

Lo dice la prensa. Las experiencias de música electroacústica y la escena en Uruguay en las décadas de 1960 y 1970.

Fabricia D. Malán Carrera
CIAMEN-CENUR, Universidad de la República, Uruguay - fabriciamalan@gmail.com

Resumen: La etapa experimental de la música electroacústica en el Uruguay se manifiesta a partir de la década de 1960 en la producción de música como ambientación sonora relacionada con el teatro y la danza. La utilización de fuentes hemerográficas permitió constatar la existencia de estos primeros trabajos, los protagonistas y establecer el alcance de esta *nueva música*, la recepción y la puesta en tensión entre la tradición y la vanguardia. Presento aquí un panorama de las investigaciones realizadas a partir de artículos que dieron luz a las interpelaciones sobre la existencia y origen de las experiencias en el campo de la música electroacústica en Uruguay.

Palabras clave: Música electroacústica, Crítica periodística, Música y escena, Uruguay.

The press says. The experiences of the electroacoustic music and the scene from 1960s and 1970s.

Abstract: The experimental stage of electroacoustic music in Uruguay is manifested from the 1960s in the production of music as a sonic ambience related to theater and dance. The use of hemerographic sources made it possible to verify the existence of these early works, their protagonists and to establish the scope of this *new music*, its reception and the tension between tradition and the avant-garde. I present here an overview of the research carried out through articles that lead to questions about the existence and origin of experiences in the field of electroacoustic music in Uruguay.

Keywords: Electroacoustic music, Journalistic criticism, Music and scene, Uruguay

Introducción

En América Latina las prácticas con medios electroacústicos comenzaron en la década de 1950 principalmente en Argentina, Chile y Brasil, donde se fundaron algunos centros de estudio y creación musical. En la década de 1960 prácticamente en todo el continente se estaba trabajando en el área de la música electroacústica aunque en forma precaria en algunos casos. En Uruguay esta corriente se manifiesta a partir de la década de 1960 en producción de música como ambientación sonora o música incidental relacionada con el teatro y la danza, ambientes en los cuales también se estaba incursionando en nuevas propuestas artísticas. El contacto que tuvieron músicos de Uruguay con otros latinoamericanos y los movimientos que impulsaron a crear agrupaciones en cada país y vincularse a nivel regional, estimularon la capacidad de seguir ahondando en la búsqueda de materiales y técnicas de producción.

V Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
22-23 de novembro de 2021

La música compuesta con medios electroacústicos se desarrolla conjuntamente con otras disciplinas y está incluida en las alusiones a *nueva música*, *música experimental*, *música contemporánea*, *música aleatoria*¹. Para delimitar lo que implica *música electroacústica* y no entrar en una discusión inacabada me limité a considerar las experiencias y producciones musicales que los propios compositores y compositoras definían como tales en entrevistas, artículos periodísticos, en sus propias páginas web.

Las condiciones compositivas dependían de las posibilidades y el alcance de la tecnología y la disposición de materiales adecuados para la tarea. Es por esto que algunos músicos-compositores-técnicos de sonido realizaron sus búsquedas en los estudios de la radio del Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (SODRE)², que contaba con una importante infraestructura provista de un instrumental adecuado y capaz de generar y/o modificar sonidos —así como sucedió en otros países, donde también los estudios radiofónicos sirvieron de centro de creación-³.

Las críticas que aparecen en las publicaciones periódicas de las décadas establecidas constituyeron un aspecto interesante del movimiento de música electroacústica en lo concerniente a su visibilidad en los medios de comunicación en

Uruguay y la circulación de la misma a nivel regional. Los artículos de publicaciones periódicas de la época referida, en general no son críticas desarrolladas a la obra musical, pero su presencia en los medios ya implicó una difusión y la presentación de esta corriente como novedad. Las notas periodísticas sobre ambientación sonora de obras teatrales —así como también de obras autónomas— son escritas por compositores o sus colegas idóneos en la materia y también por periodistas poco especializados en música.

La mayor cantidad de escritos y referencias a las primeras prácticas en la electroacústica fueron realizadas por Conrado Silva y Coriún Aharonián, compositores y referentes en ese campo. Mi investigación estuvo sustentada también en diálogo con ambos, intentando dilucidar lo sucedido en las décadas de 1960 y 1970 en ese entramado que incluyó

¹ Referencias extraídas de los artículos consultados en referencia al Núcleo Música Nueva, Festival Musica Nova, (Samuel Claro en *Revista Musical Chilena*, XVII, 83). Títulos de prensa: Música Nueva: contribuciones coreográficas en *El Día* 16 de diciembre, 1979; Vanguardia en Santos en semanario *Marcha*, 21 de junio de 1968, Nueva Música Latinoamericana en *El Día* 18 de enero de 1977; Encuentro de Música Aleatoria, en semanario *Marcha* 25 de noviembre de 1966; entre otros.

