teatro La Carbonera, una sala juzgada demasiado ruidosa para una buena apreciación de las sutilezas de la obra¹⁸⁹.

Por último, se encarga uno de los raros espectáculos con ballet, *Proyecto 96*, para el que se convocó a tres compositores y tres coreógrafos dando por resultado las siguientes obras:

¹⁸⁵ El Ensamble Halloween contaba también con los siguientes integrantes: 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 de julio de 1996.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Martín Liut, “Imágenes de Schumann en un testimonio de Gerardo Gandini”, *La Nación*, 23 de octubre 1996.

Trist e Ysola con música de Fernando Aure (*Waldo y su son*) y coreografía de Roxana Grinstein; *Dos, sobre la linde* con música de Germán Cancián (*Sobre la linde*) y coreografía de Carlos Trunsky; y *Si él me besara con besos de su boca* con música de Andrés Gerzenzon y coreografía de Mariano Patín¹⁹⁰. Las divergencias estéticas entre las tres obras fueron para Martín Liut, características de la producción contemporánea en música de esa generación de compositores (que tenían entre 30 y 40 años), que se caracterizaba por la diversidad y donde es “difícil encontrar escuelas o corrientes dominantes”¹⁹¹, como lo habían sido el serialismo integral o el minimalismo en generaciones anteriores.

Por su parte, el Goethe comienza a disminuir su actividad por un recorte de presupuesto del Instituto, como parte de un proyecto mayor de recorte cultural. En entrevista con *La Nación*, el nuevo secretario general del Instituto Goethe, Joachim Sartorius, explica que el Instituto jugó un rol determinante para generar una nueva imagen de Alemania a través de una acción cultural internacional, para lavar “las huellas de sangre que el nazismo había desparramado por el mundo”¹⁹² durante la Segunda Guerra Mundial. Anuncia sin embargo un cambio de época: “los años de las vacas gordas para cultura pasaron”¹⁹³, dijo, como parte de un recorte general iniciado en 1994 con el cierre del Goethe San Juan. “Ya no se reflexiona sobre el valor de la cultura, sino sobre su precio. Yo no sé cómo será en la Argentina, pero en mi país el gran instrumento de la política cultural hoy es la calculadora”, observó, asociando el recorte actual a la decisión de priorizar las acciones en Europa Oriental para reintegrar el Este luego de la caída del Muro de Berlín, con presión para crear allí 13 nuevas filiales. Sartorius admite el “malestar” que esta nueva política puede generar en la Argentina.”¹⁹⁴

¹⁹⁰ Silvia Gesell realiza una descripción de las tres obras en su artículo, “Vanguardias dislocadas”, *La Nación*, 21 de septiembre de 1996.

¹⁹¹ Martín Liut, “Compositores con tutú”, *La Nación*, 21 de septiembre de 1996.

¹⁹² Carolina Arenes, “El Instituto Goethe frente a la época de las vacas flacas”, *La Nación*, 16 agosto de 1996.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ “Recorte en la Argentina. Menos cultura”, *Revista Noticias*, 13 de julio de 1996.

En el año 1997 se producen dos hechos importantes: por un lado, el centro vuelve a funcionar en su sala propia ubicada en el subsuelo del Colón; por el otro, hay un cambio de nombre, a que el CEOB será a partir de este año el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC). La temporada comenzó con una puesta de la ópera *El cimarrón* (1969-70) del alemán Hans Werner Henze (1926), compuesta mientras el compositor vivía en Cuba. El libreto fue escrito por Hans Magnus Enzenberger a partir de una autobiografía oral de Miguel Barnet, veterano de la guerra de la Independencia (1895-98). El texto es una épica que da cuenta de la fascinación de los intelectuales por la revolución cubana, con una estética que el programa de la obra define como “barroca y heterogénea”¹⁹⁵. La ópera fue la primera obra del compositor presentada en la Argentina, y contó con una puesta del argentino Rubén Szuchmacher, los músicos Marcelo Lombardero (barítono), Ariel López (guitarra), Jorge de la Vega (flauta), Gerardo Cavanna (percusión), y la dirección musical de Gerardo Gandini.

Las distintas críticas calificaron a la obra como un recital escénico, teatro musical o “una especie de mini-ópera” o más bien un “cuento escenificado”¹⁹⁶. Monjeau insiste en que la obra “no es una ópera”¹⁹⁷ a pesar de los movimientos escénicos del cantante, sino más bien un relato épico articulado en pequeñas escenas, o incluso una “pieza de teatro musical”¹⁹⁸. El elogio de la puesta y la interpretación musical enfatizó la importancia de los 48 ensayos que se programaron para armar la obra¹⁹⁹. Gandini, por su parte, la define como “una obra de teatro musical, con una cuota alta de experimentación, lo que la hace particularmente apta para ser tocada en un programa de nuestro Centro”²⁰⁰.

¹⁹⁵ Hans Werner Henze, *El Cimarrón. Programa*, CETC, 1997.

¹⁹⁶ Diego Fischerman, “Una ópera-homenaje a la Revolución Cubana”, *Página/12*, 30 de mayo de 1997.

¹⁹⁷ Federico Monjeau, “La belleza de un relato épico”, *Clarín*, 24 de mayo de 1997.

¹⁹⁸ Federico Monjeau, “Se estrena una ópera ‘a la cubana’. Hoy en el Centro de Experimentación del Colón”, *Clarín*, 15 de mayo de 1997.

¹⁹⁹ Federico Monjeau, “La belleza de un relato épico”, *Clarín*, 24 de mayo de 1997.

²⁰⁰ Alberto Catena, “Gandini habla de El Cimarrón”, *Revista Teatro Colón*, mayo 1997.

La acción dramática descansa en el barítono, Lombardero, quien durante los 80 minutos de la obra narra en primera persona las peripecias de la vida de un esclavo en la Cuba colonial. La recepción porteña de Henze lo define como un compositor europeo que se situó a contracorriente, como un *outsider* que partió al sur de Italia y luego a Cuba, en lugar de asistir a los cursos de Darmstadt, o a los de René Leibowitz y Pierre Boulez; dándole la espalda al serialismo para componer óperas y sonatas, y consolidarse como precursor del posmodernismo, capaz de unir “una serie dodecafónica con una escala modal del siglo XVI”²⁰¹. Es interesante que Gandini se acerca a los planteos de Henze en su propia música, al asociar la música de Henze no tanto al postromanticismo (como lo plantean algunos de sus críticos), como en tanto respuesta del músico alemán ante la constatación que “algunos procedimientos de la vanguardia se han agotado”²⁰².

Según Gandini, es un lenguaje que propone una búsqueda de expresiones musicales más directas, con una comunicación inmediata con el público²⁰³. La importancia del CETC como el espacio para el estreno de esta obra es destacada por distintos actores del sector cultural: “Y ya vendrá el tiempo en que se diga y escriba que *El Cimarrón* se estrenó en 1997 en Buenos Aires”, declara en ese momento el director general del Teatro Colón, Kive Staiff, recalcando la importancia del CETC junto con la programación de *Don Pasquale* en la sala grande, ya que “en el Colón hay lugar para los dos”²⁰⁴.

Sin embargo, lo más ambicioso de la temporada es sin duda *Proyecto 97*, un encargo a tres compositores argentinos para visitar *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, la ópera de Claudio Monteverdi con textos de Torquato Tasso. El programa incluye la obra de Monteverdi y las obras encargadas: *Canto XII* de Gabriel Valverde, *Parodia* de Pablo Ortiz y

²⁰¹ Martín Liut, “Hans Wener Henze. Un ecléctico fiel a sí mismo”, *Revista Teatro Colón*, mayo 1997.

²⁰² Alberto Catena, “Gandini habla de El Cimarrón”, *art. cit.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Kive Staiff, “Editorial. Clásicos de hoy y de mañana”, *Revista Teatro Colón*, mayo 1997.

Tancredi y Clorinda de Carmelo Saítta. Esta invitación trae a un primer plano la idea, en palabras de Ortiz, de que “(l)a historia de las obras basadas en otras obras es en realidad la historia de la música”²⁰⁵, o en otras palabras, el “credo” gandiniano. En el caso de la obra de Ortiz, el compositor alude a “referencias fragmentarias” de una cultura argentina “virtual”: “(p)or ejemplo, pensé que Tancredi, al contemplar a Clorinda por primera vez, la vería ‘rara, como encendida’, y eso me sugirió una melodía”²⁰⁶ haciendo referencia al tango “Los mareados” de Enrique Cadícamo y Juan Carlos Cobián.

Por su lado, Saítta parte “de una estructura formalmente organizada”, en la que coexisten “rasgos de la teoría de los afectos monteverdiana – propios del melodrama –, con la música electroacústica; imágenes que transcurren en la escena, en contrapunto con las mediatizadas del video; acciones propias de la ópera tradicional con las acciones épicas del teatro brechtiano. Testimonio del arte actual, que para nosotros se muestra forzosamente heterogéneo, discontinuo y fragmentario”²⁰⁷. La crítica celebró esta “ambiciosa”²⁰⁸ propuesta, de “reescribir a Monteverdi”²⁰⁹, y que es calificada como “posmoderna” entendida como una “aceptación de la modernidad”²¹⁰. Kive Staiff vuelve a dar su apoyo al CETC como un “disparador propicio para las flechas de la vanguardia”, como un espacio propicio para nuevas propuestas estéticas de música, ópera y danza, y quizás más importante, como un “ámbito en el que artistas argentinos encontraron un basamento institucional”²¹¹ en donde experimentar.

Sin embargo, a fines de año, se pone en evidencia una tensión entre Kive Staiff, el director general del teatro, y Miguel Angel Veltri, el director artístico. Una postura más

²⁰⁵ Pablo Ortiz, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda. Programa*, 1997.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Carmelo Saítta, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda. Programa*, 1997.

²⁰⁸ Federico Monjeau, “Un proyecto más que ambicioso”, *Clarín*, 5 de septiembre de 1997.

²⁰⁹ Martín Liut, “Reescribir a Monteverdi”, *La Nación*, 22 de agosto de 1997.

²¹⁰ Diego Fischerman, “Tres compositores en busca de una misma obra”, *Revista Teatro Colón*, septiembre 1997.

²¹¹ Kive Staiff, “Editorial. De vanguardias y de clásicos”, *Revista Teatro Colón*, septiembre 1997.

conservadora de Veltri se contrapone a un compromiso con la modernidad de Staiff²¹². Estas discrepancias estéticas se aparecen durante el anuncio a la prensa de la temporada 1998, donde Staiff presenta la programación del ballet, el CETC y la orquesta académica, mientras que Veltri se encarga de anunciar la temporada lírica y la filarmónica. Fue en ese acto que se manifestó un “credo musical”²¹³ conservador de Veltri, afirmando preferir “rescatar viejas puestas”²¹⁴ por una necesidad presupuestaria, sin asumir los riesgos y con “un deseo evidente de halagar a la audiencia”²¹⁵. El programa de la Filarmónica es criticado como carente de los “programas eclécticos y un perfil definido”²¹⁶ de otras épocas. La presentación de Staiff en contraste fue elogiada, y el propio Staiff afirmó la facilidad de programar en el CETC ya que las coincidencias con Gandini eran “muy grandes”. Staiff plantea al CETC, como “un lugar donde todo es posible, hasta el fracaso”, y que responde a un postulado ideológico que alinea a la libertad de fracasar como la “base de la vanguardia”²¹⁷.

La temporada de 1998 continúa en la sala del CETC en el subsuelo del Teatro, pese a los problemas en la dirección, con algunas funciones en El Aleph (CCR). La crítica elogia el regreso “con gloria”²¹⁸ del CETC a su propio espacio, luego de los tres años de reformas, con una programación que tuvo su eje en la producción nacional. El crítico Jorge Aráoz se refiere al programa del Quinteto CEAMC en el Goethe como “la única presencia fuerte y trascendente de la actualidad musical” de ese año, a la vez que reflexiona sobre la cantidad de música de “100 años o más” que se programa por ser la música con la que los melómanos entablan una

²¹² Juan Carlos Montero, “Veltri: ‘Mi criterio es más conservador’”, *La Nación*, 18 de octubre de 97.

²¹³ Pablo Kohan, “Colón modelo 1998: Detrás de las noticias, la verdadera historia”, *La Nación*, 18 de octubre de 1997.

²¹⁴ Martín Liut, “El Teatro Colón desafina”, *La Nación*, 18 de octubre de 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 de octubre de 1997.

²¹⁸ Martín Liut, “Brecht y Weill, sin subtítulos”, *La Nación*, 11 de abril de 1998.

“profunda identificación emocional”, dándole a los autores la “categoría de inmortales”, y juzgando que “nadie, en su sano juicio, puede animarse a discutir la justicia de esta preferencia de la gente”²¹⁹. Sin embargo, se pregunta, “¿cómo saber si en el presente no se ha creado también muy buena música que podría incorporarse a las preferencias mayoritarias?”²²⁰. La pregunta sobre si la música actual no gusta o simplemente no se programa es recurrente y está en el centro de los postulados de Gandini en su labor de programador y gestor cultural.

La obra que abre la temporada fue *Mahagonny Songspiel*, de Bertolt Brecht y Kurt Weill en versión española – programada junto con seis canciones de Weill-Brecht cantadas en alemán. La ciudad decadente de Mahagonny fundada por Brecht y Weill en la década del 20 vuelve al Colón, ya que *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (versión posterior y de mayor escala), se había presentado en la sala grande del teatro diez años antes. La puesta estuvo a cargo de Marcelo Lombardero – quien la había realizado previamente en la Scala de San Telmo y que resalta la importancia de hacer una versión doblada al español sin subtítulos, para que el contenido del texto y su peso se entiendan²²¹. Este fue el mayor riesgo del *régisseur*, quien tradujo los textos “a un castellano ‘argentino y actual’”²²², utilizando a Mahagonny como símbolo para criticar a la sociedad burguesa de la década del 20, ya que “se hace aún más cruda cuando se canta en castellano y se potencia con el efecto paródico y a la vez distanciador de la música de Weill”²²³.

Diego Fischerman describió a la puesta como una “versión hardcore”²²⁴ de la obra, destacando la actuación de la cantante Graciela Oddone, en donde la ciudad se vuelve un

²¹⁹ Jorge Aráoz Badi, “Ciclo contemporáneo. Zorzi, Prokofiev y el Quinteto CEAMC, en la agenda del Colón”, *La Nación*, 9 de abril de 1998.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Martín Liut, “Brecht y Weill, sin subtítulos”, *art. cit.*

²²² Martín Liut, “Brecht-Weill, contundente y sin fisuras”, *La Nación*, 15 de abril de 1998.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Diego Fischerman, “Mahagonny versión hardcore”, *Página/12*, 16 de abril de 1998.

símbolo del capitalismo, y aparece un “tornado para representar la crisis”²²⁵, tomando la idea de Adorno de un “kitsch satánico” de la naturaleza polifónica de las ciudades modernas, en donde coexisten una orquesta de jazz, canciones y una orquestación “áspera y punzante”²²⁶. Por su parte, Monjeau describe a la puesta como “admirable” y sitúa a la música de Weill en una genealogía más compleja que la de la llamada Nueva Objetividad de la década del 20 y su “manual de estilo”²²⁷.

El foco de la programación de ese año estuvo puesto en obras para escena, con la reposición de *El Cimarrón* – ahora definida como una “ópera de cámara” en lugar de “recital escénico”, como en su estreno – y los estrenos de *Incursión. Tema/Fausto*, *Una voz en el viento* y *Un sueño olvidado*. La obra de teatro musical *Incursión...*, presentada en el CCR fue una de las primeras colaboraciones del colectivo Grupo de Trabajo (GdT), conformado por la actriz/escritora María Inés Aldaburu, el compositor Martín Bauer, el actor/director Carlos Lipsic, con la dirección de Santiago Santero y sobre un texto de Estanislao del Campo.

La obra reflexionaba sobre el género gauchesco, caracterizado por Diego Fischerman como un género conflictivo por haber sido “entronizado además como el canto a la verdadera patria por el nacionalismo fascista de los años ’30, en contra de la cultura inmigrante – socialista o anarquista, por añadidura”²²⁸. En la obra, Aldaburu abordó lo gauchesco alternando a E. del Campo con textos críticos de Lugones, Norah Borges o el diccionario – a cargo de tres personajes que encarnan la “mirada de Buenos Aires”, o más precisamente “esa difusa oligarquía identificada con el público del Colón”²²⁹. La obra fue elogiada por el montaje de

²²⁵ Diego Fischerman, “El satánico Dr. Kitsch”, *Página/12*, 9 de abril de 1998.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ Federico Monjeau, “La sociedad de dos poetas únicos”, *Clarín*, 13 de abril de 1998.

²²⁸ Diego Fischerman, “Vieras qué lindo el teatro con música, lo vieras en la Recoleta”, *Página/12*, 27 de junio de 1998.

²²⁹ *Ibid.*

textos de Aldaburu y una música con evocaciones de milonga en los rasguidos de las dos guitarras para aludir a lo gauchesco.

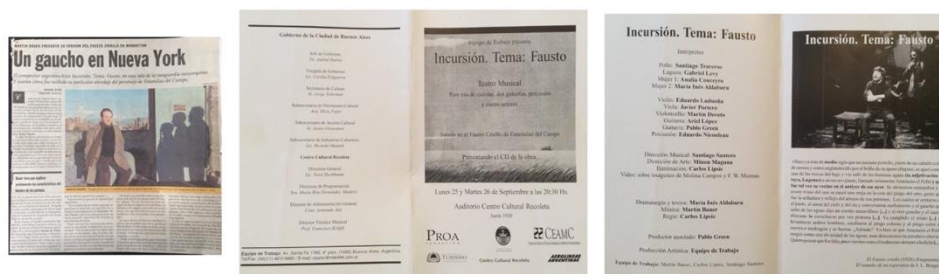


Ilustración 21 - *Incursión. Tema/Fausto* (1998)

La recepción fue menos entusiasta con *Una voz en el viento*, la obra de Pablo Ortiz con libreto de Tito Lorefice y Silvina Reinaudi, dirección musical de Alejo Pérez Pouilleux, y la dirección de títeres de Tito Lorefice, estrenada en El Aleph. Presentada como una ópera, el compositor trabajó con materiales preexistentes que explicita en una entrevista: “(e)l operómano avispado encontrará referencias sobre todo a *L’enfant et les sortilèges* de Ravel, espadas wagnerianas, furtivas lágrimas, pequeñas alusiones a *Los paraguas de Cherburgo* de Michel Legrand y Jacques Demy, algún repertorio nacional explícito, y un pequeño homenaje a Carmen Miranda”²³⁰. Mientras que Jorge Aráoz Badí encuentra “insólito” el hecho de presentar una ópera infantil²³¹, el crítico Juan Garff deplora la ininteligibilidad de una parte del texto en un espectáculo “infantil”, con los títeres relegados a un rol “de figurantes y no de protagonistas”²³².

²³⁰ Pablo Ortiz, *Una voz en el viento*. Programa, CETC, 1998.

²³¹ Jorge Aráoz Badí, “Ópera para niños. Se presenta en vacaciones en el Recoleta”, *La Nación*, 23 de julio de 1998.

²³² Juan Garff, “Títeres con voz de ópera”, *Clarín*, 25 de julio de 1998.

Un género más híbrido caracterizó a *El carro alado*, una danza teatral con obras de Bruno D'Astoli y Antonio Tauriello con coreografías de Carmen Tarsi. La misma fue descrita como parte de un nuevo género donde “pasos, figuras y movimientos se organizan en un lenguaje plástico-expresivo integrado al espacio sonoro. Decorados, elementos escénicos, luces y vestuario se funden en un espectáculo rigurosamente ensamblado y puntualmente estructurado”²³³. Un “espectáculo mixto” de música, danza y teatro, “donde se conjugan una técnica moderna con una técnica muy personal que obedece más al desenvolvimiento de una acción teatral sobre un argumento dado, con mayor convicción que el convencional ballet con sus movimientos y esquemas plásticos”²³⁴.

5.3.1. Despedida y Sin Voces

En 1999 se festejan los 10 años del CETC, con un anuncio de temporada que incluye seis espectáculos de ópera y ballet. Comienza también con una idea de programación puntual de Gandini: despedir al siglo XX. Para esto crea un ciclo de conciertos bajo el nombre de “Despedida del siglo XX” con entrada libre y gratuita. Dentro de este ciclo se programaron los siguientes ensambles: Danish Chamber Players, con obras danesas y argentinas, en el mes de mayo; Ensamblés XXI en junio; un concierto de Luis Mucillo en julio; un concierto de percusión a cargo de Ángel Frette en agosto; el Grupo Arcana en septiembre; obras de Igor Stravinsky, Pierre Boulez y Morton Feldman para piano a cuatro manos, a cargo de Gerardo Gandini y Alejo Pérez Pouilleaux en octubre; un concierto del Estudio Coral de Buenos Aires dirigido por Carlos López Puccio²³⁵, también en octubre; y una interpretación de *Cantata para América Mágica* de Ginastera, bajo la dirección de Gandini²³⁶. El ciclo buscaba generar un

²³³ Antonio Tauriello, Bruno D'Astoli, *El carro alado. Programa*, 1998.

²³⁴ Juan Carlos Montero, “Vuelo hacia la vanguardia”, *La Nación*, 28 de agosto de 1998.

²³⁵ Martín Liut, “Siglo de la diversidad”, *La Nación*, 25 de octubre de 1999.

²³⁶ Juan Carlos Montero, “Destellos con percusión y canto”, *La Nación*, 6 de noviembre de 1999.

mayor acceso a la música contemporánea, con una programación que hacía accesible las obras al público.

El Quinteto CEAMC abre la temporada 1999 con un concierto, cuya recepción crítica celebró la calidad de los intérpretes y la importancia del repertorio al que se dedican. En la presentación del concierto, Gerardo Gandini reflexiona sobre la década que termina y el comienzo del CETC, recordando el pedido de Sergio Renán – “Gerardo, quiero que sigas haciendo lo que hacés siempre, pero que lo hagas en el Colón”²³⁷ como el comienzo del centro. Sin embargo, fue también un momento que puso en evidencia tensiones dentro de la institución, ya que ninguna autoridad del teatro asistió al concierto, y, en palabras de Gandini, “Están todavía los que no saben, aquí dentro, si somos o no somos parte del Colón (...) pero diez años no es poco en un país en el que lo único que dura son algunos presidentes”²³⁸.

Interesante el dato que el ciclo “Despedida del siglo XX” había sido pensado dentro de la programación de la Filarmónica de Buenos Aires y debía culminar con la participación de Mauricio Kagel (en un regreso histórico del compositor al país luego de 30 años de ausencia y reconocimiento internacional), pero que el CETC fue el único lugar que pudo recibir la idea, por lo que Gandini redujo el ciclo a una serie de conciertos de cámara a partir de ensambles locales existentes que trabajaban la música que pronto iba a ser la música del siglo pasado.

Gandini continúa, el objetivo del ciclo era que generaciones futuras no dijese: “Qué siglo extraño; la gente de esa época no oía lo que se componía en esa misma época”²³⁹. Sobre el concierto del Quinteto CEAMC, Fischerman elogió la calidad de las interpretaciones y la elección de una obra de Olivier Messiaen, quien, al igual que Schönberg, Stravinsky, Berio, Kagel o Ligeti, son “para la mayoría de los organizadores locales de conciertos, la encarnación del mal. Salvo para la acción de grupos independientes o para un reducto como el CETC, el

²³⁷ Diego Fischerman, “Un quinteto para el principio del tiempo que viene”, *Página/12*, 30 de abril de 1999.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*

siglo XX ha sido lisa y llanamente borrado del canon. (...) La música de tradición escrita que se escucha en Buenos Aires termina, en la mayoría de los casos, en 1899”²⁴⁰.

La disonancia entre los repertorios volverá a encontrar una resonancia física entre la sala experimental del subsuelo y la sala principal del teatro, en palabras de crítico Martín Liut, recalcando también las tensiones de la dirección del teatro con este espacio:

Arriba, en la sala principal del Teatro Colón, Otello mataba por celos por cuarta vez a su amada Desdémona para luego suicidarse. Abajo, en el subsuelo, el Quinteto CEAMC ofrecía un concierto inolvidable que iniciaba la décima temporada del atípico proyecto que es el CETC sin la presencia de los directores general, Luis Ovsejevich, y artístico, Mario Perusso. Según Perusso, el Colón “es un museo”, pero parece que la dirección del teatro no tiene pensado recorrer el pabellón dedicado al siglo XX.²⁴¹

Esta tensión entre el arriba y el abajo del Teatro Colón vuelve a surgir con la versión presentada en el mes de junio de la ópera *La vuelta de tuerca* de Benjamin Britten, con dirección musical de Gerardo Gandini y puesta de Rubén Szuchmacher. Si bien la misma fue aclamada por la crítica, tanto en su puesta como en su versión musical²⁴², también se constataron las limitaciones de un espacio como el del CETC: la ópera de Britten debía ser parte de la programación lírica de la sala grande, pero fue remplazada por “la olvidable *Aurora* de Panizza”²⁴³.

Fischerman describe al CETC como “prisionero del pensarse a sí mismo en relación con lo que sucede arriba” y que como en la Biblia, “el infierno (el sótano) es apenas un remedio desmejorado, menos eficaz, del orden divino que rige en las alturas”, destacando sin embargo que “en el desafío de poner *abajo* lo que *arriba* no fue posible es donde se encierran los éxitos y, también, aquellos aspectos de esta puesta que no logran articularse con precisión”, si bien la

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Martín Liut, “Con solvencia camarística”, *La Nación*, 29 de abril de 1999.

²⁴² Federico Monjeau, “Opera teatral con notable elenco”, *Clarín*, 1 de junio de 1999; Martín Liut, “Una tuerca aceitada”, *La Nación*, 2 de junio de 1999; Diego Fischerman, “Fantasmas en el Centro Experimental del Colón”, *Página/12*, 29 de mayo de 1999; Juan Carlos Montero, “Una ópera con fantasmas”, *La Nación*, 29 de mayo de 1999.

²⁴³ Diego Fischerman, “Venganza de los fantasmas caídos”, *Página/12*, 3 de junio de 1999.

interpretación musical es calificada como “cercana a la perfección”²⁴⁴. Szuchmacher mismo asegura que el mayor problema fue “poner esta ópera en este espacio”²⁴⁵.

En nuestro análisis de la recepción crítica de las manifestaciones musical del CETC, vemos que se produce una endogamia en el circuito. Ya no se produce una repartición que considera que la crítica está por un lado y la institución por el otro, en un momento de alteridad – como había ocurrido en momentos previos del siglo XX. Lo que vemos en nuestro caso es que los discursos de Gandini se reinyectan en el sistema a través de sus amigos críticos – que incluso escriben en las notas de programa, en una dinámica de cooperación dentro de este mundo artístico contemporáneo²⁴⁶.

Nos detendremos para concluir esta sección en la ópera que cierra el siglo en el CETC: *Sin Voces*, un encargo al compositor Marcelo Delgado, con puesta en escena de Emilio García Wehbi y textos de la poeta Elena Vinelli. El motor del proyecto fue Delgado, quien luego de recibir el subsidio de la Fundación Antorchas a la creación artística, se acercó al CETC con una propuesta de teatro musical, en donde le sugirieron la colaboración con Wehbi.

La ópera fue la primera de dos colaboraciones entre los tres autores²⁴⁷ y la primera de cinco colaboraciones entre el compositor y el dramaturgo²⁴⁸. Veremos cómo esta obra permite entender la forma en la que los artistas combinan sus prácticas de teatro musical y literatura en lo que definieron como algo que “no es una ópera”²⁴⁹. El texto de Vinelli, que no responde a

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Diego Fischerman, “Los fantasmas de la ópera”, *Página/12*, 6 de junio de 1999.

²⁴⁶ Howard Becker, *Art Worlds...*, *op. cit.*

²⁴⁷ *Sin Voces* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programa de concierto, CETC, 1999; *Anna O* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programa de concierto, CETC, 2004.

²⁴⁸ *Sin Voces* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programa de concierto, CETC, 1999; *Anna O* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programa de concierto, CETC, 2004; *El matadero. Un comentario* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programa de concierto, Centro Cultural Rojas, 2009; *El (A)parecido* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programa de concierto, CETC, 2010; *Luzazul* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programa de concierto, CETC, 2013.

²⁴⁹ “‘No es una ópera’, según explica su compositor”, Diego Fishermann, “Una obra sobre la ausencia”, *Página/12*, 20 de noviembre de 1999, p. 27; Martín Liut “Buenos Aires, nueva música”, *La Nación*, 20 de noviembre de 1999.

una narrativa dramática lineal, describe un mundo enrarecido y que se encuentra en un estado general de ausencia, situada a medio camino entre la vida y la muerte, la existencia y la inexistencia. El poema está enmarcado en la historia bíblica de los hermanos Caín y Abel, cuyas voces se entrelazan para crear a los personajes de Cael y Abín, como leemos en la tercera Escena:

Una de las voces dice que sí, que algo hay, algo que está llegando./ Los que llegan lloran y gozan./ Los que gozan se llaman Abín./ Se llaman Cael los que gozan./ El resto es nada.²⁵⁰

Estas dos historias de Cael y Abín entrelazadas se asocian – para Wehbi —con “metáforas de la historia argentina y sus facciones, que nunca dudan en sacrificarse entre sí generación tras generación”²⁵¹. *Sin voces* es una obra sobre la ausencia, pero en la que la ausencia hace alusión también a los desaparecidos de la última dictadura militar del país como voces ausentes. En este sentido *Sin Voces* se une a *La casa sin sosiego* en la lista de obras sobre la historia reciente argentina.

La relación con los desaparecidos fue destacada por la crítica, si bien los autores señalaron que no es una interpretación excluyente – “los desaparecidos son algunos de los ausentes, pero también hay otros”²⁵², cuyos susurros la obra intenta traer al presente – “traer las voces. Rehacer los murmullos para que todo sea contado”²⁵³. A la vez, pone en crisis el género operístico ya que “(e)l peso y la movilidad de la escena amenazan con transformar lo que podría formar parte del género de la ópera de cámara en una pieza de teatro con orquesta” siendo éste, para Monjeau, su mayor mérito – “la amenaza sobre el género, la colisión productiva”, que le permitió al CETC recuperar una “auténtica dimensión experimental”²⁵⁴. En

²⁵⁰ Texto de Elena Vinelli, en *Sin Voces* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programa de concierto, CETC, 1999.

²⁵¹ Emilio García Wehbi, sitio web: <http://emiliogarciawehbi.com.ar/archivo/sin-voces/>

²⁵² Diego Fischerman, “Una obra sobre la ausencia”, *Página/12*, 20 de noviembre de 1999.

²⁵³ Texto de Elena Vinelli, en *Sin Voces* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programa de concierto, CETC, 1999.

²⁵⁴ Federico Monjeau, “El género amenazado”, *Clarín*, 23 de noviembre de 1999.

Sin Voces, la cantante no canta y los actores no actúan. En su lugar, todos ponen sus cuerpos físicos y sus voces en una especie de ritual bíblico, para recuperar fragmentos de la memoria perdida de “una sociedad caníbal que nunca ha dejado de engullirse a lo largo de la historia”²⁵⁵. La resonancia política con la historia argentina de ausencia en *Sin Voces* queda clara en el texto:

Creemos recordar los besos de las madres que tuvimos: las oscurecieron./Sí, esa noche./La noche en que Abín, engolosinado con su suerte, nos dejó, clavados y secretos, en esta tierra de visitantes./Las espaldas tatuadas con un clavo de olor./Ahora somos manchas. Los nombres que tuvimos están despegados de nosotros./Abín pisa las letras./Esos fueron: los que gobiernan. /Nos acercamos. Los quisimos cercar. Torpes como somos nos aparecimos y nos mostramos: pies, manos, ojos, somos nosotros. Subimos al mundo siendo ya muchos a la vez, y así nos hicieron bajar. / (...) ¿Quiénes son ellos para perdonar? Nuestras voces preguntan pero nadie las oye. Y eso que les gritamos, les gritamos, lloramos a los gritos, pero rebotan los gritos nuestros en el revés del cristal. / Nos dejaron solos. Solas están también nuestras madres.²⁵⁶

El enfoque de Delgado y Whebi implica enunciar el texto sin por esto dotarlo de un significado adicional, dejarlo que “hable por sí mismo”. Veremos a continuación cómo tal vez sea la pérdida de la identidad del género operístico lo que le da aún más potencia a un texto sobre la pérdida de identidad en una nación.

La puesta visual de Wehbi, quien había comenzado su producción teatral como parte del colectivo El periférico de los objetos, fue extrema: actores vestidos en la estética del sadomasoquismo; la crucifixión y decapitación de un cerdo en escena; la suciedad y la desnudez de los cuerpos, incorporando a la puesta en escena también el polvo y la suciedad de la sala-sótano del teatro. El texto poético encuentra numerosas transposiciones visuales, como vemos en los dos fragmentos a continuación y sus transposiciones escénicas. En la primera cita, observamos además la influencia del fotógrafo Joel-Peter Witkin en las referencias visuales de Wehbi.

²⁵⁵ Emilio García Wehbi, sitio web: <http://emiliogarciawehbi.com.ar/archivo/sin-voces/>

²⁵⁶ Elena Vinelli, “Acto 3”, *Sin Voces*, 1999.

La noche en que Abín, engolosinado con su suerte, nos dejó, clavados y secretos, en esta tierra de visitantes./Las espaldas tatuadas con un clavo de olor²⁵⁷.

A Abín le gustaba hacerse coronar. Para coronar a Abín había que pasar algunas pruebas. Había que pararse sobre las manos y embocarle la corona. Había que calzársela subiéndola con los pies, sin dejarla caer pese a que caían otras cosas mientras andábamos²⁵⁸.

A su vez, Wehbi utiliza las especificidades del centro, explotando lo visible y lo no-visible, lo que ocurre en los espacios del CETC más escurridizos a la vista del público. Sobre el uso del espacio, Delgado y Wehbi afirman que “Una cosa es lo que sucede en los espacios visibles y otra lo que sucede en las escaleras, sótanos y entreplantas”²⁵⁹. Los autores llevan esta cualidad de “cualquier cosa puede suceder” de este lugar invisible, el CETC, hasta sus límites: el público se coloca en el centro (generalmente donde está el escenario), y los artistas se mueven en las galerías y pasillos ocultos. Esta ruptura de lazos con la tradición, más consistente y asumida que otras producciones del centro, llevó a los autores a definirla como una anti-ópera, principalmente debido a un uso específico de la voz – hablada o susurrada, a la excepción de cinco pequeñas *arias* para mezzosoprano; del predominio de la escena, y el papel de la música, que funciona de forma autónoma.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Elena Vinelli, “Escena 5”, *Sin Voces*, 1999.

²⁵⁹ “Una cosa es lo que pasa en los lugares visibles y otra lo que pasa en escaleras, sótanos, entrepisos”, en Diego Fischerman, “Una obra sobre la ausencia”, *art. cit.*



Ilustración 22 - Foto de Joel-Peter Witkin e imágenes de la puesta de Sin Voces (1999)

La ópera tiene una duración de un poco menos de una hora. Comienza con una obertura musical seguida de siete escenas, y una octava escena que funciona como un epílogo. Sobre la concepción de la obra, Marcelo Delgado dice reaccionar a la idea, arraigada en las secuelas de la Segunda Guerra Mundial, “que la nueva música debe partir de cero, para perder la memoria y crear un nuevo lenguaje”²⁶⁰. El orgánico de la obra está constituido por oboe, clarinete, saxofón, trompeta, dos percusionistas, dos violines y contrabajo. Esta instrumentación tiene una reminiscencia de las formaciones de big band y del jazz, y se oye una herencia musical con estos géneros en varios momentos de la obra. El elenco incluye también a siete actores masculinos, una actriz y una mezzosoprano, con la mayoría del texto enunciado por los actores masculinos.

²⁶⁰ Martin Liut “Buenos Aires, nueva música”, *art. cit.*

La presencia de una sola cantante es esencial en la toma de postura de la obra respecto del género operístico, ya que las cinco breves intervenciones de la mezzosoprano tienen una indicación sin vibrato, dentro de un registro restringido a una octava, con un contorno melódico sinuoso y un predominio de intervallos pequeños, sin ningún gesto vocal operístico tipo. El acompañamiento instrumental es el mismo en las cinco oportunidades, con una textura estática de notas continuas en las cuerdas (violines y contrabajo), y un friso a cargo del vibráfono o la marimba. Vemos estas características, por ejemplo, en la segunda de estas *arias*.

Derechos reservados. 115

Voz de la Cantante. II.

The image displays a musical score for a vocal piece titled "Voz de la Cantante. II." The score is written for a mezzo-soprano voice and a full orchestra. The vocal part is characterized by a sinuous melodic line with small intervals, as noted in the text. The instrumental accompaniment features a static texture with continuous notes in the strings (violins and contrabass) and a rhythmic pattern in the vibraphone or marimba. The score is divided into two systems, each with a measure number (1 and 2) at the top. The vocal part is written in a single staff, while the instrumental parts are written in multiple staves, including strings, woodwinds, and percussion.

Ilustración 23 - Sin Voces – Fragmento 1 – Aria 2

En la mayor parte de la obra, sin embargo, la música transcurre de forma independiente de la voz hablada. Los siete actores masculinos se reparten el texto, que encuentra puntos de contacto con la música, pero sin una precisión de compás a compás, sino con un elemento aleatorio. Vemos un ejemplo de este funcionamiento en el siguiente fragmento, donde el texto coexiste con la música – a cargo del conjunto de metales y maderas que alternan polirritmias de notas rápidas, alusiones jazzísticas en los solos de saxo y texturas más estáticas. Es el texto, en igual importancia con la música, el que sostiene la estructura de la obra.



Ilustración 24 - *Sin Voces* – Fragmento 2 – Acto 3.

La recepción crítica de *Sin Voces* fue excelente, con elogios como “la obra más interesante y riesgosa que pasó por ese sótano en muchos años”²⁶¹. El especialista de teatro Jorge Dubatti la ubicó “en la encrucijada del teatro y la música”²⁶² y otro crítico resaltó el trabajo de los actores, quienes narran la acción. Las citas de Maxwell Davies y Samuel Beckett son “referencias que tomaron para esta historia sobre la ausencia, realizada como una no-ópera en el sótano del teatro de ópera por excelencia de la argentina”²⁶³. Por su parte, Liut destacó la

²⁶¹ Diego Fischerman, “Los sonidos de las catacumbas”, *Página/12*, 23 de noviembre de 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 de noviembre de 1999.

²⁶³ “Buenos Aires, nueva música”, *La Nación*, 20 de noviembre de 1999.

potencia de una “puesta sin concesiones”²⁶⁴. La caracterización de *Sin Voces* como una “no-ópera” o “anti-ópera”, encuentra muchos puntos en común con las ideas de teatro instrumental de Mauricio Kagel, el compositor argentino residente en Alemania cuya música, en 1999, no circulaba en el país. A diferencia de muchas de sus predecesores (como *Staatstheater* de Kagel, por ejemplo), esta ópera de vanguardia que se opone a las convenciones y tiene una postura política fuerte (y que no pasó desapercibida para ningún observador) fue bien recibida por la crítica y el público.

Pola Suárez Urtubey, que confiesa no haber podido ver esta “no-ópera”, sospecha que lo que buscan Delgado y Wehbi es “reavivar una ‘relación conflictiva’” que siempre existió entre los compositores y la ópera. Suárez Urtubey menciona el ejemplo del *Teatro alla moda* Benedetto Marcello, que ya en 1721 ridiculizaba este género musical. Tiene la impresión, dice con ironía, “que el título de este flamante género no es explícito, puesto que desde el punto de vista musical es también no-ópera una sinfonía, un cuarteto o una sonata”, como lo es “un film de Tarzán, un ballet, una exhibición de tenis, una competición de remo o una riña de gallos”²⁶⁵. Sin embargo, celebra y declara “bienvenidas las tensiones y conflictos si traen aires renovadores”²⁶⁶. Aunque mientras tanto, invita a seguir admirando a *Salomé* en la Sala Grande del Colón, “la forma en que Richard Strauss pudo demostrar cuánto teatro y cuánta música era capaz de entregarnos a través de una sí-ópera”²⁶⁷.

Sin Voces es un caso interesante para pensar cuestiones de identidad en la música contemporánea argentina. Como vimos en el segundo capítulo, la identidad y el lugar de la memoria fueron fundamentales durante la reconstitución democrática. Esta obra toma una carga simbólica precisa en este contexto, en donde las cuestiones identitarias a las que hemos hecho referencia siguen siendo importantes. Un año después del estreno de *Sin Voces*, Coriún

²⁶⁴ Martín Liut, “Una alianza fértil”, *La Nación*, 25 de noviembre de 1999.

²⁶⁵ Pola Suárez Urtubey, “La ópera y la polémica van de la mano”, *La Nación*, 25 de noviembre de 1999.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

Aharonián caracterizaba a la música latinoamericana como unida por un “sentido distintivo del tiempo, el uso de procesos no discursivos, reiterativos, la austeridad, la violencia, el incumplimiento de las fronteras tecnológicas y culturales, y el interés por la identidad cultural”²⁶⁸, todas características que encontramos en *Sin Voces*.

Aharonián observaba también que “La generación joven de la década de 1970 añade a la actualización de la metrópolis un interés por marcar— de manera inteligente — factores de identidad cultural”²⁶⁹. Proponemos finalmente, seguir la distinción entre identidad y cultura de Alejandro Grimson, que entiende a “la cultura como nuestras prácticas, creencias y significados cotidianos, fuertemente asentados, mientras que la identidad se refiere a nuestros sentimientos de pertenencia a un colectivo”²⁷⁰, donde cultura y nación no siempre coinciden. En la lógica del antropólogo, el concepto de identidad es útil únicamente cuando se refiere “a las clasificaciones hechas por los grupos sociales y a los sentimientos de pertenencia a un colectivo determinado”²⁷¹. Desde esta perspectiva, el análisis de *Sin Voces* permite poner en conflicto cuestiones identitarias en la escala de una nación pero también en la escala de cómo determinamos los límites de la ópera.

Hay una forma de componer y trabajar artísticamente, con lo que se tiene a mano, una marca específica de esta cultura de subsistencia, que la idea de “sin voz” exagera. Escribir una ópera “sin voces”, como extraer significado de la nada, una ausencia que está históricamente anclada en un contexto específico, la de la ausencia de los cuerpos, la ausencia de la vida. Por lo tanto, es una identidad cruzada por las prácticas artísticas (y las formas de hacer música) en un contexto específico. *Sin Voces* puede ser considerado como un prisma a partir del cual los detalles del lenguaje musical y su articulación en el acto de la interpretación refractan en dos

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, enero 2010, p. 63-79.

²⁷¹ *Ibid.*

formas de pensar la identidad en la música argentina en los últimos años: una forma de componer y crear, y un contexto específico de las ausencias y la pérdida de identidad producida por la dictadura.

5.3.2. *Se fue sin decir adiós*

En el año 2000 se programó la segunda parte del ciclo “Despedida del siglo XX”, con ocho conciertos entre mayo y noviembre, los domingos a las 11 de la mañana. El ciclo conservó dos elementos esenciales: la entrada libre y gratuita, y el formato “concierto didáctico” con introducciones a las obras a cargo de Gerardo Gandini. Sin embargo, hubo una novedad importante: el ciclo subió a la Sala Principal del Teatro Colón, haciendo honor a su éxito en 1999. El público acompañó nuevamente la propuesta, con la prensa destacando que uno de los ensambles que participaron, el Quinteto CEAMC, “sorprendió (...) convocando a mil personas a un excelente concierto”²⁷² con obras de Arnold Schönberg. En 2001, terminadas las despedidas al siglo XX, tendrá lugar el ciclo “Bienvenido Siglo XXI”.

El ciclo se consolidó como un espacio significativo, como una cita mensual, como los fieles asistiendo a la misa de la música del siglo XX, que estaba a pocos meses de convertirse en música del siglo pasado. La música del siglo XX fue definida como aquella en la que “lo que antes era lo accesorio pase a ser lo estructural”²⁷³, sin duda haciendo referencia a la forma en la que la música del siglo XX pone en primer plano aspectos como el timbre o el silencio. La cita mensual hacía recordar a los *habitués* del Colón a los conciertos del domingo por la mañana, que en palabras de Fischerman, tuvieron que ver “con la formación del gusto de más de un porteño” en “un tiempo que fue, si no hermoso, por lo menos madrugador”²⁷⁴. La crítica hizo hincapié en que el material musical que se despide “nunca llegó del todo”²⁷⁵, que fue “una

²⁷² Diego Fischerman, “Un mes musical que va de Monteverdi a Leos Janacek”, *Página/12*, 3 de junio de 2000.

²⁷³ Martín Liut, “Otras luces para la misma escultura”, *Revista Clásica*, agosto 2000.

²⁷⁴ Diego Fischerman, “Para despedir al siglo, un saludo a toda orquesta”, *Página/12*, 13 de julio de 2000.

²⁷⁵ *Ibid.*

manera de decirle adiós a lo que nunca terminó de haber llegado”²⁷⁶, o en palabras de Gandini, que “el siglo XX fue el primero que no escuchó su música”, siendo el objetivo del ciclo el de “tapar ese agujero”²⁷⁷.

El ciclo cumple también con el objetivo quizás no previsto, de atraer a un público más joven. En palabras del crítico Jorge Aráoz Badi, la música de los domingos no sólo era inhabitual, sino también que “el teatro logró por fin incorporar un nuevo público, una de las mayores aspiraciones expresada por todos los directores de esa sala, aunque hasta ahora nunca lograda”²⁷⁸. Este público, además de ser totalmente distinto y mayoritariamente joven, tiene una cultura en la apreciación de esta música: “no se escuchó ningún aplauso a destiempo, ni un ruido que distrajera, ni un solo espectador que ingresara al recinto tardíamente o se retirara antes. La platea estaba totalmente colmada y el sostenido aplauso final mostró el interés”²⁷⁹. A pesar de la dificultad del programa, el crítico aprecia “los breves comentarios iniciales de Gerardo Gandini (que) ayudaron a ablandar el clima y la impecable interpretación de las obras absorbieron la atención de todos”²⁸⁰.

El programa de la Orquesta Filarmónica, junto con el Cuarteto Alban Berg y un dúo de intérpretes australianos, incluyó *Transparencias* (1964) de Antonio Tauriello²⁸¹, *Lontano* de Gyorgy Ligeti, la *Suite de danzas* de Béla Bartók, y el estreno local del *Concierto de cámara* de Alban Berg. Federico Monjeau destaca que del concierto de Berg sólo se había escuchado el movimiento lento, dirigido por Gandini en 1951, en “un programa como no se escuchaba desde los años 60”²⁸².

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 de junio de 2000.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Federico Monjeau, “Antonio Tauriello: escapar al desgaste”, *Revista Clásica*, julio 2000.

²⁸² Federico Monjeau, “Comienza una semana excepcional”, *Clarín*, 9 de julio de 2000.

Todas obras que, en la perspectiva de Gandini, “proviene de otras obras”. Se resalta el hecho que una “actividad un tanto residual” del CETC adquiriera “otra proyección en la sala grande del teatro”²⁸³ con la participación de la Filarmónica, cuya versión de *Lontano* recibió los elogios de Monjeau y Pablo Kohan²⁸⁴, quien además atrajo nuevamente la atención hacia el público, joven y entusiasta:

Un frío tremebundo, una llovizna hiriente y un programa de música del siglo XX podrían haber hecho imaginar un teatro deshabitado o de baja temperatura también dentro de la sala del Colón. Sin embargo, la platea del teatro estuvo absolutamente colmada y extrañamente poblada por un público cuyo promedio de edad era significativamente menor que el habitual.²⁸⁵

El elemento que más se destacó a lo largo de todo el ciclo fue su “gran poder de convocatoria”, pues a pesar de presentar un repertorio juzgado como difícil, los “quinientos programas de mano impresos no alcanzaron para las casi mil personas”²⁸⁶.

El concierto del mes de agosto dedicado a la obra de Gyorgy Ligeti y en co-producción con el Goethe, estuvo a cargo de la pianista Susana Kasakoff, el Quinteto de vientos Argos y el conjunto alemán Casoma. La recepción local de la obra de Ligeti puso el foco en una asociación con la tradición, principalmente a partir del programa de sus estudios para piano, que Kasakoff alternó con estudios de Chopin, Debussy, Liszt y Scriabin – posicionando a los de Ligeti como “el último escalón de todo un pensamiento profundo y de reflexión sobre el piano”²⁸⁷. Monjeau interpreta la música de Ligeti como aquella que reinventa las ideas de tradición y de memoria. De tradición, porque entable con el pasado una relación no-opresiva²⁸⁸; y de memoria, por estar ésta, en la obra de Ligeti, “sustraída del contexto (y del estilo) finisecular, melancólicamente obvio y espiritualmente agobiante”²⁸⁹.

El concierto se programó en coordinación con un taller en el Instituto Goethe, entre ex alumnos de Ligeti y músicos argentinos – más de 50 estudiantes de composición de entre 20 y 30 años – que permitió concluir que, si bien Ligeti nunca estuvo en el país, “sus ideas circularon como nunca durante la última semana en el Instituto Goethe”, en lo que implica “la búsqueda de nuevos caminos a través de la escucha y apropiación de técnicas compositivas tomadas de diferentes folklores o del medievo”²⁹⁰.

²⁸³ Federico Monjeau, “Vanguardia en el Colón”, *Clarín*, 12 de julio de 2000.

²⁸⁴ Pablo Kohan, “Visita a los sonidos del siglo”, *La Nación*, 12 de julio de 2000.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Martín Liut, “El ecléctico siglo XX”, *La Nación*, 16 de septiembre de 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 de agosto de 2000.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Martín Liut retoma un artículo sobre la música para piano del siglo XX publicada en la *Revista Clásica*, en su artículo “Un puente entre el pasado y el futuro. Hoy comienza un ciclo dedicado a la obra de Gyorgy Ligeti”, *art. cit.*

²⁹⁰ Martín Liut, “El legado de Gyorgy Ligeti”, *La Nación*, 14 de octubre de 2000.

El cierre del ciclo estuvo a cargo de Ensamblés XXI dirigido por Alejo Pérez Pouilleaux, con obras compuestas por compositores argentinos específicamente para ese ensamble (Marcelo Delgado, Santiago Santero, Pablo Ortiz, Pablo Cetta, Carmelo Saïtta, Mario Lorenzo y Jorge Sad)²⁹¹.

A lo largo del año 2000, el Teatro Colón se enfrenta a serios problemas institucionales, a menudo en relación con el CETC. Ya en el mes de mayo, Fischerman critica la falta de recursos asignados al centro, donde a veces no alcanzaba para pagar los mínimos salarios de los artistas, señalando que “no se trata de cuánta plata hay (o de cuánta no hay) sino de en qué se elige gastarla”²⁹². Como ejemplo, menciona los 91.000 dólares de costos para importar *I Pagliacci*, destacando que se trata de “algo así como el doble de lo que saldrá la temporada completa del Centro Experimental”²⁹³. El crítico emite el siguiente análisis:

la administración actual del Colón se equivoca al dar prioridad a los títulos tradicionales, a la fastuosidad vacía y al lujo sin sorpresas de la sala grande (un lujo que, por otra parte, no redundaría necesariamente en una calidad mayor y ni siquiera en mayor vistosidad). El Centro Experimental, además de ser muchísimo más barato que la sala grande, es el único lugar del Colón que en este momento estimula (o permite, más bien) el acceso de un público nuevo al teatro. El costo de cada puesta del CETC resulta mínimo si se tiene en cuenta hasta qué punto cumple la función que el resto del Colón ha abandonado (...) Tal vez la dirección del Colón piensa que el arte experimental no requiere de dinero o que es una cosa de adolescentes, o tal vez simplemente quiere sacarse un clavo de encima y no se anima a hacerlo de un solo golpe. Sea como fuere, la situación es lamentable. No sólo por lo que significa el CETC para creadores e intérpretes locales, sino por lo que el Centro significa para la sociedad en términos potenciales: una significativa ampliación de la perspectiva estética²⁹⁴.

El crítico Edgardo Ruffo, por su parte, realiza una denuncia explícita:

Al CETC le bajaron el presupuesto; Gandini logra defender parte de la programación para que el centro no desaparezca. Así un centro que tiene ya diez años y que es estratégico, que ocupa la actividad de un grupo de gente que todavía no puede trabajar en la sala mayor del teatro, pero que puede hacer eso porque ese ámbito es para eso, producto de cuestiones eleccionarias queda totalmente cortado”²⁹⁵.

²⁹¹ “En honor a un nombre plural”, *Revista Clásica*, noviembre 2000.

²⁹² Diego Fischerman, “Como caballo de pueblo”, *Página/12*, 7 de mayo de 2000.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ Edgardo Ruffo, “El Colón espera una decisión política”, *La Nación*, 28 de mayo de 2000.

Ruffo denuncia la reprogramación de una obra de Martín Bauer y Miguel Robles²⁹⁶, pospuesta para el 2001 por falta de presupuesto, cuando el presupuesto solicitado no es exorbitante: “¿cómo?, ¿no hay diez mil pesos en un presupuesto de más de cuarenta millones? Algo no está bien. Es una decisión política, no es que no esté la plata”²⁹⁷. Para que no queden dudas de la importancia y el lugar dentro del campo que había logrado consolidar el CETC, Ruffo concluye que “cuando se ataca al CETC se está atacando el futuro. Esto es lo que en las instancias gubernamentales no se toma para nada en cuenta”²⁹⁸.

La reducción del presupuesto se puso en evidencia en la reprogramación de *Mahagonny Songspiel* (1927) de Kurt Weill y Bertolt Brecht, que debió presentarse en una versión reducida, con la sustitución de la orquesta por el piano – en una interpretación “admirable”²⁹⁹ de Gandini, pero que no obedeció a una decisión estética sino de presupuesto del CETC – “sin que se tengan noticias de una reducción del presupuesto general del Colón”³⁰⁰. Una obra en la que “la calidad es tan evidente como las dificultades contra las que debieron articularse”³⁰¹, y cuya puesta en escena es comparada a “un espectáculo de resistencia”³⁰². Marcelo Lombardero, a cargo de la puesta que luego sería llevada a París por Jérôme Savary, señaló que la obra se mantuvo “a pesar de todo, porque lo importante es preservar este espacio”³⁰³, destacando la importancia de este en la formación de cantantes, *régisseurs*, directores, instrumentistas, y autodenominándose “un hijo del CETC”³⁰⁴.

²⁹⁶ “El Colón, reprogramado”, *La Nación*, 05 de noviembre de 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 de mayo de 2000.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ Diego Fischerman, “Seis personajes en busca de la tierra prometida”, *Página/12*, 7 de mayo de 2000.

³⁰² Martín Liut, “Un espectáculo de resistencia-Bajo el signo de la mayor austeridad”, *La Nación*, 29 de abril de 2000.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*

La temporada 2000 fue entonces “la más austera en los 11 años de vida del centro”³⁰⁵, con el ciclo “Despedida del siglo XX” reprogramado en la sala principal como contrapartida, aunque el objetivo principal del centro – acercar al público la ópera de cámara y ballet contemporáneos – “está siendo duramente restringida”³⁰⁶. Es interesante que este reclamo se trasladó desde el contexto político al interior de la puesta en escena cuando Gandini le dispara al piano, como metáfora de la política restrictiva del teatro; según especula la prensa:

El cuello del impermeable y el sombrero de lluvia le tapan la cara. Se acerca al piano. Se saca el piloto y sombrero. Tiene un arma en una mano. Apunta al piano y dispara. En el final, en el momento de los saludos, el pianista volverá a usar la pistola. Que Gerardo Gandini, director del Centro Experimental del Teatro Colón, donde se representa el espectáculo, sea el hombre del revólver, no es un dato irrelevante. Y, a la luz de la notoria reducción presupuestaria sufrida por el centro que conduce desde su fundación, la pregunta es obvia: ¿a quién (o a quiénes) dispara Gerardo Gandini? donde la calidad es tan evidente como las dificultades contra las que debieron articularse³⁰⁷.

Fueron quizás estos ataques reiterados desde la crítica, sumados a otros problemas internos en el teatro, que precipitaron un cambio en la dirección: en septiembre de 2000 el nuevo Secretario de Cultura Jorge Telerman nombró a Sergio Renán como director artístico del Teatro. El guiño hacia el CETC es significativo por la importancia que este espacio tenía para Renán – siguiendo todas las declaraciones que hemos mencionado previamente. Renán aclara, por un lado, que no podrá solucionar todos los problemas del Teatro, y que sus objetivos serán la remodelación del escenario y el acercar el repertorio del teatro a un público no *habitué*.

La novedad institucional fue que Renán será Director General Artístico; creando la nueva función de Director Ejecutivo, asumida por el arquitecto Enrique Fazio. La elección de un arquitecto fue justificada por partida doble: para disipar el stress de dirigir solo el Teatro

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ Diego Fischerman, “Seis personajes en busca de la tierra prometida”, *art. cit.*.

por un lado, y para tener en consideración la importancia de las renovaciones edilicias que debían ocurrir en el Teatro³⁰⁸.

En el mes de junio se programó la ópera *Requiem para un bookmaker chino*³⁰⁹ de Luis Naón (parte de su serie *Urbana*), con dramaturgia de François Wastiaux. Se trató de la única ópera contemporánea del año, que no fue ni un estreno ni una producción original del CETC, por tratarse de una co-producción con el gobierno francés (Embajada de Francia). La obra mantiene una relación con la película *Killing of a Chinese Bookie* (1976) del director americano John Cassavettes, cuestionando “los lugares comunes” y con una “atmósfera de violencia lenta, fuera del tiempo y apagada”³¹⁰ similar a la del cineasta. A diferencia del film, que alternaba escenas de cabaret con exteriores, la ópera mezcla dos lugares que pueden superponerse: “el cabaret de Cosmo Vitelli y el Teatro de la Mafia”³¹¹. Se destaca en la obra, sin la menor referencia al jazz, la evocación de un clima de la orquesta de Charlie Mingus³¹², aludiendo a la porosidad entre los géneros de música culta y popular que se observa con cada vez mayor frecuencia entre los músicos argentinos.

Por otro lado, dentro del contexto porteño, Liut menciona a esta ópera como parte de un “festival instantáneo”³¹³ de música contemporánea durante el mes de agosto, que incluyó una serie de conciertos – el ensamble argentino Séptima Práctica, el Trio Fibonacci de Canadá, y el violinista Bodil Rorbech en el Centro Cultural Borges, con obras de Kagel, Mary, Berio y Gandini; el Festival Encuentros de Alicia Terzián en el Museo Nacional de Bellas Artes con obras de Shostakovich, Juan José Castro y Prokofiev; el Ensamble Arcema³¹⁴ con conciertos

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 de septiembre de 2000; Federico Monjeau, opinión, “Para el Colón es fundamental la construcción de un auditorio”, *Clarín*, 19 de septiembre de 2000, p. 7.

³⁰⁹ Martín Liut, “John Cassavetes, en castellano”, *La Nación*, 4 de agosto de 2000.

³¹⁰ Federico Monjeau, “Cuando la mafia copa la ópera”, *Clarín*, 12 de agosto de 2000.

³¹¹ Federico Monjeau, “Ópera de cámara y mafia. Se presenta una obra inspirada en John Cassavetes”, *Clarín*, 3 de agosto de 2000.

³¹² *Ibid.*

³¹³ Martín Liut, “John Cassavetes, en castellano”, *art. cit.*

³¹⁴ Atelier de Recherche, Création et Enseignement de la Musique, Université d’Orsay, Francia.

en la sala El Aleph del Recoleta; y la música del film de animación ‘Las aventuras del príncipe Achmed’ a cargo de El Colectivo Eterofónico, una orquesta de 18 improvisadores dirigidos con señas por Santiago Vazquez y Fernando Kabuzacki, en El excéntrico de la 18. Es interesante cómo la música contemporánea es considerada un campo suficientemente amplio para incluir todas estas iniciativas.

En octubre de 2000 el CETC presenta la obra coreográfica *Sul cominciare, sul finire* de Diana Theocharidis, en co-producción con el Teatro San Martín³¹⁵. La obra, para 17 bailarines de la Compañía Espacio Contemporáneo, se estructuraba en dos partes, con música original de Martín Matalón y una versión de *La Gran fuga* op. 133 de Ludwig Van Beethoven, a partir de *Seis propuestas para el fin del milenio* de Ítalo Calvino, un texto presentado por el escritor italiano en Harvard. Theocharidis, quien estudió con Alwin Nikolais y se formó en análisis musical con Sergio Hualpa, Santiago Santero y Manolo Juárez, partía de un análisis musical de Beethoven hecho con Juárez y que le sirvió de base para la creación coreográfica. En la prensa, la coreógrafa dijo que “no ilustra el texto con la danza sino que lo piensa *desde* la danza”³¹⁶, a partir de la idea de “hacer distintos principios sin desarrollo”³¹⁷, y elegir a Beethoven para establecer una tensión, ya que “no hay otra música más obsesionado por la idea de desarrollo”³¹⁸.

Ante la imposibilidad de trabajar con un cuarteto de cuerdas, la coreógrafa partió de la versión para piano a cuatro manos escrita por Beethoven, con una interpretación a cargo de cuatro pianistas que responde también a un guion escénico: Haydée Schvartz la ejecuta de comienzo a fin, mientras que Martín Pavlovsky, Nicolás Di Lorenzo y Leandro Mulatero van

³¹⁵ Federico Monjeau, “Bailar a Calvino. El Teatro Colon retoma hoy las actividades”, *Clarín*, 11 de noviembre de 2000.

³¹⁶ Guillermo Saavedra, “Una música irritante y un texto inexistente. Italo Calvino por Diana Theocharidis”, *Revista Clásica*, 2000.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ibid.*

abandonando el piano por distintas razones – “porque no soporta la repetición hasta el cansancio de las mismas células rítmicas”, porque “se ve atraído por lo que están haciendo en escena los bailarines”, porque “se rendirán ante la dificultad y el fastidio que provoca la obra”³¹⁹. Los pianistas se alternan “y la única que queda, precisamente hasta el momento anterior al final, es Haydée Schvartz”, quien “está muy comprometida con la obra” por considerarla “muy contemporánea y constantemente está proponiendo cosas para la interpretación como, por ejemplo, encararla con un cierto aire a Nancarrow”³²⁰. Es decir que la única que puede mantener la obra es la pianista que lee a Beethoven a partir del siglo XXI. A la pregunta de “¿por qué trabajar con una obra que provoca tanta incomodidad?” la coreógrafa responde que frente a los momentos de incomodidad aparecen cosas muy interesantes.

La obra fue criticada por falta de coherencia – “entre frívola y frenética”, un rompecabezas “en el que las piezas se comportan de una manera elusiva y nunca terminan de encajar entre sí”³²¹, mientras que la prestación de los pianistas fue celebrada de forma unánime. La segunda parte, con música grabada de Matalón, presentó un clima “más sombrío”³²² donde los músicos fueron reemplazados por un artista de circo acróbata, equilibrista y lanzador de cuchillos. El espacio particular del CETC resultó un “plus”³²³ en el guión de la obra. Los temas planteados por Calvino – la problemática del comenzar y del terminar, de los falsos comienzos, la levedad, la rapidez, la exactitud – fueron retomados por la coreografía y la música. Donde “(l)iteralmente, los pianistas se fugan porque no soportan la irritación y el agotamiento que les produce la obra. Lo mismo les ocurre a los bailarines”³²⁴.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ Laura Falcoff, “Un espectáculo singular. Diana Theocharidis armó coreografía sobre música de Beethoven y del argentino Matalón”, *Clarín*, 19 de noviembre de 2000.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*

³²⁴ “Seis propuestas para la nueva danza”, *La Nación*, 12 de noviembre de 2000.

El grupo argentino Arcana – integrado por Jorge Sad, Nora García, Juliana Moreno, Javier Mariani, Mariano Nadini – se presentó el 26 de noviembre en un concierto extraordinario con obras de Sad, Pablo Cetta, y Marcelo Delgado. Se presentaron también los CDs “Eduardo Bértola: Tramos” de la Agrupación L.V. y el del Colectivo Creación Sonora, dirigido por Jorge Sad y con los músicos Juliana Moreno, Germán Meira, Enrique Entensa, y Martín Devoto (cello). El disco del Colectivo de Creación Sonora, representa “el fruto de cuatro años ininterrumpidos de experimentación musical”³²⁵, conjugando “improvisación colectiva, la composición académica y el procesamiento electrónico del sonido en tiempo real”³²⁶, gracias a la fenomenal revolución digital “que abarató y mejoró las prestaciones de los equipos electroacústicos”³²⁷. Sad, graduado de la UCA en 1988 y miembro del LIPM, llama a las piezas del Colectivo “piezas en colaboración” definidas por un “sintetizador viviente”³²⁸, con un foco en el timbre y en diluir las “fronteras entre el sonido digital y el natural”³²⁹. El Colectivo funcionaba como grupo residente del Instituto de la Universidad de Morón, y las piezas eran el fruto de un año de sesiones de improvisación.

Vemos cómo, luego de 10 años de actividad, el CETC ya representa un lugar con el que cuentan los compositores locales para presentar sus proyectos. La programación cerró el 26 de noviembre con una co-producción, la ópera *Liederkreis* de Gerardo Gandini, programada junto con *El prisionero* de Dallapiccola, con la participación de músicos, bailarines y un artista de circo. La obra de Gandini, con *régie* de Rubén Szuchmacher y basada en la obra de Robert Schumann, “dividió al público como tal vez no lo había hecho ninguna ópera argentina”³³⁰.

³²⁵ Martín Liut, “El sintetizador viviente. Se presentará una grabación del Colectivo de Creación Sonora”, *La Nación*, 10 de diciembre de 2000.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ Mariano del Maz, Federico Monjeau, Fernando García, “Decíamos ayer...”, *Clarín*, 24 de diciembre de 2000.

Los balances del Teatro Colón del 2000 destacaron a ciertos intérpretes internacionales (Daniel Barenboim, Claudio Abbado) y locales, así como el ciclo “Despedida del siglo XX”. Pero las críticas estuvieron dirigidas a “la falta de una política cultural”³³¹, con un Teatro Colón en huelga durante el mes de marzo, y que tuvo “su año más gris”, con la “suspensión de funciones y cambio de gestión con una temporada lírica mediocre que no pudo concluirse”³³². En el campo de la música académica, el año 2000 “ha dejado más desencantos y preocupaciones que recuerdos placenteros”, y pues lo producido por el mismo teatro “ha sido de lo más pobre que se recuerde en mucho tiempo”³³³. Esto se debe, para Pablo Kohan, a errores dentro de la Secretaría de Cultura y a “despropósitos en el manejo de los reclamos por parte de la Comisión Intercuerpos”³³⁴. Kohan contrasta al Teatro Colón con el Teatro Argentino de La Plata, cuya existencia “confirma que lo oficial no carga con ninguna maldición satánica, que la contradicción entre lo público y lo privado no es esencial, sino meramente coyuntural y que ninguna malformación congénita o fatídica es inherente a lo público sino que todo es posible cuando las políticas y las conductas son las apropiadas”³³⁵.

5.4. Diez años de experimentación

Si analizamos la primera década de actividades del CETC, una primera observación concierne a la “B” de ballet del CEOB (el nombre del centro hasta 1997), que es la disciplina menos representada. En esos los espectáculos que incluyeron ballet no excedieron a dos por año, y en 1997, 1998 y 1999 la danza no estuvo presente en absoluto³³⁶. El CETC no generó

³³¹ “Música clásica: ¿dónde está el director?”, *La Nación*, 31 de diciembre de 2000.

³³² *Ibid.*

³³³ Pablo Kohan, “Lo que va del Colón al Teatro Argentino”, *La Nación*, 31 de diciembre de 2000.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Las actividades con ballet del CETC de esta primera década fueron: *Lorca, tres poemas* en 1991, con música electrónica de Francisco Kröpfl y coreografía por Nora Codina para su Compañía Mudanzas; una reposición de *Lorca* en 1993, junto con coreografías de Alejandro Cervera – *Satie-Satie* – y de Horacio Pigozzi – *Uspud* – sobre obras de Erik Satie; homenajes a John Cage con coreografías y una versión del *Combate de Tancredo y Clorinda* por Pina Benedetto y Alejandro Cervera en 1994; un número con danza en *Variété: teatro musical de los 60* en

ninguna colaboración con la Compañía de Danza Contemporánea del Teatro San Martín – si bien ciertos coreógrafos colaboran con ambas instituciones. El eje planteado por el centro de generar una colaboración entre compositores y coreógrafos no siempre fue evidente, incluso con llamados a obras que quedaron desiertos. Varios periodistas, ya en 1992, señalaban un problema generalizado, dado que, en palabras de la subdirectora y bailarina Pina Benedetto “es difícil que se junten un músico y un coreógrafo para armar una obra”³³⁷. Esta colaboración entre autores para experimentar nuevas situaciones requeriría “de un talento que hasta ahora no apareció”³³⁸, con un concurso en 1991 para la realización de obras con ballet que quedó desierto³³⁹.

El CETC, por su interdisciplinaridad, convoca a críticos de nuevas disciplinas (de la danza, de la literatura, del teatro) al campo de la música contemporánea, generando también una apertura a nuevos públicos. El historiador y crítico de teatro Jorge Dubatti no dudó en afirmar que el centro “ha dado cabida a las realizaciones más extrañas, riesgosas y singulares, ha permitido conocer técnicas, autores y creaciones novedosos y ha ido construyendo nuevos territorios en el campo del teatro musical. Un aporte constante, y de extremada calidad”³⁴⁰. Por último, el CETC en el sótano del Teatro Colón emergió como un *topos* recurrente, al representarse la tensión entre lo nuevo-experimental y lo tradicional-conservador en un mismo edificio. Una Gran Sala conservadora en sus puestas en escena y en su repertorio, y una sala subterránea, desde donde se pueden escuchar los golpes de los pies del público de arriba, que

las obras *Sequenza para trombón* de Luciano Berio, *Aria* de John Cage y *Tango Alemán* de Mauricio Kagel, en 1995; una coreografía de Diana Theodoridis sobre el *Cuarteto para fin de los tiempos* de Olivier Messiaen en el Teatro San Martín en 1995; la obra *Proyecto 96* en 1996; y *Ryoanji, el centro del mareo* con coreografía de Susana Szperling en 1999. En 1992, las obras *La casa sin sosiego* y *Un fratricidio* incluyeron bailarines, pero no hubo una obra exclusivamente coreográfica.

³³⁷ Sandra Chaheer, “Este año no habrá programas de ballet experimental”, *La Maga*, no. 14, 15 de abril de 1992, p. 13.

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.*

con sus zapatos y vestidos de gala se manifestaban cuando una ópera de Verdi es cancelada debido a una huelga de la Orquesta Estable. En palabras de Jorge Dubatti:

(El CETC realiza) un aporte constante, y de extremada calidad, a la investigación en poéticas de contraposición – aquellas cuyas convenciones no han cristalizado en el campo teatral, según la definición de Lotman a partir de la identificación de lo convencionalizado en el imaginario del público –, en complemento y contraste con la programación de la Sala Grande³⁴¹.

Pero la mayor diferencia entre ambas salas es una política cultural que asigna un presupuesto marginal a la experimentación en contraposición a la tradición, una tradición cuya existencia misma se pone en duda hacia finales de la década. El musicólogo Pablo Fessel



analiza la relación entre ambas arquitecturas: la forma redondeada, decorada y funcional de la herradura de la sala principal, a la que el CETC opone un espacio rectangular y despojado; una jerarquía social implícita en la estructura de platea, palcos y galerías a las que se opone un espacio móvil. Es una confrontación “de tiempos históricos y estéticas”³⁴² que se manifiesta en la arquitectura y en la programación.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² Pablo Gianera, “Una idea convertida en espacio”, *La Nación*, 25 de mayo 2008.

El CETC es una iniciativa que se consolida a lo largo de la década, apoyándose en gran parte en el peso de la institución que lo hospeda – el Teatro Colón – y de una figura de peso e influencia – Gerardo Gandini. El CETC reemplaza en gran medida a las actividades del Instituto Goethe, cuya política cultural en los países latinoamericanos debió cambiar radicalmente en los años 90, debido a la redirección del presupuesto hacia los países de Europa del Este luego de la caída del muro de Berlín en 1989.

Para concluir la sección trazaremos algunas líneas de análisis de la programación, que da cuenta del programa estético diseñado por Gerardo Gandini. Para analizar estos primeros años partiremos de la integralidad de lo que se programó, input de la base de datos Musi/C.A.

Ilustración 25 - Teatro Colón : Sala Principal (arriba) ; CETC (abajo)

creada para esta investigación con el programa Filemaker³⁴³. Como observaciones generales, vemos que a excepción del 2000, la cantidad de conciertos fue en aumento, y que los años 1993 y 1999 fueron aquellos en los que más conciertos y obras se tocaron.

³⁴³ La base de datos Musi/C.A. (Música Contemporánea Argentina) fue creada para la presente investigación doctoral utilizando el programa Filemaker. La programación y diseño fue realizado en colaboración con Julien Hogert. Es a partir de esta base de datos que se obtuvieron todas las estadísticas presentadas.

Sobre la nacionalidad de los artistas, es interesante observar que, si bien el centro se posiciona como un espacio de creación para compositores y compositoras nacionales, su representación fue un 50% en los mejores años, mientras que en otros, como 1994, estuvieron muy poco presentes. Claro que no resulta extraño que en el año 1999, que se propone “despedir al siglo XX”, se cuente con una mayoría de compositores europeos, en el centro del canon.

Tabla 11 - CETC (1990-1999) – Cantidad de obras y conciertos.

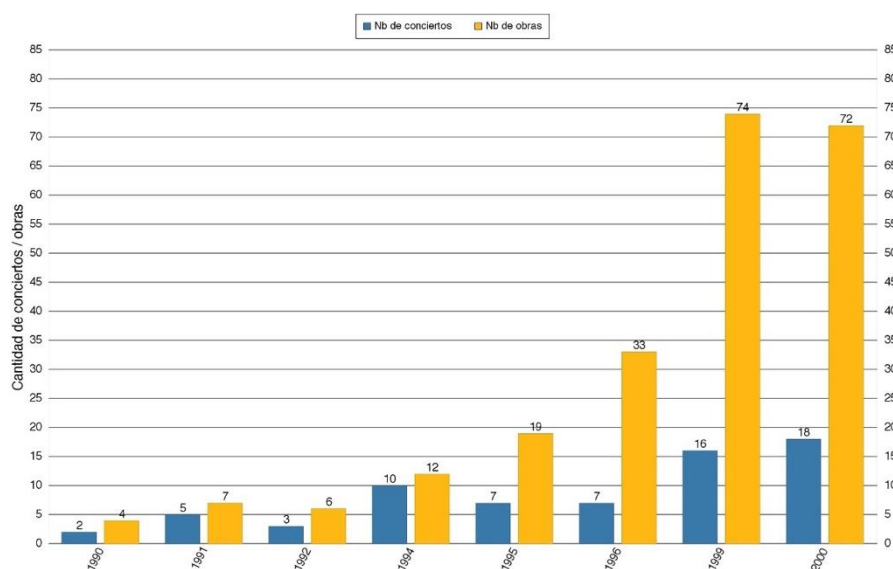


Tabla 12 - CETC (1990-1999) – Nacionalidad de compositores.

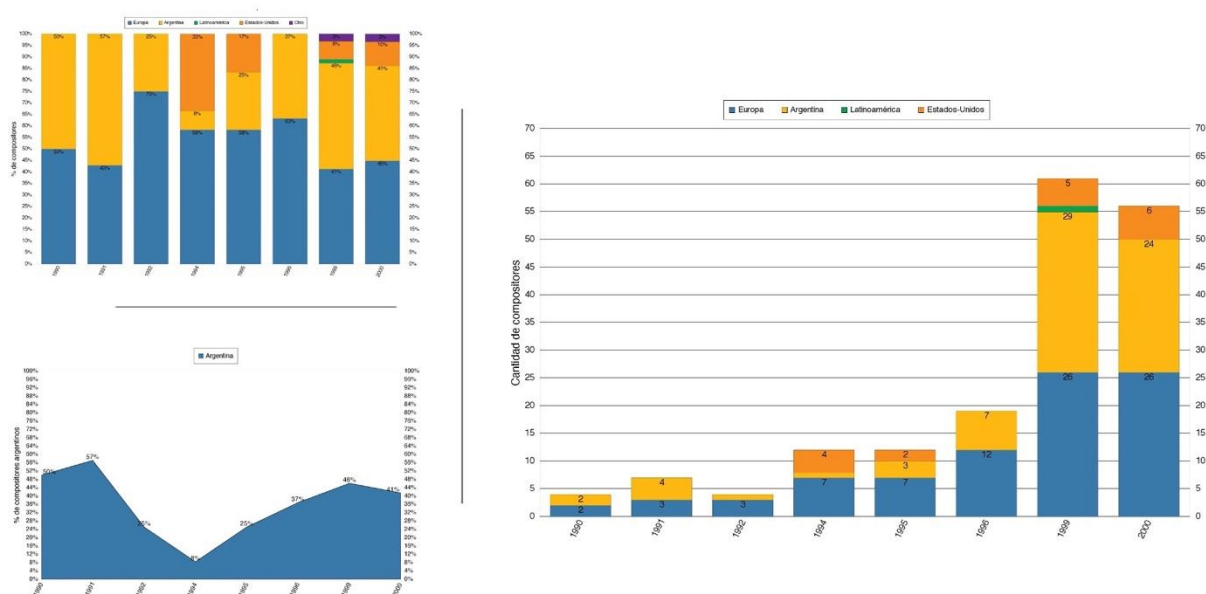
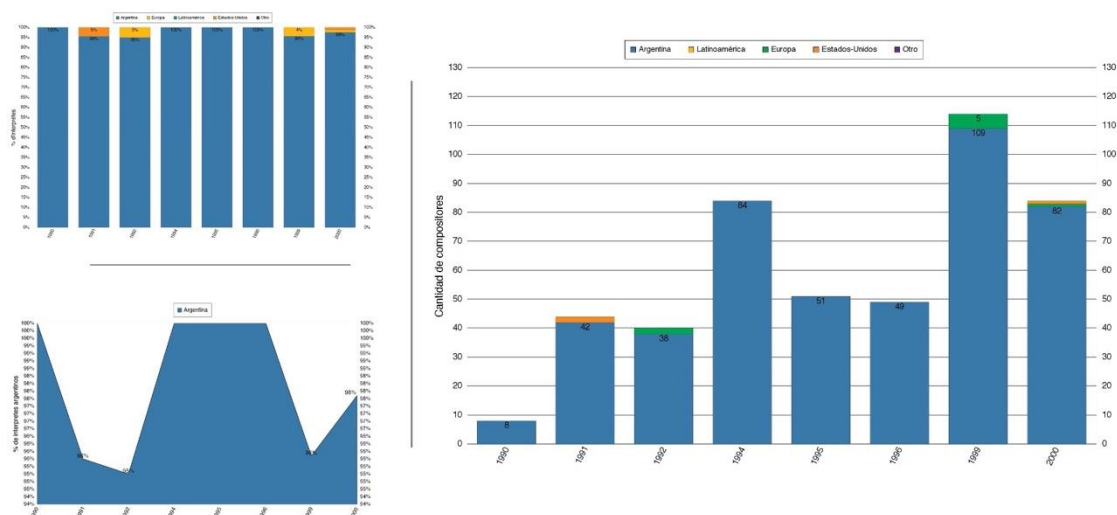


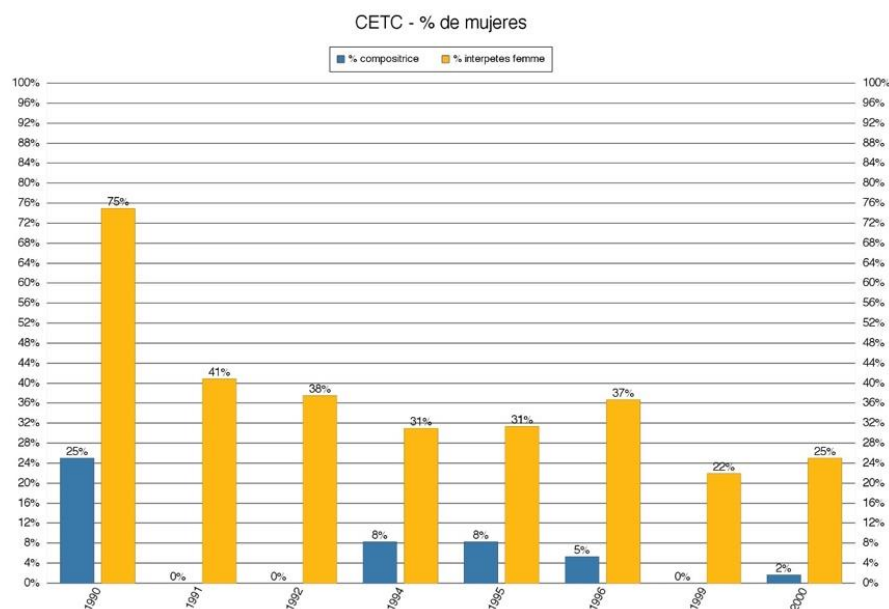
Tabla 13 - Tabla – CETC (1990-1999) – Nacionalidad de intérpretes.



Los intérpretes, por su parte, fueron en su mayoría argentinos. Esto refuerza la idea del CETC como un espacio de formación en la interpretación de música contemporánea para músicos locales, si bien cuestiones presupuestarias pueden haber influido en la escasa presencia

de intérpretes extranjeros – los pocos que hubo fueron fruto de co-producciones con instituciones extranjeras como el Instituto Goethe.

Tabla 14 - CETC (1990-1999) – Mujeres – compositoras e intérpretes.



Finalmente, al considerar la presencia de mujeres, vemos que son minoría tanto entre los intérpretes – promediando un 30% - como entre las compositoras, prácticamente ausentes. De hecho la compositora Marta Lambertini fue la única en integrar la programación del centro. Continuaremos nuestro análisis de la programación del centro en el capítulo siete, en el que consideraremos estas estadísticas a lo largo de un período más extenso. Consideraremos a continuación otras dos iniciativas importantes en música contemporánea en Buenos Aires durante los años 90: el Ciclo del San Martín y Experimenta.

Capítulo 6. El Ciclo de Música Contemporánea del San Martín y Experimenta (1997-2000)

En 1997 comienzan dos iniciativas, el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín (El Ciclo) por un lado, y Experimenta en el Centro Cultural Ricardo Rojas, por el otro – como parte de una nueva política cultural en la ciudad que incluye a los festivales como el FIBA (de teatro, danza, música, y performance) y el BAFICI (de cine). El Ciclo del San Martín representa los comienzos del compositor Martín Bauer como gestor cultural especializado en la música contemporánea, creando un espacio de formación que tuvo una continuidad de más de veinte años, y que se dirige tanto al público – que escucha a intérpretes de todo el mundo ejecutar el repertorio contemporáneo-, como a los intérpretes argentinos – que pudieron trabajar con directores y compositores extranjeros. Experimenta es por su parte una iniciativa del productor de televisión Claudio Koremblit, en una de sus primeras incursiones en la música contemporánea, pero que se enfrenta a problemas de producción desde su segundo año y cuya continuidad en el tiempo fue fragmentaria, con años enteros sin actividad.

Ambas iniciativas comienzan como parte de una renovación política y cultural de la Ciudad de Buenos Aires de mediados de los 90, ya que la reforma constitucional de 1994 le confiere a la Capital Federal un nuevo régimen de autonomía respecto del Gobierno Nacional, con la sanción de una Constitución de la Ciudad de Buenos Aires en 1996. Hasta entonces, el intendente de la ciudad era designado por el Presidente de la Nación, mientras que la nueva Constitución permitía a los porteños elegir a sus representantes. El 7 de agosto de 1996 asume Fernando de la Rúa como primer Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (hasta el 10

de diciembre de 1999 en que asumirá como presidente de la Nación), terminando con el control peronista de la ciudad de Buenos Aires, cuyo último intendente fue Jorge Manuel Rogelio.

El nuevo gobierno de la ciudad, que representa la recuperación del poder municipal por la Unión Cívica Radical, designa a María Sáenz como secretaria de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, y a Darío Lopérfido como subsecretario. Este último, un político de 32 años, había comenzado su carrera en el radicalismo en la Universidad de Buenos Aires, dirigiendo en 1996 el Centro Cultural Ricardo Rojas¹, junto con Cecilia Felgueras como directora de programación. En el Rojas había buscado representar al movimiento *under* de los ochenta y noventa, con énfasis “sobre lo joven y la investigación cultural”².

En su rol de subsecretario, Lopérfido está a cargo del Teatro San Martín, el Teatro Alvear, el Centro Cultural Recoleta y la dirección de Promoción Cultural. Su apoyo es determinante para el comienzo de ambas iniciativas, tanto el Ciclo, como Experimenta³. En una entrevista en 1996, Lopérfido señala la importancia de la contracultura, recalcando que iniciativas culturales importantes de la ciudad como el Parakultural, el Mozarteum o el Instituto Goethe, no habían contado con apoyo del Estado. La excepción, agrega, era la gestión de Kive Staiff en el Teatro San Martín⁴.

Durante sus seis años en el Rojas – tres como director – la gestión de Lopérfido es juzgada por la prensa como una renovación⁵, con iniciativas que incluyeron cursos, talleres, teatro, audiovisual y la Bienal de Arte Joven. En palabras de Lopérfido, “la idea es reproducir en la ciudad fenómenos de gestión que fueron exitosos en un espacio pequeño como el Rojas,

¹ El Centro Cultural Rector Ricardo Rojas fue creado en 1984 y formó parte de la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, pertenece a la Secretaría de Relaciones Institucionales, Cultura y Comunicación de la UBA. Ver <https://www.rojas.uba.ar/>

² Claudio España, “El radicalismo promete una ‘sacudida cultural’”, y Pablo Zunino, “Más cerca del barrio que del gran show”, *La Nación*, 3 de agosto de 1996.

³ *Ibid.*

⁴ Mariana Enríquez, “El trabajo cultural es siempre contracultural”, *Página/12*, 25 de octubre de 1996.

⁵ A.L., “La frivolidad ya genera rechazo. Las ideas de Darío Lopérfido, subsecretario de Cultura de la ciudad de Buenos Aires”, *La Opinión*, noviembre 1996.

que se convierte en un referente cultural sin tener mucho dinero y a fuerza de convocar a todo el mundo y de depositar en los artistas parte de esa gestión”, para ir contra cierta “frivolidad cultural”⁶ en la que había caído, según él, la ciudad de Buenos Aires durante el menemismo, en búsqueda de una imagen, “de austeridad, honestidad y eficiencia”⁷.

Lopérvido establece dos prioridades en su agenda: descentralizar geográficamente las actividades, actualmente situadas “en Corrientes y Callao, y no en Mataderos, Liniers, Lugano o Barracas”⁸; y asociarse con *sponsors*. Entre estos menciona a instituciones como el Instituto Goethe, el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), Babilonia, el British Council o la Embajada de Francia.

Una de las primeras iniciativas es la creación del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) en 1997, “un festival cada dos años que reúna lo mejor del teatro del mundo y que esté en permanente comunión con el teatro de la ciudad. Un festival que se comprometa con el resto de la actividad teatral local y que involucre al teatro oficial, privado, independiente y callejero”⁹. La iniciativa parte de la constatación que había pocos espectáculos extranjeros (menos de diez en 1996, y con mala organización), que además no interactuaban con los artistas locales¹⁰. El Festival tiene como epicentro a la Avenida Corrientes, desde donde se proyectaba a otras salas en el resto de la ciudad, con un apoyo considerable de empresas privada y fundaciones – retomando esta idea de oponerse al “derroche económico” menemista y con una idea de una cultura “sin costos” para los contribuyentes. Las otras dos iniciativas de este año son el Ciclo del San Martín y Experimenta, que van a seguir la línea del FIBA en cuanto a las lógicas de producción y una apertura hacia lo internacional.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Alejandro Cruz y 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 de agosto de 1996.

¹⁰ *Ibid.*

En esta sección consideramos ambas iniciativas tomando dos perspectivas: la recepción y el apoyo de la prensa, y la consolidación de un canon contemporáneo de obras musicales. El crítico Federico Monjeau prioriza claramente estas iniciativas de música de cámara por sobre aquellas con medios únicamente electrónicos, afirmando en 1997 que “personalmente no me parece que la música electrónica haya producido nada demasiado significativo en estas últimas décadas”¹¹. El crítico dejaba de lado la idea de un progreso tecnológico en música, para darle mayor visibilidad a actividades como la de Gandini en el CETC y el Ciclo del San Martín. En la comparación del Ciclo con Experimenta, observamos que si la primera iniciativa tiene una continuidad ininterrumpida por más de veinte años, mientras que la segunda funciona de manera intermitente. ¿Cuáles fueron las diferencias entre estas dos iniciativas? ¿Por qué tuvieron destinos diferentes? Estas serán las preguntas que guían este capítulo.

6.1. El regreso de la música contemporánea al San Martín

La música contemporánea siempre fue parte de la programación del Teatro San Martín. El poeta Guillermo Saavedra afirmaba haber tenido su primer “bautismo de fuego con la música contemporánea” en ese teatro, con el estreno de *La pasión de Buster Keaton* de Gandini en 1979, que lo “convirtió para siempre a esa música original y desprejuiciada”¹². Con sus continuidades y rupturas en el tiempo, agregaba Saavedra, fue un teatro de “aire democrático y hospitalario (...) frente al aspecto un tanto intimidatorio del Colón”, un lugar donde convivían las “mal llamadas músicas clásica y contemporánea que se implican mutuamente y que sólo una serie de equívocos situó en veredas opuestas”¹³.

¹¹ Publicado un año más tarde en Federico Monjeau, “Música y memoria”, *Punto de vista*, no. 60, 1998, p. 25-27.

¹² Guillermo Saavedra, “Sonoridades. Cuatro décadas de música en el San Martín”, *Revista Teatro*, año XXI, no. 60, julio 2000, p. 98-102.

¹³ *Ibid.*

Para trazar la génesis del Ciclo, debemos analizar un evento ocurrido en 1996, cuando Buenos Aires recibe por primera vez al *Ensemble InterContemporain*, dirigido por Pierre Boulez. El *Ensemble* ofreció sus dos primeros conciertos el 17 y 18 de octubre en la Sala Principal del Teatro Colón, con una recepción crítica que lo describe como un “hito”¹⁴ en la historia del Teatro y uno de los “hits inolvidables”¹⁵ del año. La crítica destaca el nivel de los intérpretes, incluido Boulez descrito como el “intérprete del pensamiento sonoro de su tiempo”¹⁶, en obras de Arnold Schönberg, Anton Webern, Richard Wagner, Olivier Messiaen y Claude Debussy, Philippe Manoury y Gyorgy Ligeti.

El tercer concierto del *Ensemble* se programa en el Teatro San Martín, con un descrito como “más experimental”¹⁷, por incluir obras que combinan instrumentos tradicionales con nuevas tecnologías. En este sentido, la elección de la Sala Casacuberta, con su forma semicircular, permitió la espacialización requerida por muchas de las obras. Técnicos del IRCAM viajaron para asegurar la instalación de los 15 amplificadores que rodearon al público en las obras presentadas: *Incises*, *Anthèmes* y *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez, y *Jupiter* de Philippe Manoury. La entrada al concierto del San Martín tenía el “modesto precio de 10 pesos”¹⁸, y la visita incluyó un encuentro entre Boulez y jóvenes compositores de todo el país, becados para asistir a los encuentros. Las asociaciones privadas que co-producen el concierto – la Agrupación Nueva Música y la Fundación Música y Tecnología presidida por Nelly Di Tella – traen recuerdos de las vanguardias musicales de los 60.

Se trata de la segunda visita del compositor francés, que había visitado el país en 1954, como director musical de la compañía de Jean-Louis Barrault, en lo que un crítico describió

¹⁴ Martín Liut, Alberto Emilio Giménez, “Pierre Boulez, intérprete del pensamiento musical del siglo”, *La Nación*, 19 de octubre de 1996.

¹⁵ Diego Fischerman, “Un año brillante para los fans de la música clásica”, *Página/12*, 31 de diciembre de 1996.

¹⁶ Martín Liut y Alberto Emilio Giménez, “Pierre Boulez, intérprete del pensamiento musical del siglo”, *art. cit.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

como “tiempos de Juan Carlos Paz”. En aquel entonces había dado una conferencia en la Galería Krayd a sala llena, con “gente sentada en el suelo y decenas de compositores asediándolo”¹⁹. La visita de 1996 es considerada por Diego Fischerman – junto con los ciclos de la Sinfonietta de la Fundación Omega Seguros a cargo de Gandini, la actividad del CEOB, del Goethe, del CEAMC y del CCR – como prueba de que “existe un público para shows (...) más marginales dentro del mercado”²⁰.

En el programa del concierto en el San Martín, el nuevo director del Teatro Ernesto Schóo²¹ describe a Pierre Boulez como un “explorador de territorios inéditos en la producción de sonidos, un poeta aventurero, enriqueciendo nuestras vidas”, atribuyéndole una “ética, inseparable de toda estética” con la que “señala un camino a todos los que estimamos a la cultura como una herramienta indispensable para construir una Humanidad mejor”²². En el mismo programa Nelly Di Tella y Francisco Kröpfl establecen una conexión directa entre la visita del *Ensemble* y el Instituto Di Tella. Kröpfl destaca los lazos intercontinentales forjados durante la visita de Boulez en 1954, desde los encuentros con Juan Carlos Paz y sus discípulos (Mauricio Kagel incluido), las discusiones sobre técnicas de composición en el Hotel Claridge, hasta una reunión en la que Boulez explicó los procedimientos de *Le Marteau sans maître*.

Este intercambio, recuerda, había llevado a la interpretación de las *Transformaciones canónicas* de Juan Carlos Paz en los conciertos del *Domaine Musical* en París, dirigidas por Boulez. También considera Kröpfl que la documentación compartida entonces sobre las experiencias en el Laboratorio de la Radio de Colonia fue fundamental para los inicios de la

¹⁹ Revista “Club por la música”, art. cit.

²⁰ Diego Fischerman, “Un año brillante para los fans de la música clásica”, art. cit.

²¹ Hilda Cabrera, “Las decisiones las tomo yo. Ernesto Schóo asumió en el San Martín”, *Página/12*, 22 de agosto de 1996.

²² “Boulez en Argentina”, Programa de concierto, Teatro General San Martín, 19 de octubre de 1996.

música electrónica en la Argentina²³. Desde esta perspectiva, considera a la visita de 1996 como fundamental “para la joven generación de compositores”²⁴ argentinos.

La revista internacional *Le Monde de la musique* también da cuenta de la repercusión de la visita de Boulez en Buenos Aires, en una nota citada por Fischerman:

los 3400 lugares del Colón están todos ocupados... A la salida, Boulez firma dedicatorias en los programas durante media hora parado en la trottoir [sic] de Cerrito...; para el concierto en el Teatro San Martín, todas las entradas se venden en 20 minutos y los organizadores deciden transmitirlo por pantalla gigante para más de mil de personas, de todas las edades, que miran y escuchan en silencio...²⁵

El elemento más importante de la visita de Boulez fue quizás el éxito de la música contemporánea con el público, que no pasó desapercibido por los gestores culturales de Buenos Aires. En este sentido, la consecuencia directa son el Ciclo del San Martín y Experimenta al año siguiente. Explicitando esta relación, Kröpfl afirma que la “apuesta del San Martín (...) parece hablar de una creencia en la cual los conciertos de Boulez deben haber tenido bastante que ver”²⁶. Jorge Landaburu también destaca la visita de Boulez como un hecho trascendente, “no sólo por la talla intelectual, artística y ética del viajero, sino también por la serie de consecuencias que ya comienzan a verificarse”²⁷, trazando una conexión directa con el Ciclo:

Para la Dirección General y Artística del San Martín el episodio resultó determinante a la hora de resolver los detalles finales de la programación de 1997. La capacidad de convocatoria de Boulez, compositor que trazó una profunda huella en la música contemporánea – (...) – ratificó la existencia de un público atento, joven y entusiasta. Los ciclos de música contemporánea realizados anteriormente en el San Martín contribuyeron, sin duda, a la consolidación y expansión de dicho público. Pero fue necesaria la presencia de Boulez para que semejante demanda artística se manifestara con toda su riqueza,

²³ *Ibid.*

²⁴ Francisco Kröpfl, “Boulez y Buenos Aires”, en “Boulez en Argentina”, Programa de concierto, Teatro General San Martín, 19 de octubre de 1996.

²⁵ Diego Fischerman, “Clásicos de la semana pasada. Francisco Kröpfl y un ciclo atípico”, *Página/12*, 19 de abril de 1997.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Jorge Landaburu, “Un ciclo necesario: La música contemporánea y las nuevas tecnologías”, *Revista Teatro*, año 3, no. 5, abril de 1997.

y para que la Dirección del Teatro decidiera, por lo tanto, impulsar un doble movimiento de ratificación y de cambio en la continuidad²⁸.

En la descripción de Landaburu el público, numeroso y entusiasta, “no llenó la sala: literalmente, la desbordó. Y como tanto interés fue previsto, hubo también una gran pantalla de televisión en el Hall del Teatro, donde varios centenares de espectadores pudieron seguir la función simultáneamente”²⁹. Entrevistas con Martín Bauer y Carmen Baliero confirman la hipótesis de que el éxito de la visita del *InterContemporain* permite la creación del Ciclo al año siguiente³⁰.

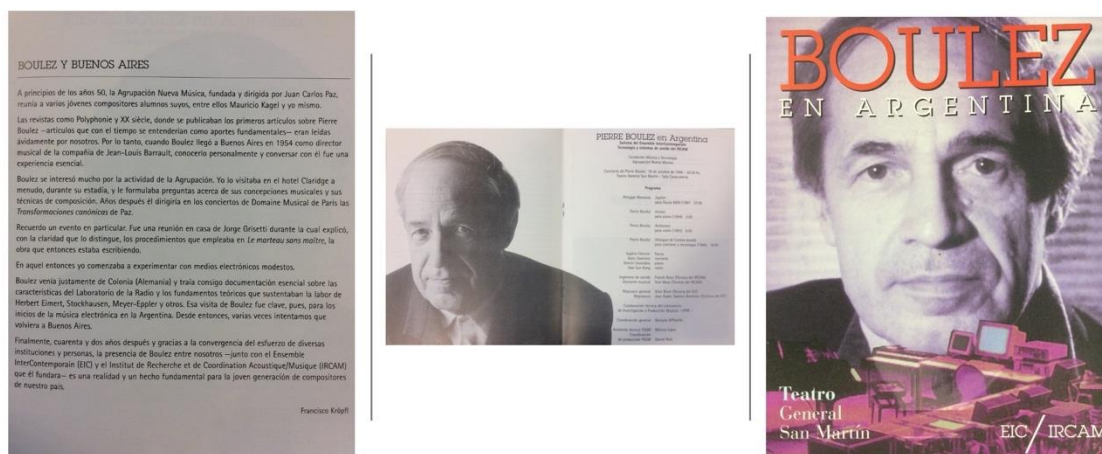


Ilustración 26 - Boulez en Argentina, 1996.

