

Entre instituciones, mediaciones y redes: el Internationales Musikinstitut Darmstadt y el campo musical argentino entre 1948 y 1973

Joevan de Mattos Caitano

Universität Paderborn

<https://orcid.org/0000-0002-6925-5664>

joevan.caitano@yahoo.com.br

Recibido: 24 de octubre de 2025

Aceptado: 27 de mayo de 2026

Resumen

Este artículo analiza la historia de las redes configuradas por las relaciones entre los Darmstädter Ferienkurse y el campo musical argentino entre 1948 y 1973 desde enfoques transculturales. A partir de documentación conservada en el Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD-Archiv), propone una relectura crítica de los modelos historiográficos basados en la dicotomía centro-periferia. El estudio reconstruye una compleja red de instituciones, mediadores y músicos en la que intervienen el Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM), la Universidad Nacional de Cuyo, la Universidad Nacional de Córdoba, así como organismos de diplomacia cultural, entre ellos la Embajada de la República Argentina en Bonn e Inter Nationes. Entre los principales mediadores y figuras artísticas destacan Mauricio Kagel, Hilda Dianda, Jorge Zulueta, Francisco Curt Lange, Raúl R. Bulgheroni, Magda Sörenson, José Habschied y Wolfgang Steinecke, cuyas trayectorias permiten comprender los procesos de



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

circulación, mediación y apropiación de la música contemporánea desde finales de la década de 1940. Lejos de una recepción pasiva, el artículo demuestra que los vínculos entre Darmstadt y la Argentina favorecieron la configuración de un espacio dinámico de intercambio cultural que contribuyó activamente a la reconfiguración de la modernidad musical en el contexto argentino.

Palabras clave: Darmstadt, Argentina, música contemporánea, redes, mediación

Between Europe and the Southern Cone: The Internationales Musikinstitut Darmstadt and the Argentine musical field between 1948 and 1973

Abstract

This article examines the networks established through the relationships between the Darmstadt Summer Courses and the Argentine musical field between 1948 and 1973 from a transcultural perspective. Drawing on documentation preserved in the archive of the Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD-Archiv), it proposes a critical reassessment of historiographical models based on the centre-periphery dichotomy. The study reconstructs a complex network of institutions, mediators, and musicians involving the Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM), the Universidad Nacional de Cuyo, the Universidad Nacional de Córdoba, as well as cultural diplomacy organizations such as the Embassy of the Argentine Republic in Bonn and Inter Naciones. Among the principal mediators and artistic figures are Mauricio Kagel, Hilda Dianda, Jorge Zulueta, Francisco Curt Lange, Raúl R. Bulgheroni, Magda Sörenson, José Habschied, and Wolfgang Steinecke, whose trajectories reveal the processes of circulation, mediation, and appropriation of contemporary music from the late 1940s onward. Rather than portraying Argentina as a passive recipient of European musical developments, the article demonstrates that the interactions between Darmstadt and Argentina fostered a dynamic space of cultural exchange that actively contributed to the reconfiguration of musical modernity within the Argentine context.

Keywords: Darmstadt, Argentina, contemporary music, networks, cultural mediation

Introducción

La historia de los Darmstädter Ferienkurse y del Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD) ha sido escrita, en gran medida, desde una perspectiva

predominantemente europea, centrada en el papel de compositores, intérpretes e instituciones de la posguerra en la construcción de la modernidad musical.¹ Aunque investigaciones recientes han cuestionado la idea de una homogénea “Escuela de Darmstadt” y han destacado las dimensiones institucionales y transnacionales de los Ferienkurse, las relaciones entre Darmstadt y América Latina continúan ocupando un lugar relativamente marginal en esta historiografía.² Cuando América Latina aparece en estos relatos, suele ser presentada como un espacio periférico de recepción antes que como un agente activo en los procesos de circulación, mediación y transformación de la música contemporánea.