² Actual Servicio Oficial de Representaciones y Espectáculos

³ En 1956 Juan Amenábar y José Vicente Asúar experimentaron con medios electroacústicos en la Radio Chilena de Santiago. En 1959 César Franchisena realizó experiencias de montaje elaborado a partir de sonidos producidos por generadores electrónicos en la radio de la Universidad Nacional de Córdoba.

las disciplinas artísticas y el contexto social (alcance, público, movidas, escena, salas, relaciones e intercambios internacionales, festivales, estudios, etc.).

La utilización de fuentes hemerográficas uruguayas tales como el semanario *Marcha* y los diarios *El País*, *Época*, *El Día*, *La Mañana*, y algunas consultas puntuales a prensa de Brasil (en particular para el caso de la circulación del compositor Conrado Silva, radicado en Brasil a fines de 1969), me ha permitido, por un lado, constatar la existencia de los primeros trabajos en la experimentación de la música electroacústica, los y las protagonistas visibles e invisibilizados (particularmente en los años bajo dictadura cívico-militar) y por otro lado, establecer el alcance de esta *nueva música*, la recepción y la puesta en tensión entre la tradición y la vanguardia.

En este artículo presento un panorama de las investigaciones realizadas a partir de artículos escritos por los compositores, notas, avisos y críticas que dieron luz a las interpelaciones sobre la existencia de las experiencias en el campo de la música electroacústica y la escena en la década de 1960 y 1970 en Uruguay.

Al analizar estos artículos he encontrado los siguientes tipos de piezas periodísticas:

- Notas previas, avisos, noticias de difusión
- Artículos breves de opinión
- Notas que comentan la obra teatral y solo hacen referencia a la autoría de la música
- Críticas a eventos en general y a obras en particular
- Reseña de ediciones sonoras

La prensa y la música en Uruguay de los años 60 y 70

En las décadas referidas, la información, los comentarios y la crítica de los acontecimientos culturales y musicales particularmente, se manifestaron en los grandes periódicos de alcance nacional como *El País*, *La Mañana* y *El Día* (representantes de los partidos tradicionales); el semanario *Marcha*, de izquierda, que tuvo también gran difusión a nivel nacional (clausurado por la dictadura en 1974) y la revista *Clave*, editada bajo la responsabilidad de Juventudes Musicales del Uruguay.

En el caso particular de las menciones acerca de la *nueva música*, *música contemporánea* o *música electroacústica*, además de estos medios mencionados, se

V Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
22-23 de novembro de 2021

localizaron artículos y comentarios en el diario *Época*, clausurado en 1967, los semanarios *El Popular* y *Acción* que funcionaron hasta 1973 y las revistas *Ficciones* y *Señal* que tuvieron pocas ediciones y un limitado alcance. Como país centralizado en su capital, las novedades culturales de cada departamento sólo circulaban en la prensa local y no se encontraron al momento, comentarios o alusiones a actividades relativas a la música electroacústica en otros ámbitos que no sea el montevideano.

La musicóloga Marita Fornaro y el diseñador teatral e investigador Marcelo de los Santos señalan un cambio significativamente reducido en el siglo XX y XXI en cuanto a la presencia de revistas especializadas y una notoria disminución de la representación de la crítica musical en los medios periodísticos en general, particularmente referidos a la escena montevideana (FORNARO 2019, SANTOS 2018). Este cambio se hace más evidente aún en la *música experimental* o *música nueva*, posterior a la finalización de la dictadura. Algunas de estas publicaciones, como mencioné anteriormente, se vieron afectadas por la instauración de la dictadura cívico-militar a partir del año 1973. No puedo afirmar que las obras o el tipo de música hayan sido prohibidas, sino establecer que el problema que impidió la continuidad de la ejecución y difusión a todo nivel fue la censura y persecución a algunos compositores que estaban relacionados con el pensamiento de izquierda y el cierre de salas de teatro y algunos medios de prensa que publicaban notas sobre las composiciones de estos músicos. En el corpus de artículos y comentarios de prensa consultados, no se vio reflejada la discontinuidad de referencias y críticas a la música con medios electroacústicos sino que a partir de 1972-73 las publicaciones fueron mayoritariamente en los diarios conservadores *El País*, *La Mañana* y *El Día*, y en casos de críticas, fueron escritas con seudónimo.

