

# Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea —Una alternativa diferente—

por  
Eduardo Cáceres

## *A manera de introducción*

Una realidad tragicómica de nuestra condición insular como chilenos, no es que seamos una isla, sino que nos "sentimos" isleños. Para un chileno siempre es más fácil concurrir a un evento en otro continente —especialmente Europa— que asistir a uno en Perú, Uruguay o Brasil, lo que se debe exclusivamente a las cadenas culturales de raigambre colonialista que nos atan.

Circula al respecto una anécdota o "chiste" entre algunos compositores sudamericanos, la que dice más o menos así: existen dos maneras de afrontar un evento musical internacional, la del europeo que asiste y llega puntual, y la de los sudamericanos, quienes si llegan a asistir siempre llegan tarde, no asisten o simplemente, no llegan, como los chilenos porque nunca se enteraron.

¿Será porque subestimamos los aportes que pueden ofrecernos otros músicos latinoamericanos? ¿O será porque creemos a ciegas en los músicos europeos? A lo mejor, es nuestra ignorancia la que no nos deja percibir el rico y enorme caudal que poseen nuestros colegas de Latinoamérica, o quizá al no valorar lo que tenemos preferimos buscarlo afuera y no en nuestro interior.

El primer contacto que tuve con los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, fue a través de una invitación que me cursó el Equipo Organizador en 1985, para asistir a Cerro del Toro, Piriápolis, Uruguay, en el verano de 1986. Hasta esa fecha, ya se habían realizado trece versiones de este evento, iniciándose el primero, también en Uruguay, en diciembre de 1971\*.

## *Algunos antecedentes históricos*

Sin duda alguna los impulsores de esta magna iniciativa fueron el compositor Coriún Aharonián (Uruguay) y la compositora Graciela Paraskevaídís (Argentina-Uruguay). Tampoco puede desconocerse el empuje prestado por los compositores Héctor Tosar, Miguel Mározzi, María Teresa Sande, todos ellos uruguayos, por Emilio Mendoza (Venezuela), José María Neves (Brasil) y Conrado Silva (Uruguay-Brasil). Todos ellos supieron comprender a tiempo

\*Nuevamente tuve la oportunidad de asistir a estos cursos en el verano de 1989, invitado por el equipo organizador como conferencista al igual que la vez anterior. En la primera oportunidad fue para ofrecer una panorámica de la composición en Chile actual y en la segunda en Mendes, Río de Janeiro, Brasil, para abordar el tema "La problemática de la creación y del compositor en Latinoamérica". En esta oportunidad enfoqué específicamente la creación de los compositores chilenos: Acario Cotapos (1889-1969) y Roberto Falabella (1926-1958).

las necesidades, los vacíos, las inquietudes, las angustias y las muchas vicisitudes por las que atraviesa un estudiante latinoamericano que desea seriamente dedicarse al estudio de la música. No se trata de la llamada "música seria", sino que al "estudio serio de la música", lo que ocurrió en estos cursos, porque se optó también —he aquí otro prejuicio menos— por integrar la música popular, o así llamada popular, la música indígena y la de raíz folklórica.

Queda claro, por lo tanto, que el equipo organizador de estos cursos asumió como tarea propia, no sólo la de integrar a los asistentes de la mayoría de los países latinoamericanos —escasos los chilenos— sino que además se planteó la urgente tarea de borrar el prejuicio que lamentablemente aún existe, de que la música seria es exclusivamente la llamada "música /docta o culta", como si se pudiese pensar que Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui o Los Beatles, hubiesen hecho música en broma.

### *Características generales*

"Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (GLAMC), constituyen el único evento anual en su género en toda América Latina. Estos cursos son autofinanciados, autogestionados y tienen carácter itinerante. Han tenido lugar en Uruguay, Argentina, Venezuela, Brasil y República Dominicana.

Se les ha estructurado en función de un aprendizaje activo y vivencial, mediante talleres de trabajo especializados (composición culta instrumental, composición electroacústica, composición popular, e iniciación a la electroacústica, la interpretación y la pedagogía); en seminarios —de temática diversificada en cada uno de los cursos—; en cursillos, conferencias o charlas y en audiciones diarias con comentarios y/o debate. El ritmo de trabajo es intenso (diez horas diarias de labor programada), lo que permite un aprovechamiento máximo del día. El cuerpo docente es seleccionado con esmero, se les busca tanto por su multinacionalidad, como a través de cada uno de ellos, sobre las tendencias diversas del quehacer creativo actual, prioritariamente aquellas de las generaciones más jóvenes de Latinoamérica.

### *¿A quiénes está dirigido?*

Los cursos no están dirigidos exclusivamente a un determinado alumnado; se les ha enfocado de tal manera que puedan ser aprovechados de modo serio y profundo por todos los interesados: compositores, intérpretes, musicólogos, educadores y estudiantes. Gracias a la coexistencia de actividades simultáneas, a la variedad y amplitud de los temas que se abordan, esto se ha convertido en posible y positivo. Cada alumno establece libremente su programa de trabajo. El compositor puede trabajar en su campo específico, y el intérprete, el educador y el musicólogo lo hacen en el suyo. Diariamente, todos bajan sus barreras a fin de intercambiar puntos de vista, recibir información de interés común o bien enfrentar en comunidad un debate sobre alguna obra musical contemporánea que acaba de escucharse.

Por su parte, los docentes no se aíslan, se integran al grupo de alumnos y

gracias a la estructuración del curso se crean las máximas posibilidades de contactos fructíferos, entre los que pueden dar y aquellos que desean recibir, mediante un marco buscadamente no jerárquico y por lo tanto no académico.

#### *Diversidad y opciones*

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, varían cada año su campo temático y por supuesto los diversos talleres y seminarios se integran al plan general del curso, que es mucho más completo que una "visión especializada" y, por ende, alienante. El plan de trabajo es intenso en cada curso. Cada alumno puede escoger entre las diversas opciones que se le presentan y adecuarlo a su aprovechamiento personal y a su nivel o ámbito de intereses.

Los cursos permiten utilizar las actividades con criterios tanto de multiplicidad como de especialidad. Existen actividades comunes para todos los participantes, enfocadas la mayoría de las veces posibles al intercambio de vivencias, pero también las hay específicas, que por lo general se presentan de manera simultánea, a fin de que todos tengan contemplada su especialidad. Se trata de adecuar cada materia a las necesidades del alumnado latinoamericano. En electroacústica, se prevé un nivel básico, introductorio, en la medida en que haya alumnos que necesiten ese nivel, los talleres de composición, interpretación y pedagogía; en cambio, no incluyen cursos básicos, pero sí sesiones intensivas de actualización y estudio de la problemática de la música de nuestros días dentro del campo específico de cada especialización.

Como requisito previo, los candidatos del área de composición, al inscribirse, deben enviar copias de sus obras (partituras, grabaciones electroacústicas). Los instrumentistas interesados en participar en los cursos de interpretación, deben enviar junto a la inscripción una lista de las obras contemporáneas de su repertorio y llevar sus propios instrumentos (salvo los no portables, por supuesto). Los inscritos en el área de pedagogía que deseen presentar trabajos propios a los seminarios, deben enviarlos con anticipación.

#### *XV Curso Latinoamericano, Mendes, Brasil (enero 1989)*

El XV Curso Latinoamericano se realizó en Mendes, en el estado de Rio de Janeiro, Brasil, entre el 2 y el 16 de enero de 1989. Después de viajar un par de horas en bus desde Rio de Janeiro, atravesando una tupida flora tropical con cascadas, además de mosquitos, llegamos a la hacienda "San José das Paineiras" de los Hermanos Maristas. El lugar es amplio, moderno, y tiene una buena y refrescante piscina.

Es muy hermoso el encuentro y reencuentro con músicos latinoamericanos venidos de tan diversas realidades, y comprobar que todos pertenecemos a una realidad común. El equipo de organizadores —todos compositores— asumen su papel de anfitriones con gran responsabilidad. Cumplen las tareas de secretariado, de recepcionistas, auxiliares y docentes. Al llegar nos dieron a conocer el horario de trabajo:



Coriún Aharonián  
Compositor-Uruguayo  
Foto Roberto Ojeda

- 07:30 - 08:15: Desayuno
- 08:30 - 10:30: Cursos y talleres
- 10:45 - 12:15: Seminarios (charlas y conferencias)
- 12:30 - 13:30: Almuerzo
- 13:30 - 14:15: Biblioteca-audioteca
- 14:15 - 16:15: Cursos y talleres
- 16:45 - 18:15: Seminarios (charlas y conferencias)

18:30 - 19:15:	Cena
19:00 - 20:00:	Curso alternativo
20:00 - 22:00:	Audición y/o concierto con debate
22:00 - 23:00:	Biblioteca-audioteca

Se instaló también una biblioteca-audioteca para exposición y venta de libros, partituras, grabaciones y también instrumentos altiplánicos, que todos podíamos consultar e intercambiar dentro de los horarios de funcionamiento. Tanto profesores como alumnos tenían la posibilidad de exponer sus trabajos a los más de setenta asistentes venidos de doce países diferentes.

El siguiente cuadro, entrega un resumen de las actividades según sus características y contenido. El detalle ofrece el nombre del curso, taller, seminario o charla realizada, su título específico y el nombre de las personas que lo impartió:

### *Plan general*

#### I. Cursos

1. Composición docta instrumental - vocal:	Coriún Aharonián
2. Composición popular:	Coriún Aharonián
3. Composición de música electroacústica:	Wilhelm Zobl
4. Iniciación de técnicas electroacústicas:	Conrado Silva
5. Interpretación de música contemporánea:	Jesús Villa Rojo
6. Curso-taller de ejecución de instrumentos andinos:	Cergio Prudencio y César Junaro

#### II. Seminarios

1. Problemas de la educación musical.	
a) "Teoría, método y técnica en la educación musical":	José María Neves
b) "Educador musical: identidad, formación y acción":	Martha Rodríguez
c) "Principios y metodología de taller":	Conrado Silva
2. Problemas de la creación en la música docta contemporánea.	
a) La problemática de la creación y del compositor en América latina	
"Acario Cotapos y Roberto Falabella: ausencia y presencia de dos compositores chilenos:	Eduardo Cáceres
b) "Panorámica de la música europea y norteamericana actual":	Reinhard Oehlschlägel
c) "Composición rítmica integral":	Wilhelm Zobl
3. Las músicas y el compositor.	
a) "Música de otras culturas":	Arturo Salinas
b) "Introducción al sistema musical de los quechuas y aimaras":	Cergio Prudencio

- c) "Tradición oral en la música contemporánea guatemalteca": Igor de Gandarias
4. Música indígena en América latina.
- a) "En busca de una nueva etnomusicología latinoamericana": Coriún Aharonián  
Victor Fuks
- b) "Música de los indios Waiãpi":  
Problemas de la creación en la música popular contemporánea en Brasil y Uruguay: Guilherme de Alençar Pinto, Elbio Rodríguez y Tato Taborda, Jr.

### III. Talleres

1. Ejecución de instrumentos andinos: Cergio Prudencio y César Junaro
2. Improvisación grupal para pedagogos: Tato Taborda, Jr.
3. Improvisación y composición: Misha Mengelberg

### IV. Charlas

1. Programas aplicativos musicales para IBM - PC y Macintosh: Victor Fuks
2. Formas de abordar el análisis musical: Carol Gubernikoff
3. Homenaje a los 50 años del grupo "Música Viva": José María Neves
4. Contemporaneidad de la música colonial brasileña: Harry Lamott Crowl, Jr.

Este plan corresponde principalmente al carácter que cada actividad llegó a adquirir, aunque en un comienzo pudo haber sido denominado de otra manera. La flexibilidad es fundamental en estos casos y en un evento de esta naturaleza, dada la inteligencia con que se aborda, es un requisito para el éxito.

Debido a la simultaneidad en que se desarrollaron las actividades del curso, no fue posible estar presente en la totalidad de ellas. Por lo tanto, nos referiremos prioritariamente a aquellas que pudimos conocer directamente o mediante informes fidedignos.

### *Cursos, seminarios y talleres*

Los alumnos organizaron su horario dependiendo de sus intereses e inquietudes, logrando una equilibrada combinación para no dejar de asistir a las diversas actividades que se realizaban en cada área. Los horarios estaban organizados de tal manera, que tanto alumnos como profesores podían participar de los diversos cursos, seminarios y talleres que impartían los docentes.

En la versión de 1989, como en años anteriores, hubo docentes no sólo provenientes de Latinoamérica, sino que también de algunos países europeos a fin de no crear una perspectiva excluyente, sino que integradora y crítica

prioritariamente cuando esos docentes han demostrado, con hechos, ser personas abiertas a un aprendizaje permanente.

A continuación se desglosan los cursos, seminarios y talleres y posteriormente detalles de su realización.

### I. *Cursos*

1. Cursos de composición docta y popular.
2. Curso de interpretación.
3. Curso de instrumentos andinos: taller de ejecución.
4. Curso de música electrónica.