Este artículo examina las relaciones entre el Internationales Musikinstitut Darmstadt y el campo musical argentino entre 1948 y 1973 a partir de materiales conservados en el IMD-Archiv, incluyendo correspondencia, programas de concierto, documentos institucionales, publicaciones periódicas y materiales impresos.³ En lugar de interpretar estos intercambios como un proceso unidireccional de influencia estética, el estudio propone analizarlos como una red de mediaciones en la que participaron instituciones académicas, organismos estatales, mediadores individuales, plataformas editoriales y figuras artísticas con funciones diferenciadas dentro de un mismo sistema de circulación cultural.

- 1 Rudolf Stephan, ed., *Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse 1946–1996* (Stuttgart: DACO Verlag, 1996); Gianmario Borio y Hermann Danuser, eds., *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, 4 vols. (Freiburg: Rombach, 1997); Martin Iddon, *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013); Rainer Nonnenmann, ed., *Mit Nachdruck: Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik* (Mainz: Schott, 2010); Heinz-Klaus Metzger y Rainer Riehn, eds., *Darmstadt-Dokumente I, Musik-Konzepte*, Sonderband (München: Edition Text + Kritik, 1999); Antonio Trudu, *La “scuola” di Darmstadt* (Milán: Unicopli, 1992); Paul Attinello, Christopher Fox y Martin Iddon, eds., *Other Darmstadts* (Abingdon: Routledge, 2007); James Davis, “Re-hearing the ‘Darmstadt School’: Or, Politics Beyond Pluralism”, *Music & Politics* 19, nro. 1 (2025), <https://doi.org/10.3998/mp.8029>; Susanne Heiter y Dörte Schmidt, eds., *Ereignis und Geschichte: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1962–1994* (Munich: edition text+kritik, 2025).
- 2 Jim Igor Kallenberg, *Kranichsteiner Gespenster / Specters of Kranichstein: Was war die Darmstädter Schule? / What was the Darmstadt School?* (Hofheim am Taunus: Wolke Verlag, 2025); Luise Adler, “Die ‘Darmstädter Avantgarde’ und die ‘Postmoderne’: Tradition und Fortschritt in der Musik nach 1945,” en *Musikwissenschaftliche und musikalische ‘Schulen’: Strukturen, Analyse, Dynamiken*. 33. *Internationales Online-DVSM Nachwuchssymposium*, ed. Flavia Hennig y Elizaveta Willert (Dresden: musiconn.publish, 2024), 35–49, <https://doi.org/10.25366/2024.92>; Hermann Danuser, “The ‘Darmstadt School’—Facticity and Myth,” en *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation*, vol. 2, ed. Gianmario Borio y Hermann Danuser (Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997), 333–380.
- 3 Dörte Schmidt, “The ‘Darmstadt Events’: Archival Strategies, Music-Historical Work and Cultural-Political Research Perspectives on the Development of the Digital Archive,” *Archival Notes: Sources and Research from the Institute of Music* 3 (2018): 147–157.

El análisis tiene en cuenta el papel del musicólogo Francisco Curt Lange como mediador transnacional durante la década de 1950 y en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella como principal nodo institucional de articulación entre Argentina y Darmstadt desde la década de 1960. Asimismo, se consideran las trayectorias de compositores, intérpretes, críticos, universidades y actores diplomáticos que contribuyeron a la circulación internacional de la nueva música entre Argentina y Europa.

A partir de la reconstrucción de estas redes, el artículo sostiene que las relaciones entre Darmstadt y la Argentina no pueden comprenderse adecuadamente mediante modelos rígidos de centro y periferia. Como señalaron posteriormente algunos compositores latinoamericanos vinculados a los propios Ferienkurse, la noción de periferia depende del lugar desde el cual se define el centro. El caso argentino revela, por el contrario, una dinámica más compleja de mediación, negociación e intercambio institucional, en la que actores latinoamericanos participaron activamente en la configuración de las redes transnacionales de la música contemporánea de posguerra.