La programación de música contemporánea en el Teatro San Martín no ha sido objeto de un análisis sistemático, que incluya las actividades del CICMAT (un centro enigmático que marca la transición entre el CLAEM y el LIPM) durante la dictadura³¹, y también, el bautismo

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Jorge Landaburu, “Un ciclo necesario. La Música Contemporánea y las nuevas tecnologías”, *art. cit.*

³⁰ Entrevistas con Martín Bauer, Buenos Aires, 3 de julio de 2016; y con Carmen Baliero, Buenos Aires, 6 de enero de 2018.

³¹ Los trabajos de Miguel Garutti mencionados estudian las actividades del CICMAT.

que *La Pasión de Buster Keaton* de Gandini implicó para Guillermo Saavedra³². Pero no caben dudas de que a partir de 1996, la música contemporánea había regresado al San Martín para quedarse.

La primera edición del “Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea” es anunciada en la revista del teatro como “un ciclo necesario”³³. Se destaca el apoyo de una crítica periodística sostenida y militante en los principales medios – *Página12*, *Clarín*, *La Nación* – con anuncios de conciertos y críticas después de cada presentación. Las reseñas de críticos como Federico Monjeau, Diego Fischerman, Martín Liut y más tarde, Pablo Gianera y Sandra de la Fuente da cuenta de una estética del ensayo, que en muchos casos puede observarse desde sus colaboraciones en las revistas *Lulú* y *La Maga*. Como ocurre en el CETC, críticas de otras disciplinas también escriben sobre el Ciclo – la crítica literaria Beatriz Sarlo es un ejemplo de cómo la propuesta atrae a un público cultural más amplio. Esta cobertura en la prensa da cuenta

³² Guillermo Saavedra, “Sonoridades. Cuatro décadas de música en el San Martín”, *art. cit.*

³³ Jorge Landaburu, “Un ciclo necesario: La música contemporánea y las nuevas tecnologías”, *art. cit.*

de una voluntad de atraer un público para estos conciertos, dándoles nuevas herramientas para la escucha.

El año inaugural es coordinado por el compositor Martín Bauer, pero programan junto a él Gerardo Gandini y Francisco Kröpfl, con nueve conciertos distribuidos a lo largo del año. Kröpfl organiza tres conciertos³⁴, entre los que Monjeau destaca que “todas las obras restablecen la figura del intérprete”, no suprimen su participación a incluso lo requieren de manera decisiva, lo que restablece “una dimensión temporal que en la música puramente electrónica se había perdido”³⁵. Este primer concierto de obras mixtas funcionó como un eco

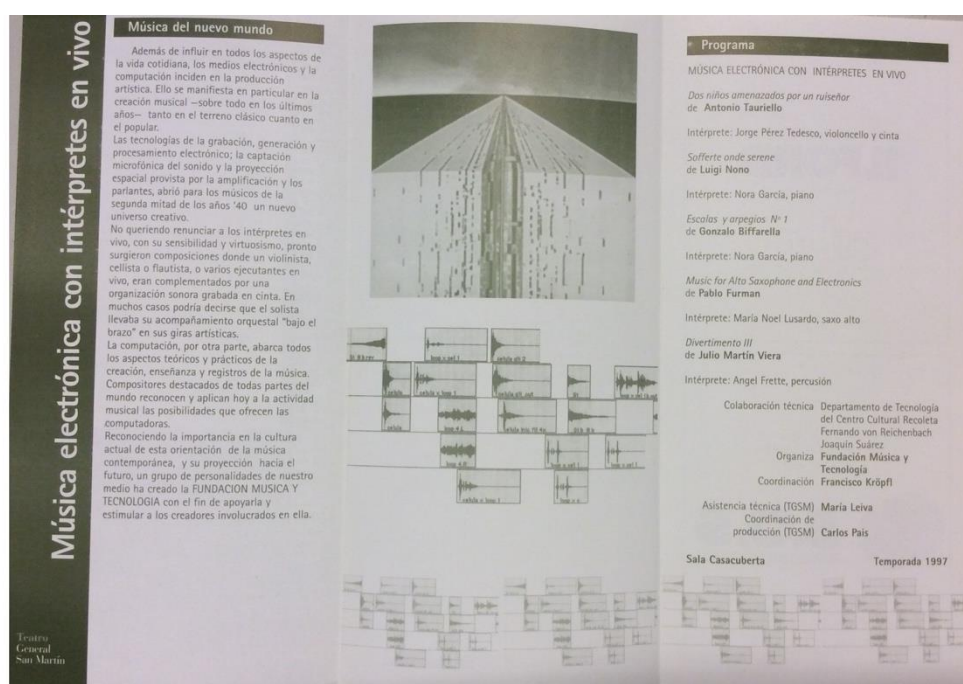


Ilustración 27 - Ciclo del San Martín, 1997.

de la visita del *InterContemporain* que había generado el Ciclo, poniendo en evidencia a su vez la predilección, por parte de Monjeau, de abandonar a las obras de música electrónica.

³⁴ Los conciertos “Nueve tecnologías por nueve compositores” el 22 de abril, “Música electrónica con intérpretes en vivo” el 17 de junio, y “De la vanguardia al presente. Homenaje a Juan Carlos Paz” el 14 de octubre. El Ensamble Académico CEAMC dirigido por Santiago Santero fueron los intérpretes del último concierto.

³⁵ Federico Monjeau, “Una síntesis enriquecedora. Valiosa experiencia en el ciclo Nuevas Tecnologías por Nueve Compositores”, *Clarín*, 22 de abril de 1997.



Ilustración 28 - Ciclo de San Martín 1997. Prensa 1



Ilustración 29 - Ciclo de San Martín 1997. Prensa 2

Los tres conciertos organizados por Gandini durante el mes de agosto ponen el foco en tres ciudades: Nueva York para el primero, con obras de John Cage; obras de la Segunda Escuela de Viena en el segundo concierto; y la ciudad de Buenos Aires, con obras de

compositores argentinos, para el tercero³⁶. El gran evento del año fue, sin lugar a dudas, el primero de estos conciertos, para el cual Gandini invitó al rockero Fito Páez (con quien había colaborado el año anterior en beneficio de la Fundación Música Esperanza, convocados por Miguel Ángel Estrella). El concierto es el “más taquillero”³⁷ de una semana en la que hubo conciertos de música contemporánea prácticamente todos los días, incluso con superposiciones³⁸.

En la primera parte, Gandini interpreta las *Sonatas e interludios para piano preparado*, y en la segunda Páez realiza una lectura *Conferencia sobre la nada* con un acompañamiento *ad hoc* por Gandini, “que incluyó las *Variations I* de Cage con el piano preparado y un teclado electrónico”³⁹. Este concierto contó con una impresionante cobertura periodística⁴⁰, que puso en evidencia, por un lado, la presencia de críticos de otros campos, con descripciones erróneas de lo que implica un piano preparado – “un piano al que se le reemplazan algunas cuerdas por elementos de metal, goma, bambú, etcétera, generando así timbres totalmente distintos de los tradicionales, convirtiendo al teclado en un arma percusiva...”⁴¹. Un crítico como Monjeau, familiarizado con la técnica, realiza una descripción correcta destacando a la vez el rigor de Gandini como un intérprete formidable de esta obra⁴².

³⁶ Los conciertos fueron “Obras de John Cage”, con *Sonatas e interludios para piano preparado* y *Conferencia sobre la nada*, ejecutado por Gerardo Gandini junto con Fito Páez, el 12 de agosto; “Escuela de Viena” con obras de Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern, con Gerardo Gandini dirigiendo la Sinfonietta Omega, el 19 de agosto; y “De acá y de ahora: compositores argentinos”, con obras de Manuel Juárez, Mariano Etkin, Antonio Tauriello, Germán Canción, Carmelo Saitta y Gerardo Gandini, el 22 de agosto. Sobre el último concierto ver Federico Monjeau, “Nueva música argentina. Gerardo Gandini estrenó tres obras en el Teatro San Martín”, *Clarín*, 30 de agosto de 1997.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Daniel Varacalli Costas, “John Cage: ese maldito abusador”, 12 de agosto de 1997; “John Cage, según Fito y Gandini”, *La Nación*, 12 de agosto de 1997; Martín Liut, “Otra maratón de música”, *La Nación*, 12 de agosto de 1997.

³⁹ Federico Monjeau, “Una ferretería musical”, *Clarín*, s/f, agosto 1997.

⁴⁰ José Pérez Kerco, “Gandini, Fito y obras de Cage. El martes, en el San Martín, brindan un recital de música contemporánea”, *La Nación*, 7 de agosto de 1997.

⁴¹ Daniel Varacalli Costas, *Sintitulo*, “John Cage: ese maldito abusador”, *art. cit.*

⁴² Federico Monjeau, “Una ferretería musical”, *art. cit.*

La atención estuvo puesta, en la segunda parte del concierto, con la entrada de Fito Paéz, “para la alegría de sus fans”⁴³. El rockero cambia el clima del concierto desde su entrada, con la frase: “Los que deseen pueden comprar los últimos 20 ‘hits’ de John Cage, en Musimundo”⁴⁴. Prosigue su interpretación de *Conferencia sobre la nada*, presentada varias veces en el país, incluso por el actor Norman Briski el año anterior. Monjeau elogia la interpretación de Fito, quien leyó sentado en una mesa, fiel a la partitura, y con “voz segura y natural, sin énfasis ni concesiones retóricas, como una firme pared que soporta un bello cuadro”⁴⁵. La sala Casacuberta estuvo ocupada en “sus dos terceras partes por un público heterogéneo: desde estudiantes de música hasta algún grupo ingenuamente atraído por la presencia de Fito”⁴⁶.

Las críticas analizan el rol particular del público, necesario para el “funcionamiento” de la obra, por ejemplo “cuando Fito leyó: ‘Si alguien está irritado, dejémoslo irse a dormir’, y un par de chicas de las primeras filas se levantaron olímpicamente”⁴⁷. En este sentido la crítica señala la “incomodidad y el hastío” de los fans de Fito, en su mayoría adolescentes, “que se enfrentaron con un mundo sonoro ajeno, pero que soportaron estoicamente”⁴⁸, en contraposición a los *habitués* que escucharon con placer el programa.

Testimonios de asistentes a este concierto dan cuenta de dos tipos de recepción: aquellos para los que “este tipo de cosas sólo sirven para que la gente piense que la música contemporánea es una payasada”⁴⁹; y los que afirman que “gracias al magnetismo que genera la figura de Páez, y al texto, se le hizo más sencillo a los neófitos seguir los planteos de Cage”⁵⁰,

⁴³ Martín Liut, “Fito y Gandini, alrededor de Cage”, *La Nación*, 15 de agosto de 1997.

⁴⁴ Daniel Varacalli Costas, “John Cage: ese maldito abusador”, *art. cit.*

⁴⁵ Federico Monjeau, “Una ferretería musical”, *art. cit.*

⁴⁶ Daniel Varacalli Costas, *Sintitulo*, “John Cage: ese maldito abusador”, *art. cit.*

⁴⁷ Daniel Varacalli Costas, *Sintitulo*, “John Cage: ese maldito abusador”, *art. cit.*

⁴⁸ Martín Liut, “Fito y Gandini, alrededor de Cage”, *art. cit.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

destacando la importancia de la presencia del “astro rockero”⁵¹ para atraer público no habituado a esta música. Esta voluntad de acercar la música de Cage a un público mayor se puso en evidencia también en la “didáctica explicación”⁵² de Gandini antes del concierto. José Pérez Kerco explica que “si ese día (...), se agotan las localidades, entonces Gandini habrá logrado uno de sus objetivos: acercar a los oyentes del género popular al ámbito de la música contemporánea”⁵³. El “plato difícil” que implica un concierto de obras de Cage fue así compensado por el binomio Gandini-Paéz, logrando un “crossover humano”⁵⁴, por el que Gandini logra parecer más popular y Paéz más culto. El concierto con Fito es sintomático de un nuevo rumbo, en el que la música contemporánea no es ni incómoda ni irritante, sino accesible a un público descrito como “por fuera del habitual gueto contemporáneo”⁵⁵.

John Cage: ese maldito abusador

Ciclo de música contemporánea. Obras de John Cage. Sonatas instrumentales para piano preparado. Conferencia sobre nada / Variaciones I. Piano: Gonzalo Gandini. Lectur: Fito Paéz. En el teatro San Martín.

En una semana en la que Buenos Aires puede jactarse de haber tenido dos ciclos de música del siglo XX, los dos días, este episodio del ciclo de música contemporánea del teatro San Martín, dedicado a John Cage, se perfiló como uno de los más atractivos e importantes. Si Cage es de por sí un plato difícil, el binomio de Gonzalo Gandini con Fito Paéz lo complicó con creces. Seguramente, el éxito de las presentaciones que Gandini realizó con Fito y Miguel Ángel Fito en el pasado en beneficio de la Fundación Música Esperanza, los convencerá de la eficacia de este crossover humano de este modo. Cage puede contar con su deseo de pasar cada vez más popular, y Fito con el suyo, de pasar cada vez más culto. Y está bien los caminos del teatro son muchos e insoslayables.

La sala Casacuberta estuvo cubierta en alrededor de sus dos tercios por un público heterogéneo: desde estudiantes de música hasta algún grupo ingenuamente atraído por la presencia de Fito.

John Cage, según Fito y Gandini



Gandini y Fito en su presentación, en el teatro San Martín.

EL PIANO DE SIEMPRE

John Cage nació en Los Angeles, en 1912, y fue el inventor del “piano preparado”, un piano al que se le incorporaban algunas cuerdas por elementos de metal, goma, bambú, etcétera, generando así timbres totalmente distintos de los tradicionales, convirtiéndolo al teclado en un arma peculiar, como siempre lo fue.

La propuesta tuvo claramente dos partes. La primera que mantuvo la formalidad de un concierto, y la segunda que era una muy didáctica explicación de la música preparada de 16 sonatas y 4 estudios, pocas breves, todas ellas compuestas, entre 1946 y 1980. El intérprete usaba el teclado con profunda atención y solvencia, dejando oír todos los recursos tímbricos que surgían de la obra.

John Cage se perfiló como uno de los más atractivos e importantes. Si Cage es de por sí un plato difícil, el binomio de Gonzalo Gandini con Fito Paéz lo complicó con creces. Seguramente, el éxito de las presentaciones que Gandini realizó con Fito y Miguel Ángel Fito en el pasado en beneficio de la Fundación Música Esperanza, los convencerá de la eficacia de este crossover humano de este modo. Cage puede contar con su deseo de pasar cada vez más popular, y Fito con el suyo, de pasar cada vez más culto. Y está bien los caminos del teatro son muchos e insoslayables.

La sala Casacuberta estuvo cubierta en alrededor de sus dos tercios por un público heterogéneo: desde estudiantes de música hasta algún grupo ingenuamente atraído por la presencia de Fito.



John Cage, según Fito y Gandini



Gandini y Fito en su presentación, en el teatro San Martín.

Fito y Gandini, alrededor de Cage



Una ferretería musical

Con un piano preparado con balones, Gandini tocó a Cage. Paéz leyó la Conferencia sobre Nada.

Una ferretería musical



Gandini y Fito en su presentación, en el teatro San Martín.

Música para el fin de siglo



Gandini, Fito y obras de Cage

El martes, en el San Martín, brindan un recital de música contemporánea

Gandini, Fito y obras de Cage



Gandini y Fito en su presentación, en el teatro San Martín.

⁵¹ *Ibid.*
⁵² Daniel Varacalli Costas, *Sintítulo*, “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, *Sintítulo*, “John Cage: ese maldito abusador”, *art. cit.*
⁵⁵ “John Cage, según Fito y Gandini”, *art. cit.*

Martín Bauer organiza tres conciertos a lo largo del año⁵⁶. Entre ellos, el concierto de Adriana de los Santos⁵⁷ sobre música para films es interesante por la mezcla de los “grandes nombres” de la vanguardia del siglo XX en obras como *Cinéma* de Erik Satie y *MM51* de Mauricio Kagel, con compositores latinoamericanos como Graciela Paraskevaídis, Sergio Prudencio y Federico Zypce⁵⁸. Otro de los conciertos plantea las relaciones entre tango y música contemporánea a partir de los *Postangos* de Gandini cuya genealogía proviene de sus colaboraciones con Piazzolla en 1989, sus improvisaciones en Venezuela en 1992 y el concierto en el Instituto Goethe (que mencionamos en el capítulo anterior); y de una selección de tangos de la *Internacional Piano Tango Collection*⁵⁹ de Mikhashoff-Schwartz e interpretada por Schwartz en esta ocasión – y que incluyó las versiones de compositores argentinos de Línea Adicional del *Perpetual Tango* de John Cage presentadas en el CCR. El resultado, en el caso de Gandini, fue juzgado como “una mezcla de pianista culto, pero con sangre de barrio, que pone en juego el arsenal técnico de la música contemporánea”⁶⁰, mientras que fue los otros tangos fueron descritos como “una mirada clásica sobre un repertorio tanguero”⁶¹.

El último concierto del ciclo es un “Homenaje a Juan Carlos Paz”⁶², en un año de marcado por el centenario del nacimiento del compositor, con el concierto “Paz y sus discípulos”⁶³, y la programación de sus *Seis eventos* en Experimenta 97 – que analizaremos al final de este capítulo. En relación con el homenaje, Martín Liut y René Vargas Vera publican

⁵⁶ Los conciertos organizados por Bauer fueron “Piano y percusión” con la pianista Haydée Schwartz y el ensamble Paralelo 33 (29 abril); “SUMA”, un concierto de obras para piano y films a cargo de Adriana de los Santos (3 de junio); y “El tango en la música contemporánea, la música contemporánea en el tango”, que incluyó *Postangos* de Gerardo Gandini y algunas obras de la *Internacional Piano Tango Collection* de Ivar Mikhashoff (30 septiembre).

⁵⁷ Martín Liut, “Cuando la música se iguala a la imagen”, *La Nación*, 6 de junio de 1997.

⁵⁸ Martín Liut, “Un piano de película”, *La Nación*, 3 de junio de 1997.

⁵⁹ Se trata de una colección de más de cien tangos que el pianista Ivar Mikhashoff (un *ballroom dancer* en su juventud) le había encargado a compositores del siglo XX, y que dejó en herencia a su discípula Haydée Schwartz.

⁶⁰ Martín Liut, “Gandini, el tango y después”, *La Nación*, 4 de mayo de 1997.

⁶¹ Martín Liut, “El tango, como un clásico”, *La Nación*, s/f, 1997.

⁶² Jorge Landaburu, “Un ciclo necesario: La música contemporánea y las nuevas tecnologías”, *art. cit.*

⁶³ René Vargas Vera y Martín Liut, “Cien años de Paz”, *La Nación*, 18 de agosto de 1997.

el artículo “Cien años de Paz”, en el que analizan la influencia de Paz como docente en una entrevista a su discípulo, Francisco Kröpfl⁶⁴. El eje del artículo es la publicación de los resultados de una encuesta realizada con el objetivo de “establecer las referencias históricas, las afinidades estéticas actuales y las influencias en la música contemporánea”⁶⁵.

Para esta encuesta se consultan a 29 de los 60 compositores que integraban la serie “Panorama de la Música Argentina” editada por el Fondo Nacional de la Artes para el sello IRCA⁶⁶. Los encuestados, cuya mayoría vive en Buenos Aires y no incluye a menores de 35 años, responden sobre tres puntos: quiénes son los compositores argentinos más importantes de la historia; quiénes son los que más les interesan en la actualidad; y cuáles fueron los compositores no nacionales que más los influyeron⁶⁷.

Los compositores argentinos más importantes para los encuestados fueron, por unanimidad, Juan Carlos Paz y Alberto Ginastera (con Juan José Castro en un tercer lugar lejano al de los dos primeros), destacando en el caso de Paz, la paradoja que sus escritos tuvieron más difusión que sus obras musicales. La primera conclusión del artículo es que la disputa Paz/Ginastera de las décadas del cuarenta y del cincuenta, y la polémica subyacente de “universalismo versus nacionalismo”, estaba superada. Los compositores consideran a ambos como “máximos exponentes”⁶⁸ de la música argentina. Al respecto, el musicólogo Omar Corrado propone que fue después del Di Tella que la antinomia nacionalismo-universalismo se redimensionó en nuevos ejes, con una multitud de ideas sobre lo propio, lo nuevo, y lo ajeno, y qué percibe cada uno como su pertenencia cultural. La consecuencia, para Corrado, es un

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Los compositores encuestados fueron 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 y Gabriel Valverde.

⁶⁸ René Vargas Vera y Martín Liut, “Cien años de Paz”, *art. cit.*

panorama actual fragmentado, donde lo que entra en juego son las pertenencias a determinados grupos, la relación maestro-alumno y los compañeros⁶⁹.

La segunda conclusión del artículo hace referencia a la centralidad de Gerardo Gandini (61 años), mencionado de forma ubicua como “el músico más activo y presente en la actividad musical de la ciudad desde hace muchos años”, y cuya energía para que la música suene es parte de su “proyecto estético”⁷⁰. Las otras figuras mencionadas son Salvador Ranieri (67 años), Antonio Tauriello (66), Francisco Kröpfl (66), Marta Lambertini (60), Martiano Etkin (54), Julio Viera (54), Carmelo Saítta (53), Oscar Edelstein (42) y Andrés Gerszenzon (38).

Esta enumeración de compositores permite una tercera conclusión, la más llamativa para los periodistas: constatar que, en palabras de Corrado, “a diferencia de lo que pasa en otras artes, es una especie de constante en la historia argentina musical que no haya continuidad en el diálogo entre generaciones”⁷¹. Sin embargo, observamos que los compositores sí están en diálogo, pero que hay una desconexión respecto de la música compuesta en los años 60.

Finalmente, los periodistas aclaran que la encuesta excluyó al público, el cual, para Corrado, no fue asimilado a esta producción musical – incluso Paz y Ginastera. Este balance sobre el estado del campo es significativo en un momento en que la música contemporánea, desde el CEOB y desde el Ciclo, genera estrategias para atraer nuevos públicos.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

Cien años de Paz

Este mes, en el centenario de su natalicio, se realizarán diversos actos de homenaje al gran compositor cuyas ideas, aún hoy, siguen señalando caminos

Se cumplen este mes los cien años del nacimiento de Juan Carlos Paz, el músico argentino vanguardista por antonomasia, el escritor iracundo por definición.

En su memoria, se realizarán diversos eventos, entre los que se destacan tres conciertos de homenaje durante octubre. Uno, con el título "Paz y sus discípulos", tendrá lugar en la sala Casacuberta del Teatro San Martín, dentro del ciclo de Música Contemporánea. Otro, en el marco del ciclo Experimenta 97, estará dedicado a estrenar sus Seis Eventos. El tercero se llevará a cabo en la ciudad de La Plata con músicos de esa ciudad.

El maestro Francisco Kröpfl, ex alumno de Paz, director técnico-musical en el Centro Recoleta, jefe del Laboratorio de Investigación y Producción Musical y fundador (en 1958) del primer Laboratorio de Música Electroacústica en la Facultad de Arquitectura de la UBA, será coordinador del concierto del San Martín.

RECUERDOS DE UN ALUMNO

Francisco Kröpfl tiene buena memoria, como alumno que fue de Juan Carlos Paz.

Kröpfl rememora que el papá de Paz era un español director de coros. Su madre era argentina. Estudió con Constantino Gaito (seguramente armonía y contrapunto), aunque él se proclamó autodidacta en composición. También se sabe que tomó clases de piano con Roberto Nery.

"Paz era un buen pianista, además de haber estudiado órgano, apunta Kröpfl. Yo lo conocí en el momento en que estaba empeñado en desentrañar "El arte de la fuga", de Bach. Para esto había asistido a una de sus frecuentes conferencias, esta vez en el aula magna de la Facultad de Ciencias Exactas.

"Me entusiasmó su penetración y fui a su casa de Rincón 210, 1er. piso, "A". Pettoruti, amigo de Paz, me conectó. Me aceptó, pero como éramos tímidos, no hablamos de pago por clase. Pero al tiempo debí abonar bastante. Su forma de enseñar era analizar obras. Por ejemplo, "La consagración de la primavera". Contrariamente a lo que se piensa, Paz no enseñaba dodecafonismo. El me hacía repasar armonía, me

cincuenta significó la polémica universalismo v. nacionalismo, ya está superada. Los compositores, dejando de la lado afinidades estéticas, los reconocen a ambos por igual. El investigador Omar Corrado, que se doctoró en la Universidad de la Sorbona en Francia con una tesis sobre la música de Juan Carlos Paz y es hoy uno de los que más conoce el cuerpo de la producción musical clásica argentina, explica que esta antinomia "se redimensionó en la generación del Di Tella en otros ejes. Se trata de una cierta idea sobre lo propio y lo nuevo o lo nuevo y lo ajeno, entendido como lenguajes recibidos. Pero también está lo que sucede con buena parte de la cultura argentina, donde lo ajeno es una cuestión de lo que cada uno define como su pertenencia cultural.

ACTUALIDAD FRAGMENTADA

Mientras que en el pináculo de la historia el eje está claramente polarizado (Juan José Castro, el tercer mencionado está muy lejos de Paz y Ginastera), la actualidad muestra una fragmentación notable.

Para Corrado esto se debe a que "entra mucho más en juego las pertenencias a determinados grupos, las relaciones maestro-alumno, los compañeros. El campo musical argentino está muy compartimentado y esto genera fidelidades, estrategias de diferenciación y de permanencia". No hay una única razón para esta fragmentación pero, la falta de circulación de la información es una parte importante. La excepción a esta regla es Gerardo Gandini, que a los 61 años, por ser el músico más activo y presente en la actividad musical de la ciudad desde hace muchos años, obtuvo el reconocimiento desde diferentes círculos. Corrado destaca "la energía que puso históricamente Gandini en hacer que su música se toque y que forma parte de su proyecto estético". Los más nombrados después de Gandini pertenecen a diferentes generaciones y a corrientes estéticas tan disímiles como la nueva complejidad, el minimalismo, la utilización de citas o la música electrónica. La mayoría ocupa puestos relevantes como docentes particulares e institucionales. Algunos de ellos son: Salvador Rianeri (67 años), Antonio Tauriello y Francisco Kröpfl (66), Marta Lambertini (60), Mariano Etlin y Julio Viera (54), Carmelo Saitta (53), Oscar Edelstein (42) y Andrés Gerszenzon (38).

Pero quizá lo más llamativo que dejó la encuesta fue constatar, como explica Corrado que "a diferencia de lo que pasa en otras artes, es una especie de constante en la historia argentina musical que no haya continuidad en el diálogo entre generaciones". Corrado sostiene que "si a los compositores se les hubiera consultado sobre los compositores influyentes en general, no hubieran salido los argentinos. Hay una especie de ausencia de tradición. Los compositores no se refieren a las generaciones anteriores".

Según Corrado "lo que forma las tradiciones es un proceso acumulativo", pero aclara que "esto no implica obediencia, puede ser a partir de los debates, diálogos, de

Ilustración 31 - Ciclo de San Martín 1997. Prensa 4 – "Cien años de Paz".

El primer año del Ciclo fue un éxito, y en diciembre de ese año se anuncia una segunda edición para 1998⁷². En 1997, Gandini es la figura que logra construir un puente con otros géneros musicales, alcanzando una mayor apertura de público. Esta fórmula de cruce de géneros para atraer más público caracteriza también a los conciertos del Kronos Quartet en Buenos Aires como parte del flamante FIBA, que incluye desde sus comienzos a la música contemporánea. En el caso del Kronos, que presentó "desde el minimalismo de John Adams hasta el posmodernismo de Alfred Schnittke, y de un tango de Piazzolla a la música africana de Hamza el Din" y la música antigua, el público no sólo "colmó la platea", sino que fue tan heterogéneo como el programa:

Así como la propuesta del Kronos Quartet rompió el molde de la tradición de un cuarteto de cuerdas clásico, el público que estuvo presente, el pasado viernes en el Colón, se salió del habitual asistente a la sala lírica. Hubo gente entre los veinte y los treinta y pico, que no son habitués de los espectáculos del Colón⁷³

⁷² Alejandro Cruz, "Oscar Araiz deja el San Martín", *La Nación*, 12 de diciembre de 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 de octubre de 1997.

Incluye de esta forma a personas del mundo del rock y del teatro, y a los compositores Gabriel Valverde, Martín Bauer y Federico Zypze. El año 1997 marca un cambio de paradigma respecto de cómo se habla de los públicos de la música contemporánea, encarnando una nueva voluntad estatal de difusión de la música del siglo XX. Podemos observar a figuras como Gandini y Kröpfl “pasar la batuta” a una nueva generación, Martín Bauer. Si bien analizamos la visita de Boulez como un catalizador de las actividades de 1997, este público no fue generado en un vacío, sino a partir de la actividad sostenida de instituciones como el Instituto Goethe, el CETC, el LIPM, y de las actividades pedagógicas y de difusión de instituciones como el CEAMC, y de compositores como Carmelo Sáitta, Mariano Etkin y Gerardo Gandini.

6.1.1. Ensamblés y conciertos monográficos

Tras el éxito de la primera edición del Ciclo, la segunda edición la programa únicamente Martín Bauer, con la novedad de condensar ocho conciertos entre los meses de octubre y noviembre⁷⁴. En el programa del primer concierto – a cargo del Quinteto CEAMC – Martín Bauer escribe sobre la dificultad de llevar adelante proyectos culturales en Argentina, “sobre todo cuando se trata de emprendimientos que no buscan la respuesta masiva e inmediata del público”⁷⁵. En su texto, Bauer sitúa al Ciclo dentro de una “creciente actividad que la música contemporánea desarrolla en Buenos Aires”⁷⁶, mientras que Diego Fischerman analiza a la creciente actividad *underground* que incluye el Teatro San Martín, el CCR e instituciones privadas (Goethe, PROA), “partiendo de la base que un teatro estatal (...) tiene el deber de representar la diversidad estética”⁷⁷. La idea recurrente es que el Teatro San Martín está

⁷⁴ “Volvió la música contemporánea”, *Clarín*, 8 de octubre de 1998.

⁷⁵ Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea, Teatro General San Martín, Programa, Año II, 1998.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Diego Fischerman, “Los sonidos de este siglo. El martes empieza el Ciclo de Música del San Martín”, *Página/12*, 1 de octubre de 1998.

“cumpliendo así su misión de teatro oficial (...) la de arriesgar por lo nuevo y distinto, por lo que los empresarios privados difícilmente apostarían”⁷⁸.

Para el crítico Martín Liut, 1998 es un año en el que los ciclos y agrupaciones dedicados a la música contemporánea deberán “revalidar sus logros”, en una cartelera de espectáculo porteña que ha recuperado “su perfil experimental”⁷⁹. Esta cartelera incluye al Ciclo del San Martín, a Experimenta, y al CETC. En cuanto a las agrupaciones con programación musical, ese año se encuentra el Quinteto CEAMC, con un mini-ciclo de tres conciertos llamado “Música para el fin del milenio” en Festivales Musicales; un ciclo de conciertos del Grupo de Solistas Contemporáneos de Buenos Aires bajo la dirección del oboísta Andrés Spiller en el Colegio Pestalozzi⁸⁰; y el estreno de *El Hecho* de Oscar Edelstein en El Galpón del Abasto⁸¹.

El primer concierto del Ciclo está a cargo del quinteto CEAMC, con obras de Arnold Schönberg, George Crumb, Manolo Juárez y Julio Viera, en la Sala Casacuberta “colmada”⁸² de público. Sobre el concierto se destaca la “garra”⁸³ en las interpretaciones y el compromiso estético de los intérpretes⁸⁴ como una forma de evitar “la sensación generalizada de aburrimiento y pura disonancia que aleja al público”⁸⁵.

El segundo concierto *Suma II* a cargo de la pianista Adriana de los Santos, que regresa al Ciclo con obras de Alwin Curran, Alvin Lucier, Frédéric Rzewski, Cergio Prudencio, Cergio Cáceres, y Carmen Baliero. Los conciertos tres y cuatro y cinco estuvieron a cargo, respectivamente, del ensamble de percusión Paralelo 33 (con el estreno de *Psappha* de Iannis

⁷⁸ Daniel Varacalli Costas, “La diferencia es la clave”, *La Prensa*, 6 de octubre de 1998.

⁷⁹ Martín Liut, “Los desafíos de la nueva música”, *La Nación*, 11 de abril de 1998.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Martín Liut, “Tres días de nueva música”, *La Nación*, 17 de octubre de 1988.

⁸² Gustavo Costantini, “Impactantes versiones de obras contemporáneas”, *art. cit.*

⁸³ Martín Liut, “Contemporáneos de la mejor música”, *La Nación*, 9 de octubre de 1998.

⁸⁴ Gustavo Costantini, “Impactantes versiones de obras contemporáneas”, *La Opinión*, 16 de julio de 1998.

⁸⁵ Daniel Varacalli Costas, “La diferencia es la clave”, *art. cit.*

Xenakis), del Grupo Vocal de Difusión⁸⁶ (GVD, con obras de Herbert Howells, Gyorgy Ligeti, Frank Martin, y Zoltan Kodaly) y de la agrupación Séptima Práctica.

La lógica del Ciclo este segundo año fue convocar a ensambles de intérpretes locales existentes, que habían comenzado su actividad en los 80 y 90, tanto de músicos profesionales como el cantante Mariano Moruja y el GVD, como de estudiantes recién egresados de la carrera de música de la UCA, que era el caso de Séptima Práctica⁸⁷. La particularidad de este último ensamble era la búsqueda de formatos no tradicionales de concierto, tocando en salas como El Aleph del CCR y también en subtes y estaciones de trenes, con el objetivo de buscar “nuevos públicos para la nueva música”, por un camino que “le sacó el ‘almidón’ al circuito contemporáneo”⁸⁸.

El ciclo incluye la presentación de un CD de Gandini y un concierto organizado por Kröpfl para conmemorar los 50 años de la música concreta y los 40 años de la creación del laboratorio de música electroacústica en América Latina; además de un concierto con obras para dos pianos y dos marimbas a cargo de Haydée Schvartz, Zaida Saiace, Angel Frete, Luis Favero y Fumie Yamashita⁸⁹. El cierre introduce el género de teatro musical con la obra *Manchas en el silencio*, para la cual se realizan encargos a los compositores Mariano Etkin, Carlos Mastropietro, Gabriel Valverde, Santiago Santero y Martín Bauer, a partir de una selección de textos de Samuel Beckett realizada por el dramaturgo Miguel Guerberoff. La obra se vuelve a presentar fuera del Ciclo, en el Callejón de los Deseos, en 1999⁹⁰. Este concierto se destaca por lo encargos a compositores argentinos, y por la relación con Beckett, que será

⁸⁶ Martín Liut, “Con el canto en la sangre”, *La Nación*, 26 de octubre de 1998.

⁸⁷ Los integrantes de Septima Práctica eran son José Amato, Pablo Grinjut, Antonio Zimmerman, Mario Lorenzo e Ignacio Carosi. Martín Liut, “Por otra estética musical”, *La Nación*, 3 de noviembre de 1998.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Federico Monjeau, “De Frank Zappa a Iannis Xenakis”, *Clarín*, 31 de octubre de 1998.

⁹⁰ Martín Liut, “La poesía de Beckett hecha música”, *La Nación*, 10 de julio de 1999.

recurrente en el campo – en palabras de Guerberoﬀ: “lo que estamos haciendo es Beckett, aunque no sabemos si es teatro o música”⁹¹.



Ilustración 32 - Manchas en el silencio, prensa.

El Ciclo fue prolongado un tercer año en 1999, con cuatro conciertos durante el mes de noviembre, y se convoca a Severo Sarduy, Guillermo Saavedra, Martín Liut y Mariano Etkin para escribir los textos del programa. En su texto Liut define como problemas “endémicos”⁹² de la música contemporánea en la Argentina el conseguir espacios de difusión, y mantenerlos. En la prensa, Bauer define los objetivos del Ciclo el “estrenar obras clave del siglo XX, hacer funciones temáticas dedicadas a compositores argentinos, producir nuevas obras y hacer participar a intérpretes locales de gran nivel”⁹³. El mayor desafío, sin embargo, era que el teatro termine “adoptando el Ciclo”: el Ciclo comienza bajo la dirección de Ernesto Schóo en 1997 y

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea, Teatro General San Martín, Programa, año III, 1999.

⁹³ Martín Liut, “Espacio seguro para la nueva música”, *La Nación*, 1 de noviembre de 1999.

se mantiene en la gestión de Kive Staiff en 1998 y 1999. Sin embargo, ¿cómo podría incorporarse a la programación anual del teatro a largo plazo?

La programación consiste en tres conciertos monográficos, dedicados a los compositores Morton Feldman, Mariano Etkin y Charles Ives, todos interpretados por músicos locales. El concierto sobre Feldman estuvo a cargo del CVG y Paralelo 33 y Haydée Schwartz, y se programaron las obras *Rothko Chapel*⁹⁴ – que el GVD ensaya durante todo el año-, y *Palais de Mari*. La música de Feldman es bien recibida por la crítica⁹⁵, y con los años la música del compositor se convierte en uno de los compositores más programados del Ciclo. La obra *Rothko Chapel*, creada en 1971 para una capilla creada por el artista plástico Mark Rothko, quien se suicidó poco antes del estreno, es caracterizada por Monjeau como un “réquiem abstracto, tal vez uno de los más extraordinarios desde Mozart”⁹⁶. Su programación puso evidencia la falta de ciertos instrumentos en el país, ya que la celesta y las campanas tubulares debieron ser reemplazadas por un teclado y un vibráfono tocado con baquetas duras⁹⁷.

Esta decisión puede explicarse por las preferencias de Martín Bauer y Santiago Santero, quien ingresa al equipo de programación ese año, y también por la excelente recepción de su música por parte de la crítica – que califica este primer concierto como “un hecho histórico”⁹⁸; y por el público – “nunca los merecidos aplausos sonaron tan estruendosos en el San Martín después de finalizada la delicada obra de Feldman”⁹⁹. En los años siguientes, las obras de Feldman despertarán interés desde otros campos de la cultura. Un ejemplo es el texto-reflexión sobre la extensión en el arte, escrito por Beatriz Sarlo en *Punto de Vista* N. 78 a partir de la experiencia de escucha del *Cuarteto No. 2* de Morton Feldman en noviembre de 2001, a cargo

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Martín Liut, “Con la fuerza del susurro”, *La Nación*, 4 de noviembre de 1999; Federico Monjeau, “Una velada histórica”, *Clarín*, 6 de noviembre de 1999.

⁹⁶ Federico Monjeau, “La hora de Morton Feldman”, *Clarín*, 2 de noviembre de 1999.

⁹⁷ Martín Liut, “Con la fuera del susurro”, *art. cit.*

⁹⁸ Federico Monjeau, “Una velada histórica”, *art. cit.*

⁹⁹ Martín Liut, “Con la fuera del susurro”, *art. cit.*

del Cuarteto Pellegrini – un cuarteto de 5 horas y 20 minutos de duración, que en Buenos Aires sonó dos veces. El fervor y la fascinación por esta música tan contemplativa y de una temporalidad opuesta a la megalópolis sumergida en caos que es Buenos Aires se confirmará a lo largo de las dos décadas siguientes, casi como una acción política.

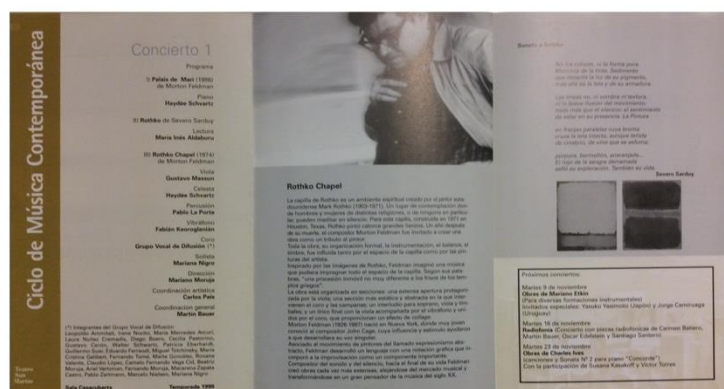


Ilustración 33 - Ciclo de San Martín 1999-1.

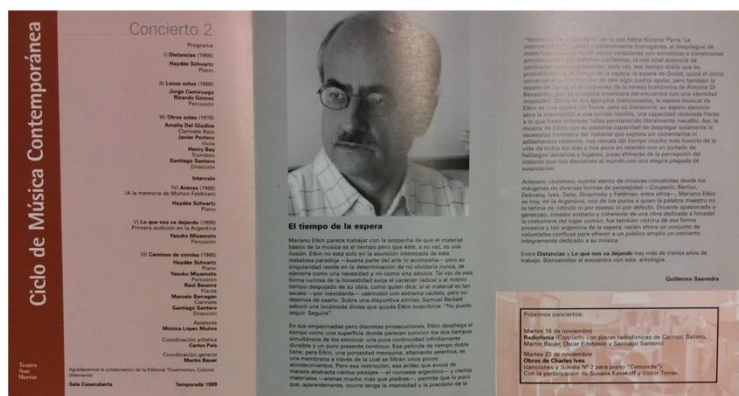
El concierto dedicado a la obra de Mariano Etkin¹⁰⁰, caracterizada por la “austeridad radical en sus materiales sonoros – casi siempre al borde del silencio (en la que) la ilusión del tiempo medurado es violentada (como en) ciertos paisajes áridos del noroeste argentino”¹⁰¹, tiene una excelente recepción por parte de la crítica¹⁰². Este concierto monográfico fue celebrado como un hecho atípico “en un país sin memoria, sin industria cultural y, podría decirse, sin amor por sus creadores”, que sirve para construir un puente sobre “la fractura entre

¹⁰⁰ Guillermo Saavedra, “Notas de programa”, Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea, Teatro General San Martín, Programa, año III, 1999.

¹⁰¹ Martín Liut, “Al borde del silencio”, *La Nación*, 11 de noviembre de 1999.

¹⁰² Martín Liut, “Al borde del silencio”, *art. cit.*; Diego Fischerman, “Un concierto para recorrer tres décadas de coherencia estética”, *Página/12*, 12 de noviembre de 1999; Diego Fischerman, “Lo que hacemos los compositores se parece mucho a la astrofísica”, *Página/12*, 2 de noviembre de 1999.

creación y público”¹⁰³. La extraordinaria trayectoria de Etkin, desde *Distancias* (1968) hasta *Locus Solus* (1989), fue puesta de relieve gracias a la calidad de las interpretaciones, y celebrada por Fischerman¹⁰⁴ y por Monjeau, que describe a la respuesta de los músicos como de una “total devoción”¹⁰⁵. El tercer concierto monográfico, dedicado a Charles Ives, calificado



como “brillante”¹⁰⁶, incluye una *Ilustración 34 - Ciclo de San Martín 1999-2.*

interpretación de la *Sonata Concord* por Susana Kasakoff, descrita como una “intérprete histórica de esta obra en Buenos Aires”, por haberla estrenado en el país en 1984.

El ciclo incluye también un concierto llamado “Radiofonía”, con encargos de obras radiofónicas a los compositores Martín Bauer, Santiago Santero y Oscar Edelstein, y a la compositora y multi-instrumentista Carmen Baliero. El género de “pieza radiofónica”, si bien

¹⁰³ Diego Fischerman, “Un concierto para recorrer tres décadas de coherencia estética”, *art. cit.*

¹⁰⁴ Diego Fischerman, “Lo que hacemos los compositores se parece mucho a la astrofísica”, *art. cit.*

¹⁰⁵ Federico Monjeau, “Caminos de cornisa”, *Clarín*, 13 de noviembre de 1999.

¹⁰⁶ Federico Monjeau, “Cierre brillante del ciclo del San Martín”, *Clarín*, 27 de noviembre de 1999.

poco habitual, cuanta con una trayectoria dentro de la música contemporánea – especialmente en las obras de Mauricio Kagel¹⁰⁷.



Ilustración 35 - Ciclo de San Martín 1999 Prensa-1.

En cuanto a las obras, se trató de un texto-partitura en el caso de Santero, una colaboración con el cineasta Martín Rejtman en el caso de Bauer, la superposición de textos informativos en el caso de Baliero, y un “homenaje íntimo a Lulú” en el caso de Edelstein¹⁰⁸. Para Martín Liut, la obra de Edelstein tenía un problema de duración (siendo casi una ópera en sí misma), y la obra que mejor resultado logró fue la de Carmen Baliero, *Último momento*, en

¹⁰⁷ Diego Fischerman, “Días de radio”, *Radar*, 7 de noviembre de 1999, p. 6-7.

¹⁰⁸ *Ibid.*



la que “ocho personas que leen el diario, pero en distintos idiomas”¹⁰⁹, realizan un trabajo interesante sobre la entonación, la fonética y el sentido de las palabras.

Este tipo de iniciativas responde, para Santero, a un interés de los estudiantes de los conservatorios por las técnicas y estéticas del siglo XX. El San Martín es el lugar apropiado para este tipo de propuestas, como un lugar asociado a la modernidad en el “imaginario culto porteño” por ser el lugar de estreno de las óperas de cámara de Gandini y del “multitudinario concierto de Pierre Boulez”¹¹⁰. Así se trata de atraer un público que “lee literatura contemporánea, ve cine actual y teatro de este siglo (pero) consume, en el mejor de los casos, un abanico musical que va de Vivaldi a Mahler”¹¹¹ hacia un repertorio contemporáneo.

El concierto “Radiofonía” nos permite ver la importancia que el Teatro San Martín atribuye a la recepción crítica del Ciclo, a partir del análisis de un documento del archivo personal de Martín Bauer. En las carpetas de prensa que el equipo de Bauer preparaba para la dirección del teatro, observamos que el artículo que Martín Liut escribió sobre el concierto fue modificado para cambiar su calificación de “Regular” a “Buena”¹¹², recortando el “bueno” de otra reseña y borrando las marcas del *collage* mediante una fotocopia. Liut elogiaba al concierto como el “más arriesgado de los cuatro programados”¹¹³, por el hecho de encargar, preparar, y estrenar cuatro obras en una sola función, algo excepcional dentro de la música contemporánea argentina en un género sin tradición como el radiofónico. Vemos que desde la programación les interesaba conservar la nota, pero que para garantizar la continuidad del ciclo, la recepción de la crítica debía ser, al menos, de dos estrellas – “bueno”.

La idea de programación de este año, con los conciertos monográficos, corre el eje de los intérpretes y ensambles a los compositores. La prensa mantiene el apoyo que había

¹⁰⁹ Martín Liut, “La radio también hace música”, *La Nación*, 18 de noviembre de 1999.

¹¹⁰ Diego Fischerman, “Días de radio”, *art. cit.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Martín Liut, “La radio también hace música”, *art. cit.*

¹¹³ *Ibid.*

manifestado desde la primera edición del ciclo, colaborando a una mayor comunicación con el público. En una entrevista con la bailarina Diana Theocharidis para la *Revista Clásica*, Bauer reconfirmaba el desfasaje entre la música y las otras artes en cuanto a lo que consume el público de lo que se crea en la actualidad¹¹⁴, que atribuye a la falta de circulación de la música



Ilustración 36 - Ciclo de San Martín 1999. Prensa-2. Crítica de concierto radiofónico.

contemporánea, y al apoyo de los medios. Enfatiza, por otro lado, la necesidad de fomentar a los intérpretes y sobre todo la creación de ensambles, afirmando que una de las ideas del ciclo es crear un espacio para estas iniciativas. Como el eje del teatro San Martín está en la prosa y la danza, lo más importante para el Bauer, es “mantener el espacio abierto por todos los medios”¹¹⁵, considerando las ventajas que en materia de difusión y soporte técnica que provee el Teatro.

¹¹⁴ Diana Theocharidis, “Música con peso propio”, *Revista Clásica*, octubre de 1999.

¹¹⁵ *Ibid.*

La conclusión de Theocharidis es que la programación música del siglo XX en Buenos Aires implica “salir al encuentro de dos supuestos: que al público no le interesa esta música y que a los músicos no les interesa el público”¹¹⁶. Estos dos supuestos, para la bailarina, quedaron invalidados por la convocatoria en 1996 y por el interés sostenido del Ciclo, como pruebas de una realidad más compleja y alentadora: porque la tercera edición del ciclo tuvo lugar en un momento “excepcional (para) las músicas experimentales, de avanzada, contemporáneas o simplemente nuevas y no comerciales”¹¹⁷, con Buenos Aires transformada en sede de un minifestival de música contemporánea “espontáneo”¹¹⁸, con la programación en paralelo del CETC, el San Martín, Experimenta, el Pestalozzi, el Goethe, Facultad de Derecho y el Grupo 2445 del Conservatorio Nacional.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Gabriel Senanes, “Otra música invade Buenos Aires. Distintos y variados ciclos de conciertos coinciden durante estos días”, *Clarín*, 18 de noviembre de 1999.

¹¹⁸ Martín Liut, “Buenos Aires, nueva música”, *La Nación*, 20 de noviembre de 1999.

Música contemporánea en Derecho

Con el ensamble de Jimmy Herrera

Quedando pocas fechas para el cierre del ciclo 1998, el próximo concierto en la Facultad de Derecho estará dedicado a la música contemporánea.

Se contará con la participación de Buenos Aires Contemporáneo, ensamble fundado en 1996 con objeto de difundir la música de cámara de nuestra época, tanto de autores extranjeros como argentinos. Son sus integrantes: M. Centeno (violín), S. Abadi (violín eléctrico), F. Lovero (cello), P. García, S. Catalán (piccolo y flauta), C. Cerana (clarinete en si bemol), D. Piazza (fagot), S. Abraham (trompetas), D. Lecure (trombón), D. Ruiz (piano) y D. Serale (percusión). Actuarán en calidad de invitados: L. Cáceres (mezzosoprano), M. Moore (clarinete bajo) y M. Katz (piano). Su director y fundador es el compositor Jimmy Herrera. Nacido en Buenos Aires y formado tanto en el país como en el exterior, ha ganado, entre otras, la beca en música contemporánea Unesco-Aschberg y, recientemente, el galardón First Position del Instituto Internacional de Música de Darmstadt (Alemania). Sus composiciones han sido ejecutadas en diversos países.

En esta oportunidad, se escuchará *Marchas para malograr la victoria*, de Mauricio Kagel; *Suite para tambor*, de S. Fink; *Fusión para*

dos, de R. Dubois; *Desde la torre*, de J. Figueiras; *Escritura fantasma*, de S. Abadi; *O King*, de Luciano Berio (obra escrita en memoria de Martin Luther King), y *Canciones sobre textos de Federico García Lorca*, de Odalín De La Martínez. Las obras de Kagel, Dubois y Abadi, se ofrecerán en calidad de primera audición en el país. Los comentarios estarán a cargo de Martín Liut.

Comúnmente, el repertorio contemporáneo genera cierto tipo de reparos en los oyentes acostumbrados a la música barroca, clásica y romántica. La música de este siglo que llega a su fin, encierra un universo maravilloso, y conocerlo es fascinante. Para tener un buen acercamiento a esta música, es importante ofrecerle al público un repertorio adecuado a tal finalidad, con los respectivos comentarios que sirvan de guía. Con este criterio, se ha programado el concierto de mañana. □

Claudio Ratier

Concierto de música contemporánea a cargo del ensamble Buenos Aires Contemporáneo. Director: Jimmy Herrera. Comentarios: Martín Liut. El sábado 31, a las 18, en la Facultad de Derecho. Figueroa Alcorta a metros de Pueyrredón. Entrada libre y gratuita.

Ilustración 37 - Claudio Ratier, "Música contemporánea en derecho", Revista Via Libre. La Nación, 30 octubre al 5 de noviembre de 1999, p. 13

6.1.2. Hacia una apertura internacional

El cuarto año del ciclo, en el 2000, implica un claro cambio de dirección. Por un lado, el Ciclo se consolida como un espacio de música contemporánea dentro del San Martín, con

un programa propio de cinco conciertos durante el mes de noviembre, y el nombre que utilizará desde ese momento: “Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea”. Si bien vuelve a contar con ensambles locales y estrenos de compositores argentinos, la novedad es la presentación, en los dos primeros conciertos, del Arditti Quartett.

La llegada “del Arditti”, descrito como un equivalente de la Filarmónica de Berlín o la Sinfónica de Chicago para la música contemporánea¹¹⁹, genera cierta anticipación, con Monjeau afirmando, ya en marzo, que “(t)oquen lo que toquen, serán dos conciertos imperdibles”¹²⁰. El cuarteto había sido creado en 1974 por Irvine Arditti, produciendo un verdadero “renacimiento de la música para cuarteto”¹²¹, con el principio de la individualidad de las voces. La crítica mencionará en varias ocasiones el *Helikopter-String Quartett* que les escribió Karlheinz Stockhausen, estrenado en 1995 en el Festival de Holanda, como prueba de que “cuando hay músicos comprometidos con la aventura de la nueva música, casi no existen los límites para la imaginación creativa”¹²².

El Arditti Quartett presenta dos conciertos con obras de A. Webern, W. Rihm, M. Kagel, C. Nancarrow, G. Scelsi, B. Ferneyhough, J. Cage, y G. Ligeti. Participa también de un workshop con compositores argentinos, en el que trabajan sobre ocho de las sesenta y siete obras para cuarteto que respondieron a una convocatoria lanzada por el CEAMC¹²³. Sus presentaciones volvieron a demostrar que, si el público no escuchaba la música de su siglo, era sobre todo por la falta de oportunidades, que en este caso incluyen “entradas a precios populares”, “por ocho pesos”¹²⁴.

¹¹⁹ Federico Monjeau, “Cuatro músicos que volaron alto. Llega el Cuarteto Arditti”, *Clarín*, 6 de noviembre de 2000.

¹²⁰ Federico Monjeau, “Las mejores ofertas de la temporada”, *Clarín*, 22 de marzo de 2000.

¹²¹ Federico Monjeau, “Cuatro músicos que volaron alto. Llega el Cuarteto Arditti”, *art. cit.*

¹²² Martín Liut, “Esta noche debutará en la Argentina el cuarteto Arditti”, *La Nación*, 7 de noviembre de 2000.

¹²³ Es interesante que la Fundación CEAMC forma parte del Ciclo, organizando talleres en el CEAMC pero también utilizando a la fundación como figura legal para la redacción de algunos contratos.

¹²⁴ Diego Fischerman, “Un ciclo para escuchar la música que un siglo no oyó”, *Página/12*, 7 de noviembre de 2000.

No alcanzaron los superlativos para las interpretaciones de estos “cuatro tipos audaces”¹²⁵, de “un grado de perfección tal que resulta inquietante”¹²⁶, y donde “la palabra más dicha por el público en el final de su primer concierto en Buenos Aires posiblemente haya sido ‘máquinas’”¹²⁷, con todo lo que ello implica – perfección técnica, control de matices, planos, articulaciones, formas de ataque, color tímbrico, precisión rítmica, transparencia en texturas polifónicas, con un alto grado de musicalidad. El público respondió a la convocatoria con casi mil personas en la Casacuberta, que luego de más de cuatro horas de música, “no se fueron defraudados”¹²⁸. La visita del Arditti, un “lujo para el ciclo del San Martín”¹²⁹, fue calificada como “la mayor experiencia de actualización musical que se recuerde en mucho tiempo”¹³⁰.

Por otra parte, Monjeau plantea que “la *resistencia del material* que ofrece el viejo cuarteto de cuerdas puede resultar para muchos compositores más atractiva que la supuesta manipulación ilimitada del material que ofrecen los medios electrónicos”, consolidando su desinterés por la música electrónica. A esto agrega que con el Arditti, la música contemporánea sale de cierta posición de “reserva melancólica y se pronuncia con un brillo y una determinación extraordinarios”¹³¹. En otras palabras, el Arditti había hecho que la música contemporánea fuese *cool*.

Luego del “huracán contemporáneo desatado por el Cuarteto Arditti”¹³², como lo llama Liut, fue el turno de los locales. El resto del Ciclo incluyó un programa a cargo del GVD con obras de J. S. Bach, H. Purcell y *Cries of London*¹³³ de Luciano Berio; y el estreno argentino de *Persephassa* de I. Xenakis a cargo de Paralelo 33. El director del GVD, Mariano Moruja, explicita que la incorporación de obras post-1950 a su repertorio ocurre por el Ciclo – “fue el

¹²⁵ Martín Liut, “Esta noche debutará en la Argentina el cuarteto Arditti”, *La Nación*, 7 de noviembre de 2000.

¹²⁶ Diego Fischerman, “El Arditti: un lujo para el ciclo del San Martín”, *Página 12*, 9 de noviembre de 2000.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Martín Liut, “Brillante debut en la Argentina”, *La Nación*, 11 de noviembre de 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 de noviembre de 2000.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Martín Liut, “Brillante debut en la Argentina”, *art. cit.*

¹³³ Diego Fischerman, “El Arditti: un lujo para el ciclo del San Martín”, *art. cit.*

El quinto concierto fue *La historia de un soldado*, en el que se presentó la obra de Igor Stravinsky junto con cinco encargos a compositores argentinos – Sergio Bové (1967), Marcelo Delgado (1955), Daniel Judkovski (1971), Andrea Pensado (1965) y Damián Rodríguez Kessel (1963). Los intérpretes fueron músicos argentinos, con Magnus Martensson como director extranjero invitado. El concierto tuvo “mayor riesgo y menos garantías”¹³⁵ que las prestaciones del Arditti, y tanto Kohan como Monjeau se mostraron críticos de las obras de los argentinos¹³⁶. La excepción entre los encargos fue, para ambos críticos, la obra *Magnus circus* de Marcelo Delgado, “manifiestamente en un nivel artístico distinto, en el sentido de la articulación de ideas en un discurso coherente, atractivo y aprehensible”¹³⁷; y “una de las obras de cámara más serias y originales que se hayan oído en mucho tiempo”¹³⁸. El ciclo concluye con un concierto

de piano a cuatro manos a cargo de la argentina Helena Bugallo y la norteamericana Amy Williams con obras de Conlon Nancarrow, Igor Stravinsky, Charles Ives y Henry Cowell.



Ilustración 39 - Marín Liut, “El Quinteto CEAMC llega al disco”, *La Nación*, 20 de abril de 2000.

En el 2000, en un año de crisis económica, el Ciclo es calificado como “una de las alternativas más interesantes y esperadas del panorama local”¹³⁹, y el mes de noviembre como “el de la nueva música”¹⁴⁰, con el Ciclo y el estreno de *Liederkreis*, la ópera de Gerardo Gandini, en el Teatro Colón, como “lo más memorable del año”¹⁴¹. Sin embargo, la actividad musical sigue siendo producida “a pulmón”¹⁴², con las iniciativas de los ensambles locales, que mantuvieron su actividad durante ese año –Quinteto CEAMC, Paralelo 33, Ensamble

Nacional del Sur, GVD, Ensamblés XXI y el Festival de Nuevas Músicas.

Luego de sus primeros cuatro años de existencia, el Ciclo del San Martín continúa consolidándose como un espacio central en la cultura porteña. Si bien comienza como una iniciativa generada por Bauer, Gandini y Kröpfl, garantizando en los comienzos una amplitud de “corrientes estéticas”¹⁴³, en los años siguientes Bauer pasa a ser “Director general”. Muchas características de estos cuatro primeros años tendrán una continuidad en el tiempo.

Una de ellas es la presencia de músicos locales jóvenes, para muchos de los cuáles el Ciclo se transforma en una verdadera academia de perfeccionamiento, ya que los conciertos

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Martín Liut, “Sólo música”, *La Nación*, 2 de noviembre de 2000.

¹⁴¹ Mariano del Maz, Federico Monjeau, Fernando García, “Decíamos ayer...”, *art. cit.*

¹⁴² “Música clásica: ¿dónde está el director?”, *La Nación*, 31 de diciembre de 2000.

¹⁴³ Martín Liut, “En el 97, la nueva música toma vuelo”, *La Nación*, 11 de enero 1997.

invitan a músicos argentinos a tocar con reconocidos ensambles internacionales¹⁴⁴. Las carreras universitarias especializadas en música contemporánea que surgen en esos años forman a los intérpretes que participan del ciclo y que a su vez continúan creando ensambles locales más o menos estables, algunos incluso con el apoyo estatal (de la Nación o la Ciudad). Si bien los encargos a compositores argentinos – en *Manchas en el silencio* (1998), *Radiofonía* (1999) e *Historia del soldado* (2000) – van a continuar, serán eventos menos centrales y considerados como “arriesgados”.

Nos gustaría referirnos brevemente al criterio de programación. A la imagen de los festivales internacionales de música contemporánea de otras partes del mundo, como el *Festival d’Automne*, el ciclo tiene una jerarquía centrada en la figura del director-programador, en este caso el compositor Martín Bauer, quien cuenta con la asesoría de un equipo reducido, principalmente el director-compositor Santiago Santero, para decidir la totalidad del Festival. Esto lleva, con los años, a la constitución de repertorios, ensambles e instrumentistas fetiches, y a la exclusión de cierto tipo de música. El Ciclo produjo un canon estético de repertorio y también, cánones de escucha.

Si consideramos los primeros cuatro años del Ciclo, podemos observar un primer año con más conciertos, y más obras. El Ciclo se orienta progresivamente hacia obras de mayor duración y envergadura, obras del “repertorio” contemporáneo. La nacionalidad de los compositores, que comenzó con una importante representación de Argentina (y en menor medida Estados Unidos y Europa), a partir de la cuarta edición, tiene una fuerte presencia de compositores europeos y de Estados Unidos.

¹⁴⁴ Veremos que esto generará algunas tensiones en el futuro. Uno de los problemas es la falta de ensayo para las producciones locales. Sobre un concierto con música de Donatoni, las críticas de Diego Fisherman y de Sandra de La Fuente se posicionan en los extremos opuestos.

Tabla 15 - Ciclo de San Martín (1997-2000) – Cantidad de obras y conciertos.

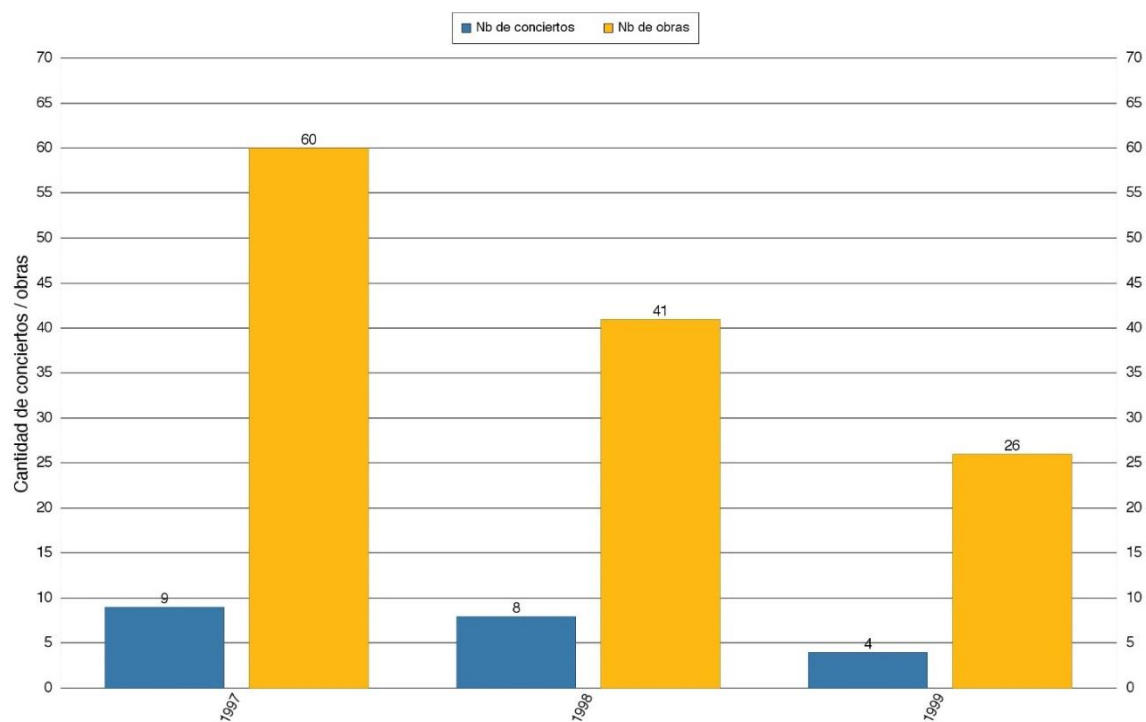
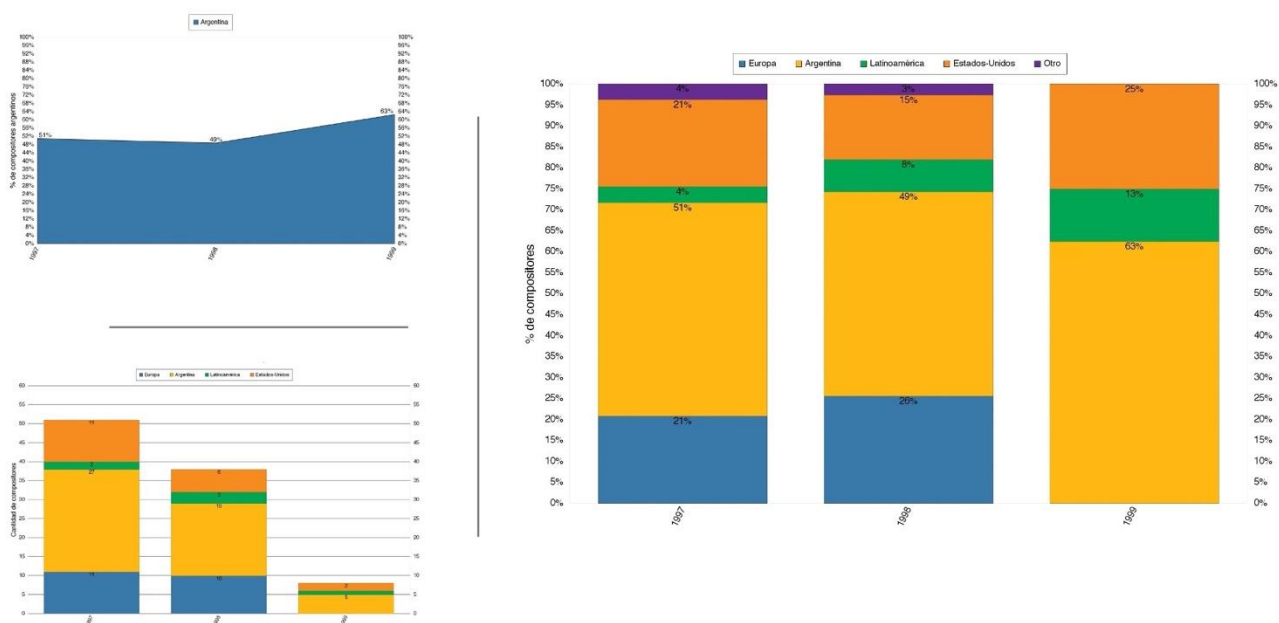
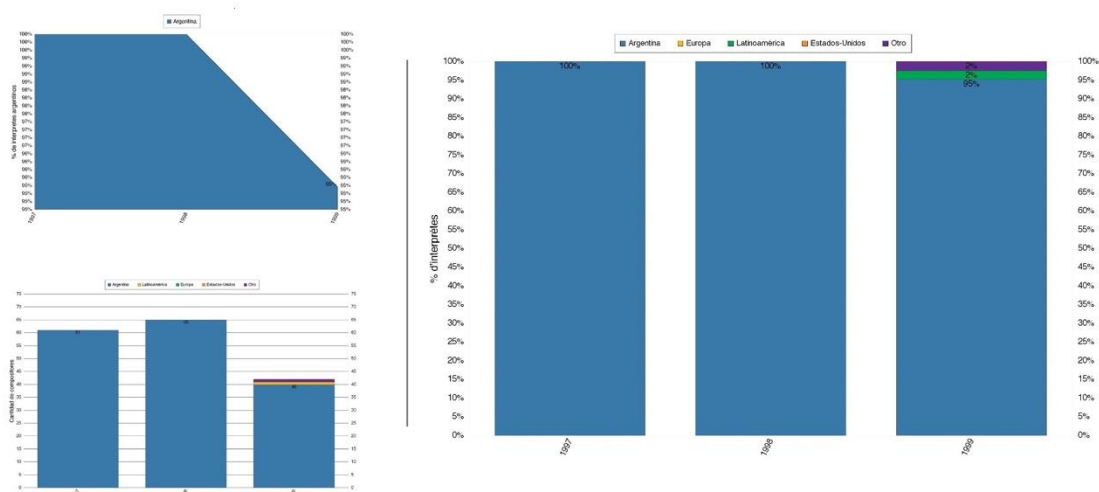


Tabla 15 - Ciclo de San Martín (1997-2000) – Nacionalidad de los compositores.



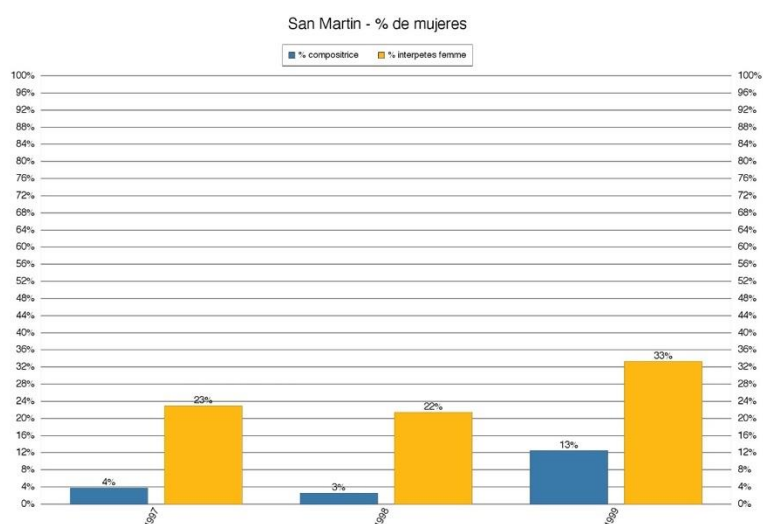
La nacionalidad de los intérpretes, exclusivamente de Argentina los dos primeros años (y 95% el tercero), representará dos tercios el total a partir del cuarto año.

Tabla 16 - Tabla – Ciclo de San Martín (1997-2000) – Nacionalidad de intérpretes



En cuanto a la paridad de género, observamos que las compositoras mujeres tienen menos de 5% de representación, un porcentaje similar al que tienen en la programación del CETC.

Tabla 17 - Ciclo de San Martín (1997-2000) – Mujeres – compositoras e intérpretes



A partir de estas tendencias, el capítulo 7 propone un análisis de cómo se fue transformando el Ciclo en el siglo XXI, cada vez más grande y ambicioso – a imagen de iniciativas similares en cultura como el BAFICI y el FIBA.

La legitimidad y el interés consolidados durante sus primeros cuatro años, sumado al apoyo inicial de funcionarios de alta jerarquía en Cultura, como Darío Lopérffido, y especialmente el director del Teatro San Martín, Kive Staiff, le alcanzaron para sobrevivir a la crisis del 2001. La consistente apertura hacia lo internacional que comienza con el Arditti Quartett aumenta en los años posteriores, a partir de fructuosas co-producciones con el Instituto Goethe, el British Council, la Embajada de USA, el Instituto francés, el Consulado de Francia, y el Instituto Italiano, que asumen los *cachets* y costos de transporte de los músicos de sus respectivos países a Buenos Aires.

6.2. Experimenta en el Rojas

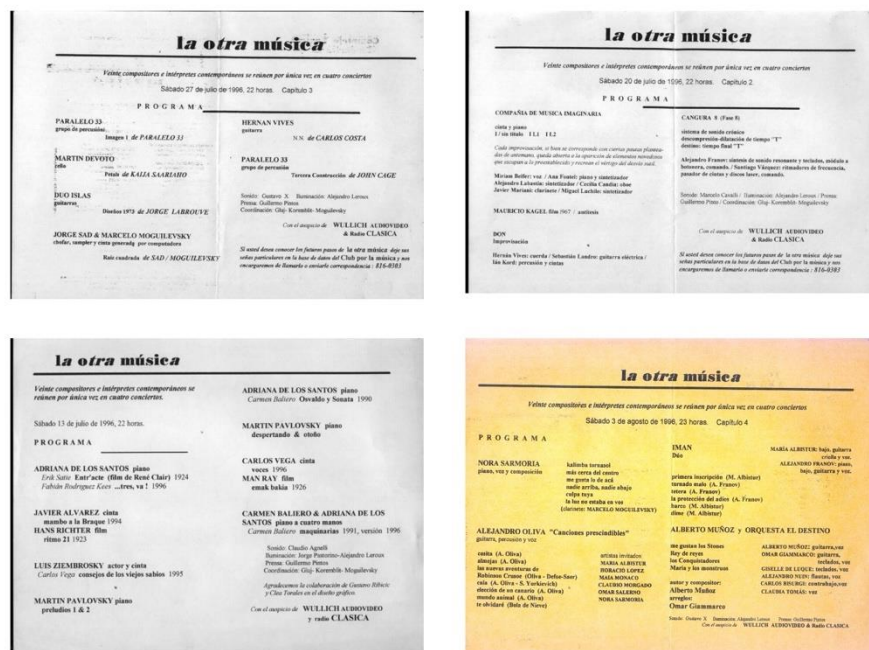
En 1997, la música contemporánea ganaba espacios en Buenos Aires. A las temporadas del CEOB (ese año en sala propia en el Teatro Colón), del CCR, del Instituto Goethe, el Ciclo del San Martín y la reposición de la ópera *La ciudad ausente* en la Temporada del Colón, se agrega una nueva propuesta: Experimenta. El ciclo Experimenta surge como una iniciativa de Claudio Koremblit, un crítico y gestor cultural que venía de la producción de televisión y radio, además trabajar en la programación en espacios alternativos como Babilonia¹⁴⁵. Experimenta, reconocido por la crítica como parte de una “movida contemporánea”¹⁴⁶ junto con las actividades de los otros espacios, fue un espacio de discusión importante sobre lo que significaba el “género” de la música experimental, más allá de ser músicas ausentes en los circuitos más tradicionales.

¹⁴⁵ Koremblit había estado al frente del programa de televisión “Artesano de fin de siglo” (1995) y “Música de la Gran Flauta” en Radio Municipal (1989-1991). Colaboraba además con publicaciones como *El Musiquero* y la revista *Esculpiendo Milagros* (fundada y dirigida en 1992 por Norberto Cambiasso).

¹⁴⁶ “Una movida contemporánea”, *Página/12*, 18 de abril de 1997.

Si la visita de Pierre Boulez en 1996 sirve como disparador del Ciclo del San Martín, el Festival “La otra música”, organizado en 1996 en el Teatro Margarita Xirgu, junto a Marcelo Moguilevsky, es el antecedente de Experimenta. Durante los años 1997, 1998 y 1999, Experimenta lleva a cabo sus actividades, como parte de la misma política cultural del nuevo gobierno de la Ciudad. Sin embargo, Experimenta tenía estrechas conexiones con las programaciones de espacios *under* como Babilonia y el Parakultural, y se inspiraba en festivales como “New Music America”, en la música experimental en Nueva York, y publicaciones como la revista *EAR* (San Francisco-New York, 1973-1991) – esta revista sirve de referencia para las publicaciones de Experimenta, a mitad de camino entre el programa de concierto, la revista y el *fanzone*.

Tabla 18 - Festival “La otra música”, 1996. Programas.



El festival La Otra Música, con cuatro conciertos en los que participan veinte compositores e intérpretes, es considerado como “una serie de inclasificables (que) se han

unido para intentar salir del gueto vanguardista”¹⁴⁷, con el objetivo de derribar las fronteras entre músicos cultos y populares situándose al límite de los géneros, para difundir una música con poca circulación. Vemos que vuelve a aparecer esta idea de guetos, que sin embargo se refiere a la idea de un cierto *establishment* de música contemporánea. En este sentido, la intervención de Fito Páez en el San Martín es la de un compositor que venía de afuera del “gueto” de la música contemporánea. Pero también, a comienzos de este trabajo, nos referimos a los guetos como la forma en la que diferentes actores describían los lugares donde se había refugiado la cultura durante la dictadura.

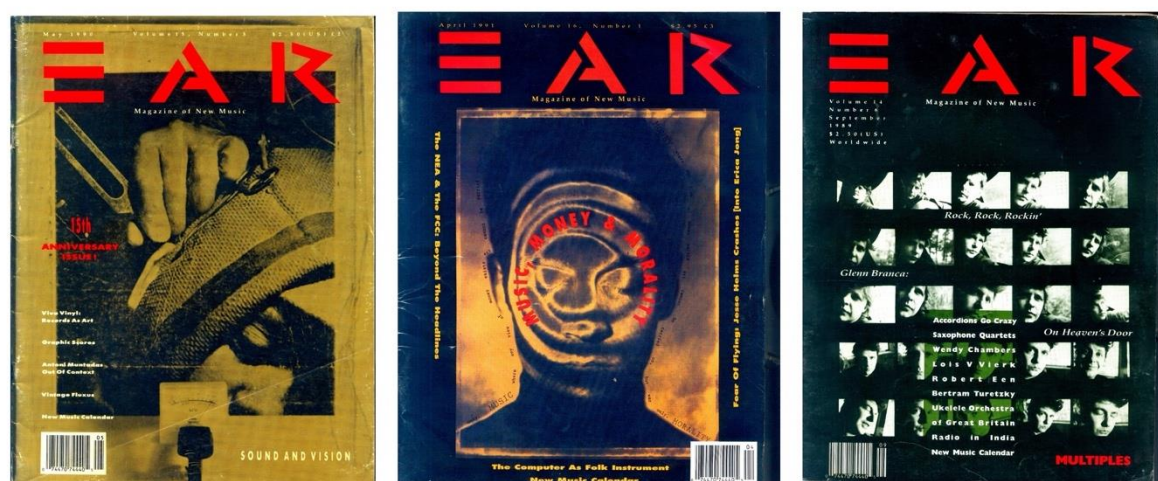


Ilustración 40 - Figura – Revista EAR (1973-1991).

Los organizadores de La Otra Música plantean además que “la intención es debatir”¹⁴⁸, lo que para Adriana De Los Santos implica que el circuito “no debería agotarse en la ruta que une la Recoleta, el Colón y el Goethe”¹⁴⁹. La recepción de esta propuesta, que incluye estrenos

¹⁴⁷ Diego Fischerman, “La ‘otra música’ se dispone a decir presente con un ciclo”, *Página/12*, 11 de julio de 1996, p. 26.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

de obras provocadoras como *Osvaldo* y *Sonata* de Carmen Baliero, en la que la pianista tiene relaciones sexuales con su instrumento – fue muy buena:

Buenas noticias. Siendo las 23 del sábado, un grupo de calificados músicos argentinos cometen, frente a numerosos testigos que los aplauden, un ciclo de conciertos abierto a nuevas ideas y sonidos, sin que se registren víctimas. Según trascendió, su móvil es juntar fuerzas para hacerse oír¹⁵⁰.

La compositora y multi-instrumentista Carmen Baliero, quien por esos años coordina talleres de música y conciertos en el Centro Cultural Rojas y que había participado en “La otra música”, gestiona el contacto con este espacio para realizar la primera edición de Experimenta, si bien no se integra al equipo de producción. En el primer catálogo de Experimenta, Korembliit agradece a Baliero, Juan Aramburu y a Daría Lopérfido, “quienes contribuyeron a que el proyecto pudiese realizarse”¹⁵¹.



Ilustración 41 - Figura – Festival “La otra música”, 1996. Prensa.

¹⁵⁰ Gabriel Senanes, “Raros, como encendidos”, *Clarín*, 29 de julio de 1996, p. 7.

¹⁵¹ Claudio Korembliit, “¿Dónde miran los ojos de nuestro tiempo?”, *Catálogo Experimenta 1997 – Volumen I*, p. 78.

La ambiciosa primera edición de Experimenta consiste en cuatro eventos por mes, desde marzo a noviembre de 1997. Los organizadores fueron el Centro Cultural Ricardo Rojas junto a la subsecretaría de Cultura porteña, con el apoyo de la Fundación Antorchas, Música de la Gran Flauta, la revista *Esculpiendo milagros* y las Embajadas de Canadá y Australia para asegurar la presencia de los músicos extranjeros invitados. Con sede central en el Rojas, los eventos itinerantes, programados en las Facultades de Derecho y de Psicología, el Centro Cultural Recoleta, la Sala Casacuberta del Teatro San Martín, el Teatro Presidente Alvear y el CEAMC.

El programa – *Catálogo Experimenta 1997. Volumen I* – incluyó los programas de los eventos y conciertos, junto a una gran cantidad de textos, muchos en edición bilingüe español-inglés. Este programa-catálogo funciona como una declaración de principios sobre la importancia de la música experimental, apuntando a difundir una información musical “(s)ilenciada por academias y medios de difusión tradicionales”¹⁵², si bien cada vez más accesible en razón de la democratización generada por internet.

Lo experimental es definido como las “estéticas que desbordan” gracias a los “renegados” de todos los géneros – de la música clásica contemporánea, del jazz, del rock y “de cada gueto, popular o culto, donde la libertad esté condicionada por dogmas y academias”¹⁵³. Desde la prensa, una nota publicada en la revista *Club por la música* pone énfasis estas producciones en los límites son aquellas que “adelantaron los nuevos caminos por donde se desarrollarían las estéticas futuras”¹⁵⁴. En el programa se incluyen también textos de referencia como “Riesgo y cultura, un manifiesto”¹⁵⁵ de David Moss, un fragmento de las *Memorias*¹⁵⁶ de Juan Carlos Paz, “Música Experimental” (en *Silence*, 1961) de John Cage, y

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Claudio Korembli, “Experimental”, *Catálogo Experimenta 1997 – Volumen I*, p. 12.

¹⁵⁴ “Sobre Experimenta 97”, *Club por la música*, s/f, 1997.

¹⁵⁵ John Cage, “Música experimental”, *Catálogo Experimenta 1997 – Volumen I*, p. 16.

¹⁵⁶ Juan Carlos Paz, “situación, VI”, *Catálogo Experimenta 1997 – Volumen I*, p. 19-20.

Experimental Music (1974) de Michael Nyman. En su texto, Cage definía a lo experimental como toda la música que le interesa – “sea que la haya escrito otro o yo mismo”¹⁵⁷. Es decir

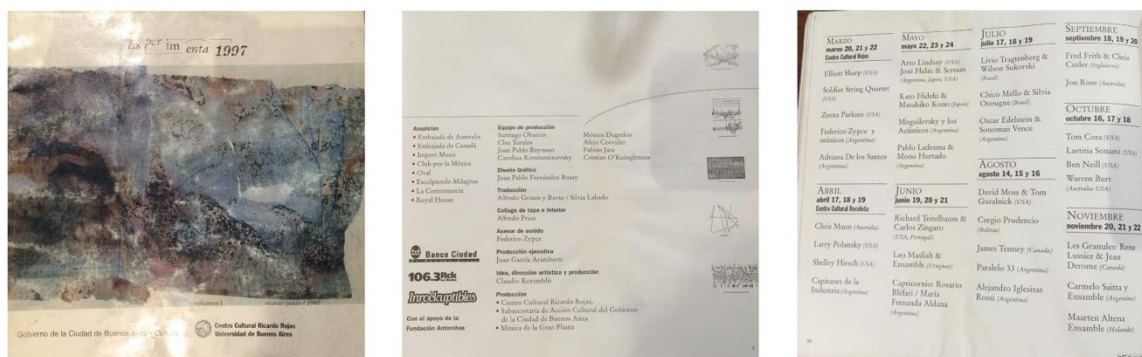


Ilustración 42 – Experimenta 1997, programa (selección).

que Experimenta se establece como la base de operaciones de toda la música rara que circulaba en la ciudad, y no exclusivamente en el campo de la “música contemporánea”.

Omar Corrado propone una definición más amplia de aquello que denomina la “tradición experimental”, presente en distintos períodos de la historia y atribuible a distintos lenguajes estéticos. Durante el siglo XX, “Música moderna, Nueva música, Música contemporánea, de Vanguardia, Experimental”¹⁵⁸ comparten a menudo el supuesto de oponerse a un corpus previo. Sin embargo, Corrado¹⁵⁹ precisa que durante el siglo XX lo experimental se había consolidado en torno a la figura de John Cage, y a nociones como el abandono de la idea de obra como objeto fijo, es decir un espacio donde se hace y se deshace, se intenta y se desecha; la resistencia de los públicos y su irritación; técnicas como la indeterminación, el azar, lo aleatorio, la improvisación colectiva y las sonoridades electroacústicas.

¹⁵⁷ Claudio Korembli, “Experimental”, *Catálogo Experimenta 1997 – Volumen I*, art. cit.

¹⁵⁸ Omar Corrado, “Fragmentos desordenados sobre la tradición experimental”, *Catálogo Experimenta 1997 – Volumen I*, p. 20-22.

¹⁵⁹ *Ibid.*

Corrado plantea que en la Argentina estas ideas fueron predominantes en la generación de músicos que tuvieron su eje de acción en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella (IDT), constituyendo entre 1962 y 1971 “el último núcleo identificable y prestigioso de las vanguardias musicales locales”¹⁶⁰. Los aspectos “ditellianos” más definidos en este sentido fueron la improvisación colectiva, las nuevas grafías, las obras abiertas, una gestualidad “excesiva”, la exploración del sonido mediante nuevas tecnologías, y la búsqueda de lo nuevo como resistencia al academicismo. Sin embargo, incluso en el CLAEM, estas experimentaciones tuvieron poca circulación cultural. El riesgo, desde los 60, es que el colocarse en un margen estético implique quedarse afuera de los espacios de concierto.

A esta definición de “música experimental”, Martín Liut incorpora tres elementos en deuda directa con John Cage: por un lado, la presencia del ruido como uno de los sonidos disponibles; por otro, la importancia del tiempo y la duración como parámetro de la composición. Por último, la exigencia de “un oyente que sea a la vez amplio y audaz”¹⁶¹. Sobre Experimenta, Liut destaca que la música creada en tiempo real en muchos de los conciertos, implica “a las orejas que participen del fascinante acto de asistir a la primera y única, por su carácter de improvisación, audición de una obra”¹⁶².

Desde el Centro Cultural Rojas, se define a Experimenta como una iniciativa que “vulnera el orden establecido en la Música”, diferente de aquellas en las que compositores “cultos (...) escriben obras ‘serias’ para ser estrenadas en prolijos espacios *ad hoc*”, sin nunca “llevar ante el público algo que no está inventado o muy estructurado previamente” y donde “la tradición europea se impone ante la tradición de John Cage”¹⁶³. En otras palabras,

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Martín Liut, “Sobre música y orejas”, *Catálogo Experimenta 1997 – Volumen I*, p. 30-32.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Centro Cultural Rojas, *Programa mes de abril*, 1997.

Experimenta se posiciona claramente dentro de la línea del compositor norteamericano y la música de improvisación libre y en oposición al Ciclo del San Martín.

6.2.1. Improvisaciones electrónicas y 6 eventos

Los primeros tres conciertos y workshops fueron organizados en el mes de marzo en el Rojas, bajo el título “Vanguardia del sur neoyorkino”, con Elliott Sharp como invitado internacional y Adriana de los Santos y Federico Zypce como músicos locales. La prensa recibió con entusiasmo la propuesta¹⁶⁴, especialmente el énfasis en la improvisación y procesamiento electrónico en vivo, de músicos provenientes de distintos campos¹⁶⁵. También se destacaron las visitas internacionales de artistas de culto en el exterior con poca difusión en Argentina, como Elliot Sharp, el Soldier String Quartet, Chris Mann y Fred Frith¹⁶⁶.

Experimenta convoca a músicos que se encuentran en los límites de los géneros, del jazz, al rock y a la música de vanguardia, artistas inclasificables¹⁶⁷ y que apuestan al riesgo¹⁶⁸. En este sentido, Liut marca una diferencia entre compositores “contemporáneos” como Carmelo Saïtta, Oscar Edelstein y Alejandro Iglesias Rossi, y músicos de “otras extracciones”¹⁶⁹ como Marcelo Moguilevsky y el baterista Norberto Minichilo.

Si bien los tres primeros conciertos convocaron a un “público que llenó el auditorio del Rojas”¹⁷⁰, varios críticos destacaron una heterogeneidad en la programación, donde “no todo tiene iguales méritos”¹⁷¹: el Cuarteto Soldier es juzgado como excelente, mientras que las improvisaciones de Elliot Sharp y Zeena Parkins son calificadas de derivativas. La conclusión

¹⁶⁴ “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 de marzo de 1997.

¹⁶⁵ Martín Liut, “En el 97, la nueva música toma vuelo”, *La Nación*, 11 de enero 1997.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ “Este ciclo”, *Clarín*, 21 de marzo de 1997.

¹⁶⁸ “El gusto de experimentar. Un ciclo en el Rojas”, *Página/12*, 20 de marzo de 1997.

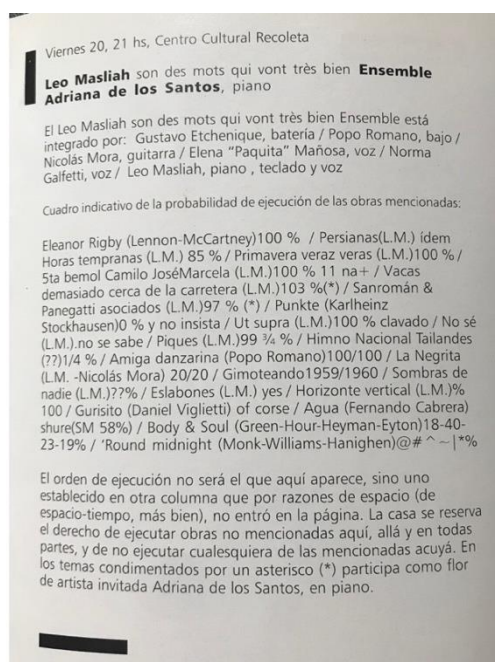
¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ “Experimentemos al por mayor”, *Página/12*, 22 de marzo de 1997.

¹⁷¹ *Ibid.*

es interesante: “el estilo (de Sharp) no parece estar destinado ni a cambiar la historia ni, más modestamente, a brindar el placer que académicos como Berio, Ligeti o Stockhausen suelen no mezquinar”¹⁷². Vemos que para cierta crítica la línea más experimental se postula como menos accesible que una más académica.

Los tres conciertos del mes de abril se programan en el Centro Cultural Recoleta, con Shelley Hirsch y Larry Polansky como invitados internacionales, y el grupo Capitanes de la Industria como artistas locales, formado por Wenchi Lazo, Lobi Meis y Gregorio Kazaroff en 1994¹⁷³. Desde la prensa, se vincula a estos conciertos con una “capacidad reflexiva del oyente”¹⁷⁴, de una música “difícil de etiquetar”¹⁷⁵. Los conciertos del mes de mayo tienen lugar en el CEAMC, con los músicos argentinos José Halac¹⁷⁶, Arto Lindsay, Pablo Ledesma, Mono Hurtado, y Marcelo Moguevsky son su ensamble de improvisación grupal¹⁷⁷; y con Kato Hijeki, Masahijo Kono y Scream como invitados internacionales. Se programan también



¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ “Capitanes de la industria”, *Catálogo Experimenta 1997 – Volumen I*, p. 54.

¹⁷⁴ “Sigue Experimenta”, *Revista Humor*, 2 de abril de 1997.

¹⁷⁵ A.F., “Un año para experimentar”, *La Nación*, 13 de abril de 1997.

¹⁷⁶ José Halac, *Catálogo Experimenta 1997 – Volumen I*, p. 60.

¹⁷⁷ Marcelo Moguevsky y los acústicos estaba integrado por Moguevsky junto con Carlos Lucero, Diego Pojomovsky, Damián Bolotín y Pablo La Porta.

conciertos y workshops a cargo del dúo Capricornio (Rosario Bléfari y María Fernanda Aldana), Richard Teitelbaum, Carlos Zíngaro y el uruguayo Leo Maslíah.

Ilustración 43 - Experimenta 1997, Concierto de Leo Maslíah, 20 de junio.

En octubre¹⁷⁸ se programa la primera audición de la obra *6 eventos* (1972) de Juan Carlos Paz¹⁷⁹, una obra gráfica de forma abierta para la cual Experimenta encargó versiones a compositores latinoamericanos – Oscar Bazán, Oscar Edelstein, Patricia Martínez, Cergio Prudencio, Gustavo Ribicic, y Osvaldo Vázquez. En el programa se incluye una cita de un reportaje a Paz en su último año de vida, en el que se refería al futuro de la música:

Me parece que lo más positivo es la vuelta a oriente, basada sobre todo en la improvisación porque la maldita tradición racionalista nos ha llevado científica y artísticamente a la verdadera debacle de la civilización que estamos viviendo: el caos (...) Ahora: como nosotros, bárbaros occidentales, carecemos de la cultura y del don de captación de lo oriental, podemos hacer también con esta vuelta un muy discutible *melange*. Ellos a su vez están haciendo lo mismo porque abandonando sus tradiciones culturales milenarias, se vuelcan hacia lo electrónico o hacia la música de computadoras o cosas por el estilo¹⁸⁰.

La interpretación de esta obra en un año de homenajes por el centenario del nacimiento del compositor contribuye a cambiar la idea de que la música de Paz se limitaba a su período dodecafónico. Se introduce en su lugar al Paz de la partitura visual y la improvisación, con esta obra encontrada en el archivo en los años 90, y publicada en 1991 en la *Revista Lulú*, con un análisis de Omar Corrado¹⁸¹.

Si bien desde la crítica se denunció la irregularidad en las propuestas, el balance de Experimenta 97 es positivo¹⁸². Se destaca la presencia de Chris Cutler y Fred Frith de la escena neoyorquina, y la intención de generar intercambio con los músicos argentinos¹⁸³. Esto permite acceder a una escena de lo que los críticos norteamericanos suelen llamar ‘new music’ y que

¹⁷⁸ En el libro-programa no están mencionadas todas las obras, y uno de los programas mensuales difiere del libro.

¹⁷⁹ “Primera experiencia”, *La Nación*, 28 de noviembre de 1997.

¹⁸⁰ Programa Experimenta, octubre de 1997.

¹⁸¹ Omar Corrado: “Reflexiones sobre ‘6 eventos’ de Juan Carlos Paz”, *art. cit.*

¹⁸² “Experimenta contraataca”, *Página/12*, 17 de julio de 1997; “Importante ciclo de Música de Vanguardia. Se larga el séptimo capítulo de Experimenta”, *Clarín*, 18 de septiembre de 1997.

¹⁸³ “Sobre Experimenta 97”, *art. cit.*

admite a toda la música experimental que, desde mediados de siglo y John Cage mediante, sacude los aires inquietos de New York y alrededores”¹⁸⁴.



Ilustración 44 - *Experimenta 1997, 6 eventos (1972)*, Juan Carlos Paz.

Sin embargo, desde el primer año hay problemas económicos y presupuestarios, que llevan casi a la anulación del último concierto y a la cancelación de una de las visitas extranjeras. El análisis de la prensa, con muchas notas sin firma, sugiere que los críticos se comprometieron menos con esta iniciativa que con el Ciclo del San Martín. Por otro lado, quizás la ambición de un festival internacional con tantos conciertos fue demasiado grande para la realidad de la producción. Estas “tormentas”¹⁸⁵ en *Experimenta* eran semejantes a lo que

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ “Primera experiencia”, *La Nación*, 28 de noviembre de 1997.

padecía la actividad cultural ese año. Pese a ello, Lopérvido lo consideró un “éxito”, ya que “pudo sentar precedente de cumplir con la periodicidad mensual pauta desde un inicio”¹⁸⁶, anunciando una reunión con Korembliit para lanzar la segunda temporada.

A fines de 1997, Martín Liut entrevista a Korembliit y a Bauer como las dos “novedades”¹⁸⁷ del campo, en tanto productores de Experimenta y el Ciclo. Incluye a estas dos propuestas dentro de un panorama alentador, junto a las actividades del Goethe, los conciertos del British Arts Centre, la recuperación de la sala del CETC (cerrada por reparaciones), el Centro Cultural Ricardo Rojas, el auditorio de la Universidad Católica, el Teatro Sarmiento y también el Colegio Pestalozzi, en Belgrano. Liut destaca la creación de nuevos ensambles y de agrupaciones como Cultrún y Séptima Práctica, además de los ya existentes. La primera conclusión es que la música contemporánea había logrado “salir de su propio círculo”, mediante “el acercamiento a un público más amplio”.

En la entrevista, tanto Korembliit como Bauer enfatizan que este tipo de propuestas tenían “un público potencial mucho más amplio que el actual”, pero con el desafío de romper los “círculos pequeños y bastante endogámicos”¹⁸⁸ por donde circulaba esta música, sin *sponsors* de instituciones con trayectoria – con la excepción del Colón. En este sentido, tanto el San Martín como el Rojas traen a públicos que ya consumían teatro, literatura y cine contemporáneos. Korembliit agrega el problema de la falta de difusión, denunciando un “boicot desde los medios”. Sin embargo, tanto el Ciclo como Experimenta aparecen como iniciativas que han logrado generar una “incipiente corriente de público nuevo”¹⁸⁹, y tanto Korembliit como Bauer insisten en este público potencial, que no quiere “el museo, sino ser parte de nuestra realidad y nuestra pequeña etapa de la historia en el mundo”. Por último, Bauer plantea “mientras más hay, más se genera también”, destacando que

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Martín Liut, “Nueva música, mayor público”, *La Nación*, 31 de diciembre de 1997.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

hay más ciclos, más conciertos y una conexión distinta con los compositores locales. Es como remover la tierra seca. El problema con el medio de la música contemporánea es que todavía tiene mucho tai-chi y poco karate. Y hay que cortarla con esto porque, al fin y al cabo, estamos en un país que de casualidad funciona¹⁹⁰.

En otras palabras, en una ciudad como Buenos Aires, público no falta. Lo que falta, “es una estructura que pueda producir”. Estas son las bases idiosincráticas de la producción de los años que siguen.



Ilustración 45 - Experimenta 1997, prensa.

6.2.2. Los desafíos de la nueva música. Experimenta en la cornisa

En 1998, el CETC, el San Martín y Experimenta deben revalidar sus títulos, siendo las tres consideradas como iniciativas que había servido “para romper el cascarón que tenía en años anteriores la música que abarca desde Debussy, Stravinsky y Schönberg hasta compositores argentinos actuales”¹⁹¹. En el caso de Experimenta, a principios del año se presenta su programación¹⁹², nuevamente con el apoyo del gobierno de la Ciudad. Sin embargo,

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Martín Liut, “Los desafíos de la nueva música”, *La Nación*, 11 de abril de 1998.