### II. *Seminarios*

1. Problemas de la educación musical.
2. "La problemática de la creación y del compositor en América Latina".  
Acario Cotapos y Roberto Falabella: ausencia y presencia de dos compositores chilenos.
3. Las músicas y el compositor. Música de otras culturas.
4. La música de los indios Waiāpi.
5. "Panorámica de la música europea y norteamericana actual".

### III. *Talleres*

1. Taller de improvisación para pedagogos.
2. Taller de improvisación para compositores.

#### *Cursos de composición docta y popular*

Los cursos de composición "docta" y "popular", estuvieron a cargo del maestro uruguayo Coriún Aharonián. En ambos cursos, el procedimiento se inició con la exposición de los trabajos realizados con anterioridad por los alumnos, los que se analizaron en sus componentes formales, estructurales, timbrísticos y sus planteamientos estilísticos. En el caso del curso de composición popular, los trabajos fueron más bien "escuchados que leídos", puesto que esta música se caracteriza, entre otras cosas, por no tener partitura. Esta actividad, se realizó a manera de diagnóstico.

Posteriormente, el maestro Aharonián entregó algunos elementos que sirvieran de base, para que en ambos cursos los alumnos se abocaran a la realización de una obra que contemplara ambos elementos. En el caso de la música "docta", hubo especial interés por el aspecto de la notación. Las obras se revisaban en cada clase y uno de los objetivos fue dar a conocer, en un concierto, las obras ya terminadas, actividad que se realizó con éxito al finalizar el curso.

El compositor Coriún Aharonián nació en Montevideo, Uruguay, en 1940, estudió música y tomó cursos de arquitectura en su país natal. Su formación musical la perfeccionó con cursos de distinta extensión realizados en Chile,

Argentina, Francia, Italia y Alemania Federal. Considera que los profesores que han ejercido una mayor influencia en su formación, son los compositores Héctor Tosar y Luigi Nono, el musicólogo Lauro Ayestarán y la pianista Adela Herrera-Lerena. Sus composiciones incluyen obras instrumentales, vocal-instrumentales, electroacústicas, escénicas, música para teatro y cine, y arreglos de música popular. Aharonián es profesor universitario de musicología, y se ha desempeñado en su país y en el exterior como profesor de composición culta y popular. Ha sido director de coros durante largos años. Es autor de numerosos artículos y ensayos. Ha actuado como organizador de actividades, en el campo de la música y de la pedagogía musical en Uruguay y en otros países. Ha sido miembro entre 1983 y 1985 del comité ejecutivo de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular (IASPM), y desde 1985 es miembro del Consejo Presidencial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC).

#### *Curso de interpretación*

El curso de interpretación estuvo a cargo de Jesús Villa Rojo, compositor y versátil instrumentista en clarinete, piano y violín, de gran excelencia en la música contemporánea.

El maestro español se dedicó durante el desarrollo del curso a dar a conocer en profundidad la obra "El clarinete y sus posibilidades", excelente método de estudio ya editado, y además dio a conocer los aspectos más relevantes de la grafía de la música contemporánea, especialmente la de la segunda mitad de este siglo.

Jesús Villa Rojo nació en Brihuega, España, en 1940. Estudió clarinete, piano, violín y composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y composición e instrumentación y electroacústica en la Academia Internacional de Santa Cecilia, de Roma. Ha sido fundador de los grupos *Nuove Forme Sonore* y *The Forum Players*, en Roma, y del Laboratorio de Interpretación Musical, del que es director artístico en Madrid. Además, de "El clarinete y sus posibilidades", es autor de "Juegos Gráfico-musicales" y "Lectura (nuevos sistemas de grafía musical)". Es profesor de planta de clarinete en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ha sido profesor invitado en varios países.

*Curso N° XV, Mendes, Brasil, enero 1989. Curso de Instrumentos andinos:  
Taller de ejecución, Cergio Prudencio (director).*

Especial interés suscitó el curso-taller de instrumentos andinos y sus posibilidades, en el campo de la música contemporánea, que dirigió con mucha convicción el compositor boliviano Cergio Prudencio, secundado por otro compositor de Bolivia, César Junaro.

Se emplearon en este curso instrumentos andinos tales como: tarkas, quenás, mohocños y sicus (zampoña), los que muy temprano cada mañana debían pasar por una etapa de "precalentamiento", para quedar bien templa-



Curso N° XV, Mendes, Brasil, enero 1989. Curso de Instrumentos Andinos: Taller de Ejecución, Cergio Prudencio (director).

dos. Fue admirable el esfuerzo realizado por el "equipo de Bolivia", porque además de dirigir el curso, se encargaron de proporcionar gran cantidad y variedad de instrumentos andinos para un curso que llegó a tener permanentemente alrededor de veinte alumnos, la mayoría de los cuales no había tenido ninguna experiencia anterior.

Cergio Prudencio nació en La Paz, Bolivia, en 1955. Estudió composición y dirección de orquesta en la Universidad Católica boliviana, en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (IX y XI) y en la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela. Fue cofundador del grupo de composición "Aleatorio" de La Paz, jefe del Programa de Investigación de Música Aimará en la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz y fundador de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, de la cual es actualmente director titular. Ha compuesto música para grupos de cámara, con instrumentos nativos de Bolivia y electroacústica, así como música para video y teatro. Actualmente es profesor titular de composición y análisis en el Conservatorio de Música de La Paz.

La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, pretende constituirse en una alternativa pedagógica que facilitará a niños y jóvenes a lograr una aproximación inmediata al mundo sonoro, que les permitirá participar en una experiencia musical original e inédita. Este acercamiento directo, quedó de manifiesto entre los participantes de este taller, que culminó con una especie de "concierto-festivo", en el que se interpretaron obras tradicionales y de compositores actuales.

Como propuesta este es un camino fascinante, una buena alternativa para la música en Latinoamérica y un desafío para la música contemporánea para así lograr un sano equilibrio, frente a la trayectoria de la música europea de concierto. Ninguna de las dos tradiciones, la europea y la nativa, puede encan-

dilarnos, cegarnos o hacernos desconocer una realidad intrínseca de nuestra innegable Conformación Cultural Híbrida.

#### *Curso de música electroacústica*

Fue impartido y compartido por los profesores Conrado Silva y Wilhelm Zobl. El maestro Conrado Silva se dedicó a trabajar los aspectos básicos de iniciación a la música electroacústica, y Wilhelm Zobl abordó una temática dirigida a alumnos de mayores conocimientos en la materia. Conrado Silva enfocó con especial interés el aspecto computacional; además se abordaron técnicas básicas, de grabación y procesamiento del sonido, dentro de los medios tradicionales de tipo analógico, así como también digitales. Los alumnos terminaron presentando, en un concierto, los trabajos realizados durante el curso.

El maestro Conrado Silva nació en Uruguay en 1940. Estudió ingeniería (acústica) y música (composición) en Montevideo y Alemania Federal. En composición sus maestros fueron Héctor Tosar y John Cage. Fue profesor en las universidades de Brasilia (1969-1973) y estadual paulista (San Pablo, 1976-1980), e instaló estudios de música electroacústica en ambas. Actualmente dirige en San Pablo "Syntesis-Tecnología Musical", institución privada asesora y pedagógica sobre temas de música y computación. Ha escrito numerosas obras instrumentales, vocales, electrónicas y, últimamente digitales. Es también autor de libros y artículos en revistas, sobre temas de acústica y de difusión técnico-musical.

Wilhelm Zobl nació en Viena, Austria, en 1950. Realizó estudios de guitarra, piano, percusión, composición instrumental (Erich Urbanner), electroacústica con Friedrich Cerha, musicología en su ciudad natal, en Varsovia, y en Berlín Oriental.

Ha actuado como docente y conferencista tanto en Austria como en América Latina, la que le ha proporcionado una decisiva influencia en su actividad como compositor. Los ritmos afroamericanos, particularmente \*del samba, están presentes en su ópera "Die Weltuntergang", como también en su concepto de "Composición integral rítmica", nacido del estudio de la música popular latinoamericana y de ciertos compositores de música docta del área. Ha sido docente en dos de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, el (ix y xi).

#### *Seminarios*

##### *Problemas de la educación musical*

Para actualizar aspectos metodológicos y de procedimientos de la pedagogía contemporánea, el compositor y profesor José María Neves impartió el curso de educación musical. Apoyado por la profesora colombiana Martha Rodríguez, se discutieron las problemáticas con que hoy se enfrenta la educación musical en Latinoamérica.

\*La Samba (en Argentina).

El Samba (en Brasil).

El maestro José María Neves nació en São João del Rei, Brasil, en 1943, e inició sus estudios musicales en el Conservatorio de su ciudad natal. Estudió composición en el Seminario de Música Pro-Arte de Rio de Janeiro, con César Guerra Peixe y Esther Scliar. Concluyó sus estudios docentes y el doctorado en musicología en la Universidad de la Sorbonne, en París. Durante más de diez años fue profesor de música en escuelas de primero y segundo grados, tanto públicas como privadas, y es cofundador y primer presidente de la Sociedad Brasileira de Educación Musical. Es profesor titular de la Universidad de Rio de Janeiro (Uni-Rio) y del Conservatorio Brasileño de Música. Fue coordinador de los cursos de música de la Universidad entre 1985 y 1988, y desde 1982 hasta el presente es coordinador del curso de docencia en música del Conservatorio. Desde 1976, es uno de los directores de la Orquesta Ribeiro Bastos de São João del Rei. Tiene publicados diversos trabajos musicológicos: libros, artículos y ediciones de discos.

*La Problemática de la Creación y del Compositor en América latina  
Acario Cotapos y Roberto Falabella: ausencia y presencia  
de dos compositores chilenos*

El primero de los seminarios, fue dictado por quien escribe este artículo. Este seminario se tituló "La problemática de la creación y del compositor en América latina". Se inició con una referencia histórica sobre la trayectoria de los compositores de Latinoamérica ligados a la aristocracia, quienes por una consecuencia natural fueron los depositarios de la cultura musical europea. Esta situación se prolongó hasta este siglo, característica que continuó durante el siglo xx, en el que no sólo tuvieron una destacada presencia en el espectro compositivo, sino que además en lo administrativo e institucional.

Después de la segunda mitad del presente siglo, se produce un cambio en la creación musical chilena. Acceden a ella personas de otros grupos sociales, lo que no obsta para que aún perduren, desgraciadamente, algunas actitudes de inercia en las que se confunde la alcurnia y abolengo, cuya diferencia fundamental ha sido trazada tan magistralmente por Friedrich Nietzsche.

En ese seminario se consideró la trayectoria creativa de los compositores chilenos Acario Cotapos, cuyo centenario de nacimiento celebramos en 1989, y Roberto Falabella, compositor que falleció a los treinta y dos años. De ambos compositores no se ha hablado, escuchado, analizado ni grabado todavía suficientemente, todo lo que su genialidad y vanguardismo merecen\*.

\*Eduardo Cáceres, nació en Santiago en 1955 y desde niño estudió guitarra y trompeta con profesores privados, posteriormente ingresó a las carreras de Intérprete en Percusión, Pedagogía Musical y Licenciatura en Composición en la Universidad de Chile, en la cátedra de Composición del maestro Cirilo Vila. "Amigos del Arte", le concedió una beca en Chile y posteriormente obtuvo una beca en Alemania Federal. Es miembro fundador de la Agrupación Musical "Anacrusa" y ocupa cargos en la Asociación Nacional de Compositores (ANC) y en la Sociedad Chilena del Derecho de Autor. Ha dictado conferencias en diversas universidades chilenas y en Alemania Federal. Ha sido agraciado con diversos premios en concursos de composición y sus obras han sido estrenadas en diversos países.

*Las Músicas y el compositor. Música de otras culturas*

El mexicano Arturo Salinas se propuso establecer una relación entre la música aborigen y la música contemporánea. Salinas realizó una encuesta basándose en una audición de catorce ejemplos que daban a conocer tanto música contemporánea como música indígena, tratando de establecer analogías entre ambas. Se escuchó música del Tibet, el juego "Katadyait" de los esquimales, de Africa y otros.

Arturo Salinas nació en Monterrey, México, en 1955. Realizó estudios de composición en el Conservatorio de Nueva Inglaterra en Boston con Robert Cogan; música electroacústica y microtonal en el Centro de Investigaciones Musicales de París, con Jean Etienne Marie; dirección de orquesta en la Escuela Superior de Música de Weimar, con Igor Markevitch, y etnomusicología en Montreal, con Charles Boilés. Paralelamente a su labor de composición, realizó desde 1978 investigaciones sobre música indígena de su país, principalmente entre los Tarahumaras de Chihuahua. Ha dictado conferencias y ha sido profesor huésped en varios centros mexicanos, compositor y maestro de composición invitado en el Mills College de California. Su catálogo incluye obras para diversos conjuntos instrumentales y para instrumentos indígenas.

*La Música de los Indios Waiãpis*

Victor Fuks fue el brasileño encargado de dar a conocer, desde una perspectiva etnomusicológica, la música de una interesante tribu que habita entre Brasil y la Guyana francesa. En su visión integral no sólo expuso los aspectos sonoros sino que, además, las costumbres, modos de vida, relación de los miembros de la tribu, visión macrocósmica, fiestas, danzas y un brebaje alcohólico llamado "Caxiri", de singular importancia dentro de esta cultura.