Darmstadt en la prensa germanoparlante argentina (1948)

La primera aparición documentada de los Darmstädter Ferienkurse en el espacio cultural argentino se produjo en la prensa germanoparlante de Buenos Aires. Un ejemplo significativo es el artículo *Musiktage in Darmstadt – eine Trotzdem-Veranstaltung*, publicado el 9 de septiembre de 1948 y conservado en el IMD-Archiv.⁴ El texto presenta a Darmstadt como una iniciativa cultural capaz de sostenerse “a pesar de todo” (*trotzdem*), en referencia a las dificultades económicas derivadas de la reforma monetaria alemana de posguerra.⁵

Desde sus primeras representaciones mediáticas, Darmstadt aparece así asociado no solo a la innovación estética, sino también a la reconstrucción cultural de Alemania. El artículo destaca la presencia internacional de compositores, intérpretes y estudiantes europeos, describiendo los cursos como un espacio que

4 “Musiktage in Darmstadt – eine Trotzdem-Veranstaltung”, 9 de setiembre de 1948, Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD-Archiv), Signatura: IMD-A100187-200139-07.

5 Michael Brackmann, *Vom totalen Krieg zum Wirtschaftswunder: die Vorgeschichte der westdeutschen Währungsreform, 1948* (Essen: Klartext, 1993); Siegfried Freick, *Die Währungsreform 1948 in Westdeutschland: Weichenstellung für ein halbes Jahrhundert* (Schkeuditz: Schkeuditzer Buchverlag, 2001); Amy C. Beal, *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification* (Berkeley: University of California Press, 2006).

articulaba conciertos, seminarios y debates sobre la nueva música. Asimismo, subraya el carácter desafiante de la *Neue Musik*, entendida como una práctica estética que exigía nuevas formas de escucha y confrontación crítica.

La circulación de esta imagen de Darmstadt en el contexto de la comunidad germanoparlante de Buenos Aires evidencia el papel de las redes migratorias y lingüísticas en la difusión temprana de la música contemporánea europea en América Latina. En esta fase inicial, sin embargo, la relación con la Argentina permanecía fundamentalmente en el plano discursivo y mediático, sin vínculos institucionales directos. La transformación de esta recepción indirecta en redes más estructuradas de intercambio se produciría recién en la década de 1950 mediante la acción de mediadores transnacionales como Francisco Curt Lange.

Francisco Curt Lange como mediador fundacional (1950-1955)

El pasaje desde una recepción meramente discursiva de Darmstadt en la Argentina hacia formas más concretas de intercambio institucional comenzó a configurarse a inicios de la década de 1950 mediante la intervención de un actor cuya trayectoria excedía ampliamente el espacio argentino: el musicólogo Francisco Curt Lange. Su papel en la activación de los primeros contactos entre el Internationales Musikinstitut Darmstadt y América Latina no puede entenderse como un episodio aislado, sino como el resultado de una vasta red intercontinental de relaciones académicas, editoriales y musicológicas que Lange había construido desde la década de 1930 en el marco de su proyecto de americanismo musical. En este sentido, su mediación no consistió simplemente en transmitir informaciones o facilitar direcciones postales, sino en poner a disposición de Darmstadt una infraestructura previa de contactos, publicaciones, repertorios y circuitos de circulación musical ya consolidados en el continente americano.

La aproximación entre Wolfgang Steinecke y Curt Lange fue posibilitada por Hans-Joachim Koellreutter, quien había participado en los Darmstädter Ferienkurse de 1949 como conferencista invitado con una ponencia sobre el dodecafonismo en Brasil. Fue él quien recomendó a Lange como interlocutor idóneo para iniciar intercambios con América Latina, reconociendo en su figura no solo a un musicólogo de amplio prestigio regional, sino también a un organizador capaz de articular instituciones, compositores y publicaciones a escala continental. La carta enviada por Steinecke a Lange el 1 de marzo de 1950, dirigida al Instituto de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza, constituye así un documento