Las obras compuestas con medios electroacústicos no tuvieron un peso significativo respecto a la ejecución y difusión de las obras canónicas de tradición académica en el período establecido para el estudio, sin embargo, se destaca una mayor presencia en la crítica, notas generales e incluso mayor difusión de los conciertos, las actividades relacionadas y los ámbitos de escucha, si lo comparamos con la actualidad (donde es notoria la pérdida de espacios y de figuras referentes en la crítica musical en la prensa en general).

Se observó una serie de notas críticas donde prima la utilización de juicios estéticos condicionados por los discursos tradicionales acerca de la música. En algunas de ellas se manifiesta la valoración de la belleza o la fealdad en la *nueva música* y se utiliza un lenguaje peyorativo al describir la interpretación en el escenario. También aparece la opinión que pone en tela de juicio si lo que se escucha es realmente música, exponiendo criterios de

V Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
22-23 de novembro de 2021

calidad, y la posible reacción del público o un análisis sobre la actitud del público ante estas manifestaciones musicales en sala.

Un ejemplo es el escrito en el semanario *Marcha* el 3 de noviembre de 1961, en referencia al estreno de la obra de Luis Campodónico *Misterio del hombre solo*:

Una armonía disonante, una serie de escalas cromáticas descendentes cierta variedad en la percusión y algunos recursos que alimentan la tensión, es todo lo que se puede hacer y Campodónico parece haberse contentado con eso. Elevó valientemente las frases habladas a enrarecidas alturas (hablo de las intenciones) y luego les aplicó una música que solo permite al espectáculo correr libremente al azar de los lugares comunes, que subraya la impotencia de aquellas frases desde el punto de vista teatral. Si la tal música contiene bellezas, ellas resultan abismadas en la torrencial grandilocuencia del texto. Es extraño que un compositor condene su arte a tan penosa servidumbre. Ilustrar filosofías de entre casa me parece un destino cruel para la música, y escapar a ella cuando se habla de abrirle nuevos caminos, una virtual deserción. (MAÑÉ GARZÓN, 1961: 17)

Este caso hace referencia a una obra en particular, en el siguiente ejemplo la crítica se centra en el evento: el *Encuentro de Música Aleatoria*. Este escrito fue identificado en el mismo semanario el día 25 de noviembre de 1966 y en él se expresa:

“...” ¿Qué hacen estos aleatorios? ¿Humor negro, humor rubio? Una alternancia de silencio y ruido. Los instrumentos torturados o matados con la indiferencia. La payasada como voluntad y como representación. Estos son los primeros pasos tímidos del payado: vuelan las pullas.
“...” La importancia del silencio. La importancia de ver tanto como escuchar (¿escuchar qué?). Todo tiende hacia el teatro dice John Cage. ¿Quién es John Cage? ¿Qué es Fluxus? Pero, ¿Y esto es música, y esto es música? (angustiosamente). Frente a lo que hacen éstos, Webern es un clásico de la Escuela Vienesa. Muy correcto, muy correcto. “...”. (MÜLLER ‘VERDOUX’, 1966: 29)

Los autores de estas notas ejercen la crítica musical, pero no adscriben al movimiento de la *nueva música*, por lo que amplía la visión y el panorama de lo que ocurría en el ambiente montevideano respecto a estos eventos. El factor novedad, para quienes estaban acostumbrados a la música académica tradicional europea, generó diversos comentarios como los que mencioné anteriormente. Las notas también evidenciaron el impacto de la *nueva música* en la sociedad capitalina.

La recepción de las manifestaciones artísticas de vanguardia se puede vincular con la percepción y aceptación o no de un lenguaje atonal y disonante, la familiaridad de los sonidos, el cambio de concepción en los parámetros de altura y el timbre en la organización

V Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
22-23 de novembro de 2021

del material sonoro (BELTRAMINO 2003:18) y esto repercute en la escucha y la asistencia del público montevideano a estos eventos.

Aharonián a la vez compositor y crítico escribe un par de notas en el diario *Época* del 15 de noviembre de 1965 en referencia al octavo concierto del ciclo Música Hoy que se llevó a cabo durante ese año, manifestando por un lado la carencia en la difusión de los conciertos y lo que esta acción puede incidir en la asistencia del público:

Consideramos al ciclo “Músicahoy” como una de las iniciativas más importantes en el campo de lo musical, en la presente temporada montevideana. Siendo éste un punto sobre el que ÉPOCA volverá en próximas ediciones, quisiéramos hoy anotar solamente nuestra disconformidad con la reducida publicación de que han sido objeto todos los conciertos realizados. Y señalar nuestra objeción, en términos generales, a la ausencia total de comentarios verbales. En un medio no preparado, parecería necesario dar al público la información necesaria sobre todo eso muy nuevo que le toca presenciar en cada una de las etapas del ciclo. Parecería, decimos- (AHARONIÁN, 1965:11)