Fuks vivió nueve meses en esa comunidad en la que, aparte de recoger importante documentación, aprendió a tocar algunos de los más de sesenta instrumentos de los Waiãpis, integrándose también a sus festividades. En el seminario dio a conocer los numerosos y variados instrumentos que posee esta tribu, evidenciándose especial interés por los instrumentos de viento, lo que se pudo apreciar en el video que exhibió el último día del seminario.

Victor Fuks nació en Rio de Janeiro en 1958. Se formó como flautista y musicólogo en la Academia de Música Rubin de Jerusalén y en 1982, estudió en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Es master en folklore y musicología de la Universidad de Indiana, en Estados Unidos, y recientemente concluyó el doctorado en antropología y etnomusicología en la misma Universidad. Su doctorado se basó en la investigación de los ya mencionados indios Waiãpis del Brasil. La metodología de ese estudio incluyó no sólo el contacto directo con los miembros de la comunidad, sino que también una etapa de laboratorio, en el que los ejemplos musicales Waiãpis fueron digitalizados, transcritos y analizados. Posteriormente, y mediante el uso de ciertos parámetros, fueron dados a conocer a través de un proceso gradual de Comprensión de la música y de su valor, funciones, propiedades y atribuciones generales. Finalmente, estas in-

vestigaciones se utilizaron como material audiovisual en una serie de cinco programas en video sobre la música y la cultura de los indios Waiápis del Brasil.

*Panorámica de la música europea y norteamericana actual*

El musicólogo alemán Reinhard Oehlschlägel se encargó de definir mediante un esquema, las opciones que para él existen sobre los compositores actuales de Europa y los Estados Unidos. Su clasificación obedece a una sistematización que se divide en seis enfoques:

1. Figuras de culto.
2. Estadounidenses experimentales.
3. Clásicos europeos.
4. Minimalistas europeos.
5. Dialécticos e individualistas europeos.
6. De la República Democrática Alemana.

Los compositores y obras correspondientes a las respectivas clasificaciones son los siguientes:

1. Figuras de culto: Giacinto Scelsi (*Hurqualia, Uaxuctum*), Conlon Nancarrow (*Studies 42-49*), Herbert Henck (*Improvisación III*).
2. Estadounidenses experimentales: John Cage (30 piezas para orquesta, *Freeman Estudios*), Christian Wolff (*Long Peace March*), Frederic Rzewski (*Los Persas, Antígona Leyenda*), James Tenney (*Selected Works*), Tom Johnson (*Four Note Opera*).
3. Clásicos europeos: Luigi Nono (*Das atmende Klarsein: Vorarbeit zu "Prometeo"*), Karlheinz Stockhausen (de "*Samstag aus Licht*"), Witold Lutoslawski (*Chain II*, Concierto para piano), György Ligeti (Estudios para piano), György Kurtag (Concierto para piano, fragmentos de Kafka).
4. Minimalistas europeos: Karel Goeyvaerts (*Litanie IV*), Louis Andriessen (*De Snelheid*), Arvo Pärt (*Arbos*) Lepo Sumera (2ª Sinfonía, *Olympic Music*), Max E. Keller (*Repeticiones I-IV*), Walter Zimmermann (*Die Blinden, über die Dörfer*), Peter Michael Hamel (*Kassandra*).
5. Dialécticos e individualistas europeos: Helmuth Lachenmann (*Ausklang* para piano y orquesta), Mathyas Spahlinger (*Intermezzo* para piano y orquesta), Younghi Pagh-Paan (*Madi* para conjunto de cámara), Vinko Globokar (*Laboratorium, Toucher* para percusión), Wolfgang Rihm (*Hamletmaschine*, ópera, "*umsungen*" para baritono e instrumentos). Dieter Schnebel (*Beethoven-Sinfonie*), Magnus Lindberg (*Kraft*, para conjunto de rock y orquesta), Kaija Saariaho (*Verblendungen, J. Secret II*), Hans-Joachim Hespos (*Biomba*), Heinz Holliger (*Come and go* [Beckett]), Juerg Wytenbach (para voz y clarinete), Gerhard Staebler (*Windows-Elegies*), Hans Wuethrich (*Procuste deux étoiles*), Christoph Delz (*Arbeitslieder*).
6. De la República Democrática Alemana: Friedrich Schenker (*Michelangelo-Sinfonie, Danton-Fantasie*), Reiner Breddemeyer (*Post-moderne, Klavierstück 87*) Georg Katzer (*Aide-memoria*), Paul Heinz Dittrich (Solo para trombón), Christfried Schmidt (Trío), Ralph Hoyer (Composición para piano y cinta).

Según el musicólogo alemán, los casos más destacados de esta lista son los siguientes:

### 1. Figuras del culto

a) Reinhard Oehlschlägel, trató de manera específica el caso de Giacinto Scelsi, un italiano de características muy particulares, sobre el cual se han tejido un sinnúmero de anécdotas delirantes entre la fantasía y la realidad. Fue un enigma para los musicólogos, porque durante décadas se mantuvo reacio a aparecer en público y después de muchos años, sus obras figuraban como estrenos. El público sabía que estaba vivo, pero nadie podía verlo. Se dice que pertenecía a la aristocracia italiana y que contaba permanentemente con la asistencia de empleados que escribían su música; al parecer "sus manuscritos" no eran suyos. Aunque nació a principios de este siglo, su música comenzó a ser ampliamente conocida sólo durante las últimas décadas, lo que también es misterioso, Giacinto Scelsi falleció en 1988. Cada vez que el compositor hacía su aparición en público era un acontecimiento, porque ocurría muy a lo lejos y siempre incorporaba a su vestimenta un elemento estrafalario. De G. Scelsi, se escuchó *Hurqualia, Uaxuctum*.

### 2. Estadounidenses experimentales

a) John Cage nació en 1912 y es tal vez uno de los genios más destacados con que aún cuenta la cultura occidental. No sólo ha abordado la problemática del sonido, sino que también la del espacio, el color, la palabra escrita y todos los factores que circundan las experiencias artísticas. En una primera etapa estudió con Arnold Schönberg, lo que lo impulsó quizá a componer obras seriales, pero a muy poco andar inició sus variadas experiencias con el "piano preparado", que trabajó con Cawell. Otro experimento fue trabajar las formas asimétricas determinadas por proporciones. Su faceta con obras para percusión: "Los cuadros mágicos" incluyen listas de sonidos analógicos. En 1949-1950, descubre un método más impersonal que consiste en operaciones de azar según el "I Ching". Suprime las jerarquías de la tonalidad, los compases organizados y los sonidos adquieren igual importancia.

Posteriormente, se decide a trabajar con una computadora a la que incorpora la serie del 1 al 64 del "Libro de las probabilidades, I Ching". También trabajó el azar en música para ballet, donde las coreografías están codificadas por números.

Pareciera ser que el atrevimiento de John Cage para cambiar radicalmente las estructuras de la música, se debió al hecho de que no tuvo que sobrellevar la carga que han significado casi trescientos años de música tradicional europea. De Cage se escuchó una obra para cinco orquestas.

b) Frederic Rzewski nació en 1938, en Massachusetts, Estados Unidos, y obtuvo una sólida formación académica en música. Una beca le permitió ir a Europa donde conoció a Christian Wolff. A Rzewski se le conoce primero como un gran pianista, que dedica gran parte de su tiempo a estrenar obras de

compositores como Stockhausen y John Cage en festivales internacionales de música nueva.

Posteriormente, se inició como compositor creando "Música electrónica viva" (1966), conjunto de improvisación que integró la música electrónica en vivo, idea que hasta ese momento era inédita. Otra de las obras de su catálogo es "Los Persas", con temática tomada directamente de la mitología. También creó la música para obras del teatro brechtiano. Conocidas son sus *Variaciones* para piano, sobre el tema: "El pueblo unido jamás será vencido", del compositor chileno Sergio Ortega, compuestas para un concierto en Washington. De Rzewski se escuchó en esa oportunidad, "Los Persas".

### 3. Clásicos europeos

a) Entre las figuras destacadas, es necesario referirse al compositor György Ligeti, nació en Rumania en 1923. Sus estudios primarios los realizó en Budapest y en un comienzo su estilo es más bien "bartokiano".

No teme en ningún momento declararse públicamente "socialista de izquierda", especialmente después de perder a su padre y a su hermano asesinados por los nazis. Ligeti logró huir con su esposa y posteriormente se dedicó en forma intensa, a trabajar en composición junto a Stockhausen, e inicia en la década del '50 un trabajo de investigación para transponer los timbres de la música electrónica a instrumentos acústicos. Entre sus obras más destacadas figuran: *Concierto* para cello y orquesta, *Trío* de corno, la ópera "El gran macabro", además de su conferencia "El futuro de la música", en la que no se habla nada mientras una grabadora registra las reacciones del público.

Una de sus obras más recientes, es el *Concierto* para piano y orquesta. En 1988 participó en dos coloquios en Viena y Hamburgo, en los que dio a conocer su pensamiento. A este coloquio fueron especialmente invitados científicos y humanistas de la postura del "Caos". De Ligeti, se escuchó el primer *Estudio* para piano y el primer movimiento del *Concierto* para piano y orquesta.

b) György Kurtág nació en Budapest en 1924. Estudió junto a Ligeti, pero Kurtág, decidió quedarse en Budapest y durante la época estalinista prefirió no componer, excepto algunas pequeñas piezas de menor importancia. Sus obras para piano, fueron agrupadas en un volumen llamado "Estudios Húngaros". Kurtág mantuvo una intensa correspondencia con Franz Kafka, la que lo motivó a componer "Fragmentos de Kafka", numerosas piezas breves con extractos de la correspondencia kafkiana, obra que se presentó en este evento.

### 4. Minimalistas europeos

El tema del minimalismo en Europa fue tratado de manera muy general, con observaciones sobre algunas de sus características principales, sin referirse específicamente al caso de algún compositor representativo.

### 5. Dialécticos e individualistas europeos

a) Helmuth Lachenmann nació en 1935, en Alemania Federal. Estudió en

Stuttgart y luego en Venecia con Luigi Nono, al que le une una gran amistad. Lachenmann propone una "música concreta instrumental", refiriéndose al intento de componer una música que provenga del sonido mismo. En sus obras siempre existe la sensación de "destrozar el aura de la música", y utiliza el silencio como enorme carga de tensión. Entre 1960 y 1970 critica duramente la tonalidad y el sistema diatónico, la jerarquía de los sonidos y la "tiranía" del compás. Entre sus obras figuran "Gran Torso" (1971-1972), "Presión", para cello solo, obra en la que presiona el arco en las cuerdas. En las obras para orquesta figura "Acanto" (1972) para clarinete y orquesta, "Movimiento antes de la rigidez" para armónica, tuba y orquesta, estrenada en París, y luego grabada por el Ensamble Modern. Su obra más reciente se titula "Cuando se acaba el sonido", para piano y orquesta, compuesta en 1985 y estrenada en 1986. De Lachenmann, se escuchó *Ausklang*.

b) Mathias Spahlinger nació en 1944, en Frankfurt, Alemania Federal. Estudió piano en Darmstadt y Stuttgart y además teoría de la música. Sus obras más conocidas son: "Morendo", para orquesta; "Extensión", para violín y cello; "Intermezzo", concierto para piano y orquesta (1986). Esta obra no es concertable entre el piano y la orquesta, y aunque incluye partes solistas, el piano se integra a la orquesta. La obra consta de once secciones en total y el piano está preparado. De Spahlinger se escuchó "Intermezzo".

c) Vinko Globokar, compositor yugoslavo, nacido en 1934. Estudió en París y además de ser compositor, es un excelente trombonista. Su música no posee una identidad nacional acentuada y su catálogo alcanza más o menos a treinta obras, muchas de ellas escritas para instrumentos de bronce. Por ejemplo, escribió para sí mismo la obra titulada "Respirar, aspirar, inspirar, expirar". Su obra "Laboratorio", está formada por secciones muy breves que pueden ser tocadas en forma sucesiva o superpuesta. Entre 1973 y 1985 escribió 55 trabajos de carácter experimental. Una de sus composiciones más notables está escrita para "Un Corno de los Alpes", que él mismo estrenó. De Globokar, se escuchó "Laboratorio" para piano.

d) Magnus Lindberg, compositor finlandés, estudió en Estocolmo técnicas electroacústicas y con Globokar y Xenakis en París. Tiene alrededor de cuarenta obras para piano, orquesta y cinta magnética. Fundó un pequeño grupo de improvisación llamado "Trabajo", conjunto que utiliza la electrónica en vivo. De Lindberg, se escuchó "Fuerza".

e) Kayja Saariaho, compositora finlandesa, nacida en 1956, realizó estudios de composición en Helsinki. Forma parte del grupo de Lindberg (Sonidos abiertos) y actualmente vive en París. De K. Saariaho escuchamos "Jardín Secreto", obra electroacústica, procedimiento que utiliza con cierta distancia.

f) Hans-Joachim Hespos, nació en Alemania Federal en 1938 y ha sido colaborador de "Sonidos abiertos". Se ha caracterizado por escribir música en pentagramas, pero sin compás, y en los últimos cinco años ha tenido un especial interés por el teatro musical y la danza. Se inclina hacia la improvisación, extractando elementos del jazz de vanguardia y se caracteriza por el uso de instrumentos exóticos y olvidados. Su posición es radicalmente opuesta a las

técnicas seriales y le da inmensa importancia a la capacidad interpretativa de los músicos. De Hespos se presentó "Biomba", de 1983; tres obras para solistas.