inaugural para la historia de las relaciones entre Darmstadt y el Cono Sur. En ella, Steinecke presenta el perfil del Kranichsteiner Musikinstitut, fundado en 1946, describe sus actividades —los cursos de verano, la Kranichsteiner Musikgesellschaft, la secretaría de Alemania Occidental de la Internationale Gesellschaft für Neue Musik— y, sobre todo, subraya la importancia de construir una biblioteca de nueva música lo más completa posible. En ese marco, solicita a Lange el envío de publicaciones de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores y le pregunta por las posibilidades de ampliar, a través de América Latina, los fondos documentales del Instituto. La carta deja ver, con notable claridad, que el interés de Steinecke por el continente americano no se limitaba a una curiosidad periférica, sino que formaba parte de una estrategia más amplia de internacionalización documental e institucional de Darmstadt.⁶

La respuesta de Lange, fechada en mayo de 1950, confirma que el intercambio propuesto por Steinecke encontraba en Mendoza un interlocutor dispuesto y estructuralmente preparado para sostenerlo. Aun reconociendo las dificultades materiales derivadas de la instalación reciente del Instituto de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo y de sus múltiples compromisos de investigación, Lange manifiesta su interés en colaborar con Darmstadt y procede al envío de un conjunto significativo de materiales vinculados a la música contemporánea americana. La importancia de esta reacción radica en que desplaza el vínculo desde el plano de la información hacia el de la circulación material efectiva: partituras, revistas, repertorios y contactos comienzan a transitar entre ambos espacios. De este modo, la relación deja de depender exclusivamente de representaciones mediáticas o referencias indirectas y se convierte en una forma de cooperación archivística e intelectual.⁷

La posibilidad de que Lange asumiera esa función mediadora descansaba en una trayectoria previa excepcional. Desde el Instituto Interamericano de Musicología, fundado en Montevideo en 1938, y más tarde desde el Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo, Lange impulsó un ambicioso programa de cooperación interamericana que incluía la edición del *Boletín Latinoamericano de Música*, la actividad de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, la promoción de repertorios contemporáneos del continente y la construcción de un

6 Carta de Wolfgang Steinecke a Francisco Curt Lange, 1 de marzo de 1950, Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD-Archiv), Signatura: IMD-A100030-200628-10.

7 Carta de Francisco Curt Lange a Wolfgang Steinecke, 10 de mayo de 1950, Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD-Archiv), Signatura: IMD-A100030-200628-09.

archivo musical de alcance continental. Su proyecto no estaba orientado únicamente a la afirmación de identidades nacionales, sino a la articulación de una esfera musicológica y musical americana capaz de dialogar en términos de relativa igualdad con Europa y los Estados Unidos. Precisamente por ello, Lange representaba para Darmstadt una puerta de acceso privilegiada a un universo documental y de repertorio poco conocido en la Alemania de posguerra. Al mismo tiempo, Darmstadt ofrecía a Lange un espacio de alta visibilidad internacional desde el cual la producción musical latinoamericana podía aspirar a una circulación más amplia.⁸

En los años siguientes, este intercambio adquirió una densidad creciente. La correspondencia conservada en el IMD-Archiv muestra que Lange envió números de la *Revista de Estudios Musicales*, partituras contemporáneas, suplementos del *Boletín Latinoamericano de Música* y materiales vinculados tanto a la música nueva como al repertorio colonial latinoamericano. Esta coexistencia de temporalidades —la música contemporánea americana junto a la música religiosa de Minas Gerais o a otras fuentes históricas coloniales— no debe interpretarse como una dispersión de intereses, sino como expresión de una concepción amplia y programática de la musicología, en la que la modernidad musical del continente debía inscribirse en una historia cultural de larga duración. Así, cuando Lange remitía a Darmstadt no solo obras de compositores contemporáneos, sino también publicaciones musicológicas y repertorios antiguos, estaba proponiendo implícitamente una imagen compleja de América Latina, irreductible a exotismos o simplificaciones estilísticas.