¹⁹² Los invitados internacionales anunciados para Experimenta 1988 son Eugene Chadbourne, Mark Dresser, William Hooker, Guy Klucevsek, Butch Morris, Bob Ostertag, Lee Ranaldo, Leah Singer, y John Zorn¹⁹² de USA;

presenta menos conciertos que durante el primer año y sus actividades dejan de ser itinerantes para realizarse en el Teatro Sarmiento como única sede¹⁹³. El énfasis está puesto en músicos vinculados a la improvisación, tanto argentinos como extranjeros, provenientes del rock, del jazz o de la música clásica – una “música procesual (irrepetible)”¹⁹⁴ de un perfil descrito como “alternativo”¹⁹⁵. Pero también, en programas dedicados al videoarte.

Se publica un nuevo programa-libro *Experimenta 1998*, en el que se incluyen textos de Miguel Baqueano¹⁹⁶, Pablo Schanton, Daniel Varela, y traducciones de un texto de John Cage sobre lo experimental, y de Malcolm Goldstein y Butch Morris sobre la improvisación en tiempo real¹⁹⁷. En esta edición se destaca la visita de Morris, creador de la improvisación con señas, para la que se crea un ensamble *ad hoc* – Ensamble Experimenta¹⁹⁸, cuyos integrantes seguirán utilizando las técnicas de Morris en grupos como Puente Celeste y La bomba del tiempo. Otro texto del programa, escrito por el compositor Carmelo Saítta, anuncia el “fin de los grandes relatos que colocan a Europa – sus escuelas y sus líderes omnipresentes – en el centro”¹⁹⁹, consolidando un “regionalismo crítico” que permitiría a cada grupo social rescatar su patrimonio cultural. Estas críticas poscoloniales a los grandes relatos van hasta cierto punto

Tato Taborda y percusionistas de Brasil; el ensamble de percusión Perceum de Uruguay; y Joaquín Orellana de Guatemala. Los músicos argentinos son el Ensamble Experimenta (creado ad hoc para la visita de Butch Morris), Ensamble Casual (Hernán Vives, Lucio Capece, Zelmara Sarin), el Ensamble Fric, el dúo Capricornio (Bléfari y Aldana), Adriana de los Santos, Gregorio Kasaroff, Wenchí Lazo, Maia Monaco, Marcelo Peralta y 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 El Ensamble Experimenta estuvo conformado por Gregorio Kazaroff, bandeja giradiscos-radiograbador; Pablo Ledesma, saxos; Martín Iannaccone, contrabajo; Alejandro Terán, viola, saxo, clarinete; Diego Pojomovsky, contrabajo; Alejandro Franov, acordeón; Lucio Capece, saxo y clarinete; Wenchí Lazo, guitarra eléctrica; Arauco Yepes, percusión; Patricia Martínez, sintetizador; Edgardo Cardozo, guitarra; Marcelo Moguilevsky, clarinete; Hernán Vives, guitarra eléctrica; Damián Bolotín, violín; Adriana de los Santos, piano.

¹⁹⁹ Carmelo Saítta, “Experimenta 1998”, programa de concierto.

en contra de propuestas como las del CETC y el San Martín, que buscan por el contrario consolidar a ciertos músicos de los siglos XX y XXI.

Sin embargo, a medida que avanza el año, la viabilidad de Experimenta 1998 entra en peligro debido a problemas presupuestarios. Por un lado, pierde el apoyo del gobierno de la ciudad, por lo que se cancelan las visitas de muchos de los invitados anunciados en el programa²⁰⁰. Por el otro, el cambio en la dirección del Complejo Alvear en el mes de mayo, implica la pérdida del apoyo del Teatro Sarmiento, que debía alojar todos los eventos. El nuevo director del Complejo, el economista y escritor Daniel Larriqueta, declara desde sus primeras entrevistas estar “muy atento al movimiento de la boletería”²⁰¹.

En la misma entrevista confirma no tener un asesor artístico de programación, pero que es la venta de entradas (el *bordereau*) la que dará la pauta sobre la calidad de la programación, y la que medirá el interés del público – “Si tenemos una mala programación, el *bordereau* nos va a rendir muy poco”²⁰². Ante las preguntas escépticas del periodista, en las que le plantea que “ciertas propuestas estéticas de experimentación no son para un gran auditorio” y que “la variable numérica no puede ser el patrón para un organismo cultural”, Larriqueta reafirma su posición: “ese es el problema de todas las expresiones vanguardistas (...) quiero teatro para el gran público que no desea vanguardismo”²⁰³.

A partir del mes de mayo comienzan a publicarse artículos de denuncia sobre la cancelación inminente de Experimenta. En una de ellas se afirma que “los compromisos que habían contraído las autoridades de la Secretaría de Cultura de la ciudad y sus representantes en el teatro Alvear podrían verse alterados”, y que circulaba entre los funcionarios la idea de

²⁰⁰ Entre los invitados que debían asistir pero no pudieron se encuentran 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 de mayo de 1998.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

que “el ciclo está desfinanciado”²⁰⁴. En un texto del programa escrito por Darío Lopérfido, el mismo afirma que en la ciudad de Buenos Aires “existe un público ávido por reflexionar y disfrutar de experiencias musicales vinculadas a la investigación y con un componente fuertemente ligado a la contemporaneidad como propone el ciclo Experimenta”²⁰⁵. Sin embargo, a dos semanas del primer evento anunciado para el mes de junio, el mismo funcionario declaraba al diario *La Nación* que “no se encontró el modo de financiar los 100.000 pesos que cuesta el Ciclo”²⁰⁶.

En respuesta a estas declaraciones, en el mismo artículo, Claudio Korembliit advierte la posibilidad de realizar una demanda “por daños y perjuicios” al gobierno de la Ciudad, si no recibe una respuesta clara del gobierno sobre “la confirmación, postergación o levantamiento de este frustrado experimento”²⁰⁷. Según otro artículo, el problema no es sólo la sala, sino la falta de comunicación entre Korembliit y las autoridades de la Ciudad, ya que el director denunciaba no obtener “respuestas, contratos firmados, pasajes pagos, sala para los concierto, catálogo, confirmación, cancelación ni explicación”²⁰⁸.

Este movimiento de denuncia culmina con una solicitada de apoyo publicada en todos los diarios bajo el título “Cultura empobrecida”²⁰⁹, firmada por Carmen Baliero, Ricardo Bartís, Laura Yusem, y otros artistas opuestos a la anulación de Experimenta. En la solicitada se destaca el éxito de Experimenta 97 y el apoyo a la edición 1998, así como la importancia de apoyar la experimentación y los espacios ganados:

Los abajo firmantes, artistas argentinos, nos dirigimos a la opinión pública y a las autoridades que los argentinos hemos elegido para representarnos, a efectos de ponerlos en conocimiento de una situación que consideramos de gravedad. (...) (Experimenta) suma en un terreno artístico bastante cercenado y vapuleado

²⁰⁴ “Música de vanguardia de todo el mundo. Nueva edición del ciclo Experimenta”, *Clarín*, 20 de mayo de 1998.

²⁰⁵ Darío Lopérfido, “Experimenta 1998”, programa de concierto.

²⁰⁶ “Un ciclo en la cornisa”, *La Nación*, 31 de mayo de 1998.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ “Incertidumbre en torno al nuevo ciclo internacional Experimenta 98”, *Perfil*, 31 de mayo de 1998.

²⁰⁹ AAVV, “Cultura empobrecida”, Solicitada publicada en versión reducida en distintos medios (*Clarín*, 6 de junio de 1998; *Clarín*, 7 de julio de 1998; *Perfil*, 13 de junio de 1998) y una versión completa en la revista *Esculpiendo milagros*, no. 14, 1998.

desde siempre. Es un lugar que aporta con solo existir porque es abierto y desprejuiciado, algo que nuestra cultura tan empobrecida necesita como el aire para vivir. Pretender que muera de inanición algo que en principio se consideró exitoso e importante es una actitud oscurantista que genera atraso, confusión y descreimiento. Consideramos de vital importancia que esta actitud sea reconsiderada por las autoridades y a la vez hacemos un llamamiento a la opinión pública y a los artistas para que acudan en defensa de algo que todos debemos defender: el derecho a ser informados y respetados. Debemos sostener los espacios que vamos ganando y que sin duda nos corresponden.²¹⁰

A principio del mes de julio, se publican una serie de intercambios descritos como una “comedia de enredos”, entre Korembliit y los distintos responsables en la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires que informa finalmente, mediante un comunicado de prensa, que debido a problemas presupuestarios “no participará del ciclo”²¹¹. Por un lado, Korembliit hace referencia a una reunión con Lopérfido para rediscutir el presupuesto (de 100.000 pesos iniciales), en la que acusa al subsecretario de no tener intenciones “de buscar la manera de llevar a cabo el ciclo”²¹². Desde Cultura, la repuesta es que el ciclo está “creado, dirigido y producido por Claudio Korembliit”, y que sólo contó con el apoyo de la Secretaría a través del Centro Cultural Rojas en 1997.

En otra entrevista Lopérfido afirma que, más allá de su interés por mantener el ciclo, “en esta situación de tirantez, falta de acuerdo y dificultad presupuestaria, no se puede realizar. Creo que Claudio Korembliit es una persona muy talentosa por su capacidad para idear y producir cosas, pero me parece que le cuesta llegar a acuerdos para hacerlas”²¹³, describiendo el anuncio de la temporada por Korembliit y el Alvear como “un error”, ya que no se había llegado a un acuerdo sobre lo económico. Según Korembliit, el presupuesto se había acordado con el director anterior del Teatro Alvear (Nicolás Vasiliadis), y el mismo Lopérfido había

²¹⁰ Solicitada publicada en distintos medios, con distintos recortes (*Clarín*, 6 de junio de 1998; *Clarín*, 7 de julio de 1998; *Perfil*, 13 de junio de 1998) y completa en *Esculpiendo milagros* No. 14.

²¹¹ Martín Liut, “Finalmente, se levantó el ciclo Experimenta”, *La Nación*, 7 de junio de 1998.

²¹² *Ibid.*

²¹³ Gabriel Senanes, “Experimenta, sin acuerdo. Peligra el prestigioso ciclo de música de vanguardia”, *Clarín*, 9 de junio de 1998.

anunciado el ciclo en un reportaje. “La primera vez que escucho que el presupuesto es alto es cuando Lopérfido lo dice por radio América -añade-. Desde entonces, le envié cartas con copias a los medios diciéndole que si el presupuesto era alto podíamos bajarlo. Sólo habría que cancelar algunas visitas y, por supuesto, estaba dispuesto a hacerlo. Aún lo estoy”²¹⁴. En palabras de Gabriel Senanes, un “clima enrarecido por comunicados, cartas, solicitadas y declaraciones cruzadas entre su creador y director artístico Claudio Koremblit y las autoridades culturales porteñas han colocado al prestigioso ciclo entre signos de interrogación”²¹⁵.

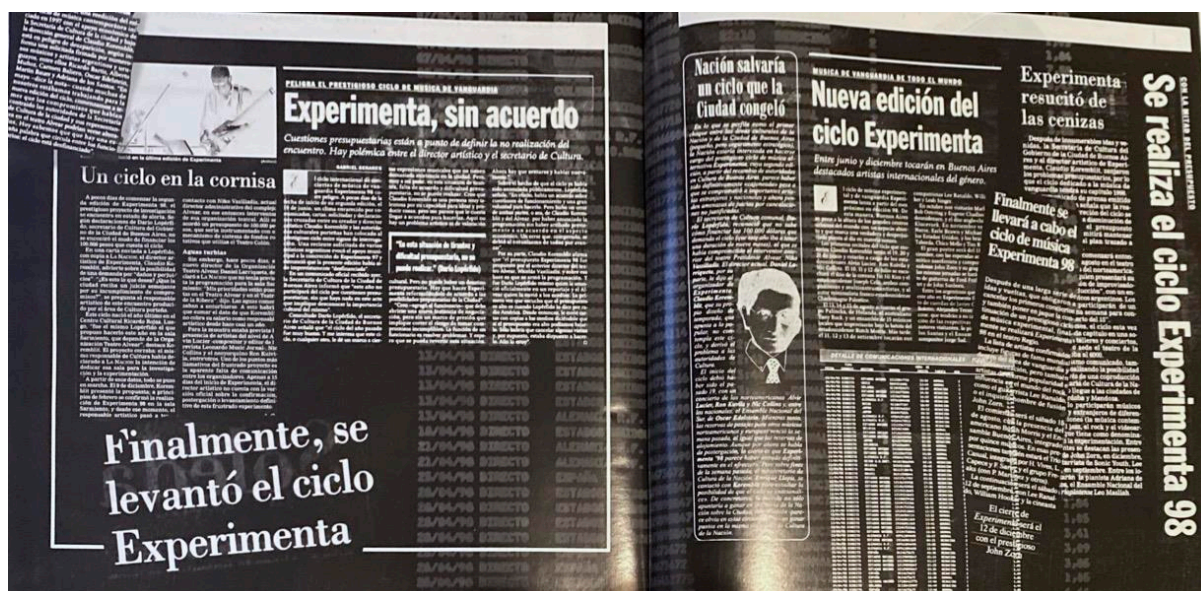


Ilustración 46 - Experimenta 1998, solicitadas y prensa.

Finalmente, Experimenta pudo realizarse gracias al apoyo del Gobierno de la Nación, en lo que se describe como el primer choque entre las áreas culturales de la Nación y de la Ciudad de Buenos Aires, cuando Nación asume los costos del “prestigioso ciclo de música alternativa Experimenta”, “cajoneado”²¹⁶ por el recambio de autoridades en Cultura de Buenos Aires. En ese momento se confirma que el presupuesto asegurado por el interventor del Alvear, Nicolás Vassiliadis, no fue reconocido por el director posterior, Daniel Larriqueta, lo que

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ “Nación salvaría un ciclo que la Ciudad congeló”, *Ámbito Financiero*, 29 de junio de 1998.

habría colocado al ciclo “definitivamente en el freezer”²¹⁷. En ese momento el subsecretario de Cultura de la Nación, Enrique Llopis, se comunica con Koremblit para que el ciclo se “nacionalice”²¹⁸. Finalmente Experimenta “resucita de las cenizas”²¹⁹ luego de una disminución anual de casi 50% del presupuesto, pero manteniendo “una buena parte del plan trazado a principios del año”²²⁰.

A partir del 15 de agosto se realiza un evento (llamados “capítulos”) por mes, durante una jornada entera, con talleres y conciertos en el Teatro Regio²²¹, en la avenida Córdoba al 6000, en el ICI y en la EMBA (Escuela de Música de Buenos Aires). El primer encuentro incluye la visita del norteamericano Butch Morris, presentando su método de dirección con señas frente a un ensamble de 15 músicos argentinos.

Luego de “(u)na serie de desacuerdos sobre cuestiones organizativas y presupuestarios de la programación de este año”, que “desató una tensa catarata de cartas documento, solicitadas, comunicados, idas y venidas entre la Secretaría de Cultura porteña y el creador del ciclo”²²², Experimenta pudo comenzar sus conciertos y durar hasta el evento de cierre en diciembre, con un concierto del acordeonista Guy Klucevsek y las cantantes argentinas Maia Mónaco y Bárbara Togander, en el ICI. Un comunicado firmado por Koremblit y Lopérfido anuncia una tregua, por la que la Secretaría de Cultura de la Ciudad mantiene cierto apoyo, mientras que desde Nación se redobra la apuesta y se anuncia la intención de extender el ciclo a otras ciudades en una próxima edición²²³. Finalmente, luego de toda la cobertura respecto a la cancelación del ciclo, poco se publica sobre los conciertos y las obras que sí pudieron hacerse.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ “Experimenta resucitó de las cenizas”, *La Nación*, 22 de junio de 1998.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ “Finalmente se llevará a cabo el ciclo de música Experimenta 98”, *Perfil*, 22 de julio de 1998.

²²² Gabriel Senanes, “Con la mitad del presupuesto se realiza el ciclo Experimenta 98”, *Clarín*, 19 de julio de 1998.

²²³ “Experimenta resucitó de las cenizas”, *art. cit.*

6.2.3. *Deudas con Kagel, videoarte experimental y arte sonoro*

Experimenta logra realizar una tercera edición en 1999, con conciertos y workshops organizados en cinco encuentros llamados “capítulos” entre julio y diciembre, en Buenos Aires. Se conserva la promesa de extender el ciclo a otras ciudades, con eventos en Ushuaia, Puerto Madryn y Córdoba. Participan músicos argentinos, mexicanos, alemanes, franceses, suizos y ucranianos. El apoyo para la producción proviene de la Secretaría de Cultura de la Nación, del Centro Cultural Rojas y de instituciones privadas (centros culturales y embajadas). Sin embargo, Experimenta vuelve a encontrar “una serie de ásperos desencuentros con sus auspiciantes municipales”²²⁴, y los compositores e intérpretes integrados al proyecto entablan un “intenso debate interno”²²⁵ sobre su futuro, incluida la idea de formar una asociación sin fines de lucro para sostener la continuidad de la iniciativa. Experimenta 1999 está organizada en cinco “capítulos” que consideramos a continuación.

La apertura o “Capítulo 1” se realiza en co-producción con el Festival de Video Danza, e incluye la obra *Beach Birds* de Elliot Caplan en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), y un programa de videos de Merce Cunningham/John Cage en el Centro Cultural Rojas. Completan el programa films de Henry Hills, Sally Silvers (ambos con música de John Zorn), Salvo Cuccia (con música de Tadashi Endo), Gianni Gebbia, Christian Marclay, Tom Coray y Peter Kowald.

El “Capítulo 2”, presentado durante el mes de agosto, está dedicado al compositor Mauricio Kagel, descrito como “el compositor argentino más importante de la segunda mitad del siglo XX”²²⁶. El concierto, anunciado “a beneficio de la Asociación Experimenta” que, “como un gato con siete vidas (...) consiguió renacer una vez más de sus cenizas”²²⁷, está a

²²⁴ “Por fin, Experimenta”, *Clarín*, 19 de julio de 1999.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Martín Liut, “Laboratorio musical. Con un homenaje a Kagel, comienza mañana Experimenta 99”, *La Nación*, 5 de agosto de 1999.

²²⁷ *Ibid.*

cargo de Adriana de los Santos, Marcelo Moguilevsky, Gabriel Paiuk y Luis Conde, entre otros. El Capítulo incluyó también talleres de videoarte a cargo de Juan José Díaz Infante en el Rojas y una muestra de videoarte mexicano en PROA.

En una entrevista publicada en la prensa, el compositor es asociado a una “nacionalidad centrífuga”²²⁸ de argentinos en el exterior. Por su parte, Kagel afirma mantener una relación sentimental con la Argentina pero poco contacto – “donde por otra parte tampoco se han interesado por mis obras, que en cambio se han tocado en todo el mundo”²²⁹. La relación sentimental era, para Kagel, tomar vino argentino todos los días, hablar con su mujer en español, leer mucha literatura sudamericana y disfrutar el perfume de verano en Italia o Francia, que le recordaba a “la tierra donde nací”²³⁰. Alude también, con nostalgia, a la Buenos Aires de la posguerra, “llena de gente extraordinaria (donde) no había una cultura hegemónica, sino una gran apertura”, en contraposición a lo que describe, en Europa, como “provincias intelectuales”²³¹.

Entre las obras estrenadas para “saldar una deuda con Kagel”²³² se incluyen la proyección de sus films *Match* y *Antítesis*, y la obra *Prima vista* para ensamble²³³. El crítico destacaba, especialmente, la desidia del Teatro Colón, que lo “ha ignorado con olímpica prolijidad”, con la excepción del estreno de *Szenario* para orquesta de cuerdas y cinta magnética, dirigida por el chileno Juan Pablo Izquierdo al frente de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, y un intento fallido de programar un concierto monográfico de Kagel dentro del abono de la Orquesta Filarmónica del 14 de mayo de 1999, durante el breve período en que

²²⁸ “Lejana tierra mía”, *Clarín*, 11 de agosto de 1999.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

²³³ Además de esta iniciativa de Experimenta, las obras de Kagel *Diez marchas arruinar la victoria* y *Tango Alemán* se había programado en los ciclos de música contemporánea de Gandini en el Goethe; y la pianista Haydée Schvartz había estrenado y grabado *An Tasten* para Mode Records. Haydée Schvartz, *New Piano Music from the Americas*, New York, Mode Records 31, 1993, CD.

Gandini fue director musical de la orquesta. Sin embargo, llegado el mes de mayo “Gandini ya no estaba en el Colón. Y, previsiblemente, el concierto tampoco”²³⁴. La presencia de Kagel en el campo será cada vez mayor, e incluirá al “Festival Kagel” organizado por el CETC en 2006.

En septiembre se presenta el “Capítulo 3”, con un concierto del Freiburg Percussion Ensemble dirigido por Bernhard Wulff, quien también ofrece un taller en la Universidad de Quilmes²³⁵. La presentación de este concierto permite dilucidar una tensión entre Experimenta y los compositores Graciela Paraskevaídis y Coriún Aharonián. En una entrevista, Koremblit asegura que si bien los mismos habían apoyado a Experimenta en su primera edición (en el catálogo de 1998 Koremblit agradece a Aharonián el facilitarle los contactos de los invitados internacionales de la edición inaugural²³⁶), desde el segundo año se oponen al proyecto²³⁷. Para el concierto del ensamble de Freiburg, Paraskevaídis pidió que su obra se baje del programa (ya impreso). En el mismo Koremblit precisa que la ausencia de la obra en el concierto “se produjo por expreso pedido de la Sra. Compositora, contra la voluntad de Experimenta y del propio ensamble, que durante meses ensayó la obra para ser tocada en Buenos Aires y a pesar de la insistencia de Experimenta para que se incluyera en el repertorio a presentar alguna de las obras latinoamericanas que el ensamble ha comisionado”²³⁸. Es una pregunta abierta si el accionar desde Uruguay agregó dificultades internas, a aquellas externas encontradas en 1998, que consideramos en la sección anterior.

El “Capítulo 4” está dedicado al videoarte, con videos de Kagel, Claudio Caldini, Salvo Cuccio, Pierre Herbet y Nam June Paik – la primera presentación de obras de Paik en Argentina, según Koremblit²³⁹. El video *Ópera Sextronique* (1967) de Paik, con la

²³⁴ “Lejana tierra mía”, *Clarín*, *art. cit.*

²³⁵ Martín Liut, “Clásica. Experimenta”, *La Nación*, 3 de septiembre de 1999.

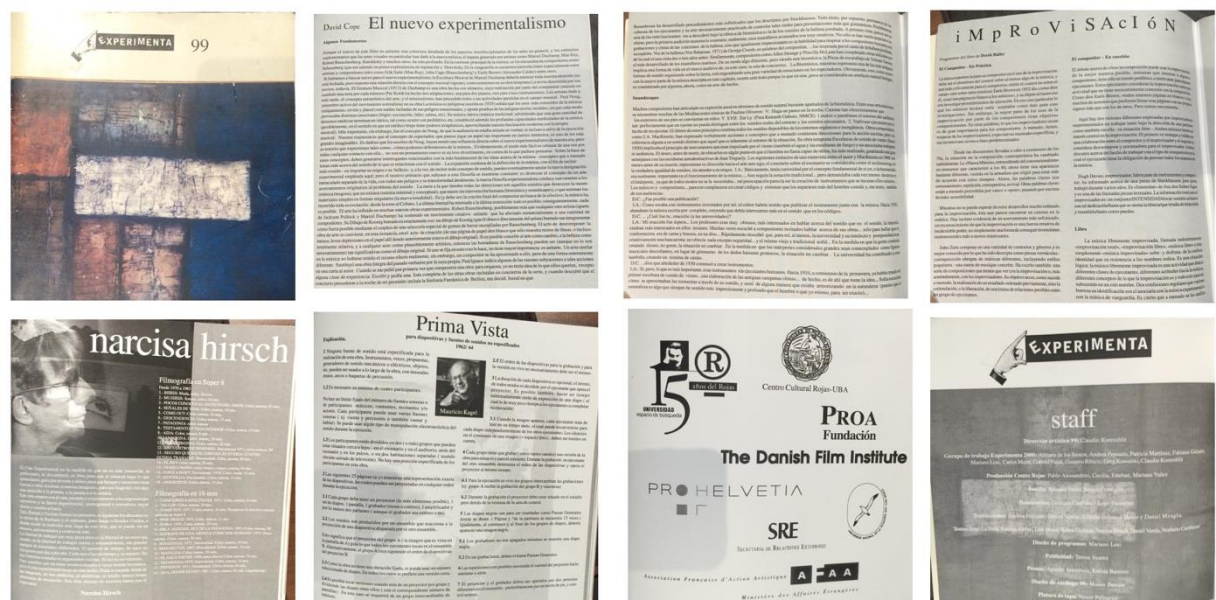
²³⁶ Claudio Koremblit, ¿Dónde miran los ojos de nuestro tiempo?, *Experimenta 1997 – Volume I*, p. 78.

²³⁷ Entrevistas a Claudio Koremblit (Buenos Aires, 28 de junio de 2016) y Coriún Aharonián (1 de junio de 2017).

²³⁸ Programa del Freiburg Percussion Ensemble, *Experimenta 1999*, programa de concierto.

²³⁹ Claudio Koremblit, “Música-Videoarte”, *Catálogo Experimenta 1999*, p. 44.

instrumentista-*performer* Charlotte Moorman en *topless*, fue descrito como “una de las más salvajes formas de acción musical de que se tenga memoria”²⁴⁰. El capítulo también incluye presentaciones del grupo francés Volapük, y del ensamble argentino Clark Nova. El quinto y último capítulo, en el mes de diciembre, programa obras del movimiento Fluxus, con textos de miembros del grupo – Georges Maciunas, Wolf Vostell y Dick Higgins – en el programa. Finalizada la edición 1999, se anuncia, para el 2000, un nuevo formato, con consistirá en un



festival internacional de quince días durante el mes de octubre, dejando atrás el formato anual, por ser imposible de mantener “sin una infraestructura operativa adecuada” y la pérdida del apoyo de la Secretaría de Cultura de la ciudad “a pesar de la promesa que nos había hecho Darío Lopérfido”²⁴¹, manteniendo sin embargo el apoyo del Rojas.

Ilustración 47 - *Experimenta 1999, programa (selección).*

La edición del año 2000 puede realizarse, pero es la última de una “primera época”, de Experimenta, tendrá luego ediciones de forma intermitente en los años 2005, 2009, 2010 y

²⁴⁰ Daniel Varela, *Catálogo Experimenta 1999*, p. 39.

²⁴¹ “Cambios en Experimenta”, *La Nación*, 20 de noviembre de 1999.

2012. En el 2000 se programan, durante diez días consecutivos en el mes de octubre, conciertos en el Rojas y en el MAMBA, y talleres en el CCR, con actividades también en las ciudades de Bariloche y Santiago de Chile²⁴². Se presentan conciertos, instalaciones de arte sonoro, videoarte y *performances*, con la participación de artistas locales – Gabriel Paiuk Ensemble, Guaco, Gustavo Ribicic, Adriana de los Santos, QfwfQ, Mariano Losi, Eduardo Kusnir, Sin Cataforesis, Oscar Bazán, Héctor Fiore, Patricia Martínez, Adolfo Reisin, Marcelo Katz, Martín Ferres Trathenbroit, Colectivo Eterofónico, Ensemble Experimenta²⁴³; y las visitas internacionales de Frederic Rzewski, Salvo Cuccia, Jean Marc Montero, Ricardo Arias, Renato Maselli, Paul Panhuysen, Richard Lerman, Voice Crack, Nic Collins y David Dunn.

En el libro-programa del año 2000 se publica una entrevista a Oscar Bazán realizada por Claudio Korembli, en el que el compositor cordobés vuelve a definir su estética afirmando que “yo no puedo ser pobre, puedo elegir, por eso soy austero”²⁴⁴. Experimenta presenta obras de Bazán y también *Caperucita* (1984) y *Soplos* (1997) de Eduardo Kusnir, descritos ambos como “los dos veteranos”²⁴⁵ de la época del Instituto Di Tella. Se destaca también la visita de Rzewski²⁴⁶ para la apertura del Festival en el MAMBA, descrito como “el patriarca” de Experimenta 2000²⁴⁷. Martín Liut describe el perfil del ciclo como “la búsqueda de nuevas posibilidades expresivas a través de la experimentación de diversas formas de improvisación y encuentro de sonoridades no convencionales”²⁴⁸, destacando la presencia de músicos argentinos jóvenes tales como Hernán Vives y Lucio Capece (del ciclo Nuevas Músicas), Patricia

²⁴² La organización en la ciudad de Bariloche estuvo a cargo de Osvaldo Vázquez y en Chile, a cargo de Angelo Barla, Cristian Miranda, Colectivo Cultural MI BAR CO, y el Contracircuito Musical Independiente Chileno.

²⁴³ Conformado ese año por 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”, *Catálogo Experimenta 2000*, p. 80.

²⁴⁵ Martín Liut, “Renovada experiencia musical”, *art. cit.*

²⁴⁶ “Mañana comienza Experimenta 2000. Abre el notable compositor Frédéric Rzewski”, *Clarín*, 1 de octubre de 2000.

²⁴⁷ Martín Liut, “Renovada experiencia musical”, *art. cit.*

²⁴⁸ *Ibid.*

Martínez, y Santiago Vázquez y su Colectivo Eterofónico de Improvisación, creado tras la visita de Butch Morris en 1998.

En este cuarto año de Experimenta, el eje estuvo puesto nuevamente en el videoarte, en las músicas improvisadas²⁴⁹, y como novedad, en el arte sonoro. El arte sonoro, con antecedentes en todo el siglo XX, se impuso en el mundo artístico en el cambio de siglo. Si bien el mismo será el foco del Capítulo 7, es importante señalar que Experimenta marca un antecedente importante, con la presencia en el país de obras y talleres a cargo de Richard Lerman, David Dunn y Paul Panhuysen. Distintos textos del programa-catálogo buscaron una definición de este arte. Daniel Varela lo definió como “una expresión paradigmática del cruce de barreras entre disciplinas (...) donde el sonido, la plástica en forma de instalación y el ambiente – como arquitectura y escultura simultánea – pueden conjugarse como otra respuesta a las limitaciones de la idea de ‘obra’”²⁵⁰.

En otro texto, Bárbara Barthelmes descarta al arte sonoro como “género”, ya que este concepto entraría en contradicción con “prácticas artísticas que se desarrollan específicamente a partir de una disolución del sistema de las artes”, proponiendo en su lugar el concepto de “estilo”, como “un ámbito interdisciplinario en el cual confluyen diferentes géneros estéticos, se disuelven o se amalgaman de manera cuasi genérica”²⁵¹. De esta forma, no se producen nuevas formas de ópera, ballet, conciertos, cuartetos de cuerda, óleos o esculturas, sino “formas en el espacio y el espacio como forma, tiempo procesado y articulado”²⁵².

Tanto Barthelmes como el artista Paul Panhyusen mencionan como antecedentes del arte sonoro a artistas como Erik Satie, Arnold Schönberg, Paul Klee, la Bauhaus, los *happenings* de los años 60, Bill Fontana, Wassily Kandinsky, Marcel Duchamp y John Cage.

²⁴⁹ Daniel Varela, “Experimentos y Arte sonoro”, *Catálogo Experimenta 2000*, p. 12.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

²⁵¹ Barbara Barthelmes, “Arte sonoro: ¿Género nuevo o espacio interdisciplinario?” (traducción de Gabriela Massuh), *Catálogo Experimenta 2000*, p. 18-19.

²⁵² *Ibid.*

Todos son pioneros del arte sonoro por “erradicar los límites de los medios y fusionar disciplinas artísticas”, tomando como base “la física del sonido, y el uso de las reglas y leyes de la naturaleza misma”²⁵³. Vemos de esta forma que Experimenta seguía firmemente alineada como heredera de John Cage, o como había escrito Korembliit en 1990, como “los nietos del viejo Cage”²⁵⁴.



Ilustración 48 - Claudio Korembliit, “Los nietos del viejo Cage”, *El Musiquero*, enero 1990.

6.3. Paradigmas del fin de siglo

En este capítulo analizamos la actividad musical de los años 90 en Buenos Aires en materia de música contemporánea a la luz de dos nuevas iniciativas que comienzan en 1997: el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín, y Experimenta. Ambas parten de eventos que se producen en 1996 y que funcionan como detonantes, el

²⁵³ Paul Panhyusen, “Eco: las imágenes del arte sonoro”, *Catálogo Experimenta 2000*, p. 15-17.

²⁵⁴ Claudio Korembliit, “Los nietos del viejo Cage”, *El Musiquero*, enero 1990.

Festival en el Teatro Margarita Xirgu en el caso de Experimenta, y la visita de Pierre Boulez en el caso del Ciclo. Ambas instituciones trabajan, para la programación de artistas internacionales, con las embajadas e institutos culturales extranjeros. Por último, ambas forman parte de lo que Camila Juárez y José Lamilla denominan una “avanzada experimental”²⁵⁵ en el contexto liberal de los 90, que se caracteriza por una política cultural de festivales y ciclos con el apoyo del Estado, como forma de crear un “nuevo imaginario en la Argentina”²⁵⁶.

Se trata de iniciativas estatales en un contexto liberal, que si bien utilizan un modelo de financiación mixto (el apoyo de institutos extranjeros y de empresas), el marco institucional público les confiere una legitimidad dentro del campo – por desarrollarse en instituciones como el San Martín y el Rojas.

Sin embargo, más allá de estos puntos en común, tuvieron desenlaces distintos. ¿Cuáles son las diferencias? ¿Por qué el Ciclo se asienta y se consolida en el tiempo y Experimenta se mantiene en un lugar de fragilidad, sin poder establecer una continuidad?

Un primer punto a considerar es la diferencia de anclajes institucionales. La experiencia de Experimenta se realiza todos los años entre 1997 y 2000 (para resurgir de manera intermitente en 2005, 2009, 2010 y 2012), manteniendo cierta independencia respecto de las instituciones y organismos oficiales, con los que tuvo relaciones conflictivas – como vimos en este capítulo. Experimenta es además, desde el primer año una propuesta demasiado ambiciosa para los medios de producción con los que contaba: muchos conciertos, muchos invitados internacionales, y una apuesta editorial importante.

²⁵⁵ Camila Juárez, José Lamilla, “Prácticas sonoras desbordantes. El surgimiento del ciclo Experimenta97 en Buenos Aires”, *art. cit.*, p. 166.

²⁵⁶ *Ibid.* Esta idea es de un nuevo imaginario de la Argentina es de Beatriz Sarlo, citada por Camila Juárez y José Lamilla, y también por Ana María Wortman, en “Vaivenes del campo intelectual político cultural en la Argentina”, en Daniel MATO, *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO, 2002, p. 167.

En contrapartida, el Ciclo del San Martín pudo mantener su programación de forma ininterrumpida por más de veinte años, siempre bajo la dirección de Martín Bauer y siempre como parte de la programación del San Martín²⁵⁷, obteniendo el Premio Konex 2019 en la categoría “hechos destacados”. En este sentido, puede pensarse que la asociación a una institución como el San Martín, y el apoyo de los directores del Teatro (en especial Kive Staiff) explican la continuidad del Ciclo.

La apertura internacional del Ciclo, con músicos extranjeros invitados, se establece de manera gradual, y justificada ante el Teatro por un público constante y por un apoyo periodístico sin antecedentes. De esta forma, el Teatro adoptó al Ciclo y mantuvo su apoyo, garantizando una continuidad. Por último, el ciclo adoptó rápidamente un formato concentrado en pocas semanas, asimilándose a los festivales que estaban comenzando en ese momento – el FIBA, el BAFICI –, mientras que Experimenta intentó seguir manteniendo un programa anual que quizás no era el más adecuado para generar el interés de la prensa y del público.

Hay también cuestiones de orden estético. El eclecticismo característico de Experimenta es también el de Claudio Korembli, quien programa desde su experiencia como productor de radio y televisión, siguiendo su interés por el folclore, el tango, el rock, el jazz y la escena experimental. La definición de “experimental” que se propone en los 90 desde su ciclo, parte de sus viajes a Nueva York y la escena del *downtown*. Es aquella que describe Michael Nyman en su *Experimental Music*, la del Festival New Music America, la del *under* porteño de Babilonia, y sobretodo, la música que se alineaba con la faceta más experimental de John Cage. El sonido de Experimenta era el de la improvisación, el atonalismo, lo aleatorio, las técnicas extendidas, los instrumentos no convencionales. Incluye también a lo que considera experimental desde la música clásica, pero también desde las músicas populares. Promueve por

²⁵⁷ A partir del 2017 el director del Ciclo fue Diego Fischerman, quien dirigió las ediciones 2017, 2018, 2019 y 2020. El ciclo dejó de programarse en el año 2021.

último un retorno a cierta sensualidad en la música y la experiencia sonora – por ejemplo, en las referencias de Richard Teitelbaum al “disfrute de los sonidos suaves”²⁵⁸.

El San Martín, por su lado, sigue una línea de programación menos *under*, en la misma línea planteada por Gandini – la de “grandes obras del siglo XX”, si bien agregando nuevos compositores al canon y expandiendo el repertorio, especialmente a partir de los programas que ofrecerán los grandes ensambles americanos y europeos que comenzarán a llegar todos los fines de año a Buenos Aires a partir del 2000. Si Experimenta pone casi de inmediato el foco en salir de la sala, con su programa al “arte sonoro” en 2000²⁵⁹, y el protagonismo de “artistas sonoros” como Chris Mann²⁶⁰ ya en el catálogo de 1997; el Ciclo, por su parte, pone el foco en una sala, la Casacuberta, como centro de formación en la que un público en expansión pudiese venir a escuchar a los “clásicos” del siglo XX.

Por último, consideramos el rol de la crítica musical. Si bien ambos cuentan con el apoyo de la prensa, en el caso de Experimenta la mayor parte de los artículos se dedican a defender el espacio, mientras que el Ciclo tiene críticas de obras, de programas, de conciertos. Quizás es porque los periodistas deben utilizar su tinta para defender Experimenta que no pueden dedicarse a considerar los sonidos, o quizás era más sencillo escribir sobre obras musicales preexistentes y que gozaban de prestigio en el campo internacional de la “música contemporánea”. Tal vez Experimenta tenía un formato demasiado “híbrido”, demasiado... ¿experimental? Esta fue la hipótesis de Omar Corrado, en 1998, cuando en sus apuntes sobre la música contemporánea argentina alude a la importancia atribuida, en el contexto de Buenos

²⁵⁸ Richard Teitelbaum, “Entrevista”, *Catálogo Experimenta 1997 – Volumen I*, p. 69.

²⁵⁹ Mene Savasta Alsina propone que esta es la primera vez que el término se utiliza en Buenos Aires en “Music Is Not Enough : The Appropriation of the Category ‘Arte Sonoro’ in Argentina”, *Revista Música*, vol. 20, no. 1, Universidade de São Paulo, julio 2020, p. 381-400. Experimenta fue incluso invitada a participar, como proyecto, del Festival Internacional de Arte Sonoro realizado en México DF entre 1999 y 2002.

²⁶⁰ Claudio Korembli, “Chris Mann”, *Catálogo Experimenta 1997 – Volumen I*, p. 50.

Aires, al “objeto estético relativamente autónomo de obra musical”²⁶¹, contrastándolo con “cierto desinterés”²⁶² por lo experimental, tal como lo definiera Mariano Etkin en 1984: “la violación de la palabra del maestro”, “la transgresión de las tablas de valores convencionales” y un “interés por explorar los límites” y “desafiar al concepto de obra musical”²⁶³.

Si bien la autogestión sigue existiendo – y ejemplos de esto son obras como *La Desconocida* de Adriana de los Santos y José Santiago Perednik o *El hecho* de Oscar Edelstein²⁶⁴ que se producen en paralelo al Ciclo y a Experimenta – podemos afirmar que se consolidan en Buenos Aires, durante los años 90, instituciones que permiten pensar en otras formas de producir la música contemporánea. Estas funcionan como espacios de legitimación de obras y músicos, creando cánones estéticos y relaciones hegemónicas. Sin embargo, prevalecen las relaciones de cooperación, entre compositores, intérpretes y críticos; con la voluntad de que la música pueda ser tocada y escuchada.

La música contemporánea de los 90 busca una respuesta a la “paradoja del músico”²⁶⁵ que el sociólogo Pierre-Michel Menger define como el aislamiento social del compositor en pos de la consagración institucional al interior de un circuito de pares reunidos en torno a la innovación. Es decir, cómo reparar la disociación que se había producido entre esta música y el público. En este sentido Buenos Aires se alinea con una tendencia global que comprueba que sí existía el público para cierto tipo de música contemporánea – un público omnívoro y cosmopolita, que Tim Rutherford-Johnson define como un consumidor de géneros tales como

²⁶¹ Omar Corrado, “Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina”, *Punto de Vista*, no. 60, abril de 1998, p. 27-31.

²⁶² Mariano Etkin, “Aquí y ahora”, *art. cit.*

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *La Desconocida* es una versión de *Circus* de John Cage creada por Adriana de los Santos y José Santiago Perednik, presentada en la Parroquia Nuestra Señora de la Rábida en 1998; y *El hecho* es una obra de teatro musical de Oscar Edelstein y su Ensemble Nacional del Sur, basada en los 6 eventos de Juan Carlos Paz. Ver Martín Liut, “La vanguardia musical llega por triplicado”, *La Nación*, 3 de diciembre de 1998.

²⁶⁵ Pierre-Michel Menger, *La Paradoxe du musicien...*, *op. cit.*

“el punk, el rock, la música clásica y también la *world music*”²⁶⁶. Los gestores culturales porteños se plantean cuál era la influencia social de esta música, y se consolida un campo con actores precisos articulados en torno a nuevos espacios, iniciativas e instituciones, ante un público inquieto y receptivo, con el apoyo de una crítica militante.

Pero el fin de siglo también trajo una novedad, con la obra *Ciudad (o Será Buenos Aires)*, el concierto para campanas del catalán Llorenç Barber presentado en Plaza de Mayo el 30 de diciembre de 1998 a las 22hs²⁶⁷. Organizado por el Centro Cultural de España en Buenos Aires y el Ministerio de Cultura de C.A.B.A, tiene una convocatoria impensable para una música calificada como “experimental”²⁶⁸. En palabras de Martín Liut, logra “lo que, desde hace años, casi ningún político argentino consigue: reunir 100 mil personas en la Plaza de Mayo”²⁶⁹. Para ello en la Ciudad se corta el tránsito en las calles aledañas a la Plaza, y se convoca a 90 músicos distribuido en 10 campanarios – incluidos músicos del rock como Pedro Aznar, y el musicólogo Omar Corrado.

Este “concierto para armar”²⁷⁰ (por su formato de “deambulación” en la que cada oyente arma su propia obra), es también un hecho político, y la partitura le fue obsequiada al entonces jefe de gobierno Fernando de la Rúa, luego de un concierto que terminó con fuegos artificiales para despedir el año. En el próximo capítulo evaluaremos cuáles son los desenlaces de este arte sonoro, y cómo se consolidan las instituciones de los años 90 en el siglo XXI.

²⁶⁶ Sobre este punto tomamos la definición de omnivorismo de Richard Peterson, y el análisis de la música contemporánea post 1989 de Tim Rutherford-Johnson. Ver Richard Peterson, “Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore”, *Poetics*, 21 (4), 1992, p. 243-258; y Tim Rutherford-Johnson, *Music after the Fall...*, *op. cit.*

²⁶⁷ El concierto se repitió en 2008 con el título “Será Buenos Aires”.

²⁶⁸ Martín Liut, “Compositor de ciudades”, *La Nación*, 4 de abril de 2005.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Julieta Tosto Valenzuela, “Música y color en el cielo porteño”, *La Nación*, 31 de diciembre de 1998.

Capítulo 7. Crisis y poscrisis sonoras

¿Cuál es el sonido de una cuchara de madera que golpea una cacerola? ¿Cómo suenan las voces que cantan en una plaza pública? ¿Por quién suenan las sirenas de una ambulancia? ¿Cuál es el sonido de una ciudad? ¿Cómo suena un país? En 2001, la Argentina vive una de las peores crisis económicas, políticas y sociales de la historia reciente del país. A finales de diciembre, en todas las grandes ciudades y en la capital federal, los ciudadanos salieron a las calles en manifestaciones masivas contra el gobierno y la clase política. Los manifestantes se congregaron detrás del grito de batalla “¡Que se vayan todos!”, acompañado de cacerolazos.

Los eventos del mes de diciembre son la culminación de un proceso de movilización social a nivel nacional que había comenzado durante la década previa, con manifestaciones contra el modelo económico neoliberal menemista de los años 90. Fue en diciembre del 2001 cuando la clase media, que había apoyado al Presidente De la Rúa desde sus funciones como Jefe de Gobierno de la Ciudad en 1996, salió a protestar contra el Estado de Sitio, en medio de paros generales, manifestaciones y saqueos. El 20 de diciembre De la Rúa presenta su renuncia al congreso y abandona la Casa Rosada en helicóptero, abriendo un período de inestabilidad política hasta la elección en 2003 de Néstor Kirchner.

Los cacerolazos integraron el repertorio de aquello que Norma Giarraca llamó “nuevos modos de protesta”¹ que habían comenzado a lo largo de la década del 90, y que implicaban formas innovadoras y creativas de intervenir en la esfera pública y llamar la atención de la prensa – como por ejemplo la ocupación de tierras y casas de subasta para evitar la venta de tierras públicas. Se consolidó durante ese momento un nuevo vocabulario de protesta específico, que incluía: los piquetes, en los que se interrumpe la circulación o el libre tránsito,

¹ Norma Giarracca, *La protesta social en la Argentina*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2001.

y que podían durar varios días; los escraches, acciones colectivas que señalaban de forma pública a instituciones o viviendas de políticos, tanto por sus relaciones previas con la dictadura militar como por acusaciones de corrupción; las fábricas recuperadas por sus trabajadores; y los cacerolazos – grupos de personas golpeando cacerolas y sartenes.

En este capítulo estudiamos los sonidos de la crisis del 2001 en la ciudad de Buenos Aires y el consecuente período de poscrisis. Nuestra hipótesis central es que la omnipresencia de sonido durante este período explica, en parte, un giro hacia lo sonoro en la producción musical durante la poscrisis. En una primera sección, analizaremos cuál fue el paisaje sonoro de protesta de la crisis, con un foco particular puesto en los cacerolazos, para trazar una historicidad sonora de este particular modo de protesta metálico. Consideraremos también las distintas manifestaciones musicales que tuvieron lugar ese mismo año y que dan cuenta de nuevas formas de pensar lo sonoro y su relación con lo urbano, pero dentro de los espacios de conciertos tradicionales en el campo específico de la música contemporánea. ¿Cuáles fueron los sonidos de la crisis? ¿cuáles fueron los espacios? ¿cómo se interpretaban los distintos sonidos?

En una segunda sección, tomaremos algunos ejemplos de obras de arte sonoro creadas durante la poscrisis para evaluar cómo el paisaje sonoro de la crisis permeó en los discursos estéticos. Se tratará de ver cómo, a partir de diciembre 2001, el sonido y los cacerolazos junto con otros sonidos de protesta, pasaron a un primer plano e ingresaron al campo artístico.

Por último, en la tercera sección proponemos un balance de los treinta años de programación de música contemporánea en Buenos Aires, proponiendo ejes conceptuales de continuidades y transformaciones, considerando el caso específico de la producción de óperas contemporáneas. Hacia el año 2014, las preguntas que se plantean son ¿cómo conservar los espacios ganados durante los años 90 y 2000? ¿cuál es el rol de la crítica musical en la actualidad? ¿cuál es la importancia de las instituciones y del Estado? ¿cómo se mantiene el

interés el público? ¿qué caracteriza a las condiciones de trabajo para compositores e intérpretes? Algunas respuestas a estos interrogantes nos permitan concluir con un final abierto, con una proyección hacia el futuro.

7.1. Escuchar el ruido: desde el Medioevo al 2001²

El ruido de objetos cotidianos utilizados como una “contra-música” se remonta a la antigüedad. Al analizar las *casserolades* en Quebec en 2012, Jonathan Sterne y Natalie Zemon Davis vinculan estas manifestaciones en las que se golpean ollas, sartenes y utensilios de cocina a los *charivari* medievales, que se realizan en toda Europa³. Son demostraciones ruidosas con el fin de humillar a los malhechores dentro de una comunidad, a menudo lideradas por jóvenes. El *charivari* es una alternativa a la exclusión violenta, una forma de protesta política que apuesta a avergonzar al sujeto para que realice una compensación o reparación⁴.

En el siglo XX, la música áspera del *charivari* político se suma a otras formas de protesta pacíficas⁵. En el caso de Quebec en 2012, las *casserolades* son una forma de protestar contra una ley que prohibía las reuniones numerosas. Sterne las caracteriza como festivas, e

² Versiones ampliadas de esta sección ha sido publicadas en Violeta Nigro Giunta, “The Sound of the 2001 Argentine Crisis: Soundscapes of Protest, Music, and Sound”, en Michael Bull y Marcel Cobussen, *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, New York, Bloomsbury, 2020; y Violeta Nigro Giunta, “Escuchar el ruido: músicas y sonidos de la crisis de 2001 en Buenos Aires, *Aletheia* 12, 2021. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13188/pr.13188.pdf.

Por otro lado, versiones preliminares de los contenidos de este capítulo fueron presentadas en el Congreso XXIII ICHS (Jinan, 2015) en la sesión “Música y Nación” (organizada por Verónica Zárate Toscano y Esteban Buch) y en el workshop “Music and Sound Studies: Intersections, Boundaries, Opportunities” (Columbia University, 2017) organizado por Ana María Ochoa Gautier y Walter Frisch, con comentarios de Lydia Goehr. La autora agradece todos los aportes recibidos en estas instancias previas, así como a Martín Liut, por sus comentarios y aportes para esta investigación.

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 trad.), *Les Cultures Du Peuple: Rituels, Savoir et Résistance Au XVIe Siècle*, Paris, Aubier, 1992 [1975].

⁴ Jonathan Sterne, Natalie Zemon Davis, “Quebec’s Manifs Casseroles are a Call for Order”, 2012. Disponible en: <https://www.theglobeandmail.com/opinion/quebecs-manifs-casseroles-are-a-call-for-order/article4217621/>

⁵ *Ibid.*



Ilustración 49 - Charivari medieval. 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#>>

inclusivas⁶, en las que el sonido se transformaba en la “expresión de la voluntad popular”⁷. De los *charivari* hasta el presente, esta manifestación sonora resurge en numerosas oportunidades. En el siglo pasado por ejemplo, hay cacerolazos durante la celebración de la independencia de Acadia (Nueva Escocia) en la década de 1950; en Argelia organizado por la OAS (Organización Armée Secrète) el 23 de septiembre de 1961; en España contra la invasión de Irak en 2003; en Islandia durante el colapso de los bancos en 2008; en Francia en oposición al candidato conservador François Fillon durante las elecciones presidenciales de 2017.

En América Latina, durante el siglo XX, uno de los cacerolazos más recordados tiene lugar el 1 de diciembre de 1971 contra Salvador Allende en Chile, también llamado “la marcha de las cazuelas vacías” y organizado por el movimiento de mujeres de derecha llamado Poder Femenino. En este sentido, oponerse al aumento del precio de los alimentos es una causa recurrente de este tipo de manifestación. En Uruguay, se organizan cacerolazos contra el régimen dictatorial, en los que se golpean las ollas desde los balcones para no trasgredir el

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 en: <http://journals.openedition.org/volume/5437>

⁷ Jonathan Sterne, Natalie Zemon Davis, “Quebec’s Manifs Casseroles are a Call for Order”, *art. cit.*

toque de queda impuesto por el gobierno militar. En la historia argentina reciente, el Frepaso y otras agrupaciones organizan cacerolazos en contra del gobierno neoliberal de la década de 1990 y la agrupación CAME contra De la Rúa en 1999⁸.

En 2008, en cambio, los cacerolazos se organizan desde grupos conservadores para oponerse a las medidas del gobierno de Kirchner; y en Brasil, desde los grupos opositores a los gobiernos de Lula da Silva y Dilma Rousseff. Podemos observar, entonces, que como forma de protesta tanto en Argentina como en el resto de América Latina, los cacerolazos emergen tanto de las facciones de la sociedad conservadoras como progresistas, desde la izquierda y la derecha, en manos de personas provenientes de distintos estratos sociales.

Al escribir sobre las cacerolas dentro del contexto de “los sonidos de la política” en su estudio sobre el bombo peronista, Ezequiel Adamovsky plantea que en el 2008 se produce un quiebre entre los sentidos del bombo y la cacerola, que se posicionan como antagónicos. Cita incluso un diario rosarino según el cual, “los bombos acallaron a las cacerolas”⁹. Toma como ejemplo la aprobación de la Ley de Medios de Comunicación Audiovisual en 2009, donde los kirchneristas celebraron con bombo y pirotecnia frente al Congreso, mientras que los opositores al gobierno manifestaron su descontento con sus cacerolas en Barrio Norte¹⁰.

Sin embargo, durante la crisis, fueron las capas medias urbanas progresistas las que tuvieron a la cacerola como instrumento central en su repertorio de protesta sonoro. Lo singular del 2001 fue también el encuentro de esta sonoridad con la del piquete, condensado en la frase y cántico “piquete y cacerola, la lucha es una sola”¹¹, una sonoridad que emerge como el encuentro entre lo plebeyo de la periferia y lo progresista urbano.

⁸ Roxana Telechea, “Historia de los cacerolazos: 1982-2001”, *Razón y revolución*, 16, 2006, 2006, p. 141-184.

⁹ Ezequiel Adamovsky, y Esteban Buch, *La marchita, el escudo y el bombo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo, de Perón a Cristina Kirchner*, op. cit., Edición Kindle, loc. 4431.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Laura Vales, “Piquete y cacerola, la lucha es una sola”, *Página/12*, 29 de enero 2002. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-1321-2002-01-29.html?gclid=Cj0KCQjwqKuKBhCxARIsACf4XuEcj2IbqEhlfe9gYWJsxfHt7Ubpm6nHMIXM7x2lEOxXSjRv282Pd0saAkS4EALw_wcB

Si sostenemos que los cacerolazos no son sólo de la clase media sino también de las clases populares, ¿quiénes son las clases populares? Si seguimos el análisis de Denis Merklen, se trata de los “perdedores” de la crisis del Estado de Bienestar, el autoritarismo que subsistía en la post-dictadura y las transformaciones económicas neoliberales que buscaron desestabilizar la democracia. Estas transformaciones, en el análisis de Merklen, son ignoradas por los intelectuales de los 80, centrados en la ciudadanía, la transición democrática y la producción de un orden, generando una “autonomización de la política de la sociedad”¹², hasta diciembre de 2001, cuando “la teoría política despertó”. Las clases populares presentan una “politicidad” que engloba prácticas de socialización y cultura política: adoptan nuevas formas de ciudadanía y nuevas identidades políticas, alejadas de los partidos y con nuevas formas de acción colectiva a partir de los años 90. Luego de una “desafiliación” de los partidos tradicionales, reconstruyen su sociabilidad a través de una “inscripción territorial” caracterizada por una participación política local (en los barrios) y entablando lazos de solidaridad en “nuevas formas de acción colectiva”¹³.

Los cacerolazos de diciembre 2001 en Buenos Aires forman parte de un paisaje sonoro más amplio. Para reconstruir los sonidos de aquellos días agitados en Buenos Aires, seguimos la definición ya clásica de Raymond Murray Schafer del paisaje sonoro (*soundscape*) como un entorno acústico y “aquellos sonidos que son importantes ya sea por su individualidad, su número o su dominación”¹⁴ y la definición más amplia de Richard Leppert¹⁵ de *sonoric landscapes*. En su definición, Leppert hace referencia a la ubicuidad de lo sonoro, al hecho que

¹² Denis Merklen, *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina, 1983-2003)*, Buenos Aires, Gorla, 2005.

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.

lo musical forma parte de esta aglomeración de sonidos más amplia, y que estos paisajes *sonoricos* son percibidos de forma auditiva pero también visual.

Tenemos también en cuenta las particularidades del paisaje sonoro urbano, que estudia el sonido de las ciudades como una parte fundamental y no como un subproducto¹⁶, con especial consideración a las contribuciones de la antropología al estudio de experiencias sensoriales¹⁷, que adhiere a un enfoque que integra los sentidos, incluyendo el lenguaje y el discurso. Para determinar el rol y la prevalencia que tuvieron ciertos sonidos en este momento histórico, utilizamos grabaciones audiovisuales de esos días y especialmente, fuentes periodísticas tomadas como oídos-testigos (*earwitness*) – de aquellos que escribieron sobre los sonidos a partir de su experiencia íntima y directa de los mismos¹⁸.

Los días 19 y 20 de diciembre están marcados por una omnipresencia de sonido. El 19 de diciembre, las tensiones provocadas por las medidas económicas se agudizaron y comenzaron las manifestaciones y saqueos. Luego, el discurso de De la Rúa anunciando el Estado de Sitio como el detonante de la respuesta de la sociedad, que sale a la calle¹⁹. La mayoría de los títulos en los periódicos de la época aluden a algún tipo de manifestación sonora: “El estallido de la verdad”²⁰, “Gritos, llantos, corridas, frenadas, sirenas”²¹, “De la Rúa entre el

¹⁶ Torsten Wissmann, *Geographies of Urban Sound*, New York & London, Routledge, 2016.

¹⁷ David W. Samuels, Louise Meintjes, Ana María Ochoa, Thomas Porcello, “Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology”, *Annual Review of Anthropology* 39 (1), 2010, p. 329–45; Thomas Porcello, Louise Meintjes, Ana María Ochoa Gautier, David W. Samuels, “The Reorganization of the Sensory World”, *Annual Review of Anthropology* 3, 2010, p. 51–66.

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 de diciembre de 2001. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-20/pag17.htm>; Sandra Russo, “Opinión. Nosotros”, *Página/12*, 21 de diciembre de 2001; Juan Forn, “El Estado sitiado”, *Página/12*, 21 de diciembre de 2001. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-21/pag20.htm>

²⁰ Santiago Kovaloff, “El estallido de la verdad”, *La Nación*, 21 de diciembre de 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/360926-el-estallido-de-la-verdad>.

²¹ Cynthia Palacios, “Imágenes de miedo, angustia y descontrol”, *La Nación*, 20 de diciembre de 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/360734-imagenes-de-miedo-angustia-y-descontrol>.

desconcierto y la negación de un estallido social”²²; descripciones de “disparos de balas de goma” y gritos entre ciudadanos²³; y también, el sonido de un helicóptero, que pasaría a significar el final de la presidencia de De la Rúa y su modelo económico²⁴. Las sirenas, los gritos, el helicóptero – señales sonoras que ocurren dentro de un tiempo en expansión, del día 21 de diciembre que fue “no sólo el más largo, sino el más elocuente”²⁵.

Si bien esos días son ruidosos, encontramos sin embargo al silencio como metáfora, como una falta de respuesta de las autoridades – “(l)a llegada de la noche y el alarmante silencio gubernamental”²⁶. Pero también, cuando un periodista describe al presidente enviando su renuncia “en un silencio sepulcral”²⁷; o cuando De la Rúa dice a sus ministros: “‘Está claro que el peronismo viene por todo. Esto ya está terminado. Enviaré la renuncia’, dijo, en un silencio sepulcral”²⁸. De forma irónica, fue también silencio el que pidieron un grupo de personas que, al ver partir el helicóptero, “celebraba su partida con aplausos y gritos: ¡Un minuto de silencio por De la Rúa, que está muerto!”²⁹. Finalmente, se hace un minuto de silencio en el Congreso, en homenaje a los muertos durante las manifestaciones del 21 de diciembre³⁰.

²² José Natanson, “De La Rúa Entre El Desconcierto y La Negación Del Estallido Social”, *Página/12*, 20 de diciembre de 2001.

²³ Mariana Carbajal, “La ciudad tomada por la psicosis. En todos los barrios, los comercios cerraron por miedo”, *Página/12*, 20 de diciembre de 2001; Evangelina Himitian, “Escenas de una ciudad sobrepasada”, *La Nación*, 21 de diciembre de 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/361017-escenas-de-una-ciudad-sobrepasada>; Cynthia Palacios, “Imágenes de miedo, angustia y descontrol”, *La Nación*, 20 de diciembre de 2001. Disponible en: <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 de diciembre de 2001.

²⁵ Juan Forn, “El Estado sitiado”, *Página/12*, 21 de diciembre de 2001.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Mariano Obarrio, “El fallido plan de De la Rúa para sobrevivir”, *La Nación*, 23 de diciembre de 2001. Disponible en: <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 de diciembre de 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/360926-el-estallido-de-la-verdad> (último acceso 20 de mayo de 2019).

²⁹ Gabriel Pasquini, “Fuego y ruinas en el centro de una Buenos Aires irreconocible”, *La Nación*, 21 de diciembre de 2001.

³⁰ Martín Piqué, “La Asamblea Legislativa, primer test del peronismo en el poder”, *Página/12*, 22 de diciembre de 2001. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-22/pag08.htm>

El 21 de diciembre, otro periodista escribe la siguiente respuesta a una variación de la pregunta de Adorno – ¿Se puede hablar de música en estos días de angustia?³¹:

La música es necesaria, imprescindible, como toda expresión artística, para ayudarnos a vivir mejor. Hoy no se puede. La urgencia es otra. La necesidad es otra. Hoy necesitamos ver una salida a tanta pena, a tanto desconcierto, a tanta sensación de imposibilidades. Hoy no hay música, sino realidad. Hoy no hay música, sino esperanza. Hoy no hay música. Ojalá, mañana sí³².

Para el autor, la falta de música y arte se utiliza como metáfora para caracterizar esos dos días como un momento de violencia y desesperación excepcionales, y también como una promesa de esperanza para el futuro. Hubo, sin embargo, cantos y canciones de protesta, desde aquellas provenientes de las canchas de fútbol, hasta aquellas de décadas pasadas – como es el caso de la canción de los Quilapayún:

Primero las consignas fueron “¡Que se vayan, que se vayan!”, con insultos a Domingo Cavallo, Carlos Menem y Fernando de la Rúa, y poco a poco se fueron haciendo más ingeniosas y complejas. “Qué boludo, qué boludo, el estado de sitio, se lo meten en el culo” o “Borombombón, borombombón, el que no salta es un ladrón” y siguieron “Si este no es el pueblo, el pueblo donde está” o la vieja “¡El pueblo, unido, jamás será vencido!” que era rematado por un estentóreo “¡Argentina!” “¡Argentina!”³³.

El himno nacional, por su parte, fue cantado en protestas en ciudades y zonas rurales³⁴. Sonaba a menudo la versión rockera de Charly García, pero fue también cantado de forma solemne por Mirtha Legrand y sus invitados en el programa del 19 de diciembre. Surgía también, de manera espontánea en las manifestaciones³⁵. De esta forma, el 2001 se suma a la historia política del himno, a sus transformaciones y usos diversos en tanto música de Estado

³¹ “La crítica de la cultura se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas”. Theodor W. Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas/Sin imagen directriz*, Madrid, Ediciones Akal, 2008 [1977], p. 33.

³² Daniel Amiano, “Música para días mejores”, *La Nación*, 21 de diciembre de 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/360826-musica-para-dias-mejores>

³³ Luis Bruschtein, “La chispa que encendió la mecha. Crónica de la noche en que se gestó la rebelión popular”, *Página/12*, 21 de diciembre de 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.*

desde su creación en el siglo XIX³⁶. En 2001, su cualidad simbólica conservó su ambigüedad, siendo utilizado tanto por los manifestantes en las calles – de la clase media y clases populares, como por los presentadores de televisión conservadores y representantes de la oligarquía nacional, tal vez en ambos casos como una encarnación sónica de una nación que existía más allá de un liderazgo inepto.

Sin embargo, quizás fue otro canto el que se convirtió en el himno espontáneo de esta crisis, dirigido hacia la clase dirigente: “¡Qué se van todos, que no quede, ni uno solo!”

Aún cantaban organizadamente miles hacia la Casa de Gobierno ese himno: “Que se vayan todos / que no quede uno solo”, retumbando en los oídos del poder tambaleante³⁷.

Golpeando, en la mayoría de los casos, las distintivas cacerolas, que estuvieron presentes en las principales ciudades del país, desde el Monumento a la Bandera en Rosario hasta la Capital Federal. Durante esos tres días sus calles sirvieron como arterias que conducían hacia la Plaza de Mayo, el lugar de los acontecimientos más significativos de la historia argentina.

Los sonidos de las cacerolas que se “colaban”³⁸ por el celular del Presidente De la Rúa en negociaciones internas con los partidos de la oposición, y que atravesaban las paredes durante la sesión del Congreso que decidía cómo implementar el Estado de Sitio³⁹. La omnipresencia de las cacerolas es parte de lo que Tomás Gold llamó el “repertorio de acción” de la crisis⁴⁰, o lo que un periodista describió como “el sonido (que) fue un golpe en los oídos

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 de diciembre de 2001.

³⁸ José Natanson, “De La Rúa Entre El Desconcierto y La Negación Del Estallido Social”, *Página/12*, 20 de diciembre de 2001.

³⁹ Felipe Yapur, “El congreso fue la oposición. El oficialismo no tuvo fuerza para frenar la ofensiva legislativa”, *Página/12*, 20 de diciembre de 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.

del gobierno”⁴¹. La presencia física de la gente en la calle, ocupando espacios públicos en contra del gobierno, tuvo su manifestación sonora en las cacerolas:

El *clanc clanc clanc* empezó en un balcón, juntó fuerza en las esquinas y estalló en Plaza de Mayo. Miles de argentinas y argentinos, chicos y grandes, gritando y golpeando cacerolas. Clanc clanc clanc, que se vaya el pelado. Clanc clanc clanc, que se vayan todos. Clanc. Pero todos, ¿eh? Que se vayan a... clanc clanc y más clanc⁴²

Como se lee en esta cita, el sonido se movía por la ciudad, dando al oyente la posibilidad de reconstruir lo que estaba sucediendo y dónde⁴³. Pero, ¿por quién sonaron las cacerolas? ¿Por De la Rúa, Cavallo, la clase política? ¿Por la democracia? Sostenemos que los cacerolazos del 2001 tuvieron dos significados particulares: por un lado, se convirtieron en un símbolo de la ciudadanía que ya no se sentía representada por la clase política; por el otro, fueron una manera de defender la democracia. Los días 19 y 20 de diciembre de 2001, los vecinos y vecinas de la ciudad escucharon las cacerolas desde sus casas y salieron con las suyas, desafiando deliberadamente el estado de sitio impuesto por el presidente Fernando de la Rúa⁴⁴, oponiéndose así no sólo al gobierno, sino también a la posibilidad de una intervención militar, “el país está pidiendo a gritos y cacerolazos que la democracia prepondere”⁴⁵.

A semejanza del análisis de Sterne sobre los cacerolazos en Quebec, también encontramos esta idea de una acción “festiva” en muchos de los testimonios:

Los relatos de los vecinos eran parecidos: escucharon las latitas y salieron. El ruidito apagado de las cacerolas era la guía que los reunía. Donde escuchaban que había un poco más de ruido, hacia allá se dirigían y así lo grupos fueron

⁴¹ “Dos días que cambiaron la Argentina”, *La Nación*, 23 de diciembre de 2001. Disponible en: <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 de diciembre de 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/361507-el-cacerolazo-la-nueva-forma-de-fiscalizar>

⁴³ Como se puede leer en las descripciones del sociólogo Sebastián Benítez Larghi, en “Una cultura trasnochada. Los usos culturales de los sectores movilizados de la clase media argentina a partir de diciembre de 2001”, en 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.

⁴⁴ Martín Granovsky, “El día (y la noche) del no va más”, *Página/12*, 20 de diciembre de 2001. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-20/pag03.htm>

⁴⁵ Santiago Kovadloff, “El estallido de la verdad”, *La Nación*, 21 de diciembre de 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/360926-el-estallido-de-la-verdad>

creciendo y las plazas de los barrios se convirtieron en los puntos de concentración naturales⁴⁶.

Los primeros cacerolazos desde los balcones, la gente saliendo primero a la vereda de sus casas y después a la calle (...) En minutos se pasó del estado de sitio al Estado sitiado por la protesta generalizada⁴⁷

Sin embargo, la protesta generalizada se transformará en una batalla con Infantería tirando gases a los manifestantes y actos de violencia en las calles, y el cacerolazo se transforma en “música de la bronca”⁴⁸.

Las protestas de aquellos días condujeron a la renuncia del presidente, y se asociaron con el derecho de la ciudadanía a sentirse representada por la clase política, como simboliza el Monumento a la Cacerola construido en la provincia de San Juan en 2002: una sartén que se encuentra en un pedestal con el letrero “Funcionario, la cacerola vigila”⁴⁹.

⁴⁶ Luis Bruschtein, “La chispa que encendió la mecha. Crónica de la noche en que se gestó la rebelión popular”, *Página/12*, 21 de diciembre de 2001.

⁴⁷ Juan Forn, “El Estado sitiado”, *Página/12*, 21 de diciembre de 2001. Disponible en: <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 de diciembre de 2001. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-21/pag19.htm>

⁴⁹ Marta Dillon atribuye este significado a los cacerolazos fuera del senado para expresar el apoyo a la ley que habría legalizado en 2018 – pero que finalmente tuvo el 30 de diciembre de 2020 para ser aprobada. Ver Marta Dillon, “La revolución es feminista”, *Página/12*, 8 de septiembre de 2018. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/133995-la-revolucion-es-feminista>



Ilustración 50 - Figura – Monumento a la cacerola (2002), Provincia de San Juan.

De esta forma, los sonidos de los cacerolazos argentinos post-2001 pueden ser considerados como los sonidos de la democracia participativa⁵⁰, pero también como marca sonora (*soundmark*)⁵¹ o ícono sonoro (*earcon*)⁵² de la crisis. En su análisis de los cacerolazos argentinos entre 1982 y 2013, Gold caracteriza la década de 1990 como el momento en el que la metáfora material de las “cazuelas vacías” se transforma en una metáfora sonora de una crisis de representación, a través de la cual los manifestantes piden ser “escuchados” por sus representantes⁵³.

En esta primera sección, trazamos una historia política y sonora de los cacerolazos, desde los *charivari* medievales, hasta aquellos del siglo XX, y las transformaciones de significado en los distintos contextos. A partir de descripciones periodísticas, reconstruimos un paisaje sonoro complejo: cantos de protesta, golpes a cacerolas, pies marchando y corriendo, vidrios rotos, gritos, disparos, y teléfonos celulares en las oficinas privadas de los políticos. Es otro ejemplo de cómo el “largo siglo XX” puede ser entendido como el siglo de “la intensificación de lo sonoro”⁵⁴. Fue este sonido, como una manifestación

⁵⁰ Laura Kunreuther, “Sounds of Democracy: Performance, Protest, and Political Subjectivity”, *Cultural Anthropology* 33, 2018, p. 24. Disponible en: <https://doi.org/10.14506/ca33.1.01>

⁵¹ R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, op. cit., p. 9-10.

⁵² Barry Blesser, Linda-Ruth Salter, “Ancient Acoustic Spaces”, Jonathan Sterne (ed). *The Sound Studies Reader*, London & New York, Routledge, 2012, p. 187.

⁵³ Tomás Gold, “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.

⁵⁴ Ana María Ochoa Gautier, “El Sonido y El Largo Siglo XX”, *Revista número* 51, Bogotá, Colombia, 2011. Disponible en: https://www.u-cursos.cl/artes/2011/0/IFUN361-110/1/material_docente/

encarnada (*embodied manifestation*) que se posicionó en primera línea cuando el Estado desapareció, para exigir un nuevo gobierno y una transición democrática⁵⁵.

7.1.1. Músicas de la crisis 2001

Más allá de la crisis económica y los recortes presupuestarios en el área de cultura, el año 2001 presenta una gran oferta musical. Es un año con la presencia predominante de músicos argentinos o latinoamericanos, incluso aquellos que residían en el exterior, como Martha Argerich y Nelson Goerner⁵⁶. Entre las pocas visitas internacionales se destacan los conciertos de Caetano Veloso en el Gran Rex, como también la actuación de la Orquesta Juvenil de Venezuela dirigida por Gustavo Dudamel. La crisis afecta, por ejemplo, la programación musical del FIBA, que si bien cuenta con la presencia de Philip Glass y Robert Wilson, debe cancelar la obra de cierre – *Requiem para el Riachuelo* de Jorge Pastorino con música de Edgardo Rudnitzky y texto de Juan Gelman – por la “hecatombe”⁵⁷ que vino luego de la renuncia de De la Rúa.

En nuestro campo de estudio, las dos iniciativas estudiadas en el capítulo 6 – Experimenta y el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín, continuaron su actividad. Especialmente el Ciclo, que programa la primera obra de larga duración de Morton Feldman y recibe al Cuarteto Arditti en su primera visita al país, con el apoyo del British Council. El Ciclo inicia dos décadas de coproducciones con embajadas extranjeras, que permiten la visita de grandes ensambles del exterior, pero que es una política de importación que no tiene como contrapartida la exportación de artistas argentinos. El ciclo

⁵⁵ Roberta Villalón, “Neoliberalism, Corruption, and Legacies of Contention: Argentina’s Social Movements, 1993-2006”, *Latin American Perspectives* 34, 2007, p. 139–156.

⁵⁶ Martín Liut, “Gran momento de los músicos argentinos”, *La Nación*, 21 de diciembre de 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/gran-momento-de-los-musicos-argentinos-nid360830/>

⁵⁷ Patricia Espinosa, “Fin de FIBA y auguran continuidad con Macri”, *Ámbito*, 25 de septiembre de 2007. Disponible en: <https://www.ambito.com/espectaculos/fin-fiba-y-auguran-continuidad-macri-n3463375>; Patricia Espinosa, “Consigna: recrear la torre Eiffel sobre el Riachuelo”, *ambito*, 19 de diciembre de 2007. Disponible: <https://www.ambito.com/espectaculos/consigna-recrear-la-torre-eiffel-el-riachuelo-n3477076>.

cuenta con una cobertura periodística sostenida, y en este año Federico Monjeau publica un largo artículo en el que define a la música contemporánea como un género musical en sí mismo.

Entre los conciertos, es interesante la programación del llamado “El hombre que fue jueves”, pero conocido como el “Concierto Anónimo”, en el que se tocan obras encargadas a compositores argentinos sin revelar su identidad hasta una semana después del concierto⁵⁸. La pianista Mónica Cosachov, defensora de una interpretación “comprometida” de las obras actuales, es una de las intérpretes convocadas, junto con un ensamble de intérpretes argentinos creado *ad hoc* y dirigido por Santiago Santero.

Sobre el concierto, se recalca la importancia de abandonar la tradición de “la gente está atada a los nombres y no a los contenidos”⁵⁹. En este sentido, el crítico Martín Liut arriesga en su nota los nombres de los autores de las distintas obras, utilizando las estéticas de los compositores argentinos que conocía – y utilizando también como indicio, qué compositores estaban presentes en la sala esa noche. Liut destaca además el interés de un público que describe como “especializado” por las obras cuya autoría desconoce⁶⁰.

El CETC también lleva a cabo su temporada sin grandes dificultados, con la visita de la London Sinfonietta (nuevamente con el auspicio del British Council), y con el ciclo “Bienvenido el siglo XX”, que incluye un repertorio de obras preexistente y encargos a compositores argentinos. Entre los encargos, Ensamblés XXI (bajo la dirección de Alejo Pérez) estrena la obra *y...y...y...*, de Santiago Santero. Esta obra permite una reflexión sobre la temporalidad musical que puede pensarse en conjunción con su contexto de creación.

⁵⁸ Los compositores fueron *Malavés* de Carlos Matropietro, *De-venir* de 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, y *Warnes* de Nicolás Varchausky. Ver Martín Liut, “No más anónimos”, *La Nación*, 18 de noviembre de 2001.

⁵⁹ Diego Fischerman, “Yo amo todo lo que es ritual y todo ritual incluye a la música”, *Página/12*, 20 de diciembre de 2001.

⁶⁰ Martín Liut, “Diversidad de universos sonoros”, *La Nación*, 10 de noviembre de 2001, p. 6.

Y...y...y... está conformada por 20 micropiezas, para una formación de cámara que incluye clarinete bajo, trombón, percusión, piano, violín y violoncello. En la obra, hay un problema central: ¿cómo se puede construir música con cierto nivel de continuidad a partir de una idea esencialmente fragmentaria?⁶¹ A partir de un mecanismo formal que superpone una sucesión de eventos (micropiezas), por un lado, con la creación de unidades mayores generadas a partir de la combinación de estos eventos, por el otro; Santero busca, en sus palabras, cuestionar “las ideas de jerarquía y filiación de cualquier tipo de relaciones”⁶². Un ávido lector de filosofía, el compositor toma como referencia la idea de rizoma planteada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Mesetas*: “y...y...y... en esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser. ¿A dónde vais? ¿De dónde partís? ¿A dónde queréis llegar? Todas estas preguntas son inútiles”⁶³. La idea de generar un discurso musical que transcurre en el tiempo, pero en el que no se percibe una jerarquía, una direccionalidad, la búsqueda de un tiempo detenido e igualitario, es quizás la metáfora de lo que se vive en el país en esos momentos.

Estudiamos a continuación tres casos que permiten considerar cómo la música contemporánea entra en resonancia con su contexto político inmediato. El primero caso es *Vejaciones X8*, la interpretación ininterrumpida de la obra de Erik Satie como forma de manifestación contra los recortes en educación. El segundo caso es el estreno argentino de *Varieté*, de Mauricio Kagel, en la sala principal del Teatro Colón. Este ejemplo nos permite considerar como la cultura “de la calle” comienza a infiltrarse en las salas de concierto tradicional. Por último, consideramos las colaboraciones de músicos de vanguardia con el movimiento de fábricas recuperadas, a partir de obras y performances realizadas en estos espacios durante el 2001.

⁶¹ Santiago Santero analiza esta obra en 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.

El primer caso, *VejacionesX8*, se trata de una protesta organizada por los estudiantes del Conservatorio Nacional en septiembre de 2001, en contra de los recortes en educación, en la que se ejecutó la obra *Vexations* (1893) de Erik Satie, de forma ininterrumpida durante toda una semana. La pieza, de cuyo estreno argentino se ha hablado en un capítulo anterior, consiste de un breve motivo para piano con la indicación “para ser tocado 840 veces”, y ha sido objeto de muchas discusiones e interpretaciones estéticas⁶⁴. En esa oportunidad, se toca ocho veces seguidas, entre el 29 de septiembre y el 6 de octubre, durante 7 días, 10080 minutos, o 6720 repeticiones. Más de 200 músicos interpretan la versión más larga en la historia de la obra, ganando un papel estelar como una de las nuevas formas de protesta que caracterizan el período⁶⁵. El manifiesto detrás de la actuación se encuentra escrito en panfletos alrededor del conservatorio: “Si nos siguen vejando, duplicaremos la apuesta. El Centro de Estudiantes del Conservatorio Nacional, fuerza en los dedos, los párpados y el pecho”. Los estudiantes toman

⁶⁴ En las distintas interpretaciones, *Vexations* ha sido considerada como una pieza conceptual (que no debe interpretarse); como un mensaje irónico de Satie a una de sus amantes; como un ejercicio para que los pianistas toquen tantas veces como deseen (840 es sólo una forma de decir “tantas veces como sea necesario”); o como una obra musical autónoma, en cuyo caso la indicación de repetir 840 veces el motivo es una instrucción de interpretación específica. Esta última interpretación fue la de John Cage, quien organizó la primera interpretación de la obra, en 1972, como forma también de defender su propia filosofía musical y la importancia del tiempo y la duración en la música. Cuando el motivo se repite 840 veces, la pieza suele durar – dependiendo del *tempo* elegido – entre 12 y 24 horas. Ver Nigro Giunta, Violeta, “Vexations. Les deux temps d’une œuvre”, *Marges. Revue d’art contemporain* 19, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, p. 61-73 y Norma Giarraca (et al.), “‘Vejaciones X8’. Arte y protesta social en Buenos Aires (2001)” en Norma Giarraca, *Estudios rurales y movimientos sociales: miradas desde el sur*, Buenos Aires, CLACSO, 2017, p. 955-984.

⁶⁵ Norma Giarraca, *La protesta social en la Argentina*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2001, p. 34.

la etimología de la palabra francesa *vexation*, la violación de la dignidad, como símbolo para su acción.

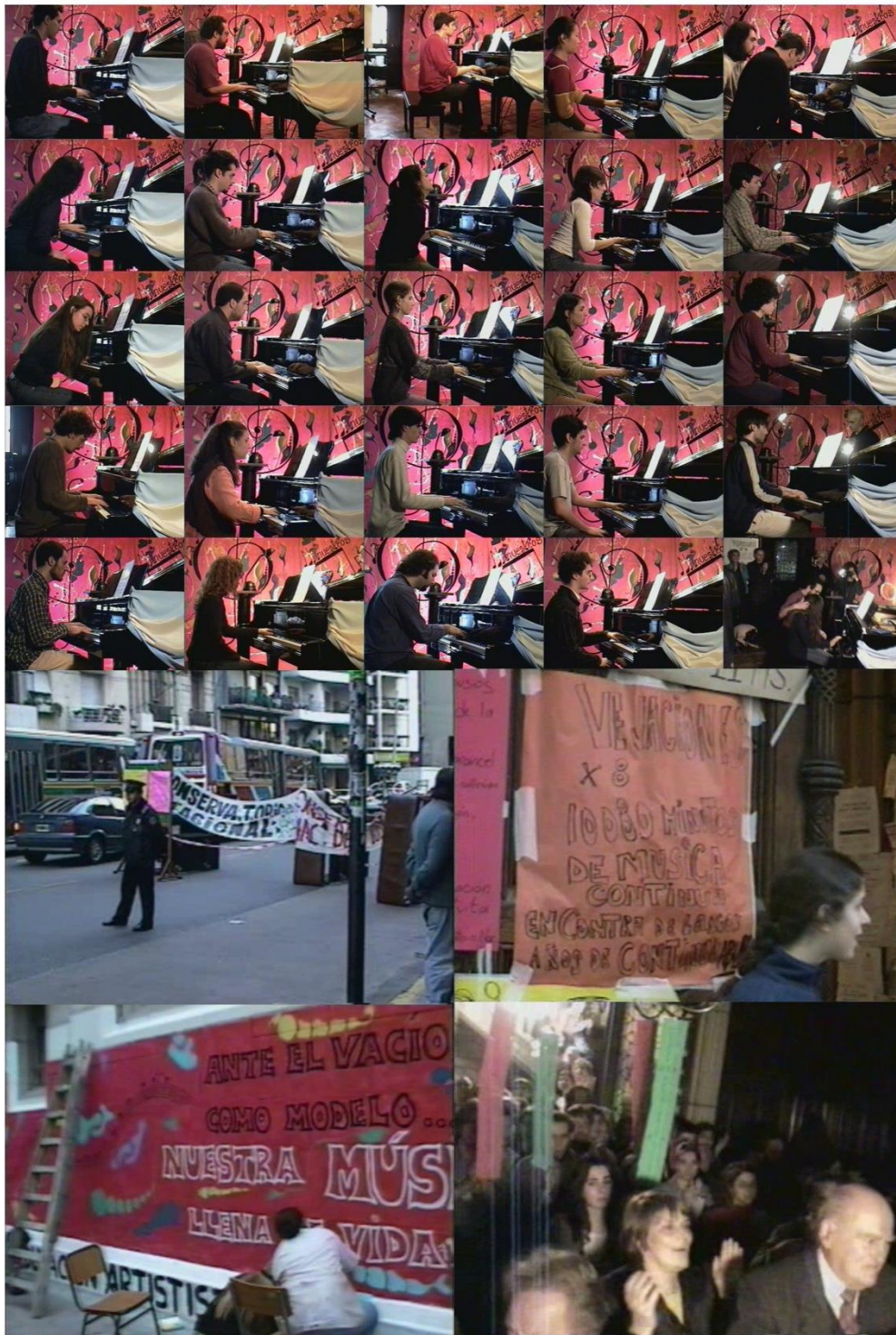


Ilustración 51 - Vejaciones X8, Buenos Aires, septiembre 2001.

Esta protesta musical encuentra su fuerza, por un lado, en su duración: *Vexations*X8 se proclama como una manifestación “gandhiana”, en relación con las manifestaciones pacifistas, o incluso con los piquetes que podía durar varios días. Pero es también la repetición la que hace que la transmisión del mensaje sea eficaz. Si activismo y vida cotidiana se encuentran interconectados, podemos pensar que la repetición de los golpes de las cacerolas, se escucha unos meses antes, en la repetición de los martillos que golpean las cuerdas del piano⁶⁶.

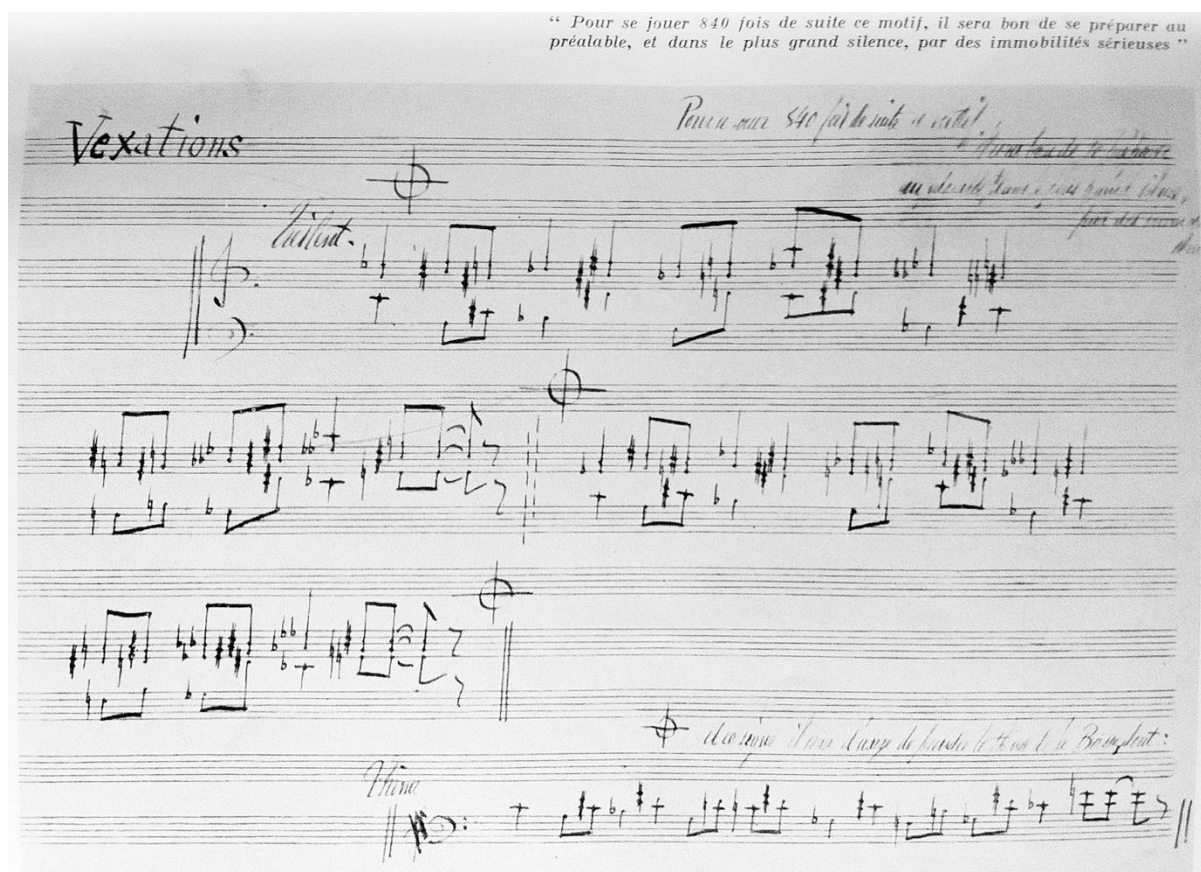


Ilustración 52 - Érik Satie, *Vexations*

El segundo caso en nuestro análisis es el estreno argentino de *Variété* (1976) de Mauricio Kagel, el 11 de noviembre de 2001, con una puesta de Diana Theocharidis, escenografía de Emilio Basaldúa y dirección musical de Gerardo Gandini. Se trata de la primera

⁶⁶ En este sentido Robert Fink también plantea las relaciones entre los patrones hipnóticos de la música minimalista y los eventos repetitivos en la sociedad en *Repeating ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice*, Berkeley, University of California Press, 2005.

obra escénica de Kagel en el Teatro Colón – quizás como anticipo de lo que será el Festival Kagel en 2006. *Variété* es programada bajo la gestión de Sergio Renán como director artístico del teatro, y como parte del “Abono Siglo XX” en la sala principal – y no en la programación del CETC.

La obra tiene un orgánico de acordeón, violoncelo, teclado eléctrico, saxo (que toca también clarinetes), trompeta, y percusión – donde los metales funcionan un poco como si fueran el *brass* de una *big band*, en la descripción de Gandini⁶⁷. La única indicación de puesta en escena es la utilización de artistas “de variedades”, que en el caso de Theocharidis incluye una *troupe* de más de 70 artistas incluidos actores, un mago⁶⁸, patinadores, niñas gimnastas, bailarinas clásicas y bailarinas exóticas, *break-dancers* y un acróbata aéreo, con una estética circense y de gabinete de curiosidades. Si los nuevos modos de protesta que vimos en la sección anterior desbordan y complejizan las definiciones clásicas de clase o de pueblo, podemos pensar estas “variedades” en el Colón como un desborde de las categorías de lo que pertenece a una cierta “alta cultura” (como el teatro de ópera) y una “cultura popular” (los artistas de variedades)⁶⁹.

Sobre el escenario se levanta un cartel lumínico con el nombre del compositor, “KAGEL”, pero que nunca se lee de forma completa sino como “KAGE” o “KAE”. *Variété* en la versión Buenos Aires 2001 comienza con un acróbata que desciende desde la araña principal del Colón⁷⁰. En su guion, Theocharidis representa la puja de poder por el escenario: un *valetto*

⁶⁷ Diego Fischerman, “El varieté llega al Colón, en un programa del siglo XX”, *Página/12*, 2 de noviembre de 2001. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-11/01-11-02/pag32.htm>

⁶⁸ El mago argentino Adrián Guerra.

⁶⁹ En la historia del Teatro Colón, podemos mencionar las acciones del Movimiento Música Más (MMM) en los años 60 y la obra “Suite según Figari” de Jaurés Lamarque-Pons como antecedentes de intentos de traer la música popular y la cultura de protesta a la Sala Principal del Colón. Ver 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. México*, 2002. Disponible en: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/picun.pdf>. 2002.

⁷⁰ Esta escena puede verse online: “Variété de Mauricio Kagel, Teatro Colón, 2001, danza aérea”, https://www.youtube.com/watch?v=st2PyYl9iuo&ab_channel=LucasMartelli

del siglo XVIII que intenta proteger al teatro de los invasores (interpretado por el músico y actor Martín Pavlosky); un *pas-de-deux* en el que se enamoran una bailarina y un patinador; unas niñas gimnastas que se escapan hacia escenario; y finalmente el *valetto*, seducido por bailarinas de hula-hula, que asciende hacia un gran cilindro de agua en el que culmina la obra con un número de ballet acuático. El cartel con el nombre del compositor, de repente, se derrumba, mientras el teatro es virtualmente tomado en lo que se describe como un “literal asalto a la catedral de la lírica”, y “una fiesta desacralizadora del espacio del Colón”⁷¹. Una operación cultural que significa traer el mundo del *music-hall* a un contexto culto, y que convoca a un público multitudinario y heterogéneo. Por otro lado, Theocharidis utiliza la Sala Principal como se utiliza al CETC: con artistas en todo el espacio del teatro, desde los pasillos y palcos hasta el techo.

Un crítico comenta cómo, en el público, se reproducen las luchas “de clase” que se producen en el escenario: ciertos espectadores aplauden cada número como si se tratara del circo, mientras que otros, habitués del teatro de ópera, los chistan para que no aplaudan. El crítico sostiene que “La razón, por supuesto, la tenían ambos”⁷², aunque es quizás esta también una metáfora entre la tradición y la experimentación, la sala principal donde se representó *Variété*, y el CETC (que la coreógrafa Diana Theocharidis comienza a co-dirigir en el 2002).

⁷¹ Martín Liut, “El día en que el Colón fue un circo”, *La Nación*, 15 de noviembre de 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-dia-en-que-el-colon-fue-un-circo-nid351380/>

⁷² Diego Fischerman, “El varieté en un teatro de ópera”, *Página/12*, 15 de noviembre de 2001.



Ilustración 53 - *Variété* de Mauricio Kagel, Teatro Colón, 2001. Fotografía Miguel Micchiche - Teatro Colón.

Otro crítico describe a *Variété* como un “maravilloso trabajo antropológico en los bordes”, de un “Colón okupa”⁷³ una descripción que funciona, en retrospectiva, como un presagio de las fronteras porosas entre el arte y el espacio público de los años posteriores. Sin embargo, esta versión de *Variété* es llevada a cabo con escasos recursos económicos – “con las sobras caritativas que quedaron después de agotarse las arcas”⁷⁴. Además, se realiza en una situación de urgencia – casi se cancela por razones de presupuesto, y los artistas que sostuvieron la obra terminaron cobrando pagos simbólicos. Los artistas son descritos como “héroes” y se analiza que de la precariedad en la producción nace la “fortaleza”⁷⁵ de la puesta. La retórica de la potencia estética de lo precario, que estaba presente en el campo, se consolida como un *topos* de muchas de las producciones artísticas de la poscrisis y las dos primeras décadas del siglo XXI.

⁷³ Abel, Gilbert, “Opinión. El Colón ‘Okupa’”, *Página/12*, 15 de noviembre de 2001.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

El tercer caso a considerar para pensar las relaciones entre estética y política durante 2001 es el de las fábricas recuperadas⁷⁶ (expropiadas por sus trabajadores y convertidas en cooperativas), con las que colaboran artistas argentinos durante el 2000 y 2001. Una de las más importantes es la Fábrica Ciudad Cultural, que comienza sus actividades en 1999 en el IMPA (Industrias Metalúrgicas y Plásticas Argentina) en el centro de la ciudad, y que organiza más de 70 espectáculos en 2000⁷⁷. Los artistas colaboran con los trabajadores, y las fábricas adquieren el rol adicional de espacios culturales. La celebración de estos eventos tiene implícita la idea que las fábricas generan trabajo y también cultura⁷⁸.

Para muchos músicos de vanguardia estos espacios son parte de una cultura experimental, y parte de la resistencia cultural a un cierto modelo de cultura preexistente⁷⁹. Es en La Fábrica Ciudad Cultural que se estrena, el 1 de septiembre del 2001, *La Estrella Federal*. En el mismo se presentan dos piezas electrónicas: *UOM*, de Juan Pampín, y *La Bonaerense/La Federal* de Nicolás Varchausky. La obra de Varchausky utiliza materiales hackeados de las radios policiales, como una forma, según el compositor, de aceptar su miedo a una entidad poderosa y represiva como la policía federal. Sobre *UOM*, Pampín explica que:

UOM es el acrónimo del sindicato argentino de trabajadores del metal (Unión Obrera Metalúrgica), conocido por la falta de representación de la parte de sus líderes corruptos y su forma gángster de hacer política. La pieza explora el sonido del metal de una manera alegórica, utilizando muestras digitales desplegadas en el espacio como una representación del 'metálico' sin masa, como la esencia sonora del metal. La distancia entre lo que se representa y su

⁷⁶ Figari, Carlos, “‘Ocupar, resistir, producir y educar’. Fábricas y empresas recuperadas en la ciudad de Buenos Aires”, *Labour Again Publications, International Institute of Social History* (IISH) 24, 2007, p. 1-24. Disponible en: <http://www.iisg.nl/labouragain/documents/figari.pdf>

⁷⁷ Karina Benito, “‘Piedra libre para todos los compañeros’: análisis de la experiencia IMPA La Fábrica Ciudad Cultural”, *Nómadas* 32, p. 45-57, 2010; Silvina Frieria, “La Fábrica, una experiencia inédita en el barrio de Almagro. Una auténtica cultura del trabajo”, *Página/12*, 2 de enero 2001. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-02/01-02-26/pag21.htm> (último acceso 20 de mayo de 2019); Leila Guerriero, “Mundo Impa”, *La Nación*, 22 de abril de 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/212782-mundo-imp>

⁷⁸ Benito, Karina, “‘Piedra libre para todos los compañeros’: análisis de la experiencia IMPA La Fábrica Ciudad Cultural”, *Nómadas* 32, 2010, p. 45-57.

⁷⁹ Moreno, María, “Los sonidos de la resistencia”, *Página/12*, 2 de enero 2001. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-02/01-02-16/nota4.htm>

representación, algo similar a la que hay entre los trabajadores del metal y su sindicato, constituye el núcleo dialéctico de la obra [...] El texto utilizado para la pieza es una cita de ‘¿Quién Mató a Rosendo?’, un libro del escritor Rodolfo Walsh, figura central de la cultura argentina que desapareció durante la dictadura militar de 1976-83. En su libro, Walsh investigó uno de los capítulos más oscuros de la historia de los sindicatos argentinos: el asesinato del líder de la UOM Rosendo García en 1966, perpetrado por pistoleros de su propio sindicato⁸⁰

Ambos compositores utilizan la realidad como material para la ficción (en la forma en que la literatura de Rodolfo Walsh también la concibe), y al arte como una forma de contar la historia⁸¹.

Por último, en medio de los disturbios del 21 de diciembre 2001, el ensamble La Bandina, dirigido por el compositor Marcelo Delgado, realiza un concierto en La Fábrica. Este conjunto, compuesto por 20 músicos en instrumentos de viento, guitarra y percusión, es creado en 1994 como la banda de otro colectivo, El Galpón de Catalinas – un grupo de teatro comunitario conformado en los años inmediatamente posteriores a la dictadura y que durante el período de la crisis del 2001 tuvo una producción relevante en el campo cultural⁸².