#### 6) De la República Democrática Alemana

a) Reiner Bredemeyer, aunque nació en Colombia, se fue a vivir a la República Democrática Alemana. Ha escrito gran cantidad de música para cine y para teatro. Una de sus obras más conocidas se titula "Post-Moderne", con texto en ruso. Los intérpretes aparecen vestidos con el uniforme de los oficinistas del Correo. Incluye extractos de textos oficiales de una revista y les pone música. Esta obra, estrenada en diciembre de 1988, está considerada como una pieza contingente.

Esta panorámica de la música actual en Europa y los Estados Unidos la realizó Reinhard Oehlschlägel, nacido en Bautzen (perteneciente hoy día a la República Democrática Alemana) en 1936. Estudió química, educación musical, musicología, sociología y filosofía en Braunschweig, Hannover, Göttingen y Frankfurt. El postgrado en educación musical lo obtuvo en Hannover, con un trabajo sobre el segundo *Cuarteto* de Cuerdas, de Arnold Schönberg. A partir de 1964, es colaborador del *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, y desde 1972 colabora en el *Frankfurter Rundschau*, en el que es responsable del área de música nueva y periodista musical en la emisora Deutschlandfunk en Colonia, República Federal de Alemania. Desde 1983, es coeditor de la revista *Musiktexte*.

#### Talleres

El "curso-taller" de instrumentos andinos, se detalló en la sección Cursos, y los demás talleres abordaron en esta oportunidad el tema de la improvisación. El taller se define como una actividad con especial acento en la práctica permanente de las consultas planteadas, no sólo por los guías, sino que también por los alumnos, a diferencia de los cursos y seminarios.

En esta ocasión se realizaron dos talleres, dirigidos especialmente a pedagogos y a compositores. El primer taller estuvo a cargo del brasileño Tato Taborada, Jr., quien trató de ordenar una serie de sonidos "potenciales", extrayendo este material de la naturaleza. En este taller eran frecuentes las sesiones en el bosque tropical o en la piscina del establecimiento.

El segundo taller de improvisación estuvo a cargo del compositor y pianista holandés Misha Mengelberg, "personaje" que no dejaba de inquietar a los asistentes con sus permanentes "excentricidades". Era frecuente verlo entrar a los conciertos por la ventana y al parecer, era para no molestar al entrar por la puerta, porque siempre llegaba atrasado. Mengelberg, ha tenido una destacada trayectoria en el campo del jazz y el free jazz, así como también en la música culta contemporánea. El fue uno de los fundadores del grupo "Instant Composer Pool". Su conocida posición y adhesión a la postura del "Caos", llegó a fascinar en ciertos momentos durante el taller.

En el primer encuentro con Misha, planteó realizar una pequeña improvisación personal. Después que cada cual lo hizo, Misha se dirigió al piano y se

sentó en el taburete de manera muy convincente. Pareció que no estaba cómodo y tomando los rodillos de los costados del banco, comenzó a girarlos lentamente, a la vez que se desplazaba un poco hacia la derecha del teclado central, lo que produjo un chillido en el piso de baldosas. Este chillido de las cuatro patas del banco, se intensificó a medida que Misha se desplazaba más y más hacia la derecha, abandonando el piano y comenzando a rodar en círculos por toda la sala, cada vez más rápido, cada vez más chirriante, pero siempre sentado. Parecía que no acabaría nunca, hasta el momento en que se quedó en posición de relajación frente al grupo que lo observaba. Entre Misha y el grupo se interponía una mesa metálica, la que tomó fuertemente de una orilla con ambas manos y comenzó a arrastrarla por el suelo intensificando la sonoridad.

Todo estaba permitido dentro del taller, todo lo que sonara tenía un valor, sin importar la fuente que lo producía. Fue así como sobre la base de historias inventadas por los asistentes, se improvisaban diversas obras.

#### *Audiciones y conciertos-debates*

Después de pasar por las "refeições", la cena de la tarde con la abundante y original comida brasileña, se continuaba en la noche en el Auditorio con las audiciones y conciertos, incluyendo el posterior debate. Esta era la única actividad del día, en la que todos los participantes nos encontrábamos para trabajar en conjunto. Esta actividad, era interrumpida por una pequeña pausa en la que se ofrecía un reponedor té de canela con apetitosas galletitas dulces. Esta sesión tenía una duración preestablecida de dos horas, aunque las razones para prolongarla siempre fueron justificables.

#### *Primera audición*

Creo que para todos resultó sorprendente que se presentara en esta sesión una variada muestra de la música popular y de raíz vernácula del continente latinoamericano. Fue un remezón para muchos, el hecho que el curso no se iniciara con una buena dosis de música contemporánea, o de los "clásicos cultos de la música latinoamericana".

La audición se inició con una obra del argentino Atahualpa Yupanqui, a estas alturas un clásico, al igual que en la segunda audición se presentó la obra de otro clásico, en esta oportunidad de la chilena Violeta Parra, de quien se escuchó "El gavilán", composición de largo aliento realizada por nuestra compositora en la época en que vivió en Francia. Los que conocen esta obra, saben que se trata de un aporte trascendental a la música latinoamericana.

Se escuchó también obras de la peruana Chabuca Granda, de Carlos Gardel, del argentino Enrique Santos Discépolo, del brasileño Antonio Carlos Jobim y del uruguayo Leo Masliah su "Recuperación del Unicornio", entre muchas otras.

Se pudo comprobar, una vez más, que la música popular y de raíz vernácula tiene muchas lecturas, dependiendo naturalmente del auditor. Además está muy cercana —de hecho cada vez más— a la música contemporánea. Si bien

algunos la clasifican como "arte menor", personalmente estoy convencido que no existen músicas mayores y menores, sino solamente la buena y la mala música.

### *Segunda audición*

Lamentablemente, a esta audición no nos fue posible asistir. El programa fue el siguiente: "Toque de baile", de "Los tres toques", 1931, de Amadeo Roldán (Cuba: 1900-1939); "Creación de la tierra", 1972, de Jacqueline Nova (Colombia, 1937-1975); "Soles", 1967, de Mariano Etkin (Argentina, 1943-); "Música de la calle", 1980, de William Ortiz (Puerto Rico, 1947-).

### *Tercera audición*

Se inició esta audición con la obra "Planos", escrita en 1934, por el compositor mexicano Silvestre Revueltas (1899-1940). Para muchos la música de Revueltas es, lamentablemente, desconocida aún. Su caso guarda relación con el del chileno Acario Cotapos, dado que algunos han buscado opacar, por extrañas razones muy poco humanas, la genialidad de ambos artistas, evidente para unos y peligrosa para otros.

Del peruano Celso Garrido-Lecca (1926), se presentó "Antaras", que data de 1968. Posteriormente, del compositor Eduardo Bértola (1939), se escuchó "Trópicos" de 1975. Bértola nació en Argentina y desde hace algunos años reside en Brasil, donde actualmente ocupa la cátedra de composición y de música electroacústica en el Conservatorio Minero de Música de Belo Horizonte, estado de Minas Gerais.

"Imágenes de una historia en redondo" de 1980, escrita por el compositor guatemalteco Joaquín Orellana (1937), fue la obra que se ejecutó enseguida, y que hace referencia directa a la problemática sociopolítica guatemalteca. En el debate, no quedó muy claro si los autores aceptaban o no la evidencia manifestada en la música, de los sucesos cotidianos de violencia y aquellos de la contingencia política en ese país.

### *Cuarta audición: Obras para clarinete*

El héroe de esta jornada, sin lugar a dudas, fue Jesús Villa Rojo, compositor español y clarinetista extraordinario. El auditorio fue inundado por la sonoridad de "Tukana", obra del compositor español José Ramón Encinar (1954), escrita en 1973 para clarinete y cinta magnética. La segunda obra, correspondió al compositor español de Valencia, José Antonio Orts (1955), titulada "Hálito", de 1987, para clarinete solo. Del mexicano Manuel Henríquez (1926), se escuchó "Tlapizalli" de 1988. La primera parte de la audición terminó con la obra del español Claudio Prieto (1934), con "Reflejos" de 1973, para clarinete y cinta magnética.

Después del consabido "té de canela", Jesús Villa Rojo tocó "Lied" de 1983, del compositor italiano Luciano Berio (1925), con cinta magnetofónica, al igual que las dos restantes obras de este concierto. Enseguida, incluyó del español

Andrés Lewin-Richter (1937), "Reacciones II" de 1980 y del propio Villa Rojo (1940), "Tonalidad Dominante (La bemol)", de 1986.

Villa Rojo ofreció un excelente panorama, de la música española especialmente, la que no es muy popular en Latinoamérica, porque es bastante desconocida.

El debate giró más bien sobre las posibilidades del clarinete, y el maestro ofreció una pequeña clase magistral sobre este instrumento, al responder a las preguntas de los asistentes. Villa Rojo preparó el concierto con esmero, y grabó con anterioridad las partes correspondientes a otros clarinetes cuando las obras así lo requerían.

#### *Quinta audición*

En esta ocasión figuró la música de dos compositores que asistían al curso: Arturo Salinas, de México, y Wilhelm Zobl, de Austria. Se inició el concierto con "Nijawi", de 1976, del compositor de Monterrey, Arturo Salinas (1955), obra que él definió como "música concreta microtonal". Para escuchar esta música el auditorio quedó sumido en la obscuridad total por decisión de Salinas, lo que provocó cierta incomodidad. Luego se oyó "Vindú" de 1981, que definió como "música concreta" y, finalmente, "Estrellas para Gabriel", de 1988, en homenaje a su hijo Gabriel, obra realizada con un computador.

La segunda parte estuvo dedicada a obras de Wilhelm Zobl, compositor vienés nacido en 1950, quien ha mantenido una estrecha relación con Brasil y con Latinoamérica, la que ha influenciado su música. En primer lugar, se presentó "Donau-Lieder", de 1984; enseguida "Aria Brasileira", de 1987, y, finalmente, "Sueño" para piano, de 1986.

Coriún Aharonián encabezó un acalorado debate de los asistentes, quienes criticaron principalmente al compositor mexicano Arturo Salinas por su poco convincente postura, sus prolongadas explicaciones previas y por el uso de elementos extramusicales en su audición, entre otras razones.

#### *Sexta audición*

Esta audición estuvo dedicada a dos compositores de distinta generación del Cono Sur. Se inició el concierto con obras del autor de este artículo (Santiago, Chile, 1955) y la segunda, con obras del compositor uruguayo Coriún Aharonián (1940).

La primera obra "Seco, fantasmal y vertiginoso" para piano solo de 1986, homenaje a Franz Liszt, escrita en tres movimientos que llevan los nombres del título, está dedicada a la pianista chilena Cecilia Plaza; la segunda, "3 momentos", de 1986, es para guitarra y está dedicada al guitarrista chileno Luis Orlandini y, finalmente, "Las 7 preguntas" para voz, clarinete, percusión y piano, de 1985, con texto de Pablo Neruda.

La segunda parte también incluyó tres obras de Coriún Aharonián, principal impulsador de los cursos latinoamericanos. Primero, "Música para cinco",

de 1972; la segunda, "Gran Tiempo", de 1974, lleva el título de un poema del poeta venezolano Alonso Palma, y la última "¿Y ahora?", de 1984, para piano solo, obra que el compositor ha interpretado en innumerables ocasiones.

El debate esta vez fue polémico, a raíz de una pregunta que Graciela Paraskevaídís me dirigió sobre el porqué le había dedicado una obra a Franz Liszt. Argumenté que para mí Liszt representaba la personificación del compositor, que a través del piano, abrió una gran puerta a la música del siglo xx. El homenaje se basa en la *Sonata* en si menor y al cromatismo que caracteriza su música para piano. Además, Liszt fue un impulsador de la música de sus contemporáneos y porque en 1986 se cumplieron cien años de su muerte. Misha Mengelberg intervino para decirme que me consideraba "muy amable" por haber dado esta explicación, porque él piensa que un compositor puede reservarse el derecho a no explicar nada. Sobre las obras de Coriún Aharonián: "Gran Tiempo" y "¿Y ahora?", se comentó que corresponden a dos situaciones trascendentales en el desarrollo de la vida sociopolítica del Uruguay.

### *Séptima audición*

Se inició con un homenaje a los cincuenta años del "Grupo Música Viva", agrupación brasileña divulgadora permanente de la música contemporánea, especialmente en Latinoamérica. El homenaje fue dirigido por el compositor José María Neves, quien dio a conocer una versión grabada de la obra "Música 1941", de Hans-Joachim Koellreutter (Alemania, 1915), actualmente radicado en Brasil.