La dimensión logística de esta mediación resulta igualmente reveladora. Las cartas de 1953, 1954 y 1955 muestran a Lange enfrentado a problemas aduaneros, limitaciones financieras y dificultades de circulación transatlántica, pero también persistentemente empeñado en sostener el flujo de materiales hacia Darmstadt. El envío de paquetes con partituras, revistas y suplementos musicales, así como la confirmación de su recepción por parte de Steinecke, pone de manifiesto que esta relación no fue meramente declarativa. Por el contrario, se trató de una colaboración efectiva, basada en un trabajo sostenido de selección, embalaje, remisión y seguimiento documental. Esta dimensión práctica reviste especial importancia, porque permite comprender que las redes transnacionales de la nueva música no

8 Instituto Interamericano de Musicología, ed., *El Instituto Interamericano de Musicología: Su labor de 1941 a 1947* (Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1948); Monika Fürst-Heidtmann, "Francisco Curt Lange. Pionier, Mittler, Nestor der Musikwissenschaft in Lateinamerika," *Ibero-Amerikanisches Archiv* 17, nro. 2/3 (1991): 245–258; André Guerra Cotta, ed., *Guía Acervo Curt Lange* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005); Daniela Fugellie, "Musiker unserer Zeit": *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika* (München: Edition Text + Kritik, 2018).

dependían únicamente de afinidades estéticas o de grandes instituciones, sino también de tareas concretas de mediación bibliográfica y archivística realizadas por individuos con alta capacidad organizativa.

En este contexto, la posición de Lange como director del Instituto de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo adquiere una relevancia particular para el caso argentino. Las primeras cartas entre Steinecke y Lange enlazan directamente Darmstadt con Mendoza, y no con Buenos Aires o con un gran centro estatal. Este dato es historiográficamente significativo, ya que sugiere que los primeros intercambios sistemáticos entre el IMD y la Argentina no surgieron desde las instituciones argentinas más visibles del canon posterior, sino desde una plataforma musicológica regional cuya densidad intelectual e inserción continental permitían una proyección internacional inesperadamente temprana. En otras palabras, la red Darmstadt–Argentina no comenzó como una relación ya institucionalizada entre centros equivalentes, sino como una constelación en formación, activada por un mediador que articulaba escalas locales, nacionales, continentales e intercontinentales.

Entre 1950 y 1955, por tanto, Francisco Curt Lange debe ser entendido como un mediador fundacional en un sentido preciso: no solo inauguró un intercambio entre Darmstadt y América Latina, sino que contribuyó a definir sus formas iniciales. Estas formas estuvieron marcadas menos por la movilidad personal de compositores o por acuerdos institucionales formalizados que por la circulación de publicaciones, partituras, repertorios y contactos. Antes de que existieran estructuras de cooperación más estables —como ocurriría posteriormente con el CLAEM y con otras instituciones universitarias argentinas—, fue Lange quien convirtió la curiosidad internacional de Darmstadt por América Latina en una red operativa de documentación, intercambio y reconocimiento mutuo. Su intervención marca, en consecuencia, el momento de transición entre una fase de recepción discursiva y una fase de mediación activa, en la que la Argentina comienza a inscribirse no solo como espacio de recepción de la nueva música europea, sino también como proveedor de materiales, saberes y repertorios dentro de un circuito transnacional en expansión.

Redes de información y primeros circuitos transnacionales

La mediación ejercida por Francisco Curt Lange entre 1950 y 1955 no debe entenderse únicamente como una relación bilateral entre un musicólogo sudamericano y el director del Internationales Musikinstitut Darmstadt. Más bien, esa correspondencia permite reconstruir la emergencia de un primer circuito

transnacional de información, publicaciones y repertorios en el que Darmstadt se vinculó con América Latina a través de nodos múltiples, escalas superpuestas y mediaciones heterogéneas. En este sentido, el valor historiográfico de la documentación no reside solo en el contenido de las cartas, sino en la red que estas dejan entrever: una trama de instituciones, editoriales, revistas, compositores, archivos y proyectos musicológicos que conectaban Mendoza, Montevideo, Buenos Aires, Río de Janeiro, Alemania Occidental y otros espacios del Atlántico cultural de posguerra.⁹