Desde *L'histoire du soldat* de Igor Stravinsky hasta “I love you Porgy” de George Gershwin, desde “Libertango” de Astor Piazzolla hasta “Zamba de mi esperanza” de Los Chalchaleros, Delgado interpreta sus propias versiones utilizando sonidos y técnicas instrumentales de la música vanguardista y experimental. Pablo Kohan, en su crítica del

⁸⁰ Juan Pampín, “UOM”, 2001. Disponible en: <http://www.pampin.org/uom/index.htm> (ultimo acceso 20 de mayo de 2019); Juan Pampín, “Ética, poética, política: Apuntes sobre la composición de *OID*”, en 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 Letras, Universidad de Buenos Aires, 26-28 noviembre 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 junio 2014; Sandra Elizabeth González, “Los compositores y sus escritos: la impronta en el discurso musical”, *art. cit.*

⁸² Delgado realizaba arreglos de músicas populares y clásicas para su espectáculo “Fulgor argentino” en 1998 y 1999, presentado en el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA). Ver Lola Proaño-Gómez, “Teatro comunitario, belleza y utopía”, en Oscar Pelletieri (ed.), *Teatro, memoria y ficción*, Buenos Aires, Galerna, 2005, p. 265-280.

concierto, explica por qué este espacio, entre máquinas, aluminio y olor a metal, fue el escenario ideal para este grupo:

En muchos sentidos, La Fábrica parece ser el mejor lugar para albergar los sonidos de La Bandina (...) Pero el toque propio es aquel que Delgado logra imprimir desde su experiencia en la música de vanguardia. Cuando lo predecible puede llegar a asomar, aparecen clusters omnipresentes, estacionamientos armónicos sobre un acorde como punto de pedal que son la excusa para el desarrollo de la improvisación colectiva que no se atiene a búsquedas consonantes, fragmentaciones de las melodías conocidas para admitir comentarios extemporáneos (...). En medio de una situación agobiante, La Bandina, además, asumió otro compromiso. Sobre el final, interpretaron una música de bodas de Kusturica, con un arreglo de actualidad: sobre la base rítmica, y manteniendo algunas líneas melódicas imprescindibles, los músicos dejaron sus instrumentos y atacaron con sus cacerolas. Tal vez para demostrar que La Bandina, más allá de las ironías de una similitud fonética que la asocia con la sustancia que arrasa con bacterias y colores, puede mostrar un camino musical de liberación y cambio⁸³.

Vemos entonces cómo las cacerolas, que habían salido de las casas a la calle, ingresan desde la calle a la fábrica como espacio de cultura (en este sentido la *Música para cacerolas* del brasileño Hermeto Pascoal y presentada en Experimenta 98 por el ensamble Perceum de Uruguay es un antecedente). Especialmente el caso de *La Estrella Federal*, que se presenta como un concierto de música electrónica, cobra otro significado a raíz de la especificidad del espacio de La Fábrica, y puede incluso ser pensadas como una obra para sitios específicos, antes de la circulación del concepto *site specific* en el campo musical porteño.

En retrospectiva, estas acciones musicales en fábricas recuperadas pueden ser consideradas como las primeras exégesis musicales de la crisis. En la próxima sección, veremos cómo la experiencia sensorial de la crisis lleva los discursos musicales hacia los espacios públicos.

⁸³ Pablo Kohan, "La Bandina: sonido moderno y atractivo con cacerolas propias", *La Nación*, 23 de enero 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/361378-la-bandina-sonido-moderno-y-atractivo-con-cacerolas-propias>



Ilustración 54 - Figura – La Bandina, en concierto.

7.2. Poscrisis. El arte sonoro y la escucha

Si bien encontramos sonido en todas las artes, la música mantiene una relación privilegiada, especialmente si tomamos la idea de John Cage que cualquier sonido puede ser considerado música⁸⁴. Los postulados respecto del “ruido musical” y las ciudades modernas de Luigi Russolo y el movimiento futurista; el grupo Fluxus y el performance art; Pierre Schaeffer y la *musique concrète*; obras de contemporáneas cuyo eje es el sonido como las de Laurie Anderson, y Ryoji Ikeda; y la defensa del *noise* de Michel Serres⁸⁵; son todos antecedentes de lo que se comienza a llamar, a comienzos del siglo XXI, arte sonoro. Consideramos el movimiento circular que se produce, por un lado, con la música que se crea en los espacios urbanos, *site specific*, sale de los espacios de concierto y puede tomar una dimensión política;

⁸⁴ John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, New Hampshire, Wesleyan University Press, 1961.

⁸⁵ Michel Serres, *Genesis*, Michigan, University of Michigan Press, 1995.

y por el otro, a los ruidos de la calle y de la ciudad que ingresan en las obras de música contemporánea, que regresa a las salas de concierto.

Con artistas que se sitúan entre el arte contemporáneo y la música electrónica o experimental, es a partir del 2000 que comienzan a producirse grandes exposiciones sobre el sonido – “Volume: Bed of Sound” (MOMA, 2000), “Bitstreams” (Whitney Museum of American Art, 2001), “Sonic Process (Pompidou, 2002). Si a principios de los 90 la crítica se refería más bien a “sonidos de artistas”⁸⁶, o al “sonido en el arte reciente”⁸⁷, con el cambio de siglo ya aparece la pregunta “¿arte sonoro?”⁸⁸. La categoría se confirma luego del 2001, en textos como *Brackground Noise*⁸⁹ y *Sound Art*⁹⁰.

Para Martín Liut, este arte tuvo un desarrollo sostenido en nuestro país a partir del regreso a la democracia⁹¹, con antecedentes en obras como *El Partenón de libros* (1983) de Marta Minujín; *U.O.R.C. Teatro de Operaciones* (1986) y *La Tirolesa/Obelisco* (1988/1989) de La Organización Negra; las acciones del Grupo Escombros; y también el concierto de campanas organizado por Llorenç Barber en 1998 en la Plaza de Mayo⁹². En el caso de La Organización Negra, el grupo de experimentación teatral activo entre 1984 y 1993, el arte no es sólo una forma de ocupar el espacio público sino también como herramienta de crítica política y para “hacer memoria”⁹³, haciendo referencia, ya en 1984, a la dictadura. En el campo específico de la música contemporánea, se pueden considerar a las obras del Movimiento

⁸⁶ Dan Lander y Micah Lexier, *Sound by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1990.

⁸⁷ William Furlong, “Sound in Recent Art”, en *Audio Art: Discourse and Practice in Contemporary Art*, London, 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”, en *Revista LIS*, no. 3, Ed. Ciencias de la comunicación FCS-UBA, julio 2009, p. 91.

⁹² El concierto vuelve a programarse en 2008. Ver Omar Corrado, “Llorenc Barber suena Buenos Aires. Glosas desde mi espadaña”, en Llorenç Barber et al., *Campanas de Buenos Aires*, Buenos Aires, CCEBA Libros del Rojas, 2010, p. 56-66.

⁹³ Karina Boiola y 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 de agosto de 2018.

Música Más (MMM) en los años 60 o incluso la *Música para la torre* de Mauricio Kagel (Mendoza, 1953-54), como precursores locales de este arte.

En Buenos Aires, más allá de los antecedentes mencionados, es después del 2001 que surge una nueva producción de arte sonoro e instalaciones sonoras para sitios específicos⁹⁴. Estas obras suelen hacer referencia a elementos de la historia nacional – principalmente a través de la inclusión de sonidos urbanos. Es el caso de *Intervención pública #1* de Nicolás Varchausky, una intervención de la Torre de Reloj en Plaza Retiro, realizada en octubre de 2002 y luego en 2008 como parte de la noche de los museos. Desde cuatro parlantes, Varchausky reproduce sonidos de su *Archivo P.A.I.S.*⁹⁵, que incluye las voces de vendedores ambulantes, radiotransmisores de la policía, discursos políticos y grabaciones de músicos callejeros. La obra genera un diálogo entre espectadores, sonidos y la arquitectura de la ciudad.



Ilustración 55 - Nicolás Varchausky, Intervención pública #1 (2002, 2008). Audio disponible: http://www.varchausky.com.ar/wp-content/uploads/2011/01/torremonument_al_frag.mp3 >

⁹⁴ Martín Liut, “Porqué producir arte sonoro en la ruidosa Buenos Aires, pero no en la Línea H”, *Revista Mal Estar*, no. 9, abril 2009.

⁹⁵ El *Archivo P.A.I.S.* – un *work-in-process* para el que Varchausky graba sonidos de entornos urbanos y sus voces, funciona como un autorretrato sonoro del compositor y como una fábrica de materiales musicales que utiliza en sus obras.

El Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) que comienza en 1997 incluye desde sus comienzos actividades musicales. En las ediciones 2005 y 2007, se presentan los *Proyectos Cruce*, para los que se “convocó a creadores de diferentes ramas del arte (...) para presentar proyectos performáticos, instalaciones o intervenciones urbanas que se desarrollen en espacios no convencionales de Buenos Aires”⁹⁶. Marcos como este, o como La Noche de los Museos – en la que se presenta una instalación interactiva de Pablo Cetta en el Museo de la Cárcova en 2007 – son espacios híbridos y multidisciplinares proclives a recibir las nuevas propuestas de arte sonoro. En la edición del *Proyecto Cruce* de 2005 se presenta *Tertulia* (Nicolás Varchausky – Eduardo Molinari) y *Pizzurno Pixelado* (Margarita Bali – Jorge Sad); y en 2007, *Caleidoscopio* (Carmen Bailero – Grupo Krapp) y *Línea Azul* (Gonzalo Córdoba – Diego Vainer). Vemos cómo muchos músicos activos en el mundo del teatro y la danza son los primeros en realizar estas propuestas – como en el caso de Baliero, Varchausky, y Edgardo Rudnitsky, entre otros.

En *Tertulia* (2005), Nicolás Varchausky y Edgardo Molinari realizan una instalación en el Cementerio de la Recoleta, donde toman cuarenta tumbas como puntos de referencia, en las que instalan parlantes y proyecciones. Los artistas utilizan materiales del *Archivo P.A.I.S.* (Varchausky) y del *Archivo Caminante* (creado por Molinari en 2000, documentando las representaciones visuales de la historia y el estado actual de los sitios históricos). Con ideas músico-temporales como la de “sincronía” – siete momentos en los que el mismo sonido, palabra o elemento musical podía escucharse por los 40 parlantes⁹⁷ – la obra propone una

⁹⁶ “Programa”, Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), Edición 2005.

⁹⁷ Nicolás Varchausky, “Tertulia: Echoes in Eternity”, *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société. “Nouvelles sensibilités”*, no. 4, novembre 2006. Disponible en: <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=373>.

conversación metafórica con la ascendencia de la ciudad y cuestiona la construcción social de sus héroes⁹⁸.

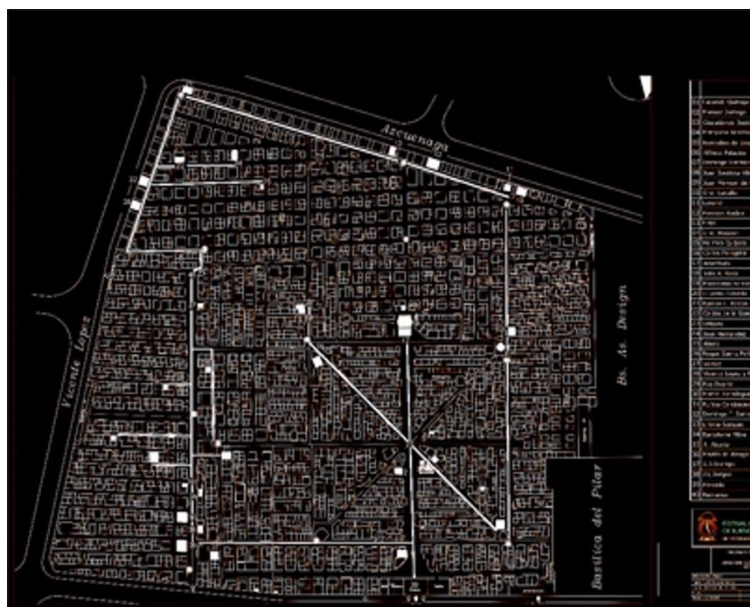


Ilustración 56 - Edgardo Molinari, Nicolás Varchausky, *Tertulia* (2005). Vista del cementerio de la Recoleta

En *Caleidoscopio (o varias formas de organizar los sonidos)* (2007) colaboran la compositora Carmen Baliero y el Grupo Krapp, en una obra para doce automóviles en el centro de la ciudad Buenos Aires, frente a los Tribunales. Baliero utiliza los sonidos “no deseados” de coches – sus bocinas, limpia brisas, puertas y ventanas – además de los cuerpos de los intérpretes, que silban y vocalizan. *Línea Azul* (2007) consiste en una ambientación visual y sonora de una parte del subterráneo, a cargo del artista Gonzalo Córdoba y del compositor Diego Vainer. Ambas obras llaman a reconsiderar los espacios que habitamos, sus sonidos e

⁹⁸ La obra tuvo una sola función, el 24 de septiembre 2005, entre las 21h y las 12 de la noche. Debido a quejas de los vecinos del barrio de La Recoleta, la segunda función de la obra fue censurada y no pudo llevarse a cabo. Nicolás Varchausky, Edgardo Molinari (dirs.), *Tertulia. Intervención en el Cementerio de la Recoleta*, Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2016. Ver también 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 este sentido la censura de *Tertulia* entra en diálogo con la censura, unos meses antes, de la exposición “León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2004”, curada por Andrea Giunta. Ver, Andrea Giunta y 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, Lycopodio, 2008.

imágenes. En *Caleidoscopio*, Baliero se pregunta ¿cómo componer con los sonidos que puede producir un automóvil? Sonidos que, en descripciones de la compositora, suelen ser desagradables, no deseos. La respuesta está en la obra, cuando hacia el final, la compositora hace entrar a un saxofón: ¿se puede hacer música con autos? No, no se puede, se necesita un saxofón.

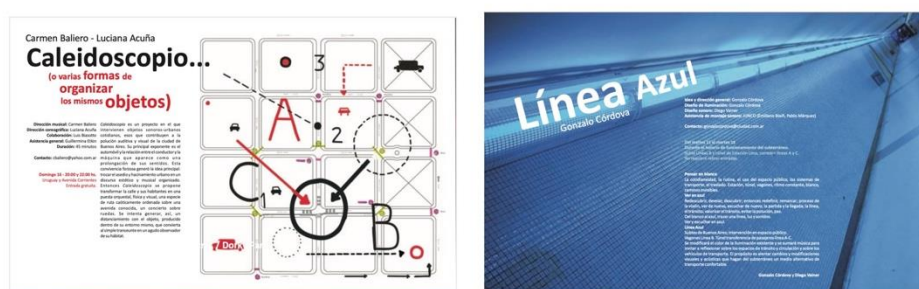


Ilustración 57 - Carmen Baliero, *Caleidoscopio* (2007); Gonzalo Córdoba, *Línea Azul* (2007).

Vemos que el período de poscrisis plantea nuevas formas de pensar lo colectivo y una nueva relación entre los actores y el espacio urbano⁹⁹. Después del 2001, las nuevas formas de organizarse presentes en la sociedad se reproducen también en el mundo del arte. El colectivo Buenos Aires Sonora (BAS) es un ejemplo de nuevos modos de creación colectiva, con su primera obra en 2003: *Mayo. Los sonidos de la Plaza*.

⁹⁹ Otros trabajos sobre la poscrisis son Andrea Giunta, *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2009 y 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 en: <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 en: https://www.redalyc.org/jatsRepo/4959/495952432003/html/index.html#redalyc_495952432003_ref22

La instalación de nueve canales en la plaza central de la ciudad se propone narrar la historia argentina desde 1945 y hasta el 2001, tal y cómo se escuchó *en* la Plaza. La Plaza de Mayo, en la que ya se había programado un concierto de campanas de Llorenç Barber el 30 de diciembre de 1998¹⁰⁰ (y que volverá a programarse en 2008¹⁰¹), vuelve a ser el escenario para una obra sonora, esta vez para una obra sobre la historia aural de la Plaza.

BAS utiliza materiales documentales de la radio y discursos políticos, y también fuentes ficticias como las explosiones de la película *Apocalypse Now* o una pieza electroacústica de Francisco Kröpfl¹⁰². El colectivo toma la idea de teatro acústico y dramaturgia sonora, así como la influencia de los radio teatros, para esta obra de arte sonoro para sitio específico. Si consideramos la percepción auditiva, no sólo como un fenómeno físico, sino también como parte de lo sensorial y como una construcción cultural, en una obra como *Mayo...*, son las relaciones sociales las que se recuerdan a través de la experiencia de la audición¹⁰³. En el final de *Mayo...* escuchamos cacerolas, pasos de manifestantes y el sonido de un helicóptero saliendo de la Casa Rosada, en referencia explícita a los sonidos de la crisis del 2001 que consideramos a comienzos de este capítulo.

¹⁰⁰ Martín Liut, “La vanguardia musical llega por triplicado”, *La Nación*, 3 de diciembre de 1998.

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 en: https://www.academia.edu/30660492/Arte_sonoro_en_el_espacio_p%C3%ABlico_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 Soundscaped Anthropology”, *op. cit.*

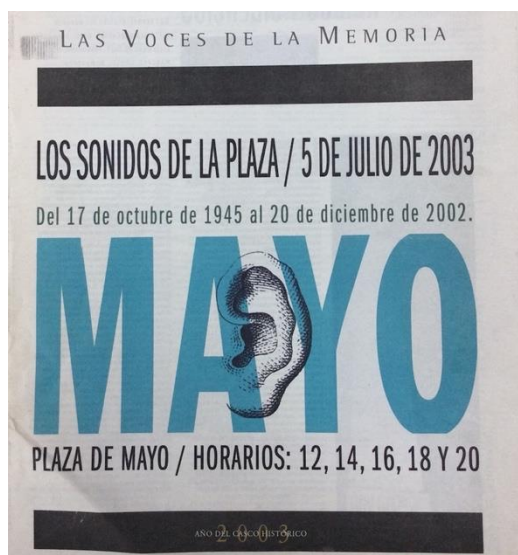


Ilustración 58 - BAS, *Mayo, los sonidos de la plaza* (2003, 2006).

Sobre los diálogos posibles entre fuentes sonoras, la arquitectura aural, los espacios sonoros y el público, Martín Liut propone una taxonomía de análisis, según la cual *Mayo...* tendría cuatro zonas de audición, por ser una obra en espacios abiertos¹⁰⁴. Estas zonas son: la zona ideal de audición, que implica que el oyente percibe lo que desea el compositor; zonas residuales, donde intervienen sonidos no previstos por los creadores

pero que interactúan con el lenguaje estético; zonas neutras, o no artísticas; y zonas de transición o intercambio, que se encuentra entre la zona ideal de audición y las residuales o neutras. En el caso de *Mayo...* los oyentes (el público) pueden transitar todas estas zonas en el transcurso de la obra.

Esto se debe a que tanto *Tertulia* como *Mayo...* pueden ser pensadas según el concepto de caminata sonora (*soundwalk*) propuesto por Raymond Murray Schafer y el World Soundscape Project, en el que son los oyentes los que constituyen su propia versión de la obra. Dicho de otro modo, la obra se crea en movimiento, en los pasos de quien la escucha. Siguiendo la taxonomía de tipos de escucha propuesta por Llorenç Barber que retoma Liut¹⁰⁵, se trata de una escucha peripatética (a imagen de la escuela aristotélica de la Grecia antigua en la que se reflexionaba “dando vueltas”) y donde los compositores no pueden controlar la trayectoria del sonido para todos los auditores de la obra.

¹⁰⁴ Martín Liut, “Música para sitios específicos: nuevas correlaciones entre espacio acústico, público y fuentes sonoras”, en 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 Agosto, 2011.

¹⁰⁵ *Ibid.*

Si retomamos las reflexiones sobre los sonidos del bombo y de las cacerolas de Ezequiel Adamovsky planteada al comienzo de este capítulo, y cómo ambos sonidos pasaron a representar intereses opuesto en cierto momento de la poscrisis, el compositor Martín Liut, miembro de BAS, plantea que desde el sonido también se produce una tensión entre ambos. El pulso regular del bombo y la estructura partidaria que lo organiza, se opone a los pulsos irregulares y fuera de toda organización que caracteriza a las cacerolas: “cada uno golpea su cacerolita como quiere, el ritmo es caótico”¹⁰⁶. De esta forma, el sonido, dentro de su caracterización estética tiene su correlación con prácticas políticas concretas. Para Adamovsky, si los bombos salieron a la calle como parte de una expresión colectiva organizada (murgas, sindicatos, agrupaciones políticas); las cacerolas nunca tuvieron una organización colectiva estable detrás; el compromiso de escucha tenía su correlación con el compromiso político¹⁰⁷.

Ilustración 59 - Luciano Azzigotti, *Sodot Nayavesek* (2006)

Un último ejemplo de cómo los sonidos de la crisis permearon en el campo de la música es *Sodot nayavesek*, una pieza electrónica de Luciano Azzigotti compuesta en 2006 para el colectivo artístico ETCÉTERA, funcionando como una suerte de “Internationale” del grupo. En esta obra, el compositor invierte el canto de 2001 “Que se van a todos” y modifica las voces con medios electrónicos. El himno de la crisis pasa de las protestas al estudio de montaje, y

¹⁰⁶ Ezequiel Adamovsky y Esteban Buch, *La marchita, el escudo y el bombo*, Op. cit., edición Kindle, Loc. 4623.

¹⁰⁷ Martín Liut, “Sinfonía para bombo y helicópteros”, *Página/12*, 4 de julio de 2003.

vuelve a salir, ahora en parlantes, a manifestarse en la calle junto con los artistas.

7.2.1. Lugares de memoria sonoros

Las exégesis sonoras de la crisis encuentran en la poscrisis una internacionalización y una institucionalización. Encontramos el eco internacional de las cacerolas porteñas en obras de creación colectiva como *The Displacement of a Cacerolada*¹⁰⁸. Luego de realizar grabaciones de los cacerolazos de Buenos Aires, el artista da la indicación de sacar los parlantes a las ventanas en ciudades como Londres, Viena, Frankfurt o Nueva York. La institucionalización de estas prácticas sonoras puede observarse en la creación de instituciones como el Centro de Arte Sonoro (CASo) en la Casa del Bicentenario en 2017; de maestrías en arte sonoro en universidades públicas (Universidad Tres de Febrero, Universidad de Quilmes); y también, en el ingreso de muchas de las obras que hemos mencionado a espacios de exposición. En la exhibición *Umbrales* presentada en el Centro Cultural Recoleta en 2016, la curadora Mene Savasta Alsina propone que estas obras sonoras se producen en zonas de transición – o umbrales – que vinculan “intersubjetivamente universos significativos, competencias y formas de ver la realidad”¹⁰⁹.

En junio del 2002, una periodista ya traza la relación entre los cacerolazos y las distintas manifestaciones culturales y de cómo “el lenguaje de la cultura fue incorporando el del desborde cívico”¹¹⁰. La periodista analiza como ejemplos las obras de la artista plástica misionera Sonia Abián en la Galería Ruth Benzacar en abril 2002, y una exposición a la Galería Maman del artista plástico Nicolás García Urriburu. La experiencia de la crisis, para Abián, significa replantearse su rol social desde la pintura para salir a la calle, recorrer las periferias

¹⁰⁸ Santiago Sierra, “The Displacement of a Cacerolada”, 2002. Disponible en: 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 de junio de 2002.

marginales de la ciudad de Posada con remeras que llevaban estampadas citas de políticos de los últimos años, como “La política de Cavallo es la antesala de la revolución productiva”.

Estas frases provocaban una conversación con los vecinos y la filmación de esta acción fue exhibida como una obra de videoarte en Benzacar. García Urriburu, por su lado, presenta una muestra llamada “Víctimas y victimarios”, con obras como “Silla del político corrupto”: muchas de ella comenzadas antes de la crisis, Urriburu, quien durante la poscrisis redefine su estética como “ecología política”, y afirma que al trabajar en las obras “tenía la sensación de que la gente estaba demasiado quieta, de que algo tenía que pasar”¹¹¹.

Es evidente que el 2001 no fue un evento aislado sino el estallido de una olla a presión, un inevitable producto de las políticas de degradación del tejido social, económico y político de los años 90. Un momento en el que las fronteras entre lo estético, lo documental y la política se desdibujaron. Así, García Urriburu felicitaba a una señora que había improvisado un corralito con maderas y estaba adentro disfrazada de oveja en una marcha contra la Corte Suprema, o la pareja que se instaló con sombrilla y reposera a pasar las vacaciones de verano en el hall de un banco – no consideradas instalaciones artísticas, para Urriburu, “porque nadie las designa”¹¹² como tales.



Ilustración 60 - Orquesta Típica Fernández Fierro, *Destrucción Masiva* (2003).

Otros ejemplos propuestos por la periodista son la muestra “Asambleas”; los “cacerolazos culturales” organizados por un Ejército de artistas; la revista *El Cacerolazo*; y el grupo de cineastas convocados por Pino Solanas en el colectivo “Argentina Arde” (en referencia a la acción “Tucumán Arde” de 1969). Un

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

momento en el que los pianos salen literalmente a la calle, o se caen de los puentes – como en la tapa del disco “Destrucción masiva” de La Orquesta Típica Fernández Fierro, representante de un renacimiento punk del tango en la poscrisis. También las acciones del grupo FACC, de artistas convocados que realizan acciones en el espacio público desde 2016, cuyo objetivo es “exponer los males de esta época”¹¹³.

El cineasta Jean-Louis Comolli escribe sobre la ausencia de sonido en las imágenes de la caída de las torres gemelas. Al igual que los bombardeos de Londres, Hiroshima o Nagasaki, tenemos la imagen, pero no el sonido. “Sin embargo, los manuales de betacams o de cámaras amateurs me dicen que la imagen y el sonido se registran en conjunto”¹¹⁴: ¿qué ha ocurrido?, ¿por qué este retraso del sonido respecto de la imagen? La lentitud del sonido, la velocidad de la luz, ¿serán suficientes para explicar por qué las cámaras neoyorquinas cortaron el sonido? Comolli arriesga otra respuesta: la imagen recorrió el mundo, prueba de lo inimaginable. Pero es la lentitud del sonido, su corporalidad, su material de onda mecánica, la que hace “sentir la vibración del mundo, su temblor, su estremecimiento. Si el sonido falta, falta el mundo”¹¹⁵.

Esta importancia del sonido para la percepción de nuestra realidad hizo de la crisis del 2001 un espacio de memoria sonora. Tomo este concepto de “espacio de memoria sonora”¹¹⁶ entendido como de una experiencia sonora intensa, en el que los individuos pueden transformarse y desde el cual pueden volver a construir el mundo. El estudio de la cultura auditiva permite colocar los fenómenos sonoros en su contexto socio-histórico, donde

¹¹³ “¿Quién Elige?: Los gritos del silencio”, 21 de octubre de 2017. Disponible en: <https://lavaca.org/notas/quienelige-los-gritos-del-silencio/>

¹¹⁴ Jean-Louis Comolli, “El silencio de las torres”, en Gerardo Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2002; Jean-Louis Comolli, “El silencio de las torres”, *Página/12*, 8 de septiembre de 2002. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/366-75-2002-09-08.html>

¹¹⁵ Jean-Louis Comolli, “El silencio de las torres”, en Gerardo Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2002; Jean-Louis Comolli, “El silencio de las torres”, *Página/12*, 8 de septiembre de 2002. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/366-75-2002-09-08.html>

¹¹⁶ Laetitia Atlani-Duault, Luis Velasco-Pufleau, *Lieux de mémoire sonore. Des sons pour survivre, des sons pour tuer*, Paris, Maison des Sciences de l’Homme, 2021.

adquieren significado y ganan influencia en la sociedad¹¹⁷. En nuestro análisis, la omnipresencia del sonido durante la crisis y los sonidos de aquellos días en diciembre del 2001 explica su desborde y transformación en materiales musicales. En otras palabras, la cualidad sónica de las protestas permeó las obras musicales, en un momento en el que tanto la música como el sonido y los silencios se posicionaron en *l'avant-garde* de la transformación social.

7.3. La música contemporánea del siglo XXI

En el siglo XXI, hemos visto cómo el campo de la música contemporánea en Buenos Aires se asienta como un espacio cultural importante. Si bien hubo cambios de gobierno (tanto nacional como local), en la esfera cultural los espacios creados en los 90 no sólo se mantuvieron, sino que se les sumaron nuevos. Se produjo una multiplicación en la oferta en música contemporánea, cada vez más ciclos, más actividades. Durante esta primera década del siglo, se multiplican los nuevos ensambles, se amplía el repertorio con la creación de nuevas obras, se consolidan programas de formación académica, y la crítica entusiasta que analizamos en capítulos anteriores continúa atrayendo a un público que sigue con lealtad los distintos festivales y conciertos.

Esta sección sirve como conclusión, abierta, al final del período analizado: ¿qué transcurre durante los primeros diez años del siglo que refleja las modificaciones de la década del 90? Se consideran una serie de gráficos y encuestas que permiten evaluar las características de la programación de las principales sales. Analizamos algunas obras del nuevo repertorio – especialmente aquellas obras para escena. Finalmente, consideraremos las reacciones cuando se pone en peligro la continuación de uno de los espacios ganados: el CETC, para evaluar cómo es el proceso por el que se consolida un campo cultural.

¹¹⁷ Christoph Daniel Warner Cox (ed), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, New York-London, Continuum, 2004; Erlmann Veit, *Hearing Cultures : Essays on Sound, Listening and Modernity*, Oxford, Berg, 2004.

En los espacios para la música en vivo, el incendio del club Cromañón el 30 de diciembre 2004 lleva a reforzar los controles sobre las condiciones de seguridad de las salas de concierto. Una de las consecuencias es el cierre de la sala de conciertos del Instituto Goethe: un incendio en el edificio tiene como consecuencia una inspección y la clausura del auditorio. La actividad cultural del instituto debe continuar por fuera de la sala. En lo que concierne a los otros espacios, siguen con programaciones anuales tanto el CETC como el San Martín, y Experimenta (esta último de forma intermitente); así como también los ciclos en Facultad de Derecho y la programación del LIPM en el Centro Cultural Recoleta.

Algunos de los nuevos ciclos fueron: “Músicas en Singular” (dirigido por Gandini¹¹⁸) y “Topofonías” (coordinado por Miguel Galperín), ambos en la Biblioteca Nacional; las temporadas de conciertos del ensamble Süden y la Compañía oblicua (en distintas salas según los años); el Ciclo “Nuevas músicas por la memoria” (NMXMLM) en el ECuNHí (ex Esma); el Ciclo “Instrumentos solos”, en el Centro Cultural de España, curado por Martín Devoto, a partir de 2008; los Ciclos Iberoamericanos de Ópera Contemporánea de la nueva Área de Música Contemporánea del Ministerio de Cultura de la Nación (creada en 2010) – con encargos a compositores argentinos y latinoamericanos ; el ciclo “Colón contemporáneo”, dirigido por Martín Bauer que comienza en 2011 en la sala principal del Teatro; el Ciclo de música contemporánea en la Fundación OSDE (desde 2012); y el Ciclo Músicas en Perspectiva, dirigido por Alejandro Juárez. Muchos de estos ciclos, con mayor o menor continuidad, se mantienen hasta el presente¹¹⁹.

A estas iniciativas se sumó el TACEC (Teatro Argentino Centro de Experimentación y Creación), en la ciudad de La Plata, que inicia sus actividades en 2009, y cuyo objetivo es la experimentación entre artistas nacionales, especialmente en los campos de la ópera, la música

¹¹⁸ Luego de abandonar su puesto en la orquesta sinfónica hacia fines del 2001, publicando una carta en la que denuncia la precarización de las condiciones de trabajo en el Teatro Colón (23/12/2001).

¹¹⁹ Se pueden agregar también, iniciativas desde Buenos Aires hacia el resto del país, como el Ciclo del Teatro San Martín en la Provincia de Corrientes y el Forum Nueva Música en Córdoba, entre otros.

y el ballet. Dos eventos significativos son el Festival Kagel en el 2006, producido por el CETC en co-producción con otras instituciones, y que implica la presencia del compositor en la ciudad; y el *Festival Internacional La Música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*, organizado por la Secretaría de Cultura para conmemorar y celebrar los 50 años de la creación del CLAEM¹²⁰. Ambos permiten la circulación de un repertorio de música contemporánea argentina que prácticamente no se había escuchado desde los años 60.

En la programación del Ciclo del San Martín vemos a lo largo de la década una importante expansión, con cada vez más conciertos. Un cambio importante es la confirmación del giro hacia lo internacional: si los primeros años la mayoría de los compositores programados eran de la Argentina, a partir del 2000 los compositores serán mayoritariamente de Europa y Estados Unidos. En el caso de los intérpretes, vemos también una apertura internacional contundente, con la visita de intérpretes extranjeros – especialmente europeos. Si los primeros tres años casi la totalidad de intérpretes fueron argentinos, a partir del 2000 la tendencia se invierte, con años en los que más de la mitad de los intérpretes provienen del exterior – los años 2003, 2009 y 2012. Esto puede concretarse gracias a una política sostenida de colaboración con las embajadas de los distintos países europeos y de Estados Unidos, que en la mayor parte de los casos se hacen cargo de los *cachets* y costos de los viajes de los músicos, mientras que el ciclo se ocupa de los viáticos y el alojamiento.

El Ciclo se mantiene como un espacio para la interpretación de la música de cámara, si bien habrá obras escénicas y también algunas obras para orquesta. Finalmente, casi la totalidad del repertorio es posterior a 1945, marcando una delimitación y así también una definición de

¹²⁰ Si bien, como señala Eduardo Herrera, el evento está basado en la fecha equivocada de 1961 como creación real del centro (y no 1962). Esto se explica porque debían aprovechar que los recursos se encontraban disponibles en ese momento, y también, porque los compositores que habían pertenecido al Di Tella ya eran mayores – siguiendo una explicación de Eduardo Kusnir. Ver Eduardo Herrera, *Elite Art Worlds: Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-garde Music*, op. cit., p. 1-2.

lo que es la música contemporánea: la música europea de posguerra. El ciclo se orienta cada vez más a representar obras consideradas “canónicas” (las obras más importantes de Pierre Boulez, Gyorgy Ligeti, Luigi Nono y Karlheinz Stockhausen, de Europa; y Morton Feldman y John Cage de los Estados Unidos, por nombrar algunos compositores cuyas obras se ejecutaron

durante los 20 años del ciclo). La continuidad en el tiempo del ciclo se celebra con un catálogo de conmemoración de sus 20 años, con testimonios de los artistas que participaron del mismo¹²¹.

Tabla 20 - Ciclo de San Martín – Cantidad de obras y conciertos.

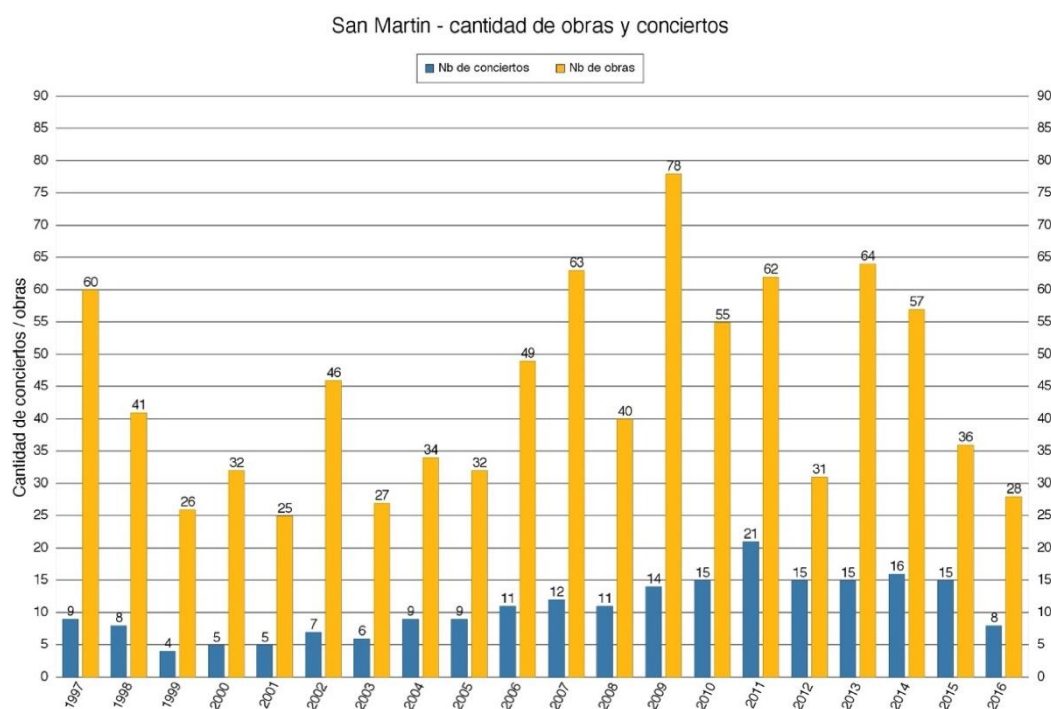
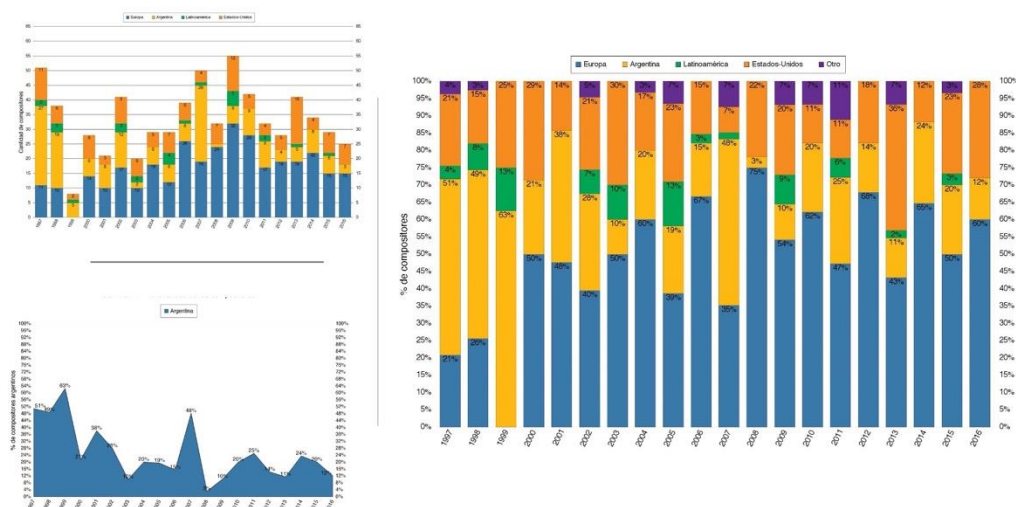
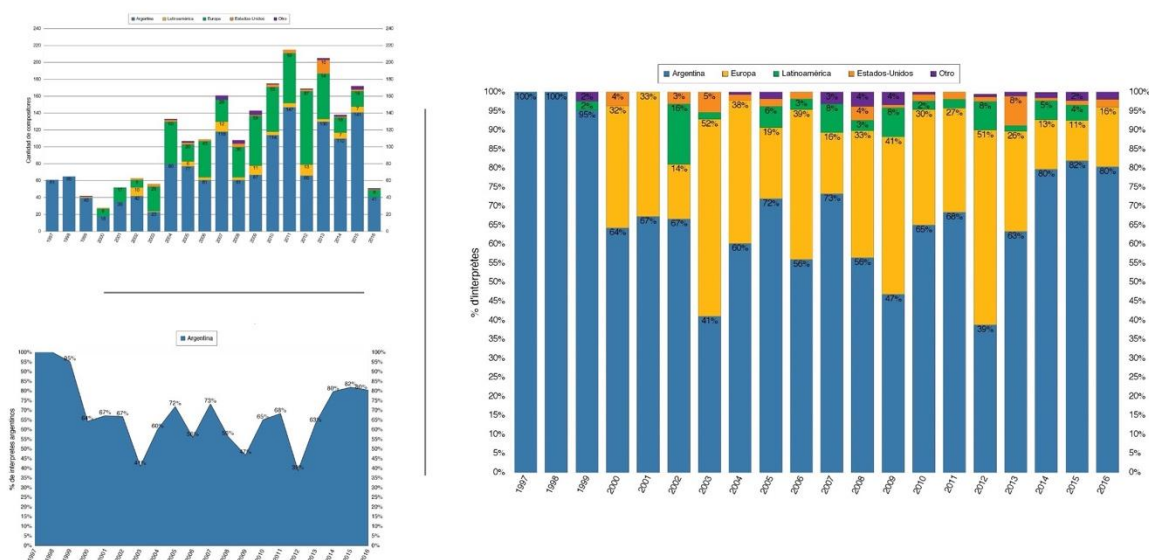


Tabla 21 - Ciclo de San Martín – Nacionalidad de compositores



¹²¹ Pablo Gianera (ed.), *Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín, 20 años*, Buenos Aires, Fundación CEAMC, 2019.

Tabla 19 - Ciclo de San Martín – Nacionalidad de intérpretes.



Por su parte, el CETC tiene en el siglo XXI un cambio de trayectoria. Pina Benedetto y Gerardo Gandini pasan la dirección a Martín Bauer y a la coreógrafa Diana Theocharidis, anunciados como nuevos directores hacia finales del 2002 y que ocupan sus cargos a partir del 2003. La concentración de poder en la figura de Martín Bauer como director del CETC y del ciclo del San Martín por un lado, crea a su vez una confluencia de artistas en ambas instituciones, especialmente hacia fines de año, cuando ocurría el Ciclo y que el CETC seguía en su programación anual. Esto sin embargo plantea preguntas sobre una acumulación de capital simbólico en la persona de Martín Bauer y las posibles tensiones. El final de la dirección de Gandini-Benedetto coincide con un cambio en la dirección del Teatro: Sergio Renán es reemplazado por Emilio Basaldúa. Durante la gestión Bauer-Theocharidis la dirección del Colón está a cargo de Emilio Basaldúa, Gabriel Senanes, Leandro Iglesias y Marcelo Lombardero sucesivamente.

Por otro lado, el final de la gestión Bauer-Theocharidis coincide con un cambio en el gobierno de la ciudad: el gobierno de Aníbal Ibarra (y Jorge Telerman luego de la renuncia de

Ibarra) termina en 2007 con la elección de Mauricio Macri como jefe de gobierno (hasta su elección como presidente en 2015). El año 2008 es un año de gran inestabilidad para el Teatro Colón, con una gestión a cargo de Horacio Sanguinetti y Martín Boschet. Es el año en el que se sanciona la Ley de Autarquía, y que el teatro debe cerrar por renovaciones, programando fuera de sede y cancelando la temporada lírica. Después de una serie de conflictos (uno de los cuales analizaremos al final de este capítulo) Boschet renuncia y Sanguinetti es reemplazado por Pedro García Caffi hasta el 2015, año en el que asume Darío Lopérfido.

En cuanto al CETC, el mismo es dirigido por el guitarrista Omar Cyrulnik (quien reemplazó a Bauer-Theocharidis) en 2008, el director de escena Willy Landín en 2009-2011, y por Miguel Galperín entre 2012 y hasta su renuncia en febrero de 2022 – denunciando la prensa “una programación tan conservadora y desinteresada por las nuevas expresiones que convierte a toda una institución en un museo”¹²². Podemos ver estos cambios de dirección al analizar la programación, con un aumento en la actividad durante el período 2001-2003 (el comienzo de la gestión Bauer-Theocharidis) y el 2009 como un año difícil, en el que la sala estuvo cerrada y la gestión del Teatro se halla en crisis. Vemos a la gestión de Willy Landín en 2010 como de mayor programación y un nuevo momento en 2012 con la gestión de Miguel Galperín. En rasgos generales, hay una presencia mayoritaria de compositores argentinos y europeos (con la excepción de algunos años en los que hubo más compositores de Estados Unidos). Los intérpretes convocados por el CETC son en su mayoría – algunos años en su totalidad – argentinos. La gestión Bauer-Theocharidis es en cambio aquella en la que hubo más intérpretes extranjeros (con una mayoría de europeos), que se explica por las colaboraciones entre el CETC y el Ciclo del San Martín.

¹²² Mauro Apicella, “Teatro Colón: tras la renuncia de Miguel Galperín, se busca su reemplazo en la dirección el CETC”, *La Nación*, 25 de febrero 2022.

Tabla 20 - Cantidad de obras y conciertos.

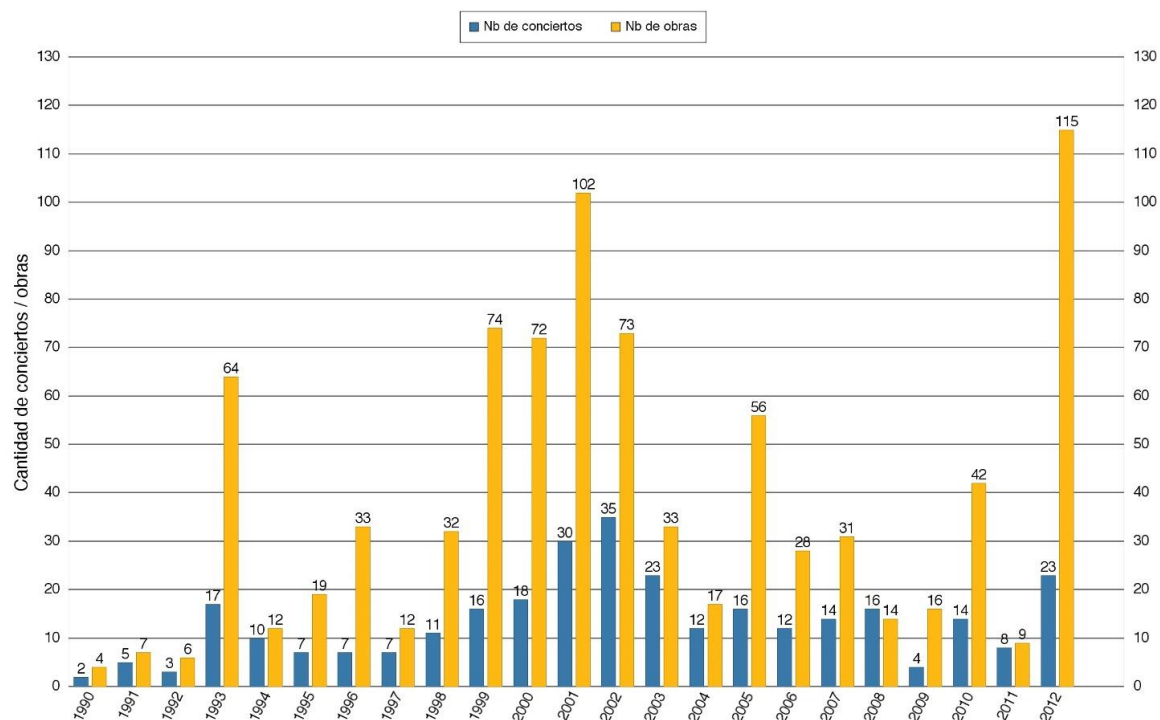


Tabla 21 - CETC – Nacionalidad de compositores

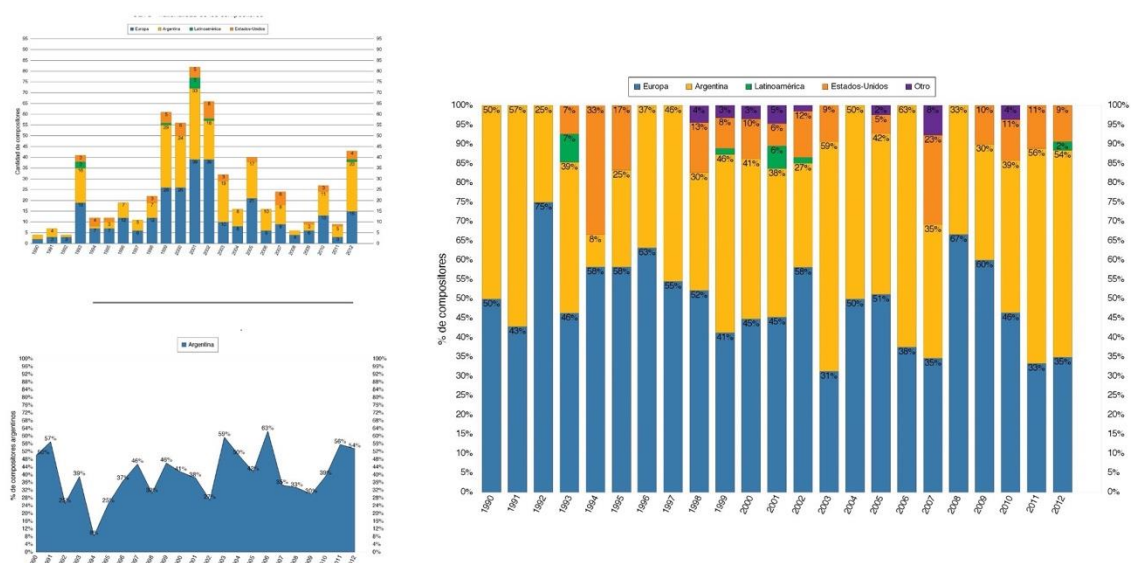
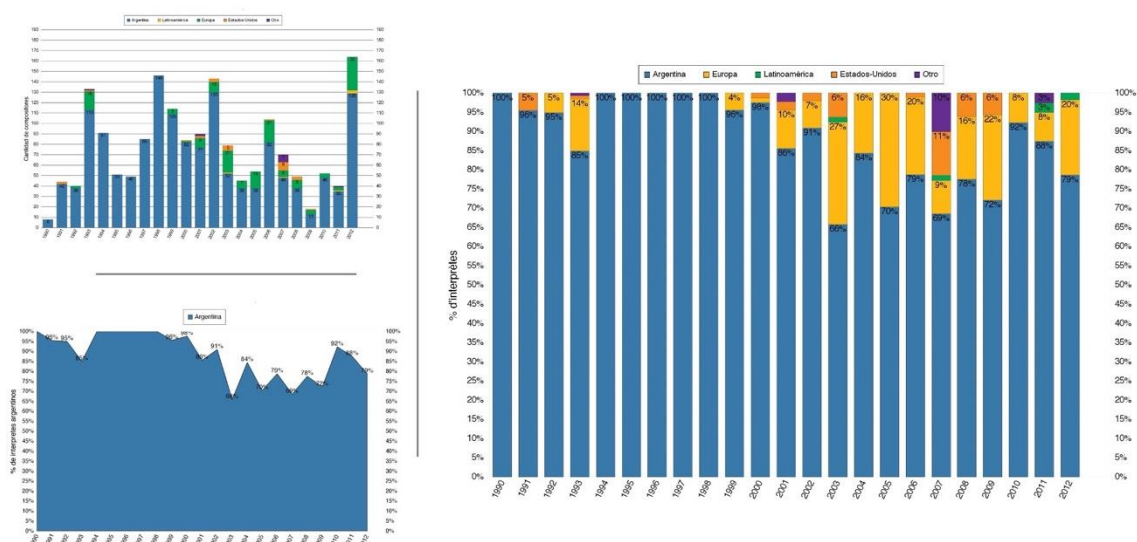


Tabla 22 - Nacionalidad de intérpretes



En cuanto a la política de programación, Bauer-Theocharidis ponen el acento en la experimentación, multiplicando encargos y colaboraciones entre artistas de distintas disciplinas, a menudo en forma de residencia en el Centro. Un ejemplo es la propuesta “Instantáneas”, en la que se convocan a dúos de compositores y coreógrafos que deben crear obras durante la residencia, y cuyos ensayos se abren al público. Este “reality show”¹²³ del CETC resalta la importancia de experimentar, corregir, ensayar, y mostrar obras sin terminar. Aun siendo el CETC un espacio cuyo objetivo es la experimentación y la creación de nuevas obras, vemos que fue durante la gestión Bauer-Theocharidis que se realizaron la mayor cantidad de encargos.

En la programación del CETC la música de cámara siempre fue importante, en igual proporción al de la música para escena (en las distintas denominaciones de ópera y danza). El repertorio fue en su mayoría post-1945, aunque también se programaron obras de principio del

¹²³ Los dúos eran (músico-coreógrafo): Lucas Fagin – Rodrigo Pardo; Gabriel Paiuk – Gerardo Litvak; Martín Ferrés – Ana Garat; Cecilia Candia – Soledad Pérez Tranmar. El ensamble estuvo dirigido por Santiago Santero. Ver Martín Liut, “El colón ya tiene su reality show. Experiencia: compositores y coreógrafos crean a la vista del público”, p. 1, 4.

siglo XX y especialmente anteriores a 1750 – confirmando tendencias internacionales que vinculan a la música antigua y barroca con la de los siglos XX y XXI¹²⁴.

Tabla 23 - CETC - Encargos

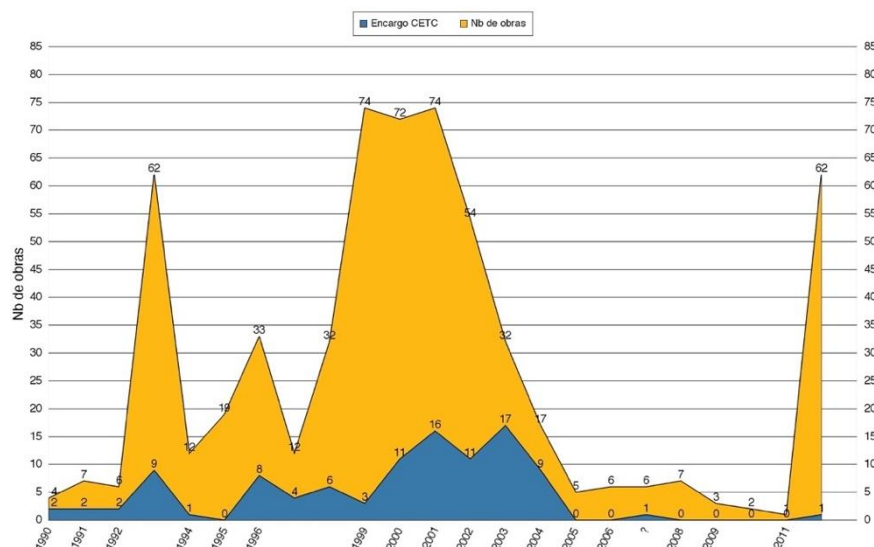
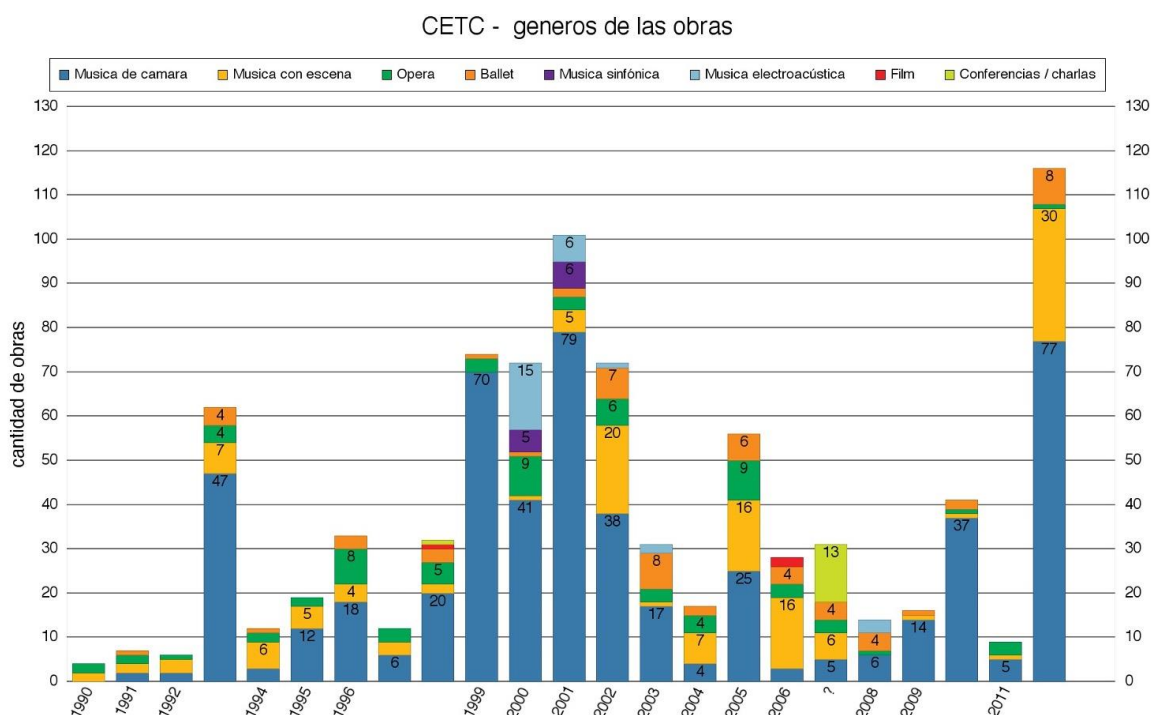
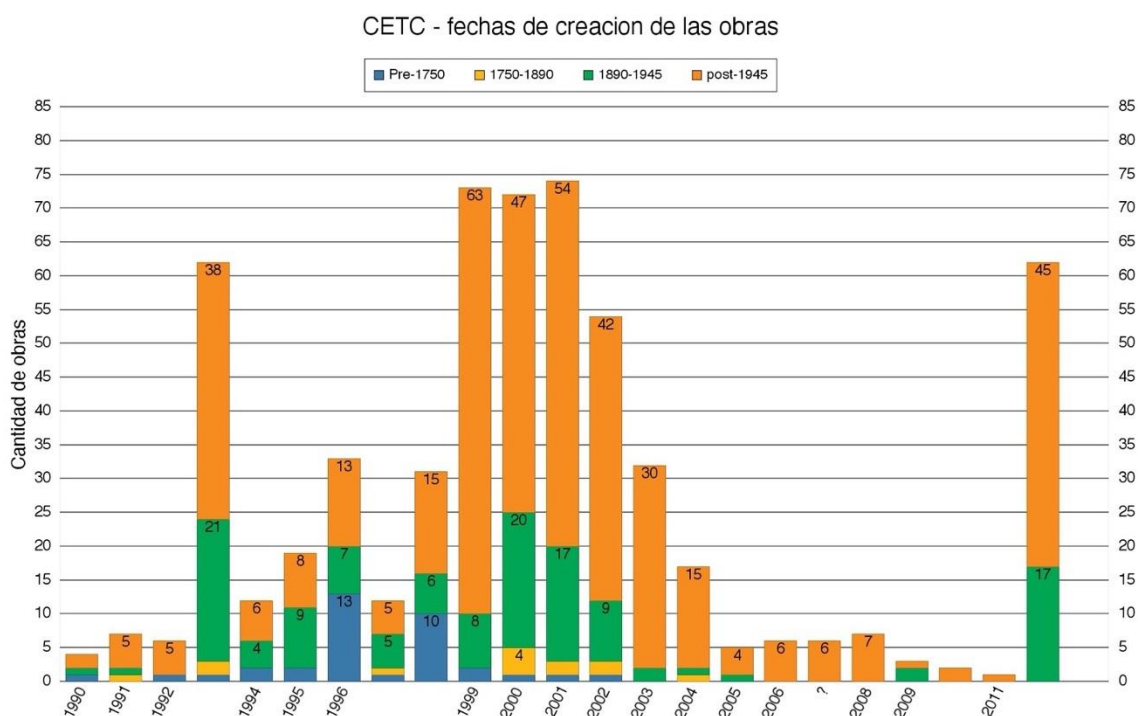


Tabla 24 - CETC – Obras por géneros.



¹²⁴ Rutherford-Johnson también destaca las conexiones entre las música antigua y contemporáneas en Europa y Estado Unidos, con el ejemplos de los catálogos sellos discográficos como ECM Records o Deutsche Grammophon. Ver Tim Rutherford-Johnson, *Music After the Fall*, op. cit., p. 254.

Tabla 25 - CETC – Obras por periodos históricos.



Un último punto de análisis se presenta en forma de pregunta: ¿cuál fue el lugar de las mujeres en este campo? Tanto en el Ciclo del San Martín como en el CETC vemos una representación similar. Las compositoras representan entre un 0% y un 5% en la mayoría de los años, con la excepción de algunos años en los que representan entre un 13% y un 33%. El porcentaje de intérpretes es mayor, oscilando, en ambos casos, entre 20% y 40%, aunque si consideramos la importancia del repertorio vocal, esto no da tanto cuenta de una mayor representatividad sino de una necesidad de timbres de voz femeninos. Si bien hay pocos estudios sobre el público de esta música, una encuesta realizada por el British Council a la salida de uno de los años del ciclo, nos permite concluir, que al menos ese año, el público del ciclo era mixto (y joven). Un estudio por realizar sería evaluar cuál es el porcentaje de mujeres estudiantes de músicas en las nuevas carreras y si vemos una mayor presencia de mujeres en los últimos años.

Tabla 26 - Ciclo de San Martín – Mujeres – compositoras e intérpretes

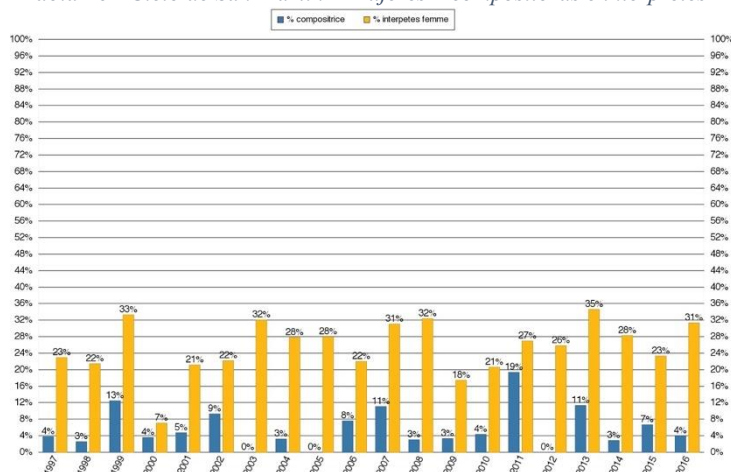
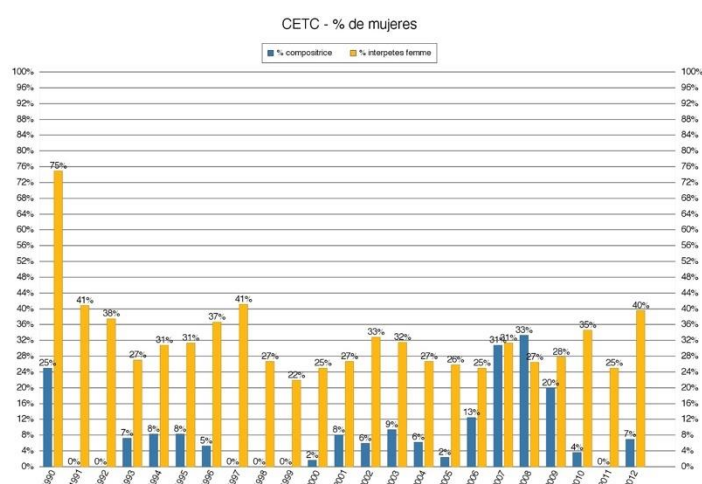


Tabla 27 - CETC – Mujeres – compositoras e intérpretes.



Este análisis estadístico del CETC y del CICLO en un período de entre 20 y 30 años, junto con el análisis cualitativo de capítulos anteriores nos permite responder a la pregunta, ¿qué obras se escucharon durante las últimas décadas del siglo XX y la primera del siglo XXI? A imagen de trabajos sobre el gusto musical como los de William Weber¹²⁵ – a partir del análisis de la programación de concierto – podemos afirmar un interés por ciertos repertorios de la música clásica europea y americana (creando una cierta tendencia canónica), además de una voluntad de favorecer la producción de nuevas obras argentinas. El repertorio de música con un cierto grado de puesta en escena será cada vez mayor, de la misma forma que observamos

¹²⁵ William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

una emergencia de obras de arte sonoro y de obras para sitios específicos. La dinámica entre lo que quería escuchar el público y lo que ofrecían los espacios conforman un repertorio específico.

Ya consideramos la labor de Gerardo Gandini en la interpretación de música contemporánea, creando ensambles *ad hoc* o bien iniciativas con continuidad en el tiempo, como la Sinfonietta Omega. En los años 90, ensambles como el Quinteto CEAMC, Halloween Ensemble, Ensamble XXI (creado y dirigido por Alejo Pérez), Cámara XXI, el Grupo Vocal de Difusión y grupos jóvenes como Séptima Práctica, se suman a las iniciativas de Gandini. Observamos que, si en los programas del Goethe de 1984-1990 muchas veces no se mencionaba quiénes tocaban las obras, el lugar del intérprete cobrará importancia con el paso de las décadas. Desde las celebradas visitas de Arditti, Garth Knox y otros solistas “estrella” extranjeros, también se multiplican las iniciativas de intérpretes locales.



Ilustración 61 - Ensamble süden. “K de Kagel”

El rol de instrumentistas como Haydée Schvartz o Patricia Da Dalt es vital para una nueva generación de intérpretes. Ensamble como el *L.V.* (de estudiantes del CEAMC), el ensamble süden (que comienza a tocar obras de Kagel en espacios alternativos en 2003), La compañía oblicua (creada por Marcelo Delgado en 2004), Nonsense EVS (Ensamble Vocal de Solistas), Sonorama, Duo Mei, y, en los últimos años, ensambles residentes de instituciones educativas – que en algunos casos cuentan con apoyo económico, como el Ensamble Tropi, y desde 2008, el Cuarteto de Cuerdas

UNTREF¹²⁶.

¹²⁶ Sobre el rol de los intérpretes de música contemporánea y su trabajo con los compositores ver 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:

Esto se traduce en la idea del intérprete o ensamble, como vinculados a un *sitio específico*. Rutherford-Johnson considera cómo, en Europa y Estados Unidos, los compositores escriben para agrupaciones específicas, y donde los intérpretes son *freelancers* que colaboran con la práctica creadora. Por su nivel de especificidad, estos intérpretes suelen dedicarse a esta música de forma exclusiva¹²⁷, que se vincula con la movilidad en la performance: los intérpretes deben viajar por ser los intérpretes exclusivos de ciertas obras.

Muchos de estos intérpretes se forman en las nuevas instituciones educativas que hemos considerado – el Falla, con una tecnicatura especializada en música contemporánea; la UNA – con ensambles como el DAMUS; la UNQUI; o la maestría en ópera contemporánea en la UNTREF. Pero también en iniciativas como los talleres de composición auspiciados por la fundación Melos (entre 2008 y 2012), para tomar clases con Gerardo Gandini, a la que asistieron las nuevas generaciones de compositores. Esta beca incluía ensayos de las obras y su estreno en concierto, a cargo de la Compañía Oblicua y Marcelo Delgado. En esta labor de educación y de difusión mencionamos por último la importancia de Radio Nacional Clásica como un espacio que proponía emisiones como “OMNI” (Objeto Musical No Identificado) creada por el compositor y director Marcelo Delgado, y “La Biblioteca de Alejandría” por el crítico Diego Fischerman.

En el período que comienza con la poscrisis tanto el CETC, el San Martín como el flamante TACEC realizan encargos, especialmente en el género de ópera contemporánea, creando un importante *corpus* de obras para escena. Analizaremos a continuación algunos rasgos generales de la ópera contemporánea en Buenos Aires que nos permiten evaluar las transformaciones en el campo durante las décadas anteriores.

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 noviembre 2009.

¹²⁷ Ejemplos de estos ensambles son Musikfabrik (creada en 1990), Elision (en 1986), Ensamble SurPlus (en 1992), Ensemble Exposé (1984), entre algunos ejemplos que da el autor. Ver Tim Rutherford-Johnson, *Music After the Fall*, *op. cit.*, p. 39-40.

7.3.1. Ópera contemporánea en Buenos Aires. Veinte años después

Las instituciones e iniciativas que analizamos aumentaron la producción de nuevas obras para escena, en muchos casos a partir de encargos con apoyo estatal. Este repertorio ve una expansión en la primera década del siglo XXI, con nuevos festivales dedicados exclusivamente al género de “ópera contemporánea”. Aunque herederas, incuestionablemente, de una tradición de la música de vanguardia en Argentina, representada por figuras-faro como Juan Carlos Paz, Alberto Ginastera o Mauricio Kagel, y por espacios pioneros para la música experimental como el CLAEM del ITDT, es durante los años 90 y a partir de la consolidación del campo de la música contemporánea en Buenos Aires (lo que hemos llamado un “tercer momento”¹²⁸) que se crean las condiciones de producción y recepción para estas obras para escena.

Una característica de este *corpus* es su modo de producción. Si las primeras óperas (*La casa sin sosiego* de Gandini y *Alicia...* de Marta Lambertini), contaban en parte con *sponsors* privadas (Fundación San Telmo, Instituto Goethe), la creación de espacios como el CETC y el TACEC implica una producción casi integralmente estatal. Observamos entonces un proceso de institucionalización de una música que ocupaba hasta los 90 casi exclusivamente lugares de autogestión o apoyados de forma privada. Las características de espacios como el CETC o el TACEC, ambos *dentro* de grandes teatros de ópera, con topografía laberínticas y no convencionales¹²⁹, determina las características de las obras: en su mayoría formaciones de cámara reducidas o pequeños ensambles y una menor cantidad de roles solistas.

Una segunda característica, que resuena con tendencias internacionales y que podemos

¹²⁸ Siguiendo a Federico Monjeau, quien propone dos momentos de la vanguardia musical en Argentina. El primero en los años 30 y 40, alrededor de la figura de Juan Carlos Paz. El segundo, en los años 60 en torno al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT). Esta tesis propone un tercer momento que comienza en los años 90, marcado por una serie de transformaciones en el campo que implican a sus actores, instituciones, y público. Ver 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.

observar desde las primeras obras para escena en el CETC durante los 90, es la colaboración entre compositores y escritores o dramaturgos contemporáneos para la elaboración de los libretos y las puestas en escena. En el contexto de Buenos Aires, la efervescencia de la escena teatral local es importante a la hora de analizar el corpus operístico. En tercer lugar, podemos observar que, en paralelo a estas y a lo largo del período estudiado, se forman ensambles e intérpretes solistas especializados en la interpretación de la música contemporánea. Esto tiene como consecuencia obras escritas para ensambles específicos – como es el caso de *El gran teatro de Oklahoma*, la ópera de Marcos Franciosi estrenada en el TACEC en 2010, y escrita para los ensambles Süden y Nonsense EVS (Ensamble Vocal de Solistas).

En este sentido, un evento importante es el Festival Kagel, producido por el CETC (con co-producción con otras instituciones) en el 2006¹³⁰ y que cuenta con la presencia de Mauricio Kagel, de regreso en la Argentina por primera vez desde su partida a Alemania en los años 70. Si bien ya en el primer año de programación del CETC Gerardo Gandini anuncia el deseo de traerlo como profesor invitado¹³¹, y la ópera de cámara *La tradición oral*, se anuncia en la programación del CETC (en co-producción con el Teatro San Martín y el espacio Andamio 90), ninguna de estas iniciativas logra concretarse.

El Festival, que se extendió del 10 al 30 de julio, tiene múltiples sedes, conciertos de cámara, obras para escena y para danza, proyecciones filmicas, e incluye también una versión de *Eine Brise* (1996), para 111 ciclistas que llegaron desde el obelisco hasta la puerta del Teatro Colón para la primera noche que dio comienzo al festival, el 17 de julio de 2006. Este festival es la ocasión del público porteño consolidado durante los años 90, de entrar en contacto con las obras de este compositor argentino, descrito como “el mejor compositor europeo” por John Cage (y esta será la cita más publicada en la extensa carpeta de prensa que acompaña al

¹³⁰ Para un análisis sobre este Festival y el retorno de Mauricio Kagel luego de décadas de ausencia en el país, ver 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.*

Festival). El Festival Kagel es también la ocasión para los jóvenes músicos del ensamble Sünden y de la Compañía Oblicua de ocupar un lugar de máxima visibilidad y de trabajar las obras con Kagel.



Ilustración 62 - Festival Kagel (2006), prensa.

El extenso *corpus* de óperas contemporánea argentinas que se crea en el siglo XXI incluye varias óperas de Marta Lambertini. Si su primera ópera, *Alicia...* estrenada en el Goethe, inaugura el espacio del sótano en el CETC, su ópera *¡Cenicientaaa...!* encargada por el CETC, fue estrenada en el Teatro El Globo, ya que el espacio del Centro se encontraba de nuevo en renovaciones y en medio de controversias porque su continuidad estaba en peligro. La interpretación de Lambertini de la historia de Perrault incluye también la creación de un “vocabulario ceniciento” en el que la compositora combina al italiano, español, inglés y francés – a imagen de Umberto Eco y Dario Fo y de los Jabberwocky y Humpty Dumpty del mismo Carroll; junto con otros elementos lingüísticos, como onomatopeyas extraídas del mundo del comic - “POP!” “PLOP!” “BANG!”. La puesta de Jorge Lassaletta refuerza la estética pop de la música, combinada con referencias a la historia de la música – como Luis XIV y su

compositor de corte Lully.

Sin embargo, una característica de este *corpus* es su relación con la historia reciente argentina, y numerosos libretos revisan problemáticas históricas y afectivas de las dictaduras chilena y argentina de los años 70. En nuestro análisis, proponemos que estas obras dan cuenta de un deseo de interactuar con el público y la historia colectiva nacional. A través de estrategias que involucran una reflexión sobre el género operístico y el abordaje de la compleja relación entre violencia política, memoria y formas musicales, estas producciones reinstauran el poder crítico que un género como la ópera puede tener en el siglo XXI.

Un ejemplo (entre muchos posibles) es *Historia del llanto. Un testimonio* (2011), de Carlos Mastropietro con libreto de Alan Pauls (basado en su *nouvelle* homónima¹³²). La historia narra la educación sentimental de su protagonista, desde sus 4 años hasta el comienzo de su madurez en los años setenta, cuya vida se vio profundamente afectada por el bombardeo a la Casa de la Moneda del 11 de septiembre de 1973 en Chile – por ser el momento en el que descubre no poder llorar. El texto provee un material operístico particular y la obra combina distintos registros – testimonio, histórico (retomando tópicos de los años 70) y autobiografía.

Las preguntas principales de la novela - ¿cómo relatar lo visto, lo oído? ¿desde dónde recordar una época de la que se fue testigo? – están planteadas en términos de percepción óptica y sonora. El actor-narrador cuenta los distintos episodios de la novela (14 escenas como un eco de las 14 estaciones del *via crucis*) a través de una selección de citas. La parte vocal está conformada por dos sopranos y un bajo, pero donde las voces son utilizadas como instrumentos y evitan el canto lírico¹³³.

El protagonista de *Historia del llanto*, que en cierto momento de decepción política pierde su capacidad de poder llorar, encuentra a un amigo llorando frente a la pantalla del

¹³² El audio de la ópera está accesible en el sitio: <https://soundcloud.com/carlos-mastropietro-hdll/historia-del-llanto>

¹³³ Sobre el tratamiento instrumental de la voz, ver Carlos Mastropietro, “La voz en la composición de *Historia del llanto*”, *Arte e investigación*, no. 11, noviembre 2015, p. 88-94.

televisor blanco y negro frente al Palacio de la Moneda de Santiago, que echa humo por todas sus ventanas. En ese momento, se da cuenta que no puede llorar y en un monólogo interior dice:

esa tarde negra en casa de su amigo, cuando el Palacio de la Moneda arde tres veces, una en Santiago, otra en la pantalla del televisor, la tercera en su corazón comunista, precoz pero deshidratado, y daría todo por llorar, por hacer que aflore a sus ojos una, una sola, al menos, de todas las lágrimas que le niega a su padre (en el vestuario del club) y que el 11 de septiembre de 1973 inundan de manera escandalosa los ojos de su amigo¹³⁴.

Para abordar la carga emotiva de esta relación con la historia, el compositor crea dos recursos sonoro-sensoriales (multi-modales, cinestésicos) que tienen relación directa con la acción. El primero, denominado “mecanismo del llanto”, tiene seis recurrencias a lo largo de la obra, y consiste en movilizar algo visible como consecuencia directa del llanto o de las lágrimas (puede indicarse con una luz o una acción sonora). El segundo mecanismo es el “esquema del agua”, que se repite ocho veces a lo largo de la obra y que consiste en movimientos secuenciales con recipientes y agua que suceden en distintos momentos, y que también enfatizan la relación acción-sonido. Estos aspectos sensoriales en la composición musical también están presentes en la novela, por “el protagonismo del cuerpo, particularmente aquí las lágrimas y la piel-el tacto”¹³⁵.

Los elementos documentales que hacen referencia a la historia argentina reciente, si bien transformados por la ficción¹³⁶, se presentan de forma documental, ya sin los filtros de la mitología (como lo hacía *La casa...* de Gandini) o mediante recursos poéticos (como lo hacía *Sin Voces* de Marcelo Delgado). Si bien Mastropietro propone a *Historia...* como una “obra

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*, no. 90, septiembre 2015, p. 275.

¹³⁶ Con ciertos elementos de esta obra dialoga la ópera de Eduardo Cáceres, *Suyai. La esperanza también es canto*. Si la ópera de Mastropietro muestra el golpe de Chile vivido desde la Argentina, la de Cáceres es la visión del golpe en Argentina desde el Chile de Pinochet. En la puesta, se insertan fragmentos de la realidad: la grabación del último discurso de Salvador Allende, el bombardeo a la Casa de la Moneda de “La batalla de Chile” de Patricio Guzmán, el spot de la Franja del NO durante la campaña por el plebiscito. Estos materiales pueden aparecer solos o en diálogo con el ensamble, o con los actores.

musical escénica (en un sentido amplio, una ópera de cámara)”¹³⁷, la crítica privilegia los términos “ópera”¹³⁸ y “ópera contemporánea”¹³⁹, a lo que el compositor responde que “si uno no se preocupa mucho por qué quiere decir ópera, ésta es una ópera”¹⁴⁰.

Para cerrar esta sección, analizaremos la nueva puesta de *La casa sin sosiego* de Gandini – cuyo estreno en 1992 fue analizado en capítulos anteriores – como un prisma para sintetizar las transformaciones que se produjeron en los 30 años que separan las dos puestas (1992-2012). Las transformaciones en el campo específico de la música, pero también transformaciones de orden social y cultural, y las diferentes respuestas a la pregunta sobre qué hacer con el pasado en tiempos de democracia.

En su estreno en 1992, consideramos a *La casa...* como la primer ópera de cámara del compositor (en colaboración con la dramaturga Griselda Gambaro), y como la primer ópera en abordar el tema de los desaparecidos a través del mito de Orfeo y Eurídice¹⁴¹. Tanto Gandini como Gambaro parten del *Orfeo* de Monteverdi – en el caso del compositor trabajando con materiales musicales de esta ópera. En su estreno, los autores explicitan que la obra funciona también como una protesta ante los indultos que el gobierno de Carlos Menem había otorgado a los militares de la dictadura argentina, responsables de crímenes de lesa humanidad.

Veinte años más tarde, los días 19, 20 y 21 de octubre de 2012, *La casa sin sosiego* tiene su segunda puesta en escena como parte del Segundo Festival de Ópera Contemporánea, organizado por el Centro Nacional de Música y la Secretaría de Cultura de la Nación. El festival incluye también dos encargos – *Nomis Raviob* (Cergio Prudencio, Bolivia), y *La vida en*

¹³⁷ Carlos Mastropietro, “La voz en la composición de *Historia del llanto*”, *art. cit.*

¹³⁸ “Una ópera partida en dos”, *Clarín*, 24 de septiembre de 2011.

¹³⁹ Diego Fischerman, “Los hijos de la lágrima”, *Página/12*, 18 de septiembre de 2011.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Ver nuestro análisis de esta obra en capítulos previos. Ver, entre otros, Diego Fischerman, “Gerardo Gandini - compositor: Las citas sirven para evitar lo previsible/Eurídice, una mujer desaparecida”, *art. cit.*

Mutancio (Eduardo Kusnir, Argentina). Esta vez, sin embargo, la obra se realiza en el Centro Cultural Haroldo Conti, ubicado en la antigua ESMA (Escuela Superior de Mecánica de la Armada), el mayor centro clandestino de detención (entre casi 400 centros) durante la dictadura, y donde alrededor de 5.000 personas fueron asesinadas¹⁴². La dirección musical está a cargo de Marcelo Delgado y los músicos de su ensamble, la Compañía Oblicua; con la dirección escénica de Pablo Maritano – quien también había hecho la puesta de la segunda versión de *La ciudad ausente* en la ciudad de la Plata, en 2011.

Nos centraremos aquí en un análisis que va “más allá de la partitura”¹⁴³ para considerar las dos puestas en escena. Para el mismo tomamos un enfoque ecológico, es decir, que considera al individuo inmerso en un entorno, influenciado por el contexto físico y social de la escucha. Este enfoque “situado” (“in place”), permite reflexionar sobre cómo la música se transforma y es transformada por un entorno. Como explica Watkins: “Repensar el espacio musical como una virtualización del espacio social y natural – los dos siempre están conectados – ayuda a profundizar la comprensión del tejido social e ideológico de la música”¹⁴⁴. En otras palabras, ¿cuál es la diferencia entre tocar esta ópera en un teatro y en un ex centro de detención? Este caso es ejemplar del peso de la historia en la ópera contemporánea y su capacidad de interactuar con las coyunturas de su época: las dos puestas, en los dos espacios, y las transformaciones políticas entre ambas, aportan una carga simbólica que se integra al sentido de la obra.

La ESMA (Escuela Superior de Mecánica del Ejército), fundada en 1928 y cedida a la Marina en 1924, es utilizada por la dictadura militar como un centro clandestino de detención

¹⁴² Alfonso Daniels, “Argentina’s Dirty War: the Museum of Horrors”, *The Telegraph*, 17 de mayo de 2008. Disponible en: <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 “Rethinking musical space as a virtualization of social and natural space - the two are always connected - helps to further understanding of music’s richly textured social and ideological fabric”, en 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. Ver también Andrew Leyshon, David Matless y George Revell, “The Place of Music: Introduction”, *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 20, no. 4, 1995, p. 423-433. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/622973>

donde se llevan a cabo interrogatorios bajo tortura de prisioneros que, en la gran mayoría de los casos, son luego asesinados mediante los “vuelos de la muerte” y otras modalidades. En 2008, durante el gobierno de Néstor Kirchner, una ley nacional convierte sus 17 hectáreas en el nuevo “Espacio para la Memoria y los Derechos Humanos”, que incluye, entre otros espacios: los Archivos para la Memoria, el Instituto para la Memoria y dos centros culturales, uno de ellos el Conti. Entrar en este espacio, como se ingresa a un pueblo fantasma, para escuchar una ópera como *La Casa Sin Sosiego* sólo puede causar escalofríos. En palabras de Marcelo Delgado:

Hay una expectativa muy alta desde lo artístico y desde lo simbólico. Cuando surgió el proyecto de presentar el ciclo de óperas contemporáneas, pedí especialmente, dada la temática de la obra, que se realizara en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti; me parecía que la convivencia entre los dos espacios simbólicos que hay, el tema de la pieza y el espacio físico del centro cultural dentro de la ex ESMA, potenciaba la significación del espectáculo. Es una situación muy fuerte desde lo espiritual y desde lo artístico¹⁴⁵.

Casi todos los actores involucrados están de acuerdo en que interpretar esta obra en este espacio le añade una carga simbólica¹⁴⁶. El propio Gandini dice: “Escribí esta ópera hace más de veinte años. Nunca esperé que se presentara en este lugar tan emblemático”¹⁴⁷. Leandro Donozo, director de la editorial Gourmet Musical, escribe en su blog: “El espacio físico del Centro Cutlural Haroldo Conti, de dimensiones mucho más humanas que los grandes teatros de repertorio y su gran cargo simbólica y afinidad con la poética narración, es casi un actor

¹⁴⁵ Marcelo Delgado afirmaba para una nota para el sitio del Plan Igualdad Cultural (Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios; Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación). Ver “Gerardo Gandini y Griselda Gambaro, para todos los argentinos”, *Igualdad cultural. Inclusión en la diversidad*, 22 de octubre de 2012. Disponible en: <http://www.igualdadcultural.gob.ar/novedades/novedad/numero/2452>

¹⁴⁶ Por otra parte, el *reggiseur* Maritano afirmaba en la emisión televisiva “Igualdad Cultural” que “La casa sin sosiego es una Argentina que funciona como una gran sala de espera. Sin embrago, la obra hizo un recorrido en estos veinte años; y por suerte, hoy nos interpela desde otro lugar. Fue muy emocionante hacer el ensayo general con Gerardo Gandini en este lugar tan emblemático para nuestra historia”.

¹⁴⁷ La ópera se transmitió en vivo a trav[es de la señal 360 TV de la Televisión Digital Abierta (TDA) y la web www.igualdadcultural.gob.ar

más de esta conmovedora puesta”¹⁴⁸. El crítico del Buenos Aires Herald, quien califica a esta puesta en escena como un “evento marcadamente dramático y necesario” analiza que si en su estreno en 1992 le había impresionado, “esta actuación, en este momento, me conmovió profundamente”¹⁴⁹.

Escuchar los gritos del principio en la Escena V, que está ambientada en “Infierno”, en un lugar como el Conti les confiere otra dimensión. La nueva puesta en escena destaca la idea de una Argentina que funciona como una gran sala de espera, principalmente a través del diseño de la escena. Pero también hay un acuerdo para pensar que en los 20 años de vida de la obra, también ha habido un camino recorrido. El hecho de que exista un Centro como el Conti es una prueba de ello. Su creación como parte de las políticas del gobierno de Néstor Kirchner, que también declara, en 2004, la nulidad de las leyes de impunidad (la ley de Punto Final y la Ley de Obediencia de vida). La reapertura de los juicios es acompañada por otros actos simbólicos, como descolgar el retrato del dictador Jorge Rafael Videla de la casa de gobierno.

En la teoría ecológica de la percepción, tal como la define Eric Clarke, la percepción y el significado están vinculados. Clarke define el “principio central” del enfoque ecológico de la siguiente manera: “La percepción debe entenderse como la relación entre la información ecológicamente disponible y las capacidades, sensibilidades e intereses del receptor”¹⁵⁰. Como hemos visto, los espacios y contextos son parte de *La casa...* de la misma forma que lo son los sonidos y textos. Los contextos y los lugares cambian consolidando a la significación de esta

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 en: <http://microcriticamusical.blogspot.com/search/label/Centro%20Cultural%20Haroldo%20Conti>

¹⁴⁹ “(A) starkly dramatic and necessary event. (...) this metaphor for our desaparecidos was staged at the Centro Cultural Haroldo Conti, the most symbolic of all places (...) I had been present at its première twenty years ago at the Teatro San Martín, and I was impressed then, but this performance now moved me deeply”, ver Pablo Bardin, “The colon’s Trilogía neoclásica and Gandini’s La casa sin sosiego. From Neoclassic Ballet to Stark Operatic Drama”, *Buenos Aires Herald*, 28 de octubre de 2012.

¹⁵⁰ La definición de Clarke es la siguiente: “As these extremes illustrate, and to reiterate a central principle of the ecological approach, perception must be understood as a relationship between environmentally available information and the capacities, sensitivities, and interests of a perceiver”, en Eric Clarke, *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 91. Ver también Holly Watkins, “Musical Ecologies of Place and Placelessness”, *art. cit.*, p. 404-408.

ópera como una reflexión sobre su contexto político e histórico. La representación en este espacio, veinte años después de su estreno, da cuenta de ciertos procesos de la experiencia de la democrática: la reapertura de los juicios contra militares por crímenes de lesa humanidad en 2003 y la reapropiación de estos espacios en lugares de cultura o archivos de la memoria.

En cuanto a las formas de producción, *La casa sin sosiego* de 1992 daba cuenta, en muchos sentidos, de un momento de transición. Fue un encargo de dos fundaciones privadas (la Fundación San Telmo y la fundación del Instituto Di Tella), en co-producción con el CEOB. Es decir, las antiguas instituciones de la música contemporánea y la nueva escena que comenzaba en los 90. En la puesta de 2012, *La casa...* es producida por la nueva “Área de música contemporánea” (creada en el Ministerio de Cultura en 2010) como parte del “Segundo Festival de Nueva Ópera”. Es decir que ambas puestas dan cuenta de cómo la música contemporánea pasó a formar parte de una esfera pública y financiada por el Estado.

Vemos el cambio de época cuando consideramos que, durante los meses de octubre y noviembre de ese año hay una gran oferta de música contemporánea – además de la puesta del *Colón Ring*, la versión compacta de la tetralogía de Richard Wagner. Esta oferta incluye la obra para ballet *Inventarios Argentinos II: La ciudad* de Martín Liut (en colaboración con Pablo Katchadjian y Luciana Acuña) en el CETC; la edición 16 del Ciclo del San Martín – que incluye el estreno en Latinoamérica de *Dos hombres orquesta* de Mauricio Kagel y el estreno de la ópera *Cachafaz, tragedia bárbara* de Oscar Strasnoy; y las obras escénicas *Museo Pierrot* de Marcelo Delgado, y *Díptico Martín Matalón*, en el CETC.

Nuestro último punto de comparación se refiere a los músicos que participan en cada puesta, la Sinfonietta Omega dirigida por Gandini en 1992, y la Compañía Oblicua dirigida por Marcelo Delgado en 2012. La Compañía fue creada a imagen de la Sinfonietta: un ensamble estable y con el compromiso de mantener un ritmo de ensayos regular. Si la mayoría de los intérpretes de la Sinfonietta tocaban en orquestas, la Compañía está conformada por músicos

más especializados en música de cámara. Pero si la Sinfonietta era un proyecto más bien solitario en su tipo, la Compañía se inscribe en los numerosos ensambles que se crearon luego de la crisis que mencionamos a comienzos de esta sección¹⁵¹.

Durante las últimas décadas, esta música se volvió “audible”, ya no sólo escrita en el marco de un curso privado de composición y archivada en un cajón, sino que dedicada a intérpretes específicos, para salas de conciertos con ciclos de música contemporánea. Es decir, que encontró lugares para sonar y músicos para hacerlo posible. En este sentido, nunca antes en el siglo la música contemporánea argentina tuvo tantos intérpretes deseosos de tocarla.

Hemos propuesto un análisis comparativo de ambas puestas en escena como forma de visualizar el proceso histórico que atravesó la Argentina, en lo que se refiere a cómo procesar la dictadura en democracia y el rol de la memoria en este proceso. Ambas representaciones permiten también analizar las transformaciones en el campo específico de la música contemporánea. La obra es la misma, y a la vez no lo es, ya que los espacios son distintos, pero también los son los contextos de producción y recepción: las instituciones, los espacios, los actores, el campo educativo, y la consolidación de una nueva audiencia.

Ya desde su creación, Sergio Renán definía al CETC (CEOB) como una forma de “cambiar el rostro” del Teatro Colón, que al comienzo de la democracia se encontraba desgarrado debido a los vínculos del teatro con las élites del poder e incluso, durante la dictadura, directamente con el ejército¹⁵². Un espacio para desafiar a la cultura elitista, como parte de una política más amplia de democratización de la cultura. Dentro de esta ideología se produjo la primera puesta de *La casa...* En ambas circunstancias históricas, ambas puestas se

¹⁵¹ La Compañía, dedicada exclusivamente a la música contemporánea ha estrenado más de 70 obras de autores argentinos en sus primeros diez años de existencia. Diego Fischerman, “La notable vigencia de una apuesta”, *Página/12*, 25 de abril de 2014. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-32017-2014-04-25.html>

¹⁵² En *Lulú*, Renán afirmaba: “El reintegro a la vida democrática supuso un cuestionamiento a todo aquel que encarnase el rol de la autoridad. Y pocos espacios son tan aptos para que ese cuestionamiento tome un carácter estruendoso, como lo es un Teatro de ópera”. Ver Carlos Cerana, “Hay que ampliar la perspectiva estética de la relación del Colón con la sociedad. Entrevista a Sergio Renán”, *Lulú*, no. 3, 1992, p. 4-8.

hacen preguntas propias del debate democrático: ¿qué hacemos con el pasado? ¿Debería reabrirse? ¿Debería estar cerrado? ¿Cómo procesamos la dictadura y qué representa la democracia? Las transformaciones que hemos descrito en la música contemporánea en Buenos Aires, ¿nos permitiría hablar de una democratización del campo?

En todo caso contamos con un *corpus* de óperas, insertas dentro de un campo de producción prolífico que ha encontrado en Buenos Aires una nueva escena, y donde distintos compositores, sirviéndose de distintas estrategias narrativas y musicales, abordaron el complejo momento histórico de las dictaduras latinoamericanas. Por un lado, a través de la metáfora y la alusión mitológica. Por el otro, a través del uso del archivo y de lo real-documental como material en sí mismo. Traspasando las convenciones de la ópera y utilizando una multiplicidad de medios, es quizás esta versatilidad de género en su estado actual y la riqueza de posibilidades que presenta, las que lo hacen permeable a la historia y le conceden vigencia.

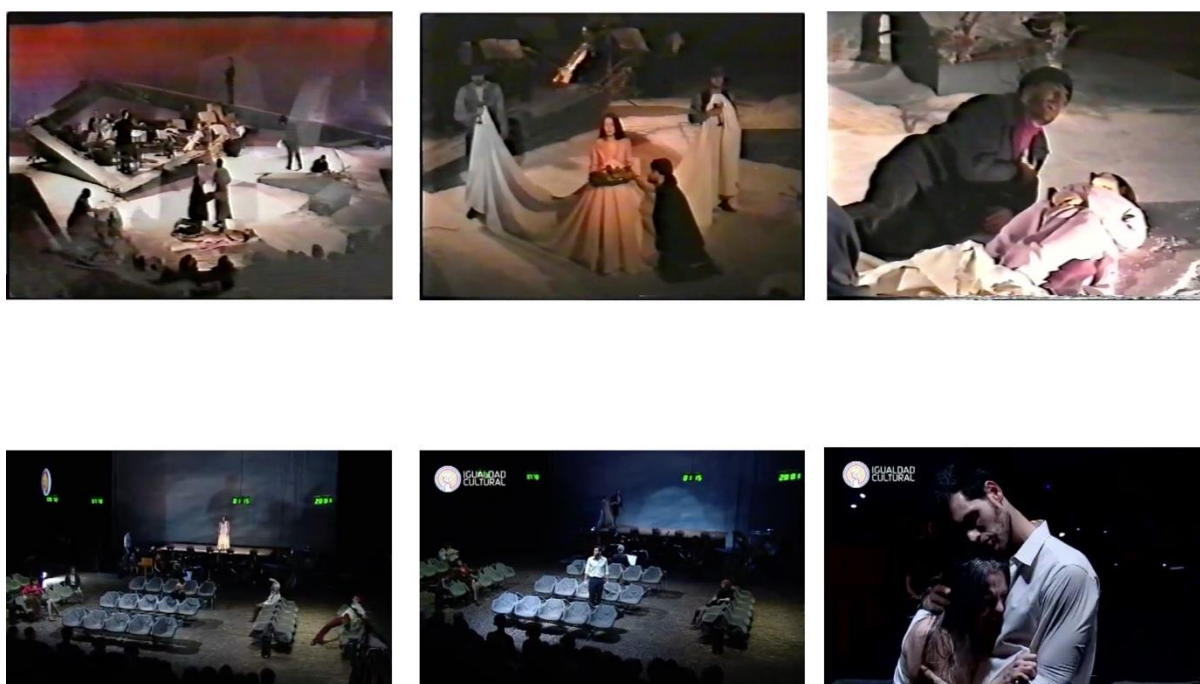


Ilustración 63 - Dos puestas en escena de *La casa sin sosiego*, 1992, 2012.

7.3.2. *Puestas locales de óperas extranjeras*

En Buenos Aires, se afrontaron en el siglo XXI puestas de óperas internacionales, entre las que se destaca la compleja realización de *Prometeo* de Luigi Nono en el Teatro Colón, en 2013. Su representación, difícil desde la perspectiva de la dirección y de la espacialización sonora, da cuenta de la existencia de un proceso de formación de músicos y técnicos locales capaces de realizarla. Da cuenta también de la consolidación de un público interesado en ese repertorio. En esta sección analizaremos el comienzo de producciones porteñas de obras contemporáneas para escena extranjeras – las particularidades que estas puestas adquieren en el contexto local y su recepción crítica. Se considera el rol de estas obras para rejuvenecer y consolidar un público.

A partir de los años 90, observamos, en paralelo a las nuevas creaciones de compositores argentinos, la puesta en escena de óperas contemporáneas de compositores extranjeros – en especial europeos y norteamericanos. Los espacios privilegiados para estas obras serán los mismos que para las creaciones argentinas: el CETC; el Centro Nacional de Música (en la ex-sede de la Biblioteca Nacional); el TACEC en la ciudad de La Plata; y el Ciclo Colón Contemporáneo, en la sala principal del Teatro.

Entre las óperas estrenadas (en la Argentina) por el Ciclo del San Martín, se destaca *Satyricon*, de Bruno Maderna, compuesta en 1972, un año antes de la muerte del compositor y estrenada en Amsterdam en 1973, que sigue libremente el original de Petronio. La obra, que utiliza recursos de la parodia y el pastiche con alusiones al pasado, no tiene indicaciones de puesta en escena precisas, y el orden en el que pueden disponerse los distintos números no está determinado por el compositor. En la versión porteña, descrita como un formidable “teatro de sonidos”¹⁵³, la alegoría de la decadencia que propone la obra tiene una puesta a cargo de

¹⁵³ Federico Monjeau, “Un formidable teatro de sonidos”, *Clarín*, 11 de noviembre de 2007.

Marcelo Lombardero, quien propone una escenografía única y la interpretación de todos los números de forma continua¹⁵⁴. Vemos una descripción de esta puesta como

una tarima central flanqueada por sillones y presidida por una pantalla sobre la que se proyectan imágenes abstractas, de clásicos hollywoodenses y del dibujo animado *Los picapiedras*, con un fondo sonoro de cintas pregrabadas. En lugar de manjares, hay un barman siempre dispuesto a llenar las copas de champagne. El vestuario, por su parte, con toques de los años veinte y treinta, subraya la carga sexual que domina el clima convival y orgiástico en que se mueven los personajes¹⁵⁵.

“Ópera”, “casi-ópera”, “teatro instrumental”, “teatro de sonidos”, observamos un *in crescendo* de terminologías para estas nuevas obras, y donde quizás cada obra tiene una nueva definición. Al respecto, Martín Bauer, a cargo de la puesta en escena de *Infinito Nero*, de Salvatore Sciarrino, estrenada en el CETC en 2006 (con dirección musical del belga Guy Vandromme), afirma que

en estas obras nuevas hay que definir de qué se trata, y eso es lo más complicado. Vos podés decir que es una ópera contemporánea, una obra de teatro musical, una instalación...(…) Vandromme llamó a “Infinito Nero” como “acción invisible para cantante solista”. No la llama ópera¹⁵⁶.

En relación con las definiciones del género en la escena local, un ejemplo interesante es el de Luigi Nono, uno de los compositores europeos que más influencia tuvo en la escena local (desde sus primeras visitas durante los años 60). En su visita de 1985, Nono mantiene conversaciones con los locales sobre la obra, calificándola de una “utopía operística”, en un momento en el que, en palabras de Monjeau, “la ópera contemporánea casi no vivía entre nosotros”¹⁵⁷. La puesta en escena de *Prometeo*, por el ciclo Colón Contemporáneo en 2013, da cuenta de una transformación del campo, tres décadas más tarde.

¹⁵⁴ Pablo Gianera, “Magistral alegoría de la decadencia”, *La Nación*, 11 de noviembre de 2007. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/magistral-alegoria-de-la-decadencia-nid961161>

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Alejandro Cruz, “‘Infinito Nero’, de Sciarrino, en el Xirgu. El CETC inicia así su temporada”, *La Nación*, 24 de mayo de 2006.