Después, se escuchó una larga carta de Misha Mengelberg (1935), que él mismo leyó en inglés y que fue traducida al castellano, en la que se disculpó por la observación que hizo a la pregunta de Graciela Paraskevaídís con respecto a Franz Liszt en la sexta audición. Luego Misha leyó una introducción a la obra "Zeekip Ahoy" para orquesta (cuyo significado es más o menos "Gallina de mar a estribor"). El relato incluye humorísticos elementos del absurdo, de sabrosa creatividad, al igual que toda la obra. Posteriormente, el holandés se sentó al piano con un gran signo de interrogación en el rostro, que parecía preguntar con intensidad: "¿Y qué voy a hacer ahora?" Después de algunos segundos rituales, fue como si lo hubiesen conectado a una máquina generadora de música, una creativa improvisación comenzó a emanar de sus dedos, lo que causó gran impresión.

El debate posterior se caracterizó por un humor irónico basado en situaciones absurdas, tónica de la posición del "Caos" que sustenta el compositor.

### *Octava audición*

Después de un día libre, en el que los asistentes al curso pudieron disfrutar de la piscina y de paseos a lugares cercanos, se recibió la grata visita de "Titane", que cantó sus canciones brasileñas con una aguda, pero cálida voz, acompañada por un guitarrista. Sus canciones extraen elementos diversos de la música popular y fundamentalmente del folklore brasileño. Luego se presentó Tim Rescala (Rio,

1961), quien viajó expresamente a Mendes para dar a conocer su trabajo. Presentó una grabación a la que superpuso comentarios en vivo, sobre algunos temas polémicos que el compositor criticó abiertamente, como por ejemplo los prototipos de música compuesta para ocasiones o eventos especiales, como bienales, concursos, etc. Su trabajo se tituló "Cliché-music" (1985). A continuación, en una "fiesta" los asistentes mostraron sus "gracias locales", todo ello acompañado, naturalmente, de algunas bebidas "amistosas", especialmente la cachaza.

#### *Novena audición*

En esta ocasión les correspondió exponer sus trabajos a cuatro compositores sudamericanos: César Junaro (Bolivia), Tim Rescala (Brasil), José María Neves (Brasil) y Conrado Silva (Uruguay-Brasil).

Del boliviano César Junaro (1951), se dio a conocer la obra electroacústica "Chipaya", de 1987, la que se caracterizó por el tratamiento electroacústico que el compositor le da a los instrumentos de viento de origen nativo. Tim Rescala presentó la obra "Ilha de Santa Cruz", creación electroacústica de 1987, de la que sólo se escuchó un fragmento, de humor directo y satírico, realizado con evidente manejo de los elementos musicales usados. Tim Rescala además de ser compositor de música contemporánea, escribe música para el teatro en el que participa como intérprete, en "shows" nocturnos principalmente en Rio de Janeiro, es personaje de teleseries (Bodoque en "Derecho de amar") y compone canciones con textos satíricos. Pertenece a la tendencia que los brasileños califican de "humor intelectual".

De José María Neves (1943), compositor brasileño e integrante del equipo organizador de los cursos, se incluyó la obra electroacústica "UN-X-2", de 1971. Para finalizar la audición, Conrado Silva (1940) presentó su obra "Pericón" de 1988, que hace referencias al conocido baile popular del mismo nombre. Conrado Silva es integrante del equipo organizador de estos cursos.

En el debate correspondiente, se discutieron aspectos relacionados con los procedimientos y las técnicas electroacústicas de las cuatro obras escuchadas, las que se caracterizan por utilizar diversas posibilidades y recursos.

#### *Décima audición*

Con música de los compositores Cergio Prudencio (Bolivia) y Tato Taborda, Jr. (Brasil), se realizó esta audición en cuya primera parte se escucharon obras de Cergio Prudencio nacido en 1955. El compositor paceño es el integrante más novel del equipo organizador de los cursos y trabaja fundamentalmente a partir de lo que pueda crearse con los instrumentos llamados de "origen andino o nativo". Se escuchó "Awasqa", de 1986, obra electroacústica, luego se continuó con el mundo sonoro tan especial que se produce en "Tríptica", de 1984, escrita para siete charangos y cuatro instrumentistas. Sobre Cergio Prudencio entregamos referencias en el capítulo dedicado a los cursos.

En la segunda parte, dedicada al compositor Tato Taborda, Jr., nacido en Curitiba, en 1960, se escuchó "Prostituta americana", que data de 1983.

#### *Decimoprimer audición*

Se inició la audición con "Convivium", de 1986, del compositor brasileño Harry Lamott Crowl, Jr., la que desde la partida demuestra una postura "marginal" con respecto a lo que habitualmente se conoce como música electrónica (con un mínimo de condiciones tecnológicas). La obra "desilusiona" porque, "a propósito", está construida con materiales de desecho de otras obras... Todo este material fue mezclado de manera casera, es decir, con elementos técnicos de sonido mínimo que cualquiera puede tener en su casa.

Harry Lamott Crowl, Jr., nacido en Belo Horizonte (1958), ha realizado una importante labor como musicólogo en la Universidad Federal de Ouro Preto, Brasil, dedicado absolutamente al estudio de la música compuesta durante el período barroco brasileño.

Como fruto del curso de interpretación impartido por el español Jesús Villa Rojo, se presentaron dos obras preparadas para la ocasión. La primera, "Tonalidad Dominante Re", satirizaba aquella de Villa Rojo escuchada en la cuarta audición. La entusiasta participación del grupo, hizo convincente la experiencia realizada en el escenario. La segunda obra, "Pues nada", demostró la rica creatividad de los hermanos Martha y Mauricio Rodríguez venidos de Colombia.

El debate de aquella noche se centró específicamente en los problemas y procedimientos técnicos usados en "Convivium" de Harry Lamott Crowl, Jr., obra afectada, además, por la mala producción de la cassette original y por los problemas acústicos de la sala de audición.

#### *Decimosegunda audición*

Esta audición contó con diversas variedades con respecto a las anteriores. Hubo un mayor número de exponentes de diversas tendencias, estilos y procedimientos, incluyó a varias generaciones y además contó con músicos representantes de diferentes países. Inició el programa el joven compositor Rodrigo Cicchelli Velloso, nacido en Rio de Janeiro en 1966, con el estreno de su obra "Las Letanías de Satán", escrita para cinta magnética, piano y voz e interpretada por Tato Taborda, Jr., piano, Eduardo de Carvalho Ribeiro, voz. La obra fue escrita entre 1988 y 1989.

La segunda obra correspondió al uruguayo Luis Jure (1960), titulada "Takanimba", creación electroacústica compuesta en 1988. El tercer lugar le correspondió al compositor uruguayo Elbio Rodríguez, nacido en Montevideo en 1953, quien presentó "Desde tan lejos", escrita en 1988. Elbio Rodríguez ha dedicado muchos años a investigar y difundir la música popular uruguaya, la que también dio a conocer en los cursos en Mendes.

De la compositora y musicóloga argentino-uruguaya, Graciela Paraskevaidis (1940), se tocó "Magma V", de 1977, en versión del Taller de Instrumentos

Nativos que dirige el maestro boliviano Cergio Prudencio. Cerró la audición, una obra del compositor boliviano de Potosí, Willy Posadas (1946), titulada "Amtasiñani" de 1986.

#### *Decimotercera audición*

La tónica de esta audición fue dar a conocer algunas de las obras de música electroacústica realizadas en el curso dictado en Mendes. La audición se inició con "Experimental 1" de Dino Nugent Cole, nacido en Panamá en 1962; continuó con "Pieza para violín y micrófono" de Eduardo Reck Miranda, nacido en Puerto Alegre en 1963; del guatemalteco Igor de Gandarias, nacido en 1953, se dio a conocer "Conquista II", de 1988. Enseguida se oyó una obra electroacústica realizada en Belo Horizonte en 1988, titulada "Estudio II" (Baurembi), de Sergio Freire, nacido en 1962, compositor que pertenece al grupo de alumnos que desde hace algunos años trabaja en el taller de experimentación electroacústica que dirige el maestro Eduardo Bértola, en el Conservatorio Mineiro de Música de Belo Horizonte. La primera parte terminó con la obra de otro compositor del Brasil, Amselmo Guerra de Almeida, nacido en Santos, en 1959, quien dio a conocer un fragmento de su obra "El nacimiento de la canción" que data de 1988.

La segunda parte del programa estuvo totalmente dedicado a obras del curso de instrumentos nativos que dirigió Cergio Prudencio. El conjunto instrumental ofreció un nutrido programa de música tradicional de Bolivia.

#### *Decimocuarta audición. Concierto de Clausura*

Para esta versión número quince de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea se eligió un concierto de despedida interesantísimo con música contemporánea, popular y folklórica, programa dividido en tres partes.

Se inició con la presentación de dos obras escritas y montadas en el curso de composición "docta", dirigido por Coriún Aharonián. La primera, fue "Co-romi" de 1989, de Eduardo de Carvalho Ribeiro, nacido en Belo Horizonte, en 1963, obra escrita para tres flautas, piano, violín y guitarra. Los ejecutantes fueron: Paula Perero, Eduardo Cáceres y Carvalho Ribeiro (flautas), Evandro Higa (piano), Eduardo Reck (en las cuerdas del piano), Daniele Marcondes Gugelmo (violín) y Sergio Freire (guitarra). La segunda, "Zeol" de 1989, para piano preparado y guitarra, de la joven compositora Daniele Marcondes Gugelmo, nacida en 1967, en Limeira, San Pablo. Fue interpretada por la compositora al piano y Patrick Zeoli, en guitarra.

En la segunda parte se presentaron obras de los alumnos del curso de composición popular, dirigido también por Coriún Aharonián, y las del taller de improvisación y composición que dirigió Misha Mengelberg.

Esta segunda parte fue titulada "Dos musicalizaciones", con sendas versiones de dos alumnos sobre un poema de la boliviana Matilde Casazola, que los alumnos titularon "Todos los amores". La primera versión correspondió a la chilena Francesca Ancarola, nacida en Santiago, en 1968. Francesca dio vida a

la canción con la guitarra y su voz, haciendo uso de elementos de la tradición musical mapuche. La segunda versión la realizó el boliviano Filemón Quispe, nacido en 1961, quien también utilizó la guitarra y su voz, imprimiéndole elementos del folklore de su país fácilmente identificables.

El taller de improvisación para compositores, dirigido por Misha Mengelberg, tuvo características muy peculiares. Misha pidió a cada uno de los integrantes del taller inventar una historia de ficción, de variadas temáticas, con las que se plasmara una sola y continuada historia, la que serviría para realizar la improvisación de aquella noche. Los instrumentos usados fueron un piano de cola, un cello, percusión de tambores, flautas, "taca-taca" (futbolito) con siete pelotas, vasitos plásticos (del té de canela), voces, sonidos guturales y otros elementos que hubiese al alcance de la mano. Antes de iniciar la improvisación, se leyó a los asistentes el resultado final de la historia.

Como broche de este concierto, un numeroso grupo de aldeanos de Mendes realizó una celebración religiosa en las afueras del auditorio. Llegaron al lugar de los cursos con sus coloridos atuendos e instrumentos, para ofrecernos la presentación de "Folia de Reis". Los bailarines y músicos eran en su mayoría negros y mulatos con vistosos trajes, máscaras y una multitud de trapos de todos colores, los que en la danza y acrobacias provocaban efectos alucinantes. Los músicos en trajes de fiesta tocaban variados tipos de tambores, instrumentos de cuerdas rasgueadas, acordeón y accesorios de percusión. Los cantos eran la columna vertebral del esquema musical, con textos de profunda inspiración religiosa. Antes de iniciar la ceremonia, se postraron ante la imagen de la Virgen pidiendo su protección y ayuda para los bailarines, que tenían que realizar una arriesgada coreografía. Ante la congoja de los asistentes que observábamos fascinados cada movimiento, la música no se hizo esperar. Quienes han escuchado la música del folklore brasileño con esos grandes bombos tocados con mazo, los tambores percutidos con varillas, se imaginarán la gran conmoción que esta música produjo en todos nosotros. El grupo musical era dirigido por uno de los integrantes, quien controlaba todo el espectáculo con un pito: dividía las secciones, preparaba los finales, alteraba el esquema rítmico, daba entrada a los bailarines y a los cantantes y también decidía el silencio de la banda. Los bailarines, en un comienzo, realizaban el ritual muy lentamente mientras observaban las características del público, por ejemplo: la vestimenta, colores de las ropas, peinados, rostros, estatura y otros detalles. Nadie imaginaba que posteriormente sus observaciones —como parte del juego— se transformarían en "cuartetos rimados", por ejemplo:

La mulata y el blanquito  
 tienen las manos tomadas,  
 las esconden con vergüenza  
 a toda la concurrencia.

Siempre quedó bien en claro a quienes se referían los bailarines con sus picarescas observaciones, provocando risas y aplausos entre los asistentes. Tal vez por esta razón, no se hizo perceptible el cansancio del día, dada la intensi-

dad de los cursos, de la audición-concierto y de las dos horas de duración de "Folia de Reis". Después de la celebración, tanto músicos como bailarines alabaron a la Virgen y después se dirigieron a dar gracias ante la imagen de Cristo que había en la sala. Con una música de carácter más lento, repetitiva y de contexto diferente se mantuvieron en actitud de entrega durante poco más de media hora, demostrando así su profunda convicción religiosa, inclusive cuando bendijeron el dinero que recibieron de los asistentes y que uno de ellos recaudó pasando el sombrero. Explicaron que lo recibido se lo repartían por cantidades iguales, lo que demostró abiertamente su precaria condición económica.