Otra de las críticas que evidencian la participación del público es la realizada por el crítico musical Washington Roldán en el diario *El País* del 6 de noviembre de 1976 respecto al estreno de dos obras de compositores uruguayos, René Marino Rivero y Sergio Cervetti. Roldán presenta en una frase la recepción del público en referencia a la obra de Rivero: “La prueba está que el auditorio heterogéneo de los “Conciertos de los Domingos” la recibió con un calor espontáneo que rara vez despiertan estos lenguajes de avanzada.” (ROLDÁN 1976)

En la prensa no solo se destacaron los conciertos y las obras locales sino también los eventos a nivel regional, la organización de cursos, actividades, programas que acompañaron el tránsito y el desarrollo de la *nueva música*. El *Núcleo Música Nueva*, constituido en sus inicios por Coriún Aharonián, Conrado Silva, Ariel Martínez, Héctor Tosar y Daniel Viglietti, llevaba la voz cantante en la organización de eventos relacionados con la música de vanguardia. En la prensa se encontró información y crítica a:

1. los propios conciertos del *Núcleo* en diferentes salas de Montevideo⁴,
2. las obras teatrales cuyas ambientaciones sonoras estuvieron a cargo de compositores de ese núcleo musical,
3. el *Ciclo Música Hoy*, realizado en el Instituto General Electric (IGE) que dirigió Jacques Bodmer en 1965,

⁴ Alianza Francesa, Teatro El Tinglado, Teatro del Anglo, Teatro El Galpón, Instituto Italiano de Cultura, Auditorio Carlos Vaz Ferreira, Teatro La Gaviota, Teatro Circular.

<https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/>

<https://www.youtube.com/@simp.int.musicaecritica>

<https://www.facebook.com/musicaecritica>

4. el *Encuentro de Música Aleatoria* organizado por el IGE en 1966 con participación de compositores latinoamericanos,
5. los *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea*
6. comentarios sobre edición de discos como por ejemplo: *Música Latinoamericana 4* con las composiciones electroacústicas: *Equus* de Conrado Silva, *El Gloton de Pepperland* de Ariel Martínez y *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Juan Díaz de Solís*, de Coriún Aharonián, en 1977
7. y notas relacionadas con compositores de otros países o actividades a nivel regional como por ej. *La Semana de Vanguardia 1968* en Santos, Brasil y algunos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea* que se llevaron a cabo en ese mismo país.

La escena y las experiencias musicales con medios electroacústicos

Esta última parte del artículo está centrada en las experiencias con medios electroacústicos y la escena relativa al teatro y la danza, aquellas que fueron identificadas en la prensa periódica en Uruguay en las décadas referidas.

El novelista Carlos Reherman escribió sobre las “Vanguardias retrasadas en el teatro uruguayo” y la responsabilidad de actualización en esta materia en la segunda mitad del siglo XX:

“...”. La danza, la música y las artes visuales empujaron a algunos elencos hacia experimentos más cercanos a lo que estaba ocurriendo en esos mismos años en Argentina, Brasil y las ciudades europeas más dinámicas en cuanto a generación de propuestas artísticas. “...” Músicos de aquel entonces, influenciados por movimientos como FLUXUS “...” y seguidores locales de los experimentos electroacústicos de Edgard Varèse, como Coriún Aharonián y Conrado Silva (cuyo vínculo con el teatro lo convertiría en un experto en acondicionamiento acústico de salas de espectáculos a nivel internacional) se acercaron a los teatros más revolucionarios, con lo cual se produjeron espectáculos con vocación rupturista. (REHERMANN, 2014: págs 68-69)

A partir del material consultado se pudieron constatar diversas experiencias en música compuesta para escena. En la década de 1960 las prácticas con medios electroacústicos se destacaban como *música incidental*, *ambientaciones sonoras* o *banda sonora* para obras de teatro y otras relacionadas con la danza. Conrado Silva escribe algunas piezas críticas en las cuales pone de manifiesto el juego de valoración de la música en la obra teatral en función del texto, la importancia de una y de otra, las posibilidades de ese

momento de que la música no tuviera una función meramente accesoria y lo que esto implica para la concientización de este ‘nuevo lenguaje compartido’.