¹⁵⁷ Federico Monjeau, *Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales*, op. cit., p. 51.

Calificada como “la ópera imposible”¹⁵⁸, la dirección artística está a cargo de André Richard¹⁵⁹, quien analiza que si bien, “decididamente es una ópera”, no lo es en el mismo sentido que *La Bohème*: “En la ópera hay una mise-en-scène, una escenografía, y sonidos. Todos eso que suele verse en una ópera no está en *Prometeo*. Es una ópera de sonidos”¹⁶⁰. Es una obra en la que los autores (Luigi Nono y el filósofo Massimo Cacciari) precisan que no debe haber una puesta en escena ni movimientos escénicos.

Vemos una y otra vez, desde la crítica, la explicación de cómo *Prometeo* lleva al género de la ópera al “extremo de lo posible”¹⁶¹, y donde, el espacio mismo es un “instrumento que rodea al público”¹⁶². Por la postura ideológica de Nono respecto de la sala (si bien la ópera se estrena en La Scala de Milán, el compositor se opone a volver a programarla allí), Richard se había opuesto en un principio a la sala principal del Teatro Colón. Sin embargo, al escuchar cómo sonaba la sala afirmó: “Es un milagro (...) si en esa obra el instrumento es la sala, en este caso se trata de un instrumento de lujo, que no puede desperdiciarse”¹⁶³.

Por otro lado, explica que lo heroico y lo épico se encuentran en “experiencia de los músicos” al ejecutar *Prometeo*: “deben abandonar sus prejuicios acerca de los sonidos bellos y los que no lo son, donde muchas veces lo que ellos hacen y lo que finalmente suena en la sala no tiene mucho que ver, donde mucho de lo que sucede es apenas audible”¹⁶⁴. La pertenencia al género, “se juega en un aspecto menos evidente, en todo caso. La relación (muy veneciana

¹⁵⁸ Pablo Gianera, “Prometeo, la ópera imposible”, *La Nación*, 15 de noviembre de 2013.

¹⁵⁹ El técnico André Richard había estado presente para el estreno argentino de *La Lontananza nostálgica utópica futura*, presentada en el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea en el 2002, y había dado una conferencia sobre *Prometeo* en el Instituto Goethe. Ver Federico Monjeau, “La música contemporánea, de fiesta”, *Clarín*, 20 de octubre de 2002; y Diego Fischerman, “La desolada poesía del caminante”, *Página/12*, 25 de octubre de 2002. En 2016 *La lontananza...* se volverá a representar, aunque con un entusiasmo menor por parte de la crítica. Ver Sandra de la Fuente, “Isabella Faust. Dos puntas de un gran arco”, *Clarín*, 5 de noviembre de 2016.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Diego Fischerman, “Prometeo, una empresa heroica”, *Página/12*, 16 de noviembre de 2013.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

y muy comunista) entre sonido y representación”¹⁶⁵.

El hecho de aceptar el Colón, por parte de Richard, se evalúa como un hecho un tanto frívolo, aunque quizás en las condiciones de producción (juntar a la Orquesta Nacional y Juvenil del Bicentenario con la London Sinfonietta) se pueda encontrar, según Richard, el sentido político profundo de la obra, que además se ve intensificado y puesto en escena, de manera inevitable, por “la tensión entre su obra y una sala como la del Colón”¹⁶⁶.

En el último ejemplo que trabajaremos, volvemos a observar varios de los tópicos que mencionamos en esta sección: la re-definición constante del género, la toma de posturas estético-políticas, y las particularidades de las puestas en escena. Todas estas cuestiones son pertinentes en la puesta argentina de *La vendedora de fósforos* (1988) de Helmut Lachenmann. Hay una continuidad estética entre el cierre del ciclo 2013 del Colón Contemporáneo con la ópera de Luigi Nono y la apertura del mismo ciclo en 2014, con una ópera de su discípulo.

La puesta local fue una “super producción”¹⁶⁷ que cuenta con la presencia del compositor como artista en residencia – incluso participa como narrador en la ópera y supervisa la producción en general, y con la presencia de Mayumi Miyata para la interpretación del *shō*, el instrumento tradicional japonés¹⁶⁸. La visita de Lachenmann y la ópera son incluso el punto de partida para una película del director argentina Alejo Moguillansky¹⁶⁹.

La obra parte del cuento de Hans Christian Andersen, al que se le agrega un intertexto político: las palabras de Gudrun Ensslin, militante del grupo de ultraizquierda Baader Meinhoff, responsable de una explosión en un centro comercial en Frankfurt en 1968, muerta en la cárcel en 1977. El compositor describe a Gudrun, en varias oportunidades, como una

¹⁶⁵ Diego Fischerman, “Un hecho estético trascendente”, *Página/12*, 19 de noviembre de 2013.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Diego Fischerman, “Tenemos que hacer que las cosas suenen por primera vez”, *Página/12*, 14 de marzo de 2014.

¹⁶⁸ Guadalupe Treibel, “Los sonidos de la Vía Láctea”, *Página/12 - Suplemento Las/12*, 14 de marzo de 2014.

¹⁶⁹ Se trata de *La Vendedora de Fósforos* (2017), dirigida por Alejo Moguillansky. Ver Mercedes Halfon, “Adelante radicales”, *Página12*, 03 de junio de 2018.

versión, futura, casi utópica, de la niña del cuento. En cuanto a la interpretación de su música, en una conferencia abierta al público, Lachenmann pone cierta resistencia: “¿Entender la música? ¿Qué quiere decir entender la música? ¿Se puede entender un spaghetti? A un spaghetti no se lo entiende; se lo come”¹⁷⁰. Esta posición encuentra un eco también en su preferencia por la música en vivo, y en afirmación que “la revolución que está en manos de los compositores es la del sonido”¹⁷¹. A modo de provocación, dirá: “Por eso escribí una ópera. Aunque ésta, tal vez, no lo sea”¹⁷².

Volvemos a encontrar la resistencia a definir el género de ópera. Si en *Prometeo* encontrábamos que lo multi-sensorial se da en acto de la escucha, es también en el sonido que encontraremos estos rasgos del género en Lachenmann. El compositor la describe como “música meteorológica, (...) como un fenómeno natural: (I) a música de las primeras escenas de la ópera no describe el frío de las calles en las que deambula la niña: ‘la música misma es fría’”¹⁷³. Por otro lado, las técnicas con las que son generados los sonidos son tan importantes como los resultantes sonoros de las mismas¹⁷⁴, y es en esta cualidad cinestésica y multi-modal que encontramos en Lachenmann, a la ópera del siglo XXI¹⁷⁵.

A lo largo de distintos ejemplos en un período de más de 30 años, observamos la transformación de un campo a través del estudio de un género en particular, el de la música y la escena. Observamos, en primer lugar, las dificultades para fijar una definición como característica del género a partir del siglo XX. Finalmente, observamos cómo la ópera se presentó como un género propicio para reflexionar y tomar una postura crítica sobre el presente, y cómo esta actualización del género lo lleva a su apogeo en los últimos años.

¹⁷⁰ Diego Fischerman, “Tenemos que hacer que las cosas suenen por primera vez”, *art. cit.*

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Federico Monjeau, “Los fuegos originarios”, *Clarín*, 18 de marzo de 2014.

¹⁷⁴ Diego Fischerman, “Tenemos que hacer que las cosas suenen por primera vez”, *art. cit.*

¹⁷⁵ Si bien la obra fue compuesta en los años 1988-1996, Frank Hilberg se pregunta si por sus características no podría ser considerada como la primera ópera del siglo XXI. Ver 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. *¿El campo en crisis? El Caranday, la ideología ruidista y Marky Ramone en el Colón*

¿Qué pasa cuando un espacio de experimentación artística como el CETC es convertido en un museo? ¿Hasta cuándo mantiene un crítico su perfil vanguardista, de defensor de iniciativas experimentales nuevas? ¿Cómo se conserva o se pierde capital cultural en un campo? En esta sección, a modo de cierre, analizamos dos eventos recientes que nos permiten pensar en los desafíos y discusiones en la música contemporánea porteña en el siglo XXI.

El primer evento parte del concierto “Escrituras argentinas” organizado en el cheLA a fines del 2014, en el que se programan obras de siete autores de la generación más reciente: Jorge Diego Vázquez, Pabo Araya, Santiago Pedernera, Fernando Manassero, Valentín Pelisch, Luciano Azzigotti y Daniel Halaban. El crítico Federico Monjeau, cuyo contundente *corpus* de críticas sobre música contemporánea consideramos en detalle, asiste esa noche al concierto. Su crítica sale a los pocos días, bajo el título “Vanguardias criollas e ideología ruidista”¹⁷⁶.

En su artículo, Monjeau comienza afirmando que “la música argentina sólo puede ser pensada en una perspectiva histórica”, citando una frase que habría dicho Boulez en 1963, “sólo se puede hablar de forma una vez que ésta ha ocurrido, ha durado”¹⁷⁷. Monjeau considera que en la música argentina en 2014 hay una gran diáspora que hace que compositores argentinos, los hay por todo el mundo. Escéptico entonces, “respecto de cuestiones identitarias”, confiesa su sorpresa antes el bloque estético compacto dentro de las “Escrituras argentinas” anunciadas en el programa. Monjeau caracteriza a este bloque estético por un

¹⁷⁶ Federico Monjeau, “Vanguardias criollas e ideología ruidista. Concierto Escrituras Argentinas en el auditorio cheLA”, *Clarín*, 21 de noviembre de 2014. Disponible en: https://www.clarin.com/espectaculos/musica/Condit-Auditorio_cheLA-compositores_jovenes-Ciclo_de_musica_cotemporanea_del_Complejo_Teatral_0_H1GF8Cv5PXl.html

¹⁷⁷ *Ibid.*

predominio del ruido sobre el sonido de altura definida, y se pregunta “¿Había finalmente llegado la hora de la ‘música argentina’?”¹⁷⁸.

Define a una cierta paradoja argentina en su sensación que “por un lado hay un corte radical” con ciertas tradiciones locales fuertes como la música de Mariano Etkin, Gerardo Gandini o Francisco Kröpfl, que sin duda tuvieron bastante peso entre las generaciones intermedias; pero también con la “gran tradición europea o norteamericana de fines de siglo XX”; y por el otro, afirma que no se oyó nada auténticamente novedoso. Monjeau, define a la estética compartida como regida por una “ideología ruidista”, producto, para él, de una falta de cultura musical tradicional:

Es sabido que los músicos no van demasiado a los conciertos, pero da la impresión de que nuestros jóvenes autores simplemente no oyeran música tradicional. Por supuesto, están en todo su derecho. Aun sin entrar en supercherías identitarias, alguien debería intentar investigar por qué motivo la ideología ruidista ha tenido tanta acogida entre nosotros¹⁷⁹.

La crítica de Monjeau tiene ecos de las apreciaciones de Gerardo Gandini de esos años. A partir de su experiencia docente en la Beca Melos-Gandini (cuyo único objetivo era que jóvenes compositores pudiesen estudiar composición con él), afirmaba que “hay algo que no me gusta de esta generación, o digamos de los tipos que tienen 30 o 40 años menos que yo, que es su pasión por las ‘técnicas extendidas’”, y que define como una “ideología Lachenmann (...) de hace más de 20 años”¹⁸⁰. Pero Gandini afirma además, que cree que es “más fácil pensar en el ruido, en el efecto, que en la nota. Los tipos no piensan en notas, en sonidos”¹⁸¹. Pero si Gandini confiesa con cierta ironía estar, “quizás, viejo para esas cosas”¹⁸²; Monjeau sigue ejerciendo el lugar del crítico que crea una legitimación a partir de sus impresiones del concierto.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Federico Monjeau, “Es más fácil pensar en el ruido. Entrevista Gerardo Gandini”, *Clarín*, 2 de marzo de 2011.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

La crítica de Monjeau y las reflexiones de Gandini son la base para la respuesta de Luciano Azzigotti, el director del cheLA, en el sitio “Escritos musicológicos tempranos”¹⁸³. Azzigotti cuestiona el lugar de Monjeau como un “referente legitimador”, criticando su academicismo y sus “bibliografías remanidas”¹⁸⁴. Azzigotti da una definición materialista desde la cual la música argentina puede pensarse, “simplemente, la música de concierto financiada por el erario público, en cualquiera de las divisiones de trabajo necesarias para la concreción de las ideas de sonido”¹⁸⁵. Azzigotti defiende además una postura – contraria a aquella de Monjeau y de Gandini – que diferencia técnicas extendidas de técnicas tradicionales: el material musical incluye a ambas, así también como a la naturaleza del concierto, el gesto, la acción instrumental, la altura tonal-espectral y al espectador y su escucha. Acusa también a Monjeau de forzar una definición “*burda y tosca* del ruido como aquel sonido no deseado”, y concluye preguntando, “¿cómo se puede desear lo que no se conoce?”¹⁸⁶.

Azzigotti finaliza su respuesta con una imagen, la del Caranday. La crítica de Monjeau, que habría invisibilizado las obras del programa, da cuenta del ambiente hostil con el que Azzigotti caracteriza a la cultura argentina. Es en este ambiente hostil, que la nueva generación de compositores “aseguran la transmisión y mutación de información”, creando música, “con la lógica del Caranday, la especie de palmera que habita en islas o renovales autónomos pero interconectados (...) Miran al sol, pero también crecen en la sombra, sobreviven a las sequías, a las críticas implosivas, a las heladas, a la indiferencia y a las inundaciones”¹⁸⁷. ¿Será que el campeón de las vanguardias musicales se había convertido en la vieja guardia?

¹⁸³ Ver www.emtempranos.com

¹⁸⁴ Luciano Azzigotti, “La música argentina y el caranday”, *Escritos Musicológicos Tempranos*, 31 de noviembre de 2014. Disponible en: <https://emtempranos.com.ar/publicacion/la-musica-argentina-y-el-caranday/>

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

Esta polémica – que tuvo continuidades en escritos del compositor Marcelo Toledo y el crítico Abel Gilbert¹⁸⁸ – nos permite abrir la pregunta, sobre el rol de la prensa y de la crítica musical en las épocas de la libre circulación de información, en las que ya no es necesaria la nota de concierto para atraer a un público que sigue a las redes sociales. La polémica sobre el ruidismo es quizás un síntoma de un cambio de época, aun cuando reaviva a la prensa musical como un espacio para la polémica, para la discusión, dentro de un campo existente y consolidado, más allá de las metáforas vegetales de los nuevos creadores de la Argentina.



Ilustración 64 - El caranday – polémicas sobre la “ideología ruidista”.

A fines de 2007, Horacio Sanguinetti fue nombrado director del Teatro Colón por Mauricio Macri, el flamante nuevo jefe de gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Como mencionamos al comienzo de la sección, el año 2008 fue un año crítico para el Teatro Colón, cuya emblemática sala principal entra en renovaciones en el criticado “Master Plan”. El Teatro

¹⁸⁸ Marcelo Toledo hace referencia esta polémica en su página Facebook, y Abel Gilbert, en una ponencia presentada en las Jornadas de la Asociación Argentina de la Musicología en el 2016.

debe cerrar prácticamente todas sus salas, programar fuera de sede y cancelar su temporada lírica.

En este contexto, a comienzos del 2008, el guitarrista Omar Cyrulnik es nombrado director del CETC – la única sala abierta del teatro – al mismo tiempo en el que se anuncia que el CETC compartiría el espacio con el Museo del Teatro Colón. Desde la prensa, se describe al centro como “en medio de una tormenta”¹⁸⁹, y se publican las críticas de los actores de la cultura a la nueva programación, por no responder a “una línea de investigación que dio excelentes resultados”¹⁹⁰. Cyrulnik por su parte, para justificar la programación fuera de sala (en el Teatro El Globo y en el Centro Cultural Recoleta), minimiza la situación con una afirmación mística: “El CETC tiene que ser CETC sin el CETC” ya que “el espíritu trasciende al cuerpo”¹⁹¹. En otras palabras, si el CETC es una idea, puede organizar sus actividades en cualquier espacio.

La respuesta desde el campo cultural y de la parte de los músicos contemporáneos es contundente, y las denuncias se multiplican en los distintos medios: un museo en el espacio destinado a la experimentación es inaceptable. A comienzos de año, la página web del CETC no sólo no anuncia la programación, sino que se puede leer en ella que “Actualmente no se dispone de mayor información”¹⁹², junto al anuncio de la exposición “El mundo de Giuseppe Giacosa” – el libretista de Puccini. Numerosos referentes culturales, desde Sergio Renán hasta León Ferrari denuncian esta situación¹⁹³.

Si bien es cierto que el CETC ya había programado fuera de sala, Theocharidis afirma que “ese sótano es el espacio que le dio identidad al centro, que el inspiró obras, permitió la

¹⁸⁹ “El CETC, en medio de la tormenta. Omar Cyrulnik, director del Centro de Experimentación del Teatro Colón”, *La Nación*, 2 de mayo de 2008.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Santiago Giordano, “Un experimento muy poco vanguardista”, *Página/12*, 6 de mayo de 2008.

¹⁹³ *Ibid.*

creación de nuevos repertorios, el intercambio entre artistas locales y extranjeros”¹⁹⁴. Pablo Gianera se opone a la idea de que “el espíritu trasciende al cuerpo”, afirmando que “una vez que ese espacio existió, se volvió imprescindible”¹⁹⁵. La naturaleza y arquitectura misma del CETC son importantes: si la estructura de platea, palcos, y galerías de la Sala Principal reflejan un espacio de jerarquías sociales; el CETC y su topografía móvil representa un espacio donde las jerarquías son menores, o al menos pueden ser disputadas¹⁹⁶. Cuando Gianera escribe que “El CETC es todavía un espacio frágil”¹⁹⁷ la pregunta es ¿había logrado el CETC transformarse en un espacio incuestionable para la cultura?

Se destaca la importancia del Centro como “una de las pocas instituciones del país capaces de encargar obras originales, abordar nuevos repertorios y establecer cruces interdisciplinarios”¹⁹⁸ y que en este sentido, su transformación en museo, es “una provocación, casi una broma”¹⁹⁹ y que quizás da cuenta de las fricciones que aún podía tener el espacio en el Teatro.

El compositor Marcelo Delgado, por su parte, denuncia a esta decisión como una forma de transformar al CETC en un “no lugar”, deplorando que más de la mitad de la sala que había servido de “plataforma inmejorable para el despegue de talentos”²⁰⁰ sea utilizada para exhibir vestuarios de ópera. Delgado considera la historia del centro y evalúa que “el CETC ha tenido que luchar, a lo largo de su existencia, con diversos grados de ceguera (sordera, debiera decir) estética de los funcionarios a cargo de la dirección artística del Teatro Colón, teniendo períodos de bonanza y otros de permanente conflicto”²⁰¹. Para Delgado, “el CETC molesta. Sobre todo,

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Pablo Gianera, “Una idea convertida en espacio”, *La Nación*, 25 de mayo de 2008.

¹⁹⁶ Aquí Gianera retoma un escrito de Pablo Fessel. Ver Pablo Gianera, “Una idea convertida en espacio”, *La Nación*, 25 de mayo de 2008; y 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, “Una idea convertida en espacio”, *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 de mayo de 2008.

²⁰¹ *Ibid.*

molesta a aquellos que pretenden tener la casa ordenada”, y se pregunta, “¿Deberemos acostumbrarnos a pensarlo como una nostalgia?”²⁰².

La temporada tiene pocos eventos y varios fuera de sala. Un homenaje a Messiaen dirigido por Marcelo Delgado, es uno de los pocos conciertos en la sala, transformada en un “cubículo bastante deprimente”²⁰³ entre las piezas del Museo del Teatro, lo que crea condiciones escénicas y acústicas desfavorables. Pero ante este panorama desalentador, un evento a fines de año crea una polémica y plantea la pregunta, ¿cuáles son los límites de lo que puede o no hacerse en el Teatro Colón?

Si en 2008 los 100 años del Teatro Colón no tienen los festejos que muchos melómanos hubiesen deseado, trajeron también una coincidencia impensable: que si el Colón cumplía 100 años, la marca de zapatillas Converse también cumplía 100 años. Esta inesperada coincidencia lleva a la programación del “Evento Converse”, en octubre del 2008. Este evento consiste en un desfile de las zapatillas a cargo de modelos, en la presentación de una edición limitada cuyas ventas serían en parte donada a la lucha contra el SIDA en África, acompañado de un show a cargo de Marky Ramones & Friends²⁰⁴. El antiguo miembro de The Ramones – adeptos a las zapatillas desde los años 70 – toca los hits del grupo punk como “Sheena is a Punk Rocker” y “Needles and Pins”, con el tenor Santiago Burhi como invitado.

Un evento calificado como “inimaginable”²⁰⁵ y “extraño”²⁰⁶ en el que sirvieron “sandwiches gourmet” y la barra “no daba a basta para calmar tanta sed de champagne”, en el que además “objetos históricos fueron utilizados en escena”²⁰⁷. En otras palabras, el museo y

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Federico Monjeau, “Homenaje a Olivier Messiaen. Un tributo merecido”, *Clarín*, 22 de junio de 2008.

²⁰⁴ “Los Ramones en el Colón. El baterista Marky Ramone tocó en el espacio del CETC en un show privado”, *La Nación*, 16 de octubre de 2008.

²⁰⁵ “Vidriera/Moda. Estilo y rock en el Teatro”, *La Nación*, 9 de noviembre de 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.*

sus objetos fueron utilizados como utilería o cotillón en una fiesta en el CETC. “¿Qué tienen en común el calzado utilizado por The Ramones y la sala lírica?” es la pregunta, y la respuesta: “Nada, al menos hasta anteayer”²⁰⁸.

El conflicto comienza cuando un grupo de melómanos, ante las imágenes de “modelos tomando champagne y comiendo delicias en el Colón”²⁰⁹, contactan a la dirección. Diego Fischerman denuncia que la información no permitía “interpretaciones antojadizas”²¹⁰; siendo el CETC la única sala habilitada en 2008 del Teatro en reforma, la misma está siendo utilizada como un museo, y el CETC se ve obligado a realizar una parte de su temporada fuera de sala. Sin embargo, la sala sí es utilizada para la “presentación publicitaria de las zapatillas Converse en la que tocó el baterista de Ramones”²¹¹.

Es para destacar que el “notable escándalo” se genera sobre todo porque tanto Horacio Sanguinetti como Martín Boschet (director y director ejecutivo respectivamente) declaran no saber nada al respecto, y publican además un memo en el que lo describen como “un acto totalmente ajeno a la tradición del Teatro y a los propósitos de esta gestión”, que “no fue autorizado, ni siquiera conocido por la dirección”²¹². Sanguinetti agrega haber estado enfermo ese día, y dice que la noticia “lo afectó mucho”²¹³. La prensa pone rápidamente en circulación otro memo interno en el que se anuncia el festejo de 100 años de la empresa Converse, la cual “como contraprestación donará 120 joggings para el Cuerpo Estable del Ballet”²¹⁴. Para Fischerman, si bien el Teatro debe pensar en negocios para solucionar los problemas de falta de fondos – otro memo interno que se filtró en la prensa afirmaba que estos “shows privados”²¹⁵

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ “El Colón y las zapatillas de la discordia. Una presentación con repercusiones insospechadas”, *La Nación*, 23 de octubre de 2008.

²¹⁰ Diego Fischerman, “El Colón con verso”, *Página/12*, 29 de octubre de 2008.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

²¹³ “El Colón y las zapatillas de la discordia. Una presentación con repercusiones insospechadas”, *art. cit.*

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

permiten recaudar fondos – se trata sobre todo de un mal negocio, considerando el precio de 120 joggings como demasiado bajo para rifar su única sala en condiciones de funcionamiento y “una tradición de más de diez años en la producción de artes escénico-musicales contemporáneas”²¹⁶.

El evento lleva al medio cultural a acusar a la dirección de falta de política cultural, aclarando además que la ignorancia que proclaman las autoridades del teatro no son tanto un atenuante, sino una posible causa de despido. Se produce una clara disonancia entre las declaraciones en la prensa de las autoridades para desvincularse del acto y la información que circulaba “en rotundo *off*”²¹⁷, ya que la versión de Sanguinetti “resulta imposible de creer”²¹⁸. Las declaraciones se Sanguinetti resultan aún menos creíbles cuando anuncia el último evento de la programación del CETC de ese año: la presentación de un libro del vicegobernador de San Luis, Jorge Pellegrini, de quien Sanguinetti dice que “es un amigo y le vamos a dar una mano”²¹⁹, ya que el libro se había publicado hacía varios años.

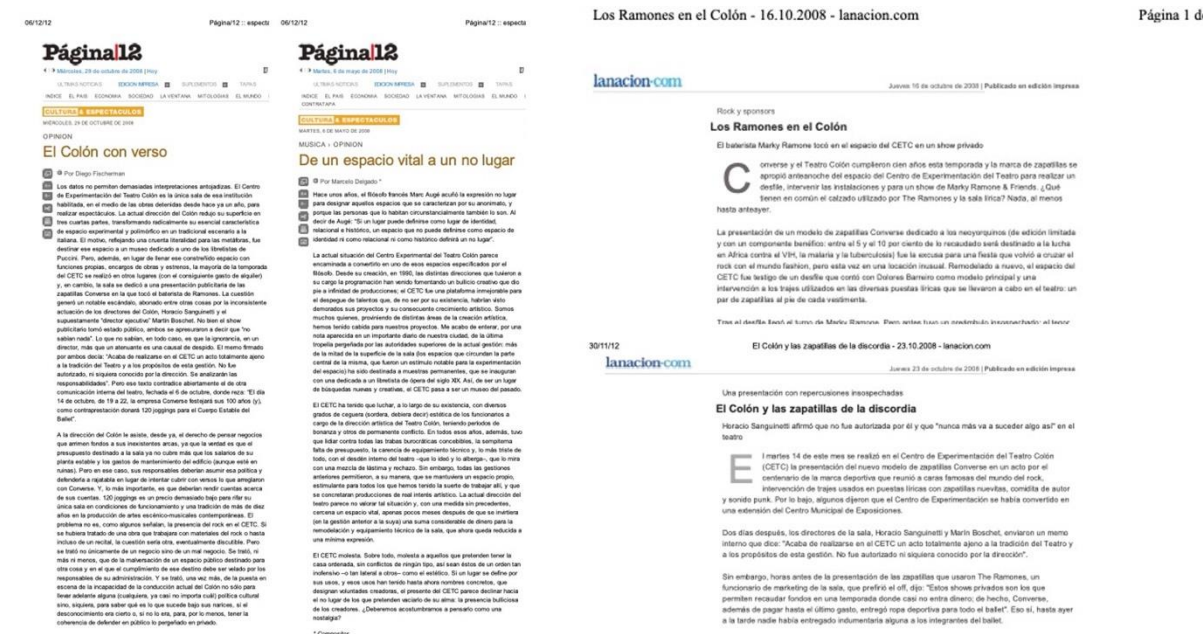


Ilustración 65 - Evento Converse en el CETC (2008)

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 de octubre de 2008.
²¹⁹ “El Colón y las zapatillas de la discordia. Una presentación con repercusiones insospechadas”, *art. cit.*

El final de la historia termina con la partida Martín Boschét²²⁰, quien “tuvo que dejar su puesto luego del sonado caso de la presentación de las zapatillas Converse en el CETC”²²¹. Esta situación es un atenuante en el recambio de autoridades al año siguiente, con Pedro Pablo García Caffi como Director General y Artístico y Willy Landín en el CETC. Este “evento Converse” nos permite evaluar cómo se organiza un momento de resistencia de la parte de los actores del campo en defensa de un espacio ganado. El problema no es sólo el género de la música punk rock en el Colón, sino que un espacio ganado por la experimentación musical sea rematado al mejor postor.

²²⁰ “En busca de un vice para Sanguinetti”, *La Nación*, 2 de noviembre de 2008.

²²¹ “Triste centenario. Colón, un año con pocas luces y muchas sombras”, *La Nación*, 28 de diciembre de 2008.

Conclusiones

El 7 de noviembre de 2012, el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín de Buenos Aires programa *Drumming*, la obra de Steve Reich para nueve percusionistas, en la sala Presidente Alvear. El compositor norteamericano y su ensamble viajan a la Argentina para la ocasión. Pero las condiciones de la ciudad no son ideales. La crisis energética en la ciudad de Buenos Aires y una ola de calor inusual para el mes de noviembre traen como consecuencia una serie de cortes de electricidad que deja a distintos barrios porteños sin luz. El Teatro Alvear se encuentra en uno de los barrios más afectados, el microcentro. *Drumming* se suspende y se reprograma varias veces en el lapso de unas pocas horas, comenzando finalmente a sonar en una versión con un sistema de amplificación simplificado respecto de lo que pedía el compositor.

A los pocos minutos de comenzada la obra, las luces se apagan por completo. Sin embargo, los músicos siguen tocando en la oscuridad. Personas del público y organizadores suben al escenario con linternas y celulares para iluminar a los instrumentos y partituras, y eventualmente se prenden las luces de evacuación de sala. Contra todo pronóstico, la obra, de aproximadamente una hora de duración, se toca *da capo al fine*. Al final del concierto, el público espera a Steve Reich y a los músicos en la vereda para ovacionarlos como si fueran estrellas del rock. En Buenos Aires se instala incluso el mito, aunque no hemos encontrado la evidencia, que se imprimen camisetas con la inscripción “Yo vi *Drumming* en la oscuridad”.

La cantante Heather Cairncross describe este evento con detalle en su blog, en la entrada “The Show Must Go On”¹⁵⁵¹, y el propio compositor relata estos eventos en el libro

¹⁵⁵¹ Heather Cairncross, “The Show Must Go On”, *Jazz Blog*. Disponible en: <https://heathercairncross.com/the-show-must-go-on/>

Performance Practice in the Music of Steve Reich, en el que describe el final de la obra en Buenos Aires: “cuando todo acabó, todos ENLOQUECIERON! Fue como un Milagro, fue muy excitante”¹⁵⁵². De regreso en Buenos Aires en 2014, Reich recuerda incluso al “accidentado estreno de *Drumming* en 2012”¹⁵⁵³, refiriéndose a esa “experiencia extrema” como “uno de los mayores milagros de [su] vida”¹⁵⁵⁴. En otra entrevista de 2014 afirma que, con el tiempo, había caído en la cuenta de que “también los organizadores trabajaban en un mundo, el de esta ciudad y el de Sudamérica, que no conozco ni entiendo”¹⁵⁵⁵.

10 CICLO DE CONCIERTOS DE MUSICA CONTEMPORANEA

TEMPORADA 2012 • XVI EDICION

La Prensa
10 de Noviembre de 2012

En el teatro San Martín el concierto pudo sobreponerse al apagón
Steve Reich, contra viento y marea

Fue la tercera edición de *Drumming* en nuestro país, pero esta vez (y el hecho es realmente importante), el propio compositor estuvo presente. Nacido en 1936 en Nueva York y discípulo de Luciano Berio, Steve Reich es sin duda una figura trascendente de la creación musical de nuestros días, no sólo como factor de peso, en su momento, de la escuela minimalista, sino también debido a sus exploraciones claras, consonantes y melódicas de timbres y espacios, la rítmica y la física sonora.

La validación tuvo lugar en la sala Casacuberta, en calidad de tercera jornada del XVI Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del San Martín, y ofreció contornos insólitos, ya que debido al desconcertante corte energético del miércoles, en medio de su transcurso se apagaron todas las luces.

Como los ejecutantes, sin duda muy desahogados, no utilizaron parlantes, prosiguieron impenitentes su tarea, en medio de la estupefacción general. Los acomodadores y el resto del personal encan-

Drumming, de Steve Reich.
Heather Cairncross y Micaela Haslam, voces; Patricia Da Dalt, flauta; Nicolás Antunes, Jorge Carrasquía, Juanita Fernández, Ricardo Gómez, Fabián Keoragantán, Bruno Lo Bianco, Sebastián Peralta, Anaco Yapey y Marcelo Zanolli, percusión. Sala Casacuberta del teatro San Martín. Miércoles 8.

dieron, eso sí, intensas potentes con las cuales iluminaron el escenario y las esculturas, y a la salida, la media fase que aún continuaba operativa y alcanzaba para iluminar tenuemente los vestíbulos, permitió la salida del edificio sin mayores inconvenientes.

LO INTERCALACTICO
Compuesta en 1971 para ocho bongós, marimbas, glockenspiel, flautín y dos voces, *Drumming* se divide en cuatro movimientos bien diferentes que se desarrollan sin pausas a lo largo de poco más de una hora. La sección inicial, denominada a la

percusión sobre parches, con sus ecos irregulares que semejan los ruidos sincrónicos de las maquinarias de una planta textil en plena producción, y su acento tribal, pareció en verdad un tanto exótico.

Luego, la intervención de las marimbas permitió un espléndido despliegue de interfaces cíclicas, esto es, de períodos idénticos tocados por las tres con ligeras variantes de tiempo y velocidad, lo que sumado al perfil de sus metales, generó sonoridades entrecruzadas de corte galáctico-estelar, realmente notables.

La actuación de los glockenspiels permitió en la tercera parte una intercalación tímbrica de perfecto ajuste y limpias reverberaciones, y ya en el final, el conjunto en plenitud, con un flautín y dos voces que mutan melismáticamente resonancias un léxico, plasmó momentos de cuentas, de contagiosa vibración. Todos los intérpretes, sin excepciones, cumplieron cabalmente en la traducción de una pieza de ejecución decididamente muy difícil.

Carlos Ernesto Ure

72 Espectáculos

MUSICA Los conciertos de Steve Reich

Y todo a media luz

El compositor minimalista, en el Ciclo de Música Contemporánea del San Martín.

Critica
XXXX May Berman

Steve Reich, en el San Martín
Obra: *Drumming* (1971)
Fondest: Micaela Haslam y Heather Cairncross
Vozes: Anaco Yapey y Marcelo Zanolli

Laure Naves

Escritor para Clarín

La edición del tercer concierto del Ciclo de Música Contemporánea del San Martín quedará registrada como uno de los conciertos más memorables en la historia del Ciclo. Por las razones de este tipo no está realmente relacionado con la participación Steve Reich, uno de los compositores más importantes de la escena musical actual y líder del minimalismo, en un día de penales particularmente caótico.

La audición de *Drumming* (1971), única obra del segundo concierto dedicada al compositor estadounidense que visitó por primera vez Sudamérica, fue la única función que el Teatro logró mantener en

pie mientras la ciudad estaba en caos por los cortes de los generadores, volví paralizado y totalmente colapsado. Con condiciones energéticas de emergencia, que apenas permitían garantizar una amplificación elemental y un sonido que había del ser de iluminación. Reich, además, la intensidad del concierto, aun en las garantías totales de ese mínimo funcionamiento.

Drumming involucra nueve percusionistas, dos voces y flautín, y tiene una duración aproximada de 75 minutos, dependiendo de los cambios que surjan sobre la marcha. Con su concentración intensa de repeticiones de patrones rítmicos, se trata de una de las obras más simples en la producción de Reich, desde el punto de vista de su ejecución, pero su impacto es enorme. Después de una larga espera, la función comenzó con 40 minutos de silencio, se escuchó los primeros golpes lentos sobre el bongó. Mientras se sumaban poco a poco más y más golpes, el nivel de densidad alcanzó mayor energía en un momento que, por desgracia, se escuchó la intensidad. La constante evolución del ritmo entre los bongós, las marimbas y las voces creó una atmósfera mágica, a base de repeticiones cíclicas. En primer trance hipnótico, la única luz que iluminaba el escenario se apagó y apenas quedaban encendidas las luces de emergencia sobre las puertas de salida. Los músicos, lejos de alterarse, siguieron imperturbables en una penumbra en la que apenas se distinguían sus manos. Poco después, inter-



II / III. **MÚSICA DE STEVE REICH** con la presencia del compositor
6 / 7 de Noviembre. Sala Casacuberta, Teatro San Martín



Observa el músico cómo su obra se ejecuta a pesar del corte de luz, que no permitía ver nada.

El trabajo preciso y el nivel artístico de los percusionistas Nicolás Antunes, Jorge Carrasquía, Juanita Fernández, encendidos en el salido final. Ricardo Gómez, Fabián Keoragantán, Bruno Lo Bianco, Sebastián Peralta, Anaco Yapey y Marcelo Zanolli junto con las voces de Heather Cairncross, Micaela Haslam y Patricia Da Dalt en pie, fue escuchado de pie. Steve Reich habló al momento y de la mano del conductor, el ser protagonista de la noche, todavía perturbado por la experiencia que dio una nueva vida a su obra, abrazó y besó a cada uno de los músicos. O sea, los besos de la pasión.

Ilustración 66 - Drumming en la oscuridad

¹⁵⁵² “(W)hen it was over, everybody went NUTS! It was like a miracle, it was just thrilling”, en Russel Hartenberger, *Performance Practice in the Music of Steve Reich*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 45.

¹⁵⁵³ Pese a lo que afirma el artículo de *Clarín*, la versión del 2012 no fue el estreno de *Drumming* en Buenos Aires.

¹⁵⁵⁴ “El minimalismo magnético de Steve Reich”, *Clarín*, 24 de junio de 2014.

¹⁵⁵⁵ Pablo Gianera, “Steve Reich: ‘la buena música no presenta ninguna exigencia’”, *La Nación*, 22 de junio de 2014.

¿Qué conclusiones nos permite sacar este *Drumming en la oscuridad* sobre la música contemporánea en Buenos Aires? Los tambores, bongós y marimbas pudieron sonar en su totalidad porque todos los allí presentes lo hicieron posible. Podemos afirmar que, sin la actividad sostenida de todos los actores del campo desde el retorno de la democracia, y en especial el proceso de conformación de un público y un circuito para la música contemporánea, este evento probablemente no se hubiese producido. El público estable del Ciclo – quizás comparable a los melómanos del Teatro Colón¹⁵⁵⁶ – con esta acción confirmaba su compromiso con esta música, participando de un campo en el que esto pudo ocurrir y del que se sintieron parte. Quizás también la experiencia social argentina, de *poner el cuerpo*, de un compromiso social propio a la democracia, de implicarse para obtener lo que se desea, se permeó en este campo de experimentación estética tan particular que es la música contemporánea en Buenos Aires.

En esta tesis partimos de la pregunta, ¿qué pasó en la música contemporánea en Buenos Aires con el regreso de la democracia? ¿qué lugar tuvo esta música en el campo cultural? ¿cómo se transforma durante las siguientes tres décadas? Para llegar al momento histórico de la primavera democrática, consideramos primero los distintos momentos de las vanguardias musicales durante el siglo XX: quienes habían sido sus principales exponentes, cómo se habían organizado, en qué instituciones y en con qué propuestas estéticas, proponiendo un tercer momento, que comienza en los años 90. Esto implica también considerar a grupos y figuras que son progresivamente excluidas de las nuevas instituciones democráticas y que consolidan una hegemonía durante las décadas del 80 y 90. En este sentido, contar las historias de todos estos grupos es una pista de reflexión para investigaciones futuras, que incluyen a compositoras como Alicia Terzián y su agrupación, pero también los grupos dedicados a músicas electrónicas y de improvisación.

¹⁵⁵⁶ Claudio Benzecry, *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

En el momento del retorno democrático analizamos dos instancias de discusión, una específica del campo musical (con las Jornadas en Córdoba) y otra en el campo cultural más amplio (con el evento Buenos Aires, capital de la cultura). Una de las primeras conclusiones es que Gerardo Gandini, reconocido por sus actividades en el Di Tella y durante la dictadura, emerge como la figura referente en materia de música contemporánea del retorno a la democracia. Desde su estética intertextual – cuyos preceptos discutimos en su contexto de creación – hasta Gandini como director, pianista y gestor, su relevancia se confirma en su nombramiento como el primer director del CETC (hay incluso una petición reciente para cambiarle el nombre al centro en su honor), y en sus actividades en el Instituto Goethe y la Fundación San Telmo en los 80.

Al estudiar las actividades de los años 80, de Gandini en el Goethe y también de Kröpfl en el LIPM, observamos cómo se integra en el campo Federico Monjeau. En este sentido, Monjeau forma parte de un cuerpo de críticos que llevan a cabo una tarea militante, para que la música contemporánea tenga una mayor visibilidad en la prensa, proporcionando claves para la escucha y comprensión de las obras. Esta militancia se basa en la colaboración con los propios compositores, y en este sentido muchas de las ideas de Gandini se reinyectan en la recepción crítica en los principales diarios. La crítica – y especialmente Monjeau – va a privilegiar cierto tipo de música por sobre otra: tendrán más cobertura mediática las obras para escena, las producciones del CETC y del Ciclo del San Martín, donde se programan a los grandes nombres de las escuelas norteamericana y europea. En este sentido, los nuevos medios de comunicación y las redes sociales abren interrogantes sobre la relevancia que la prensa escrita y los medios tradicionales de comunicación tienen en la actualidad.

El interés por el público es una de las novedades en el campo. Gandini y los músicos que se integran durante la década del 90 mantienen discursos que contrastan con los conceptos vanguardistas de ruptura con los públicos. Se despliegan estrategias para atraer las personas

que estaban dispuestas a venir, pero a las que había que invitar. En este sentido estudiamos la consolidación de un público a partir del rol de la crítica, de la gestión de conciertos con una impronta didáctica y también, desde la emergencia de nuevas iniciativas pedagógicas.

En este sentido, estudiamos las transformaciones en la enseñanza musical de composición e interpretación contemporáneas, que se habían mantenido en la esfera privada y la relación maestro-discípulo durante la mayor parte del siglo – con excepciones como el CLAEM o el CICMAT como experiencias aisladas. Esta transformación se produce a partir de la creación de nuevas carreras universitarias y materias específicas en conservatorios públicos. Consideramos como consecuencia de estas nuevas carreras musicales abiertas a los nuevos lenguajes, a la creación y proliferación de nuevos ensambles especializados, sobre todo después del 2001.

La importancia de generar espacios de difusión se pone en evidencia durante los años 90, con iniciativas como el ciclo del San Martín (dirigida por Martín Bauer) y Experimenta (dirigida por Claudio Korembli). Sobre estas dos iniciativas concluimos que la primera pudo mantener una continuidad por adscribir a ciertas tendencias: la importancia de la figura del compositor, y del concepto de obra musical. En los 90, a partir del CETC y del Ciclo se conforma un canon de “grandes obras del siglo XX”, en el que se incluye a los compositores argentinos vinculados con estas instituciones – Gandini, Etkin, y también Kröpfl, entre otros.

Consideramos por último el momento de la crisis del 2001, son sus sonidos y sus músicas, y el período de la poscrisis, con una impronta en el arte sonoro. Pudimos comprobar la hipótesis que la experiencia sonora de la crisis fue una de las causas de la emergencia del arte sonoro en el país. Estudiamos las producciones posteriores al 2003, con un énfasis en las obras para escena y especialmente, el género de la ópera contemporánea – argentina e internacional. Estas producciones nos permiten evaluar cómo se transformó el campo en el período estudiado.

A lo largo de esta tesis se han señalado sostenidas desigualdades de género. La proyección futura de la investigación abordará el análisis y las formas de constitución de redes de mujeres músicas. Las agrupaciones de compositoras e intérpretes y los reclamos ante la falta de representación que pasan a un primer plano en años recientes (un ejemplo es la ONG Foro Argentino de Compositoras creado en 2004 por Amanda Guerreño e Irma Urteaga). En este sentido es interesante descifrar las estrategias de exclusión e invisibilización que ocurrieron durante todo el siglo XX hacia las mujeres que componen.

Otras pistas de reflexión a futuro pueden incluir una consideración sobre la politización del campo, con músicos que, probablemente debido a la estabilidad democrática, toman posiciones políticas. Un ejemplo son los grupos de músicos contemporáneos “a favor de la democracia” o “en contra de Macri” de los últimos años. También, una consideración sobre la edición discográfica de música contemporánea, que implicaría tanto un relevamiento de las grabaciones de fines de siglo y aquellas que se hicieron con las leyes de mecenazgo en los últimos 15 años.

Por otro lado, Buenos Aires se integra a las grandes capitales del mundo en varias tendencias contemporáneas. Más allá de las ideas nacionalistas, de un sonido argentino, o francés, o norteamericano, vemos un panorama ecléctico, que incluye a influencias de la música minimalista o repetitiva, tendencias neorrománticas, y una postura posmoderna que utiliza referencias constantes a materiales de cualquier tipo, no sólo como *collage* sino como integración del lenguaje, dando por terminado el momento de la “revolución armónica” y caracterizando un estilo que utiliza la armonía como una función del timbre y el timbre como elemento principal en la organización sonora. En el siglo XXI, vemos que se termina la dicotomía estética Paz vs. Ginastera, y que las cuestiones identitarias se disiparon, con frases provocativas como la de “América Latina no existe”, de Mariano Etkin (en Heister y Muhlschlegel).

Estas son las grandes líneas de lo que hemos llamado las transformaciones en la música contemporánea en Buenos Aires en los años 90 y 2000. El final de nuestro recorte temporal es abierto, la historia no termina. El caso de *Drumming* permite pensar, por un lado, la importancia social de la práctica musical; pero también abre otras líneas de reflexión. ¿Cuál será el lugar para esta música en el siglo XXI? ¿cómo pueden mantenerse estos espacios de difusión? ¿Será capaz de responder a las nuevas exigencias de su contexto histórico? ¿Qué implica hacer música hoy en Buenos Aires? ¿Cómo son las experiencias compartidas de estos sonidos? La música contemporánea en Buenos Aires transitó el fin del siglo XX afirmando su pertinencia cultural e ingresó de forma gloriosa al siglo XXI, conformando una escena generosa, expansiva y desbordante.

Fuentes

Archivos

Biblioteca Nacional
Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC)
Fondazione Archivio Luigi Nono (Venezia)
Hemeroteca Nacional
Instituto Goethe
Teatro San Martín
Archivo de Música y Arte Sonoro Fernando von Reichenbach, Universidad de Quilmes
Archivo Martín Bauer
Archivo Marcelo Delgado
Archivo Margarita Fernández
Archivo Paraskevaídis/Aharonián
Archivo Diego Ruiz
Archivo Antonio Zimmerman
Archivo Gabriel Valverde

Entrevistas

Aharonián, Coriún (Montevideo) – 1 y 2 de junio 2017
Arditto, Cecilia (Amsterdam, skype) – 22 de septiembre 2016
Azzigotti, Luciano (Buenos Aires) – 24 de septiembre 2015
Baliero, Carmen (Buenos Aires) – 6 de enero 2018
Bauer, Martín (Buenos Aires) – 7 de marzo 2014; 6 de mayo 2015; 3 de julio 2016.
Fernández, Margarita (Buenos Aires) – 5 de abril 2013; 27 y 31 de mayo 2017; 31 de mayo 2017; 3 de enero 2018.
Fonseca, Carla (Buenos Aires) – 5 de octubre 2015.
Franciosi, Marcos (Buenos Aires) – 2 de octubre 2015.
Galperín, Miguel (Buenos Aires) – 27 de abril 2016.
Grimson, Ezequiel (Buenos Aires) – 16 de septiembre 2015.
Halloween Ensamble - Santiago Santero y Claudio Baroni (Buenos Aires, zoom) – 17 de marzo 2021.
Korembli, Claudio (Buenos Aires) – 28 de junio 2016.
Lambertini, Marta (Buenos Aires) – 30 de junio 2016; 5 de diciembre 2018.
Liut, Martín (Buenos Aires) – 29 de septiembre 2015.
Luengo, María Teresa (entrevista enviada por escrito) – 28 de agosto 2017.
Martinelli, Valeria (Buenos Aires) – 2 de octubre 2015.

Mihovilcevic, Luis (Buenos Aires, zoom) – 24 de agosto 2017.
 Monjeau, Federico (Buenos Aires) – 23 de septiembre 2015.
 Ortíz de Zárate, Juan (Buenos Aires) – 25 de septiembre 2015.
 Pacheco, Rodolfo (Jujuy) – 29 de abril 2015.
 Pampín, Juan (California, zoom) – 15 de septiembre 2017.
 Santero, Santiago (Buenos Aires) – 2 de octubre 2015.
 Schvartz, Haydée (Buenos Aires, zoom) – 3 de octubre 2016.
 Theocharidis, Diana (Paris) – 2 de febrero 2017.
 Valverde, Gabriel (Buenos Aires) – 7 de marzo 2014; 25 de septiembre 2015.
 Viera, Julio (Buenos Aires) – 1 de junio de 2017.

Correspondencia

ANM (Agrupación Nueva Música), correspondencia, Audioteca, Biblioteca Nacional:
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Alicia Terzián a Juan Carlos Paz, noviembre 1968.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Alicia Terzián a Odile Baron Supervielle, 21 de septiembre de 1978.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Rudolf Heinemann a Odile Baron Supervielle, 23 de noviembre de 1978.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Alicia Terzián al Presidente de la Agrupación Nueva Música, 22 de diciembre de 1978.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Rudolf Heinemann a la Agrupación Nueva Música, la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina y al Consejo Argentino de la Música, 8 de febrero de 1979.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Encuentros Internacionales de Música Contemporánea a Sr. Crítico Musical, 27 de junio de 1979.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Encuentros Internacionales de Música Contemporánea, 28 de junio de 1979.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Alicia Terzián a la Sra. Presidente de la Agrupación Nueva Música, 27 de agosto de 1979.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Francisco Kröpfl, Eduardo Tejeda y Augusto Rattenbach al secretario oficial de la SIMC, 1 de septiembre de 1979.
 Fondo ANM, BNMM, Documento de creación de la Sociedad Argentina de Música Contemporánea, 1 de septiembre de 1979.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Rudolf Heinemann a Alicia Terzián, 9 de octubre de 1979.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Alicia Terzián al Presidente de la Agrupación Nueva Música, 17 de septiembre de 1980.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Alicia Terzián a Odile Baron Supervielle, 2 de mayo de 1980.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Odile Baron Supervielle a Alicia Terzián, 2 de octubre de 1980.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Francisco Kröpfl a Alicia Terzián, 26 de mayo de 1981.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Lucía Maranca a Alicia Terzián, mayo de 1988.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de EIMC de difusión de actividades, 23 de mayo de 1988.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Otras Músicas a Alicia Terzián, 29 de junio de 1988.

Fondo ANM, BNMM, Carta de Alicia Terzián a Julio M. Viera, Jorge Rapp, Lucía Maranca, Francisco Kröpfl, Víctor Amícola y Antonio Tauriello, 20 de julio de 1988.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de ANM a Alicia Terzián, 8 de agosto de 1988.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Otras Músicas a Alicia Terzián, 14 de junio de 1988.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Alicia Terzián a las Asociaciones de compositores constituidas legalmente en el país, 20 de octubre de 1988.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de EIMC de difusión de actividades, 24 de octubre de 1988.
 Fondo ANM, BNMM, Carta del Conseil International de la Musique (UNESCO) a Alicia Terzián, 28 de noviembre de 1989.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Alicia Terzián a Lucía Maranca, 16 de abril de 1990.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de la Gaudeamus Foundation a la ANM, 2 de julio de 1991.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Alicia Terzián a Lucía Maranca, 19 de noviembre de 1991.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Alicia Terzián a Lucía Maranca, 21 de noviembre de 1991.
 Fondo ANM, BNMM, Carta manuscrita de Lucía Maranca, 8 de diciembre de 1991.
 Fondo ANM, BNMM, Carta manuscrita de Lucía Maranca a Gaudeamus Foundation, 1991.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de Alicia Terzián a Lucía Maranca, 30 de abril de 1992.
 Fondo ANM, BNMM, Carta de la European Conference of Promoters of New Music a la ANM, 17 de agosto de 1993.

Programas

2das Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX (Córdoba)
Anna O (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programa de concierto, CETC, 2004.
 “Boulez en Argentina”, Programa de concierto, Teatro General San Martín, 19 de octubre de 1996.
 Catálogo Experimenta 1997 – Volumen I
 Catálogo Experimenta 1998
 Catálogo Experimenta 1999
 Catálogo Experimenta 2000
 Experimenta, programas de concierto de los años 1997, 1998, 1999, 2000.
 Centro Cultural Ricardo Rojas, programas 1997.
 Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea, Teatro General San Martín, Programas 1997-2018.
 Conciertos del Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM) (ver Anexos)
 Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC), Programas 1971-1989 (ver Anexo 1)
El matadero. Un comentario (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programa de concierto, Centro Cultural Rojas, 2009.
El (A)parecido (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programa de concierto, CETC, 2010.
El carro alado (Antonio Tauriello, Bruno D’Astoli), Programa de concierto, CETC, 1998.
El Cimarrón (Hanz Werner Henze), Programa de concierto, CETC, 1997.
 Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), Programas 1997-2005.
 “Historia del soldado”, Programa de concierto, CETC, 1992.
La casa sin sosiego (Gerardo Gandini, Griselda Gambaro), Programa de concierto, Teatro San Martín, 1992.
La conquista, Poster-Catálogo de exposición, Centro Cultural Recoleta, 18 de diciembre de 1991 – 15 de marzo de 1992.
Luzazul (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programa de concierto, CETC, 2013.

- Mozartvariationen* (Gerardo Gandini), Programa de concierto, CETC, 1991 y 1994.
- “Pierrot Lunaire”, Programa de concierto, CEOB, 1990
- Sin Voces* (Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi), Programa de concierto, CETC, 1999.
- Sixtina* (Marguerite Yourcenar, Alejandro Ullua), Programa de concierto, CEOB, 1994.
- “Proyecto 97. *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*” (Claudio Monteverdi, Gabriel Valverde, Pablo Ortiz, Carmelo Saítta), Programa de concierto, CETC, 1997.
- Testimonio de María Schumann* (Gerardo Gandini), Programa de concierto, Centro Cultural Recoleta, 1985.
- Una voz en el viento* (Pablo Ortiz), Programa de concierto, CETC, 1998.
- Vexations*, Programa de concierto, Buenos Aires, Teatro Municipal San Martín, 2 de noviembre de 1988.
- BAQUEDANO Miguel, “Acerca de la nueva música”, *Experimenta* 1998 – Volumen II, p. 10-11.
- BARTHELMES Barbara, “Arte sonoro: ¿Género nuevo o espacio interdisciplinario?” (traducción de Gabriela Massuh), *Catálogo Experimenta* 2000, p. 18-19.
- CAGE John, “Música experimental”, *Catálogo Experimenta* 1997 – Volumen I, p. 16.
- CORRADO Omar, “Fragmentos desordenados sobre la tradición experimental”, *Catálogo Experimenta* 1997 – Volumen I, p. 20-22.
- FESSEL Pablo, Fara KORSUNKY, Ignacio LLOBERA; Pablo CABRERA y M. VAZQUEZ GUEVARA, *Documentación histórica de la actividad del Centro de Experimentación del Teatro Colón*, Informe elaborado para la Dirección del CETC y la Fundación Williams, 2012.
- GARCÍA WEHBI Emilio, sitio 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 nuestro tiempo?”, *Catálogo Experimenta* 1997 – Volumen I, p. 78.
- KOREMBLIT Claudio, “Experimental” *Catálogo Experimenta* 1997 – Volumen I, p. 12.
- KOREMBLIT Claudio, “Chris Mann”, *Catálogo Experimenta* 1997 – Volumen I, p. 50.
- KOREMBLIT Claudio, “Música-Videoarte”, *Catálogo Experimenta* 1999, p. 44.
- KOREMBLIT Claudio, Patricia Martínez, “Del Di Tella al 2000. Una entrevista con Oscar Bazán”, *Catálogo Experimenta* 2000, p. 80.
- LIUT Martín, “Sobre música y orejas”, *Catálogo Experimenta* 1997 – Volumen I, p. 30-32
- MORRIS Butch, “Vocabulario de conducción. Signos y gestos”, *Experimenta*, p. 18-27.
- PANHUSEN Paul, “Eco: las imágenes del arte sonoro”, *Catálogo Experimenta* 2000, p. 15-17.
- PAZ Juan Carlos, “situación, VI”, *Catálogo Experimenta* 1997 – Volumen I, p. 19-20.
- SCHANTON Pablo, “Experimenta: experiencia, experimentación, experimentalismo y pericia”, *Experimenta* 1998, p. 32-33.
- TEITELBAUM Richard, “Entrevista”, *Catálogo Experimenta* 1997 – Volumen I, p. 69.
- VINELLI, Elena *Sin voces*, 1999, texto completo para la ópera.

Prensa citada

Clarín
Página/12
La Nación

La Opinion

La Prensa

Diario de poesía

La Maga. Noticias de cultura, de 1992-1996 (Citada como *La Maga*)

Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales, 1990-1992 (Citada como *Lulú*)

Revista Punto de Vista

Revista WNMR

“El texto completo del mensaje del Presidente. Puntos principales del discurso de Alfonsín”, *La Nación*, 2 de febrero de 1985.

“Encuentro Internacional de la Cultura Democrática. Buenos Aires, Capital de las Artes”, *La Razón*, 25 de noviembre de 1985, p. 26.

“Discurso de Alfonsín”, *La Prensa*, 2 de diciembre de 1985, p. 2-5.

“Buenos Aires, capital de las artes”, *La Razón*, 2 de diciembre de 1985, p. 18-19.

“Distinguieron a Piazzolla en el Encuentro de la Cultura”, *La Nación*, 2 de diciembre de 1985.

“Con el reconocimiento a Astor Piazzolla se inicia el Encuentro de la Cultura Democrática”, *La Razón*, 2 de diciembre de 1985, p. 12.

“El encuentro de la Cultura está en marcha a todo vapor”, *La Nación*, 3 de diciembre de 1985.

“La Sinfónica protesta en la Plaza”, *La Nación*, 5 de diciembre de 1985.

“La misa tanguera del Teatro Colón”, *Clarín*, 5 de diciembre de 1985, p. 49.

“Luigi Nono: Música, talento y solidaridad”, *Clarín*, 5 de diciembre de 1985, p. 49.

“Riesgos y desdichas de la cultura vecinal”, *La Nación*, 7 de diciembre de 1985.

“Por los pasillos del San Martín”, *La Razón*, 8 de diciembre de 1985, p. 10.

“Habrá hoy sentencia en el juicio a las juntas”, *La Prensa*, 9 de diciembre de 1985.

“Severas penas para 5 ex comandantes”, *La Razón*, 9 de diciembre de 1985.

“Dictóse el fallo judicial por los excesos en la represión”, *La Prensa*, 10 de diciembre de 1985.

“La caza del extranjero durante un cóctel en el Teatro Colón”, *La Razón*, 10 de diciembre de 1985, p. 22.

“Aclaración de A. Terzián”, *La Prensa*, 10 de diciembre de 1985.

“Condena perpetua de reclusión a Videla y de prisión a Massera”, *La Nación*, 10 de diciembre de 1985, p. 1.

“Anuncios”, *La Nación*, 13 de diciembre de 1985.

“Pugliese en el Colón: ya no quedan entradas”, *Clarín*, 13 de diciembre de 1985.

“Luigi Nono y el diablo”, *La Nación*, 13 de diciembre de 1985.

“La Marcha de la resistencia”, *La Nación*, 12 de diciembre de 1985.

“Democracia fue la palabra básica”, *La Nación*, 15 de diciembre de 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 de marzo de 1989.

“Minimalismo. Una muestra de “música para ver””, *Página/12*, 4 de julio de 1989.

“Ensamble 13 en Buenos Aires”, *La Prensa*, 16 de julio de 1989.

“Instituto Goethe. La cooperación cultural como objetivo”, *El Litoral de Santa Fé*, 21 de agosto de 1989.

“Videos y charlas sobre minimalismo”, *El Heraldo de Buenos Aires*, 4 de octubre de 1989.

- “Música clásica: largar el fikus y meterse en el laboratorio”, *Revista Primera Plana*, Buenos Aires, 27 de julio de 1990.
- “Mozart, muy bien evocado”, *Clarín*, 13 de junio de 1991.
- “Vuelve una obra de danza con partitura de Kröpfl”, *Clarín*, 18 de noviembre de 1991.
- “Más de las tres cuartas partes de la población no va nunca al cine, al teatro, a conciertos o exposiciones”, *La Maga*, 12 de diciembre de 1991, p. 1-4.
- “Cultura sin fronteras. ICI, British Council, Goethe y Alianza Francesa”, *Página/12*, 1992, p. 6.
- “Breves. Paramusikal”, *La Maga* 29 de abril de 1992, p.10.
- “Rico avanza sobre la Cultura”, *La Maga*, 1 de julio de 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 de enero de 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 de marzo de 1993, contratapa.
- “Alicia en el Colón. CEOB abre su temporada”, *Clarín*, 6 de mayo de 1993.
- “Breves. Música electroacústica”, *La Maga*, 20 de octubre de 1993, p. 15.
- “Agenda”, *La Maga*, 25 de octubre de 1993, p. 18.
- “Madonna llega a River para mostrar su ‘Girlie Show’”, *La Maga*, 27 de octubre de 1993, p. 42.
- “Agenda: Gerardo Gandini y Haydée Schvartz. Conciertos de los pianistas con el objetivo de recaudar fondos para el Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea (CEAMC). A las 20.30 en la Fundación San Telmo”, *La Maga*, 16 noviembre de 1993.
- “El público dio su opinión sobre el Teatro San Martín. Resultados de una encuesta de TEA”, *La Maga*, 2 de febrero de 1994, p. 35.
- “Breves”, *La Maga*, 16 de febrero de 1994, p. 40.
- “Los jubilados convocan a su marcha no. 100”, *La Maga*, 2 de marzo de 1994, p. 1.
- “Más de un político ganó su elección gracias a mí. Mirtha Legrand y el poder de la televisión”, *La Maga*, 4 de mayo de 1994, p. 1, 2, 3.
- “Agenda”, *La Maga*, 18 de mayo de 1994, p. 20.
- “La Sinfonietta Omega y su temporada de este año”, *La Nación*, 19 de mayo de 1994.
- “Los hijos de los desaparecidos y la tendencia al olvido”, *La Maga*, 8 de junio de 1994.
- “Una temporada de alto vuelo. La escena actual”, *Clarín*, 29 de diciembre de 1994.
- “Teatro musical de los ’60. A partir de hoy, en el Goethe”, *Clarín*, 6 de junio de 1995.
- “El compositor y su arte, en cuatro piezas”, *La Nación*, 19 de mayo de 1996.
- “E.T.A. Hoffmann en teatro musical. ‘El hombre de arena’, de Viviana Tellas”, *Clarín*, 15 de agosto de 1996.
- “Recorte en la Argentina. Menos cultura”, *Revista Noticias*, 13 de julio de 1996.
- Revista Club por la música*, año 1, no. 10, octubre de 1996.
- “Sobre 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 de marzo de 1997.
- “El gusto de experimentar. Un ciclo en el Rojas”, *Página/12*, 20 de marzo de 1997.
- “Este ciclo”, *Clarín*, 21 de marzo de 1997.
- “Experimentemos al por mayor”, *Página/12*, 22 de marzo de 1997.

“Sigue Experimenta”, *Revista Humor*, 2 de abril de 1997.
 “Hoy presenta: Sonidos no convencionales”, *Página/12*, 6 de abril de 1997.
 “Una movida contemporánea”, *Página/12*, 18 de abril de 1997.
 “Ambicioso programa del Centro Cultural Ricardo Rojas, de la Universidad de Buenos Aires”, *La Prensa*, 23 de abril de 1997.
 “Una noche expresionista”, *La Nación*, 7 de junio de 1997.
 “Experimenta contraataca”, *Página/12*, 17 de julio de 1997.
 “John Cage, según Fito y Gandini”, *La Nación*, 12 de agosto de 1997.
 “Importante ciclo de Música de Vanguardia. Se larga el séptimo capítulo de Experimenta”, *Clarín*, 18 de septiembre de 1997.
 “Primera experiencia”, *La Nación*, 28 de noviembre de 1997.
 “Música de vanguardia de todo el mundo. Nueva edición del ciclo Experimenta”, *Clarín*, 20 de mayo de 1998.
 “Un ciclo en la cornisa”, *La Nación*, 31 de mayo de 1998.
 “Incertidumbre en torno al nuevo ciclo internacional Experimenta 98”, *Perfil*, 31 de mayo de 1998.
 “Experimenta resucitó de las cenizas”, *La Nación*, 22 de junio de 1998.
 “Nación salvaría un ciclo que la Ciudad congeló”, *Ámbito Financiero*, 29 de junio de 1998.
 “Finalmente se llevará a cabo el ciclo de música Experimenta 98”, *Perfil*, 22 de julio de 1998.
 “Cierran la revista La Maga. Salieron 349 números”, *La Nación*, 29 de septiembre de 1998.
 “El arte de hacer versiones”, *Revista Clásica*, septiembre 2000.
 “Por fin, Experimenta”, *Clarín*, 19 de julio de 1999.
 “Lejana tierra mía”, *Clarín*, 11 de agosto de 1999.
 “Mañana comienza Experimenta 2000. Abre el notable compositor Frédéric Rzewski”, *Clarín*, 1 de octubre 2000.
 “En honor a un nombre plural”, *Revista Clásica*, noviembre 2000.
 “El Colón, reprogramado”, *La Nación*, 5 de noviembre 2000.
 “Seis propuestas para la nueva danza”, *La Nación*, 12 de noviembre 2000.
 “Cambios en Experimenta”, *La Nación*, 20 de noviembre de 1999.
 “Buenos Aires, nueva música”, *La Nación*, 20 de noviembre de 1999.
 “Música clásica: ¿dónde está el director?”, *La Nación*, 31 de diciembre 2000.
 “Dos días que cambiaron la Argentina” (2001). *La Nación*, 23 de diciembre 2001. Disponible en: <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 de mayo 2008.
 “Una ópera partida en dos”, *Clarín*, 24 de septiembre 2011.
 “Las manifestaciones culturales inspiradas en los cacerolazos. Cultura: a seis meses de la protesta popular”, *Clarín*, 18 de junio 2002.
 “Los Ramones en el Colón. El baterista Marky Ramone tocó en el espacio del CETC en un show privado”, *La Nación*, 16 de octubre 2008.
 “Afirmaciones y contradicciones”, *La Nación*, 25 de octubre 2008.
 “En busca de un vice para Sanguinetti”, *La Nación*, 2 de noviembre 2008.
 “Vidiera/Moda. Estilo y rock en el Teatro”, *La Nación*, 9 de noviembre 2008.
 “El Colón y las zapatillas de la discordia. Una presentación con repercusiones insospechadas”, *La Nación*, 23 de octubre 2008.

- “Triste centenario. Colón, un año con pocas luces y muchas sombras”, *La Nación*, 28 de diciembre 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 de octubre 2011. Disponible en: <https://www.cronista.com/controlremoto/Vuelve-la-revista-La-Maga-con-el-dificil-objetivo-de-promover-el-debate-cultural-20111011-0056.html>
- “Gerardo Gandini y Griselda Gambaro, para todos los argentinos”, *Igualdad cultural. Inclusión en la diversidad*, 22 de octubre de 2012. Disponible en: <http://www.igualdadcultural.gob.ar/novedades/novedad/numero/2452>
- “El minimalismo magnético de Steve Reich”, *Clarín*, 24 de junio 2014.
- “#QuiénElige?: Los gritos del silencio”, 21 de octubre 2017. Disponible en: <https://lavaca.org/notas/quienelige-los-gritos-del-silencio/>
- AAVV, “Solicitada. El canal de todos”, *La Maga*, 28 de noviembre de 1991, p. 15.
- AAVV, “Nunca más. Los ciudadanos reafirmaron su compromiso con la libertad”, *La Maga*, 15 de julio de 1992, p. 1, 2, 3.
- AAVV, “América 92 es un fracaso económico y cultural”, *La Maga*, 25 de noviembre de 1992, p. 1-2.
- AAVV Encuesta anual de TEA para La Maga, “El estado de la Cultura”, *La Maga*, 23 de diciembre de 1992, p. 1-3.
- AAVV, “Dossier Música y Tecnología”, *Lulú*, año I, no. 3, 1992, p. 27-68.
- AAVV, “¿Quién paga esto?”, *La Maga*, 17 de marzo de 1993, p. 1-4.
- AAVV, “¿Cómo limpiar la política?”, *La Maga*, 7 de abril de 1993, p. 1, 2, 3.
- AAVV, “El país real. Informe sobre el estado ecológico y ambiental de la Argentina”, *La Maga*, 5 de mayo de 1993, p. 1, 2, 4, 31.
- AAVV, “El mercado del sexo. Lesbianas, el amor oculto”, *La Maga*, 19 de enero de 1994, p. 1-3.
- AAVV, “La prensa de Menem. Los medios amigos del Presidente forman una verdadera cadena oficial”, *La Maga*, 16 de junio de 1995, p. 1-3.
- A.F., “Un año para experimentar”, *La Nación*, 13 de abril de 1997.
- AHARONIÁN Coriún, “Dos o tres apuntes sobre Silvestre Revueltas”, *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 39.
- AHARONIÁN Coriún, “Cartas”, *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 79.
- A.L., “La frivolidad ya genera rechazo. Las ideas de Darío Lopérvido, subsecretario de Cultura de la ciudad de Buenos Aires”, *Opinión*, Noviembre 1996.
- ALARCÓN Cristian, “La batalla de Plaza de Mayo. Crónica de una violenta represión que duró todo el día”, *Página/12*, 21 de diciembre 2001.
- AMEIJEIRAS Hernán, “La muestra para la Expo Sevilla abre una polémica”, *La Maga*, 1 de abril de 1992, p. 11.
- AMEIJEIRAS Hernán, “El plástico León Ferrari expone sus duras críticas a la religión cristiana”, *La Maga*, 10 de junio de 1992, p. 23.
- AMEIJEIRAS Hernán, “Diana Saiegh reemplazaría a Miguel Briante en el Recoleta” y “Seis directores en doce años”, *La Maga*, 8 de diciembre de 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 de diciembre de 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 de diciembre de 1993, p. 40.
- AMEIJEIRAS Hernán, “Seis años en el Recoleta”, *La Maga*, 26 de enero de 1994, p. 31.
- AMEIJEIRAS Hernán, “‘90-60-90’, muestra en Banco Patricios”, *La Maga*, 3 de marzo de 1994, p. 34.
- AMIANO Daniel, “Paisaje sonoros de Fripp, con gauchos”, *La Nación*, 5 de abril de 1995.
- AMIANO Daniel, “Música para días mejores”, *La Nación*, 21 de diciembre 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/360826-musica-para-dias-mejores> (último acceso 20 de mayo de 2019).
- APICELLA Mauro, “Teatro Colón: tras la renuncia de Miguel Galperín, se busca su reemplazo en la dirección el CETC”, *La Nación*, 25 de febrero 2022.
- ARÁOZ BADI Jorge, “Ciclo contemporáneo. Zorzi, Prokofiev y el Quinteto CEAMC, en la agenda del Colón”, *La Nación*, 9 de abril de 1998.
- ARÁOZ BADI Jorge, “Opera para niños. Se presenta en vacaciones en el Recoleta”, *La Nación*, 23 de julio de 1998.
- ARÁOZ BADI Jorge, “El Colón, de los jóvenes”, *La Nación*, 22 de junio 2000.
- ARENA Martín, “Crean una Universidad con participación de la sociedad”, *La Maga*, 14 de octubre de 1992, p. 5.
- ARENES Carolina, “El Instituto Goethe frente a la época de las vacas flacas”, *La Nación*, 16 de agosto de 1996.
- ARES Carlos, “El entusiasmo preside el Encuentro de Cultura Democrática de Buenos Aires”, *El País*, 13 de diciembre de 1985.
- ARES Carlos, *La Maga*, “Editorial”, 12 de diciembre de 1991, p. 2.
- ARES Carlos, “Tengan piedad. El poder público y privado humilla a los ciudadanos”, *La Maga*, 13 de mayo de 1992, p. 1, 30.
- ARES Carlos, “Lo que hace Menem es inmoral”, *La Maga*, 10 de junio de 1992.
- ARES Carlos, “Salud, Maga”, *La Maga*, 2 de marzo de 1994, p. 1.
- AULICINO Jorge Ricardo, “Encuentro Internacional de Cultura. Aciertos, desajustes y punto final”, *Clarín*, 15 de diciembre de 1985, p. 42-43.
- AULICINO Jorge Ricardo, “Entretelones de las jornadas. Polémicas y pataleos”, *Clarín*, 15 de diciembre de 1985, p. 42.
- AYALA Juan, “La cantante Carmen Baliero grabó un casete ‘para pensar lo que quieras o apagarlo’”, *La Maga*, 16 de diciembre de 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 de febrero de 1994, p. 7.
- BARDÍN Pablo, “The colon’s Trilogía neoclásica and Gandini’s La casa sin sosiego. From Neoclassic Ballet to Stark Operatic Drama”, *Buenos Aires Herald*, 28 de octubre de 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 de marzo de 1992.
- BATTLE Diego, “El videoarte casi no tiene cabida en los planes oficiales. Las instituciones extranjeras cubren un sector descuidado por el Estado”, *La Maga*, 8 de julio de 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 de febrero de 1994, p. 2-3.

- BECK Ingrid y Paula RODRÍGUEZ, “Oración a la Justicia”, *La Maga*, 24 de marzo de 1993, p. 1, 2, 3.
- BELAUNZARÁN Jorge y 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 de febrero de 1994, p. 6.
- BELAUNZARÁN Jorge, “La impunidad torna imposible cualquier proyecto democrático. Adolfo Pérez Esquivel”, *La Maga*, 16 de marzo de 1994, p. 8.
- BLANCO Eduardo y Pablo MARCHETTI, “Tres años de Menem”, *La Maga*, 8 de julio de 1992.
- BLANCO Eduardo, “Sexo y poder. La discriminación de las Fuerzas Armadas a los homosexuales”, *La Maga*, 10 de febrero de 1993, p. 1-3.
- BLANCO Eduardo, “Un país en marcha. Las consecuencias del ajuste en los Estados provinciales”, *La Maga*, 29 de junio de 1994, p. 1-2.
- BORGA Gabriela, “Sergio Renán. El que tiene la batuta”, *Página/12*, 21 de julio de 1989, p. 20.
- BORGA Gabriela, “El Instituto Goethe apuesta por las vanguardias”, *La Verdad. Junín*, 31 de octubre de 1993.
- BOTANA ESCUDERO Jaime, “Matalon’s *El Milagro Secreto*. A provocative opera”, *Buenos Aires Herald*, 15 de julio de 1991.
- BARTOLOMÉ MITRE, “Editorial. Censura en el ciclo de la Sinfónica”, *La Nación*, 6 de diciembre de 1985.
- BORGES Jorge Luis, “Las versiones homéricas”, *La Prena*, 5 de agosto de 1932.
- BOTANA ESCUDERO Jaime, “Welcome Alice in Goetheland”, *Buenos Aires Herald*, 28 de marzo de 1989.
- BOTANA ESCUDERO Jaime, “Lambertini-Gandini Team Works Wonders”, *Buenos Aires Herald*, 4 de junio de 1989.
- BOIOLA Karina, y 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 de agosto 2018.
- BRUSCHTEIN Luis, “La chispa que encendió la mecha. Crónica de la noche en que se gestó la rebelión popular”, *Página/12*, 21 de diciembre 2001.
- BUCH Esteban, “Hacia una Lulú domesticada. Nueva puesta en París”, *Lulú*, año II, no. 3, 1992, p. 22.
- CABRERA Hilda, “Un fratricidio en el San Martín. El asesino disponible”, *Página/12*, 3 de septiembre de 1992.
- CABRERA Hilda, “Las decisiones las tomo yo. Ernesto Schoo asumió en el San Martín”, *Página/12*, 22 de agosto de 1996.
- CABRERA Napoleón, “Sobre el texto de Lewis Carroll. Una Alicia para el recuerdo”, 4 de junio de 1989.
- CABRERA Napoleón, “Gandini: glosas, alusiones”, *Clarín*, 7 de julio de 1988, p. 7.
- CABRERA Napoleón, “Un gran revoltoso en Buenos Aires. Luigi Nono conversó de música y de cien temas”, *Clarín*, 10 de diciembre de 1985 p. 9.
- CALZÓN Miguel, “Computadoras: ON”, *Lulú*, año I, no. 1, 1991, p. 70-73; Miguel Calzón, “El programa cmusic”, *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 74-78.
- CAMPS Pompeyo, “Opera, en auspicioso debut”, *Clarín*, 27 de julio de 1990.
- CAMPS Pompeyo, “Britten y una ópera para la juventud”, *Clarín*, 10 de julio de 1991.

- CAÑARDO Marina, “Diálogos imaginarios al ritmo del tango: Satie, Cage y el grupo Línea Adicional”, *La Nación*, 5 de noviembre 2012.
- CAPPA G., “La música se adentra en el laberinto de Jorge Luis Borges”, 14 de febrero 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 de diciembre 2001.
- CASCIERO Roque, “Conservatorios, escuelas y facultades que enseñan música. Las posibilidades para estudiar, desde el López Buchardo hasta el Sadem”, *La Maga*, 12 de enero de 1994, p. 12.
- CATENA Alberto, “Gandini habla de El Cimarrón”, *Revista Teatro Colón*, mayo 1997.
- CHAHER Sandra, “Este año no habrá programas de ballet experimental”, *La Maga*, no. 14, 15 de abril de 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 de septiembre 1993, p. 37.
- CHEREN Liliana, “La Fundación Omega ingresa en su tercer año con muestras de Quino y Fontanarrosa”, *La Maga*, 27 de octubre 1993, p. 34.
- CERANA Carlos, “Hay que ampliar la perspectiva estética de la relación del Colón con la sociedad. Entrevista a Sergio Renán”, *Lulú*, no. 3, 1992, p. 4-8.
- CETTA Pablo y Pablo DI LISCIA, “P.C. SOS”, *Lulú*, año I, no. 3, 1992, p. 62-67.
- COMOLLI Jean-Louis, El silencio de las torres. *Página/12*, 8 de septiembre 2002. Disponible en: <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*, año I, no.2, 1991, p. 19-24.
- COSTANTINI Gustavo, “Impactantes versiones de obras contemporáneas”, *La Opinión*, 16 de julio de 1998.
- COSENTINO Olga, “La tragedia... y una cierta mirada. Se estrenó ‘Un fratricidio’ de Von Bose”, *Clarín*, 3 de septiembre de 1992.
- CRISCOLO Sergio, “Una fundación organiza la Tercera Bienal Joven. En esta nueva edición habrá muestras, recitales y mesas de debate”, *La Maga*, 29 de septiembre de 1993, p. 38.
- CRUZ Alejandro, “‘Infinito Nero’, de Sciarrino, en el Xirgu. El CETC inicia así su temporada”, *La Nación*, 24 de mayo 2006.
- CRUZ Alejandro y 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 de agosto de 1996.
- CRUZ Alejandro, “Oscar Araiz deja el San Martín”, *La Nación*, 12 de diciembre de 1997.
- CRUZ Alejandro, “Quiero al gran público”, *La Nación*, 20 de mayo de 1998.
- DANIELS Alfonso, “Argentina’s DirtyWar: the Museum of Horrors”, *The Telegraph*, 17 de mayo 2008. Disponible en: <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 de noviembre 2016.
- DEL MAZ Mariano, MONJEAU Federico, Fernando García, “Decíamos ayer...”, *Clarín*, 24 de diciembre 2000.
- DELGADO Marcelo, “De un espacio vital a un no lugar”, *Página/12*, 6 de mayo 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 de mayo 2001. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-20/pag17.htm>
- DILLON Marta, “La revolución es feminista”, *Página/12*, 8 de septiembre 2018. Disponible en: <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 de octubre de 1989. Disponible en: <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 de agosto de 1992.
- DUBATTI Jorge, “En la tradición expresionista. ‘Un fratricidio’ y los nuevos pasos del teatro”, *El Cronista*, 7 de septiembre de 1992.
- DUBATTI Jorge, “En el Centro de Experimentación del Colón - Poesía, música y teatro componen un espectáculo atrapante en ‘Sin Voces’”, *El Cronista*, 29 de noviembre de 1999.
- D’URBANO Jorge, “Música. Lilipirorororo, Piii, Toc. Concierto de música contemporánea en el Instituto Di Tella”, *El Mundo*, 10 de noviembre de 1966.
- ENRIQUEZ Mariana, “El trabajo cultural es siempre contracultural”, *Página/12*, 25 de octubre de 1996.
- ESPAÑA Claudio, “El radicalismo promete una ‘sacudida cultural’”, *La Nación*, 3 de agosto de 1996.
- ESPINOSA Patricia, “Consigna: recrear la torre Eiffel sobre el Riachuelo”, *ámbito*, 19 de diciembre 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 de septiembre 2007. Disponible en: <https://www.ambito.com/espectaculos/fin-fiba-y-auguran-continuidad-macri-n3463375>
- ETKIN Mariano, “Alrededor del tiempo”, *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 17-18.
- ETKIN Mariano, “El hombre que está solo y espera”, *Catálogo del Festival “Neue Musik Rümelingen”*, Suiza, 1997. Disponible en: <https://6notas.wordpress.com/2015/03/02/el-hombre-que-esta-solo-y-espera-por-mariano-etkin/>
- ETKIN Mariano, “Alrededor de México”, *Lulú*, Año 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 de noviembre de 1995.
- FALCOFF Laura, “Un espectáculo singular. Diana Theocharidis armó coreografía sobre música de Beethoven y del argentino Matalón”, *Clarín*, 19 de noviembre 2000.
- FEITLOWITZ Marguerite, “Griselda Gambaro by Marguerite Feitlowitz”, *BOMB Magazine*, Julio 1990, p. 6-7.
- FELDMAN Morton, “Después del Modernismo” (trad. C. E. Feiling), *Lulú*, año I, no.1, 1991, p. 9-14.
- FERNÁNDEZ Alicia Liliana, “Música para escuchar a Borges”, *La Gaceta*, 13 de septiembre 2010.
- FERNÁNDEZ BITAS Marcelo, “Ópera basada en textos de Borges. Manos a la obra”, *El Cronista*, 5 de julio de 1991.
- FERNANDEZ WALKER Gustavo, “La revista que cambió la crítica musical argentina”, *Clarín, Suplemento Ñ*, 19 de octubre 2011.

- FERRARI Andrea, “La música de la bronca. En los barrios”, *Página/12*, 21 de diciembre 2001.
Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-21/pag19.htm>
- FERRARI Vanina y 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 de julio de 1992, p. 3.
- FESSEL Pablo, “El acento agudo” en Federico Monjeau (y otros), *Lulú*, p. 19-22.
- FISCHERMAN Diego, “Breves. Los músicos de la Sinfónica Nacional no están conformes con su nuevo director”, *La Maga*, 11 de marzo de 1992, p. 10.
- FISCHERMAN Diego, “La ‘Missa Solemnis’ según Gardiner fue elegida como disco del año por la crítica europea”, *La Maga*, 11 de marzo de 1992, p. 10.
- FISCHERMAN Diego, “Gerardo Gandini - compositor: Las citas sirven para evitar lo previsible/Eurídice, una mujer desaparecida”, *La Maga*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1992, p. 11.
- FISCHERMAN Diego, “Dos obras revolucionarias de distintas épocas en Recoleta. ‘Siete canciones para un rey loco’ y ‘Lamento de Arianna’, por el Centro de Experimentación”, *La Maga*, no. 14, 15 de abril de 1992, p. 20.
- FISCHERMAN Diego, “Para salvar la vaca. *Tal y Tul*, ópera para pibes”, *Página/12*, 16 de julio de 1993.
- FISCHERMAN Diego, “Cage revisitado. Four Walls”, *Página/12*, 5 de octubre de 1994.
- FISCHERMAN Diego, “La historia del soldado”, *Revista Teatro Colón*, septiembre de 1994.
- FISCHERMAN Diego, “Música contra el aburrimiento. Halloween”, *Página/12*, 1 de septiembre de 1994.
- FISCHERMAN Diego, “Con el diablo en casa. Historia del soldado”, *Página/12*, 10 de septiembre de 1994.
- FISCHERMAN Diego, “Una temporada alta. Música clásica 1994”, *Página/12*, 17 de diciembre de 1994.
- FISCHERMAN Diego, “La música de vanguardia de los 60, en los 90”, *Página/12*, 8 de junio de 1995.
- FISCHERMAN Diego, “El lugar sin límites. John Cage revisitado”, *Página/12*, 2 de agosto de 1995.
- FISCHERMAN Diego, “Amor, inspiración, destino”, *Página/12*, 23 de septiembre de 1995.
- FISCHERMAN Diego, “Una demanda contra el olvido. Diario de un desaparecido”, *Página/12*, 27 de septiembre de 1995.
- FISCHERMAN Diego, “La ‘otra música’ se dispone a decir presente con un ciclo”, *Página/12*, 11 de julio de 1996, p. 26.
- FISCHERMAN Diego, “Un año brillante para los fans de la música clásica”, *Página/12*, 31 de diciembre de 1996.
- FISCHERMAN Diego, “Clásicos de la semana pasada. Francisco Kröpfl y un ciclo atípico”, *Página/12*, 19 de abril de 1997.
- FISCHERMAN Diego, “Una ópera-homenaje a la Revolución Cubana”, *Página/12*, 30 de mayo de 1997.
- FISCHERMAN Diego, “Tres compositores en busca de una misma obra”, *Revista Teatro Colón*, septiembre de 1997.
- FISCHERMAN Diego, “El satánico Dr. Kitsch”, *Página/12*, 9 de abril de 1998.
- FISCHERMAN Diego, “Mahagonny versión hardcore”, *Página/12*, 16 de abril de 1998.
- FISCHERMAN Diego, “Vieras qué lindo el teatro con música, lo vieras en la Recoleta”, *Página/12*, 27 de junio de 1998.

FISCHERMAN Diego, “Los sonidos de este siglo. El martes empieza el Ciclo de Música del San Martín”, *Página 12*, 1 de octubre de 1998.

FISCHERMAN Diego, “El comic va a la ópera”, *Página/12*, 27 de octubre de 1998.

FISCHERMAN Diego, “Un quinteto para el principio del tiempo que viene”, *Página/12*, 30 de abril de 1999.

FISCHERMAN Diego, “Fantasmas en el Centro Experimental del Colón”, *Página/12*, 29 de mayo de 1999.

FISCHERMAN Diego, “Venganza de los fantasmas caídos”, *Página/12*, 3 de junio de 1999.

FISCHERMAN Diego, “Los fantasmas de la ópera”, *Página/12*, 6 de junio de 1999.

FISCHERMAN Diego, “Días de radio”, *Radar*, 7 de noviembre de 1999, p. 6-7.

FISCHERMAN Diego, “Lo que hacemos los compositores se parece mucho a la astrofísica”, *Página/12*, 2 de noviembre de 1999.

FISCHERMAN Diego, “Un concierto para recorrer tres décadas de coherencia estética”, *Página/12*, 12 de noviembre de 1999.

FISCHERMAN Diego, “Una obra sobre la ausencia”, *Página/12*, 20 de noviembre de 1999, p. 27.

FISCHERMAN Diego, “Los sonidos de las catacumbas”, *Página/12*, 23 de noviembre de 1999.

FISCHERMAN Diego, “Seis personajes en busca de la tierra prometida”, *Página/12*, 7 de mayo 2000.

FISCHERMAN Diego, “Como caballo de pueblo”, *Página/12*, 7 de mayo 2000.

FISCHERMAN Diego, “Un mes musical que va de Monteverdi a Leos Janacek”, *Página/12*, 3 de junio 2000.

FISCHERMAN Diego, “Para despedir al siglo, un saludo a toda orquesta”, *Página/12*, 13 de julio 2000.

FISCHERMAN Diego, “Un ciclo para escuchar la música que un siglo no oyó”, *Página/12*, 7 de noviembre 2000.

FISCHERMAN Diego, “El Arditti: un lujo para el ciclo del San Martín”, *Página/12*, 9 de noviembre 2000.

FISCHERMAN Diego, “El varieté llega al Colón, en un programa del siglo XX”, *Página/12*, 2 de noviembre 2001. Disponible en: <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 de noviembre 2001. Disponible en: <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 de diciembre 2001.

FISCHERMAN Diego, “La desolada poesía del caminante”, *Página/12*, 25 de octubre 2002.

FISCHERMAN Diego, “El Colón con verso”, *Página/12*, 29 de octubre 2008.

FISCHERMAN Diego, “Los hijos de la lágrima”, *Página/12*, 18 de septiembre 2011.

FISCHERMAN Diego, “Prometeo, una empresa heroica”, *Página/12*, 16 de noviembre 2013.

FISCHERMAN Diego, “Un hecho estético trascendente”, *Página/12*, 19 de noviembre 2013.

FISCHERMAN Diego, “Tenemos que hacer que las cosas suenen por primera vez”, *Página/12*, 14 de marzo 2014.

FISCHERMAN Diego, “La notable vigencia de una apuesta”, *Página/12*, 25 de abril 2014. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-32017-2014-04-25.html>

- FONTANA Juan Carlos, “Gerardo Gandini. Componer y difundir música contemporánea”, *Revista Qué hacemos*, Buenos Aires, julio 1992.
- FORN Juan, “El Estado sitiado”, *Página/12*, 21 de diciembre 2001. Disponible en: <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 de enero 2001. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-02/01-02-26/pag21.htm> (último acceso 20 de mayo de 2019).
- FRIERA Silvina, “La cultura, resistencia a la oscuridad. El Goethe-Institut celebra cincuenta años en la Argentina con múltiples actividades”, *Página/12*, 20 de mayo 2017.
- GAINZA María, “La alquimista”, *Página/12*, 17 de septiembre 2006.
- GALLONE Osvaldo, “Buenos Aires Capital de las Artes. La fiesta del encuentro”, *El periodista de Buenos Aires*, 13 de diciembre de 1985 p. 26.
- GANDINI Gerardo, “Objetos encontrados: apuntes sobre algunos procedimientos utilizados por el compositor desde 1966 hasta la fecha”, *Lulú*, año I, no. 1, 1991, p. 57-64.
- GARCÍA MARQUEZ Gabriel, “Encuentro de intelectuales. Palabras para un nuevo milenio”, *El periodista de Buenos Aires*, 13 de diciembre de 1985.
- GARFF Juan, “Títeres con voz de ópera”, *Clarín*, 25 de julio de 1998.
- GESELL Silvia, “La música de Erik Satie da magia a la danza”, *La Nación*, 25 de agosto de 1993.
- GESELL Silvia, “Música de John Cage como fuente de inspiración para la danza”, *La Nación*, 2 de octubre de 1994.
- GESELL Silvia, “Vanguardias dislocadas”, *La Nación*, 21 de septiembre de 1996.
- GESELL Silvia, “Ryoanji, escalera a la paz”, *La Nación*, 26 de julio de 1999.
- GIACANI Aída, “Arrabal logró provocar el escándalo”, *La Razón*, 12 de diciembre de 1985 p. 32.
- GIANERA Pablo, “La patria musical”, *Página/12*, 23 de julio 2003.
- GIANERA Pablo, “Magistral alegoría de la decadencia”, *La Nación*, 11 de noviembre 2007. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/magistral-alegoria-de-la-decadencia-nid961161>
- GIANERA Pablo, “Una idea convertida en espacio”, *La Nación*, 25 de mayo 2008.
- GIANERA Pablo, “Con la magia de Gandini y Gambaro”, *La Nación*, 23 de octubre de 2012. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/con-la-magia-de-gandini-y-gambaro-nid1519692/>
- GIANERA Pablo, “Prometeo, la ópera imposible”, *La Nación*, 15 de noviembre 2013.
- GIANERA Pablo, “Steve Reich: ‘la buena música no presenta ninguna exigencia’”, *La Nación*, 22 de junio 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 de abril de 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 de abril de 1992.
- G. M., “Una pieza lírica de Kafka y von Bose. El Goethe en el San Martín”, *La Prensa*, 3 de septiembre de 1992.
- GILBERT Abel, “Opinión. El Colón ‘Okupa’”, *Página/12*, 15 de noviembre 2001.
- GIMÉNEZ Alberto Emilio, “El Ensemble 13 en el Instituto Goethe”, *La Nación*, 8 de abril de 1989.

- GIORDANO Santiago, “Un experimento muy poco vanguardista”, *Página/12*, 6 de mayo 2008.
- GIORELLO Eduardo, “La Filarmónica inició su primera gira europea”, *La Maga*, 24 de julio de 1992, p. 21.
- GOCIOI Judith y Hernán AMEIJERAS, “Mi accionar mantiene vigente el pensamiento de Perón. José María Castiñeira de Dios hace un balance de su gestión”, *La Maga*, 12 de mayo de 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 de diciembre de 1985, p. 10.
- GONZALEZ Daniel, “El escándalo final convirtió la conferencia de Arrabal en un hecho teatral surrealista”, *La Razón*, 11 de diciembre de 1985, p. 11.
- GONZALEZ Daniel, “La cultura democrática y su noche en el Colón”, *La Razón*, 10 de diciembre de 1985, p. 12.
- GOODMAN Nelson, “¿Cuándo es el arte?” (trad. C. E. Feiling), *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 11-16.
- G.P., “Diez días que conmovieron al Goethe. Minimal, Watson”, *Clarín*, 21 de abril de 1989.
- GRANOVSKY Martín, “El día (y la noche) del no va más”, *Página/12*, 20 de diciembre 2001. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-20/pag03.htm>
- GUERRIERO Leila, “Mundo Impa”, *La Nación*, 22 de abril 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/212782-mundo-impa> (último acceso 20 de mayo de 2019).
- HALFON Mercedes, “Adelante radicales”, *Página/12*, 3 de junio 2018.
- HIMITIAN Evangelina, “Escenas de una ciudad sobrepasada”, *La Nación*, 21 de diciembre 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/361017-escenas-de-una-ciudad-sobrepasada> (último acceso 20 de mayo de 2019).
- I.B., “Este es el momento de buscar la excelencia. Dario Lopérvido, nuevo director del Centro Cultural Ricardo Rojas”, *La Maga*, 25 de mayo de 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 de septiembre 2000.
- J.G., “Los chicos participan”, *Clarín*, 17 de julio de 1993.
- KLÜPPELHOLZ Werner, “Componer en el posmodernismo. Mauricio Kagel en diálogo con Werner Klüppenholtz” (trad. León Mames), *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 4-10.
- KOHAN Pablo, “La Bandina: sonido moderno y atractivo con cacerolas propias”, *La Nación*, 23 de enero 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/361378-la-bandina-sonido-moderno-y-atractivo-con-cacerolas-propias> (último acceso 20 de mayo de 2019).
- KOHAN Pablo, “Colón modelo 1998: Detrás de las noticias, la verdadera historia”, *La Nación*, 18 de octubre de 1997.
- KOHAN Pablo, “Visita a los sonidos del siglo”, *La Nación*, 12 de julio 2000.
- KOHAN Pablo, “Lo que va del Colón al Teatro Argentino”, *La Nación*, 31 de diciembre 2000.
- KOHAN Pablo, “Stravinsky en cinco creaciones argentinas”, *La Nación*, 25 de noviembre 2000.
- KOREMBLIT Claudio, “Los nietos del viejo Cage”, *El Musiquero*, enero 1990.
- KOVADLOFF Santiago, “El estallido de la verdad”, *La Nación*, 21 de diciembre 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/360926-el-estallido-de-la-verdad> (último acceso 20 de mayo de 2019).
- KRÖPFL Francisco, “Una aproximación al análisis y a la composición del ritmo”, *Lulú*, año I, no.1, 1991, p. 77-80.

- LACONA Juan, "Ariel Ramírez", *La Razón*, 7 de diciembre de 1985, p. 39.
- LAMBERTINI Marta, "Alice, en los bordes inquietantes del sueño", *Revista del Teatro Colón*, mayo 1993.
- LANDABURU Jorge, "Comenzó el Primer Encuentro de la Cultura Democrática. Astor Piazzolla fue designado Ciudadano Ilustre", *La Razón*, 3 de diciembre de 1985.
- LANDARBURU Jorge, "Un ciclo necesario: La música contemporánea y las nuevas tecnologías", *Revista Teatro*, abril 1997, año 3, No. 5.
- LERER Diego, "La nueva película de Jonathan Demme será la primera gran producción sobre el SIDA", *La Maga*, 15 de julio de 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 de agosto de 1992, p. 8.
- LIUT Martín, "La mitad del personal trabaja en 'negro'. El Teatro Argentino de La Plata mantiene contratos irregulares", *La Maga*, 16 de septiembre de 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 de septiembre de 1992, p. 26.
- LIUT Martín y Fernando SÁNCHEZ, "'En la Argentina todo se pincha interesadamente', asegura Miguel Ángel Estrella, fundador de Música Esperanza", *La Maga*, 30 de septiembre de 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 de octubre de 1992, p. 10.
- LIUT Martín, "La revista musical 'Lulú' vuelve a salir a partir de noviembre", *La Maga. Noticias de cultura*, 21 de octubre de 1992, p. 10.
- LIUT Martín, "Sigue la polémica por la cámara acústica del Colón", *La Maga*, 4 de noviembre de 1992, p. 21.
- LIUT Martín, "Haydée Schvartz estrenó la obra 'Four Walls'", *La Maga*, 2 de diciembre de 1992, p. 13.
- LIUT Martín, "Tomás Marco habla sobre la falta de difusión de la música contemporánea", *La Maga*, 2 de diciembre de 1992, p. 13.
- LIUT Martín, "Cómo escucha la gente y cómo escuchan los músicos. Los docentes Carmelo Saítta y María del Carmen Aguilar opinan sobre los modos de percibir el arte" - "La educación musical de los conservatorios", *La Maga*, 23 de diciembre de 1992, p. 9.
- LIUT Martín, "Tomás Marco: 'La revolución armónica ya terminó'", *La Maga*, 13 de enero de 1993, p. 22.
- LIUT Martín, "Giacomo Manzoni estudia las sumas sonoras y tímbricas", *La Maga*, 13 de enero de 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 de enero de 1993, p. 25.
- LIUT Martín, "Breves. Jornadas de Musicología", *La Maga*, 3 de marzo de 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 de marzo de 1993, p. 10.
- LIUT Martín, "Se cumplen diez años de la creación de la Academia Bach", *La Maga*, 17 de marzo de 1993, p. 9.