Uno de los rasgos más significativos de este circuito incipiente fue su carácter predominantemente documental. Antes de que la relación entre Darmstadt y la Argentina se tradujera en trayectorias de movilidad sostenida o en alianzas institucionales estables, el intercambio se estructuró sobre todo en torno a objetos materiales: revistas, boletines, catálogos, partituras, suplementos musicales y folletos. La biblioteca del IMD, concebida por Steinecke como un centro de documentación para la música contemporánea, funcionó aquí como un dispositivo central de atracción y organización del material procedente de América Latina. A su vez, la capacidad de Lange para seleccionar, compilar y remitir publicaciones convertía su archivo personal e institucional en una plataforma de irradiación continental. La red no se articulaba, por tanto, a partir de una circulación abstracta de ideas, sino mediante una economía concreta de documentos cuya transferencia exigía trabajo material, estrategias editoriales y persistencia burocrática.

En este proceso, publicaciones como la *Revista de Estudios Musicales* y el *Boletín Latinoamericano de Música* desempeñaron un papel decisivo. No solo constituían vehículos de información sobre la producción musical americana, sino que funcionaban como instrumentos de legitimación intelectual.¹⁰ Al llegar a Darmstadt, estos materiales ampliaban el horizonte documental del Instituto e inscribían a la música latinoamericana en un régimen de visibilidad internacional que, hasta entonces, había estado dominado por repertorios y debates europeos. De manera paralela, la recepción de catálogos, programas y publicaciones del IMD por parte de Lange y de otras instituciones del Cono Sur contribuía a consolidar una imagen de

9 Joevan de Mattos Caitano, "Francisco Curt Lange como musicólogo transcultural en América del Sur y sus intercambios con el Internationales Musikinstitut Darmstadt (1950-1971)," *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas* 6, nro. 6 (2023): 42-63.

10 Barbara Alge, "The Influence of German Musicology in the Work of Francisco Curt Lange," *Opus* (Porto Alegre) 20, nro. 1 (2014): 9-38; Daniela Fugellie, "¿El 'embajador de Schoenberg' en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933-1953)," *Latin American Music Review* (2018): 53-88; Monika Fürst-Heidtmann, "Francisco Curt Lange: Pionier, Mittler, Nestor der Musikwissenschaft in Lateinamerika," *Ibero-Amerikanisches Archiv* 17, nro. 2/3 (1991): 245-258.

Darmstadt como archivo vivo de la nueva música, es decir, como un espacio donde la modernidad musical se ordenaba, clasificaba y difundía mediante repertorios, series editoriales y dispositivos pedagógicos.

Este primer circuito de intercambio se sostenía, además, sobre una pluralidad de escalas. Por un lado, operaba en el nivel local, a través de instituciones concretas como el Instituto de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo. Por otro, se proyectaba en el plano continental mediante las redes interamericanas que Lange había consolidado desde la década de 1930. Finalmente, alcanzaba una dimensión intercontinental al insertarse en la estrategia de internacionalización documental del propio Darmstadt. Lo importante aquí es que estas escalas no funcionaban de manera jerárquica, sino articulada: Mendoza podía convertirse en punto de acceso a circuitos panamericanos, y estos, a su vez, podían alimentar el crecimiento de una institución alemana en reconstrucción que aspiraba a convertirse en centro de documentación internacional para la nueva música.