Fig 1. Semanario Marcha, 29 de diciembre de 1967, pág. 22

De estas experiencias nacieron luego algunas obras autónomas y otras han quedado como música incidental adheridas solamente a la obra teatral y también como testimonio de los inicios de la música electroacústica. La mayoría de los documentos sonoros originales no se pudieron consultar, ya sea porque no se registraron o porque se extraviaron. Se ubicaron algunos de ellos en cintas magnéticas en el acervo de la Comedia Nacional, conservados físicamente en el Centro de Investigación Documentación y Difusión de las Artes Escénicas del Teatro Solís y otros en Radiodifusión Nacional del Uruguay que gestiona el acervo sonoro del SODRE. Fue posible constatar a través de los comentarios de prensa la existencia, al menos en el momento de realización de las obras teatrales, de esta primera etapa musical que luego dará paso, en el 70 a composiciones reconocidas como tales, difundidas y/o editadas.

Respecto a las prácticas para lograr un producto musical para las obras teatrales, Henry Jasa expresaba en una entrevista realizada en 2008:

“...” hacíamos los “sin fin”, la repetición, o sea, hacíamos un loop de cinta magnética y la tirábamos en una máquina y eso repetía una frecuencia, un sonido, un efecto... y la pegábamos. La cinta y ese loop pasaba por las cabezas grabadoras y así, como teníamos varias máquinas poníamos varios loop y así hacíamos todo tipos de experiencias. Con Coriún “...# hacíamos una obra que era todo con sonido de

V Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
22-23 de novembro de 2021

aluminios, todo tipo de aluminio lo traía y lo grababa; y hacíamos efectos dentro del piano, la levantábamos, le sacábamos la tapa del piano y en el encordado hacíamos miles de efectos, era brutal... trabajábamos dentro del encordado, ya ahí hacíamos la escuela de los ruidistas. Que en aquel momento el famoso era Cage, un norteamericano. (...) JASA: Malán, Montevideo 25/07/2008.

En este primer período caracterizado por ser particularmente analógico, Jasa tuvo un papel importante no solo por haber enseñado “secretos” y técnicas de montaje, sino también por haber realizado junto a Luis Campodónico el “primer documento compositivo en aplicar los recursos de la electroacústica en combinación con instrumentos en vivo y acción teatral que se registra en Uruguay”, como lo expresa la musicóloga y compositora Graciela Paraskevaídis en el disco compacto *Misterios del Hombre solo*.

Otro ejemplo de estas experiencias es la de la música creada por Conrado Silva para la obra teatral *Antígona* de Sófocles, bajo la dirección de José Estruch, puesta en escena en 1965 por un grupo de estudiantes de la Escuela Municipal de Arte Dramático. En un artículo de la revista *Señal*, titulado “La Música sintética por dentro”, Silva expresaba:

“La idea del director era lograr un cercamiento a la tragedia clásica por medio de un juego escénico especialmente utilizado, de movimientos rotundos y económicos. El sonido tendría como cometido subrayar esos movimientos por una parte y por otra, crear climas sobrenaturales, cuando así lo exigía el texto. ¿Con qué contábamos para hacerlo? Solamente con tres grabadores profesionales y un aditamento para producir eco artificialmente. Nada más. Y con un tiempo estrictamente limitado para trabajar aquellas máquinas 16 horas. Ni una más. (SILVA, 1967)

En la prensa también se ubicaron notas sobre la obra *Equus* de Silva, música creada originariamente para la obra teatral homónima de Peter Schaffer, que fue estrenada en el Teatro Maria della Costa en San Pablo en 1975; luego Silva compone una obra autónoma con el mismo nombre (1976). Además de la música editada, recientemente se ubicó la cinta magnética (reel tape) original de la grabación sonora de la representación de la obra de teatro por la Comedia Nacional en el año 1977.

En el caso del compositor Aharonián, los artículos de prensa consultados refieren a la elaboración de la *ambientación sonora* o *banda sonora*. La primera que se registra es en el año 1960, *Inspección* (Ispezione) del dramaturgo italiano Ugo Betti, en la cual utiliza grabadores como recursos compositivos. En años sucesivos, Aharonián continuó incursionando en esta área del teatro y los recursos electroacústicos. En 1967 compuso *Música para aluminios*, como obra autónoma, desarrollada a partir de la música para la obra de teatro *El paseo de los domingos* de Georges Michel, puesta en escena en diciembre de ese