- LIUT Martín, “La Filarmónica estrena una obra para marimba y orquesta”, *La Maga*, 17 de marzo de 1993, p. 9.
- LIUT Martín, “Distintos criterios para organizar los abonos musicales”, *La Maga*, 24 de marzo de 1993, p. 29.
- LIUT Martín, “Los libros y las 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 de abril de 1993, p. 9.
- LIUT Martín, “Concierto de Stephen Drury en el Goethe”, *La Maga*, 14 de abril de 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 de abril de 1993, p. 24.
- LIUT Martín, “Abren una nueva sala para música académica en San Telmo”, *La Maga*, 12 de mayo de 1993, p. 15.
- LIUT Martín, “La falta de personal pone en peligro la continuidad de las clases en el Conservatorio Municipal De Falla. Unos 1.500 alumnos podrían perder sus cursos de música por problemas de higiene”, *La Maga*, 19 de mayo de 1993, p. 4.
- LIUT Martín, “El coro y el ensamble instrumental de Icana recuperan la realización de óperas de cámara”, *La Maga*, 26 de mayo de 1993, p. 15.
- LIUT Martín, “El Ensemble Halloween homenajea a John Cage en el Colón”, *La Maga*, 2 de junio de 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 de junio de 1993, p. 13.
- LIUT Martín, “Cuatro jóvenes dirigen la Orquesta de Cámara Mayo. Directores latinoamericanos becados en Venezuela se presentan en el San Martín”, *La Maga*, 30 de junio de 1993, p. 17.
- LIUT Martín, “Homenajean a Guillermo Graetzer y a César Franchisena”, *La Maga*, 21 de julio de 1993, p. 47.
- LIUT Martín, “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 de septiembre de 1993, p. 10.
- LIUT Martín, “Las citas y los niveles de comprensión”, *La Maga*, 8 de septiembre de 1993, p. 10.
- LIUT Martín, “Para el director del Centro Internacional de Estudio Musicales, ‘los docentes de Latinoamérica están atrasados’”, *La Maga*, 20 de octubre de 1993, p. 15.
- LIUT Martín, “El Cantapueblo 93 reunió 170 coros en Mendoza. 5000 coreutas de todo el país cantaron durante nueve días en varias ciudades mendocinas”, *La Maga*, 27 de octubre de 1993, p. 45.
- LIUT Martín, “Estrenan una ópera con rap e influjos del rock”, 10 de noviembre de 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 convertidor gráfico-analógico”, *La Maga*, 8 de diciembre de 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 de diciembre de 1993, p. 48.

- LIUT Martín, “Corremos en el Turismo Carretera de las computadoras”, *La Maga*, 29 de diciembre de 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 de enero de 1994, p. 39.
- LIUT Martín, “La acción evangelizadora protestante”, *La Maga*, 5 de enero de 1994, p. 39.
- LIUT Martín, “Pedro Ignacio Calderón asumió la dirección de la Sinfónica Nacional. El director más prestigiosa de la Argentina presenta sus proyectos para su nueva orquesta” – “Un organismo oficial con problemas internos”, *La Maga*, 12 de enero de 1994, p. 14.
- LIUT Martín, “Hace 37 años moría Arturo Toscanini. Un director de orquesta tomado como símbolo del antifascismo”, *La Maga*, 19 de enero de 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 de febrero de 1994, p. 12.
- LIUT Martín, “Distintas etapas de la música culta contemporánea”, *La Maga*, 9 de febrero de 1994, p. 12.
- LIUT Martín y Carlos Inzillo, “Valioso material perdido de clásica y jazz”, *La Maga*, 16 de febrero de 1994, p. 7.
- LIUT Martín, “Más de 160 espectáculos de música académica”, *La Maga*, 9 de marzo de 1994, p. 8.
- LIUT Martín, “Inauguran parte del edificio del Instituto de Musicología”, *La Maga*, 30 de marzo de 1994, p. 13.
- LIUT Martín, “Los espacios alternativos renuevan la música clásica”, *La Maga*, 4 de mayo de 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 de junio de 1994, p. 8.
- LIUT Martín, “‘Európera V’ en el Centro Cultural San Martín”, *La Maga*, 29 de junio de 1994, p. 36.
- LIUT Martín, “John Cage, el ‘profeta de la desorganización musical’”, *La Maga*, 29 de junio de 1994, p. 36.
- LIUT Martín, Alberto Emilio Giménez, “Pierre Boulez, intérprete del pensamiento musical del siglo”, *La Nación*, 19 de octubre de 1996.
- LIUT Martín, “Imágenes de Schumann en un testimonio de Gerardo Gandini”, *La Nación*, 23 de octubre de 1996.
- LIUT Martín, “Compositores con tutú”, *La Nación*, 21 de septiembre de 1996.
- LIUT Martín, “Hans Wener Henze. Un ecléctico fiel a sí mismo”, *Revista Teatro Colón*, mayo 1997.
- LIUT Martín, “El tango, como un clásico”, *La Nación*, 1997.
- LIUT Martín, “En el 97, la nueva música toma vuelo”, *La Nación*, 11 de enero de 1997.
- LIUT Martín, “Un Schönberg de lujo en el BAC”, *La Nación*, 19 de abril de 1997.
- LIUT Martín, “Gandini, el tango y después”, *La Nación*, 4 de mayo de 1997.
- LIUT Martín, “Un piano de película”, *La Nación*, 3 de junio de 1997.
- LIUT Martín, “Cuando la música se iguala a la imagen”, *La Nación*, 6 de junio de 1997.
- LIUT Martín, “Otra maratón de música”, *La Nación*, 12 de agosto de 1997.
- LIUT Martín, “Fito y Gandini, alrededor de Cage”, *La Nación*, 15 de agosto de 1997.
- LIUT Martín y René VARGAS VERA, “Cien años de Paz”, *La Nación*, 18 de agosto de 1997.
- LIUT Martín, “Reescribir a Monteverdi”, *La Nación*, 22 de agosto de 1997.

LIUT Martín, “El Colón se sumó a la fiesta. El Kronos Quartet convocó a un público tan heterogéneo como su música”, *La Nación*, 14 de octubre de 1997.

LIUT Martín, “El Teatro Colón desafina”, *La Nación*, 18 de octubre de 1997.

LIUT Martín, “El Teatro Colón desafina”, *La Nación*, 18 de octubre de 1997.

LIUT Martín, “Un infierno del que no se quiere hablar”, *La Nación*, 21 de noviembre de 1997.

LIUT Martín, “Nueva música, mayor público”, *La Nación*, 31 de diciembre de 1997.

LIUT Martín, “Brecht y Weill, sin subtítulos”, *La Nación*, 11 de abril de 1998.

LIUT Martín, “Los desafíos de la nueva música”, *La Nación*, 11 de abril de 1998.

LIUT Martín, “Brecht-Weill, contundente y sin fisuras”, *La Nación*, 15 de abril de 1998.

LIUT Martín, “Finalmente, se levantó el ciclo Experimenta”, *La Nación*, 7 de junio de 1998.

LIUT Martín, “El último adiós a Juan Carlos Paz”, *La Nación*, 28 de junio de 1998.

LIUT Martín, “Contemporáneos de la mejor música”, *La Nación*, 9 de octubre de 1998.

LIUT Martín, “Tres días de nueva música”, *La Nación*, 17 de octubre de 1998.

LIUT Martín, “Con el canto en la sangre”, *La Nación*, 26 de octubre de 1998.

LIUT Martín, “Por otra estética musical”, *La Nación*, 3 de noviembre de 1998.

LIUT Martín, “Aires sonoros del Siglo de Oro español”, *La Nación*, 3 de diciembre de 1998.

LIUT Martín, “La vanguardia musical llega por triplicado”, *La Nación*, 3 de diciembre de 1998.

LIUT Martín, “Siglo de la diversidad”, *La Nación*, 25 de octubre de 1999.

LIUT Martín, “Con solvencia camarística”, *La Nación*, 29 de abril de 1999.

LIUT Martín, “Una tuerca aceitada”, *La Nación*, 2 de junio de 1999.

LIUT Martín, “La poesía de Beckett hecha música”, *La Nación*, 10 de julio de 1999.

LIUT Martín, “Laboratorio musical. Con un homenaje a Kagel, comienza mañana Experimenta 99”, *La Nación*, 5 de agosto de 1999.

LIUT Martín, “Clásica. Experimenta”, *La Nación*, 3 de septiembre de 1999.

LIUT Martín, “Una lograda ópera con aires expresionistas”, *La Nación*, 15 de septiembre de 1999.

LIUT Martín, “Ópera para el Festival”, *La Nación*, 11 de septiembre de 1999.

LIUT Martín, “Espacio seguro para la nueva música”, *La Nación*, 1 de noviembre de 1999.

LIUT Martín, “Con la fuerza del susurro”, *La Nación*, 4 de noviembre de 1999.

LIUT Martín, “Al borde del silencio”, *La Nación*, 11 de noviembre de 1999.

LIUT Martín, “La radio también hace música”, *La Nación*, 18 de noviembre de 1999.

LIUT Martín, “Buenos Aires, nueva música”, *La Nación*, 20 de noviembre de 1999.

LIUT Martín, “Una alianza fértil”, *La Nación*, 25 de noviembre de 1999.

LIUT Martín, “Otras luces para la misma escultura”, *Revista Clásica*, agosto 2000.

LIUT Martín, “Dos espectáculos de Séptima Práctica”, *La Nación*, 18 de abril 2000.

LIUT Martín, “El quinteto CEAMC llega al disco”, *La Nación*, 20 de abril 2000.

LIUT Martín, “El ecléctico siglo XX”, *La Nación*, 16 de septiembre 2000.

LIUT Martín, “Un puente entre el pasado y el futuro. Hoy comienza un ciclo dedicado a la obra de Gyorgy Ligeti”, *La Nación*, 28 de agosto 2000.

LIUT Martín, “Renovada experiencia musical”, *La Nación*, 2 de octubre 2000.

LIUT Martín, “El legado de Gyorgy Ligeti”, *La Nación*, 14 de octubre 2000.

LIUT Martín, “Un espectáculo de resistencia-Bajo el signo de la mayor austeridad”, *La Nación*, 29 de abril 2000.

LIUT Martín, “John Cassavetes, en castellano”, *La Nación*, 4 de agosto 2000.

- LIUT Martín, “Sólo música”, *La Nación*, 2 de noviembre 2000.
- LIUT Martín, “Esta noche debutará en la Argentina el cuarteto Arditti”, *La Nación*, 7 de noviembre 2000.
- LIUT Martín, “Brillante debut en la Argentina”, *La Nación*, 11 de noviembre 2000.
- LIUT Martín, “El sintetizador viviente. Se presentará una grabación del Colectivo de Creación Sonora”, *La Nación*, 10 de diciembre 2000.
- LIUT Martín, “Diversidad de universos sonoros”, *La Nación*, 10 de noviembre 2001, p. 6.
- LIUT Martín, “El día en que el Colón fue un circo”, *La Nación*, 15 de noviembre 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-dia-en-que-el-colon-fue-un-circo-nid351380/>
- LIUT Martín, “No más anónimos”, *La Nación*, 18 de noviembre 2001.
- LIUT Martín, “Gran momento de los músicos argentinos”, *La Nación*, 21 de diciembre 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/gran-momento-de-los-musicoS/A,rgentinos-nid360830/>
- LIUT, Martín, “Sinfonía para bombo y helicópteros”, *Página/12*, 4 de julio 2003. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-22206-2003-07-04.html>
- LIUT Martín, “Compositor de ciudades”, *La Nación*, 4 de abril 2005.
- LO BIANCO Alicia, “Luigi Nono, compositor italiano. El maestro no pudo hablar de música”, *Clarín*, 12 de diciembre de 1985, p. 45.
- LÓPEZ ANAYA Jorge, “Dos críticos analizan las vinculaciones entre los 60 y los 90”, *La Maga*, 30 de marzo de 1994, p. 9.
- LÓPEZ ITURBE Abel, “‘El fratricidio’ mostró el talento de Von Bose”, *Ámbito financiero*, 8 de septiembre de 1992.
- LUZA Marcela, “Las formas del autoritarismo”, *Revista Somos Buenos Aires*, 27 de junio de 1990.
- MARCHETTI Pablo, “El drama del belicismo quedó reflejado por el rock nacional”, *La Maga*, 1 de abril de 1992, p. 2.
- MARCHETTI Pablo, “Caetano Veloso habla del Brasil de la miseria y la violencia en ‘Circuladô’”, *La Maga*, 29 de abril de 1992, p. 22.
- MARCHETTI Pablo y LIUT Martín, “Todo tipo de música puede ser popular si la pasan un día entero por radio”, *La Maga*, 29 de septiembre de 1993, p. 40.
- MEHL Ruth, “Una moderna ópera para niños”, *La Nación*, 21 de julio de 1993.
- MEHL Ruth, “Ambiciosa obra, pero poco lograda”, *La Nación*, 23 de julio de 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 de julio de 1988.
- MONJEAU Federico, “La delicada agitación de Rihm”, *Página/12*, 29 de julio de 1989.
- MONJEAU Federico, “Música con vestido de fiesta”, *Página/12*, 4 de julio de 1989.
- MONJEAU Federico, “Minimalismos, minimalistas y algunos otros diagnósticos”, *Página/12*, 20 de abril de 1989.
- MONJEAU Federico, “Teatro Musical. Alicia en el país de la ópera”, *Página/12*, 22 de abril de 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 de marzo de 1990.

MONJEAU Federico, "Pierrot en combate", *Página/12*, 27 de julio de 1990.

MONJEAU Federico, "El Colón en Recoleta, con dos estrenos", *Página/12*, 13 de octubre de 1990.

MONJEAU Federico, "Introducción al Dossier", *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 32.

MONJEAU Federico, "Cartas", *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 1, 79.

MONJEAU Federico, "El Milagro del Sábado 29. Borges canta en la ópera", *Página/12*, 23 de junio de 1991.

MONJEAU Federico, "Teatro con respiración musical. La historia del soldado", *Página/12*, 26 de abril de 1991.

MONJEAU Federico, "Editorial", *Lulú*, año I, no. 4, 1992, p. 1.

MONJEAU Federico, "Neorromántico y actual", *Clarín*, 3 de septiembre de 1992.

MONJEAU Federico, "Lo irónico y lo cómico", *Clarín*, 12 de mayo de 1993.

MONJEAU Federico, "Tres obras discordantes. Stephen Drury en el Instituto Goethe", *Clarín*, 19 de abril de 1993.

MONJEAU Federico, "Haydée Schvartz y un álbum excepcional. Piano de los '90", *Clarín*, 24 de julio de 1993.

MONJEAU Federico, "Alrededor de John Cage en el Colón subterráneo", *Clarín*, 5 de julio de 1993.

MONJEAU Federico, "La última locura de Schumann. Testimonio de María Schumann", *Clarín*, 21 de junio de 1993.

MONJEAU Federico, "Ópera pequeña, no infantil", *Clarín*, 17 de julio de 1993.

MONJEAU Federico, "Concierto inolvidable. Música/Crítica: Ensemble Avantgarde de Leipzig en el Colón", *Clarín*, 21 de agosto de 1993.

MONJEAU Federico, "De Madrigales y vanguardias. Espectáculo de un centro experimental", *Clarín*, 20 de agosto de 1994.

MONJEAU Federico, "Seis días de cara al futuro. Valioso muestrario en el Primer Festival de Música de Nuestro Tiempo", *Clarín*, 2 de septiembre de 1994.

MONJEAU Federico, "Por amor a Brecht. Dos obras de diferentes estilos", *Clarín*, 28 de octubre de 1994.

MONJEAU Federico, "Fragmentos del universo de un maestro", *Clarín*, 9 de julio de 1994.

MONJEAU Federico, "Orquesta en llamas", *Clarín*, 2 de septiembre de 1995.

MONJEAU Federico, "Opera de Vanguardia. Se estrenó 'Estudio al estilo veneciano', en el Centro Cultural Borges", *Clarín*, 24 de julio de 1996.

MONJEAU Federico, "Una síntesis enriquecedora. Valiosa experiencia en el ciclo Nuevas Tecnologías por Nueve Compositores", *Clarín*, 22 de abril de 1997.

MONJEAU Federico, "Destello del siglo veinte", *Clarín*, 3 de mayo de 1997.

MONJEAU Federico, "Se estrena una ópera 'a la cubana'. Hoy en el Centro de Experimentación del Colón", *Clarín*, 15 de mayo de 1997.

MONJEAU Federico, "La belleza de un relato épico", *Clarín*, 24 de mayo de 1997.

MONJEAU Federico, "Una ferretería musical", *Clarín*, s/f, agosto de 1997.

MONJEAU Federico, "Nueva música argentina. Gerardo Gandini estrenó tres obras en el Teatro San Martín", *Clarín*, 30 de agosto de 1997.

MONJEAU Federico, "Un proyecto más que ambicioso", *Clarín*, 5 de septiembre de 1997.

MONJEAU Federico, "Música y memoria", *Punto de Vista* 60, 1998, p. 25-27.

MONJEAU Federico, "La sociedad de dos poetas únicos", *Clarín*, 13 de abril de 1998.

MONJEAU Federico, "De Frank Zappa a Iannis Xenakis", *Clarín*, 31 de octubre de 1998.

MONJEAU Federico, “Opera teatral con notable elenco”, *Clarín*, 1 de junio de 1999.

MONJEAU Federico, “La hora de Morton Feldman”, *Clarín*, 2 de noviembre de 1999.

MONJEAU Federico, “Una velada histórica”, *Clarín*, 6 de noviembre de 1999.

MONJEAU Federico, “Caminos de cornisa”, *Clarín*, 13 de noviembre de 1999.

MONJEAU Federico, “El género amenazado”, *Clarín*, 23 de noviembre 1999.

MONJEAU Federico, “Cierre brillante del ciclo del San Martín”, *Clarín*, 27 de noviembre de 1999.

MONJEAU Federico, “Las mejores ofertas de la temporada”, *Clarín*, 22 de marzo 2000.

MONJEAU Federico, “Antonio Tauriello: escapar al desgaste”, *Revista Clásica*, julio 2000.

MONJEAU Federico, “Comienza una semana excepcional”, *Clarín*, 9 de julio 2000.

MONJEAU Federico, “Vanguardia en el Colón”, *Clarín*, 12 de julio 2000.

MONJEAU Federico, “Se repuso Mahagonny en una versión reducida”, *Clarín*, 6 de mayo 2000.

MONJEAU Federico, “Cuando la mafia copa la ópera”, *Clarín*, 12 de agosto 2000.

MONJEAU Federico, “Opera de cámara y mafia. Se presenta una obra inspirada en John Cassavetes”, *Clarín*, 3 de agosto 2000.

MONJEAU Federico, “Cuatro músicos que volaron alto. Llega el Cuarteto Arditti”, *Clarín*, 6 de noviembre 2000.

MONJEAU Federico, “Bailar a Calvino. El Teatro Colon retoma hoy las actividades”, *Clarín*, 11 de noviembre 2000.

MONJEAU Federico, “Un nuevo brillo de la música”, *Clarín*, 12 de noviembre 2000.

MONJEAU Federico, “Historias de soldados”, *Clarín*, 23 de noviembre 2000.

MONJEAU Federico, “¿Qué es la música contemporánea? Los alcances de un género”, *Clarín. Suplemento espectáculos*, 22 de octubre 2001, p. 1, 6, 7.

MONJEAU Federico, “Los alcances de un género. ¿Qué es la música contemporánea?”, *Clarín, Suplemento Espectáculos*, 22 de octubre de 2001, p. 1-6-7.

MONJEAU Federico, “La música contemporánea, de fiesta”, *Clarín*, 20 de octubre 2002.

MONJEAU Federico, “Un formidable teatro de sonidos”, *Clarín*, 11 de noviembre 2007.

MONJEAU Federico, “Homenaje a Olivier Messiaen. Un tributo merecido”, *Clarín*, 22 de junio 2008.

MONJEAU Federico, “Es más fácil pensar en el ruido. Entrevista Gerardo Gandini”, *Clarín*, 2 de marzo 2011.

MONJEAU Federico, “Los fuegos originarios”, *Clarín Revista Ñ*, 18 de marzo 2014.

MONJEAU Federico, “Vanguardias criollas e ideología ruidista. Concierto Escritura Argentinas en el auditorio cheLA”, *Clarín*, 21 de noviembre 2014.

MONJEAU Federico, “Intenso y contenido”, *Clarín*, 22 de abril 2015.

MONJEAU Federico, “Adiós a una gran compositora. Murió Marta Lambertini”, *Clarín*, 26 de abril 2019.

MONTERO Juan Carlos, “En busca de un lenguaje nuevo para el teatro musical”, *La Nación*, 4 de septiembre de 1992.

MONTERO Juan Carlos, “Leos Janáček, con el vuelo de Araíz”, *La Nación*, 8 de octubre 1997.

MONTERO Juan Carlos, “Un compositor atrapado sin salida”, *La Nación*, 4 de septiembre de 1992.

MONTERO Juan Carlos, “Vuelo hacia la vanguardia”, *La Nación*, 28 de agosto de 1998.

MONTERO Juan Carlos, “Veltri: ‘Mi criterio es más conservador’”, *La Nación*, 18 de octubre de 1997.

- MONTERO Juan Carlos, “Destellos con percusión y canto”, *La Nación*, 6 de noviembre de 1999.
- MONTERO Juan Carlos, “Una ópera con fantasmas”, *La Nación*, 29 de mayo de 1999.
- MORENO Marcelo, “La gestión de O’Donnell. Pacho el múltiple”, *El periodista de Buenos Aires*, 13 de diciembre de 1985, p. 28.
- MORENO María, “Los sonidos de la resistencia”, *Página/12*, 2 de enero 2001. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-02/01-02-16/nota4.htm> (último acceso 20 de mayo de 2019).
- MUCCI Cristina, “Reflexiones sobre el encuentro”, *La Razón*, 4 de diciembre de 1985, p. 27.
- MÜLLER, Martín, “Dos experiencias operísticas”, *Revista Clásica*, Noviembre de 1990.
- NATANSON José, “De La Rúa Entre El Desconcierto y La Negación Del Estallido Social”, *Página/12*, 20 de diciembre 2001.
- N.T., “García Lorca, de nuevo danzando”, *Clarín*, 7 de diciembre de 1991.
- O’DONNELL Santiago, “El cacerolazo, la nueva forma de fiscalizar”, *La Nación*, 23 de diciembre 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/361507-el-cacerolazo-la-nueva-forma-de-fiscalizar> (último acceso 20 de mayo de 2019).
- OBARRIO Mariano, “El fallido plan de De la Rúa para sobrevivir”, *La Nación*, 23 de diciembre 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/361550-el-fallido-plan-de-de-la-rua-para-sobrevivir> (último acceso 20 de mayo de 2019).
- OLDENBURG Bengt, “Acto repudiable”, *La Razón*, 17 de diciembre de 1985, p. 39.
- OÑA Erik, “La crítica se ha convertido en una especie de gacetilla que no le interesa a nadie”, *Lulú*, año I, no. 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 de junio de 1992, p. 21.
- PACHECO Carlos, “La irrupción del virus del HIV fue el tema de varias obras de los ochenta”, *La Maga*, 15 de julio 1992, p. 6.
- PACHECO Carlos, “Estreno mundial de ‘El fratricidio’”, *La Maga*, 2 de septiembre de 1992, p. 11.
- PACHECO Carlos, “El teatro musical se distingue de las puestas de la lírica”, *La Maga*, 2 de septiembre de 1992, p. 11.
- PALACIO Julio, “La idea de distorsión en la obra de Revueltas”, *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 42.
- PALACIOS Cynthia, “Imágenes de miedo, angustia y descontrol”, *La Nación*, 20 de diciembre 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/360734-imagenes-de-miedo-angustia-y-descontrol> (último acceso 20 de mayo de 2019).
- PARASKEVAÍDIS Graciela, “Muy Silvestre, gran Revueltas”, *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 45.
- PARASKEVAÍDIS Graciela, “Posdata”, *Lulú*, año I, no. 2, 1991, p. 1.
- PASQUINI Gabriel, “Fuego y ruinas en el centro de una Buenos Aires irreconocible”, *La Nación*, 21 de diciembre 2001.
- PETCOFF Emilio, “La fiesta inolvidable. Artistas, champan y euforia en el Colón”, *Clarín*, 10 de diciembre de 1985.
- PELLET LASTRA Ramiro, “La Maga o el difícil arte de ganar con la cultura”, *La Nación*, 27 de enero de 1997, Disponible en: <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 de agosto de 1997.
- PICCHI Silvano, “Agrupación ‘Otras Músicas’”, *La Prensa*, 5 de diciembre de 1985, p. 15.

- PINTOS Victor, "Rock Alemán. Tiempos Modernos", *El periodista de Buenos Aires*, 19 de agosto de 1988.
- PIQUÉ Martín, "La Asamblea Legislativa, primer test del peronismo en el poder", *Página/12*, 22 de diciembre 2001. Disponible en: <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 habla sobre su labor docente", *La Maga*, 11 de noviembre de 1992, p. 19.
- RANIERI Sergio y Paula RODRÍGUEZ, "Mario Pergolini y Alejandro Rozitchner: 'Los jóvenes se dieron cuenta de que hay que unirse'", *La Maga*, 26 de agosto de 1992, p. 1-3.
- RANIERI Sergio, "La transición democrática no se ha terminado de cumplir. Santiago Kovadloff, escritor y ensayista", *La Maga*, 13 de octubre de 1993, p. 2.
- RAPALLO Armando M., "Con el nivel del Colón. 'La nariz del compositor', de Lambertini", *Clarín*, 18 de mayo de 1996.
- REBOLLINI Andrea, "El minimalismo no es sólo brasileño", *Nuevo Sur*, 19 de abril de 1989.
- Redacción de Ser Argentino, "Doña Rosa", *SerArgentino*, 19 de abril de 2018. Disponible en: <https://www.serargentino.com/gente/asi-somos/dona-rosa>
- RICCIARDI Bibiana, "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 de junio de 1992, p. 21.
- RICCIARDI Bibiana y Carlos PACHECO, "Los aportes teatrales renuevan la ópera", *La Maga*, 8 de julio de 1992, p. 25.
- RICCIARDI Bibiana y Fernando SÁNCHEZ, "Anuncian el estreno de la ópera de cámara 'La casa sin sosiego'", *La Maga*, 24 de julio de 1992, p. 18.
- RICCIARDI Bibiana y Fernando SÁNCHEZ, "La cultura sale a la calle. El lunes 21 los artistas se movilizan para reclamar sus derechos", *La Maga*, 16 de marzo de 1994.
- RIERA Daniel y Fernando SÁNCHEZ, "Charly García: 'Hay que afanar pero con talento'", *La Maga*, 25 de marzo de 1992, p. 14.
- RIERA Daniel y Fernando SÁNCHEZ, "Una entrevista a Murray Schaffer", *La Maga*, 22 de abril de 1992, p. 11.
- RIERA Daniel y 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 de julio de 1992, p. 18.
- RIERA Daniel y Fernando SÁNCHEZ, "Fito Paez. 'No hay cien mil subversivos, que se dejen de joder'/El SIDA y los cambios de comportamiento", *La Maga*, 15 de julio de 1992, p. 10-11.
- RIERA Daniel y Fernando SÁNCHEZ, "Mercedes Sosa: Lo que no te perdonan es pensar", *La Maga*, 22 de julio de 1992, p. 14-15.
- RIERA Daniel y Fernando SÁNCHEZ, "León Gieco: 'Seguiré hablando, aunque no me pasen por la radio'", *La Maga*, 5 de agosto de 1992, p. 16-17.
- RIERA Daniel, Hernán Ameijeiras, Eduardo Blanco, "La Conquista continúa", *La Maga*, 7 de octubre de 1992.
- RIERA Daniel, "Gilberto Gil asegura que la cultura brasileña reflejará artísticamente la caída de Collor de Mello", *La Maga*, 14 de octubre de 1992, p. 12.
- RIERA Daniel y Fernando SÁNCHEZ, "La trova de fin de siglo está por aparecer", *La Maga*, 18 noviembre de 1992, p. 4.
- RIERA Daniel, "Música electroacústica", *La Maga*, 25 de noviembre de 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 de febrero de 1993, p. 6.
- RIERA Daniel y LIUT Martín, “Un debate sobre las copias y la influencia en la música. Polémica entre artistas de distintos géneros”, *La Maga*, 7 de abril de 1993, p. 19.
- RIERA Daniel y Liliana CHEREN, “Existe un error legal en el cierre de la discoteca Cemento”, *La Maga*, 19 de mayo de 1993, p. 37.
- RIVAS Julio César, “Maestros de cine experimental canadiense y argentino se conocen tras 40 años”, *La información*, 24 de octubre 2014. Disponible en: 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 de agosto de 1992.
- REINERT Detlev, “John Cage explica los ruidos a partir de los silencios”, *La Maga*, 16 de septiembre de 1992, p. 28.
- RODRÍGUEZ Carlos, “María Soledad Morales: se cumplen 30 años de su feminicidio”, *Página/12*, 8 de septiembre 2020, Disponible en: <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 de marzo de 1993, contratapa.
- ROSENBERG Walter E., “Mozart un Borges im Goethe-Institut”, *Argentinisches Tageblatt*, 6 de julio de 1991.
- ROVETA Mariano, “Vamos a tener que ir a Los Ángeles para conocer nuestra historia - “Así se pierde la memoria”, *La Maga*, 16 de febrero de 1994, p. 1-4.
- RUFFO Edgardo, “El Colón espera una decisión política”, *La Nación*, 28 de mayo 2000.
- RUSSO Sandra, “Opinión. Nosotros”, *Página/12*, 21 de diciembre 2001.
- SAAVEDRA Guillermo, “Notas de programa”, Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea, Teatro General San Martín, Programa, año III, 1999.
- SAAVEDRA Guillermo, “Sonoridades. Cuatro décadas de música en el San Martín”, *Revista Teatro*, Año XXI, No. 60, julio 2000, p. 98-102.
- SAAVEDRA Guillermo, “Una música irritante y un texto inexistente. Ítalo Calvino por Diana Theocharidis”, *Revista Clásica*, 2000.
- SÁNCHEZ Fernando y Daniel RIERA, “Las dos listas de SADAIC se acusan entre sí de ‘corrupción’. Los autores y compositores eligen autoridades el 2 de julio”, y “Solución parcial para el Conservatorio”, *La Maga*, 17 de junio de 1992, p. 7.
- SÁNCHEZ Fernando y Martín LIUT, “Un debate sobre la función de la crítica musical”, *La Maga*, 14 de julio de 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 de marzo de 1994, p. 16.
- SÁNCHEZ Fernando, “Música nueva con treinta años de historia”, *La Maga*, 30 de marzo de 1994, p. 10.
- SÁNCHEZ MARIÑO Joaquín, “A 28 años del crimen de María Soledad Morales: qué pasó en la fiesta negra de los hijos del poder”, *Infobae*, 8 de septiembre 2018, Disponible en: <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 y Oscar TERÁN, “Hoy las oposiciones pasan por otro lado”, *La Maga*, 11 de noviembre de 1992, p. 2-4.
- SCARABINO Guillermo, “Aproximación al análisis schenkeriano”, *Lulú* año I, no. 4, 1992, p. 67-73.
- SCHMIDT Felix y Jean-Michel DAMIAN, “De Beethoven a Ludwig van: Felix Schmidt y Jean-Michel Damian entrevistan a Mauricio Kagel” (trad. León Mames de una entrevista de 1972), *Lulú*, año I, no. 4, 1992, p. 60-64.
- SCHÓO Ernesto, “La cultura en democracia”, *La Razón*, 17 de diciembre de 1985, p. 9.
- SENANES Gabriel, “Raros, como encendidos”, *Clarín*, 29 de julio de 1996, p. 7.
- SENANES Gabriel, “Noviembre a todo jazz”, *Clarín*, 30 de octubre de 1998.
- SENANES Gabriel, “Experimenta, sin acuerdo. Peligra el prestigioso ciclo de música de vanguardia”, *Clarín*, 9 de junio de 1998.
- SENANES Gabriel, “Con la mitad del presupuesto se realiza el ciclo Experimenta 98”, *Clarín*, 19 de julio de 1998.
- SENANES Gabriel, “Otra música invade Buenos Aires. Distintos y variados ciclos de conciertos coinciden durante estos días”, *Clarín*, 18 de noviembre de 1999.
- STAUFF Kive, “Editorial. Clásicos de hoy y de mañana”, *Revista Teatro Colón*, mayo 1997.
- STAUFF Kive, “De vanguardias y de clásicos”, *Revista Teatro Colón. Editorial*, septiembre de 1997.
- STOCKHAUSEN Karlheinz, “Estructura y tiempo vivencial” (trad. Pablo di Liscia), *Lulú*, año I, no.4, 1992, p. 10-17.
- SUÁREZ URTUBEY Pola, “La ópera y la polémica van de la mano”, *La Nación*, 25 de noviembre de 1999.
- TEA Escuela, “Pensar por qué la mayoría de los ciudadanos no confía en la Justicia”, *La Maga*, 16 de septiembre de 1992, p. 1, 2, 3.
- THEOCHARIDIS Diana, “Música con peso propio”, *Revista Clásica*, octubre de 1999.
- TIRRI Néstor, “Pieza con muñecos para piano mecánico”, *Clarín*, 23 de agosto de 1993.
- TOSTO VALENZUELA Julieta, “Música y color en el cielo porteño”, *La Nación*, 31 de diciembre de 1998.
- TREIBEL Guadalupe, “Los sonidos de la Vía Láctea”, *Página/12 - Suplemento Las/12*, 14 de marzo 2014.
- ULANOVSKY Carlos, “Neustadt hace autocrítica”, *La Maga*, 17 de junio de 1992, p. 1, 2, 3.
- URFEIG Viviana, “Arte, filosofía y ciencia por computadora”, *La Maga*, 24 de julio de 1992, p. 24.
- VALES Laura, “Piquete y cacerola, la lucha es una sola”, *Página/12*, 29 de enero 2002. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-1321-2002-01-29.html?gclid=Cj0KCQjwqKuKBhCxARIsACf4XuEcj2IbqEhlFE9gYWJsxfHt7Ubpm6nHMIXM7x2IEOxXSjRv282Pd0saAkS4EALw_wcB
- VALVERDE Gabriel, “Cage montado en Buffalo”, *Lulú*, año I, no.1, 1991, p. 65-67.
- VARACALLI COSTAS Daniel, “John Cage: ese maldito abusador”, 12 de agosto de 1997.
- VARACALLI COSTAS Daniel, “La diferencia es la clave”, *La Prensa*, 6 de octubre de 1998.
- VARGAS VERA René y Martín LIUT, “Cien años de Paz”, *La Nación*, 18 de agosto de 1997.
- VARGAS VERA René, “Obras de este siglo en versión coral”, *La Nación*, 25 de noviembre 2000.

- VARGAS VERA René, “Alicia Terzián, por un mundo mejor”, *La Nación*, 31 de agosto de 2015. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/alicia-terzian-por-un-mundo-mejor-nid1823621/>
- VISUARA Martín, “La Maga, periodismo a partir de la cultura”, *D-Revistas Magazine*, online: <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 de diciembre 2001.
- ZUNINO Pablo, “Más cerca del barrio que del gran show”, *La Nación*, 3 de agosto de 1996.

Bibliografía

- ABRAHAM Tomás, “Operación ternura”, en Pedro LAÍN ENTRALGO, Luis ROSALES y José Antonio MARAVALL (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos: La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, julio-septiembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 27-40.
- ADAMOVSKY Ezequiel, y 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 en: <http://www.latinoamericana-musica.net/informes/cursos.html>
- AHARONIÁN Coriún, “Letter to the Editors (excerpt)”, *World New Music Magazine*, noviembre de 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, “An Approach to Compositional Trends in Latin America”, *Leonardo Music Journal*, vol. 10, Southern Cones: Music Out of Africa and South America, 2000, p. 3-5.
- AHARONIÁN Coriún, “Resumen de los quince cursos latinoamericanos de música contemporánea”, 2007. Disponible en: <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 de Chile, 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 de diciembre de 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, no. 15, p. 3-5.
- ALTAMIRANO, Carlos y 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, “Argentina. Alice and the Barber”, *Opera*, agosto 1989, p. 943-944.

- ARANDA Pablo, "Conversación con Mauricio Kagel", *Revista Musical Chilena* 185, enero-junio, 1996, p. 61.
- ARIZAGA Rodolfo y 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, y Luis VELASCO-PUFLEAU, *Lieux de mémoire sonore. Des sons pour survivre, des sons pour tuer*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2021.
- AVENBURG Karn, "Disputas en el orden simbólico: orquestas infantiles y juveniles en Argentina", *Runa*, vol.39, n.1 2018, p. 95-116. Disponible en: <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", *Escritos Musicológicos Tempranos*, 31 de noviembre 2014. Disponible : <https://emtempranos.com.ar/publicacion/la-musica-argentina-y-el-caranday/>
- BALDINI Christian, "Christian Baldini in Conversation with Marta Lambertini", 12 de octubre 2018. Disponible en: https://christianbaldini.blogspot.com/2018/10/christian-baldini-in-conversation-with_21.html
- BALDONI Micaela, "Poder mediático y notoriedad periodística: Bernardo Neustedt y el periodismo político de la década de 1990", *Revista de Sociología e Política* 27, 2019. Disponible en: <https://doi.org/10.1590/1678-987319277007>
- BARBER Llorenç et al., *Campanas de Buenos Aires*, Buenos Aires, CCEBA Libros del Rojas, 2010.
- BASABRU Fernando, "Visitas. Minimalismo al poder. Michael Fahres", *El Musiquero*, agosto 1989, p. 44-45.
- BECKER Howard S., *Art Worlds*, Berkley, University of California Press, 1982.
- BÉDARIDA, François, Definición, método y práctica de la Historia del Tiempo Presente", en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 1998, no. 20, p. 19-27.
- BELLAVANCE Guy, "Where's High? Who's Low? What's New? Classification and Stratification inside Cultural Repertoires", *Poetics* 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 de octubre al 3 de noviembre de 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 en: 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 en: <https://doi.org/10.1387/zer.5371>
- BELTRAMINO Fabián, "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.
- 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 en: <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”, en 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”, *Nómadas* 32, p. 45–57, 2010.
- BENNETT Tony, Mike SAVAGE, Elizabeth SILVA, Alan WARDE, Modesto GAYO-CAL, y David WRIGHT, *Culture, class, distinction*, Nueva York, Routledge, 2009.
- BENZECRY Claudio, *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- BERGERON Katherine y Philip V. BOHLMAN (eds.), *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, Chicago, Chicago University Press, 1992.
- BLESSER Barry, Linda-Ruth SALTER, “Ancient Acoustic Spaces”, en Jonathan STERNE (ed.), *The Sound Studies Reader*, London & 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” en *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 y Dominique JAMEUX, “Pierre Boulez – Écriture musicale et accident”, *Genesis*, no. 30, 2010, p. 219-228.
- BOURDIEU Pierre, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Jean POUILLON et al., *Problemas del estructuralismo*, México, 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*, no. 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 distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998 [1979].
- BRADU Fabienne, *Ecos de Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- BRUNO Martina, “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.
- BUCH Esteban, *The Bomarzo affair: ópera, perversión 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, enero-marzo 2018, p. 149-164.
- BUCH Esteban, Juárez Camila, “La Argentina, la noche... y el Festival Kagel de 2006”, *Revista Musical Chilena*, Año LXXIII, enero-junio, 2019, no. 231, p. 137-146.
- BUCH Esteban y 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*, Barcelona, Península, 2000 [1974].
- CABRERA Napoleón, “El nuevo teatro de Buenos Aires”, en Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales y José Antonio Maravall (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos: La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, julio-septiembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 281-288.
- CÁCERES, Eduardo, “Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Una alternativa diferente”, *Revista Musical Chilena*, no. 172, 1989, p. 46-84.
- CAGE John, *Silence: Lectures and Writings*, New Hampshire, Wesleyan University Press, 1961.
- CAGE John, “Música experimental”, *Catálogo Experimenta* 1997, vol. 1, Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas UBA, 1997.
- CAIRNCROSS Heather, “The Show Must Go On”, *Jazz Blog*. Disponible en: <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’” en 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, CD booklet.
- COLLINS Sarah, “What was Contemporary Music?: The New, the Modern and the Contemporary in the ISCM”, en Björn HEILE y Charles WILSON (eds.), *The Ashgate Research Companion to Modernism in Music*, Farnham, Ashgate, 2018, p. 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”, en Gerardo YOEL (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2002.
- Consejo Argentino de la Música (CAMU), sitio 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”, en *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", en *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, no. 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 Habana, 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", en Llorenc 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" en Omar Corrado (editor invitado) *Revista Argentina de Musicología*, no. 14, 2014, p. 91-130.
- CORRADO Omar, "Buenos Aires Musical, 1952: conceptos y debates sobre música argentina, una vez más", *Música e Investigación* 27, 2019, p. 41-69.
- COSSALTER Javier, "El cine experimental de cortometraje en la Argentina de los años sesenta y setenta: apropiaciones y vinculaciones transnacionales", *European Review of Artistic Studies*, vol. 5, no. 4, 2014, p. 32-49.
- COULANGEON Philippe, "Social Stratification of Musical Tastes", *Revue Française de Sociologie*, 46, 2005, p. 123-154.
- COULANGEON Philippe, y Yannick LEMEL, "Is 'Distinction' Really Outdated? Questioning the Meaning of the Omnivorization of Musical Taste in Contemporary France", *Poetics*, 35 (2-3), 2007, p. 93-111.
- COX Christoph Daniel Warner (ed), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, New York-London, Continuum, 2004.
- DAHLHAUS Carl, *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- DANUSER Hermann (ed.), *Musiktheater heute: Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, Basel, Schott, 2003.
- DAYAN-HERZBRUN Sonia, "Lulu, fragment d'un monde aliéné", *Tumultes*, no. 23, 2004, p. 127-138. Disponible online : <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 y Félix GUATTARI, *Mil mecatas*, Valencia, Pre-textos, 1994, p. 29.
- DENEGRI Andrés, "Grupo Goethe: The Epicenter of Argentine Experimental Film", en Georgy BAGDASAROV y Alexandra MORELESOVÁ (eds.), *Buenos Aires Experiment*, Praga, 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", en Ana ALFONSO MINUTI, Eduardo HERRERA y 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*, no. 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. Ideas a partir de lo que escucho, veo y leo*, blog. Disponible en: <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)” en Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales y José Antonio Maravall (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos: La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, julio-septiembre 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” en Esteban Buch y 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*, noviembre 2015. Disponible en: <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, “Prólogo”, en *Música experimental. De John Cage en adelante*, Girona, Documenta Universitaria, 2006 [1974].
- ENTRALGO Pedro Laín, Luis ROSALES y 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 Musicológica*, 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”, en *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”, *Catálogo del Festival “Neue Musik Rümelingen”*, Suiza, 1997. Disponible en: <https://6notas.wordpress.com/2015/03/02/el-hombre-que-esta-solo-y-espera-por-mariano-etkin/>
- ETKIN Mariano, Germán CANCIÁN, Carlos MASTROPIETRO y Cecilia VILLANUEVA, “Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini”, *Música e investigación*, vol. 9, INM, 2002, p. 35-56.
- EVERETT Yayoi Uno, *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera. Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun*, Bloomington, Indiana University Press, 2015.

- FELDMAN Simon y Gabriela MASSUH, *Formas no políticas del autoritarismos*, Actas de coloquio, 1991.
- FERNÁNDEZ WALKER, *Colón: teatro de operaciones*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015.
- FESSEL Pablo, *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, 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 noviembre 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”, en 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*, 1 de diciembre de 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”, en Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales y José Antonio Maravall (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos: La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, julio-septiembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 231-244.
- FIGARI Carlos, “‘Ocupar, resistir, producir y educar’. Fábricas y empresas recuperadas en la ciudad de Buenos Aires”, *Labour Again Publications, International Institute of Social History (IISH)*, vol. 24, 2007, p. 1-24. Disponible en: <http://www.iisg.nl/labouragain/documents/figari.pdf> (último acceso 20 May 2019).
- FINK Robert, *Repeating ourselves. 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, *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*, Massachusetts, Harvard University Press, 1982.
- FOUCAULT, Michel (1969), *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FRANCO Marina y 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. Número especial a 40 años del golpe de Estado de 1976*, marzo 2016.
- FRATICELLI Damián, “La revista Barcelona y el humor local”, *LIS. Letra imagen sonido. Ciudad mediatizada*, año 1, no. 2, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales – UBA, julio-diciembre 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, no. 2, 2016, p. 15-37.
- FRYBERGER Annelies, “The fuzzy middle. Uncertainty, indifference, and disagreement in the evaluation of contemporary art music”, *Poetics*, julio 2020. Disponible en: 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, en prensa, 2022.
- FUGELLIE Daniela, “Luigi Nono: ‘Al gran sol de la revolución’. Algunos de sus encuentros con la América Latina entre evolución y revolución de la nueva música (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, p. 361-380.
- FURLONG William, “Sound in Recent Art”, en *Audio Art: Discourse and Practice in Contemporary Art*, Londres, Academy Editions, 1994.
- FOSTER Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FOSTER Hal, “An Archival Impulse”, *October*, vol. 110, 2004, p. 3-22.
- GANDINI Gerardo, “Estar” en *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*, no. 60, 1998, p. 31-33.
- GANDINI Gerardo, Omar CORRADO, Beatriz SARLO y Sergio DELGADO, “Discusión”, *Punto de Vista*, no. 60, 1998, p. 33-35.
- GARCÍA Carla y Ana SCHAWARTZMAN, “Historia del arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letra de la UBE (1915-1986)”, *Boletín de Arte* No. 15, pp. 51-57, septiembre 2015.
- GARCÍA Patricia, “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”, Tesis de maestría, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2014.
- GARCÍA CANCLINI Néstor, *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijabo, 1987.
- GARCÍA CANCLINI Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva imagen, 1982.
- GARRAMUÑO Florencia, “Obsolescencia, archivo: políticas de la sobrevivencia en el arte contemporáneo”, *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, no. 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. Revista de estudios de crítica cultural* 15. *Entre la dictadura y la posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina*, 2015. Disponible en: <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., “‘‘Vejaciones x 8’’: arte y protesta social en Buenos Aires (2001)’’, en 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 y Carlo PONI, “La micro-histoire”, *Le Débat*, diciembre 1981 (1979).
- GIUNTA Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- GIUNTA Andrea, *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- GIUNTA Andrea y 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, “Arte, memoria y derechos humanos en Argentina”, *Artelogie*, no. 6, 2014. Disponible en: <http://journals.openedition.org/artelogie/1420>
- GIUNTA Andrea, “Sal-si-puedes, cuerpo y resistencia en el arte de Uruguay”, *Afuera. Revista de estudios de crítica cultural* 15. *Entre la dictadura y la posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina*, 2015. Disponible en: <http://revistaafuera15.blogspot.com/p/musica-en-dictadura-y-memorias-sonoras.html>
- GOLD 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. Perspectivas de la hermenéutica literaria de Stanley Fish”, *Alpha* no. 29, diciembre 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 junio 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 junio 2013. Disponible en: 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, *Exorcising History: Argentine Theater Under Dictatorship*, Cranbury, Associated University Presses, Inc., 2000.
- GRAMUGLIO Maria Teresa, “La summa de Bourdieu”, *Punto de Vista*, no. 47, diciembre 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 and Identity: two different notions", *Social Identities*, vol. 16, no. 1, enero 2010, p. 63-79.
- GROSSBERG, Nelson, Cary NELSON y 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*, Tesis de Maestría, 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: una especulación sobre su génesis y significado", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, vol. 28, 2014.
- GUIARD Silvia, "Buenos Aires: el surrealismo en la lucha contra la dictadura", *Poesía como lengua*, 2016. Disponible en: <https://poesiacomolengua.wordpress.com/2016/06/07/buenos-aires-el-surrealismo-en-la-lucha-contra-la-dictadura/>
- HAEFELI Anton y Reinhard OEHLISCHLÄGEL, "International Society for Contemporary Music, ISCM; Société Internationale pour la Musique Contemporaine, SIMC", *Grove Music Online*, 2001. Disponible en: <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, *Regimes 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, enero 2006, p. 72-81.
- HEKER Liliana, "Los talleres literarios", en Pedro LAÍN ENTRALGO, Luis ROSALES y José Antonio MARAVALL (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos: La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, julio-septiembre 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, octubre 2004 – marzo 2005, p. 23-65.
- HERRERA Eduardo, "Perspectiva internacional: lo "latinoamericano" del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales", en 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", en Björn HEILE y Charles WILSON (eds.), *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, London, Routledge, 2018, p. 86-107.
- Igualdad cultural, "Gerardo Gandini y Griselda Gambaro, para todos los argentinos", *Igualdad cultural. Inclusión en la diversidad*, 22 de octubre de 2012. Disponible en: <http://www.igualdadcultural.gob.ar/novedades/novedad/numero/2452>
- INCHAUSTI Miguel Ángel, "Palabras de apertura", en *Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*, Buenos Aires, Secretaría Ministerio de Cultura y Educación, 1984, p. 3.
- JAJAMOVICH Guillermo, "Buenos Aires, sus transformaciones urbanas y la perspectiva de los investigadores", *Urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*, 2, 2009, p. 179-189.
- JUÁREZ Camila, "Juan Carlos Paz. Anarquismo y vanguardia musical en los años veinte", *Instantes y azares: escrituras nietzscheanas*, no. 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)", Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2012.
- JUÁREZ Camila y 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. Arte y comunicación: experiencias estéticas y el flujo del tiempo*, año 20, no. 75, diciembre 2019, p. 165-180.
- JUÁREZ Manolo, en *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 del 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", *Catálogo Experimenta 1997*, vol. 1, Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas UBA, 1997.
- KOREMBLIT Claudio, "¿Dónde irán los ojos de nuestro tiempo?", *Catálogo Experimenta 1997*, vol. 1., Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas UBA, 1997.
- KOREMBLIT Claudio, "Introducción a la escena experimental del sur neoyorkino", *Catálogo Experimenta 1997*, vol. 1., Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas UBA, 1997.
- KOREMBLIT Claudio, "La historia de Experimenta 1ª pte: Los ciclos 97, 98, 99 y 2000", *Música de la Gran Flauta*, [Programa de radio], 2018. Online: <https://www.mixcloud.com/claukore/m%C3%Basica-de-la-gran-flauta-presenta-la-historia-de-experimenta-1a-pte-los-ciclos-97-98-99-y-2000/>
- KRÖPFL Francisco, "Prólogo a la edición castellana" en Herbert Eimert (ed.), *¿Qué es la música electrónica?*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 1-12.

- KRÖPFL Francisco, en *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 en: <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, *Backgroud Noise: Perspectives on Sound Art*, New York, Continuum, 2006.
- LAMBERTINI Marta, "Tendencias y necesidades" en *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, Buenos Aires, Secretaría Ministerio de Cultura y Educación, 1984, p. 40-42.
- LANDER Dan y Micah LEXIER, *Sound by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1990.
- LARRAÍN IBÁÑEZ Jorge, *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, Santiago de Chile, 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 en: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/70734>
- LEVINE Annette H., *Cry for Me, Argentina : The Performance of Traume in the Short Narratives of Aida 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 y George REVILL, "The Place of Music: Introduction", *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 20, no. 4, 1995, p. 423-433. Disponible online : <http://www.jstor.org/stable/622973>
- LHEMANN Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Verlag Der Autoren, Frankfurt y 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, (agosto), La Plata, Edición de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, 2008.
- LIUT Martín, "Arte sonoro en el espacio público. Condiciones para su desarrollo actual en la Argentina", *Afuera. Revista de estudios de crítica cultural* 4, 2008. Disponible en: https://www.academia.edu/30660492/Arte_sonoro_en_el_espacio_p%C3%ABlico_Con_diciones_para_su_desarrollo_actual_en_la_Argentina
- LIUT Martín, "Notas al pie de la ciudad. Arte sonoro para sitios y tiempos específicos", *Revista LIS* no. 3, Ed. Ciencias de la comunicación FCS-UBA, 2009.
- LIUT Martín, "Porqué producir arte sonoro en la ruidosa Buenos Aires, pero no en la Línea H", *Revista Mal Estar*, no. 9, abril 2009.
- LIUT Martín, "Música para sitios específicos: nuevas correlaciones entre espacio acústico, público y fuentes sonoras", en 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, “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.
- 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 Agosto, 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 en: <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 y 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”, en *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.
- MASTROPIETRO Carlos, “La voz en la composición de Historia del llanto”, *Arte e investigación* 11, noviembre 2015, p. 88-94.
- MCKAY Nicholas, “On Topics Today”, *ZGMTH*, no. 4, 2007, p. 159-183.
- MELLO Chico, “Coriún Aharonián y la mimesis a la constitución cultural latinoamericana” en Hanns-Werner Heister y Ulrike Mühlischlegel (eds.), *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, vol. 156, 2014, p. 83-92.
- MENACHO Luis, “Bajo un azul dilatado. Ensayo para una estética musical sudamericana”, Tesis de doctorado, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2014.
- MENGER Pierre-Michel, *La 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 (Argentina, 1983-2003)*, Buenos Aires, Gorla, 2005.
- MIHOVILCEVIC Luis, “Cómo conocí a Luigi Nono”, 2006. Disponible en: <https://www.tango.uni-bremen.de/mihovilcevic-nono.htm>
- MINSBURG Raúl, “Apuntes para una historia de la electroacústica argentina”. Disponible en: <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 en: <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*, Marzo 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*, no. 35, 1989, p. 7-10.
- MONJEAU Federico, “Historia del soldado”, Programa de concierto, CETC, 1992.
- MONJEAU Federico, “Música y memoria”, *Punto de Vista*, no. 60, 1998, p. 25-27.
- MONJEAU, Federico: *La invención musical*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- MONJEAU Federico (et al.), *Lulú. 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 residual en la obra de Pablo Ortiz”, en Esteban Buch (compilador), *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*, no. 5, noviembre 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”, en Pedro LAÍN ENTRALGO, Luis ROSALES y José Antonio MARAVALL (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos: La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, julio-septiembre 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)”, en Richard MORSE y 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)”, en 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”, en Michael BULL y 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 en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13188/pr.13188.pdf
- NOÉ Luis Felipe, “Artes Plásticas Argentinas, Sociedad Anónima”, en Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales y José Antonio Maravall (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos: La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, julio-septiembre 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)”, en 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 (trad.), *Écrits*, Ginebra, Éditions Contrechamps, 2007.
- NOVOA María Laura, *Ginastera en el Instituto Di Tella. Correspondencia 1958-1970*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional (colección Cuadernos de Música), 2011.

- NOVOA María Laura, “Cuando el futuro sonaba eléctrico”, en 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, *Música experimental. De John Cage en adelante*, 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*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006 [1958].
- OCHOA GAUTIER Ana María, “El Sonido y El Largo Siglo XX”, *Revista número 51*, Bogotá, Colombia, 2011. Disponible en: https://www.u-cursos.cl/artes/2011/0/IFUN361-110/1/material_docente/
- OCHOA GAUTIER Ana María, *Aurality. Listening & Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, Durham, Duke University Press, 2014.
- OLIVER Roger, “The Mystique of Opera”, *Performing Arts Journal*, vol. 14, no. 2, mayo 1992, p. 32-42.
- OLIVERI ALBERTI Alicia, “Alcances y limitaciones del proceso de descentralización política en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires : 1996 – 2010”, Trabajo Final de Posgrado. Universidad de Buenos Aires, 2011. Disponible en: http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tpos/1502-0211_OlivieriAlbertiAC.pdf
- ORTIZ Pablo, “La citation dans la musique contemporaine argentine”, en Philippe ALBÈRA (ed.), *Revue Contrechamps 3 : Avant-garde et tradition*, Ginebra, Éditions Contrechamps, 2017, p. 133-137.
- PAMPÍN Juan, “UOM”, 2001. Disponible en: <http://www.pampin.org/uom/index.htm>
- PAMPÍN Juan, “Ética, poética, política: Apuntes sobre la composición de *OID*”, en 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.
- PARASKEVAÍDIS 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, texto inédito. Descargado del sitio: <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/nono/apuntes.html> (no accesible).
- PARASKEVAÍDIS Graciela, “Gerardo Gandini: Mozartvariationen”, *Revista Argentina de Musicología*, no. 7, 2006, p. 17-33.
- PARASKEVAIDIS Graciela, “Reflexiones sobre música y dictadura”, 2007. Disponible en: 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*, no. 126, 2013. Descargado de: <https://www.latinoamerica-musica.net/compositores/gandini/Gandini-Pauta.pdf>
- PARASKEVAÍDIS Graciela, “Las *Austeras* de Oscar Bazán”. Disponible online : 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 anida la democracia”, *Punto de Vista*, no. 15, 1982, p. 6-10.
- PELLETERI Jorge, “Los ochenta: el teatro porteño entre la dictadura y la democracia”, en Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales y José Antonio Maravall (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos: La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, julio-septiembre 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*, no. 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 en: <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, y Albert SIMKUS, “How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups”, en Michèle LAMONT, y Marcel FOURNIER (eds.), *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 152-186.
- PETERSON Richard A. y 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” en *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. México*, 2002. Disponible en: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/picun.pdf>. 2002.
- PIGLIA Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires/Barcelona, 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. y Alí, P., “El papel de los redes en el desarrollo local como prácticas asociadas entre estado y sociedad”, en *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, Buenos Aires, Ed. 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 en: <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”, en Oscar PELLETIERI (ed.), *Teatro, memoria y ficción*, Buenos Aires, Galerna, 2005, p. 265-280.
- PUJOL Sergio, “Canto y Contracanto”, en Pedro LAÍN ENTRALGO, Luis ROSALES y José Antonio MARAVALL (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos: La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, julio-septiembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 389-400.
- QUIROGA Horacio, “Los derechos humanos en la Argentina”, en Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales y José Antonio Maravall (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos: La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, julio-septiembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 77-92.
- RAMA Ángel (1985), “La ciudad letrada”, en Richard MORSE y Jorge Enrique HARDOY (comp.), *Cultura urbana latinoamericana*, Buenos Aires, CLACSO, 1995.
- RANIERI Salvador, “Angustias del compositor argentino actual”, en *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”, en *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, Buenos Aires, Secretaría Ministerio de Cultura y Educación, 1984, p. 52-56.
- REININGHAUS Frieder y Katja Schneider, y 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 en: <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, “Microhistoria”, en Christian DELACROIX, François DOSSE, Patrick GARCIA y Nicolas OFFENSTADT (dir.), *Historiographies, concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, p. 529-534.
- REVEL Jacques y Jean-Claude PASSERON (dir.), *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2020.

- REVUELTAS Rosaura (recopiladora), *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, México, 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* (2ª edición), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- ROSA Hartmut, *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, 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, *Music after the Fall. Modern Composition and Culture since 1989*, Oakland, University of California Press, 2017.
- SAAVEDRA Guillermo, “La extraña materia de los sonidos. Conversación con Mariano Etkin”, *Revista del complejo teatral de Buenos Aires*, Buenos Aires, no. 102, abril 2010, p. 76-81.
- SÁBATO Hilda, “Olvidar la memoria”, *Punto de Vista*, no. 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. El archivo en *Historia del llanto* de Alan Pauls”, *Revista chilena de literatura*, no. 90, septiembre 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*, no. 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”, en 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*, no. 20, 1984, p. 22-25.
- SARLO Beatriz, “No retroceder”, *Punto de Vista*, no. 30, 1987, p. 4.
- SARLO Beatriz, “Políticas culturales: democracia e innovación”, *Punto de Vista*, 1988, no. 32, p. 8-13.
- SARLO Beatriz, “Notas sobre política y cultura”, en Pedro LAÍN ENTRALGO, Luis ROSALES y José Antonio MARAVALL (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos: La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, julio-septiembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 51-64.
- SARLO Beatriz, “Ya no somos los mismos”, en 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, julio 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, *The Soundscape. 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, en *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, Buenos Aires, Secretaría Ministerio de Cultura y Educación, 1984, p. 56-60.
- SERRES Michel, *Genesis*, 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 noviembre 2009.
- SIERRA Santiago, "The Displacement of a Cacerolada", 2002. Disponible en: http://www.santiago-sierra.com/200210_1024.php
- SMITH Mark M. (ed.), *Hearing History: A Reader*, Atenas, University of Georgia Press, 2004.
- SOLOMONOFF Natalia, "...Vivir tan hondo...: Humanismo y militancia en y por el sonido. Una interpretación de los recursos compositivos y expresivos en la música de Graciela Paraskevaidis a partir del análisis de cuatro obras con participación de la voz", en *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert (coll. "Bibliotheca Ibero-Americana. Fundación Patrimonio Cultural Prusiano"), 2014, p. 17-34.
- STERNE Jonathan, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003.
- STERNE Jonathan (ed.), *The Sound Studies Reader*, London & New York, Routledge, 2012.
- STERNE Jonathan, Natalie ZEMON DAVIS, "Quebec's Manifs Casseroles are a Call for Order", *The Globe and mail*, 2012. Disponible en: <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 en: <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, cultural general y mucho pero mucho cachege*, 2016. Disponible en: <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 en: <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", en Pedro LAÍN ENTRALGO, Luis ROSALES y José Antonio MARAVALL (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos: La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, julio-septiembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 41-50.
- TERZIÁN Alicia, "Curriculum". Disponible online: https://www.aliciaterzian.com.ar/in_alicia_terzian_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)*, Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, 2008.
- VALENZUELA Viviana y 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 en: 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 Nicolás, "Tertulia: Echoes in Eternity", *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société. "Nouvelles sensibilités"*, no. 4, noviembre 2006. Disponible en: <https://revues.mshparisnord.fr/443/filigrane/index.php?id=373>.
- VASLE Juan, "Música. Investigación y divulgación sobre la música contemporánea", *Redacción*, no. 188, noviembre de 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" en 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, *Hearing Cultures : Essays on Sound, Listening and Modernity*, Oxford, Berg, 2004.
- VERZERO Lorena, "Introducción", *Afuera. Revista de estudios de crítica cultural* 15, *Entre la dictadura y la posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina*, 2015. Disponible en: <http://revistaafuera15.blogspot.com/p/musica-en-dictadura-y-memorias-sonoras.html>
- VEZZETTI Hugo, "Derechos humanos y psicoanálisis", *Punto de Vista*, no. 28, 1986, p. 5-8.
- VILA Cirilo y Andreas BODENHÖFER, "Entrevista a Luigi Nono", *Revista Musical Chilena*, vol. 115-116, julio 1971.
- VILA Pablo, "El rock. Música argentina contemporánea", *Punto de Vista*, no. 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, (enero-junio), 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. enero-abril, 2015, p. 19-31. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93838249004>
- WARLEY Jorge, “Las revistas culturales de dos décadas”, en Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales y José Antonio Maravall (dirs.), *Cuadernos hispanoamericanos: La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* 517-519, julio-septiembre 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 & London, 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, “Repensando las políticas culturales de la transición”, *Sociedad*, no. 9, 1996, p. 63-84.
- WORTMAN Ana María, “El desafío de las políticas culturales en la Argentina”, en 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”, en 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”, en Hanns-Werner Heister y Ulrike Mühlischlegel (eds.), *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert (coll. “Bibliotheca Ibero-Americana. Fundación Patrimonio Cultural Prusiano”), vol. 156, 2014, p. 205-208.
- ZALARAYÁN Ricardo, “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 de noviembre de 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 en: https://www.redalyc.org/jatsRepo/4959/495952432003/html/index.html#redalyc_495952432003_ref22
- ZEMON DAVIS Natalie, “The Reasons of Misrule: Youth Groups and Charivaris in Sixteenth-Century France”, *Past & Present* 50, 1971, p. 41-75.
- ZEMON DAVIS Natalie (Marie Noelle Bourget trad.), *Les Cultures Du People: Rituels, Savoir et Résistance Au XVIe Siècle*, Paris, Aubier, 1992 [1975].
- ZOUREK Michal, “Los viajes de los intelectuales latinoamericanos a Europa Oriental 1947-1956: organización, circuitos de contacto y reflexiones”, *Arts & Humanitas*, 2017. Disponible en: DOI: 10.4312/ars.11.2.331-347

Índice de nombres propios

- Abián, Sonia, 415
Abraham, Tomás, 170
Adamovsky, Ezequiel, 386, 413
Adams, John, 242, 332, 498
Adlington, Robert, 3, 22, 240, 241, 242
Adorno, Theodor W., 15, 72, 181, 182, 183, 192, 245, 285, 389
Agrupación Nueva Música, 11, 14, 38, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 79, 115, 118, 121, 227, 263, 320, 466, 467
Aguilar, María del Carmen, 123, 225, 481
Aguirre, Julián, 168, 227
Aharonián, Coriún, 3, 29, 45, 46, 51, 62, 63, 68, 102, 105, 124, 133, 137, 156, 180, 190, 192, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 237, 298, 372, 465, 502, 505
Aldaburu, María Inés, 285
Aldana, María Fernanda, 359
Alemann, Louise, 44, 45
Alfonsín, Raúl, 17, 34, 69, 70, 71, 75, 82, 94, 95, 96, 97, 104, 110, 117, 170, 258, 469, 493, 509
Alonso-Minutti, Ana, 15
Altamirano, Carlos, 20, 47, 65, 71, 72, 73, 74, 80, 170
Amicola, Víctor, 57, 58, 63, 119, 467
Amitín, David, 218
Andersen, Hans Christian, 446
Anderson, Bibi, 94
Anderson, Laurie, 406
Andrade, Javier, 222
Aráoz Badi, Jorge, 284, 300
Aráoz Badí, Jorge, 286
Aráoz, Jorge, 283, 284, 286, 300
Arditto, Cecilia, 3, 235
Ares, Carlos, 100, 204, 207, 208
Argerich, Martha, 394
Arias, Ricardo, 374
Artaud, Antonin, 241
Asís, Jorge, 221
Asociación Argentina de Compositores, 11, 79
Asociación de Jóvenes Compositores Argentinos, 11, 53, 54, 56, 58
Aulicino, Jorge, 109
Aure, Fernando, 57, 142, 174, 247, 269, 270, 271, 279
Aznar, Pedro, 124, 218, 381
Azzigotti, Luciano, 3, 9, 414, 448, 450
Bach, Johann Sebastian, 244, 273, 278, 346
Bairon, Elba, 201
Bali, Margarita, 409
Baliero, Carmen, 3, 9, 105, 124, 137, 217, 322, 323, 334, 339, 340, 353, 354, 366, 409, 410, 411, 465, 473, 503
Baquedano, Carlos, 160
Barber, Llorenç, 380, 407, 411, 413, 497
Barceló, Jaime, 141
Barcesat, Adrián, 114
Barnet, Miguel, 280
Baron Supervielle, Odile, 51, 52, 53, 55, 56, 466
Baroni, Claudio, 3, 36, 234, 277, 278, 465
Baroni, Diana, 272
Bartís, Ricardo, 366
Basso, Gustavo, 56, 412, 504
Bauer, Martín, 3, 32, 164, 285, 303, 316, 322, 323, 324, 329, 333, 335, 336, 337, 339, 340, 341, 347, 348, 362, 377, 419, 422, 423, 425, 444, 462, 465
Bausch, Pina, 45
Bazán, Oscar, 31, 76, 131, 132, 133, 156, 190, 360, 374, 468, 503, 507, 508
Beck, Ingrid, 204, 209
Becker, Carlos, 123
Beckett, Samuel, 241, 296, 335, 484
Beethoven, Ludwig van, 127, 135, 147, 159, 160, 201, 203, 218, 223, 232, 306, 307, 476, 491, 502
Belfiore, Liliana, 97
Belloc, Enrique, 43, 63, 234, 235, 330
Beltramino, Fabián, 31
Benedetto, Pina, 139, 141, 142, 164, 179, 243, 244, 249, 297, 309, 310, 422
Benjamin, Walter, 3, 15, 143, 166, 249, 289, 509
Benzecry, Mario, 215, 220, 222, 481
Berg, Alban, 27, 140, 177, 181, 182, 197, 198, 199, 238, 300, 326, 417, 496, 512
Berio, Luciano, 92, 135, 139, 144, 238, 274, 288, 305, 309, 346, 358
Berlioz, Héctor, 143
Bernes, Jean-Pierre, 248
Berni, Antonio, 225
Berti, Eduardo, 211
Bioy Casares, Adolfo, 275
Blarduni, Jorge, 235
Bléfari, Rosario, 359
Bolaños, César, 159
Borges, Jorge Luis, 49, 83, 84, 90, 91, 188, 248, 475
Borges, Norah, 285
Boschet, Martín, 423, 455, 457
Botana Escudero, Jaime, 151, 249
Boulez, Pierre, 8, 13, 25, 91, 102, 134, 136, 139, 181, 183, 217, 219, 262, 267, 270, 281, 287,

- 319, 320, 321, 322, 323, 333, 341, 352, 376,
420, 448, 467, 483, 495, 503
- Bourdieu, Pierre, 20, 21, 22, 24, 494, 495, 501, 505
- Bourriaud, Nicolas, 27
- Bové, Sergio, 235, 346
- Briante, Miguel, 201, 221, 234, 472
- Britten, Benjamin, 166, 249, 289, 474
- Brncic, Gabriel, 40, 42, 121, 144, 146, 159
- Brown, Earle, 186, 365
- Buccelato, Laura, 170
- Buch, Esteban, 1, 3, 20, 23, 29, 39, 43, 48, 51, 66,
80, 97, 101, 120, 178, 183, 188, 197, 211, 225,
242, 384, 386, 390, 413, 432, 498, 506
- Buenos Aires Festival Internacional de Cine
Independiente (BAFICI), 316, 351, 378
- Buenos Aires Sonora, 411, 412, 505
- Bürger, Peter, 15, 30, 167, 229
- Caamaño, Roberto, 99, 121, 146
- Cabral, Jorge, 123
- Cabrera, Hilda, 252, 321
- Cabrera, Napoleón, 101, 106, 108, 109, 152, 160,
163, 166, 170, 172, 173, 175, 176, 218
- Cacciari, Massimo, 445
- Cadicamo, Enrique, 282
- Cage, John, 8, 9, 27, 102, 110, 120, 124, 125, 136,
144, 153, 180, 183, 186, 189, 216, 217, 230,
234, 235, 238, 241, 245, 264, 265, 266, 267,
270, 271, 272, 273, 274, 275, 278, 309, 326,
327, 328, 329, 344, 355, 356, 357, 361, 364,
370, 375, 378, 380, 397, 406, 420, 432, 471, 475,
477, 479, 480, 482, 483, 486, 488, 490, 491,
496, 498, 503, 507
- Cairncross, Heather, 458
- Calderón, Pedro Ignacio, 211, 212, 483
- Caldini, Claudio, 44, 278, 372
- Caminos, Gregorio, 189
- Cámpora, Héctor, 115
- Camps, Pompeyo, 164, 165, 166, 176, 226, 227,
243, 249
- Cancián, Germán, 270, 271, 279
- Capece, Lucio, 364, 374
- Caplan, Elliot, 370
- Carroll, Lewis, 10, 146, 147, 148, 149, 150, 152,
264, 433, 474
- Casinelli de Arias, Raquel, 122
- Castillo, Abelardo, 48, 170, 498
- Castillo, Graciela, 76
- Castiñeira de Dios, José María, 30, 39, 43, 45, 46,
127, 159, 209, 480, 499, 502, 507, 512
- Castro Albano, Javier, 56
- Castro, Juan José, 38, 39, 263, 305, 330
- Cavallo, Domingo, 208, 388, 390, 392, 415, 476
- Cavanna, Gerardo, 280
- CAyC, 114
- CEAMC – Centro de Estudios Avanzados en
Música Contemporánea, 9, 11, 13, 16, 17, 32,
203, 224, 231, 232, 233, 234, 236, 270, 275,
284, 288, 289, 299, 321, 324, 333, 334, 344,
347, 355, 359, 421, 429, 470, 473, 484, 501
- Celli, Joseph, 118, 365
- Centro Cultural Recoleta, 11, 17, 32, 41, 116, 117,
123, 146, 164, 179, 186, 201, 213, 216, 221,
226, 228, 234, 235, 236, 243, 244, 246, 247,
250, 267, 270, 274, 283, 285, 317, 321, 329,
333, 335, 351, 355, 359, 373, 410, 415, 418,
452, 467, 468, 473, 485, 501, 508, 511, 531
- Centro de Experimentación en Ópera y Ballet, 6, 7,
8, 11, 32, 34, 113, 163, 164, 165, 166, 179, 203,
216, 228, 234, 236, 243, 244, 245, 246, 247,
249, 250, 262, 263, 264, 266, 268, 269, 272,
273, 274, 275, 276, 277, 280, 309, 321, 331,
351, 440, 441, 468, 470, 511, 540
- Centro de Experimentación en Ópera y Ballet
(CEOB), 6, 7, 8, 11, 32, 34, 113, 163, 164, 165,
166, 179, 203, 216, 228, 234, 236, 243, 244,
245, 246, 247, 249, 250, 262, 263, 264, 266,
268, 269, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 280,
309, 321, 331, 351, 440, 441, 468, 470, 511, 540
- Centro de Experimentación Teatro Colón, 3, 4, 5, 6,
7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37,
119, 142, 146, 163, 164, 166, 179, 203, 216,
228, 234, 240, 243, 249, 277, 280, 281, 282,
283, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293,
301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309,
310, 311, 314, 315, 319, 324, 333, 334, 343, 350,
362, 363, 364, 371, 396, 400, 401, 418, 419,
422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 430, 431,
432, 433, 440, 441, 443, 444, 448, 452, 453,
454, 455, 456, 457, 461, 462, 465, 467, 468,
471, 473, 475, 506, 540
- Centro de Experimentación Teatro Colón (CETC),
3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 30, 32, 33, 34,
35, 36, 37, 119, 142, 146, 163, 164, 166, 179,
203, 216, 228, 234, 240, 243, 249, 277, 280,
281, 282, 283, 286, 287, 288, 289, 290, 291,
292, 293, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307,
308, 309, 310, 311, 314, 315, 319, 324, 333, 334,
343, 350, 362, 363, 364, 371, 396, 400, 401,
418, 419, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428,
430, 431, 432, 433, 440, 441, 443, 444, 448,
452, 453, 454, 455, 456, 457, 461, 462, 465,
467, 468, 471, 473, 475, 506, 540
- Centro Latinoamericanos de Altos Estudios
Musicales, 4, 5, 11, 30, 33, 39, 40, 41, 42, 44,
45, 46, 47, 48, 64, 81, 101, 114, 116, 123, 127,
158, 159, 178, 179, 180, 186, 220, 226, 232,
323, 356, 419, 431, 462, 499, 512
- Cervera, Alejandro, 266, 309
- César Franchisena, 76, 219, 482
- Cetta, Pablo, 56, 63, 185, 302, 307, 330, 409
- Chabán, Alfredo, 221
- Chéreau, Patrice, 218
- Chitarroni, Luis, 182

- Chris Walraven, 60
 Ciclo de Conciertos del Teatro San Martín, 8, 13, 36, 233, 315, 316, 318, 319, 322, 334, 347, 351, 352, 357, 361, 377, 420, 423, 427, 440, 443, 461
 Citron, Marcia, 23
 Clarke, Eric, 439
 Cobián, Juan Carlos, 282
 Cocteau, Jean, 118, 143
 Codina, Nora, 272, 274, 275, 309
 Collins, Nic, 374
 Collor de Mello, Fernando, 210
 Comolli, Jean-Louis, 417
 Compañía Oblicua, 13, 16, 430, 433, 437, 440
 Conde, Luis, 370
 Conjunto Hancara, 100
 Consejo Argentino de la Música, 11, 51, 52, 53, 466, 496
 Consejo Latinoamericano de la Música, 11, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 60, 63, 496
 Coray, Tom, 370
 Córdoba, Gonzalo, 9, 409, 410, 411
 Cornú, Adriana, 124
 Correa Dupuy, Virginia, 236
 Cosachov, Mónica, 395
 Cotapos, Acario, 194
 Cowell, Henry, 234, 347
 Cuarteto Alban Berg, 300
 Cuarteto Soldier, 358
 Cunningham, Merce, 241, 370
 Curcio, María, 230
 Curran, Alvin, 270, 271
 Cursos Latinoamericanos de Música
 Contemporánea, 11, 45, 46, 47, 66, 74, 102, 232, 467, 496, 507, 508
 Cutaia, Carlos, 217, 330
 Cutler, Chris, 360
 Cyrulnik, Omar, 164, 423, 452, 471
- D'Adamo, Daniel, 56, 63
 D'Astoli, Bruno, 287, 467
 D'Urbano, Jorge, 158, 159, 176
 Da Dalt, Patricia, 429
 Da Silva, Lula, 386
 Da Vinci, Leonardo, 184
 Dahlhaus, Carl, 18
 Daiban, Favio, 57
 Danuser, Hermann, 22, 240, 241, 242
 De la Rúa, Fernando, 316, 381, 390, 392
 De la Vega, Jorge, 270, 280
 De los Santos, Adriana, 124, 217, 329, 334, 358, 364, 370, 374, 379, 380
 De Olaso, Manuel, 235
 De Pedro, Roque, 42, 114, 176, 220, 235, 330
 Debussy, Claude, 134, 147, 160, 194, 265, 275, 301, 320, 363
 Deleuze, Gilles, 396
 Destéfano, José, 123
- Devoto, Martín, 308, 419
 Di Liscia, Pablo, 56, 63, 119, 185, 330, 412, 504
 Dianda, Hilda, 63, 76, 78, 101, 119, 140
 Díaz, Juan José, 370
 Divinsky, Daniel, 170
 Diz, Ernesto, 249
 Domaine Musical, 13, 25, 321
 Domingo, Plácido, 196, 221
 Drury, Stephen, 216, 264, 265, 275, 482, 486
 Dubatti, Jorge, 171, 172, 251, 252, 253, 296, 310
 Duchamp, Marcel, 87, 187, 375
 Dudamel, Gustavo, 394
 Duo Mei, 429
- Edelstein, Oscar, 57, 63, 119, 144, 174, 177, 185, 202, 225, 330, 331, 334, 339, 340, 358, 360, 380
 Ehrenhaus, Tina, 217
 Elías, Miguel Ángel, 266
 Éluard, Paul, 143
 Encuentros Internacionales de Música
 Contemporánea, 11, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 117, 172, 466, 467
 Ensemble Arcema, 305
 Ensemble CEAMC, 231
 Ensemble de Buenos Aires, 231
 Ensemble Modern, 140
 Ensemble Tropi, 230, 429
 Entensa, Enrique, 308
 Enzenberger, Hans Magnus, 280
 Epstein, Ernesto, 177, 245
 Etkin, Mariano, 4, 5, 8, 29, 42, 46, 63, 64, 65, 67, 68, 76, 80, 81, 119, 120, 122, 123, 124, 128, 130, 131, 132, 133, 137, 140, 144, 152, 153, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 174, 177, 180, 188, 189, 190, 192, 193, 196, 200, 227, 230, 234, 235, 245, 265, 270, 271, 326, 330, 331, 333, 335, 336, 338, 379, 395, 449, 462, 463, 505, 510
 Experimenta, 7, 9, 13, 29, 35, 36, 185, 315, 316, 317, 318, 319, 322, 329, 334, 343, 351, 352, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 395, 405, 418, 462, 467, 468, 470, 471, 484, 491, 496, 503
- Fabini, Eduardo, 194
 Facio, Sara, 169
 Fahres, Michael, 152, 154, 155, 494
 Fassbinder, Rainer Werner, 45
 Favero, Luis, 270, 335
 Febel, Reinhard, 230, 232, 270, 275
 Feldman, Morton, 114, 124, 131, 158, 161, 181, 183, 186, 234, 265, 270, 287, 336, 337, 395, 420, 487
 Felgueras, Cecilia, 317
 Ferenese, Lia, 251, 268

Fermín Fèvre, 169, 171, 173
 Fernández, Margarita, 3, 32, 42, 232, 465
 Ferrero, Ana Cecilia, 122
 Fessel, Pablo, 29, 87, 91, 127, 138, 178, 180, 187, 199, 200, 311, 396, 404, 431, 453
 Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), 235, 316, 318, 332, 351, 378, 394, 404, 408, 409, 467, 476
 Fèvre, Fermín, 169, 171, 173
 Fischer, Jacobo, 38, 78, 227
 Filipelli, Rafael, 182
 Fillon, François, 385
 Finnissy, Michael, 60
 Fischerman, Diego, 108, 176, 178, 204, 211, 218, 227, 234, 251, 254, 256, 259, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 280, 282, 285, 288, 289, 290, 291, 293, 296, 299, 300, 302, 303, 304, 320, 321, 322, 324, 333, 338, 339, 341, 345, 346, 353, 377, 395, 400, 401, 430, 436, 441, 445, 446, 447, 455, 456
 Flores Ballesteros, Elsa, 123
 Fluxus, 372, 406
 Fondo del Laboratorio de Investigación y Producción Musical, 11, 117
 Fonseca, Carla, 3, 177, 465
 Fontana, Bill, 375
 Fontanarrosa, Roberto, 169
 Foro Argentino de Compositoras, 463
 Forti, Hermes, 122
 Foss, Lukas, 114, 158
 Franchisena, César, 76, 219, 482
 Franciosi, Marcos, 3, 432
 Franco, Marina, 19, 20, 47, 65, 79
 Frenkel, Diego, 117
 Frette, Ángel, 220, 270, 287
 Frieria, Silvina, 44, 45, 403
 Frith, Fred, 358, 360
 Fukushima, Kazuo, 234
 Fumie Yamashita, 335
 Fundación San Telmo, 41, 44, 65, 74, 113, 116, 119, 138, 140, 144, 164, 174, 219, 220, 221, 231, 243, 245, 246, 254, 262, 431, 440, 461, 470, 472
 Galante, Fabiana, 124, 217
 Gallet, Luciano, 194
 Gambaro, Griselda, 213, 251, 254, 255, 256, 257, 436, 438, 467, 472, 476, 479, 503, 504
 Gandini, Gerardo, 4, 5, 6, 8, 10, 29, 33, 35, 36, 40, 41, 43, 44, 45, 63, 64, 65, 67, 68, 74, 75, 76, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 99, 101, 103, 106, 110, 111, 112, 113, 114, 119, 121, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 150, 152, 157, 160, 163, 164, 165, 174, 177, 179, 180, 186, 187, 188, 190, 193, 196, 200, 203, 213, 217, 218, 220, 225, 227, 228, 230, 231, 233, 237, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 254, 255, 256, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 270, 271, 272, 275, 276, 279, 280, 281, 283, 284, 287, 288, 289, 290, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 308, 311, 312, 319, 321, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 335, 340, 347, 371, 378, 399, 400, 419, 422, 429, 430, 431, 432, 435, 436, 438, 439, 440, 449, 450, 461, 462, 467, 468, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 477, 479, 482, 483, 486, 487, 488, 497, 498, 499, 503, 507
 García Canclini, Néstor, 82, 111, 117, 167, 168
 García Caturla, Alejandro, 194
 García Márquez, Gabriel, 103
 García Uriburu, Nicolás, 415
 García Wehbi, Emilio, 290, 291, 292, 467, 468
 García, Charly, 211, 390, 489, 490, 495
 García, Nora, 124, 270, 307
 García, Patricia, 67, 429
 Garff, Juan, 286, 287
 Garramuño, Florencia, 91
 Garvie, Leonardo, 278
 Gebbia, Gianni, 370
 Gelman, Juan, 394
 Gershwin, George, 404
 Gerzenzon, Andrés, 271, 279
 Gesell, Silvia, 266, 272, 279
 Giacobbe, Juan Francisco, 120
 Gianneo, Luis, 38, 78, 120, 146, 168, 227
 Gieco, León, 213, 489
 Gil, Gilberto, 210, 489
 Gilardi, Gilardo, 38
 Gilardo Gilardi, 38
 Gilbert, Abel, 28, 48, 211, 402, 451, 498
 Gilberto Gil, 210, 489
 Ginastera, Alberto, 4, 5, 33, 37, 39, 40, 41, 47, 48, 51, 66, 80, 101, 120, 122, 127, 168, 180, 192, 195, 197, 200, 219, 225, 227, 246, 263, 288, 330, 331, 431, 463, 482, 495, 506
 Ginzburg, Carlo, 20
 Gironde, Oliverio, 84
 Giunta, Andrea, 1, 3, 31, 39, 41, 43, 91, 229, 384, 397, 410, 411
 Glass, Philip, 152, 153, 238, 394
 Goebbels, Heiner, 140
 Goehr, Lydia, 23, 384, 498
 Goerner, Nelson, 394
 Gold, Tomás, 391, 393
 Golijov, Osvaldo, 144, 242, 498
 Gonzalez Casellas, Fernando, 76, 119
 Graetzer, Guillermo, 76, 78, 119, 219, 482
 Gramuglio, María Teresa, 20, 21
 Granata, Graciela, 114
 Gregorio, Guillermo, 42, 114
 Grela, Dante, 76, 79
 Griffiths, Paul, 238

- Grinberg, Miguel, 211
 Grinstein, Roxana, 272, 279
 Grupo de Acción Instrumental, 11, 42, 232
 Grupo de Experimentación e Improvisación Musical, 11, 216, 508, 510
 Grupo de Experimentación e Improvisación Musical (GEIM), 11, 216, 508, 510
 Grupo de Trabajo, 231, 235, 285
 Grupo Encuentros de la Música Contemporánea, 11, 49, 50
 Grupo Krapp, 409, 410
 Grupo Nueva Figuración, 84
 Grupo Renovación, 11, 33, 38, 39, 47, 51, 63, 130, 172, 184, 198, 227, 511
 Grupo Vocal de Difusión, 334, 335, 337, 345, 347, 429
 Guastavino, Carlos, 119, 168
 Guattari, Félix, 396
 Guayasamín, Osvaldo, 95
 Guedes, Jorge, 251
 Guembe, María Gabriela, 30, 167, 168, 169
 Guerberoﬀ, Miguel, 335
 Guerreño, Amanda, 463
 Gurevich, Elías, 233
- Hacker, Jorge, 118
 Halaban, Daniel, 448
 Halac, José, 359
 Halloween Ensemble, 8, 13, 216, 225, 234, 266, 267, 270, 271, 277, 278, 429, 465
 Hart, Alfred, 140
 Heile, Björg, 22, 50, 102, 217, 238, 239, 240, 241, 242
 Heker, Liliana, 170
 Helft, Jorge, 44, 116, 138, 221
 Henze, Hans Werner, 280, 281, 467, 483
 Heredia, Alberto, 84
 Hills, Merce, 370
 Hirsch, Narcisa, 44
 Hirsch, Shelley, 359
 Horst, Jorge, 29, 247, 271, 330, 404, 499
 Howells, Herbert, 334
 Hurtado, Mono, 359
 Huseby, Gerardo V., 201
- Ibarra, Aníbal, 422
 Iglesias Rossi, Alejandro, 358
 Ikeda, Ryoji, 406
 Inchausti, Miguel Angel, 77
 Instituto de Cultura Iberoamericana, 11, 216, 250, 269, 318, 369, 470
 Instituto Torcuato Di Tella, 11, 30, 40, 47, 114, 116, 178, 180, 186, 431, 512
 Instituto Universitario de Artes, 11, 229, 232, 233
 Inzillo, Carlos, 204, 212, 483
 Ionesco, Eugene, 241
 Isamitt, Carlos, 194
- Ives, Charles, 161, 234, 245, 336, 339, 347
- Jaureguiberry, Tipi, 114
 Jolivet, André, 270
 Juárez, Camila, 3, 29, 39, 46, 137, 229, 376, 377
 Juárez, Manuel, 76, 120, 326, 330
- Kagel, Mauricio, 7, 9, 38, 120, 144, 172, 181, 203, 237, 238, 240, 250, 265, 270, 271, 274, 288, 297, 305, 309, 321, 329, 339, 344, 369, 370, 371, 372, 397, 399, 400, 402, 408, 419, 429, 431, 432, 433, 440, 480, 484, 491, 494, 496, 502
 Kandinsky, Wassily, 375
 Kasakoff, Susana, 270, 271, 301, 339
 Kazaroff, Gregorio, 359, 364
 Kerman, Joseph, 23
 Kirchner, Néstor, 17, 382, 438, 439
 Klee, Paul, 375
 Klucevsek, Guy, 363, 369
 Kluge, Alexander, 45
 Koc, Marcelo, 119, 330
 Kodaly, Zoltan, 334
 Kogan, Jaime, 218
 Kohan, Pablo, 222, 283, 301, 309, 346, 404, 405
 Kondo, Jo, 234
 Korembli, Claudio, 3, 9, 316, 351, 354, 355, 362, 366, 367, 368, 369, 372, 374, 375, 378, 379, 462, 465
 Kosice, Gyula, 98
 Kowald, Peter, 370
 Kröpfl, Francisco, 4, 5, 39, 40, 41, 43, 54, 55, 56, 57, 58, 63, 64, 67, 76, 79, 80, 81, 105, 116, 117, 119, 121, 123, 146, 151, 172, 174, 177, 180, 185, 217, 225, 227, 236, 244, 245, 271, 309, 321, 322, 324, 330, 331, 333, 335, 347, 395, 412, 449, 461, 462, 466, 467, 470, 477
 Kusnir, Eduardo, 374, 419, 436
- Laboratorio de Investigación y Producción Musical, 4, 5, 11, 17, 32, 33, 34, 41, 48, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 156, 163, 174, 179, 186, 216, 219, 228, 229, 274, 308, 323, 333, 418, 461, 467, 531
 Lachenmann, Helmut, 139, 232, 241, 446, 447, 449, 503
 Lambertini, Marta, 3, 8, 10, 63, 76, 84, 85, 119, 127, 128, 131, 132, 139, 140, 141, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 164, 174, 218, 227, 230, 243, 244, 247, 263, 264, 270, 274, 275, 277, 315, 331, 431, 433, 465, 474, 487, 489, 494, 502
 Lamborghini, Leónidas, 170
 Landín, Willy, 164, 273, 423, 457
 Larraín, Ramiro, 114
 Larriqueta, Daniel, 365, 368
 Lavelli, Jorge, 218
 Lazo, Wenchi, 359, 364

Legrand, Mirtha, 98, 208, 390, 470
 Leibowitz, René, 281
 Lennon, John, 151
 Lerman, Richard, 374, 375
 Levi, Giovanni, 20
 Lewis Carroll, 10, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 264, 433, 474
 Ligeti, Gyorgy, 92, 237, 238, 264, 265, 271, 274, 288, 300, 301, 320, 334, 344, 358, 420, 484
 Lindsay, Arto, 359
 Link, Susanne, 45
 Lipsic, Carlos, 285
 Liszt, Franz, 160, 187, 231, 301
 Liut, Martín, 1, 3, 9, 29, 33, 42, 176, 185, 202, 204, 210, 212, 213, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 234, 235, 265, 267, 269, 273, 276, 279, 281, 282, 283, 284, 287, 289, 291, 294, 296, 297, 299, 300, 301, 303, 305, 308, 320, 324, 326, 327, 329, 330, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 343, 344, 345, 347, 357, 358, 362, 363, 364, 367, 370, 372, 374, 380, 381, 384, 394, 395, 401, 407, 408, 411, 412, 413, 425, 440, 465
 Llopis, Enrique, 368
 Lombardero, Marcelo, 280, 281, 284, 303, 422, 443
 Lopérvido, Darío, 218, 317, 318, 351, 354, 362, 365, 366, 367, 369, 373, 423, 472, 480
 López Furst, 124
 López Puccio, Carlos, 287
 López, Ariel, 280
 Lopszyc, Eva, 235
 Lorefice, Norah, 286
 Lorenzo, Mario, 302, 335
 Louise Alemann, 44, 45
 Lucano, Mariano, 204
 Luengo, María Teresa, 3, 120, 229, 330

 Maciunas, Georges, 373
 Madanez, Cecilio, 218
 Maderna, Bruno, 40, 270, 443
 Madonna, 211, 470
 Maestro, Raúl, 220
 Magin, Marcela, 160
 Manassero, Fernando, 448
 Manoury, Philippe, 320
 Manzoni, Giacomo, 223, 481
 Maragno, Virtú, 119
 Maranca, Lucía, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 124, 466, 467
 Maranzano, José, 41, 43, 65, 146, 172
 Marchetti, Pablo, 204, 209, 210, 211, 222
 Marclay, Christian, 370
 Marco, Tomás, 223, 481
 Maresca, Liliana, 201
 Maritano, Pablo, 437
 Maronna, Jorge, 63, 119

 Martínez, Patricia, 360, 364, 374, 395, 468
 Maselli, Renato, 374
 Masliah, Leo, 124
 Masliah, Leo, 9, 359
 Massuh, Gabriela, 66, 138, 145, 147, 375, 468
 Mastropietro, Carlos, 29, 189, 335, 404, 434, 435, 436, 499
 Masuelli, Nestor, 76
 Matalón, Martín, 36, 165, 248, 306, 307, 395, 440, 476
 Maugeri, Marcela, 160
 Maxwell Davies, Peter, 121, 251, 269
 McCartney, Paul, 151
 Meira, Germán, 308
 Meis, Lobi, 359
 Melero, Daniel, 45, 117, 145, 152, 218
 Menem, Carlos, 17, 70, 71, 170, 205, 208, 209, 211, 218, 258, 390, 436, 472, 473, 474, 477
 Menger, Pierre-Michel, 24, 25, 380
 Merklen, Denis, 387
 Messiaen, Olivier, 40, 288, 309, 320, 454, 487
 Mihovilcevic, Luis, 3, 93, 94, 104, 108, 234, 235, 466
 Mikhashoff, Yvar, 120, 230, 272
 Milhaud, Darius, 245
 Minichilo, Norberto, 358
 Minujín, Marta, 116, 129, 154, 407
 Mirabile, Gustavo, 56, 177
 Miranda, Carmen, 286
 Miyata, Mayumi, 446
 Moguilevsky, Marcelo, 352, 358, 359, 364, 370
 Moguillansky, Alejo, 446
 Molina Zavalía, Rodrigo, 278
 Molina, Jorge Edgard, 76
 Molinari, Eduardo, 409
 Monjeau, Federico, 3, 14, 15, 29, 33, 38, 47, 72, 110, 119, 127, 128, 129, 132, 137, 139, 141, 150, 152, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 163, 165, 166, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 188, 192, 198, 200, 202, 227, 234, 235, 236, 237, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 252, 263, 264, 265, 266, 268, 270, 271, 272, 273, 275, 278, 280, 281, 282, 285, 289, 291, 292, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 308, 319, 324, 325, 326, 327, 335, 337, 338, 339, 344, 345, 346, 347, 395, 431, 432, 443, 444, 445, 447, 448, 449, 450, 454, 461, 466, 477, 510
 Monk, Meredith, 266
 Monteleone, Jorge, 170
 Montera, Jean Marc, 374
 Montes, Daniel, 63, 144
 Monteverdi, Claudio, 8, 147, 164, 165, 187, 234, 238, 243, 244, 251, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 270, 275, 282, 299, 436, 468, 478, 483
 Morel, Camilo, 123
 Moreno, Juliana, 307
 Morris, Butch, 363, 364, 369, 374

- Moruja, Mariano, 335, 346
Movimiento Música Más, 11, 42, 114, 400, 408, 497, 511
Movimiento Música Más (MMM), 11, 42, 114, 400, 408, 497, 511
Mozart, Wolfgang Amadeus, 147, 247
Mulatero, Leandro, 306
Murray Schafer, Raymond, 211, 387, 413
- Nancarrow, Conlon, 270, 271, 307, 344, 347 385
Nattiez, Jean Jacques, 232
Néstor García Canclini, 82, 111, 117, 167, 168
Neustadt, Bernardo, 109, 208, 491
Never, José María, 45
Noé, Luis Felipe, 169, 171
Nono, Luigi, 4, 5, 6, 8, 34, 40, 46, 94, 96, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 148, 217, 242, 270, 420, 443, 444, 445, 446, 465, 469, 474, 485, 500, 503, 505, 507, 512
Nonsense EVS, 429, 432
- Ochoa Gautier, Ana María, 1, 27, 384, 388, 394
Oddone, Graciela, 285
Odile Baron Supervielle, 51, 52, 53, 55, 56, 466
Olaizola, Norberto, 234, 235
Olivier, Roger, 239
Oña, Erik, 120, 156, 174, 177, 186, 231, 234, 247, 270
Opanski, Mónica, 235
Orquesta Sinfónica Nacional, 99, 211, 263
Orquesta Típica Fernández Fierro, 9
Ortiz, Pablo, 90, 128, 138, 188, 271, 282, 286, 302, 468, 506
- Pabst, George Wilhelm, 183
Páez, Fito, 85, 95, 278, 326, 328, 353
Paiuk, Gabriel, 370, 373, 425
Palestine, Charlemagne, 152, 365
Palma, Athos, 227
Pampín, Juan, 3, 29, 403, 404, 412, 466, 499, 501, 504
Panhuysen, Paul, 374, 375
Panizza, Héctor, 227
Parakultural, 217, 228, 317, 352, 489
Paralelo 33, 235, 329, 334, 337, 346, 347
Paraskevaïdis, Graciela, 29, 31, 45, 46, 47, 51, 68, 76, 124, 128, 133, 156, 180, 186, 190, 192, 195, 196, 197, 198, 200, 247, 248, 329, 372, 465, 497, 511
Parker, Alan, 211
Parkins, Zeena, 358
Parra, Nicanor, 94
Pascoal, Hermeto, 405
Patín, Mariano, 279
Pauls, Alan, 170, 249, 277, 434, 435, 510
Pavlovsky, Martín, 306
- Payró, Julio E., 29, 123, 404, 499
Paz, Juan Carlos, 4, 5, 8, 9, 13, 14, 33, 37, 38, 39, 41, 42, 47, 48, 49, 51, 63, 66, 74, 78, 80, 81, 114, 123, 127, 129, 130, 155, 158, 165, 176, 181, 184, 185, 194, 196, 197, 198, 200, 225, 226, 227, 229, 236, 246, 263, 274, 320, 321, 324, 329, 330, 331, 332, 355, 360, 361, 380, 431, 463, 466, 475, 483, 484, 491, 495, 503, 506
Pedernera, Santiago, 448
Pelisch, Valentín, 448
Pelizzari, Marta, 122
Pellettieri, Osvaldo, 169
Penderecki, Krystoff, 114
Pensado, Andrea, 346
Perazzo, Nelly, 123
Perceval, Julio, 38
Péret, Benjamin, 143
Pérez Esquivel, Adolfo, 74, 208, 474, 508
Pérez Kerco, José, 328
Pérez Pouilleux, Alejo, 16, 235, 286, 287, 301, 396, 429
Peterson, Richard, 24, 26, 380
Piazzolla, Astor, 85, 94, 100, 404, 469, 481
Piglia, Ricardo, 90, 170, 174, 188, 193, 237, 274, 276, 482
Pigozzi, Horacio, 218, 264, 278, 309
Piluso, Mario, 215
Piluso, Oscar, 160
Pinto, Alejandro, 76, 119
Pitari, Jorge, 141
Pizarnik, Alejandra, 143
Plácido Domingo, 196, 221
Plesch, Melanie, 127, 201
Polansky, Larry, 359
Pompeyo Camps, 164, 165, 166, 176, 226, 227, 243, 249
Poni, Carlo, 20, 51
Pontecorvo, Gillo, 99
Portantiero, Juan Carlos, 73, 80
Porter, Andrew, 242
Poulenc, François, 143
Prudencio, Cergio, 45, 133, 334, 360, 436
Prudencio, Sergio, 329
Puenzo, Luis, 98
Pugliese, Osvaldo, 100
Pujol, Sergio, 170
Purcell, Henry, 157, 165, 346
- Quarteto Arditti, 9, 344, 345, 346, 351, 395, 429, 478, 485, 487
Quilapayún, 265, 390
Quinteto CEAMC, 9, 16, 231, 233, 234, 284, 288, 289, 299, 333, 334, 347, 429, 473
Quiroga, Hugo, 170
- Rama, Ángel, 18, 168
Ramírez, Ariel, 100, 481, 485