Así concluyó la presentación folklórica, el concierto y la última noche de este importante encuentro.

#### *Evaluación del XV Curso - Mendes, Brasil*

A la mañana siguiente se realizó una sesión evaluadora de las actividades del curso, seguida de un almuerzo de despedida, con "caipiriña".

Después de los elogiosos comentarios sobre el concierto de la noche anterior, el equipo organizador informó lo siguiente en la sesión evaluadora:

"Quisiéramos informarles, que después de largas conversaciones y discusiones entre los miembros de este equipo, hemos decidido que éste es el último curso, bajo este formato. Este equipo pasa a una etapa de receso y a un período evaluativo de este y de todos los cursos anteriores. Pensamos que hemos cumplido una etapa y que un nuevo enfoque, tal vez, corresponda realizarlo a otras generaciones".

Después de este comunicado, se iniciaron las preguntas especialmente de parte de aquellos que asistían por primera vez a estos cursos y que vislumbraban una nueva etapa en su formación musical futura. El comunicado constituyó un impacto para muchos. Otros, en cambio, se habían transformado en estudiantes regulares, quienes llegaron a afirmar: "toda nuestra educación musical fundamental la obtuvimos en los veranos durante estos cursos". La verdad es que algunos que llegaron como alumnos, luego pasaron a ser invitados para dictar conferencias y posteriormente pasaron a convertirse en docentes, a medida que se destacaban en el desarrollo de las actividades y en el trabajo realizado durante el año.

Las preguntas con respecto a esta decisión trataron de ser respetuosas porque se comprendía la situación, pero sin aprobarla totalmente. Nos pesaba el aislamiento de Latinoamérica y las escasas posibilidades que existen para encontrarnos regularmente, conocer nuestra música y nuestra manera de pensar. Quedó en claro que el equipo organizador no daba por terminada la idea de los cursos, pero sí la del equipo que hasta ese momento había asumido la

tarea. Por eso, se vislumbran nuevas alternativas que nos hacen responsables a los que consideramos que esta iniciativa debe continuar.

Enseguida los organizadores se refirieron al aspecto económico, debido a ciertos desequilibrios sobre la asistencia anual de alumnos en cada año. En algunos casos se contó con más de doscientos alumnos, lo que obligó a cerrar la inscripción, pero hubo otros en los que se produjo un déficit presupuestario en los gastos, porque el objetivo es el autofinanciamiento. Además hubo que considerar la inestabilidad económica permanente que se vive en Latinoamérica, lo que naturalmente afecta la regularidad de la asistencia del alumnado. Frente a esta problemática planteada por el equipo, surgieron algunas posibles soluciones futuras como ser trabajar en conjunto con otras instituciones, alternativa con la que los organizadores actuales no concuerdan.

Desde que se iniciaron los cursos, la asistencia aumentó cada vez más hasta llegar a un número imposible de controlar. Después de esa experiencia los organizadores decidieron no publicitar tanto el evento, pero se produjo la deficiencia numérica del alumnado. Felizmente, los problemas siempre fueron solucionados por el equipo organizador.

### A MANERA DE CONCLUSION PERSONAL

#### *Educación dual*

Pareciera ser que las diversas realidades socioculturales de los países y continentes, exigen a las personas actitudes diversas, en la mayoría de los casos creativas, para enfrentar las permanentes contingencias que se presentan, especialmente en un continente cambiante como es Latinoamérica. Durante una gran parte de nuestra vida nuestra educación está enmarcada en un ámbito dual, nos enfrentamos a una educación sistemática que se realiza en las aulas de clase, la que por lo general nos enmarca dentro de un contexto de solemnidad y tradición, que algunos profesores y burócratas de la enseñanza, consideran de gran importancia. La educación sistemática, es como un trozo de pasado en el presente.

Por otro lado, estamos enfrentados a otro tipo de educación tan importante, marcadora y definitiva, como es la "educación refleja". Es aquella, según mi opinión, que recibimos permanentemente y la que en nuestros días se vislumbra como la más fuerte. Esta educación la recibimos en la calle, de las revistas, de los periódicos, de la televisión y de la radio, y de la relación permanente con nuestras amistades y de las personas con visión contemporánea del factor educacional. En nuestra sociedad, la familia es generalmente la institución que representa el vínculo con el pasado, ligada a la educación sistemática, a la que confían sus hijos. En este fin de siglo, está muy claro que la capacidad de renovación de los planteamientos de fondo en las instituciones de educación tradicional, es floja y estática. Muchas veces hemos pensado que el abismante mundo tecnológico que se renueva a diario, ha sobrepasado el ritmo de la enseñanza tradicional.

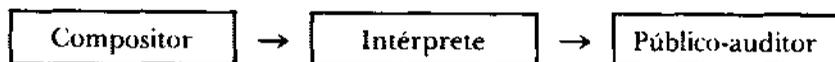
En esta era de la informática y de la información masiva, aún existen

muchos profesores de música, que no forman a sus alumnos sobre los problemas musicales o sonoros, sino que su interés radica exclusivamente en que los alumnos sepan el máximo —o tal vez lo mínimo— sobre Bach, Mozart y Beethoven. No digo que “no” a estos compositores, estoy diciendo que SI a “lo otro” y por “lo otro” me refiero a que los alumnos están diariamente expuestos a una realidad sonora que absorben inconscientemente, y en la mayoría de los casos con un gran sentimiento, pero con mucha ignorancia. Considero que el profesor en vez de informar sobre “los grandes maestros”, debe realizar una “gran limpieza” y borrar definitivamente los vestigios de que “la música docta es superior” y pertenece al ámbito del espíritu por sobre otras músicas.

Mientras profesores de escuelas, colegios y conservatorios no realicemos esta gran limpieza y desconozcamos todo el inmenso mundo sonoro que actualmente inunda nuestra sociedad contemporánea, inevitablemente estaremos expuestos a vivir ridículamente en un mundo que simplemente no existe. Es posible que nuestros gustos no se deleiten con la música de Stíng, Rubén Blades, Milton Nascimento o Madonna, pero, ¿qué es lo que escucha nuestra juventud? Como profesores de música o como músicos, ¿somos capaces de distinguir la buena música popular, de la mala? ¿Toda la música de Beethoven, es genial? Si algún profesor de música piensa que la juventud está “alienada” con la música pop, rock u otra de nuestros días, ¿no es acaso también un factor de alienación, escuchar sólo a los llamados grandes maestros? Pareciera ser muy fácil saber cuál es la verdadera música que debe enseñarse en las escuelas y conservatorios. Aprendemos el solfeo básico, un poco de armonía tradicional, el contrapunto parece no ser necesario, algún instrumento que nos defienda y algo de una historia de la música, desencajada de la música misma. Con esto, podemos ser profesores, no sólo de colegios sino que de conservatorios superiores de música. Finalmente, mediante ciertas recetas podemos desenvolvernos unos cuantos años, hasta que nos descubran.

#### *Intérpretes y grafía musical contemporánea*

Además, en el caso de los intérpretes, una serie de problemas no abordados a tiempo o jamás asumidos dentro de la enseñanza formativa-estructural de la vida musical de un estudiante universitario, han creado consecuencias lamentables en la interpretación de la música contemporánea. Cuando ciertos aspectos no son tratados en una determinada etapa, las consecuencias se transforman en secuelas graves y a veces irreversibles. Es aquí donde me surgen algunas dudas: ¿cómo se enfrentan los músicos a estos nuevos lenguajes? ¿Cómo se enfrenta el público a esta nueva expresión? El “cómo” se interpreta esta música, es definitivamente trascendental en las reales perspectivas de la comunicación:



Hasta ahora los tres “protagonistas” citados, escasamente han logrado crear un movimiento de energías vitales nacidos del fenómeno musical. Si hubiese una creatividad viva en cada estamento, podría surgir un universo

absolutamente nuevo y distinto al actual. Son los hombres los que deben conquistarlos. Es por ello que estoy convencido que el enfoque que se requiere es de especial cuidado. Debemos considerar la educación incompleta que se le da al intérprete actual en las escuelas de música, no sólo en los aspectos estrictamente musicales, porque los programas que deben interpretar no incluyen repertorio de música compuesta en el siglo xx y cuando algo se aborda, es ínfimo. Es posible observar que en la segunda mitad de este siglo, existe una falencia absoluta de maestros y profesores de instrumentos, que impulsen una docencia acorde con el devenir del siglo.

Los lenguajes y las formas de escribir música a partir de este siglo, han pasado por una transformación significativa. Denominamos "grafía y escritura musical contemporánea" al actual tema decisivo de nuestro mundo sonoro, y, dadas las inagotables búsquedas de expresión de los diversos lenguajes musicales, es que se genera una extensa gama de nuevas formas y recursos para transcribir lo sonoro en imagen visual. Desde los impresionistas franceses, los microtonalistas y futuristas, pasando por los expresionistas y dodecafonistas de la segunda escuela de Viena, las novedades del "dibujo musical" no se detienen, inclusive tenemos compositores latinoamericanos que aportan grandes novedades a la grafía. Como consecuencia de una deficiente formación musical escolástica, tanto estudiantes como maestros no tienen la posibilidad de iniciar siquiera el estudio histórico de lo que ha sido el desarrollo de la grafía musical en este siglo. En la mayoría de los casos esto supone un gran esfuerzo. Sin embargo, considerando la necesidad de obtener un panorama más amplio sobre la formación de nuestros músicos y del público, debemos proyectar e impulsar este problema con la mayor seriedad, para que los compositores puedan conocer nuevas alternativas de expresión y los intérpretes puedan tener entre las manos una partitura contemporánea, con planteamientos distintos y recursos desconocidos hasta ahora. El hecho de poder descifrar directamente su contenido, permite allanar poco a poco las dificultades y limitaciones de los músicos para abordar esta grafía en forma natural e integrada.

#### *Objetivos comunes*

Considerando lo expuesto, los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea son una alternativa real, que enfoca sus actividades y fija sus objetivos a partir de las deficiencias que demuestra la educación musical tradicional. Los programas habituales de estudio de la música, impulsan a sentir con mayor premura la necesidad de abordar a tiempo las transformaciones que nos ubiquen en el aquí y el ahora. Los conservatorios de Latinoamérica mantienen una fuerte dependencia colonialista, porque tanto los métodos de estudio, libros, partituras de repertorio, análisis y métodos compositivos son originarios de los países europeos y como gran elemento de renovación, incorporan algunos de procedencia norteamericana.

Es por eso que coincidimos con los planteamientos de estos cursos, también con el Núcleo de Música Nueva del Uruguay y de otras agrupaciones musicales

de Latinoamérica, como son las actividades que realizamos en la Agrupación Musical "Anacrusa" en Santiago de Chile. Durante algún tiempo, hemos trabajado en forma separada, pero con objetivos comunes, porque consideramos indispensable generar espacios positivos que aborden múltiples aspectos de la expresión contemporánea.

### *Arte y Tercer Mundo*

Con gran suerte encontramos en la educación musical tradicional algún curso, programa anual, taller, ramo o método que se base y parta de un marco propio de nuestro continente. Estoy seguro que si los docentes tuviéramos el afán de la investigación permanente, descubriríamos el enorme caudal educativo que se ha desarrollado en Latinoamérica durante las últimas tres décadas. Pero lamentablemente, continúa ocurriendo lo que sucedió con Pablo Neruda, Gabriela Mistral y otros creadores latinoamericanos, primero tuvieron que ser reconocidos en el extranjero, galardonados y estudiados, para que después, sus países de origen, se interesasen por ellos.

Cuando algún artista latinoamericano "triumfa" en Europa, es "porque vale" y los que se deciden a trabajar en nuestros países, más de alguna vez son criticados. Mucha gente en Latinoamérica aún considera a los europeos como "seres superiores", y como los únicos capaces de valorar debidamente las actividades artísticas.

Cuanta necesidad tenemos en Latinoamérica de contar permanentemente con el aporte de nuestros creadores, aunque muchos no lo piensen así. Nuestra problemática no se reduce a la "deuda externa" económica, sino que también y en mayor grado a nuestra "deuda interna", a la retribución que le debemos a Latinoamérica todos los que de ella nos nutrimos. El mundo está dividido por lo menos en tres o más sectores, a nuestros países les corresponde la categoría de "tercer mundo", pero deberíamos tener muy claro que esta definición sólo atañe al aspecto economicista, ingreso per cápita, y otros epítetos. El producto artístico que se genera en esta "tercera zona", no significa *en ningún caso* que sea de tercera, con respecto al arte "de primera" de los países del llamado "Primer Mundo". Creo que si fuera así, tendríamos que hacer rápidamente un "hoyo"... y enterrarnos.