V Simpósio Internacional Música e Crítica
 Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
 22-23 de novembro de 2021

mismo año y editada en 1995 (una parte de la versión integral)⁵. El proceso de creación sonora de esta obra fue comentado por Jasa anteriormente en las experiencias realizadas en los estudios del SODRE. También aparecen tres notas críticas acerca de esta obra: una a cargo de Conrado Silva en el semanario *Marcha* del 29 de diciembre de 1967, otra de Ramón Mérica en el diario *El País* del 10 de diciembre y la tercera de Gerardo Fernández en *Marcha* del 15 de diciembre de ese mismo año, ambas. En estos dos últimos casos, las notas hacen referencia a una mínima crítica de la obra teatral y la música a cargo de Aharonián con los términos: ‘sonidos aleatorios’ y ‘música concreta’. En el año 1975 se presenta en carteleras la obra *Rinocerontes* de Eugène Ionesco y las críticas en los diarios *El Día* y *El País* hacen referencia a la bien lograda atmósfera con la *banda sonora* de Aharonián.

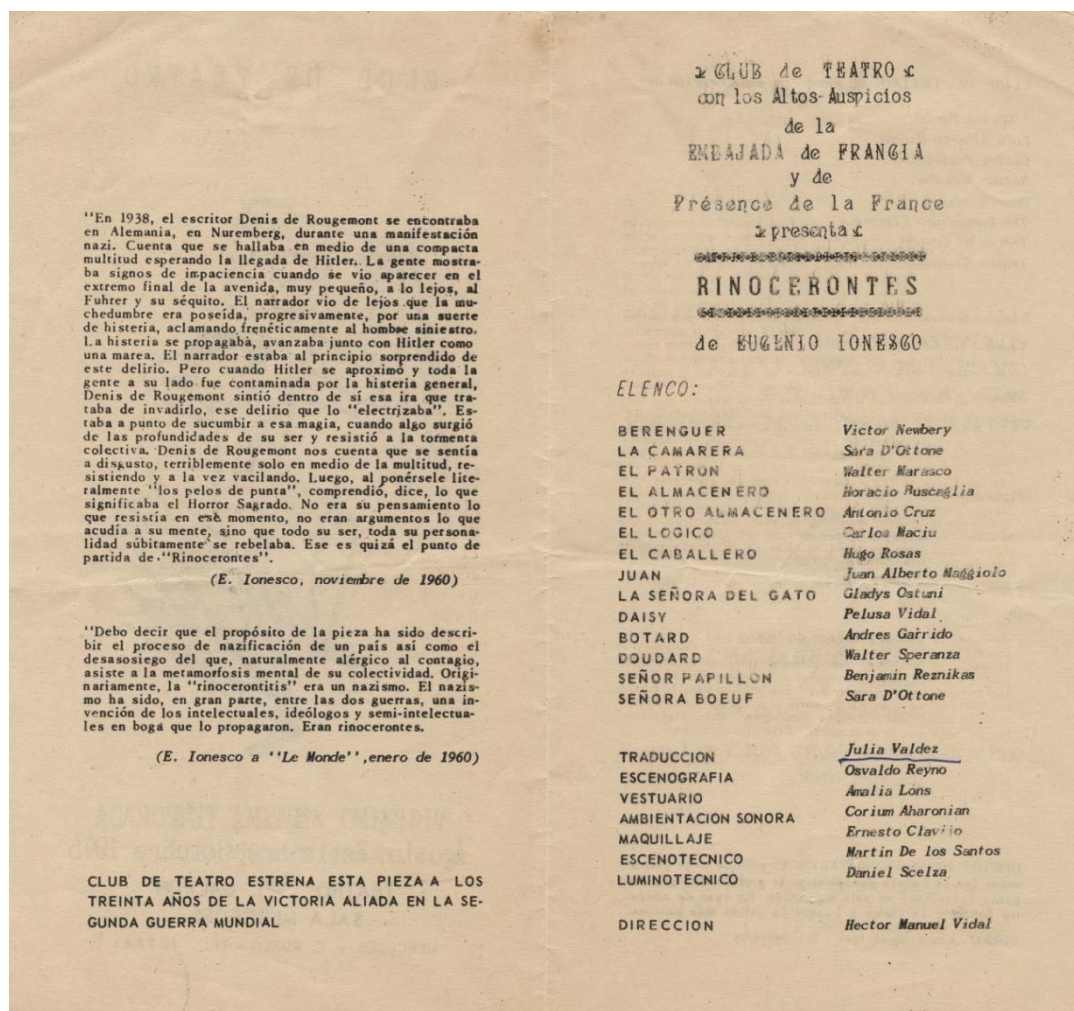


Fig 2. Programa de la obra teatral *Rinocerontes*. CIDDAE, Teatro Solís

⁵Sólo parte I: María Teresa Sande, Conrado Silva, Coriún Aharonián, CD “Gran Tiempo” Ediciones Tacuabé T/E 25, Uruguay, 1995. Segunda edición: sólo parte I: mismos intérpretes, CD, Agadu, Uruguay, 1998

V Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
22-23 de novembro de 2021

Con respecto a trabajos de electroacústica y danza, la prensa de 1979 hace referencia a dos ‘contribuciones coreográficas’ en el *Primer Festival de Música Nueva del Uruguay*, organizado por el *Núcleo Música Nueva*. Ambas obras fueron interpretadas por la bailarina y coreógrafa uruguaya Iris Mouret y un grupo de bailarines. En el caso de la obra *Raga III* (1971) de Sergio Cervetti, reúne trombón y medios electroacústicos, y, a la inversa de otras experiencias conjuntas con la danza, se agrega posteriormente la versión coreográfica:

El programa comenzó con “Raga III” (1971), versión coreográfica de Sergio Cervetti (Dolores, Uruguay, 1940), la audición para el país. Autor especializado en música de avanzada, ha desarrollado una abundante producción electroacústica en el Centro de Música Electrónica Columbia Princeton (CPEMC), Nueva York, del cual con ejemplo de esta creación con dibujo coreográfico del mismo compositor, interpretado por Iris Mouret. Usando una potente fuente sonora, obstinadamente, la bailarina muestra – de lo más sencillo a lo más complejo- al cuerpo humano plegado, desplegado y replegado sucesivamente, en actitudes elementales líricas, que se avienen muy bien con el fondo sonoro. La parte coreográfica reveló seriedad de concepción y de ejecución. (GIGUENS RISSO, 1979).

En el mismo festival, se interpreta *Cor Incurvatum* (1972-1973) de Conrado Silva, música incidental electroacústica, en su primera audición para el Uruguay

Composición efectuada en estudio propio, en Brasilia, residencia del autor, promovió los mejores momentos de esta jornada. Mientras la fuente sonora dominante monótona en la 1ª parte, permitió al excelente grupo de bailarines de Iris Mouret una lograda coreografía colectiva de diseño de cuarteto –entre diversos deslizamientos conjuntos- muy acorde con lo sonoro. Esto acació con la formación de pareja de la 2ª mitad, en estilo de José Limón, donde la equivalencia entre lo visual y lo auditivo tal vez se facilitó por lo último, muy próximo a la imitación de sonidos de la naturaleza viva del medio ambiente. Cabe felicitar este hallazgo de ideación y de ejecución, que ratifica –una vez más- la creencia de estar las posibilidades de música de avanzada en la integración y con otras artes teatrales, y no en pretendida e imposible autonomía de expresión. (GIGUENS RISSO, 1979)

Ambos creadores realizaron las composiciones viviendo en otros países y utilizando otros medios que les permitieron mejoradas posibilidades sonoras.

En la década de 1970 se utilizaron equipos personales de grabación y edición del sonido y en 1974 se creó el *ELAC, pequeño estudio de Montevideo*, una iniciativa de Aharonián con la participación de otros compositores (Fernando Condon, Carlos Da Silveira, Conrado Silva) y la compositora Paraskevaídis. El ELAC aparece mencionado en algunos

V Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
22-23 de novembro de 2021

artículos haciendo hincapié en los logros compositivos a partir de las estas modestas instalaciones.

La música electroacústica no tuvo la aceptación del gran público pero funcionó en tanto prácticas y experiencias creativas provocadoras de cambios, novedosas para la audiencia y también para la crítica. Para quienes componían, significó una nueva forma (o formas) de abordar la creación musical, algo que ya estaba sucediendo en otros países latinoamericanos y en el hemisferio norte. Las fuentes hemerográficas dieron cuenta de un movimiento en la música y en otras disciplinas artísticas que no estaban distantes a lo que se estaba experimentando en el continente. En este caso fueron un apoyo para afirmar o no lo que los compositores y técnicos testimoniaron.

Referências

Bibliográficas

AHARONIÁN, Coriún. Opinión nada más. *Época*, Sección Espectáculos, Montevideo 15 de noviembre de 1965.

BELTRAMINO, Fabián. ‘La relación del público con la música electroacústica’. En: Documentos de Jóvenes Investigadores, No. 3, 2003. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Argentina/iigg-uba/20110318041749/ji3.pdf>

CASCUDO, Teresa. “Periodismo, prensa y música: Recetas para una ensalada musicológica contemporánea”. Simpósio Internacional Música e Crítica (1.: 2017: Pelotas, RS) [recurso eletrônico]. Anais do I Simpósio Internacional Música e crítica: lembrança aos 80 anos do falecimento de Oscar Guanabara. / organizadora Amanda Oliveira; organizador e editor Luiz Guilherme Goldberg. Pelotas, 2019, pp. 27-43

CLARO VALDÉS, Samuel. "Panorama de la música experimental en Chile", *RMCh*, XVIII/83 (enero-marzo, 1963), pp. 111-118.