- Ramone, Marky, 7, 448, 454, 471
 Ranieri, Salvador, 76, 78, 119, 330, 331
 Rapp, Jorge, 57, 58, 63, 119, 467
 Rattenbach, Augusto Benjamin, 76, 80
 Reich, Steve, 152, 153, 458, 459, 472, 479, 502
 Reinaudi, Silvina, 286
 Reitz, Edgar, 45
 Renzi, Juan Pablo, 178, 201, 202
 Revel, Jacques, 20, 51
 Revueltas, Silvestre, 6, 47, 168, 177, 182, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 472, 488, 510
 Riera, Daniel, 204, 210, 211, 212, 213, 216, 218, 221
 Rihm, Wolfgang, 157
 Riley, Terry, 114, 152, 158, 234
 Rivera, Enrique, 159
 Robillini, Andrea, 154
 Robles, Miguel, 303
 Rodríguez Kess, Damián, 346
 Roig, Elisabeth, 201
 Roldán, Amadeo, 168, 194
 Romano, Jacobo, 42
 Rondano, Miguel A., 235
 Rorbech, Bodil, 305
 Rosanvallon, Pierre, 69
 Rosenberg, Wilhelm E., 44, 138, 247
 Rousseff, Dilma, 386
 Rudnitzky, Edgardo, 394
 Rulfo, Juan, 192
 Rutherford-Johnson, Tim, 25, 26, 27, 86, 91, 380, 426, 430
 Rzewsky, Frédéric, 139, 265, 374
- Saavedra, Guillermo, 160, 190, 306, 319, 323, 336, 338
 Sad, Jorge, 63, 302, 307, 409
 Saiace, Zaida, 335
 Saiegh, Diana, 117, 221, 472, 473
 Saítta, Carmelo, 29, 43, 63, 118, 140, 142, 144, 177, 216, 225, 226, 227, 245, 270, 282, 302, 331, 333, 358, 364, 468, 481
 Sánchez, Guillermo, 233
 Sanguinetti, Horacio, 423, 451, 455, 456, 457, 471
 Santero, Santiago, 3, 32, 36, 225, 231, 232, 233, 234, 271, 278, 285, 302, 306, 324, 335, 337, 339, 340, 348, 395, 396, 425, 465, 466
 Sarduy, Severo, 336
 Sarlo, Beatriz, 20, 71, 82, 111, 116, 117, 129, 169, 170, 178, 202, 214, 324, 337, 377
 Sartorius, Joachim, 279
 Satie, Erik, 9, 120, 124, 125, 153, 194, 245, 264, 266, 269, 309, 329, 375, 396, 397, 399, 475, 479, 496, 513
 Savasta Alsina, Mene, 379, 415
 Scarabino, Guillermo, 39, 185, 224, 231, 482
 Schachter, Daniel, 234, 235
 Schaeffer, Pierre, 43, 406
 Schanton, Pablo, 45, 364
 Schnittke, Alfred, 332
 Schönberg, Arnold, 12, 124, 139, 140, 164, 165, 180, 185, 187, 234, 238, 243, 244, 245, 269, 288, 299, 320, 326, 334, 363, 375, 483
 Schubert, Franz, 143, 277
 Schumann, Robert, 8, 10, 87, 88, 90, 134, 160, 187, 264, 267, 268, 276, 279, 308, 468, 483, 486
 Schwartz, Haydée, 3, 12, 32, 120, 216, 230, 231, 233, 236, 264, 265, 270, 272, 273, 306, 329, 335, 337, 371, 429, 466, 470, 481, 486
 Schwartz, Marcia, 201
 Sciamarella, Rodolfo, 227
 Sellars, Peter, 218
 Senanes, Nicolas, 342, 354, 367, 368, 369, 422
 Séptima Práctica, 235, 305, 334, 335, 362, 429, 484
 Serra, Luis María, 63, 80, 101, 119, 330
 Serrano, Raúl, 48
 Serres, Michel, 406
 Sharp, Elliot, 358
 Siegler, Wilhelm, 44, 138
 Silva, Conrado, 45
 Silvers, Sally, 370
 Simkin, Carlos, 235
 Simoniello, Juan Pablo, 270, 271
 Sinfonietta Omega, 233, 253, 262, 264, 270, 274, 275, 326, 429, 440, 470
 Sociedad Argentina de Compositores, 11
 Sociedad de Jóvenes Compositores, 11, 51
 Sociedad Internacional de Música Contemporánea (International Society of Contemporary Music), 6, 11, 20, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 466, 496, 502
 Sociedad Internacional de Música Contemporánea (o ISCM International Society of Contemporary Music), 6, 11, 20, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 466, 496, 502
 Sonorama, 429
 Sosa, Mercedes, 213, 489
 Staiff, Kive, 96, 171, 281, 282, 283, 317, 336, 351, 377
 Sterne, Jonathan, 27, 384, 385, 387, 393, 504
 Stockhausen, Karlheinz, 102, 139, 144, 180, 181, 183, 217, 236, 267, 270, 344, 358, 420, 503
 Stravinsky, Igor, 144, 149, 166, 195, 238, 245, 249, 269, 287, 288, 346, 347, 363, 404, 480
 Suárez Urtubey, Pola, 297
 Szuchmacher, Rubén, 45, 139, 140, 141, 142, 146, 251, 252, 280, 289, 290, 308
- Tamayo, Arturo, 181, 186
 Tarsi, Carmen, 287
 Tasso, Torquato, 282
 Tauriello, Antonio, 57, 58, 63, 119, 128, 181, 265, 270, 271, 287, 300, 326, 331, 467, 487
 Teitelbaum, Richard, 359, 378

- Tejada, Eduardo, 119
 Telerman, Jorge, 304, 422
 Tellas, Viviana, 45, 145, 166, 216, 218, 249, 272, 277, 470
 Teocharidis, Diana, 164
 Terán, Oscar, 169, 170, 214, 364
 Terzián, Alicia, 4, 5, 6, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 78, 79, 99, 100, 117, 118, 172, 217, 305, 460, 466, 467, 469, 492
 Timerman, Jacobo, 176
 Tintoré, Carla, 220
 Togander, Bárbara, 364, 369
 Toledo, Marcelo, 451
 Torre Nilsson, Leopoldo, 83, 84
 Tosar, Héctor, 45
 Tosco, Virgilio H., 76
 Tribuna Nacional de Compositores, 11, 54, 58, 60, 61

 Ulanovsky, Carlos, 204, 208
 Universidad Católica Argentina, 11, 17, 39, 122, 146, 223, 235, 308, 335, 511
 Universidad de Buenos Aires, 3, 11, 17, 29, 31, 40, 46, 93, 115, 116, 121, 123, 127, 133, 201, 204, 214, 218, 219, 317, 404, 407, 471, 488, 494, 496, 499, 500, 503, 504, 507, 508, 509, 512
 Universidad de las Artes, 11, 224
 Universidad de Quilmes, 3, 11, 120, 121, 124, 229, 232, 372, 414, 430, 465
 Urteaga, Irma, 463
 Usubiaga, Viviana, 93, 94, 95, 97, 116, 117

 Vainer, Diego, 409, 410
 Valenti Ferro, Enzo, 215, 219, 481
 Valverde, Gabriel, 3, 32, 120, 183, 231, 282, 330, 333, 335, 465, 468
 Varchausky, Nicolás, 9, 29, 395, 403, 408, 409
 Varèse, Edgard, 139, 194, 245
 Vargas Vera, René, 48, 222, 329, 330, 346
 Vázquez, Cergio, 360, 373
 Vázquez, Jorge Diego, 448
 Velo, Yolanda M., 201
 Veloso, Caetano, 210, 394, 485
 Videla, Jorge Rafael, 439
 Viera, Julio, 3, 41, 43, 57, 58, 63, 227, 270, 271, 331, 334, 466, 467
 Vila, Pablo, 72, 102
 Villalobos, Heitor, 194
 Villanueva, Cecilia, 120, 156, 174, 270, 271

 Vinelli, Elena, 290, 291, 292, 293
 Virtú Maragno, 119
 Vitale, Donvi, 218
 Vitale, Lito, 218
 Vives, Hernán, 364, 374
 Viviana Usubiaga, 93, 94, 95, 97, 116, 117
 Voice Crack, 374
 von Bose, Hans-Jürgen, 251, 252, 475, 485
 von Reichenbach, Fernando, 40, 121, 185, 219, 465, 482

 Wagner, Richard, 320, 440
 Waisman, Leonardo, 201
 Waisse, Lizzie, 273
 Walraven, Chris, 60
 Walsh, Rodolfo, 404
 Waltz, Sasha, 45
 Warley, Jorge, 169, 170, 171
 Watkins, Holly, 437, 439
 Weber, William, 23, 428
 Webern, Anton, 139, 143, 144, 160, 245, 320, 326, 344
 Wedekind, Frank, 182
 Weill, Kurt, 151, 242, 273, 283, 284, 285, 303, 484
 Wenders, Wim, 45
 Wilenski, Osías, 76, 144, 164, 243, 244
 Wilkinson, Christopher, 23
 Wilson, Robert, 394
 Wulff, Bernhard, 133, 372

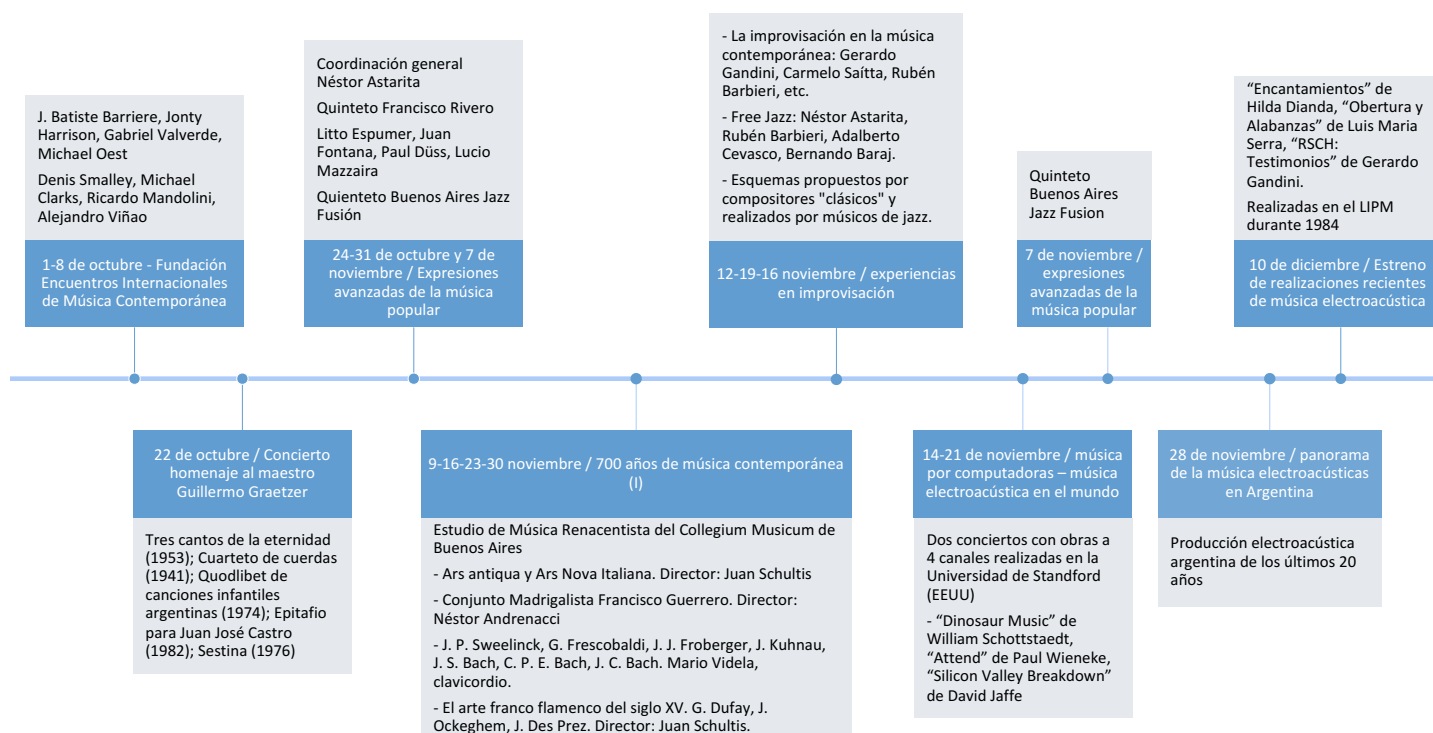
 Xul Solar, 83, 84

 Yamashita, Fumie, 335
 Young, La Monte, 152
 Yusem, Laura, 218, 255, 366

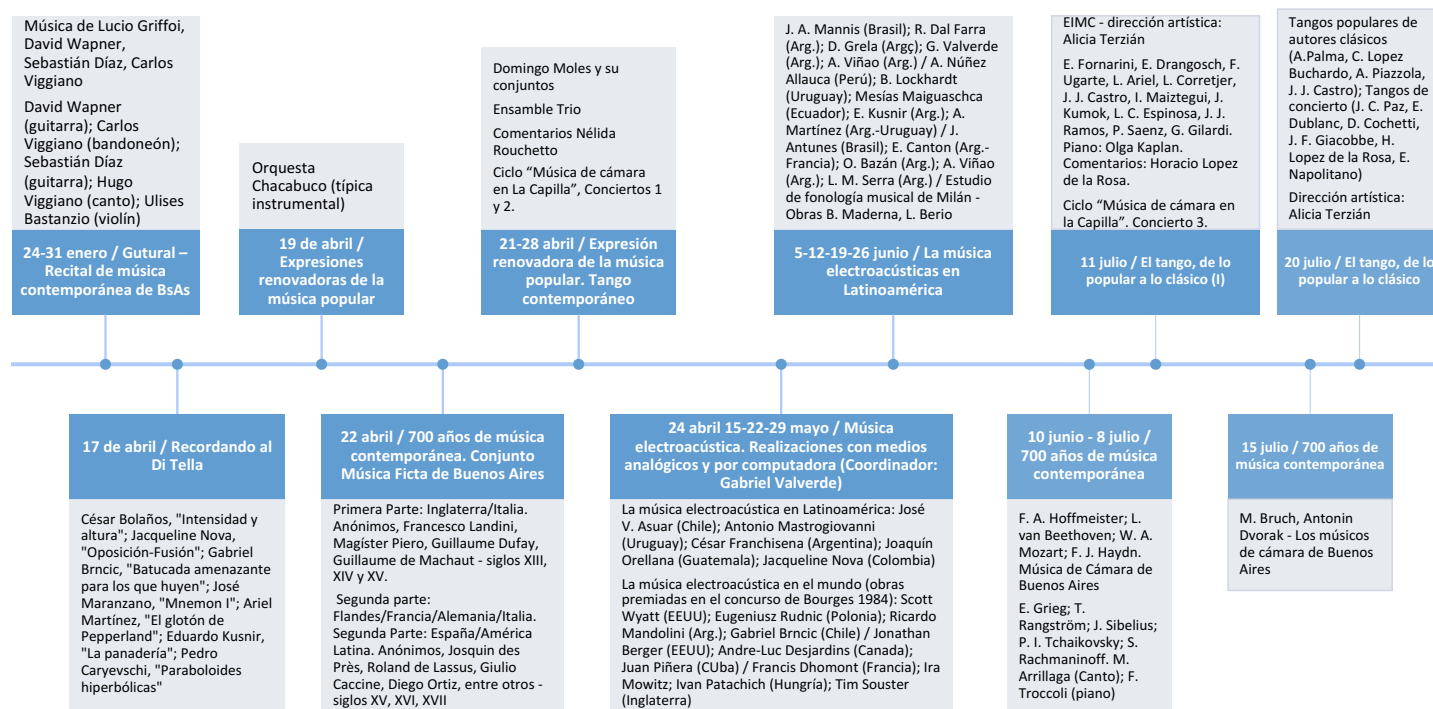
 Zalarayán, Ricardo, 125
 Zanón, Ricardo, 220, 224
 Zemon Davis, Natalie, 384, 385
 Zíngaro, Carlos, 359
 Zorn, John, 264, 363, 370
 Zorrilla, China, 98
 Zorzi, Juan Carlos, 211
 Zuberbühler, Carlos, 123
 Zubieta, Sebastián, 144
 Zubillaga, Luis, 42, 66, 114, 115, 220, 224, 235, 496
 Zukerfeld, Pablo, 114, 120
 Zulueta, Jorge, 42
 Zypce, Federico, 329, 358

Anexo 1

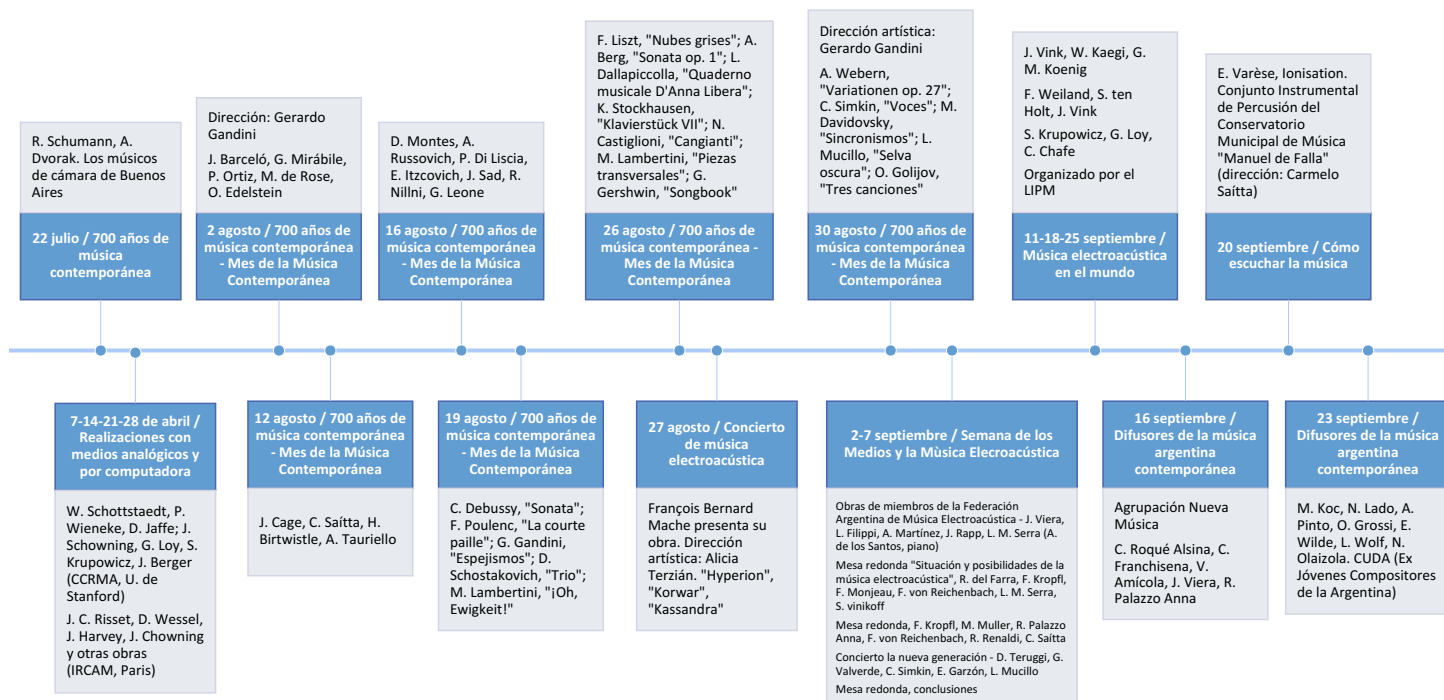
- Programación del LIPM (CCR), 1984-1989



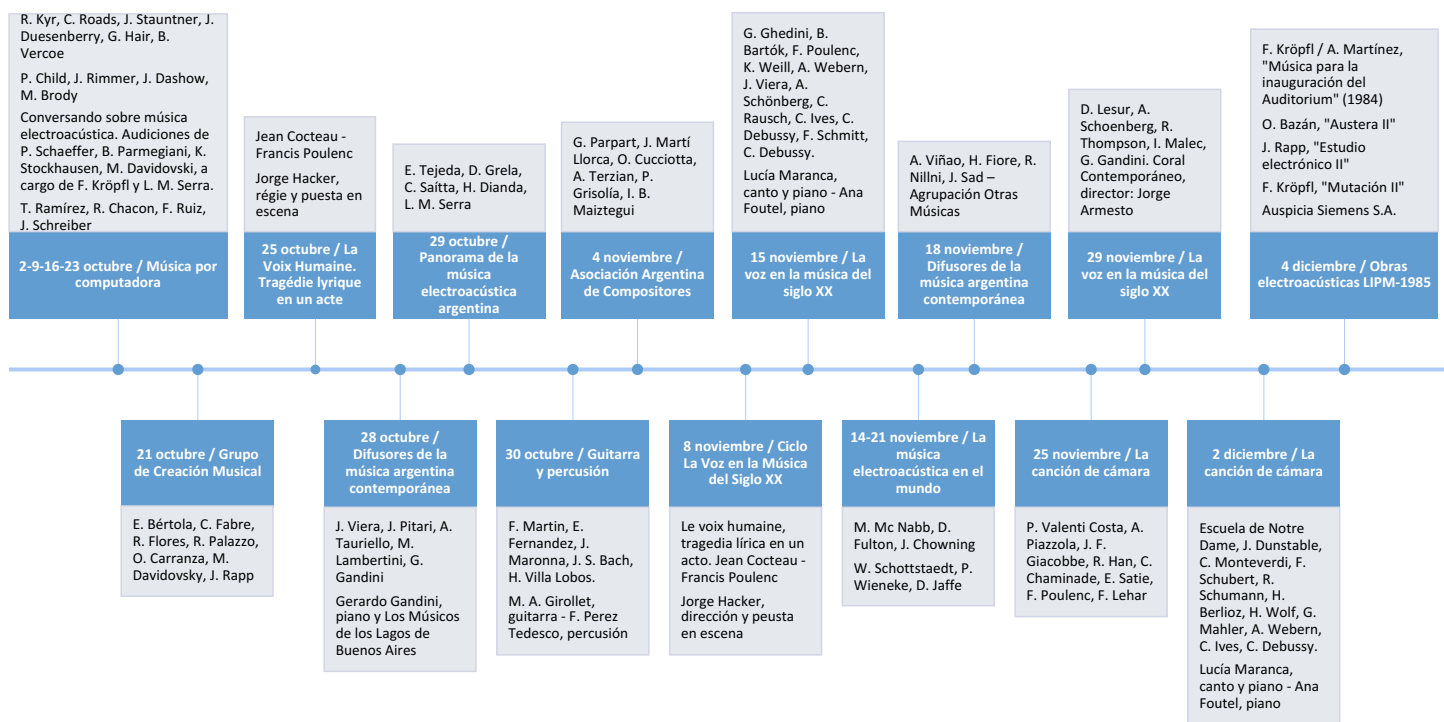
Annexe 1 - Fig. 1 - Programación musical FLIPM 1984. Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



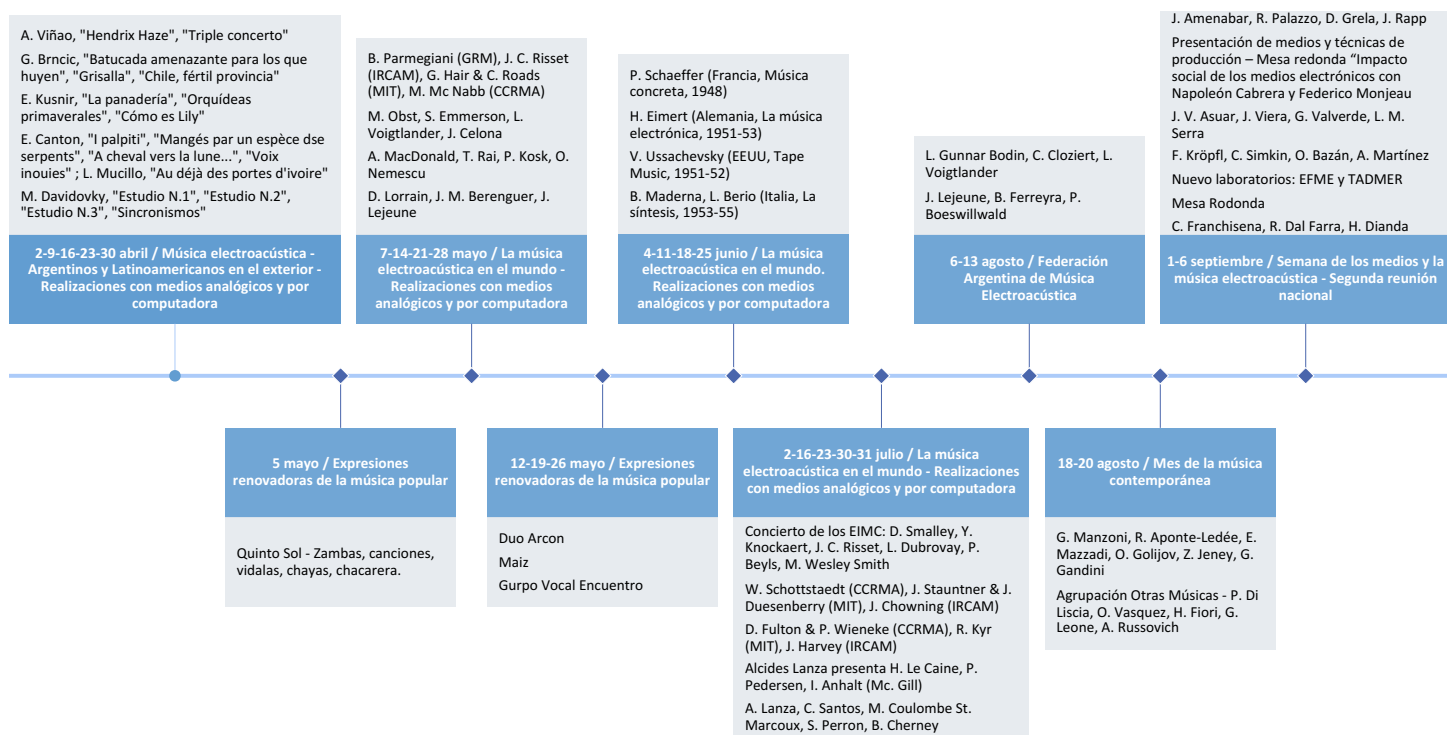
Annexe 1 - Fig. 2 - Programación musical FLIPM 1985 (I). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



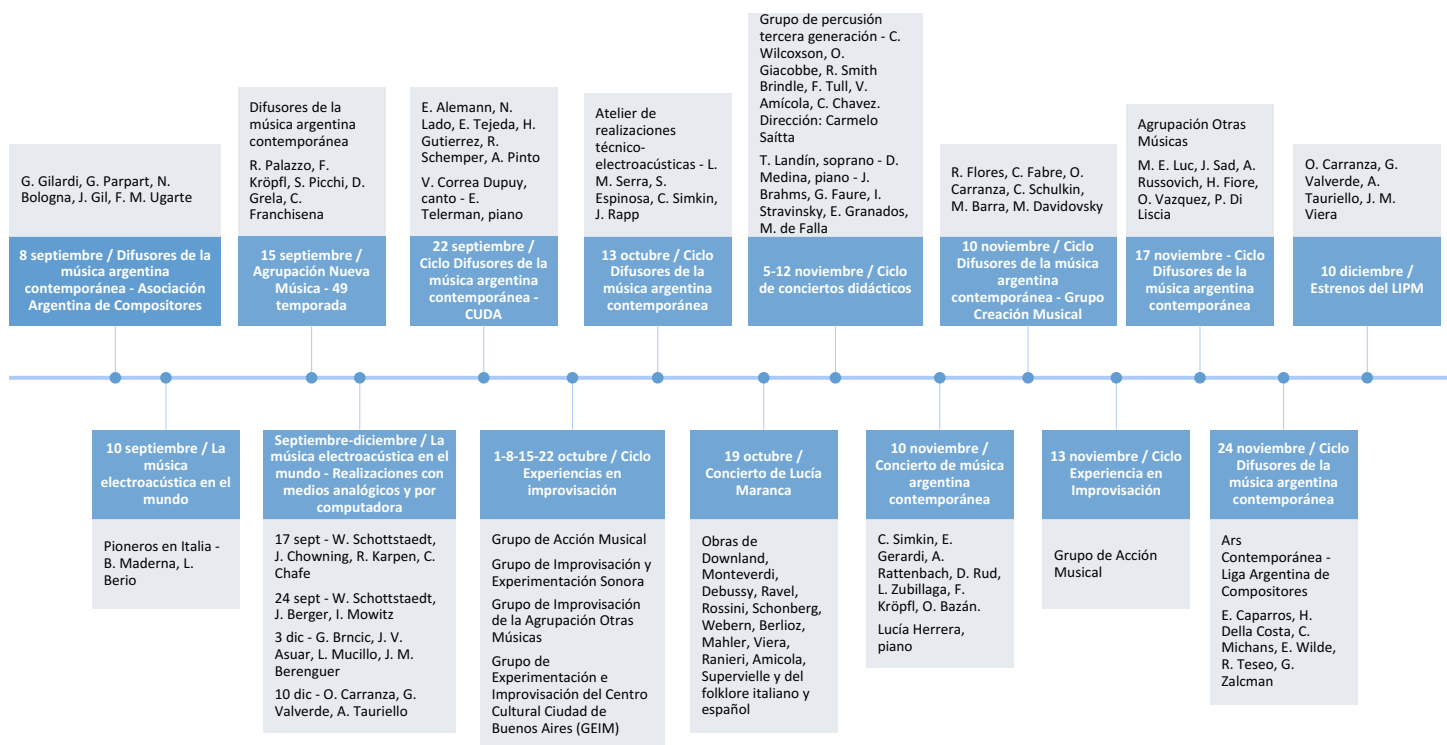
Annexe 1 - Fig. 3 - Programación musical FLIPM 1985 (II). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



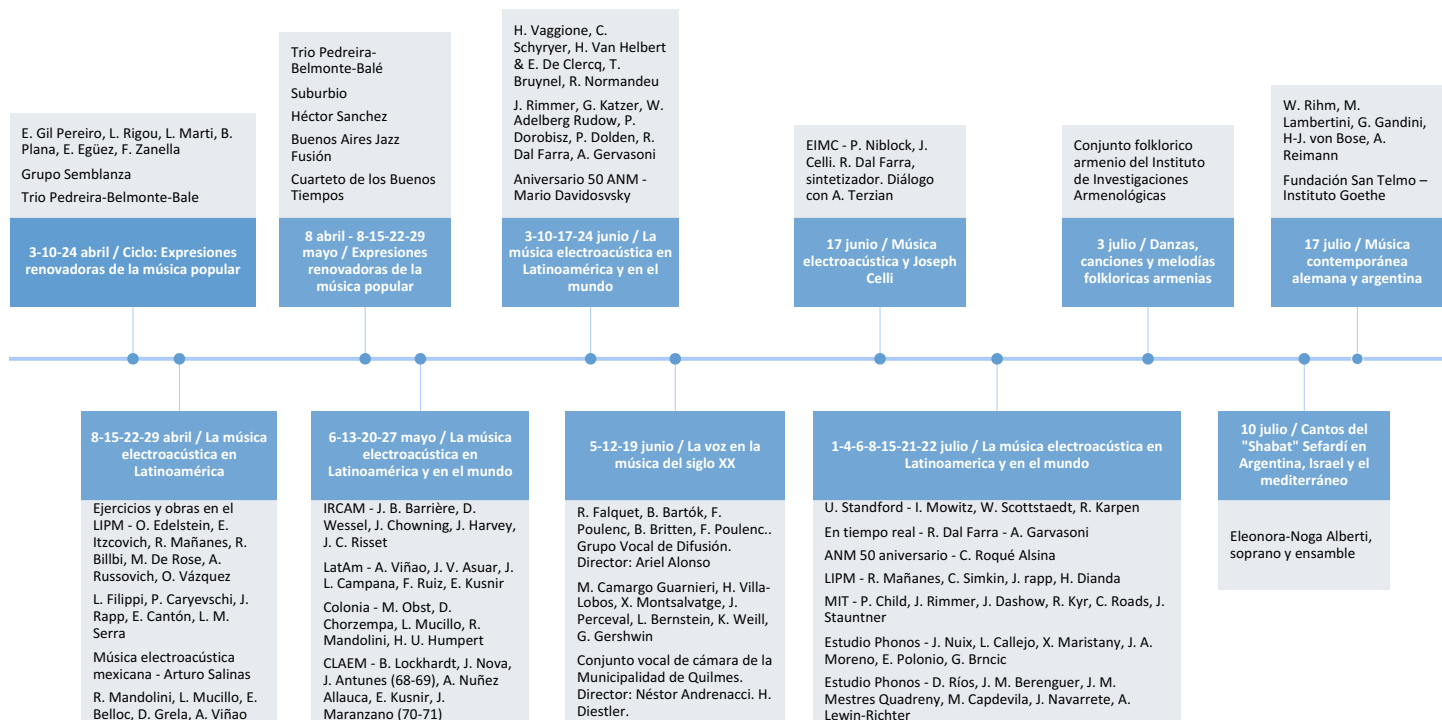
Annexe 1 - Fig. 4 - Programación musical FLIPM 1985 (III). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



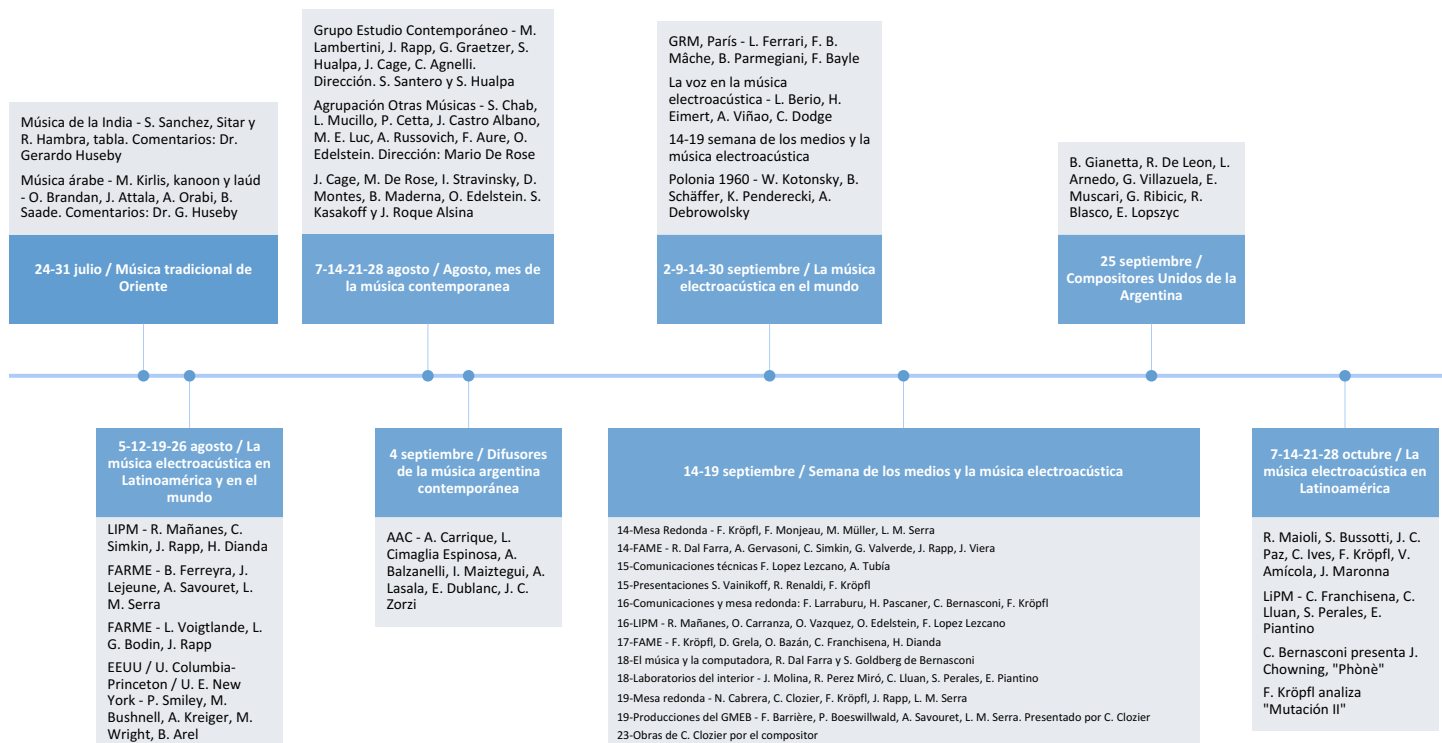
Annexe 1 - Fig. 5 - Programación musical FLIPM 1986 (I). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



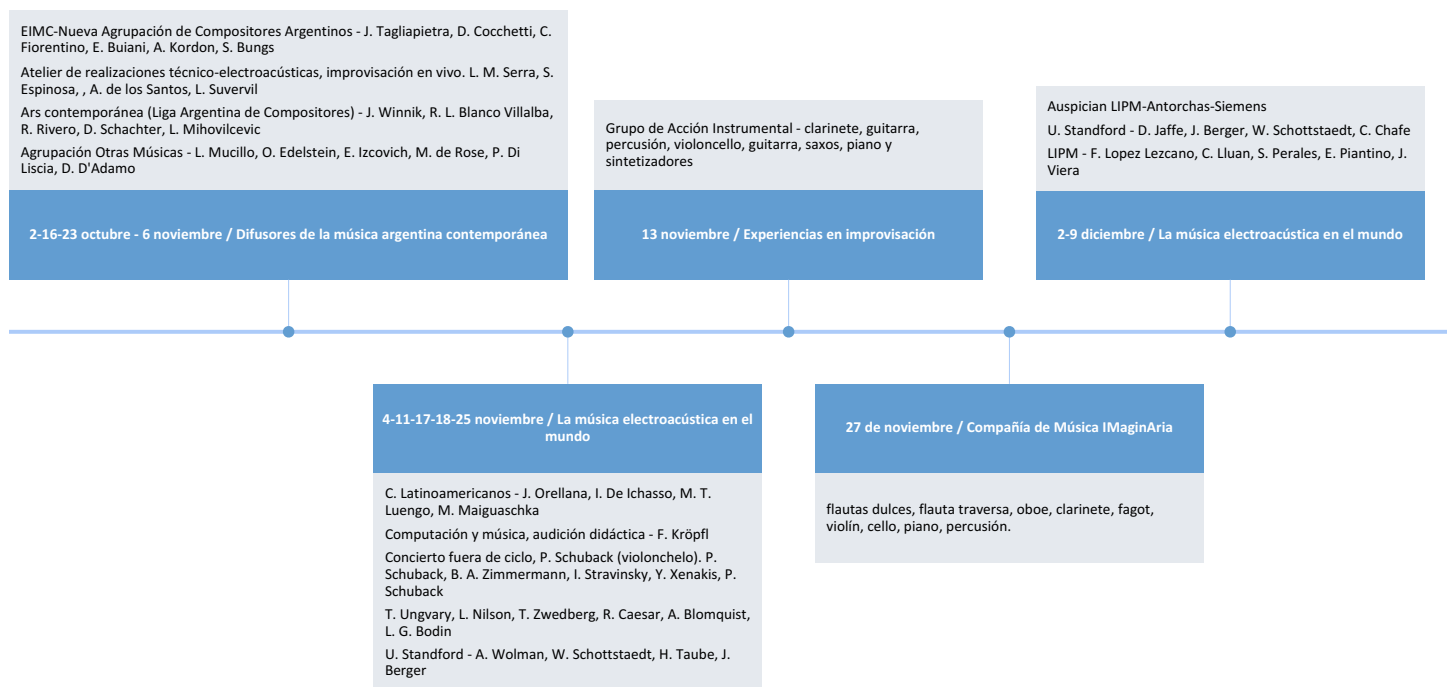
Annexe 1 - Fig. 6 - Programación musical FLIPM 1986 (II). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



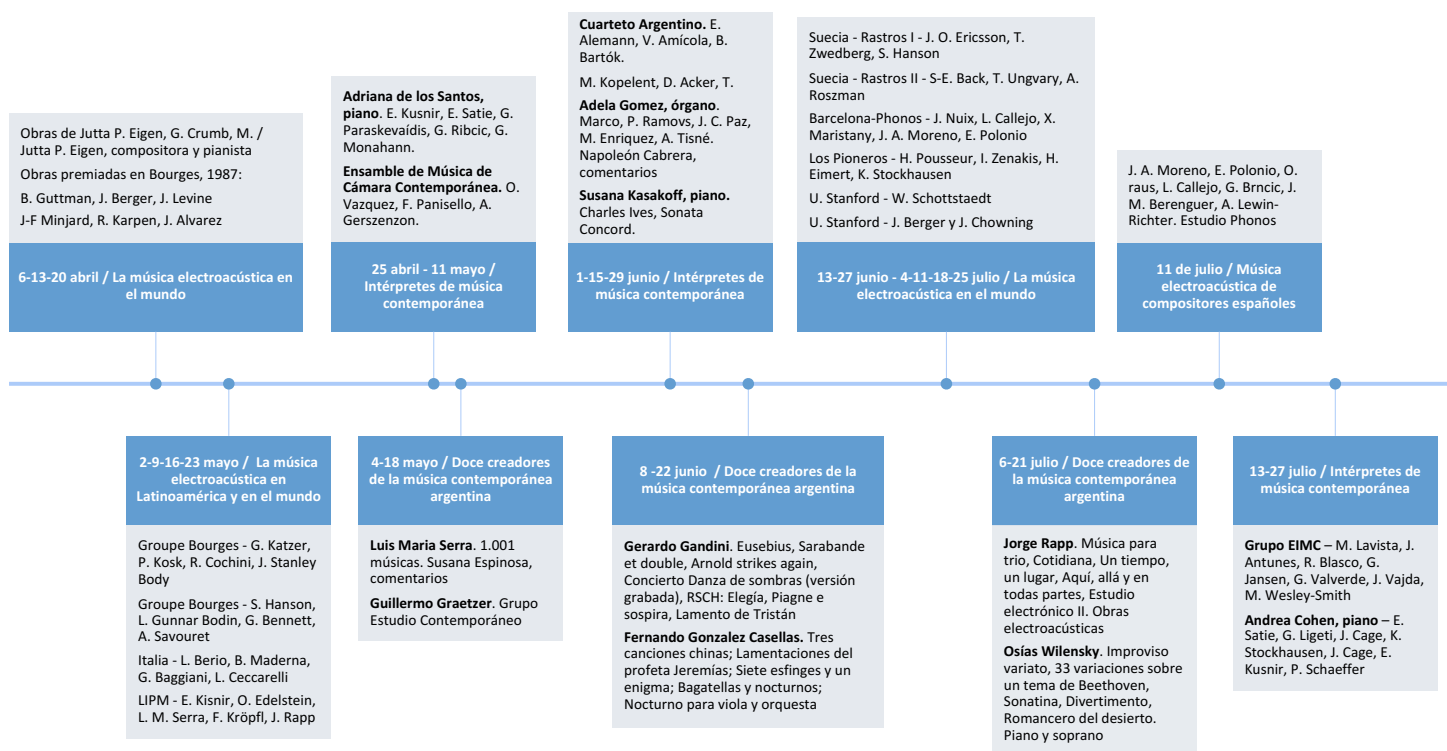
Annexe 1 - Fig. 7 - Programación musical FLIPM 1987 (I). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



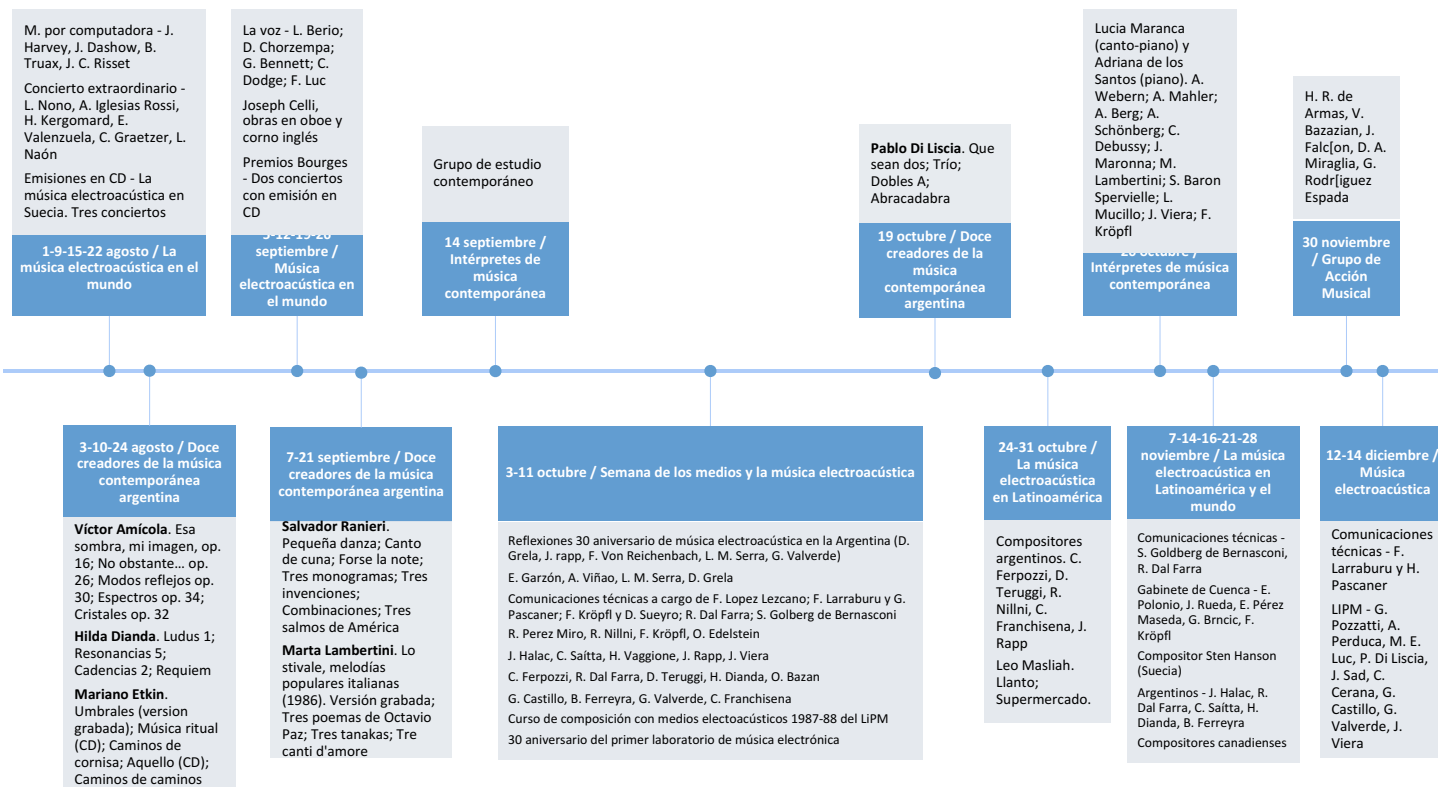
Annexe 1 - Fig. 8 - Programación musical FLIPM 1987 (II). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



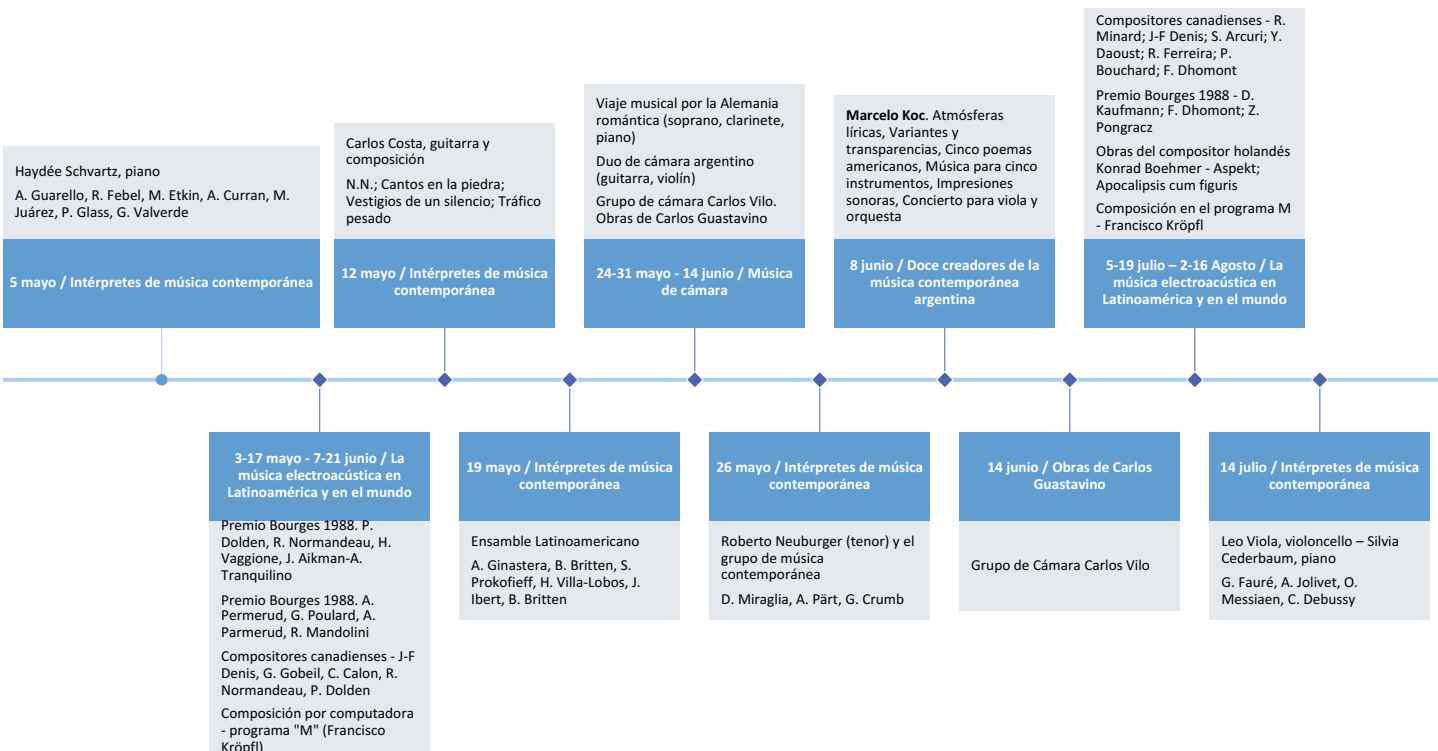
Annexe 1 - Fig. 9 - Programación musical FLIPM 1987 (III). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



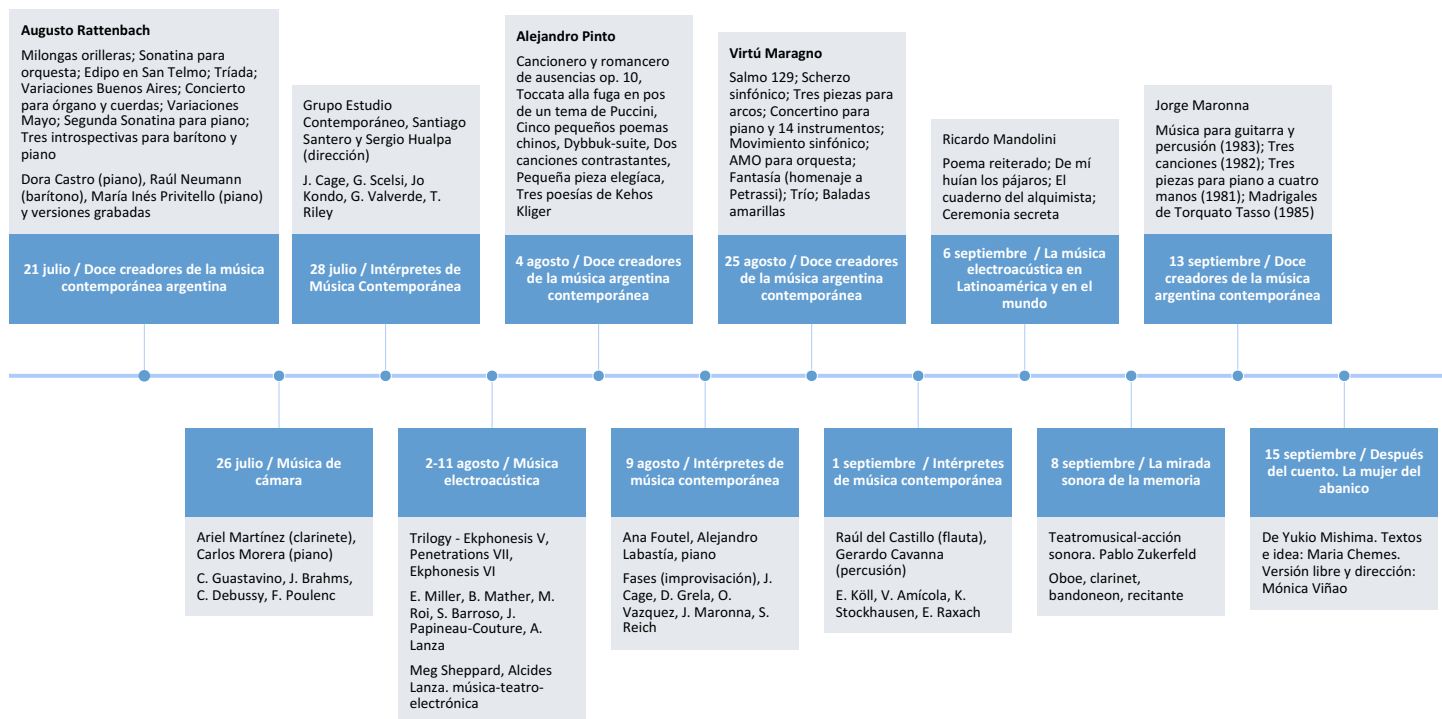
Annexe 1 - Fig. 10 - Programación musical FLIPM 1988 (I). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



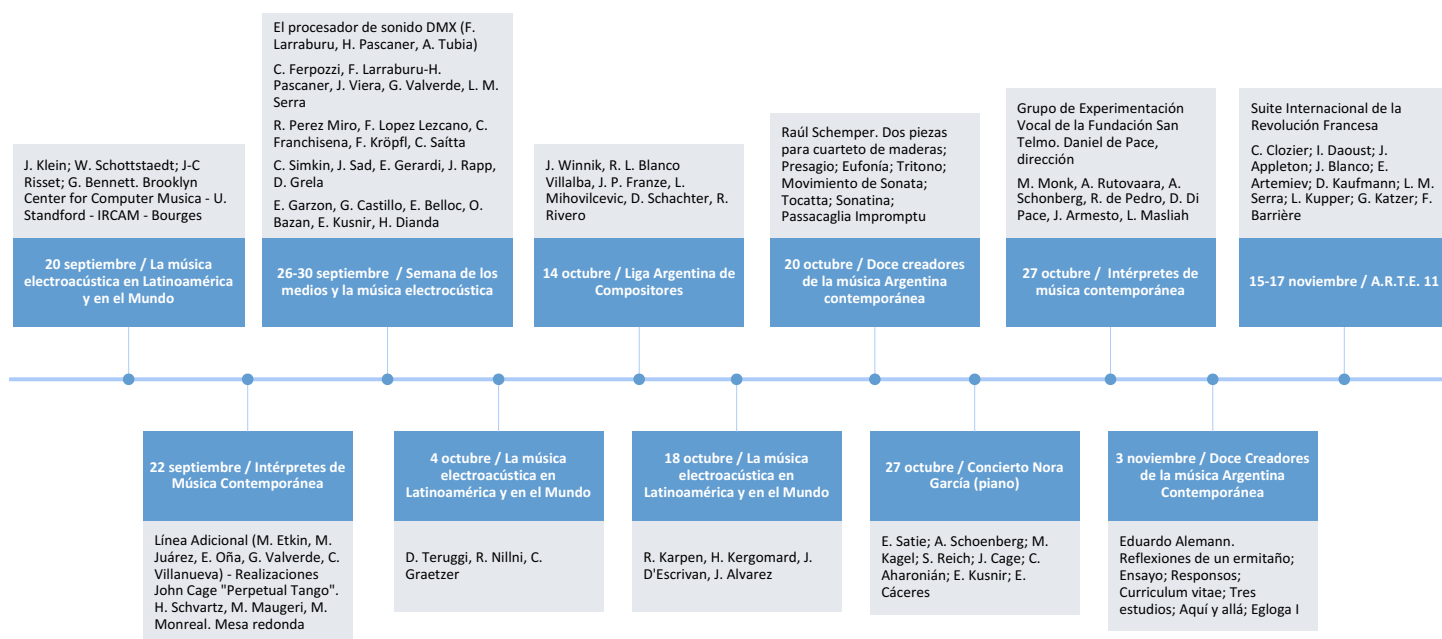
Annexe 1 - Fig. 11 - Programación musical FLIPM 1988 (II). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen



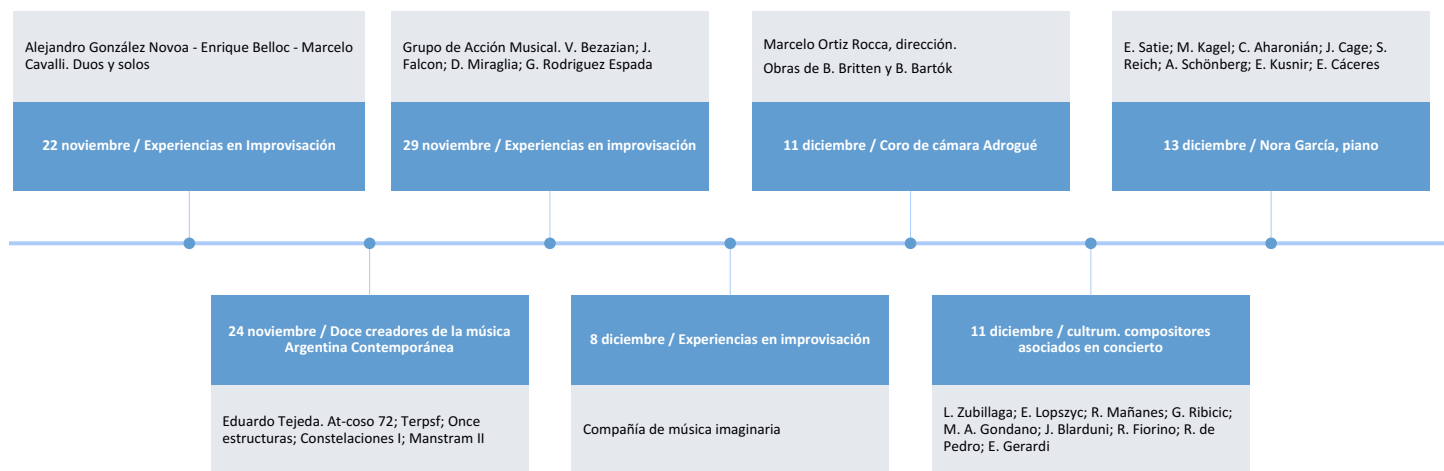
Annexe 1 - Fig. 12 - Programación musical FLIPM 1989 (I). Secretaría de Cultura. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música, Sonido e Imagen



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

Anexo 2

- Base de datos MUSI/C.A., imágenes de referencia
- Datos para las estadísticas del CEOB-CETC y Ciclo del Teatro San Martín

Musica-90-10-v1-1

1736

1736

Total (Unsorted)

Records

Show All

New Record

Delete Record

Find

Sort

Share

Layout:

pagina de inicio

View As:

Preview

Helvetica

Regular

16 pt

MUSI/C.A.*

MÚSICA CONTEMPORÁNEA ARGENTINA

Base de datos de la música contemporánea en Argentina

CONTACTOS

OBRAS

LUGARES

MARCOS

CONCIERTOS

PRENSA

DOCUMENTOS

STATISTICAS

CETC

Bienvenidos a la base de datos "Musica Contemporánea Argentina". El objetivo de esta plataforma es reunir documentos y crear un archivo sobre los conciertos, los espacios, las personas y las obras de la musica contemporanea argentina. Este proyecto fue iniciado por Violeta Nigro Giunta, en el marco de su investigación de doctorado sobre la musica contemporánea en Buenos Aires. Aspira a centralizar la información y servir de herramienta para futuros investigadores. Los principales creadores técnicos de esta base son Violeta Nigro Giunta y Julien Hogert

541 documentos

2969 personas

2181 obras

1457 Conciertos

69 Lugares

http://musi-ca.no-ip.org:8888

TRANSFERER LES IMAGES DE L'IPAD A LA BASE DE DONNEE

METTRE A JOUR LES DOSSIERS

MUSI/C.A.*

Base de datos de la música contemporánea en Argentina

CONTACTOS

OBRAS

LUGARES

MARCOS

CONCIERTOS

PRENSA

DOCUMENTOS

🔍 ⚙️ 📁 📄 📑 📌

< > ⬆ ⬇

268

Concierto XII. Uccidiamo Il Chiaro Di Luna. Serata Futurista Italiana

19/11/2009 | Teatro de la Ribera | | Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea. Temporada 2009. XIII Edición

0 documents

269

Concierto XIII. Different Trains. Música de Steve Reich

21/11/2009 | Teatro San Martin | | Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea. Temporada 2009. XIII Edición

1 documents

270

Concierto XIV. Cuarteto Prometeo. Programa seleccionado por Salvatore Sciarrino

24/11/2009 | Fundación PROA | | Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea. Temporada 2009. XIII Edición

1 documents

271

Concierto XV. Lohengrin. Ópera de Salvatore Sciarrino sobre textos de Jules Laforgue

26/11/2009 | Teatro San Martin | | Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea. Temporada 2009. XIII Edición

0 documents

1784

Proyecto Resplandecencias. Marcelo Toledo

27/11/2009 | Centro Nacional de Música | |

0 documents

832

Concierto de Música Contemporánea. La Plata

03/12/2009 | Auditorio del Bachillerato de Bellas Artes | |

0 documents

1641

2 conciertos. Estreno de obras de compositores becarios del Taller Melos/Gandini 2009

06/12/2009 | Biblioteca Nacional | |

0 documents

1739

Concierto I Beca Melos Gandini 2009

06/12/2009 | | | 2 conciertos. Estreno de obras de compositores becarios del Taller Melos / Gandini 2009

0 documents

1740

Concierto II Beca Melos Gandini 2009

13/12/2009 | | | 2 conciertos. Estreno de obras de compositores becarios del Taller Melos / Gandini 2009

0 documents

Temporada 2010

72 concerts

50

El Gran Teatro de Oklahoma

18/03/2010, 19/03/2010, 20/03/2010, 23/03/2010 | TACEC | |

0 documents

1

120
Total (Unsorted)

Show All

New Record

Delete Record

Find

Sort

Share

Search

Layout: Marcos-Lista

View As:

Preview

A^a Edit Layout

Helvetica

Regular

16 pt

B / U

MUSI/C.A.*

CONTACTOSOBRASLUGARES**MARCOS**CONCIERTOSPrensaDOCUMENTOS

lunes 9

Q

Base de datos de la música contemporánea en Argentina

2011	Festival		La música en el Di Tena. Resonancias de la modernidad	
2011	Festival		Nuevas músicas por la memoria	
2012	Ciclo		Ciclo de ópera contemporánea edición 2012	
1999	Ciclo		Música 99. Arsis Trio y Buenos Aires Contemporaneo ensamble	
1995	Ciclo		Plan 9. Miércoles de Músicas No Convencionales. 1995. 2000. 2007	
2002	Temporada		Música instrumental y electroacústica mixta. Ensemble Arcema de Paris	
2001	Ciclo		Semana de la Música Electroacústica 2001	
2006	Festival	CETC	Festival CETC Kagel	
2005	Ciclo		Ciclo de Música Contemporánea Biblioteca Nacional	
2011	Temporada		Primer Ciclo Nacional de Ópera Contemporánea. Temporada 2011	
2012	Ciclo		Ciclo de música contemporánea en el Espacio de Arte. La música en diálogo con otras	
2011	Ciclo		Ciclo de música y literatura, cuentos y relatos vivos	
2008	Ciclo		Instrumentos solos. Ciclo CCEBA. Contrabajo	
2009	Ciclo		2 conciertos. Estreno de obras de compositores becarios del Taller Melos / Gandini	
	Ciclo		Música en Perspectivas III	
2007	Ciclo		Música y Laberintos. Tres propuestas	
1999	Ciclo		Música para el fin del milenio II. 3 conciertos de Abono 1999	
2005	Ciclo		Tres Conciertos. Karlheinz Stockhausen 2005	
2013	Ciclo	San Martin	Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea. Temporada 2013. XVII Edición	
			Cinco lenguas. Ciclo de música de cámara	
2007	Ciclo		Músicas en singular. Conciertos 2007	
2009	Ciclo		Beca Melos Gandini 2008 - 2 conciertos	
2009	Ciclo		MDIOS MXTOS	
2008	Ciclo	San Martin	Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea. Temporada 2008. XII Edición	
	Ciclo	San Martin	Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea. Temporada 2016. XVI Edición	

1736

1736
Total (Unsorted)

Show All

New Record

Delete Record

Find

Sort

Share

Search

Layout: Toutes les fiches

View As:

Preview

A^a Edit Layout

Helvetica

Regular

16 pt

B / U

Rechercher

Marco CETC - temporada 1995

528

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. -

Interpretes

2111

Ricardo Piglia

Homme

Argentine

2055

Luis María Bragato

Homme

Argentine

656

Martin Pavlovsky

Homme

Argentine

2061

Henry Richard Bay

Homme

Argentine

215

Elias Gurevich

Homme

Argentine

2112

Adolfo Gómez

Homme

Argentine

2111

Ricardo Piglia

Homme

Argentine

Interludios: Cecilia Troncoso y Silvia Gómez Giusto.
Textos de Juan Carlos Paz leídos por Ricardo Piglia.

1031

Water Music

Compositor 1

John Cage

Nationalidad

Estados-Unidos

Genre

Homme

Typo de Opra

Concierto con puesta en escena

Fecha de creacion

1952

encargo

Encargo CETC

2969 Contacts

1736

Adrián Barbieri

Homme

Argentine

1054

Adrián Fanello

Homme

Argentine

2809

Adrián Herrero

Homme

Argentine

2739

Adrián

Homme

Argentine

2174

Adrián Placenti

Homme

Argentine

1491

Adrián Speziale

Homme

Argentine

1428

Adrián Verra

Homme

Argentine

467

Adriana de los

Mujer

Argentine

2352

Adriana

Mujer

Argentine

419

Adriana

Mujer

Argentine

3239

Adriana Ruiz

Mujer

Argentine

2064

Adriana Valetti

Mujer

Argentine

1225

Adrianna Ruiz

Mujer

Argentine

240

Agrupación

Grupo

2738

Agrupación L.V.

Grupo

Argentine

840

Agustín Goya

Homme

Argentine

301

Agustín Nahuel

Homme

2847

Agustín Nazzetta

Homme

Argentine

1631

Agustín

Homme

Argentine

2499

Agustín Vásquez

Homme

Argentine

638

Agustina Crespo

Mujer

Argentine

422

Agustina Guidolin

Mujer

Argentine

1659

Agustina Herrera

Mujer

Argentine

2387

Agustina Merino

Mujer

Argentine

533

1736

1736

Total (Unsorted)

Records

Show All

New Record

Delete Record

Find

Sort

Share

Search

Toutes les fiches

View As

Preview

Edit Layout

HelveticaRegular16 pt

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

1075

Pieza para piano Op. 11 N. 1

Compositor 1

Arnold Schoenberg

Nacionalidad

Europeo

Genre

Homme

Typo de Obra

Música de cámara

Fecha de creacion

1909

encargo

☐ Encargo CETC

2969 Contacts

1738

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 Vázquez

Homm

Argentina

+

638

Agustina Crespo

Mujer

Argentina

+

422

Agustina Guidolin

Mujer

Argentina

+

1659

Agustina Herrera

Mujer

Argentina

+

2387

Agustina Merodio

Mujer

Argentina

+

1737

1737

Total (Unsorted)

Records

Show All

New Record

Delete Record

Find

Sort

Share

Search

Toutes les fiches

View As

Preview

Edit Layout

HelveticaRegular16 pt

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

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 from "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

Homm

Argentina

+

3216

Adolfo Reisin

Homm

Argentina

+

2659

Adrián Balanci

Homm

Argentina

+

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 Vázquez

Homm

Argentina

+

638

Agustina Crespo

Mujer

Argentina

+

CETC - TEMPORADA 1990

21/7 - Il Combattimento di Tancredi e Clorinda - Pierrot Lunaire

Fechas: 21/07/1990, 25/07/1990, 28/07/1990, 01/08/1990, 02/08/1990 / 5 funciones

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda (1624) - Claudio Monteverdi (Eur.)

Pierrot Lunaire op.21 (1912) - Arnold Schoenberg (Eur.)

Intérpretes: Rosa Dominguez (Arg.) (F.), Alberto Herrera (Arg.), Katryn Power (Arg.) (F.), Raul Neumann (Tancredi) (Arg.)

18/9 - La venganza de Carmen - Oh, Eternidad

Fechas: 18/09/1990, 20/09/1990, 26/09/1990, 29/09/1990, 29/09/1990 / 5 funciones

La venganza de Carmen (1990) - Osías Wilenski (Arg.) * Encargo CETC *

Oh, eternidad (1990) - Marta Lambertini (Arg.) (F.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Marta Blanco (Arg.) (F.), Lorena Espina (Arg.) (F.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Víctor Torres (Arg.)

ESTADÍSTICAS

2 conciertos, 10 funciones, 4 obras,

4 compositores, de los cuales 2 compositores argentinos (50%), 1 compositoras (25%)

8 Intérpretes, de los cuales 8 argentinos (100%), et 5 mujeres (62,5%)

CETC - TEMPORADA 1991

19/4 - Historia de un soldado

Fechas: 19/04/1991, 20/04/1991, 23/04/1991, 26/04/1991, 27/04/1991 / 5 funciones

La historia del soldado (1918) - Igor Stravinsky (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 02/07/1991, 04/07/1991, 05/07/1991, 06/07/1991, 06/07/1991 / 5 funciones

Variaciones K. 265 para piano (1782) - Wolfgang Amadeus Mozart (Eur.)

Mozartvariationen (Variaciones para orquesta de cámara sobre ...) (1991) - Gerardo Gandini (Arg.) * Encargo CETC *

El Milagro Secreto (1989) - Martín Matalón (Arg.)

Intérpretes: 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

Fechas: 13/07/1991, 17/07/1991, 19/07/1991, 20/07/1991, 20/07/1991 / 5 funciones

El pequeño deshollinador (1949) - Benjamin Britten (Eur.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 20/07/1991, 20/07/1991 / 2 funciones

Trilogía (1975) - Alcides Lanza (Arg.)

Intérpretes: Alcides Lanza (Arg.), Meg Sheppard (E.U) (F.)

6/9 - Lorca, tres poemas

Fechas: 06/09/1991, 07/09/1991, 10/09/1991, 12/09/1991, 23/11/1991, 30/11/1991, 30/11/1991 / 7 funciones

Lorca, tres poemas ("Llanto por Ignacio Sánchez Mejía", "La (...) (1987) - Francisco Kröpfl (Arg.) * Encargo CETC *

ESTADÍSTICAS

5 conciertos, 24 funciones, 7 obras,

7 compositores, de los cuales 4 compositores argentinos (57,1%), 0 compositoras (0%)

44 intérpretes, de los cuales 42 argentinos (95,5%), et 16 mujeres (36,4%)

CETC - TEMPORADA 1992

29/4 - Lamento de Arianna - 8 Canciones para un Rey Loco

Fechas: 29/04/1992, 30/04/1992, 02/05/1992, 03/05/1992, 03/05/1992 / 5 funciones

Lamento de Arianna (1608) - Claudio Monteverdi (Eur.)

8 canciones para un Rey Loco (1969) - Peter Maxwell Davies (Eur.)

Intérpretes : 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

Fechas: 30/06/1992 / 1 función

La casa sin sosiego (1992) - Gerardo Gandini (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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

Fechas: 02/09/1992, 02/09/1992 / 2 funciones

Un fratricidio (1992) - Hans Jürgen von Bose (Eur.) * Encargo 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.)

Intérpretes: 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.)

ESTADÍSTICAS

3 conciertos, 8 funciones, 6 obras,
4 compositores, de los cuales 1 compositores argentinos (25%), 0 compositoras (0%)
37 Intérpretes, de los cuales 35 argentinos (94,6%), et 12 mujeres (32,4%)

CETC - TEMPORADA 1993

6/5 - Alicia en el país de las maravillas

Fechas: 06/05/1993, 07/05/1993, 08/05/1993, 09/05/1993, 11/05/1993 / 5 funciones

Alicia en el país de las maravillas (1989) - Marta Lambertini (Arg.) (F.)

Intérpretes: 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

Fechas: 26/06/1993 / 1 función

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)

Intérpretes: 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

Fechas: 02/07/1993, 03/07/1993, 04/07/1993 / 3 funciones

Los Fracasados del Mal, improvisaciones sobre Arlt (1993) - Gerardo Gandini (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Valeria Bertuccelli (Arg.) (F.), Rosario Bléfari (Arg.) (F.), Susana Pampin (Arg.) (F.), Javier Rodríguez (Arg.), Luciano Suardi (Arg.)

14/7 - Tal y Tul

Fechas: 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 funciones

Tal y Tul (1993) - Ezequiel Izcovich (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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

Fechas: 17/07/1993, 20/07/1993, 23/07/1993 / 3 funciones

Lamento d'Arianna (1640) - Claudio Monteverdi (Eur.)

Intérpretes: Jorge Bergero (Arg.), Oreste Chlopecki (Arg.), Roxana Daviggiano (Arg.) (F.), María Ines Franco (Arg.) (F.), María Rosa Hauerbeigt (Arg.) (F.), Miguel Martínez (Arg.), Daniel Zuppa (Arg.)

3/8 - Viena 1910

Fechas: 03/08/1993 / 1 función

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.)

Intérpretes: Gerardo Cavanna (Arg.), Gerardo Gandini (Arg.), Sinfonietta de la Fundación Omega Seguros (Arg.)

12/8 - Concierto Ensemble Avant Garde - CETC

Fechas: 12/08/1993 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 13/08/1993 / 1 función

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)

Intérpretes: 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"

Fechas: 20/08/1993, 21/08/1993, 22/08/1993 / 3 funciones

Uspud (Ballet cristian en 3 actos) (1993) - Erik Satie (Eur.) * Encargo CETC *
Satie-Satie (1993) - Erik Satie (Eur.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Ballet del Sur - Bahía Blanca (Arg.), Gaspar Gantzer (Arg.), Emiliano Greizerstein (Arg.)

25/8 - Serenatas de Fagot y ...

Fechas: 25/08/1993 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 27/08/1993, 28/08/1993 / 4 funciones

Ekphonesis V (1979-I)
Penetrations VII (1972-III). Versión de cámara (1972) - Alcides Lanza (Arg.)
Ekphonesis VI (1988-I) (1988) - Alcides Lanza (Arg.)

Intérpretes: Alcides Lanza (Arg.), Meg Sheppard (E.U) (F.)

3/9 - Uspud

Fechas: 03/09/1993, 04/09/1993, 05/09/1993 / 3 funciones

Uspud (Ballet Cristiano en 3 actos) (1993) - Erik Satie (Eur.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Emiliano Greizerstein (Arg.)

/ - Testimonio de María Schumann

Fechas: 17/09/1993, 18/09/1993, 19/09/1993 / 6 funciones

María Schumann: Testimonio (1993) - Gerardo Gandini (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Lía Ferenese (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.), Sergio Renán (Arg.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.)

22/10 - Lorca, suite de ballet

Fechas: 22/10/1993, 23/10/1993, 24/10/1993 / 3 funciones

Lorca, suite de ballet (1987) - Francisco Kröpfl (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Grupo Mudanzas (Arg.)

30/10 - Velada Schoenberg

Fechas: 30/10/1993, 31/10/1993, 02/11/1993, 06/11/1993, 07/11/1993 / 5 funciones

Noche Transfigurada Op. 4 (1899) - Arnold Schönberg (Eur.)

Pierrot Lunaire op.21 (1912) - Arnold Schoenberg (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 03/12/1993, 04/12/1993, 05/12/1993, 05/12/1993 / 4 funciones

Más allá de las ciudades (1993) - Fernando Aure (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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

Fechas: 07/12/1993 / 1 función

Vibratil (vibrafón solo) (1993) - Gabriel Senanes (Arg.)

Lo que no es azul (marimba solo - estreno) (1999) - Germán Cancián (Arg.) * Encargo 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.)

Intérpretes: Jorge Azzinari (Arg.), Pablo D'Elloca (Arg.), Ángel Frette (Arg.), Christian Frette (Arg.), Eduardo Loureiro (Arg.)

ESTADÍSTICAS

17 conciertos, 53 funciones, 62 obras,
30 compositores, de los cuales 15 compositores argentinos (50%), 3 compositoras (10%)
112 intérpretes, de los cuales 99 argentinos (88,4%), et 31 mujeres (27,7%)

CETC - TEMPORADA 1994

19/5 - Ocho canciones para un Rey Loco - Noche transfigurada

Fechas: 19/05/1994, 20/05/1994, 21/05/1994, 22/05/1994, 23/05/1994 / 5 funciones

Ocho canciones para un Rey Loco (1969) - Peter Maxwell Davies (Eur.)

Noche Transfigurada Op. 4 (1899) - Arnold Schönberg (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 23/06/1994, 24/06/1994, 25/06/1994, 01/07/1994, 02/07/1994 / 5 funciones

Europera V (1991) - John Cage (E.U)

Intérpretes: Lia Farenese (Arg.) (F.), Susana Pampin (Arg.) (F.), Haydée Schwartz (Arg.) (F.), Ignacio Ventura (Arg.)

6/8 - El combate de Tancredo y Clorinda - Mozartvariationen

Fechas: 06/08/1994, 07/08/1994, 19/08/1994, 20/08/1994, 20/08/1994 / 5 funciones

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda (1624) - Claudio Monteverdi (Eur.)

Mozartvariationen (Variaciones para orquesta de cámara sobre (...)) (1991) - Gerardo Gandini (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Rubén Albornoz (Arg.), Oscar Baquedano (Arg.), Nicolas Bricht (Arg.), Marcos Cabezaz (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

Fechas: 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 funciones

Sixtina (1994) - Marguerite Yourcenar (Eur.) (F.)

Intérpretes: 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

Fechas: 08/09/1994, 09/09/1994, 15/09/1994, 16/09/1994, 19/09/1994 / 5 funciones

La historia del soldado (1918) - Igor Stravinsky (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 22/09/1994, 27/09/1994, 28/09/1994 / 3 funciones

Conferencia sobre la nada (1950) - John Cage (E.U)

Intérpretes: Alejandro Rússovich (Arg.)

23/9 - Programa John Cage II. Sonatas e Interludios (con ballet)

Fechas: 23/09/1994, 24/09/1994, 25/09/1994 / 3 funciones

Sonatas e Interludios para piano preparado (1946) - John Cage (E.U)

Intérpretes: 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)

Fechas: 29/09/1994, 30/09/1994, 01/10/1994 / 3 funciones

Four Walls (1944) - John Cage (E.U)

Intérpretes: Diana Baroni (Arg.) (F.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.)

20/10 - La Cantata del café - El que dice sí

Fechas: 20/10/1994, 21/10/1994, 22/10/1994, 28/10/1994, 29/10/1994 / 5 funciones

La Cantata del café (1734) - Johann Sebastian Bach (Eur.)

El que dice sí (1930) - Kurt Weill (Eur.)

Intérpretes: 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.)

ESTADÍSTICAS

10 conciertos, 48 funciones, 12 obras,

9 compositores, de los cuales 1 compositores argentinos (11,1%), 1 compositoras (11,1%)

73 intérpretes, de los cuales 73 argentinos (100%), et 23 mujeres (31,5%)

CETC - TEMPORADA 1995

6/6 - Variedad: Teatro Musical de los '60

Fechas: 06/06/1995, 08/06/1995, 09/06/1995, 12/06/1995, 13/06/1995 / 5 funciones

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 21/07/1995, 22/07/1995, 23/07/1995, 27/07/1995, 28/07/1995 / 5 funciones

Sonatas e Interludios para piano preparado (1946) – John Cage (E.U)

Intérpretes: Gerardo Gandini (Arg.)

24/7 - Alicia en el País de las Maravillas

Fechas: 24/07/1995, 25/07/1995, 26/07/1995, 27/07/1995, 28/07/1995, 30/07/1995 / 6 funciones

Alicia en el país de las maravillas (1989) - Marta Lambertini (Arg.) (F.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 25/08/1995, 26/08/1995, 01/09/1995, 02/09/1995 / 4 funciones

Inferno (Through Roses) (1980) - Marc Naikrug (Arg.)

Intérpretes: 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

Fechas: 25/09/1995, 26/09/1995, 28/09/1995, 29/09/1995, 30/09/1995 / 5 funciones

Diario de un desaparecido (1916) - Leos Janacek (Eur.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 09/11/1995, 11/11/1995, 12/11/1995 / 3 funciones

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.)

Intérpretes: Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.), Víctor Torres (Arg.)

23/11 - Cuarteto para el fin del tiempo

Fechas: 23/11/1995, 24/11/1995, 25/11/1995 / 3 funciones

Cuarteto para el fin de los tiempos (1940) - Olivier Messiaen (Eur.)

Intérpretes: Víctor Aepli (Arg.), Mariano Fragoni (Arg.), Haydée Francia (Arg.) (F.), Fernando Pérez (Arg.)

ESTADÍSTICAS

7 conciertos, 31 función, 19 obras,

11 compositores, de los cuales 3 compositores argentinos (27,3%), 1 compositoras (9,1%)

39 intérpretes, de los cuales 39 argentinos (100%), et 13 mujeres (33,3%)

CETC - TEMPORADA 1996

16/5 - La nariz del compositor (ópera experimental)

Fechas: 16/05/1996, 18/05/1996, 19/05/1996, 23/05/1996, 28/05/1996 / 5 funciones

La Nariz de Mozart (1991) - Marta Lambertini (Arg.) (F.) * Encargo 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.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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

Fechas: 20/06/1996, 21/06/1996, 22/06/1996, 23/06/1996 / 4 funciones

El Hombre de Arena (1996) - Claudio Baroni (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Claudio Baroni (Arg.), Iván Moschner (Arg.), Diana Szeinblum (Arg.) (F.), Víctor Torres (Arg.)

12/7 - Estudio al Estilo Veneciano

Fechas: 12/07/1996, 13/07/1996, 14/07/1996, 19/07/1996, 20/07/1996 / 5 funciones

Estudio al Estilo Veneciano (1996) - Santiago Santero (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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

Fechas: 09/08/1996, 11/08/1996, 16/08/1996, 18/08/1996, 25/08/1996 / 5 funciones

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.)

Intérpretes: 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 compositores, tres coreógrafos

Fechas: 13/09/1996, 14/09/1996, 15/09/1996, 20/09/1996, 21/09/1996 / 5 funciones

Trist e Ysola - Waldo y su son (1996) - Fernando Aure (Arg.) * Encargo CETC *
Dos, sobre la linde - Sobre la linde (1996) - Germán Cancián (Arg.) * Encargo CETC *
Si él me besara con besos de su boca (1996) - Andrés Gerzenzon (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Ana Foutel (Arg.) (F.), Ángel Frette (Arg.), Susana Kasakoff (Arg.) (F.)

12/10 - María Schumann: Testimonio

Fechas: 12/10/1996, 13/10/1996, 18/10/1996, 19/10/1996, 20/10/1996 / 5 funciones

María Schumann: Testimonio (1993) - Gerardo Gandini (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Gerardo Gandini (Arg.), Cecilia Jakubowicz (Arg.) (F.), Iván Moschener (Arg.), Susana Pampin (Arg.) (F.)

1/4 - Al Claro de Luna

Fechas: 01/04/1996 / 1 función

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 Stephane Mallarmé (1913) - Maurice Ravel (Eur.)

Jeux d'eau (1901) - Maurice Ravel (Eur.)

Chansons Madecasses (1926) - Maurice Ravel (Eur.)

Intérpretes: Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Gerardo Gandini (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.), Víctor Torres (Arg.)

ESTADÍSTICAS

7 conciertos, 30 funciones, 33 obras,

19 compositores, de los cuales 7 compositores argentinos (36,8%), 1 compositoras (5,3%)

44 intérpretes, de los cuales 44 argentinos (100%), et 18 mujeres (40,9%)

CETC - TEMPORADA 1997

15/5 - El Cimarrón

Fechas: 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 funciones
El Cimarrón (1926) - Hans Werner Henze (Eur.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 07/06/1997, 08/06/1997, 12/06/1997, 13/06/1997, 15/06/1997 / 5 funciones

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.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 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 funciones

Tal y Tul (1993) - Ezequiel Izcovich (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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)

Fechas: 30/08/1997, 31/08/1997, 03/09/1997, 04/09/1997, 05/09/1997, 06/09/1997 / 6 funciones

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda (1624) - Claudio Monteverdi (Eur.)
Canto XII (1997) - Gabriel Valverde (Arg.) * Encargo CETC *
Parodia (dedicada a Sergio Renán) (1997) - Pablo Ortiz (Arg.) * Encargo CETC *
Tancredi y Clorinda (1997) - Carmelo Saitta (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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

Fechas: 01/10/1997, 02/10/1997, 04/10/1997, 08/10/1997, 10/10/1997, 11/10/1997, 17/10/1997 / 7 funciones

Diario de un desaparecido (1916) - Leos Janacek (Eur.)

Intérpretes: 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 Sziperling (Arg.) (F.)

14/11 - Inferno (Through Roses) - Reposición

Fechas: 14/11/1997, 15/11/1997, 16/11/1997, 21/11/1997, 22/11/1997 / 5 funciones

Inferno (Through Roses) (1980) - Marc Naikrug (Arg.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 12/12/1997, 13/12/1997, 16/12/1997 / 3 funciones

Finta Giardiniera (*incierto - ISA?*) (1775) - Wolfgang Amadeus Mozart (Eur.)

ESTADÍSTICAS

7 conciertos, 48 funciones, 12 obras,

11 compositores, de los cuales 5 compositores argentinos (45,5%), 0 compositoras (0%)

72 intérpretes, de los cuales 72 argentinos (100%), et 31 mujeres (43,1%)

CETC - TEMPORADA 1998

11/4 - Mahagonny Songspiel

Fechas: 11/04/1998, 12/04/1998, 16/04/1998, 17/04/1998, 18/04/1998 / 5 funciones

Mahagonny Songspiel (1927) - Kurt Weill (Eur.)
Happy end (fragmentos) (1929) - Kurt Weill (Eur.)
La ópera de tres centavos (fragmentos) (1931) - Kurt Weill (Eur.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 08/05/1998, 09/05/1998, 15/05/1998, 16/05/1998, 17/05/1998, 28/05/1998, 29/05/1998 / 7 funciones

El Cimarrón (1926) - Hans Werner Henze (Eur.)

Intérpretes: Gerardo Cavanna (Arg.), Gerardo Gandini (Arg.), Marcelo Lombardero (Arg.), Ariel López (Arg.), Jorge de la Vega (Arg.)

26/6 - Incursión. Tema: Fausto

Fechas: 26/06/1998, 27/06/1998, 28/06/1998, 03/07/1998, 04/07/1998 / 5 funciones

Incursión. Tema: Fausto (1998) - Martín Bauer (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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

Fechas: 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 funciones

Una voz en el viento (1998) - Pablo Ortiz (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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

Fechas: 28/08/1998, 29/08/1998, 04/09/1998, 05/09/1998 / 4 funciones

Eclipse (1998) - Antonio Tauriello (Arg.) * Encargo CETC *
Safo (1998) - Bruno D'Astoli (Arg.) * Encargo CETC *
Maia (1998) - Bruno D'Astoli (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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 Miste (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)

Fechas: 25/09/1998, 26/09/1998 / 2 funciones

La última moda (seminario) (1998) - Arturo Carrera (Arg.)

Intérpretes: Arturo Carrera (Arg.)

27/9 - Música en el teatro del Siglo de Oro

Fechas: 27/09/1998 / 1 función

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.)

Intérpretes: María Inés Aldaburu (Arg.) (F.), Selene Lara (Arg.) (F.), Agustina Meroño (Arg.) (F.), Miguel de Olaso (Arg.)

23/10 - Un sueño olvidado

Fechas: 23/10/1998, 24/10/1998, 25/10/1998, 29/10/1998, 31/10/1998 / 5 funciones

Un sueño olvidado (1998) - Fernando Aure (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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 Sampedor (Arg.), Viktor Skorikov (Arg.), Víctor Torres (Arg.), Gloria Villa (Arg.) (F.), Mauricio Weber (Arg.), Edgardo Zecca (Arg.)

/ - Ensembles XXI. Concierto 2

Fechas: 15/11/1998 / 2 funciones

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 14/11/1988, 14/11/1998, 15/11/1998 / 3 funciones

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.)

Intérpretes: 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.

Fechas: 27/11/1998 / 1 función

Casting Trance. 13 Most Beautiful Boys de Warhol. La remake. (...) (1998) - Roberto Jacoby (Arg.)

ESTADÍSTICAS

11 conciertos, 45 funciones, 31 obras,

22 compositores, de los cuales 7 compositores argentinos (31,8%), 0 compositoras (0%)

105 intérpretes, de los cuales 105 argentinos (100%), et 31 mujeres (29,5%)

CETC - TEMPORADA 1999

25/4 - Ciclo Despedida del siglo XX. Quinteto del CEAMC

Fechas: 25/04/1999 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 12/05/1999, 13/05/1999 / 2 funciones

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.)

Intérpretes: Danish Chamber Players (Eur.)

29/5 - La vuelta de tuerca

Fechas: 29/05/1999, 30/05/1999, 06/06/1999, 12/06/1999, 13/06/1999 / 5 funciones

La vuelta de tuerca (1954) - Benjamin Britten (Eur.)

Intérpretes: 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.), Alexandrer 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. Ensamblés XXI - 2

Fechas: 27/06/1999 / 1 función

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.)

Intérpretes : Alejo Pérez Pouilleux (Arg.), Ensamblés XXI (Arg.)

18/7 - Ciclo Despedida del siglo XX. Concierto con obras del pianista Luis Mucillo

Fechas: 18/07/1999 / 1 función

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 "...Äus Marchenzeit" (1996) - Luis Mucillo (Arg.)

Intérpretes: 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

Fechas: 23/07/1999, 24/07/1999, 25/07/1999, 30/07/1999, 31/07/1999 / 5 funciones

Ryoanji. El centro del mareo (1999) - Conlon Nancarrow (E.U) * Encargo CETC *

Intérpretes: Alejo Pérez Pouillieux (Arg.), Daniel Robuschi (Arg.), Cecilia Szperling (Arg.) (F.), Nicolás Tabbush (Arg.)

9/8 - Concierto Angel Frette, marimba

Fechas: 09/08/1999 / 1 función

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.)

Intérpretes: Ángel Frette (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Luis Rocco (Arg.), Guillermo Sánchez (Arg.)

27/8 - Concierto flauta y piano

Fechas: 27/08/1999 / 1 función

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.)

Intérpretes: Gustavo Balanesco (Arg.), Silvia Gelos (Arg.) (F.)

4/9 - Tenebrae

Fechas: 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 funciones

Tenebrae (1999) - Alejo Pérez Pouillieux (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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

Fechas: 19/09/1999 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 06/10/1999 / 1 función

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)

Intérpretes: Trío 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

Fechas: 21/10/1999 / 1 función

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 Farías Gomez (Arg.)

Intérpretes: Estudio Coral de Buenos Aires (Arg.), Carlos López Puccio (Arg.)

22/10 - Ciclo Despedida del siglo XX. Angel Frette, marimba

Fechas: 22/10/1999 / 1 función

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.)

Intérpretes: Ángel Frette (Arg.)

28/10 - Ciclo Despedida del siglo XX. Ensamble XXI

Fechas: 28/10/1999 / 1 función

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.)

Intérpretes: Pablo Agri (Arg.), Alejandro Cancelos (Arg.), Martín Devoto (Arg.), Emiliano Greizerstein (Arg.), Javier Portero (Arg.), Daniel Robuschi (Arg.), Ensamble XXI (Arg.)

4/11 - Ciclo Despedida del siglo XX. Concierto

Fechas: 04/11/1999, 06/11/1999 / 2 funciones

Tocatta (1942) - Carlos Chavez (Lat.)
Rimas del agua (1992) - Valdo Sciammarella (Arg.)
Cantata para América Mágica (1960) - Alberto Ginastera (Arg.)

Intérpretes: 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

Fechas: 20/11/1999, 21/11/1999, 26/11/1999, 27/11/1999, 28/11/1999 / 5 funciones

Sin Voces (1999) - Marcelo Delgado (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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.)

ESTADÍSTICAS

16 conciertos, 37 funciones, 73 obras,
55 compositores, de los cuales 23 compositores argentinos (41,8%), 0 compositoras (0%)
91 intérpretes, de los cuales 86 argentinos (94,5%), et 22 mujeres (24,2%)

CETC - TEMPORADA 2000

29/4 - Mahagonny Songspiel-2

Fechas: 29/04/2000, 30/04/2000, 04/05/2000, 05/05/2000, 06/05/2000 / 5 funciones

Mahagonny Songspiel (1927) - Kurt Weill (Eur.)
Happy end (fragmentos) (1929) - Kurt Weill (Eur.)
La ópera de tres centavos (fragmentos) (1931) - Kurt Weill (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 28/05/2000 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 11/06/2000 / 1 función

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.)

Intérpretes: Ángel Frette (Arg.), William Moersch (E.U)

18/6 - Ciclo Despedida del siglo XX. Concierto piano y violín

Fechas: 18/06/2000 / 1 función

Sonata (1917) - Claude Debussy (Eur.)
Sonata (1927) - Maurice Ravel (Eur.)
Dúo Concertante (1932) - Igor Stravinsky (Eur.)
Sonata N.2 (1921) - Béla Bartók (Eur.)

Intérpretes: Gerardo Gandini (Arg.), Fernando Hasaj (Arg.)

10/7 - Ciclo Despedida del siglo XX. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires

Fechas: 10/07/2000 / 1 función

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 danzas (1923) - Béla Bartók (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 16/07/2000 / 1 función

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.)

Intérpretes: Arturo Bergara (Arg.), Silvia Dabul (Arg.) (F.), Ángel Frette (Arg.), Manuel Massone (Arg.)

4/8 - El último réquiem para el chino

Fechas: 04/08/2000, 05/08/2000, 06/08/2000 / 3 funciones

El último réquiem para el chino (2000) - Luis Naón (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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 Schreiner (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

Fechas: 13/08/2000 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 27/08/2000 / 1 función

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)

Intérpretes: 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...)

Fechas: 11/09/2000 / 1 función

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)

Intérpretes: 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

Fechas: 22/10/2000 / 1 función

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.)

Intérpretes: Quinteto Argos (Arg.), Gerardo Gandini (Arg.), Susana Kasakoff (Arg.) (F.)

5/11 - Cuarteto de cuerdas Fundación Cultural Patagonia

Fechas: 05/11/2000 / 1 función

Cuarteto op. 10 (1893) - Claude Debussy (Eur.)
Quinteto op. 57 (1940) - Dmitri Shostakovich (Eur.)

Intérpretes: Cuarteto de cuerdas Fundación Cultural Patagonia (Arg.), Ljerko Spiller (Arg.), Ricardo Zanón (Arg.)

11/11 - Sul cominiare, sul finire

Fechas: 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 funciones

Sul cominciare, sul finire (1999) - Martín Matalón (Arg.)
Gran Fuga en Si bemol mayor, Op. 133 (1825) - Ludwig Van Beethoven (Eur.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 12/11/2000 / 1 función

Gea (2000) - Marcelo Delgado (Arg.) * Encargo CETC *
Periplos (2000) - Santiago Santero (Arg.) * Encargo CETC *
Una barbarie módica (2000) - Pablo Ortiz (Arg.) * Encargo CETC *
Un rostro que se desvanece, una palabra muda (2000) - Pablo Cetta (Arg.) * Encargo CETC *
Cuadernos de apuntes (2000) - Carmelo Saitta (Arg.) * Encargo CETC *
Brouillamini (2000) - Mario Lorenzo (Arg.) * Encargo CETC *
Los pájaros siempre estuvieron allí (2000) - Jorge Sad (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Alejo Pérez Pouilleux (Arg.), Ensamblés XXI (Arg.)

26/11 - Concierto Grupo Arcana

Fechas: 26/11/2000 / 1 función

La ida hacia abajo de la tarde (2000) - Jorge Sad (Arg.) * Encargo CETC *
Cómo explicar el rojo (1999) - Pablo Cetta (Arg.)
Lito (2000) - Marcelo Delgado (Arg.) * Encargo CETC *
Sincronismos N. 6 (1970) - Mario Davidovsky (Arg.)
In memoriam 2000 (2000) - Carmelo Saitta (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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

Fechas: 03/12/2000 / 1 función

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.)

Intérpretes: Beatriz Costa (Arg.) (F.), Guillermo Salgado (Arg.)

10/12 - Presentación CD: Música de una etnia imaginaria (Colectivo creación sonora)

Fechas: 10/12/2000 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 14/12/2000, 15/12/2000, 16/12/2000, 17/12/2000 / 4 funciones

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.)

Intérpretes: Alumnos de canto de ISA (Arg.), Alumnos de Régie del ISA (Arg.)

ESTADÍSTICAS

18 conciertos, 34 funciones, 72 obras,

46 compositores, de los cuales 18 compositores argentinos (39,1%), 1 compositoras (2,2%)

65 intérpretes, de los cuales 63 argentinos (96,9%), et 17 mujeres (26,2%)

CETC - TEMPORADA 2001

21/4 - El Edén de Coppelia

Fechas: 21/04/2001, 22/04/2001, 27/04/2001, 28/04/2001, 29/04/2001 / 5 funciones

El Edén de Coppelia (1866) - Léo Delibes (Eur.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Iris Scaccheri (Arg.) (F.)

22/4 - Ciclo Bienvenida al siglo XXI. Concierto

Fechas: 22/04/2001 / 1 función

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.)

Intérpretes: Gerardo Gandini (Arg.), Fernando Hasaj (Arg.)

13/5 - Ciclo Bienvenida al siglo XXI. Trío San Telmo

Fechas: 13/05/2001 / 1 función

Trío Ives (1915) - Charles Ives (E.U.)
Trío Op. 67 (1944) - Dmitri Shostakovich (Eur.)

Intérpretes: Viviana Almenares (Arg.) (F.), Bárbara Civitta (Arg.) (F.), Haydée Francia (Arg.) (F.), Trío San Telmo (Arg.)