Por desgracia, los países del llamado Tercer Mundo, a través de sus autoridades, aspiran a convertirse algún día en país desarrollado o superdesarrollado, como objetivo único de progreso y de vida. Si finalmente esa es nuestra meta, después de conocer sus realidades, la alternativa del "hoyo" me parece cada vez más atractiva. Mientras seamos "subdesarrollados o en vías de desarrollo", todavía tendremos la posibilidad de tener nuestros espacios, una tierra nuestra limpia y nuestro aire. Esto puede parecer paradójica, y quisiera afirmar que yo también lo percibo.

Creo que de una vez por todas y definitivamente, los que trabajamos en y con el arte en nuestro continente, debemos asumir nuestra responsabilidad. No se trata de desconocer el acervo cultural europeo que nos corresponde incorporar a nuestra cultura, pero tampoco transformarnos en defensores exclusivis-

tas de las manifestaciones indígenas o de raíz indígena. Nuestra híbrida naturaleza étnica y cultural nos coloca en una disyuntiva creativa, cuyo producto de síntesis que debemos fabricar no debiera ser ni europeo ni indigenista, o como muy bien lo expresó un conocido personaje: "ni lo uno ni lo otro, sino todo lo contrario".

Pareciera ser que potencialmente Latinoamérica es el continente de la actualidad, en el que se podría generar un buen producto de síntesis de las diversas culturas que en este continente dejaron virtudes y defectos. Lamentablemente, la historia también ha sido implacable con las culturas indígenas subyugadas y acalladas de manera real o aparente. Sin embargo, ahora —después de algunos siglos— todos, si así lo deseamos, podremos afirmar que nuestra realidad y autenticidad es inútil resucitarla a través del pasado.

#### *Fronteras culturales en América latina*

Creo que toda recuperación del pasado en arte tiene un gran valor en la medida que sea actual, cotidiana y contingente. Puedo pensar que la cueca es el baile nacional de Chile, puesto que a diario encuentro gente bailándola en las fiestas y celebraciones caseras, pueblerinas, ciudadanas y administrativas. Más aún, esta cueca se puede bailar de manera espontánea, creativa, con una vestimenta cotidiana y no prototípica para que los fotógrafos saquen buenas postales. En este caso, como músico, me brotará la cueca por todos los poros. En cambio, si sucede que la cueca sólo se baila en la televisión para el día nacional de Chile (18 de septiembre) y la mayoría de la gente prefiere celebrar esta fiesta con el baile de la cumbia, que es de origen colombiano, entonces creo que es mejor que me lave bien las orejas para que me brote la cumbia en vez de la cueca, a pesar que esta última es, por decreto, chilena.

A pesar que el año 2000 a esta altura pareciera no ser más que un número, las fronteras culturales de Latinoamérica no existen. Se sustentan en inútiles razones de carácter burocrático, que algunos administrativos se empeñan en prolongar para justificar su sueldo, aun a costa de opacar los valores culturales de nuestros vecinos. En Latinoamérica existen dos realidades al menos, las que son francamente opuestas y que sustentan personas de diferente origen y propósitos. Por un lado están los constructores de murallas y por el otro, los constructores de anchos y abiertos caminos. Cada vez que me ha sido posible participar en un evento latinoamericano fuera de Chile, me encuentro con gente llana y dispuesta a esclarecer los mil y un malentendidos que produce la enajenación colonialista. Es así como los latinoamericanos estrechamos lazos y las fronteras políticas pasan a ser un problema sólo para quienes las inventan a diario.

#### *Encuentros y Reencuentros*

Entre los numerosos encuentros llenos de amistad y fraternidad latinoamericana, que pude tener con compositores, musicólogos e intérpretes del Brasil, durante la realización de los cursos, quisiera referirme a uno que tuvo lugar en

la casa campestre de Tato Taborda, Jr., entre el croar de los sapos, el vuelo de las luciérnagas y un sinfín de insectos tropicales, al que también asistieron Cergio Prudencio (Bolivia) y quien escribe estas líneas.

Entre los muchos temas tratados, volvíamos con insistencia a uno en especial con el que todos coincidíamos: "los cursos latinoamericanos, en un momento no muy lejano, deben continuar", y esa responsabilidad de alguna manera nos comprometía. El problema es no provocar situaciones forzadas porque esta iniciativa tuvo su propio camino trazado por el equipo organizador, que consideró que su etapa había terminado. Algunos de los puntos que nos quedaron muy claros, es el del aislamiento existente entre los músicos latinoamericanos, asunto que merece prioritaria preocupación. A nosotros, como generación joven, no nos corresponde asumir los problemas de las generaciones anteriores, a pesar que muchas veces nos solicitan abanderamientos con personas, estéticas u organizaciones.

Estos encuentros facilitan la certera posibilidad de conocer otras alternativas y a personas distintas. Cuando existe la buena voluntad, los lazos se estrechan y se generan nuevas posibilidades de reencuentros en otros países, tal vez en una actividad diferente, pero con objetivos comunes. Es así como con motivo del XV Curso en Mendes, conocí personalidades musicales que pronto visitaron Santiago de Chile para participar en el "Tercer Encuentro de Música Contemporánea" de compositores latinoamericanos, organizado por la Agrupación Musical "Anacrusa", evento que se realizó entre el jueves 12 y el sábado 21 de octubre de 1989.

En la medida en que florezcan nuevas agrupaciones musicales en toda Latinoamérica, y que no adopten el modelo europeizante surgirá una visión integral del fenómeno musical, sus antecedentes y derivados. La alternativa de crear el mayor número de encuentros en el continente, permitirá el acercamiento real entre nuestros aparentemente lejanos países y puedo afirmar, con certeza, que existe gran disponibilidad de parte de muchos músicos que anhelan ese momento. Esperamos fervientemente poder contar con el apoyo decidido de algunas instituciones que tengan la capacidad para brindar las condiciones económicas necesarias que se requieren porque, demás está decirlo, o tal vez sea muy necesario hacerlo, la música de nuestra América Latina no cuenta con las bondades del "rating" y del apoyo de los mercados interamericanos.

#### *Agradecimientos*

Finalmente, sólo me queda agradecer algunas colaboraciones e informaciones que me han facilitado la realización de este artículo. A los uruguayos Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaidis y a la chilena Francesca Ancarola, estudiante de Licenciatura en Música en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y alumna de composición del autor, por la gran cantidad de datos, fechas y referencias sobre los cursos que me proporcionó, material que me ha sido de gran utilidad.

## RESUMEN DE LOS QUINCE CURSOS LATINOAMERICANOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

### RESUMEN INFORMATIVO

El presente listado entrega información sobre los quince cursos realizados, con respecto a sedes, países y ciudades, fechas e instituciones que prestaron su apoyo. Información sobre los países de procedencia de profesores, conferenciantes y alumnos, como también de su país de origen; especificación sobre los colaboradores del equipo organizador, ex integrantes de éste y del equipo internacional permanente de 1989. Se especifica en cuáles cursos las personas participaron como profesores, profesores asistentes, alumnos invitados como asistentes o para dictar conferencias.

### SEDE Y FECHA:

Primero: Cerro del Toro, Uruguay, 8 al 22 de diciembre de 1971.  
 Segundo: Cerro del Toro, Uruguay, 13 al 22 de diciembre de 1972.  
 Tercero: Cerro del Toro, Uruguay, 3 al 17 de enero de 1974.  
 Cuarto: Cerro del Toro, Uruguay, 3 al 17 de enero de 1975.  
 Quinto: Buenos Aires, Argentina, 7 al 21 de enero de 1976.  
 Sexto: Buenos Aires, Argentina, 3 al 16 de enero de 1977.  
 Séptimo: São João del-Rei, Brasil, 9 al 22 de enero de 1978.  
 Octavo: São João del-Rei, Brasil, 7 al 21 de enero de 1979.  
 Noveno: Itapira, Brasil, 8 al 22 de enero de 1980.  
 Décimo: Santiago de los Caballeros, República Dominicana, 4 al 18 de enero de 1981.  
 Undécimo: Uberlândia, Brasil, 14 al 28 de enero de 1982.  
 Duodécimo: Tatuí, Brasil, 3 al 17 de enero de 1984.  
 Decimotercero: San Cristóbal, Venezuela, 16 al 30 de julio de 1985.  
 Decimocuarto: Cerro del Toro, Uruguay, 3 al 17 de enero de 1986.  
 Decimoquinto: Mendes, Brasil, 2 al 16 de enero de 1989.

### INSTITUCIONES QUE HAN PRESTADO SU APOYO:

Gobiernos de: Argentina, Austria, Bélgica, Brasil, Canadá, Cuba, España, Finlandia, Francia, Guatemala, Holanda, Italia, México, República Dominicana, Uruguay, Venezuela.  
 Generalitat de Catalunya, España.  
 Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura de España.  
 Gobiernos estatales de Minas Gerais y São Paulo, Brasil.  
 Municipalidades de São João del-Rei, de Itapira y de Uberlândia, Brasil.  
 Departamento de Cultura de la ciudad de Hamburgo, R.F. de Alemania.  
 Association pour la Diffusion de la Pensée Française, Francia.  
 Association Française d'Action Artistique, Francia.  
 Banco de la República de Bogotá, Colombia.  
 British Council, Gran Bretaña.  
 Centro de la Cultura de Santiago de los Caballeros, República Dominicana.  
 Confederación Latinoamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes.  
 Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México.  
 Consejo Nacional de Cultura (CONAC), Venezuela.  
 Conservatorio Dramático e Musical Di Carlos de Campos, Tatuí, Brasil.  
 Conservatorio Universitario de Música, Uruguay.  
 Deutscher Musikrat, República Federal de Alemania.  
 Elektronmusikstudion (EMS), Suecia.  
 Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.  
 Funarte, Ministério da Cultura, Brasil.  
 Indiana University, Estados Unidos de Norteamérica.  
 Instituto Goethe de Buenos Aires, Argentina.

Insituto Goethe de Montevideo, Uruguay.  
 Instituto Goethe de Rio de Janeiro, Brasil.  
 Instituto Nacional de Música, Brasil.  
 International Association for the Study of Popular Music (IASPM)  
 Goethe-Institut München, República Federal de Alemania.  
 Göteborgs Universitet, Suecia.  
 Núcleo Música Nova de São Paulo, Brasil.  
 Núcleo Música Nueva de Buenos Aires, Argentina.  
 Núcleo Música Nueva de Montevideo, Uruguay.  
 Núcleo Táchira de la Orquesta Nacional Juvenil, Venezuela.  
 Orquesta Filarmónica de Bogotá, Colombia.  
 Rikskonserten, Suecia.  
 Sociedad Argentina de Música Contemporánea.  
 Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea.  
 Svenska Institutet, Suecia.  
 Sveriges Radio, Suecia.  
 Swedish International Development Authority, Suecia.  
 Syntesis/São Paulo, Brasil.  
 Universidad de la República, Uruguay.  
 Universidad Nacional de Colombia.  
 Universidad Nacional Experimental del Tachira, Venezuela.  
 Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, Colombia.  
 Universidade Federal de Uberlândia, Brasil.  
 University of California at Santa Cruz, Estados Unidos de Norteamérica.

#### ALUMNOS PROVENIENTES DE:

Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, Estados Unidos de Norteamérica,  
 Francia, Guatemala, Irlanda, Israel, Italia, Marruecos, México, Panamá, Paraguay, Puerto  
 Rico, República Dominicana, Uruguay, Venezuela.