FORNARO BORDOLLI, Marita. “Criticism, Power and Canon in Uruguay (1950-2000): between Conservatism and Avant-garde”, En: Music Criticism 1950-2000, editado por Roberto Illiano y Massimiliano Locanto, Turnhout, Brepols, 2019 (Music, Criticism & Politics, 8), pp. 149-153.

GIGUENS RISSO, Nelson. Música Nueva: contribuciones coreográficas. *El Día*, Montevideo 16 de diciembre de 1979.

MAÑÉ GARZÓN, Pablo. Apoteosis de la vaguedad. *Marcha* N° 1082, Año XXIII, pág 17, Montevideo, 3 de noviembre de 1961.

MÜLLER, Mauricio (Verdoux). Encuentro de Música Aleatoria. Artes y Partes. *Marcha*. N° 1331, Año XXVIII, pág 29, Montevideo, 25 de noviembre de 1966.

REHERMANN, Carlos. *Vanguardias retrasadas en el teatro uruguayo: el rol actualizador de Teatro Uno*. 115pp. Tesis para defender el título de Maestría de Historia y Teoría del teatro.

V Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
22-23 de novembro de 2021

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Información, Universidad de la República, Montevideo, setiembre 2014.

ROLDÁN, Washington. Dos estrenos uruguayos. *El País*, Montevideo 6 de noviembre de 1976.

SANS, Francisco; LÓPEZ CANO, Ruben (Editores). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas, Fundación Celarg, 2011 (Colección de musicología latinoamericana Curt Lange, 1).

SANTOS, Sergio Marcelo de los. “Para una topología de la crítica: ¿qué se ha dicho sobre la ópera producida en Montevideo entre 2016 y 2018?”, Trabajo presentado en el Congreso internacional “intercâmbios nortesul”: colaborações, tensões, hibridaçõess, São Paulo, UNESP, 2018.

SILVA DE MARCO, Conrado. Música experimental y Música Contemporánea. Revista *Clave* n° 51. Voz de la juventud musical uruguaya. Págs. 22 y 23. Montevideo, mayo-junio 1963.

------. La Música sintética por dentro. *Señal* n° 6. Publicación cultural, Montevideo, agosto 1967.

------. Música para teatro. *Marcha* N° 1385-Año XXIX, pág. 22, 29 de diciembre de 1967.

------. Vanguardia en Santos. *Marcha* N° 1407, pág 24, Montevideo, 21 de junio de 1968.

Entrevistas

AHARONIAN, Coriún. Entrevista de Fabricia Malán C, Alexander Laluz, Camilo Rodríguez y Pablo Gómez, Montevideo, 4 de octubre de 1999. Registro escrito

JASA, Henry. Entrevista de Fabricia Malán C., 25 de julio de 2008, Montevideo, SODRE. Registro sonoro.

SILVA DE MARCO, Conrado. Entrevista de Fabricia Malán C. y Natalia Cabrera, Montevideo, Escuela Universitaria de Música, 12 de mayo de 2006. Registro sonoro

V Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
22-23 de novembro de 2021

Fabricia D. Malán Carrera - Licenciada en Musicología de la Universidad de la República, Uruguay; doctoranda en Musicología de la Universidad Católica Argentina; diplomado Iberoamericano en Patrimonio Sonoro y Audiovisual. Trabajos relacionados con los archivos sonoros: Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán (MEC), Archivo Zitarrosa (UdelaR-CIDDAE-MEC), Acervo Musical Valdense (privado), en Radiodifusión Nacional del Uruguay como coordinadora del Archivo Fonográfico y como programadora de Radio Clásica. Participación en diversos proyectos de investigación en la Universidad de la República desde el año 1996: Elaboración de Tesauro sobre Música en lengua castellana, Archivo Jaurés Lamarque Pons, Archivo de Música Electroacústica Uruguay, La música popular en el Teatro Solís, la recuperación y análisis de los registros sonoros históricos de la Comedia Nacional y en la elaboración del Proyecto Archivo de Medios Públicos (SeCAN-MEC). Integrante del Grupo de Investigación GIDMUS – Grupo I+D “Música y Sociedad” (Universidad de la República) y colaboradora en la Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales.

<https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/>
<https://www.youtube.com/@simp.int.musicaecritica>
<https://www.facebook.com/musicaecritica>