15/5 - Conociendo al compositor (conciertos y jornadas de ensayo)

Fechas: 15/05/2001, 16/05/2001, 17/05/2001, 19/05/2001 / 4 funciones

La calandria de Oliverio (1998) - Marta Lambertini (Arg.) (F.) * Encargo CETC *
Sonora soledad (1998) - Gabriel Valverde (Arg.) * Encargo CETC *
¿Hay alguien ahí afuera? (2001) - Andrés Gerzenzon (Arg.) * Encargo CETC *
Bacarà (2001) - Julio Martín Viera (Arg.) * Encargo CETC *
Herético furor (2001) - Jorge Horst (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Quinteto CEAMC (Arg.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Elías Gurevich (Arg.), Guillermo Sánchez (Arg.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.)

27/5 - Ensamble Dedalus

Fechas: 27/05/2001 / 1 función

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.)

Intérpretes: Ensamble Dedalus (Arg.), Edgardo Moguillansky (Arg.)

10/6 - Ciclo Bienvenida al siglo XXI. Quinteto Argos

Fechas: 10/06/2001 / 1 función

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.)

Intérpretes: Quinteto Argos (Arg.), Susana Kasakoff (Arg.) (F.)

22/6 - Aventura y nuevas aventuras. Ligeti en los '60

Fechas: 22/06/2001, 24/06/2001, 26/06/2001, 28/06/2001, 01/07/2001 / 5 funciones

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 01/07/2001 / 1 función

Perros de la calle (2001) - Fernando Aure (Arg.) * Encargo CETC *
Buenos Aires Abril (2001) - Claudio Alsuyet (Arg.) * Encargo CETC *
Duetino (2001) - Manolo Juárez (Arg.) * Encargo CETC *
Quijote en la Puna (2000) - Guillo Espel (Arg.)
Sagitario (1993) - Manolo Juárez (Arg.)
Un Camino de Tierra (1994) - Juan Pablo Simoniello (Arg.)

Intérpretes : 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)

Fechas: 11/07/2001 / 1 función

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.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Ensemble Arcema (Eur.), Ricardo Aussel (Arg.), Jean Geoffroy (Eur.), Luis Mucillo (Arg.), Adriana de los Santos (Arg.) (F.)

27/7 - Dúo Sheppard - Lanza

Fechas: 27/07/2001 / 1 función

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.)

Intérpretes: Alcides Lanza (Arg.), Meg Sheppard (E.U) (F.)

9/8 - Ensemble Dedalus (agosto)

Fechas: 09/08/2001 / 1 función

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.)

Intérpretes : Ensemble Dedalus (Arg.), Jorge Rotier (Arg.)

31/8 - El retablo del maese Pedro

Fechas: 31/08/2001, 01/09/2001, 02/09/2001, 06/09/2001, 07/09/2001, 08/09/2001, 09/09/2001 / 7 funciones

El retablo del maese Pedro (1923) - Manuel de Falla (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 06/09/2001 / 1 función

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 Rodríguez (Lat.)

Intérpretes: Miguel Ángel Cherubito (Arg.), Takeshi Tezuka (Otro), Ensamble de guitarras de Tokyo (Otro)

16/9 - Compañía del Tempranillo. Bailes y tonos del barroco español

Fechas: 16/09/2001 / 1 función

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.)

Intérpretes: Miguel de Olaso (Arg.), Compañía del Tempranillo (Eur.)

23/9 - Grupo de percusión Patagonia

Fechas: 23/09/2001 / 1 función

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.)

Intérpretes: Ángel Frette (Arg.), Grupo de percusión Patagonia (Arg.)

26/9 - Roger Hanschel y Aury Quartett

Fechas: 26/09/2001, 27/09/2001 / 2 funciones

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.)

Intérpretes : Andreas Arndt (Eur.), Stewart Eaton (Eur.), Roger Hanschel (Eur.), Matthias Lingenfelder (Eur.), Jens Oppermann (Eur.), Aury Quartet (Eur.)

29/9 - ISA

Fechas: 29/09/2001, 07/10/2001 / 2 funciones

La venganza de Don Mendo (escenas) (1918) - Pedro Muñoz Seca (Eur.)

Intérpretes: Bruno D'Astoli (Arg.), Alumnos de canto de ISA (Arg.)

27/10 - Concierto del Centro de Estudios Electroacústicos de la UCA

Fechas: 27/10/2001 / 1 función

Obra a determinar - (2001) - Pablo Cetta (Arg.)
Obra a determinar - Luigi Nono (Eur.)
Obra a determinar - Marta Lambertini (Arg.) (F.)

Intérpretes: Nora García (Arg.) (F.)

18/11 - Armonia Opus trío

Fechas: 18/11/2001 / 1 función

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.)

Intérpretes: David Lheritier (Arg.), María Marta (Arg.) (F.), Fanny Suarez (Arg.) (F.), Armonia Opus Trío (Arg.)

25/11 - Ciclo Bienvenida al siglo XXI. Ensamblés XXI

Fechas: 25/11/2001 / 1 función

Bienvenido (2001) - Julio Martín Viera (Arg.) * Encargo CETC *
...y...y...y... (2001) - Santiago Santero (Arg.) * Encargo CETC *
Tres Preludios (2001) - Pablo Cetta (Arg.) * Encargo CETC *
Nueve recuerdos de duración (2001) - Martín Bauer (Arg.) * Encargo CETC *
Amor a Roma (2001) - Luis Naón (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Susana Moncayo (Arg.) (F.), Alejo Pérez Pouilleux (Arg.), Ensamblés XXI (Arg.)

27/11 - Ciclo Bienvenida al siglo XXI. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires

Fechas: 27/11/2001 / 1 función

Ricercare (encargo Fundación Musical Koussevitzky) - Julio Martín 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.)

Intérpretes: Orquesta Filarmónica de Buenos Aires (Arg.), Susana Kasakoff (Arg.) (F.), Alejo Pérez Pouilleux (Arg.)

13/12 - ISA (diciembre)

Fechas: 13/12/2001, 15/12/2001, 16/12/2001 / 3 funciones

Hin Und Zuruck (1927) - Paul Hindemith (Eur.)
Chansons Madecasses (1926) - Maurice Ravel (Eur.)
Cuatro canciones gallegas (1946) - Juan Bautista (Eur.)

Intérpretes: Bruno D'Astoli (Arg.), Alumnos de canto de ISA (Arg.)

16/12 - Ciclo Bienvenida al siglo XXI. Concierto Quinteto CEAMC

Fechas: 16/12/2001 / 1 función

Obra a determinar de Marta Lambertini - Marta Lambertini (Arg.) (F.)

Intérpretes: 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

Fechas: 07/04/2001, 08/04/2001, 10/04/2001, 11/04/2001, 14/04/2001, 15/04/2001 / 6 funciones

Variaciones Cromáticas alrededor en Naranja (2001) - Martín Bauer (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Laura Daiam (Arg.) (F.), Martín Devoto (Arg.), Ezequiel Finger (Arg.), Marcelo Katz (Arg.), Fabián Keoroglanián (Arg.), Compañía de Miguel Robles (Arg.), Santiago Santero (Arg.)

ESTADÍSTICAS

30 conciertos, 64 funciones, 101 obras,

69 compositores, de los cuales 23 compositores argentinos (33,3%), 2 compositoras (2,9%)

73 intérpretes, de los cuales 60 argentinos (82,2%), et 21 mujeres (28,8%)

CETC - TEMPORADA 2002

28/4 - Concierto Cuarteto UCA

Fechas: 28/04/2002 / 1 función

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.)

Intérpretes: Pablo Bercellini (Arg.), Marco Fattorello (Arg.), Antonio Formaro (Arg.), Elizabeth Ridolfi (Arg.) (F.), Cuarteto UCA (Arg.)

2/6 - Ciclo Conciertos de Cámara I. Canciones francesas del siglo XX

Fechas: 02/06/2002 / 1 función

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.)

Intérpretes : Graciela Oddone (Arg.) (F.), Fernando Pérez (Arg.)

23/6 - Ciclo de Concierto de Cámara II. Canciones checas y eslovacas

Fechas: 23/06/2002 / 1 función

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.)

Intérpretes: Virginia Correa Dupuy (Arg.) (F.), Fernanda Morello (Arg.) (F.)

28/6 - Hildegard (Mujeres)

Fechas: 28/06/2002, 29/06/2002, 30/06/2002, 06/07/2002, 07/07/2002 / 5 funciones

Hildegard (Mujeres) (2002) - Marta Lambertini (Arg.) (F.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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"

Fechas: 12/07/2002, 13/07/2002, 20/07/2002 / 3 funciones

Cantata "Lucrezia" (1707) - G. F. Haendel (Eur.)

Intérpretes: Jorge Lavista (Arg.), Adriana Mastrangelo (Arg.) (F.), María José Olondriz (Arg.)

14/7 - Ciclo Bienvenida al Siglo XXI. Quinteto CEAMC

Fechas: 14/07/2002 / 1 función

Five (1988) - John Cage (E.U)
Esprit rude-Esprit doux (1985) - Elliott Carter (E.U)
Sonora soledad (1998) - Gabriel Valverde (Arg.) * Encargo CETC *
Etwas Ruhiger Im Ausdruck (1967) - Franco Donatoni (Eur.)
Lerchenmusik (1991) - Henryk Górecki (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 26/07/2002, 27/07/2002 / 2 funciones

La música y la naturaleza. Concierto escénico - cuento en 10 (...) (2002) - Mónica Cosachov (Arg.) (F.)

Intérpretes: 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

Fechas: 28/07/2002 / 1 función

Falta programa

Intérpretes: Karina Höxter (Arg.) (F.)

4/8 - Ciclo de conciertos de cámara. Canciones argentinas tradicionales

Fechas: 04/08/2002 / 1 función

Falta programa

Intérpretes: Fernando Pérez (Arg.), Víctor Torres (Arg.)

9/8 - Perséfone (versión con coreografía)

Fechas: 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 funciones

Perséfone (versión) (1969) - Iannis Xenakis (Eur.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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 conciertos de cámara. Canto y piano

Fechas: 28/08/2002 / 1 función

Falta programa

Intérpretes: Judith Mok (Eur.) (F.), Susana Moncayo (Arg.) (F.), Fernando Pérez (Arg.)

31/8 - Ópera ISA

Fechas: 31/08/2002, 01/09/2002, 06/09/2002, 07/09/2002 / 4 funciones

Ida y vuelta (1927) - Paul Hindemith (Eur.)
Opera-minute (1928) - Darius Milhaud (Eur.)

Intérpretes: Bruno D'Astoli (Arg.), Taller Integración Operística del Teatro Colón (Arg.)

12/9 - Las Criadas. Obra de teatro

Fechas: 12/09/2002, 13/09/2002, 14/09/2002 / 3 funciones

Las Criadas (1947) - Jean Genet (Eur.)

Intérpretes: Alfredo Arias (Arg.), Laure Duthilleul (Eur.) (F.), Marilú Marini (Arg.) (F.)

21/9 - Workshop Irvine Arditti

Fechas: 21/09/2002, 22/09/2002 / 2 funciones

Falta programa

Intérpretes: Irvine Arditti (Eur.)

22/9 - Ciclo de conciertos de cámara. Il salotto della nona

Fechas: 22/09/2002 / 1 función

Falta programa

Intérpretes: Dante Ranieri (Arg.), Valdo Sciamarella (Arg.)

4/10 - Ciclo de conciertos de cámara. Con cierto Trabajo

Fechas: 04/10/2002, 11/10/2002, 15/10/2002 / 3 funciones

El último contrabajo en Las Vegas (1974) - Eugen Kurtz (E.U)

Bagua: al agua! - Gabriel Senanes (Arg.)

Trilogía de Tangos (1962) - Astor Piazzolla (Arg.)

Motivos (1976) - Emile Tabakov (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 06/10/2002 / 1 función

Un rostro que se desvanece, una palabra muda (2000) - Pablo Cetta (Arg.) * Encargo CETC *

Pequeño réquiem para una polka (op. 66) (1993) - Franco Donatoni (Eur.)

Intérpretes : Alejo Pérez Pouilleux (Arg.), Ensembles XXI (Arg.)

6/10 - Rastrillada

Fechas: 06/10/2002 / 1 función

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.)

Intérpretes: C. Asuaje (Arg.), Sofía Escardó (Arg.) (F.), T. Ferreira (Arg.), Pablo Jivotovski (Arg.), Darío Lipovich (Arg.), Miguel Magud (Arg.), V. Matsuda (Arg.), V. Ruffa (Arg.), Daniel Serale (Arg.)

12/10 - Compañía de danza del IUNA

Fechas: 12/10/2002, 19/10/2002, 25/10/2002, 26/10/2002 / 4 funciones

Ninguna imagen - M. Viñao (Arg.)

Aria Anglés - Padre Rafael Anglés (Eur.)

Cenando a Johannes B... Cuarteto Op. 60 (1861) - Johannes Brahms (Eur.)

Intérpretes: Compañía de danza del IUNA (Arg.)

26/10 - Ciclo Bienvenida al siglo XXI. Concierto Haydée Schvartz

Fechas: 26/10/2002 / 1 función

Preludios para piano. Libro I (1913) - Claude Debussy (Eur.)

Preludios para piano. Libro II (1913) - Claude Debussy (Eur.)

Intérpretes: Haydée Schvartz (Arg.) (F.)

7/11 - ISA

Fechas: 07/11/2002, 09/11/2002 / 2 funciones

En la isla (2002) - Claudio Alsuyet (Arg.) * Encargo CETC *

Pysché (1925) - Manuel de Falla (Eur.)

Cuatro poemas gallegos, op. 18 (1946) - Julián Bautista (Eur.)

Intérpretes: 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 conciertos de cámara. Grupo vocal

Fechas: 10/11/2002 / 1 función

Falta programa

Interpretes: 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

Fechas: 20/11/2002 / 1 función

Discours IX (1993) - Vinko Globokar (Eur.)
Dialog imaginar (1991) - Georg Katzer (Eur.)
Secuencias I (2002) - Santiago Santero (Arg.) * Encargo CETC *
Secuencias II (2002) - Santiago Santero (Arg.) * Encargo CETC *
Secuencias III (2002) - Santiago Santero (Arg.) * Encargo 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.) * Encargo 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.) * Encargo CETC *
Hiatus (2002) - Claudio Baroni (Arg.) * Encargo CETC *

Interpretes: 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

Fechas: 22/11/2002 / 1 función

Falta programa

Interpretes: Diego Chamy (Arg.), Jorge Hernáez (Arg.), David Honey (Arg.)

23/11 - Ensemble Barroco Música Poética. Programa Exultaciones y Lamentos

Fechas: 23/11/2002 / 1 función

Alba y los pájaros (1986) - Luis Mucillo (Arg.)
Anacronismos o el remordimiento de Zeus (1998) - Carlos Cerana (Arg.)

Interpretes: 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.

Fechas: 24/11/2002 / 1 función

Ma mère l'oye (1910) - Maurice Ravel (Eur.)
Music for a Summer Evening (Makrokosmos III) (1974) - George Crumb (E.U)

Interpretes: 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

Fechas: 14/12/2002, 15/12/2002, 21/12/2002 / 3 funciones

Amelia al Ballo (1937) - Gian Carlo Menotti (Eur.)

El maestro de música (1755) - Giovanni Battista Pergolesi (Eur.)

Intérpretes: Alumnos de canto de ISA (Arg.), M. Ruiz (Arg.)

22/12 - Ciclo de conciertos de cámara. Canciones americanas y cubanas

Fechas: 22/12/2002, 24/12/2002 / 2 funciones

Falta programa

Intérpretes: 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)

Fechas: 07/04/2002 / 1 función

Octandre (1923) - Edgar Varese (Eur.)

Concreción 1964 (1964) - Juan Carlos Paz (Arg.)

Intérpretes: 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.)

ESTADÍSTICAS

35 conciertos, 67 funciones, 73 obras,

62 compositores, de los cuales 18 compositores argentinos (29%), 4 compositoras (6,5%)

137 Intérpretes, de los cuales 125 argentinos (91,2%), et 44 mujeres (32,1%)

CETC - TEMPORADA 2003

7/5 - Estudios sobre la memoria amorosa

Fechas: 07/05/2003, 08/05/2003, 09/05/2003, 10/05/2003 / 4 funciones

Estudios sobre la memoria amorosa (2003) - Federico Marrale (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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

Fechas: 14/05/2003, 15/05/2003, 16/05/2003, 17/05/2003 / 4 funciones

Un quinteto (2003) - Ana Foutel (Arg.) (F.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Ana Foutel (Arg.) (F.)

28/5 - En casa (el último día que los vieron vivos)

Fechas: 28/05/2003, 29/05/2003, 30/05/2003, 31/05/2003 / 4 funciones

En casa (el último día que los vieron vivos) (2003) - Luciano Suardi (Arg.) * Encargo CETC *

10/7 - Instantáneas

Fechas: 10/07/2003, 11/07/2003, 12/07/2003, 16/07/2003, 17/07/2003, 18/07/2003, 19/07/2003 / 7 funciones

Instantánea I (coreo. Rodrigo Pardo) (2003) - Lucas Fagin (Arg.) * Encargo CETC *

Instantánea II (coreo. Gustavo Litvak) (2003) - Gabriel Paiuk (Arg.) * Encargo CETC *

Instantánea III (core. Soledad Pérez Tranmar) (2003) - Cecilia Candia (Arg.) (F.) * Encargo CETC *

Instantánea IV (coreo. Ana Garat) (2003) - Martín Ferrés (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Pablo Jivotovski (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Eduardo Nicoleau (Arg.), Facundo Ordoñez (Arg.), Sebastián Romero (Arg.), Diego Ruiz (Arg.), Santiago Santero (Arg.)

7/8 - Transcripción

Fechas: 07/08/2003, 08/08/2003, 09/08/2003, 10/08/2003 / 4 funciones

Transcripción (2003) - Pablo Ortiz (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Anssi Karttunen (Eur.)

14/8 - David Van Tieghem

Fechas: 14/08/2003 / 1 función

Falta programa

Intérpretes: David Van Tieghem (E.U)

16/8 - 10 años del Quinteto CEAMC

Fechas: 16/08/2003 / 1 función

Aconitum (2001) - Luis Toro (Arg.)

Sagitario (1993) - Manolo Juárez (Arg.)

Preludio lontano (2003) - Cecilia Candia (Arg.) (F.) * Encargo CETC *

Música 66 (1966) - Francisco Kröpfl (Arg.)

Solo (2003) - Gabriel Valverde (Arg.) * Encargo CETC *

Sonancias (2003) - Rubén Blasco (Arg.) * Encargo CETC *

Museo futuro (2003) - Marcelo Delgado (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Quinteto CEAMC (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Haydée Schwartz (Arg.) (F.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.)

21/8 - Ensamble Antidogma Música (Italia)

Fechas: 21/08/2003 / 1 función

La fabbrica illuminata para soprano y cinta (1964) - Luigi Nono (Eur.)
Primera bagatela para marimba y piano (2003) - Santiago Santero (Arg.) * Encargo 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.)

Intérpretes: Ancuza Aprodu (Eur.) (F.), Leonardo Boero (Eur.), Enrico Correggia (Eur.), Ignacio Gómez? (Eur.), Willy Merz (Eur.), Thierry Miroglio (Eur.), Ensamble Antidogma Música (Eur.), Rita Portera (Eur.), Ana Sicardi (Eur.) (F.), Marinella Tarenghi (Eur.) (F.)

30/8 - Klara Czordas - Alejo Pérez

Fechas: 30/08/2003 / 1 función

Falta programa

Intérpretes: Clara Czordas (Eur.) (F.), Alejo Pérez Pouilleux (Arg.)

25/9 - Richter

Fechas: 25/09/2003, 26/09/2003, 27/09/2003, 30/09/2003, 02/10/2003, 03/10/2003 / 6 funciones

Richter (2003) - Mario Lorenzo (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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

Fechas: 23/10/2003, 24/10/2003, 25/10/2003, 26/10/2003 / 4 funciones

Nocau técnico (2003) - José Halac (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: José Halac (Arg.), Isol (Arg.) (F.), Grupo Krapp (Arg.), Gabriel Lucena (Arg.)

5/11 - Smith Quartet

Fechas: 05/11/2003 / 1 función

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.)

Intérpretes: Deirdre Cooper (Eur.) (F.), Ian Humphries (Eur.), Charles Mutter (Eur.), Nic Pendlebury (Eur.), Smith Quartet (Eur.)

13/11 - Lohengrin

Fechas: 13/11/2003, 14/11/2003, 15/11/2003, 16/11/2003 / 4 funciones

Lohengrin (1982) - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Intérpretes: Jorge Chikiar (Arg.), Silvia Dabul (Arg.) (F.), Lía Ferenese (Arg.) (F.), Pablo Maritano (Arg.), Ariel Morando (Arg.), Ensamble Opera Nova (Eur.), Carlos D'Onofrio (Arg.)

21/11 - Danzas para dinosaurios

Fechas: 21/11/2003 / 1 función

Falta programa

Intérpretes: Jorge Camiruaga (Lat.), Robyn Schulkowsky (E.U.) (F.)

22/11 - Les applaudissements ne se mangent pas (Los aplausos no se comen)

Fechas: 22/11/2003 / 1 función

Les applaudissements ne se mangent pas (coreo. Maguy Marin) (2002) - Denis Mariotte (Eur.)

Intérpretes: Compañía de danza de Maguy Marín (Eur.)

2/12 - El descueve. Proyecto Patitofeo/03

Fechas: 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

Intérpretes: Gabriela Barbeiro (Arg.) (F.), Mayra Bonard (Arg.) (F.), Carlos Casella (Arg.), Ana Frenkel (Arg.) (F.), María Ucedo (Arg.) (F.)

7/3 - Concierto Wade Matthews

Fechas: 07/03/2003 / 1 función

Falta programa

Intérpretes: Diego Chamy (Arg.), Leonel Kaplan (Arg.), Wade Matthews (E.U)

15/3 - Ensamble Lomba (Londres - Buenos Aires)

Fechas: 15/03/2003 / 1 función

Falta programa

Intérpretes: Ensamble Lomba (Eur.)

30/3 - La Belle Captive

Fechas: 30/03/2003, 01/04/2003, 02/04/2003, 03/04/2003, 04/04/2003, 05/04/2003 / 6 funciones

La Belle Captive (2003) - John King (E.U) * Encargo CETC *

Intérpretes: Benton Bartbridge (E.U), Analía Couceyro (Arg.) (F.), Clara Filipcic (Arg.) (F.), John King (E.U)

ESTADÍSTICAS

23 conciertos, 67 funciones, 33 obras,
31 compositores, de los cuales 18 compositores argentinos (58,1%), 2 compositoras (6,5%)
78 intérpretes, de los cuales 51 argentinos (65,4%), et 25 mujeres (32,1%)

CETC - TEMPORADA 2004

6/5 - Anna O

Fechas: 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 funciones

Anna O (2004) - Marcelo Delgado (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Iván Barenboim (Arg.), Elena Buchbinder (Arg.) (F.), Marcelo Delgado (Arg.), Magdalena Dodds (Arg.) (F.), Federico Figueroa (Arg.), Juan Alejo García (Arg.), Fabián Keoroglanian (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Felicitas Luna (Arg.) (F.), Pablo Manteyas (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

Fechas: 04/06/2004 / 1 función

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.)

Intérpretes: Martín Devoto (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

15/6 - Carta Blanca a Reijo Kela. El Balcón

Fechas: 15/06/2004, 16/06/2004, 17/06/2004, 18/06/2004, 19/06/2004, 20/06/2004 / 6 funciones

El Jardín (2004) - Reijo Kela (Eur.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Reijo Kela (Eur.), Axel Krygier (Arg.), Alejandro Terán (Arg.)

16/6 - Carta Blanca a Reijo Kela. El jardín

Fechas: 16/06/2004, 17/06/2004, 18/06/2004, 19/06/2004 / 4 funciones

El balcón (2004) - Reijo Kela (Eur.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Reijo Kela (Eur.)

22/6 - Presentación del libro Gustav Vasa

Fechas: 22/06/2004 / 1 función

Falta programa

Intérpretes: María Inés Aldaburu (Arg.) (F.), Cristina Banegas (Arg.) (F.), Luis Ziembsky (Arg.)

1/7 - Geschichte. La Historia

Fechas: 01/07/2004, 02/07/2004, 03/07/2004, 04/07/2004 / 4 funciones

Geschichte. La Historia. Ópera a capella (2003) - Oscar Strasnoy (Arg.)

Intérpretes : Neue Vocalsolisten Stuttgart (Eur.)

1/8 - Jacob Lenz

Fechas: 01/08/2004, 03/08/2004, 04/08/2004, 06/08/2004, 07/08/2004 / 5 funciones

Jacob Lenz (1977) - Wolfgang Rhim (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 07/09/2004, 08/09/2004, 09/09/2004, 10/09/2004, 11/09/2004, 12/09/2004, 14/09/2004 / 7 funciones

Kavafis. Los 3 círculos del exilio (2004) - Arturo Annechino (Eur.) * Encargo CETC *

Intérpretes: Alfredo Arias (Arg.), Luciano Castro (Arg.), Susana Moncayo (Arg.) (F.), Ana Moraitis (Arg.) (F.), Diego Ruiz (Arg.), ensamble süden (Arg.)

1/10 - Kammerensemble Neue Musik Berlin. Clang - cut

Fechas: 01/10/2004, 02/10/2004, 03/10/2004 / 3 funciones

Falta programa

Intérpretes: KNM (Eur.)

24/11 - ISA - Donizetti

Fechas: 24/11/2004 / 1 función

Le convenienze ed inconvenienze teatrali (1827) - Gaetano Donizetti (Eur.)

Intérpretes: Carlos Calleja (Arg.), Alumnos de canto de ISA (Arg.)

1/4 - Enclaves (obras escénicas)

Fechas: 01/04/2004, 02/04/2004, 03/04/2004, 04/04/2004, 06/04/2004, 07/04/2004 / 6 funciones

Proyecto Appia (2004) - Gonzalo Córdova (Arg.) * Encargo CETC *
Armonías no figurativas (2004) - León Ferrari (Arg.) * Encargo CETC *
Andén 6 (2004) - Gabriela Prado (Arg.) (F.) * Encargo CETC *
El enorme (2004) - Grupo Oligateta Numeric (Arg.) * Encargo CETC *
Geraldá (2004) - Tato Taborda (Arg.) * Encargo CETC *
Los vasos comunicantes (2003) - Mariano Etkin (Arg.)

Intérpretes: Martín Devoto (Arg.), León Ferrari (Arg.), Gabriela Prado (Arg.) (F.)

ESTADÍSTICAS

12 conciertos, 50 funciones, 17 obras,
15 compositores, de los cuales 8 compositores argentinos (53,3%), 1 compositoras (6,7%)
43 intérpretes, de los cuales 37 argentinos (86%), et 12 mujeres (27,9%)

CETC - TEMPORADA 2005

14/6 - Episodios Llanos

Fechas: 14/06/2005, 15/06/2005, 16/06/2005, 17/06/2005, 18/06/2005, 19/06/2005 / 6 funciones

Episodios Llanos (coreo. Gabriela Prado) - Christian Basso (Arg.)

3/7 - Homenaje a Pierre Boulez/1

Fechas: 03/07/2005 / 1 función

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.)

Intérpretes : 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

Fechas: 06/07/2005 / 1 función

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.)

Intérpretes : 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

Fechas: 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 funciones

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 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 funciones

Deporte y divertimento (coreo. Miguel Robles) - Jorge Grela (Arg.)

Intérpretes: Miguel Robles (Arg.), Compañía de Miguel Robles (Arg.)

23/9 - Conciertos música contemporánea/1

Fechas: 23/09/2005 / 1 función

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.)

Intérpretes: Proyecto itinerante (Arg.)

24/9 - Conciertos música contemporánea/2

Fechas: 24/09/2005 / 1 función

Harlekin - Karlheinz Stockhausen (Eur.)

Intérpretes: Marcelo Daniel González (Arg.), Proyecto itinerante (Arg.)

25/9 - Conciertos música contemporánea/3

Fechas: 25/09/2005 / 1 función

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)

Intérpretes: Martín Devoto (Arg.), Proyecto itinerante (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

4/10 - Microoperas/1

Fechas: 04/10/2005, 05/10/2005 / 2 funciones

La zapatera prodigiosa. Adaptación Marcelo Delgado. - Juan José Castro (Arg.)

Intérpretes: 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

Fechas: 13/10/2005, 14/10/2005, 15/10/2005, 16/10/2005 / 4 funciones

Establishment - Ruy Krigier (Arg.)
Raptos (coreo. Marcelo Carte) - Pablo Manetti (Arg.)
Tornando al rojo (video Benton Bainbridge) - Jorge Horst (Arg.)

Intérpretes: 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

Fechas: 29/10/2005 / 1 función

Falta programa

Intérpretes : Vanessa Wagner (Eur.) (F.)

23/11 - Pianos y voces. Charla y concierto

Fechas: 23/11/2005 / 1 función

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.)

Intérpretes : Guy Vandromme (Eur.)

30/11 - La torre de Babel

Fechas: 30/11/2005, 01/12/2005 / 2 funciones

La torre de Babel - Mauricio Kagel (Arg.)

Intérpretes : Daniel Gloger (Eur.), Garth Knox (Eur.)

3/12 - La Médium

Fechas: 03/12/2005, 04/12/2005 / 2 funciones

La médium - Peter Maxwell Davies (Eur.)

Intérpretes : Muziektheater Transparant (Belgium) (Eur.), Adey Grummet (Eur.) (F.)

15/12 - ISA 2005

Fechas: 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 funciones

Kindertotenlieder - Gustav Mahler (Eur.)

Las chinas - Christoph W. Gluck (Eur.)

Juana de Arco - Gioachino Rossini (Eur.)

El teléfono - Gian Carlo Menotti (Eur.)

Intérpretes: Alumnos de canto de ISA (Arg.)

1/4 - Residencias para compositores y coreógrafos

Fechas: 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 funciones

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.)

Intérpretes: Marcelo Delgado (Arg.), Compañía Oblicua (Arg.)

ESTADÍSTICAS

16 conciertos, 64 funciones, 56 obras,

39 compositores, de los cuales 17 compositores argentinos (43,6%), 1 compositoras (2,6%)

44 intérpretes, de los cuales 33 argentinos (75%), et 12 mujeres (27,3%)

CETC - TEMPORADA 2006

24/5 - Infinito Nero

Fechas: 24/05/2006, 26/05/2006, 27/05/2006, 28/05/2006 / 4 funciones

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 09/06/2006, 10/06/2006, 11/06/2006 / 3 funciones

Monólogos tecnológicos: Rodeo - Diego Vainer (Arg.)

Intérpretes: Carlos Casella (Arg.), Diego Vainer (Arg.)

16/6 - Monólogos tecnológicos. Diapasón

Fechas: 16/06/2006, 17/06/2006, 18/06/2006 / 3 funciones

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.)

Intérpretes: Fátima Miranda (Eur.) (F.)

23/6 - Monólogos tecnológicos: Air comprimé et autres airs

Fechas: 23/06/2006, 24/06/2006, 25/06/2006 / 3 funciones

Air comprimé et autres airs. Suite de 3 piezas: #1, #2, #3 - Jacques Demière (Eur.)

Intérpretes: Jacques Demière (Eur.)

30/6 - Monólogos tecnológicos: Oltracuidansa

Fechas: 30/06/2006, 01/07/2006, 02/07/2006 / 3 funciones

Oltracuidansa - Stefano Scodanibbio (Eur.)

Intérpretes: Stefano Scodanibbio (Eur.)

17/7 - Festival Kagel. Apertura

Fechas: 17/07/2006 / 1 función

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.)

Intérpretes: Ciclistas (Arg.), Marcelo Delgado (Arg.), Roland Hermann (Eur.), Compañía Oblicua (Arg.), ensamble süden (Arg.)

21/7 - Festival Kagel. Mare Nostrum

Fechas: 21/07/2006, 22/07/2006, 23/07/2006 / 3 funciones

Mare Nostrum - Mauricio Kagel (Arg.)

Intérpretes: 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.

Fechas: 26/07/2006, 28/07/2006, 29/07/2006, 30/07/2006 / 4 funciones

La rosa de los vientos - Mauricio Kagel (Arg.)

Intérpretes: 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

Fechas: 18/08/2006, 19/08/2006, 20/08/2006, 25/08/2006, 26/08/2006, 27/08/2006 / 6 funciones

La Selva Interior (2006) - Marcelo Toledo (Arg.)

Intérpretes: (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

Fechas: 17/09/2006, 18/09/2006, 19/09/2006, 21/09/2006, 22/09/2006, 23/09/2006 / 6 funciones

Eterna flotación. Los monstruito - Oscar Edelstein (Arg.)

Intérpretes: 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. Conciertos y clase magistral

Fechas: 26/10/2006, 27/10/2006, 28/10/2006, 29/10/2006 / 4 funciones

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.)

Intérpretes: François Deppe (Eur.), Jean Geoffroy (Eur.), Anne Teresa De Keersmaeker (Eur.) (F.), Fabián Keoroglanián (Arg.), Pablo Laporta (Arg.), Christophe Lebreton (Eur.), Thierry de Mey (Eur.), Martín Rodrigo Díez Olea (Arg.)

14/12 - Residencias para compositores y coreógrafos. Coord.: José Halac

Fechas: 14/12/2006 / 1 función

Obra 1 - Laura Andel (Arg.) (F.)

Obra 2 - Yamil Burguener (Arg.)

Obra 3 - Alejandro Iglesias Rossi (Arg.)

ESTADÍSTICAS

12 conciertos, 41 función, 28 obras,

14 compositores, de los cuales 8 compositores argentinos (57,1%), 2 compositoras (14,3%)

94 intérpretes, de los cuales 73 argentinos (77,7%), et 26 mujeres (27,7%)

CETC - TEMPORADA 2007

?/? - Ciclo Institute for the living voice. Voices and Choices (work in progress)

Fechas: ?, 30/04/2007 / 2 funciones

Voices & Choices I - Workshop –
Voices & Choices II - Workshop -

6/7 - Clone

Fechas: 06/07/2007, 07/07/2007, 08/07/2007, 10/07/2007, 11/07/2007 / 5 funciones

Clone (2007) - Antonio Zimmerman (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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

Fechas: 15/09/2007 / 1 función

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.)

Intérpretes: Irvine Arditti (Eur.), Ralf Ehlers (Lat.), Lucas Fels (Eur.), Arditti Quartet (Eur.), Ashot Sarkissjan (Otro)

19/9 - Proyecto Plataforma (danza)

Fechas: 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 funciones

Andén 7 - Gabriela Prado (Arg.) (F.)
Dúo para ella sola - Ana Garat (Arg.) (F.)
Arquitectura de la locura: Habitación 361 - Mariana Belloto (Arg.) (F.)

Intérpretes: Ana Garat (Arg.) (F.), Gabriela Prado (Arg.) (F.)

10/11 - Argumentos a favor de la oscuridad

Fechas: 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 funciones

Argumentos a favor de la oscuridad - Gabriel Gendín (Arg.)

Intérpretes: 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 Conciertos de Música Contemporánea organizado por el Complejo Teatral de Buenos Aires

Fechas: 18/11/2007 / 1 función

Falta programa

Intérpretes: Lucio Capece (Arg.), Toshimaru Nakamura (Otro), Keith Rowe (Eur.)

21/11 - El Universo de Fígaro. ISA

Fechas: 21/11/2007 / 1 función

Las bodas de Fígaro - Wolfgang Amadeus Mozart (Eur.)
El barbero de Sevilla - Gioachino Rossini (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 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 funciones

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.)

Intérpretes: 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. Conciertos D.Moss-M.Subotnick-J.LaBarbara-T. QuangHai-P.Dutton-O.Ebrahim-L.Ferenese

Fechas: 24/03/2007, 27/03/2007, 30/03/2007, 03/04/2007 / 4 funciones

Circular Song - Joan La Barbara (E.U) (F.)WoolfSong - Joan La Barbara (E.U) (F.)

Intérpretes: 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

Fechas: 25/03/2007, 27/03/2007, 29/03/2007, 03/04/2007 / 4 funciones

Conferencia - Martín Bauer (Arg.)
Crave - Sarah Kane (Eur.) (F.)
Performance Mutaciones a toda velocidad - Eduardo Stupía (Arg.)

Intérpretes: 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

Fechas: 01/04/2007 / 1 función

James Joyce, Marchel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet - John Cage (E.U)

Intérpretes : 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.)

ESTADÍSTICAS

14 conciertos, 49 funciones, 31 obras,
25 compositores, de los cuales 9 compositores argentinos (36%), 7 compositoras (28%)
63 intérpretes, de los cuales 46 argentinos (73%), et 17 mujeres (27%)

CETC - TEMPORADA 2008

3/5 - Ensemble Nuove Forme Sonora

Fechas: 03/05/2008 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 31/05/2008 / 1 función

Falta programa

Intérpretes: Marcelo Delgado (Arg.), Compañía Oblicua (Arg.)

7/6 - Martín Devoto

Fechas: 07/06/2008 / 1 función

Falta programa

Intérpretes: Martín Devoto (Arg.)

20/6 - Homenaje a Olivier Messiaen

Fechas: 20/06/2008, 21/06/2008 / 2 funciones

Pajaros exóticos (1956) - Olivier Messiaen (Eur.)
Tres pequeñas liturgias de la presencia divina - Olivier Messiaen (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 22/07/2008, 23/07/2008, 24/07/2008, 25/07/2008, 26/07/2008, 27/07/2008 / 6 funciones

¡Cenicientaaa...!!! - Marta Lambertini (Arg.) (F.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 22/08/2008, 23/08/2008, 24/08/2008 / 3 funciones

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.)

Intérpretes: Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Martín Devoto (Arg.), Ángel Frette (Arg.), Olivier Pasquet (Eur.)

29/8 - María Donata D'Urso - Colección particular

Fechas: 29/08/2008, 30/08/2008 / 2 funciones

Colección particular (2005) - María Donata D'Urso (Eur.) (F.)

Intérpretes: María Donata D'Urso (Eur.) (F.)

14/10 - Converse (evento)

Fechas: 14/10/2008 / 1 función

Falta programa

Intérpretes: 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

Fechas: 26/03/2008 / 1 función

Falta programa

Intérpretes: Philippe Genty (Eur.)

27/3 - Primer Encuentro de Crítica y Medios de Comunicación

Fechas: 27/03/2008, 28/03/2008, 29/03/2008, 30/03/2008 / 4 funciones

Falta programa

Intérpretes: 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.)

ESTADÍSTICAS

16 conciertos, 47 funciones, 14 obras,

6 compositores, de los cuales 2 compositores argentinos (33,3%), 2 compositoras (33,3%)

46 intérpretes, de los cuales 35 argentinos (76,1%), et 13 mujeres (28,3%)

CETC - TEMPORADA 2009

18/6 - Horacio Lavandera (Teatro del Globo)

Fechas: 18/06/2009 / 1 función

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.)

Intérpretes: Horacio Lavandera (Arg.)

10/7 - Four Walls - La niña del enfermero. Coreografía Carlos Trunsky (Teatro El Globo)

Fechas: 10/07/2009, 11/07/2009, 12/07/2009, 04/09/2009, 05/09/2009, 06/09/2009 / 6 funciones

Four Walls - La niña del enfermero - John Cage (E.U)

Intérpretes: Gabo Ferro (Arg.), Haydée Schvartz (Arg.) (F.)

30/9 - Trio Fluckiger (Suiza) (Teatro El Globo)

Fechas: 30/09/2009 / 1 función

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.)

Intérpretes: Trio Fluckiger (Eur.), Esther Fluckiger (Eur.) (F.), Stefan Laderach (Eur.), Emanuel Rutsche (Eur.)

14/11 - Programa Schoenberg

Fechas: 14/11/2009, 15/11/2009 / 2 funciones

Pierrot Lunaire op.21 (1912) - Arnold Schoenberg (Eur.)
Noche Transfigurada Op. 4 (1899) - Arnold Schönberg (Eur.)

Intérpretes: 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.)

ESTADÍSTICAS

4 conciertos, 10 funciones, 16 obras,
10 compositores, de los cuales 3 compositores argentinos (30%), 2 compositoras (20%)
18 intérpretes, de los cuales 13 argentinos (72,2%), et 5 mujeres (27,8%)

CETC - TEMPORADA 2010

28/5 - Concierto Horacio Lavandera

Fechas: 28/05/2010 / 1 función

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.)

Intérpretes: Horacio Lavandera (Arg.)

/ - Territorio Gandini. Día 1

Fechas: 02/07/2010 / 3 funciones

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 03/07/2010 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 04/07/2010 / 1 función

Diarios - Gerardo Gandini (Arg.)
Fuggevole - Gerardo Gandini (Arg.)

7/7 - Trio Luminar. Concierto Generación bicentenario

Fechas: 07/07/2010, 08/07/2010 / 2 funciones

Falta programa

Intérpretes: Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Lucrecia Jancsa (Arg.) (F.), Trio Luminar (Arg.), Marcela Magín (Arg.) (F.)

9/7 - Trio Luminar. Concierto

Fechas: 09/07/2010 / 1 función

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.)

Intérpretes: Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Lucrecia Jancsa (Arg.) (F.), Trio Luminar (Arg.), Marcela Magin (Arg.) (F.)

14/7 - Grupo Vocal de Difusión

Fechas: 14/07/2010, 15/07/2010 / 2 funciones

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)

Intérpretes: Grupo Vocal de Difusión (Arg.), Mariano Moruja (Arg.)

4/8 - Concierto Silvia Dabul

Fechas: 04/08/2010, 05/08/2010, 06/08/2010 / 3 funciones

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)

Intérpretes: Silvia Dabul (Arg.) (F.), Stefan Litwin (Eur.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

25/8 - La Limousine (coreo. Brenda Angiel)

Fechas: 25/08/2010, 26/08/2010, 27/08/2010, 28/08/2010, 29/08/2010 / 5 funciones

La Limousine - Marta Lambertini (Arg.) (F.)

Intérpretes: Compañía Danza Aérea (Arg.), Gustavo Alfieri (Arg.), Gerardo Cavanna (Arg.), Oscar Albrieu Roca (Arg.), Fernando Saldaño (Arg.)

29/9 - El Testigo (coreografía Claude Brumachon)

Fechas: 29/09/2010, 30/09/2010, 01/10/2010, 02/10/2010, 03/10/2010 / 5 funciones

El Testigo (coreografía) - Claude Brumachon (Eur.)

20/10 - Envidia

Fechas: 20/10/2010, 21/10/2010, 22/10/2010, 23/10/2010, 24/10/2010, 26/10/2010 / 6 funciones

Envidia - Rafael Spregelburd (Arg.)

Intérpretes : Cecilia Arellano (Arg.) (F.), Ensemble Phoenix de Basilea (Eur.), Jürg Henneberger (Eur.), Robert Koller (Eur.), Marcelo Nisinman (Arg.)

1/12 - El (A)parecido

Fechas: 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 funciones

El (A)parecido - Marcelo Delgado (Arg.)

Intérpretes: Blas Igor Arrese (Arg.), Sergio Castrillón (Arg.), Sergio Catalán (Arg.), Violeta Nigro Giunta (Arg.) (F.), Pablo Grinjet (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)

Fechas: 18/12/2010, 19/12/2010 / 2 funciones

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)

Intérpretes: Grupo Vocal de Difusión (Arg.), Mariano Moruja (Arg.)

ESTADÍSTICAS

14 conciertos, 50 funciones, 37 obras,

23 compositores, de los cuales 9 compositores argentinos (39,1%), 1 compositoras (4,3%)

41 intérpretes, de los cuales 37 argentinos (90,2%), et 12 mujeres (29,3%)

CETC - TEMPORADA 2011

27/5 - El sirviente

Fechas: 27/05/2011, 29/05/2011, 31/05/2011 / 3 funciones

El Sirviente - Marco Tutino (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 15/06/2011, 18/06/2011 / 2 funciones

Vortex Temporum (1995) - Gérard Grisey (Eur.)

Intérpretes: 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 fechas)

Fechas: 24/08/2011 / 1 función

Sainte-Nitouche - Luis Naón (Arg.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 06/09/2011, 07/09/2011, 08/09/2011, 09/09/2011, 10/09/2011 / 5 funciones

Proyecto Lascaux - Luis Naón (Arg.)

Intérpretes: Ensemble Laborinthus (Eur.)

30/11 - Mentir (sobre la vida de Ada Falcón)

Fechas: 30/11/2011, 06/12/2011 / 2 funciones

Mentir (sobre la vida de Ada Falcón) - Lucas Fagin (Arg.)

Intérpretes: Marisú Pavón (Arg.), Rut Schereiner (Eur.) (F.), Haydée Schwartz (Arg.) (F.), Ensemble Tropi (Arg.)

16/12 - Cuarteto de la UNTREF (2011)

Fechas: 16/12/2011 / 1 función

Four - John Cage (E.U)

Cuarteto - Antonio Tauriello (Arg.)

Dos versiones - Gerardo Gandini (Arg.)

Cuarteto Lutoslawski - Witold Lutoslawski (Eur.)

Intérpretes: Carlos Brítez (Arg.), Martín Devoto (Arg.), Mariano Malamud (Arg.), David Núñez (Lat.), Cuarteto de la UNTREF (Arg.)

ESTADÍSTICAS

8 conciertos, 17 funciones, 9 obras,

8 compositores, de los cuales 4 compositores argentinos (50%), 0 compositoras (0%)

37 intérpretes, de los cuales 33 argentinos (89,2%), et 9 mujeres (24,3%)

CETC - TEMPORADA 2012

19/4 - Album de vases

Fechas: 19/04/2012, 20/04/2012, 21/04/2012 / 3 funciones

Album de Vases (1969) - Oscar Bazán (Arg.)
Treatise (1963) - Cornelius Cardew (E.U)

Intérpretes: Ernesto Jodos (Arg.), Fabián Nonino (Arg.), Federico Zypce (Arg.)

17/5 - El arte de la fuga

Fechas: 17/05/2012, 18/05/2012, 19/05/2012 / 3 funciones

El arte de la fuga - Johann Sebastian Bach (Eur.)

Intérpretes: Silvia Dabul (Arg.) (F.)

21/6 - Retrospectiva Giuliani

Fechas: 21/06/2012, 22/06/2012, 23/06/2012 / 3 funciones

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 05/07/2012 / 3 funciones

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)

Intérpretes: Aparicio Alfaro (Arg.)

6/7 - Festival "Integrales"/1-2

Fechas: 06/07/2012 / 1 función

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)

Intérpretes: Aparicio Alfaro (Arg.)

7/7 - Festival "Integrales"/1-3

Fechas: 07/07/2012 / 1 función

Sonatas e Interludios para piano preparado (1946) - John Cage (E.U)

Intérpretes: Aparicio Alfaro (Arg.)

/ - Festival "Integrales"/2-1

Fechas: 12/07/2012 / 3 funciones

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.)

Intérpretes: Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Marcelo González (Arg.)

13/7 - Festival "Integrales"/2-2

Fechas: 13/07/2012 / 1 función

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.)

Intérpretes: Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Marcelo González (Arg.)

14/7 - Festival "Integrales"/2-3

Fechas: 14/07/2012 / 1 función

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.)

Intérpretes: Patricia Da Dalt (Arg.) (F.)

/ - Festival "Integrales"/3-1

Fechas: 19/07/2012 / 3 funciones

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.)

Intérpretes: Federico Gianera (Arg.), Luis Mucillo (Arg.), Víctor Torres (Arg.), Celina Torres (Arg.) (F.)

20/7 - Festival "Integrales"/3-2

Fechas: 20/07/2012 / 1 función

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.)

Intérpretes: Federico Gianera (Arg.), Luis Mucillo (Arg.), Víctor Torres (Arg.), Celina Torres (Arg.) (F.)

21/7 - Festival "Integrales"/3-3

Fechas: 21/07/2012 / 1 función

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.)

Intérpretes: Federico Gianera (Arg.), Luis Mucillo (Arg.), Víctor Torres (Arg.), Celina Torres (Arg.) (F.)

10/8 - Ensamble ECOEIN (incierto)

Fechas: 10/08/2012 / 1 función

Obra Cergio Prudencio - Cergio Prudencio (Lat.)
Obra Oscar Bazán - Oscar Bazán (Arg.)
Obra Graciela Paraskevaídis - Graciela Paraskevaídis (Arg.) (F.)

Intérpretes: ECOEIN (Ensamble de Cámara de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos), La Paz (Lat.), Cergio Prudencio (Lat.)

23/8 - Gallos y huesos

Fechas: 23/08/2012, 24/08/2012, 25/08/2012 / 3 funciones

Gallos y huesos - Pablo Ortiz (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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

Fechas: 20/09/2012, 21/09/2012, 22/09/2012 / 3 funciones

espera la piedra (2012) - Valentín Pelisch (Arg.)
Mantra de verano (2011) - Fernando Aure (Arg.)
Casi la soledad - Luis Menacho (Arg.)

Intérpretes: 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

Fechas: 18/10/2012, 19/10/2012, 20/10/2012 / 3 funciones

La ciudad - Martín Liut (Arg.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 23/10/2012 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 24/10/2012 / 1 función

Geschichte. La Historia. Ópera a capella (2003) - Oscar Strasnoy (Arg.)

Intérpretes: 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

Fechas: 09/11/2012, 11/11/2012 / 2 funciones

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 10/11/2012 / 1 función

Pierrot Lunaire op.21 (1912) - Arnold Schoenberg (Eur.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 29/11/2012, 30/11/2012, 01/12/2012 / 3 funciones

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.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 04/12/2012, 05/12/2012 / 2 funciones

La Rosa... (2011) - Martín Matalón (Arg.)

Intérpretes: 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...

Fechas: 13/12/2012, 14/12/2012, 15/12/2012 / 3 funciones

Nadie me dijo que había venido a este mundo para olvidarme d (...) (2012) - Guillermo Klein (Arg.)

Intérpretes: Diego Fainguersch (Arg.), Horacio González (Arg.), Elías Gurevich (Arg.), Marcela Magín (Arg.) (F.), Marta Roca (Arg.) (F.), Marcelo Subiotto (Arg.)

ESTADÍSTICAS

23 conciertos, 47 funciones, 114 obras,
33 compositores, de los cuales 19 compositores argentinos (57,6%), 3 compositoras (9,1%)
127 intérpretes, de los cuales 103 argentinos (81,1%), et 50 mujeres (39,4%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. **TEMPORADA 1997. I EDICIÓN**

22/4 - Concierto N°1. Nuevas tecnologías por nueve compositores

Fechas: 22/04/1997 / 1 función

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

Fechas: 29/04/1997 / 1 función

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)

Intérpretes: 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

Fechas: 03/06/1997 / 1 función

Iconoclasta (1997) - Federico Zypce (Arg.)
En abril (1996) - Graciela Paraskevaidis (Arg.) (F.)
MM 51 (1976) - Mauricio Kagel (Arg.)

Umbrales (1994) - Cergio Prudencio (Lat.)

Intérpretes: Eduardo Corrado (Arg.), Carlos Lipsic (Arg.), Adriana de los Santos (Arg.) (F.)

17/6 - Concierto N°4 - Música electrónica con intérpretes en vivo

Fechas: 17/06/1997 / 1 función

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.)

Intérpretes: Ángel Frette (Arg.), Nora García (Arg.) (F.), María Noel Lusardo (Arg.) (F.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.)

12/8 - Concierto N°5 - John Cage

Fechas: 12/08/1997 / 1 función

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)

Intérpretes: Gerardo Gandini (Arg.), Fito Páez (Arg.)

19/8 - Concierto N°6 - Segunda escuela de Viena

Fechas: 19/08/1997 / 1 función

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.)

Intérpretes: Alejandro Cancelos (Arg.), Ignacio Carosi (Arg.), Christian Fabris (Arg.), Gabriel Falconi (Arg.), Mariano Fragoni (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

Fechas: 26/08/1997 / 1 función

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.)

Intérpretes: Oscar Carnero (Arg.), Gerardo Cavanna (Arg.), Patricia Da Dalt (Arg.) (F.), Gabriel Falconi (Arg.), Haydée Francia (Arg.) (F.), Ángel Frette (Arg.), Mariano Fragoni (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

Fechas: 30/09/1997 / 1 función

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 Gnege (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.)

Intérpretes: Gerardo Gandini (Arg.), Haydée Schwartz (Arg.) (F.)

14/10 - Concierto N°9 - De la vanguardia al presente

Fechas: 14/10/1997 / 1 función

Orillas (1998) - Francisco Kröpfl (Arg.)
In memoriam J. C. Paz (1972) - Nelly Moreto (Arg.)Dédalus (1950) - Juan Carlos Paz (Arg.)

Intérpretes: Rubén Barbieri (Arg.), Fabián Bertero (Arg.), Ensamble 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.)

ESTADÍSTICAS

9 conciertos, 9 funciones, 60 obras,

46 compositores, de los cuales 23 compositores argentinos (50%), 2 compositoras (4,3%)

48 Intérpretes, de los cuales 48 argentinos (100%), et 12 mujeres (25%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. TEMPORADA 1998. II EDICIÓN

6/10 - Concierto N°1. Quinteto CEAMC

Fechas: 06/10/1998 / 1 función

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.)
Sinfonía de cámara N.1, Opus 9 (1906) - Arnold Schönberg (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 13/10/1998 / 1 función

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.)

Intérpretes: Marcelo Katz (Arg.), Adriana de los Santos (Arg.) (F.)

20/10 - Concierto N°3. La percusión en la música contemporánea. Paralelo 33 - Angel Frette

Fechas: 20/10/1998 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 27/10/1998 / 1 función

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.)

Intérpretes: Grupo Vocal de Difusión (Arg.), Mariano Moruja (Arg.)

3/11 - Concierto N°5. Séptima Práctica. El Fin de la Música

Fechas: 03/11/1998 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 10/11/1998 / 1 función

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.)

Intérpretes: Francisco Kröpfl (Arg.)

17/11 - Concierto N°7. Obras para dos pianos y dos marimbas

Fechas: 17/11/1998 / 1 función

Linea - Luciano Berio (Eur.)
Three Monotypes - Martín Matalón (Arg.)
Blunt Music - Peter Hatch (Otro)

Intérpretes: Luis Favero (Arg.), Ángel Frette (Arg.), Zaida Saiace (Arg.) (F.), Haydée Schwartz (Arg.) (F.), Fumie Yamashita (Arg.) (F.)

24/11 - Concierto N°8. Manchas sobre el silencio-Equipo de trabajo

Fechas: 24/11/1998 / 1 función

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.) * Encargo CETC *
Nueve recuerdos de duración (2001) - Martín Bauer (Arg.) * Encargo CETC *

Intérpretes: 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 Schwartz (Arg.) (F.)

ESTADÍSTICAS

8 conciertos, 8 funciones, 41 obras,

38 compositores, de los cuales 18 compositores argentinos (47,4%), 1 compositora (2,6%)

53 Intérpretes, de los cuales 53 argentinos (100%), et 11 mujeres (20,8%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. TEMPORADA 1999. III EDICIÓN

2/11 - Concierto N°1. Rothko Chapel. Palais de Mari

Fechas: 02/11/1999 / 1 función

Palais de Mari (1986) - Morton Feldman (E.U)
Rothko - Severo Sarduy (Lat.)
Rothko Chapel (1974) - Morton Feldman (E.U)

Intérpretes: 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. Obras de Mariano Etkin

Fechas: 09/11/1999 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 16/11/1999 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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. Obras de Charles Ives

Fechas: 23/11/1999 / 1 función

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)

Intérpretes: Alejandro Bonomo (Arg.), Raúl del Castillo (Arg.), Susana Kasakoff (Arg.) (F.), Víctor Torres (Arg.)

ESTADÍSTICAS

4 conciertos, 4 funciones, 26 obras,
8 compositores, de los cuales 5 compositores argentinos (62,5%), 1 compositora (12,5%)
39 Intérpretes, de los cuales 37 argentinos (94,9%), et 13 mujeres (33,3%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. TEMPORADA 2000. IV EDICIÓN

7/11 - Concierto I. Arditti Quartet

Fechas: 07/11/2000 / 1 función

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.)

Intérpretes: Irvine Arditti (Eur.), Graeme Jennings (Eur.), Rohan de Saram (Eur.), Dov Scheindlin (Eur.)

8/11 - Concierto II. Arditti Quartet

Fechas: 08/11/2000 / 1 función

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.)

Intérpretes: Irvine Arditti (Eur.), Graeme Jennings (Eur.), Rohan de Saram (Eur.), Dov Scheindlin (Eur.)

14/11 - Concierto III. Grupo Vocal de Difusión

Fechas: 14/11/2000 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 21/11/2000 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 28/11/2000 / 1 función

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)

Intérpretes: Helena Bugallo (Arg.) (F.), Amy Williams (E.U) (F.)

ESTADÍSTICAS

5 conciertos, 5 funciones, 32 obras,

25 compositores, de los cuales 6 compositores argentinos (24%), 1 compositora (4%)

23 Intérpretes, de los cuales 17 argentinos (73,9%), et 2 mujeres (8,7%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. TEMPORADA 2001. V EDICIÓN

23/10 - Concierto I. London Sinfonietta (Gran Bretaña)

Fechas: 23/10/2001 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 24/10/2001 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 6/11/2001 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 13/11/2001 / 1 función

Cuarteto de cuerdas Nº2 - Morton Feldman (E.U.)

Intérpretes: 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

Fechas: 20/11/2001 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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.)

ESTADÍSTICAS

5 conciertos, 5 funciones, 25 obras,

20 compositores, de los cuales 8 compositores argentinos (40%), 1 compositora (5%)

50 Intérpretes, de los cuales 34 argentinos (68%), et 11 mujeres (22%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. TEMPORADA 2002. VI EDICIÓN

23/10 - Concierto I. La lontananza nostálgica utópica futura

Fechas: 23/10/2002 / 1 función

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.)

Intérpretes: Irvine Arditti (Eur.), Javier Leichman (Arg.), André Richard (Eur.)

29/10 - Concierto II. 4'33". Música de compositores argentinos a partir de la obra de John Cage

Fechas: 29/10/2002 / 1 función

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)

Intérpretes: 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

Fechas: 5/11/2002 / 1 función

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)

Intérpretes: 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

Fechas: 06/11/2002 / 1 función

FIRT 119 (2002) - Adriana de los Santos (Arg.) (F.)
MM 51 (1976) - Mauricio Kagel (Arg.)
Flocking (1993) - James Tenney (Otro)
Cinema - Erik Satie (Eur.)

Intérpretes: Nicolás Ceccini (Arg.), Rubén Gusman (Arg.), Mariano Losi (Arg.), Adriana de los Santos (Arg.) (F.)

12/11 - Concierto V. Música para percusión

Fechas: 12/11/2002 / 1 función

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.)

Intérpretes: Paralelo 33° (Arg.), Alfredo Bringas (Lat.), Jorge Camiruaga (Lat.), Ricardo Gallardo (Lat.), Gerardo Gandini (Arg.), Jorge Lutsow- Hölm (Arg.), Eduardo Nicoleau (Arg.), Tambuco percusión (Lat.), Robyn Schulkowsky (E.U) (F.)

13/11 - Concierto VI. Música para percusión

Fechas: 13/11/2002 / 1 función

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)

Intérpretes: 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

Fechas: 19/11/2002 / 1 función

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.)

Intérpretes: David Appleton (Eur.), Piano circus (Eur.), Kate Heath (Eur.) (F.), Kirsteen Davison Kelly (Eur.) (F.), Richard Saxel (Eur.), Catherine Warren (Eur.) (F.)

ESTADÍSTICAS

7 conciertos, 7 funciones, 46 obras,
41 compositores, de los cuales 12 compositores argentinos (29,3%), 4 compositoras (9,8%)
54 Intérpretes, de los cuales 38 argentinos (70,4%), et 13 mujeres (24,1%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. TEMPORADA 2003. VII EDICIÓN

4/11 - Concierto I. Reich-Revueltas

Fechas: 04/11/2003 / 1 función

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)

Intérpretes: 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

Fechas: 11/11/2003 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 12/11/2003 / 1 función

Four Walls (1944) - John Cage (E.U)

Intérpretes: Jack Bruce (E.U), Haydée Schwartz (Arg.) (F.)

18/11 - Concierto IV. Obras para voz, percusión y viola. Garth Knox/ Robyn Schulkowski / Linda Hirst

Fechas: 18/11/2003 / 1 función

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.)

Intérpretes: Linda Hirst (Eur.) (F.), Garth Knox (Eur.), Robyn Schulkowsky (E.U) (F.)

19/11 - Concierto V. Círculos

Fechas: 19/11/2003 / 1 función

.C (2003) - Antonio Zimmerman (Arg.)
Es decir callar (2003) - Gabriel Valverde (Arg.)

La Piedad (2003) - Cergio Prudencio (Lat.)
Circles (1960) - Luciano Berio (Eur.)

Intérpretes: 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 - Conciertos VI/VII. Palabras y Música

Fechas: 25/11/2003 / 1 función

Words and Music (1962-1987) - Morton Feldman (E.U)

Intérpretes: 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.)

ESTADÍSTICAS

6 conciertos, 6 funciones, 27 obras,

18 compositores, de los cuales 2 compositores argentinos (11,1%), 0 compositoras (0%)

51 Intérpretes, de los cuales 20 argentinos (39,2%), et 16 mujeres (31,4%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. TEMPORADA 2004. VIII EDICIÓN

2/11 - Concierto I /II. El malogrado

Fechas: 02/11/2004, 03/11/2004 / 2 funciones

El malogrado - Martín Bauer (Arg.)

Intérpretes: 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

Fechas: 09/11/2004 / 1 función

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.)

Intérpretes: Franck Chevallier (Eur.), Eiichi Chijiwa (Otro), Cuarteto Diotima (Eur.), Nicolas Miribel (Eur.), Pierre Morlet (Eur.)

10/11 - Concierto IV. Alter Ego

Fechas: 10/11/2004 / 1 función

Cheating, Lying, Stealing (1995) - David Lang (E.U)
Workers union (1975) - Louis Andriessen (Eur.)
Brut Beat Brute Bruit (2002) - Alvin Curran (E.U)

Intérpretes: 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

Fechas: 12/11/2004 / 1 función

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)

Intérpretes: Francesco Dillon (Eur.), Alter Ego (Eur.), Oscar Pizzo (Eur.), Fulvia Ricevuto (Eur.) (F.), Manuel Zurriá (Eur.)

16/11 - Concierto VI. Psappha

Fechas: 16/11/2004 / 1 función

Akea (1986) - Iannis Xenakis (Eur.)
Kontakte (1959) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
Vesalii Icones (1969) - Peter Maxwell Davies (Eur.)

Intérpretes: 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. Compositores Argentinos

Fechas: 17/11/2004 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 23/11/2004 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 30/11/2004 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 01/12/2004 / 1 función

Am Himmel wandre ich. Indianerlieder (1973) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)
Narcisse (2002) - Tiziano Manca (Eur.)

Intérpretes: Guillermo Anzorena (Arg.), Stephanie Field (Eur.) (F.), Andreas Fischer (Eur.), Daniel Gloger (Eur.), Martin Nagy (Eur.)

ESTADÍSTICAS

9 conciertos, 10 funciones, 34 obras,
27 compositores, de los cuales 5 compositores argentinos (18,5%), 1 compositora (3,7%)
111 Intérpretes, de los cuales 78 argentinos (70,3%), et 33 mujeres (29,7%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.

TEMPORADA 2005. IX EDICIÓN

28/10 - Concierto I / II. Medea. Estreno en la Argentina

Fechas: 28/10/2005, 30/10/2005 / 2 funciones

Medea - Pascal Dusapin (Eur.)

Intérpretes: 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 Travaglini (Arg.), André Wilms (Eur.), Rachel Winnica (Arg.) (F.)

1/11 - Concierto III. For Philip Guston (1958). Estreno en la Argentina

Fechas: 01/11/2005 / 1 función

For philip guston (1984) - Morton Feldman (E.U)

Intérpretes: Keiko Muraka (Otro) (F.), Robyn Schulkowsky (E.U) (F.), Haydée Schwartz (Arg.) (F.)

2/11 - Concierto IV. Laborintus 2 de Luciano Berio

Fechas: 02/11/2005 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 08/11/2005 / 1 función

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)

Intérpretes: 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

Fechas: 09/11/2005 / 1 función

Jame Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: Un Alfabeto - John Cage (E.U)

Intérpretes: Martín Bauer (Arg.), Benjamín Bauer (Arg.), Juan José Cambre (Arg.), Arturo Carrera (Arg.), Lía 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. Compositores argentinos a partir de la obra de Charles Ives

Fechas: 15/11/2005 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 22/11/2005 / 1 función

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)

Intérpretes: Peter Ablinger (Eur.), Ensemble Zwischentöne (Eur.)

25/11 - Concierto IX. Viola Espectral. Garth Knox (Gran Bretaña), viola

Fechas: 25/11/2005 / 1 función

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.)

Intérpretes: Martín Devoto (Arg.), Garth Knox (Eur.)

29/11 - Concierto X. Fabula

Fechas: 29/11/2005 / 1 función

Fabula - Oscar Strasnoy (Arg.)

Intérpretes: Renate Ackermann (Eur.) (F.), Gonzalo Córdova (Arg.), Daniel Gloger (Eur.), Garth Knox (Eur.), Oscar Strasnoy (Arg.), Alejandro Tantanián (Arg.)

ESTADÍSTICAS

9 conciertos, 10 funciones, 32 obras,
31 compositores, de los cuales 6 compositores argentinos (19,4%), 0 compositoras (0%)
93 Intérpretes, de los cuales 66 argentinos (71%), et 27 mujeres (29%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. **TEMPORADA 2006. X EDICIÓN**

7/11 - Concierto I. Musik Fabrik. Programa I

Fechas: 07/11/2006 / 1 función

Dal niente - Intérieur III (1970) - Helmut Lachenmann (Eur.)
Vigilia (2006) - Wolfgang Rihm (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 08/11/2006 / 1 función

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)

Intérpretes: 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

Fechas: 14/11/2006 / 1 función

Proverb (1995) - Steve Reich (E.U)
Drumming (1971) - Steve Reich (E.U)

Intérpretes: 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

Fechas: 15/11/2006 / 1 función

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)

Intérpretes: Helena Bugallo (Arg.) (F.), Amy Williams (E.U) (F.)

17/11 - Concierto V. Cuarteto Diotima (Francia)

Fechas: 17/11/2006 / 1 función

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.)

Intérpretes: Franck Chevalier (Eur.), Pierre Morlet (Eur.), Naaman Sluchin (Eur.), Yun-Peng Zhao (Eur.)

19/11 - Concierto VI. Triadic Memories

Fechas: 19/11/2006 / 1 función

Triadic Memories (1981) - Morton Feldman (E.U)

Intérpretes: Helena Bugallo (Arg.) (F.)

21/11 - Concierto VII. Vanitas

Fechas: 21/11/2006 / 1 función

Vanitas (1981) - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 22/11/2006 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 23/11/2006 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 28/11/2006 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 29/11/2006 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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.)

ESTADÍSTICAS

11 conciertos, 11 función, 49 obras,

35 compositores, de los cuales 6 compositores argentinos (17,1%), 3 compositoras (8,6%)

82 Intérpretes, de los cuales 48 argentinos (58,5%), et 21 mujeres (25,6%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. TEMPORADA 2007. XI EDICIÓN

31/10 - Concierto I. Tourbillons. Nueva versión

Fechas: 31/10/2007 / 1 función

Tourbillons. Nueva versión - Georges Aperghis (Eur.) * Lugar *

Intérpretes: 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 / Obras para piano. Georges Aperghis

Fechas: 01/11/2007 / 1 función

Récitations (1978) - Georges Aperghis (Eur.)
A Tombeau Ouvert - Georges Aperghis (Eur.)
Secrets Élémentaires - Georges Aperghis (Eur.)
Print Music - Georges Aperghis (Eur.)

Intérpretes: Donatienne Michel-Dansac (Eur.) (F.), Vincent Leterme (Eur.)

9/11 - Conciertos III / IV. Satyricon (Opera). Bruno Maderna

Fechas: 09/11/2007, 10/11/2007 / 2 funciones

Satyricon (1972) - Bruno Maderna (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 14/11/2007 / 1 función

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)

Intérpretes: 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

Fechas: 15/11/2007 / 1 función

Durations 2 (1960) - Morton Feldman (E.U.)
Oog - Michel Van Der Aa (Eur.)
Melancolia I - Salvatore Sciarrino (Eur.)
Postlude III - Valentin Silvestrov (Otro)
Action Music N. 1 - Giacinto Scelsi (Eur.)

Intérpretes: Francesco Dillon (Eur.), Oscar Pizzo (Eur.)

18/11 - Concierto VII. Trio Capece / Rowe / Nakamura. "Música Improvisada"

Fechas: 18/11/2007 / 1 función

Música improvisada - Trio Capece/Rowe/Nakamura (Otro)

Intérpretes: Lucio Capece (Arg.), Toshimaru Nakamura (Otro), Keith Rowe (Eur.)

20/11 - Concierto VIII. Cantata para América Mágica. Obras para percusión

Fechas: 20/11/2007 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 21/11/2007 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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 Zavadvikker (Arg.) (F.)

22/11 - Concierto X. La Invitación. Música de Compositores Argentinos

Fechas: 22/11/2007 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 28/11/2007 / 1 función

Trio - Morton Feldman (E.U)

Intérpretes: Marc Sabat (Otro), Rohan de Saram (Eur.), Aki Takahashi (Otro) (F.)

28/11 - Concierto XII. Takahashi / Sabat / De Saram

Fechas: 28/11/2007 / 1 función

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)

Intérpretes: Marc Sabat (Otro), Rohan de Saram (Eur.), Aki Takahashi (Otro) (F.)

1/12 - Conciertos XIII / XIV. El Jardín de las Delicias. Instalación sonora

Fechas: 01/12/2007, 02/12/2007 / 2 funciones

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 Levín (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.)

ESTADÍSTICAS

12 conciertos, 14 funciones, 62 obras,
47 compositores, de los cuales 26 compositores argentinos (55,3%), 6 compositoras (12,8%)
142 Intérpretes, de los cuales 104 argentinos (73,2%), et 44 mujeres (31%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. TEMPORADA 2008. XII EDICIÓN

1/11 - Concierto V. Olivier Messiaen obras para órgano

Fechas: 01/11/2008 / 1 función

La Nativité du Seigneur - Olivier Messiaen (Eur.)

Intérpretes: Theo Brandmüller (Eur.)

4/11 - Concierto I. Homenaje a Karlheinz Stockhausen

Fechas: 04/11/2008 / 1 función

Klavierstück X (1961) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)

Trio fluido (1966) - Helmut Lachenmann (Eur.)

Stunde aus Klang: Balance (2007) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 05/11/2008 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 07/11/2008 / 1 función

Three voices - Morton Feldman (E.U)

Intérpretes: Joan La Barbara (E.U) (F.), Daniel Búmbalo (Arg.), Jorge Chikiar (Arg.)

8/11 - Concierto IV. Only, música experimental

Fechas: 08/11/2008 / 1 función

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)

Intérpretes: Joan La Barbara (E.U) (F.), Jorge Chikiar (Arg.), Morton Subotnick (E.U)

12/11 - Concierto VI. Ensemble L'Instant Donné

Fechas: 12/11/2008 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 14/11/2008 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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 - Conciertos VIII / IX. Oresteia. Iannis Xenakis

Fechas: 21/11/2008, 22/11/2008 / 2 funciones

Oresteia - Iannis Xenakis (Eur.)

Intérpretes: Marta Albertinazzi (Arg.) (F.), Rubén Alborno (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 Trabolón (Arg.), Carlos Trunsky (Arg.), Adrián Verra (Arg.), Marcelo Zanolli (Lat.), Lucía Zicos (Arg.) (F.)

26/11 - Concierto X. Espacios acústicos

Fechas: 26/11/2008 / 1 función

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.)

Intérpretes: Rubén Alborno (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 - Conciertos XI / XII. Homenaje a Marcel Duchamp

Fechas: 27/11/2008, 28/11/2008 / 2 funciones

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.)

Intérpretes: 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 - Conciertos XIII / XIV. La historia del soldado

Fechas: 28/11/2008, 29/11/2008 / 2 funciones

La historia del soldado (1918) - Igor Stravinsky (Eur.)

Intérpretes: 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.)

ESTADÍSTICAS

11 conciertos, 14 funciones, 40 obras,

26 compositores, de los cuales 1 compositores argentinos (3,8%), 1 compositora (3,8%)

80 Intérpretes, de los cuales 50 argentinos (62,5%), et 25 mujeres (31,3%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. TEMPORADA 2009. XIII EDICIÓN

30/10 - Concierto I. Sinfonía

Fechas: 30/10/2009 / 1 función

Atmosphères - György Ligeti (Eur.)
The Four Sections - Steve Reich (E.U)
Sinfonía - Luciano Berio (Eur.)

Intérpretes: Orquesta Sinfónica Nacional (Arg.), Alejo Pérez Pouillieux (Arg.), Ensemble Vocal Soli-Tutti (Eur.)

31/10 - Concierto II / III. Tambuco. Concierto de Percusión

Fechas: 31/10/2009, 01/11/2009 / 2 funciones

Rhythmic Structure of the Wind I - Raúl Tudón (Lat.)
The Birds - William Cahn (E.U)
Musique de Table (1989) - Thierry de Mey (Eur.)
Hematofonía - José Siqueiras (Lat.)
Tambuco por bulerías (tradicional) - Miguel González (Lat.)

Intérpretes: Alfredo Bringas (Lat.), Ricardo Gallardo (Lat.), Miguel González (Lat.), Tambuco percusión (Lat.), Raúl Tudón (Lat.)

3/11 - Concierto IV. Dúo

Fechas: 03/11/2009 / 1 función

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.)

Intérpretes: Reinhold Friedrich (Eur.), Robyn Schulkowsky (E.U) (F.)

4/11 - Concierto V. For John Cage, Morton Feldman

Fechas: 04/11/2009 / 1 función

For John Cage - Morton Feldman (E.U)

Intérpretes: Stephen Clarke (Otro), Marc Sabat (Otro)

6/11 - Concierto VI. Música Experimental

Fechas: 06/11/2009 / 1 función

Underground Music - Robin Hayward (Eur.)
Hommage - Robin Hayward (Eur.)
Valve Division - Robin Hayward (Eur.)
Wonderful Scatter - Marc Sabat (Otro)

Intérpretes: Robin Hayward (Eur.), Daniel Ploeger (Eur.)

10/11 - Concierto VII. Homenaje a Silvestre Revueltas

Fechas: 10/11/2009 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 11/11/2009 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 12/11/2009 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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. Obras de Mariano Etkin

Fechas: 13/11/2009 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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 Schwartz (Arg.) (F.), Néstor Tedesco (Arg.)

18/11 - Concierto XI. Ballet Mécanique

Fechas: 18/11/2009 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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 Levín (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

Fechas: 19/11/2009 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 21/11/2009 / 1 función

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)

Intérpretes: 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.), Lucía 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

Fechas: 24/11/2009 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 26/11/2009 / 1 función

Lohengrin (1982) - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Intérpretes: 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.)

ESTADÍSTICAS

14 conciertos, 15 funciones, 78 obras,

53 compositores, de los cuales 5 compositores argentinos (9,4%), 2 compositoras (3,8%) 96 Intérpretes, de los cuales 53 argentinos (55,2%), et 21 mujeres (21,9%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. TEMPORADA 2010. XIV EDICIÓN

26/10 - Actividades especiales. Argot. Instalación Sonora Permanente

Fechas: 26/10/2010 / 1 función

Argot - Concha Jerez - José Iges (Eur.) (F.)

28/10 - Concierto I. ExperimentalStudio des SWR. Música Sinfónica

Fechas: 28/10/2010 / 1 función

Jonchaïes (1977) - Iannis Xenakis (Eur.)

Tiento del primer tono y batalla imperial (1986) - Cristobal Halffter (Eur.)

Sinfonia N.4 (1910) - Charles Ives (E.U)

Intérpretes: 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 - Conciertos II y III. Aura

Fechas: 30/10/2010, 31/10/2010 / 2 funciones

Aura - José María Sánchez Verdú (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 01/11/2010 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 02/11/2010 / 1 función

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.)

Intérpretes: Íñigo Aispiolea (Eur.), Iñaki Alberdi (Eur.)

3/11 - Concierto VI. L'Instant Donné. Música Contemporánea Actual II

Fechas: 03/11/2010 / 1 función

Preg'hiera per un'ombra (1954) - Giacinto Scelsi (Eur.)

Breath (2004) - Daniel D'Adamo (Arg.)

Studie II (1981) - Heinz Holliger (Eur.)

Friktion (1996) - Clemens Gadenstätter (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 09/11/2010 / 1 función

Sinfonía de cámara N.1, Opus 9 (1906) - Arnold Schönberg (Eur.)

Concierto para piano y orquesta (1988) - György Ligeti (Eur.)

Hot (1989) - Henryk Górecki (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 10/11/2010 / 1 función

Not I (1972) - Samuel Beckett (Eur.)

For Samuel Beckett (1987) - Morton Feldman (E.U)

Intérpretes: 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 Jivotovski (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

Fechas: 13/11/2010 / 1 función

Dos bagatelas - 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.)

Intérpretes: Aparicio Alfaro (Arg.), Bruno Lo Bianco (Arg.), Sebastián Gangi (Arg.), Violeta Nigro Giunta (Arg.) (F.), Bruno Mesz (Arg.), Lucas Urdampilleta (Arg.), Arauco Yepes (Arg.)

16/11 - Concierto X. "Laborintus II" de Luciano Berio

Fechas: 16/11/2010 / 1 función

A-Ronne (1974) - Luciano Berio (Eur.)

Music for small audiences II - Alexandre Babel (Eur.)

Laborintus 2 (1965) - Luciano Berio (Eur.)

Interpretes: 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 - Conciertos XI y XII. "Le Noir de l'Étoile" de Gérard Grisey. Para seis percusionistas y transmisión de señales astronómicas

Fechas: 20/11/2010, 21/11/2010 / 2 funciones

Le Noir de l'Étoile (1989) - Gérard Grisey (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 23/11/2010 / 1 función

Das atmende Klarsein (1981) - Luigi Nono (Eur.)
...sofferte onde serene... (1976) - Luigi Nono (Eur.)
Fragmene - Stile, an Diotima (1980) - Luigi Nono (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 24/11/2010 / 1 función

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)

Intérpretes: 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

Fechas: 25/11/2010 / 1 función

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)

Intérpretes: 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

Fechas: 26/11/2010 / 1 función

En Do (1964) - Terry Riley (E.U)

Intérpretes: Antonio Caggiano (Eur.), Francesco Dillon (Eur.), Alter Ego (Eur.), Oscar Pizzo (Eur.), Manuel Zurriá (Eur.)

ESTADÍSTICAS

15 conciertos, 17 funciones, 55 obras,
43 compositores, de los cuales 9 compositores argentinos (20,9%), 2 compositoras (4,7%)
133 Intérpretes, de los cuales 89 argentinos (66,9%), et 33 mujeres (24,8%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. TEMPORADA 2011. XV EDICIÓN

3/11 - Concierto I. Integral de Edgar Varèse

Fechas: 03/11/2011 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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 Schenebeli (Arg.), Dante Vargas (Arg.), Álvaro Suárez Vázquez (Arg.), Marcelo Zanolli (Lat.)

5/11 - Conciertos II y III. Luci Mie Traditrici de Salvatore Sciarrino

Fechas: 05/11/2011, 06/11/2011 / 2 funciones

Luci mie traditrici - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Intérpretes: 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 Schenebeli (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

Fechas: 07/11/2011 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 09/11/2011 / 1 función

Polifonías sobre un cantus firmus (2007) - Julio Martín 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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 10/11/2011 / 1 función

City Opera Buenos Aires - Peter Ablinger (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 12/11/2011 / 1 función

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.)

Intérpretes: Emanuele Torquati (Eur.)

15/11 - Conciertos VIII y IX. A Keen Ear (El Oído Despierto) de Carola Bauckholt

Fechas: 15/11/2011 / 1 función

A Keen Ear - Carola Bauckholt (Eur.) (F.)

Intérpretes: 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, Obras para Percusión

Fechas: 18/11/2011 / 1 función

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)

Intérpretes: 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

Fechas: 19/11/2011 / 1 función

La Selva Interior (2006) - Marcelo Toledo (Arg.)

Intérpretes: (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 Vokalsolisten Stuttgart (Eur.)

22/11 - Concierto XII. Solo en PROA

Fechas: 22/11/2011 / 1 función

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.)

Intérpretes: Robyn Schulkowsky (E.U) (F.)

23/11 - Concierto XIII. Piano and String Quartet de Morton Feldman

Fechas: 23/11/2011 / 1 función

Piano and String Quartet (1985) - Morton Feldman (E.U)

Intérpretes: Aldo Campagnari (Eur.), Francesco Dillon (Eur.), Massimo Piva (Eur.), Cuarteto Prometeo (Eur.), Giulio Rovighi (Eur.), Emanuele Torquati (Eur.)

24/11 - Concierto XIV. Obras para Cuarteto de Cuerdas de los Siglos XX y XXI

Fechas: 24/11/2011 / 1 función

Palimpsest (2006) - Ivan Fedele (Eur.)

Quartetto per archi N.3 (1939) - Giorgio Federico Ghedini (Eur.)

Different Trains (1988) - Steve Reich (E.U)

Intérpretes: Aldo Campagnari (Eur.), Francesco Dillon (Eur.), Massimo Piva (Eur.), Cuarteto Prometeo (Eur.), Giulio Rovighi (Eur.)

26/11 - Actividades especiales. Ritual sonoro (trajes en movimiento)

Fechas: 26/11/2011 / 1 función

Ritual sonoro (trajes de movimiento) - Andrea Saltzman (Arg.) (F.)

26/11 - Concierto XV. Carolin Widmann, obras para violín solo y Noche Transfigurada de Arnold Schönberg

Fechas: 26/11/2011 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 27/11/2011 / 1 función

Improvisación electroacústica en torno a Edgar Varèse - Lionel Marchetti (Eur.)

Música improvisada (2011) - Samuel Sahlieh (Lat.)

Música improvisada L (2011) - Lionel Marchetti (Eur.)

Intérpretes: Víctor Ginenco (Arg.), Lionel Marchetti (Eur.), Samuel Sahlieh (Lat.)

29/11 - Concierto XVII. Homenaje a Christian Wolff

Fechas: 29/11/2011 / 1 función

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)

Intérpretes: Robyn Schulkowsky (E.U) (F.)

29/11 - Concierto XVIII. Vejaciones de Erik Satie

Fechas: 29/11/2011, 30/11/2011 / 2 funciones

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.), Lucía 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 Grinjoy (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)

ESTADÍSTICAS

21 conciertos, 24 funciones, 62 obras,

35 compositores, de los cuales 9 compositores argentinos (25,7%), 7 compositoras (20%)

169 Intérpretes, de los cuales 124 argentinos (73,4%), et 48 mujeres (28,4%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. TEMPORADA 2012. XVI EDICIÓN

28/10 - Concierto I. Música Sinfónica. Charles Ives, Iannis Xenakis y Cristóbal Halffter

Fechas: 28/10/2012 / 1 función

Jonchaïes (1977) - Iannis Xenakis (Eur.)

Tiento del primer tono y batalla imperial (1986) - Cristóbal Halffter (Eur.)

Sinfonía N.4 (1910) - Charles Ives (E.U)

Intérpretes: 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

Fechas: 06/11/2012 / 1 función

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)

Intérpretes: 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

Fechas: 07/11/2012 / 1 función

Drumming (1971) – Steve Reich (E.U)

Intérpretes: 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

Fechas: 10/11/2012 / 1 función

For Bunita Marcus – Morton Feldman (E.U)

13/11 – Concierto V. Shönberg / Boulez. Pierrot Lunaire / Le Marteau Sans Maître

Fechas : 13/11/2012 / 1 función

Pierrot Lunaire op.21 (1912) – Arnold Schoenberg (Eur.)

Le Marteau sans maître (1953) – Pierre Boulez (Eur.)

Intérpretes: 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 Reisen (Eur.) (F.), Oscar Albrieu Roca (Arg.), Jorge Pérez Tedesco (Arg.), Arauco Yepes (Arg.)

16/11 – Concierto VI-VII-VIII. Dos hombres orquesta

Fechas: 16/11/2012, 17/11/2012, 18/11/2012 / 3 funciones

Dos hombres orquesta – Mauricio Kagel (Arg.)

Intérpretes: Wilhelm Bruck (Eur.), Matthias Wüsch (Eur.)

17/11 – Actividades Especiales. Instalación Sonora. Nocturno de Edgardo Rudniky

Fechas: 17/11/2012 / 1 función

Nocturno – Edgardo Rudnizky (Arg.)

19/11 – IX. 2E2M

Fechas: 19/11/2012 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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 - Conciertos X / XI. Cachafaz, Tragedia Bárbara

Fechas: 21/11/2012, 22/11/2012 / 2 funciones

Cachafaz. Tragedia Bárbara - Oscar Strasnoy (Arg.)

Intérpretes: 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 Travaglini (Arg.)

25/11 - Concierto XII. Lost Cloud Quartet (Italia)

Fechas: 25/11/2012 / 1 función

La bocca, i piedi, il suono (1997) - Salvatore Sciarrino (Eur.)
Rasch (1990) - Henryk Górecki (Eur.)
New York Counterpoint (1985) - Steve Reich (E.U.)

Intérpretes: Marco Bontempo (Eur.), Alberto Napolitano (Eur.), Ginaluca Pugnaroni (Eur.), Lost Cloud Quartet (Eur.), Leonardo Sbaffi (Eur.)

28/11 - Conciertos XIII. Klangforum Wien (Austria)

Fechas: 28/11/2012 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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 - Conciertos XIV. Klangforum Wien (Austria)

Fechas: 29/11/2012 / 1 función

Still (1999) - Beat Furrer (Eur.)
Monodie (1998) - Georg Friedrich Haas (Eur.)
Monadologie XII (2010) - Bernhard Lang (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 30/11/2012 / 1 función

Studi per l'Intonazione del mare - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Intérpretes: 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.)

ESTADÍSTICAS

15 conciertos, 18 funciones, 31 obras,

23 compositores, de los cuales 4 compositores argentinos (17,4%), 0 compositoras (0%)

124 Intérpretes, de los cuales 61 argentinos (49,2%), et 34 mujeres (27,4%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.

TEMPORADA 2013. XVII EDICIÓN

1/11 - Concierto I. Salvatore Sciarrino. Música Sinfónica

Fechas: 01/11/2013, 03/07/2015, 03/07/2015 / 3 funciones

Variazioni (1977) - Salvatore Sciarrino (Eur.)
El mandarín maravilloso (suite) (1924) - Béla Bartók (Eur.)
La muerte de Borromini (1988) - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Intérpretes: Tito Ceccherini (Eur.), Orquesta Estable del Teatro Colón (Arg.), Francesco Dillon (Eur.), Salvatore Sciarrino (Eur.)

3/11 - Concierto II. Salvatore Sciarrino. Quaderno di Strada

Fechas: 03/11/2013 / 1 función

Come Vengono Prodotti gli Incantesimi? (1985) - Salvatore Sciarrino (Eur.)
Quaderno di strada (2003) - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Intérpretes: 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)

Fechas: 04/11/2013 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 05/11/2013 / 1 función

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

Fechas: 06/11/2013 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 08/11/2013 / 1 función

Pression (1969) - Helmut Lachenmann (Eur.)
Dal Niente (1970) - Helmut Lachenmann (Eur.)
Güero (1969) - Helmut Lachenmann (Eur.)
Montage (Dal Niente, Pression, Güero) - Helmut Lachenmann (Eur.)

Intérpretes: Francesco Dillon (Eur.), Margarita Fernández (Arg.) (F.), Federico Landaburu (Arg.)

16/11 - Concierto VII/VIII. Prometeo

Fechas: 16/11/2013, 17/11/2013 / 2 funciones

Prometeo, tragedia della'ascolto - Luigi Nono (Eur.)

Intérpretes: 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

Fechas: 20/11/2013 / 1 función

Le sacre du printemps - Igor Stravinsky (Eur.)

Intérpretes: Xavier Le Roy (Eur.)

23/11 - Conciertos X / XI. El Gran Teatro de Oklahoma (2010). Ópera de Marcos Franciosi

Fechas: 23/11/2013, 24/11/2013 / 2 funciones

El gran teatro de Oklahoma (2014) - Marcos Franciosi (Arg.)

Intérpretes: Evangelina Bidart (Arg.) (F.), Sergio Catalán (Arg.), Martín Devoto (Arg.), Martín Díaz (Arg.), Nonsense EVS (Arg.), Pablo Jivovtovski (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 - Conciertos XII. KNM Berlín. Clang Cut Book: Parte I. Ciclo Erased-Retraced

Fechas: 26/11/2013 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 27/11/2013 / 1 función

Voces Abandonadas - Walter Zimmermann (Eur.)

Intérpretes: Bruno Mesz (Arg.)

28/11 - Conciertos XIII. KNM Berlín. Clang Cut Book

Fechas: 28/11/2013 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 29/11/2013 / 1 función

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)

Intérpretes: 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

Fechas: 30/11/2013 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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.)

ESTADÍSTICAS

15 conciertos, 19 funciones, 64 obras,

38 compositores, de los cuales 5 compositores argentinos (13,2%), 4 compositoras (10,5%)
149 Intérpretes, de los cuales 100 argentinos (67,1%), et 52 mujeres (34,9%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. **TEMPORADA 2014. XVIII EDICIÓN**

30/10 - I / II. La libertad total

Fechas: 30/10/2014, 31/10/2014 / 2 funciones

La libertad total - Lucas Fagin (Arg.)

Intérpretes: 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 Kuschnir (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

Fechas: 02/11/2014 / 1 función

Terretektorh (1975) - Iannis Xenakis (Eur.)
Nomos Gamma (1966) - Iannis Xenakis (Eur.)
Terretektorh (1975) - Iannis Xenakis (Eur.)

Intérpretes: Orquesta Nacional y Juvenil del Bicentenario (Arg.), Natalia Salinas (Arg.) (F.), Arturo Tamayo (Lat.)

5/11 - IV. Música para clarinetes bajos

Fechas: 05/11/2014 / 1 función

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.)

Intérpretes: Theo Nabicht (Eur.)

8/11 - V. Cuarteto Pellegrini

Fechas: 08/11/2014 / 1 función

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.)

Intérpretes: Thomas Hofer (Eur.), Fabio Marano (Eur.), Tobias Moster (Eur.), Antonio Pellegrini (Eur.), Cuarteto Pellegrini (Eur.)

11/11 - VI. Clarinet and String Quartet

Fechas: 11/11/2014 / 1 función

One4 (1990) - John Cage (E.U.)
Clarinet and string quartet (1983) - Morton Feldman (E.U.)

Intérpretes: 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

Fechas: 12/11/2014 / 1 función

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.)

Intérpretes: Françoise Rivalland (Eur.) (F.)

13/11 - VIII. Coro

Fechas: 13/11/2014 / 1 función

Sequenza III (1965) - Luciano Berio (Eur.)
Coro (1977) - Luciano Berio (Eur.)

Interpretes: 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

Fechas: 15/11/2014 / 1 función

De lo inefable (2005) - Jorge Diego Vázquez (Arg.)
Temáukel II / Manqha Pacha / Wu Wei (2014) - Pablo Araya (Arg.)
Nivangio (2013) - Santiago Pedernera (Arg.)
Macías (2014) - Fernando Manassero (Arg.)
Tris (2014) - Valentín Pelisch (Arg.)
Vilanos (2014) - Luciano Azzigotti (Arg.)
Disolución (2014) - Daniel Halaban (Arg.)

Intérpretes: 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 Lovero (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

Fechas: 18/11/2014 / 1 función

An Index of Metals (2003) - Fausto Romitelli (Eur.)

Intérpretes: Sergio Catalán (Arg.), Carla Dipp (Arg.) (F.), Ariel Elijovich (Arg.), Ariel Gato (Arg.), Pablo Jivotovski (Arg.), Axel Juárez (Arg.), Federico Landaburu (Arg.), Fabio Lovero (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

Fechas: 19/11/2014 / 1 función

Tamaco - François Sarhan (Eur.)

Intérpretes: Bruno Lo Bianco (Arg.), Pablo Bolthausen (Arg.), Cecilia Pastorino (Arg.) (F.), François Sarhan (Eur.)

21/11 - XI. Timber. Percusión

Fechas: 21/11/2014 / 1 función

Timber (2009) - Michael Gordon (E.U)

Intérpretes: 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

Fechas: 25/11/2014 / 1 función

Solo for Percussion (1997) - Michel Van Der Aa (Eur.)

Memo (2003) - Michel Van Der Aa (Eur.)

Transit (2009) - Michel Van Der Aa (Eur.)

Intérpretes: Elías Gurevich (Arg.), Facundo Negri (Arg.), Emanuele Torquati (Eur.)

29/11 - XII. Bugallo / Williams

Fechas: 29/11/2014 / 1 función

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 obras 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)

Intérpretes: Helena Bugallo (Arg.) (F.), Amy Williams (E.U) (F.), Dúo Bugallo Williams (Otro)

ESTADÍSTICAS

16 conciertos, 18 funciones, 57 obras,

33 compositores, de los cuales 8 compositores argentinos (24,2%), 1 compositora (3%)

120 Intérpretes, de los cuales 99 argentinos (82,5%), et 35 mujeres (29,2%)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.

TEMPORADA 2015. XIX EDICIÓN

30/10 - I / II. Aliados, una ópera en tiempo real

Fechas: 30/10/2015, 01/11/2015 / 2 funciones

Aliados, una ópera en tiempo real - Sebastián Rivas (Arg.)

Intérpretes: 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

Fechas: 04/11/2015 / 1 función

Incises (1994) - Pierre Boulez (Eur.)

Dream (1948) - John Cage (E.U)

Sur Incises (1996) - Pierre Boulez (Eur.)

Intérpretes: 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 Wendeborg (Eur.)

8/11 - IV. Le Voci Sottovetro

Fechas: 08/11/2015 / 1 función

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 Cuzzo (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 Jivotovski (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

Fechas: 10/11/2015 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 11/11/2015 / 1 función

KM.0 (film) de Mario Levin (2015) - Marcos Franciosi (Arg.)

11/11 - Actividades especiales. Montage de Alejo Moguillansky

Fechas: 11/11/2015 / 1 función

Montage / Margarita Fernández desobedece a Helmut Lachenmann (...) (2015) - Margarita Fernández (Arg.) (F.)

14/11 - VI. Superposition

Fechas: 14/11/2015 / 1 función

Superposition (2012) - Ryoji Ikeda (Otro)

Intérpretes: 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

Fechas: 14/11/2015, 14/11/2015 / 2 funciones

Trans (1971) - Karlheinz Stockhausen (Eur.)

Sifonía en tres movimientos (1945) - Igor Stravinsky (Eur.)

Intérpretes: Orquesta Filarmónica de Buenos Aires (Arg.), Ernest Martínez Izquierdo (Eur.)

17/11 - VIII. El moderno repertorio de Kent

Fechas: 17/11/2015 / 1 función

El moderno repertorio de Kent. Música y escenas imaginarias (...) - Santiago Santero (Arg.)

Intérpretes: 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

Fechas: 19/11/2015, 19/11/2015 / 2 funciones

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)

Intérpretes: 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

Fechas: 21/11/2015 / 1 función

For philip guston (1984) - Morton Feldman (E.U)

Intérpretes: Miquel Bernat (Eur.), Jean-Luc Fatchamps (Eur.), Ensemble Ictus (Eur.), Michael Schmid (Eur.)

24/11 - XI. Julio Viera. Concierto monográfico

Fechas: 24/11/2015 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 26/11/2015 / 1 función

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.)

Intérpretes: 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

Fechas: 29/11/2015 / 1 función

El libro de los teclados (1. Cuarteto de marimbas 2. Dúo de (...)) (1987) - Phillippe Manoury (Eur.)
Métaux (1978) - Iannis Xenakis (Eur.)

Intérpretes: 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.)

ESTADÍSTICAS

15 conciertos, 18 funciones, 36 obras,

30 compositores, de los cuales 6 compositores argentinos (20%), 2 compositoras (6,7%)

146 Intérpretes, de los cuales 118 argentinos (80,8%), et 38 mujeres (26 %)

CICLO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. TEMPORADA 2016. XX EDICIÓN

1/11 - I. Claron McFadden

Fechas: 01/11/2016 / 1 función

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)

Intérpretes: Claron McFadden (E.U) (F.), Lucas Urdampilleta (Arg.)

3/11 - II. Triadic Memories

Fechas: 03/11/2016 / 1 función

Triadic Memories (1981) - Morton Feldman (E.U)

Intérpretes: Alexander Milnikov (Otro)

4/11 - III. Isabelle Faust

Fechas: 04/11/2016 / 1 función

Partita No. 1 en si menor BWV 1002 (1. Allemande 2. Courante (...)) (1720) - Johann Sebastian Bach (Eur.)
La Lontananza Nostálgica Utópica Futura (1989) - Luigi Nono (Eur.)

Intérpretes: Isabelle Faust (Eur.) (F.), Joachim Haas (Eur.)

12/11 - IV. Nuno Aroso

Fechas: 12/11/2016, 12/11/2016 / 2 funciones

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.)

Intérpretes: Nuno Aroso (Eur.), Nadia Szachniuk (Arg.) (F.), Mauro Zannoli (Arg.)

19/11 - V. Fennesz + Lillevan: Mahler remixed

Fechas: 19/11/2016 / 1 función

Mahler Remixed (2011) - Christian Fennesz (Eur.)

Intérpretes: Christian Fennesz (Eur.), Lillevan (Eur.)

20/11 - VI. Berio / Nante

Fechas: 20/11/2016 / 1 función

Sequenza V (1966) - Luciano Berio (Eur.) Música Nocturna (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 Trainee (Arg.) (F.), Dante Vargas (Arg.), Carlos Vega (Arg.), Lucas Werenkraut (Arg.)

24/11 - VII. Coptic Light

Fechas: 24/11/2016 / 1 función

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)

Intérpretes: Orquesta Filarmónica de Buenos Aires (Arg.), Santiago Santero (Arg.), Wolfgang Wengenroth (Eur.)

29/11 - VIII. Vanitas

Fechas: 29/11/2016 / 1 función

Vanitas, naturaleza muerta en un acto. (1. Rosa, 2. Marea di (...)) (1981) - Salvatore Sciarrino (Eur.)

Intérpretes: Francesco Dillon (Eur.), Rosa Dominguez (Arg.) (F.), Emanuele Torquati (Eur.), Mauro Zannoli (Arg.)

ESTADÍSTICAS

8 conciertos, 9 funciones, 28 obras,

21 compositores, de los cuales 3 compositores argentinos (14,3%), 1 compositora (4,8%)

49 Intérpretes, de los cuales 39 argentinos (79,6%), et 15 mujeres (30,6%)