#### PROFESORES:

Judith Akoschky (Argentina) (v Curso)  
 Coriún Aharonián (Uruguay) (I, II, III, VI, VII, IX, XI, XIII, XV)  
 Norah de Almeida (Brasil) (VIII)  
 Alvaro Martins Andrade (Brasil) (IX, XI)  
 Louis Andriessen (Holanda) (VI)  
 José Vicente Asuar (Chile) (II, VII)  
 Beatriz Balzi (Argentina/Brasil) (IX)  
 Jan Bark (Suecia) (I, X)  
 Françoise Barrière (Francia) (IV)  
 Oscar Bazán (Argentina) (I, II, III, V, VII, IX)  
 Eduardo Bértola (Argentina/Brasil) (I, II, IV, V, VII, XII)  
 Adélia Bezerra de Meneses (Brasil) (XII)  
 León Biriotti (Uruguay) (V)  
 Lars-Gunnar Bodin (Suecia) (XI)  
 Jacques Bodmer (España/Suiza) (II)  
 Konrad Boehmer (Alemania/Holanda) (II, III, VII)  
 Pierre Boeswillwald (Francia) (XI)  
 Eduardo Cáceres (Chile) (XV)  
 Abel Carlevaro (Uruguay) (II)  
 Dirce Ceribelli (Brasil) (VIII, IX)  
 Christian Clozier (Francia) (IV, VII)

- María Teresa Corral (Argentina) (VIII)  
 Willy Correa de Oliveira (Brasil) (VII)  
 Micheline Coulombe Saint-Marcoux (Canadá) (VIII, X)  
 Emma Curti (Argentina) (II, V)  
 Vania Dantas-Leite (Brasil) (VII)  
 Brian Dennis (Gran Bretaña) (VIII)  
 Hilda Dianda (Argentina) (V)  
 Otto Donner (Finlandia) (IX)  
 Ellie Anne Duque (Colombia) (XIV)  
 Chaké Ekizian (Brasil) (XI)  
 Harold Emert (Estados Unidos de Norteamérica) (VIII)  
 Odete Ernest-Dias (Francia/Brasil) (IX, XI)  
 Julio Estrada (México) (XII)  
 Mariano Etkin (Argentina) (I, III)  
 Marlene Fernandes (Brasil) (VIII)  
 Eduardo Fernández (Uruguay) (XIV)  
 Graciela Figueroa (Uruguay/Brasil) (IV)  
 Mariano Frogioni (Italia/Argentina) (III, VI)  
 Victor Fuks (Brasil) (XV)  
 Martinho Lutero Galati (Brasil/Mozambique) (IX)  
 Carlos Galvão (Brasil) (VIII, IX)  
 Gerardo Gandini (Argentina) (V, VI)  
 Silvana Garcia (Brasil) (XII)  
 Edelson Gloeden (Brasil) (IX)  
 Zoila Gómez (Cuba) (XIV)  
 Marga Grajer (Argentina) (VII)  
 Vânia Granja (Brasil) (IX)  
 Dante G. Grela (Argentina) (IV)  
 Grupo Percussão Agora (Brasil) (IX)  
 Marco Antônio Guimarães (Brasil) (VII)  
 Violeta Hemsy de Gaínza (Argentina) (III, IV, VII, X)  
 Hans-Joachim Hespos (República Federal de Alemania) (XI)  
 Klaus Huber (Suiza) (XII)  
 Nicolaus A. Huber (República Federal de Alemania) (XIII)  
 Yannis Ioannidis (Grecia/Venezuela) (III)  
 Bernarda Jorge (República Dominicana) (X)  
 Martine Joste (Francia) (XII)  
 Eunice Katunda (Brasil) (VIII)  
 Dieter Kaufmann (Austria) (VII)  
 Milko Kelemen (Yugoeslavia/República Federal de Alemania) (VIII)  
 Hans-Joachim Koellreutter (Alemania/Brasil) (VII, VIII, X, XI, XII)  
 Leo Küpper (Bélgica) (VII)  
 Eduardo Kusnir (Argentina/Venezuela) (V, XI, XIII)  
 Helmut Lachenmann (República Federal de Alemania) (VIII, X)  
 Mario Lavista (México) (X)  
 Jorge Lazaroff (Uruguay) (XII, XIV)  
 María Teresa Linares (Cuba) (XIV)  
 Mesías Maiguashca (Ecuador/República Federal de Alemania) (VI)  
 José Ramón Maranzano (Argentina) (VI)  
 Ariel Martínez (Uruguay/Argentina) (XIV)  
 Maria Amália Martins (Brasil) (IX)  
 Leo Masliah (Uruguay) (XIV)  
 Héctor Massa (Uruguay) (III)  
 Philippe Ménard (Canadá) (XII)

- Gilberto Mendes (Brasil) (vii, xi, xiv)  
 Emilio Mendoza (Venezuela) (x, xi)  
 Misha Mengelberg (Holanda) (xv)  
 Josep Maria Mestres Quadreny (España) (viii)  
 James Montgomery (Estados Unidos de Norteamérica/Canadá) (ix)  
 Gordon Mumma (Estados Unidos de Norteamérica) (iv, vi, x)  
 José María Neves (Brasil) (vii, viii, x, xi, xiii, xv)  
 Luigi Nono (Italia) (i)  
 Reinhard Oehlschlägel (República Federal de Alemania) (xv)  
 Jocely de Oliveira (Brasil) (viii)  
 Rubén Olivera (Uruguay) (xi, xiv)  
 Joaquín Orellana (Guatemala) (iv, viii)  
 Sigune von Osten (República Federal de Alemania) (vi)  
 Caio Pagano (Brasil) (ix)  
 Graciela Paraskevaidis (Argentina/Uruguay) (iv, v, vii, viii, xi, xiii)  
 Roque de Pedro (Argentina) (v)  
 Jorge Peisinho (Portugal) (vii)  
 Eladio Pérez González (Paraguay/Brasil) (iv)  
 Michel Philippot (Francia) (vii)  
 Renée Pietrafesa (Uruguay) (xiv)  
 Guilherme de Alencar Pinto (Brasil) (xiv)  
 Cergio Prudencio (Bolivia) (xi, xii, xv)  
 Folke Rabe (Suecia) (i, vii, x)  
 Jorge Rapp (Argentina) (v, vi, vii)  
 Fernando von Reichenbach (Argentina) (i, ii)  
 Jorge Risi (Uruguay/República Federal de Alemania/México) (i)  
 Martha E. Rodríguez Melo (Colombia) (xiv, xv)  
 Peter Roggenkamp (República Federal de Alemania) (xiv)  
 Beatriz Román (Brasil) (xi)  
 Alfredo Rugeles (Venezuela) (xi)  
 Göran Rydberg (Suecia) (xiii)  
 Herman Sabbe (Bélgica) (xii)  
 Tadamasa Sakai (Japón) (vii)  
 Arturo Salinas (México) (xv)  
 María Candelaria Salsano (Argentina) (v)  
 María Teresa Sande (Uruguay) (iv)  
 Carlos Santos (España) (xi)  
 Margarita Schack (República Federal de Alemania/Brasil) (vii, viii, xi)  
 Dieter Schnebel (República Federal de Alemania) (ix, xiv)  
 Dieter Schönbach (República Federal de Alemania) (iv)  
 Peter Schuback (Suecia) (viii, x, xiii)  
 Gabriele Schumacher (República Federal de Alemania) (vi)  
 Esther Scliar (Brasil) (vii)  
 Conrado Silva (Uruguay/Brasil) (i, ii, iii, v, vii, ix, xi, xii, xiv, xv)  
 Carlos da Silveira (Uruguay) (viii, xiv)  
 Keith Swanwick (Gran Bretaña) (vii)  
 Tato Taborda Júnior (Brasil) (xiv, xv)  
 Philip Tagg (Gran Bretaña/Suecia) (xii)  
 Werner Taube (República Federal de Alemania) (vii)  
 Ricardo Teruel (Venezuela) (xiii)  
 Emilio Terraza (Argentina/Brasil) (viii)  
 Héctor Tosar (Uruguay) (i, ii, iii, v, vi, vii, xii)  
 Luis Trochón (Uruguay) (xii, xiv)  
 Fernand Vandenbogaerde (Francia) (vi, x)

Jesús Villa Rojo (España) (ix, xv)  
 Alberto Villalpando (Bolivia) (vii)  
 Luiz Carlos Vinholes (Brasil) (viii, x)  
 Cornelia Vivanco (Argentina) (v, viii)  
 Wilhelm Zobl (Austria) (ix, xi, xv)

### PROFESORES ASISTENTES:

César Junaro (Bolivia) (xv)  
 Eliseo Rey (Argentina) (v)  
 Carlos da Silveira (Uruguay) (ix)

### CONFERENCISTAS:

Judith Akoschky (Argentina) (vi)  
 Inge J. Buddenberg de Bayei Lhal (Alemania/Uruguay) (i)  
 Jean-Claude Bernardet (Francia/Brasil) (xi)  
 Vida Brenner (Argentina) (iii)  
 Eduardo Cáceres (Chile) (xiv)  
 Abel Carlevaro (Uruguay) (i)  
 Rubén Cassina (Uruguay) (iii)  
 Rodolfo Coelho de Souza (Brasil) (viii)  
 Cecília Conde (Brasil) (xii)  
 Ricardo Cravo Albin (Brasil) (viii)  
 Roberto Escobar (Chile) (vii)  
 Eduardo Galeano (Uruguay) (i, ii)  
 Violeta Hemsy de Gainza (Argentina) (vi)  
 Carlos García (Venezuela) (xiii)  
 Carol Gubernikoff (Brasil) (xv)  
 Noé Jitrik (Argentina) (iii)  
 Bernarda Jorge (República Dominicana) (xiii)  
 Olga Larnaudie (Uruguay) (xiv)  
 Braulio López (Uruguay) (xiv)  
 Hilda López (Uruguay) (xiv)  
 Alfredo Marcano Adrianza (Venezuela) (xi, xiii)  
 Miguel Marozzi (Uruguay) (ii)  
 Manuel Martínez Carril (Uruguay) (xiv)  
 Carlos Alberto Martins (Uruguay) (iv)  
 Gilberto Mendes (Brasil) (ix)  
 Luis Augusto Milanesi (Brasil) (xi)  
 Gilda Alves Montans (Brasil) (xii)  
 Luis Felipe Noé (Argentina) (v)  
 Jorge Novati (Argentina) (v)  
 Elena Oliveras de Bertola (Argentina) (iii)  
 Graciela Paraskevaidis (Argentina/Uruguay) (xiv)  
 Mercedes Reis Pequeno (Brasil) (vii)  
 Giancarlo Puppo (Italia/Argentina) (v, vi, xiv)  
 Tim (Luis Augusto) Rescala (Brasil) (xii, xv)  
 Amílcar Rodríguez Inda (Uruguay) (iv)  
 Elbio Rodríguez Barilari (Uruguay) (xiv)  
 Martha E. Rodríguez Melo (Colombia) (xiii)  
 Jaime Roos (Uruguay) (xiv)  
 Irma Ruiz (Argentina) (v)  
 Ernst Schurmann (Alemania/Brasil) (ii)

Tato Taborda Júnior (Brasil) (xii)  
 Luiz Tatit (Brasil) (xii)  
 Leopoldo Torre Nilsson (Argentina) (vi)  
 Héctor Tosar (Uruguay) (xiv)  
 Leda Valladares (Argentina) (vi)  
 Noémia de Araújo Varella (Brasil) (vii)  
 José Miguel Wisnik (Brasil) (xii)

#### *ALUMNOS INVITADOS A PARTICIPAR COMO PROFESORES ASISTENTES:*

Julián Arena (Venezuela) (xiii)  
 Maria de Fátima Pinto (Brasil) (ix)

#### *ALUMNOS INVITADOS A DICTAR CONFERENCIAS:*

Aluisio Arcela (Brasil) (vii)  
 Antônio Carlos Cariello (Brasil) (ii)  
 Eduardo Carrizosa (Colombia) (xi)  
 María Susana Celentano (Uruguay) (xiv)  
 Laura Conde (Brasil) (ii)  
 Jorge Córdoba (México) (ix)  
 Harry Crowl Júnior (Brasil) (xv)  
 Mohamed Chekrouni (Marruecos) (vii)  
 Igor de Gandarias (Guatemala) (xv)  
 Marga Grajer (Argentina) (ii)  
 Grupo Otras Músicas (Héctor Luis Fiore, Adrián Rússovich, Jorge Luis Sad) (Argentina) (xiv)  
 Sara Herrera (Uruguay) (ii)  
 Ricardo Ibri (Brasil) (iv)  
 Débora Kac (Brasil) (ii)  
 Alfredo Marcano Adrianza (Venezuela) (vii)  
 Emilio Mendoza (Venezuela) (vii)  
 Gilda Alves Montans (Brasil) (xi)  
 Carlos Pellegrino (Uruguay) (iv)  
 Guilherme de Alencar Pinto (Brasil) (xv)  
 Cergio Prudencio (Bolivia) (ix)  
 Tim Rescala (Brasil) (x)  
 Elbio Rodríguez Barilari (Uruguay) (ix, xv)  
 Marcela Rodríguez (México) (xiv)  
 Martha E. Rodríguez Melo (Colombia) (xi)  
 Marta Sima (Argentina) (xiv)  
 Lawrence Singer (Estados Unidos de Norteamérica) (x)  
 Pablo Steinberg (Argentina/México) (xi)  
 Tato Taborda Júnior (Brasil) (x)  
 Cornelia Vivanco (Argentina) (ii)

#### *COLABORADORES DEL EQUIPO INTERNACIONAL PERMANENTE DE ORGANIZACION EN DIVERSAS OPORTUNIDADES:*

Marly Bernardes Chaves (Brasil) (xi)  
 Eduardo Bértola (Argentina/Brasil) (vi)  
 Marta Guerrero de Cano (Uruguay) (vi)  
 Violeta Hemsy de Gáinza (Argentina) (vi, vii, viii, ix, x, xi)  
 Margarita Luna (República Dominicana) (coordinadora x)  
 Luis Mendoza (Venezuela) (coordinador xiii)

Anna Maria N. L. Parsons (Brasil) (vii, viii)

John F. Parsons (Brasil) (vii, viii)

Marta Sima (Argentina) (xiv)

María Stella Neves Valle (Brasil) (vii, viii)

y muchos otros.

*EX INTEGRANTES DEL EQUIPO DE ORGANIZACION:*

Héctor Tosar (Uruguay) (primer presidente)

Miguel Marozzi (Uruguay)

Emilio Mendoza (Venezuela)

María Teresa Sande (Uruguay)

*INTEGRANTES DEL EQUIPO INTERNACIONAL PERMANENTE  
DE ORGANIZACION EN 1989:*

José María Neves (Brasil) (presidente)

Coriún Aharonián (Uruguay) (secretario ejecutivo)

Graciela Paraskevaidis (Argentina/Uruguay)

Cergio Prudencio (Bolivia)

Conrado Silva (Uruguay/Brasil)