La participación indirecta de Hans-Joachim Koellreutter refuerza aún más esta lectura en red. Su recomendación de Lange a Steinecke tras los cursos de 1949 muestra que el vínculo entre Darmstadt y América Latina no surgió de la nada, sino a partir de conexiones previas tejidas por músicos migrantes, pedagogos y mediadores con experiencia en múltiples contextos nacionales. Koellreutter, activo entre Alemania, Brasil y luego otros espacios internacionales, encarna precisamente esa figura de pasaje que permite a Steinecke identificar en Lange a un interlocutor capaz de operar en un campo latinoamericano ya estructurado por vínculos musicológicos y editoriales. Así, los primeros circuitos transnacionales no nacen de una iniciativa unilateral de Darmstadt, sino de la confluencia entre la voluntad de internacionalización del IMD y la existencia de redes americanistas ya constituidas.¹¹

Desde el punto de vista analítico, este momento inicial obliga a matizar cualquier interpretación lineal del modelo centro-periferia. Si bien Darmstadt ocupaba una posición de creciente autoridad simbólica en la Europa de posguerra, su biblioteca y su proyección internacional dependían también de flujos documentales procedentes de otras regiones. América Latina —y, en particular, los nodos articulados por Lange— no aparece aquí como un mero espacio receptor de modernidad, sino también como

11 Joevan de Mattos Caitano, "Koellreutter como mediador entre os sul-americanos e o Internationales Musikinstitut Darmstadt (1949-1970)," *ICTUS Music Journal* 15, nro. 2 (2021): 71-92, <https://doi.org/10.9771/ictus.v15i2.46593>; Björn Heile, "Migration, the Dodecaphonic Diaspora and the Transnational Network of Musical Modernism: The Varied Career of Hans-Joachim Koellreutter," *Twentieth-Century Music* 22, nro. 3 (2025): 325-364; Daniela Fugellie, *"Musiker unserer Zeit": Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika* (Múnich: Edition Text + Kritik, 2018).

proveedor de materiales, conocimiento musicológico y repertorios contemporáneos. El intercambio era ciertamente asimétrico, pero no unidireccional. La relación se configuraba como una forma de reciprocidad desigual, en la que cada parte encontraba en la otra, recursos específicos: Darmstadt, acceso a una producción musical poco conocida en Alemania; Lange, una plataforma europea de legitimación y circulación para la música americana.

Al mismo tiempo, esta red temprana conservaba un carácter frágil. La lentitud del correo marítimo, los problemas aduaneros, la precariedad financiera de las instituciones involucradas y la dependencia de actores individuales limitaban la estabilidad del intercambio. Aunque el flujo de materiales y de información logró mantenerse, su continuidad dependía todavía de iniciativas personales más que de mecanismos institucionales consolidados. Esta situación preparó las condiciones para una etapa posterior, en la que la creación de estructuras organizativas más estables —como el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)— otorgaría una mayor densidad y continuidad a las relaciones entre Darmstadt y la Argentina.

En esta etapa, la Argentina comienza a perfilarse no solo como lugar de recepción de informaciones sobre la nueva música europea, sino como uno de los espacios desde los cuales se organiza una primera respuesta latinoamericana al proyecto documental e internacionalista de Darmstadt. Esa respuesta no adopta todavía la forma de una política estatal ni la de una institución continental plenamente consolidada; se expresa, más bien, en una suma de iniciativas editoriales, musicológicas y archivísticas que permiten establecer canales efectivos de comunicación. En ello radica la importancia de esta fase: prepara las condiciones para la institucionalización posterior de vínculos más estables y complejos.

La transición hacia esa nueva etapa se hará visible, ya en la década de 1960, con la aparición de estructuras de mayor densidad organizativa, entre las cuales el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales ocupará una posición central. Antes de llegar a ese punto, sin embargo, conviene subrayar que el CLAEM no surgió en un vacío, sino sobre un terreno previamente abonado por estos primeros circuitos documentales, editoriales y musicológicos. La red Darmstadt–Argentina, en otras palabras, no nació de golpe con las grandes instituciones de los años sesenta: comenzó a formarse en esta trama discreta de cartas, revistas, partituras y mediadores que, a comienzos de los años cincuenta, hicieron posible que el intercambio transnacional dejara de ser una promesa discursiva para convertirse en una práctica efectiva.

El CLAEM como nodo central de la red Darmstadt-Argentina (1962-1971)

Fundación, objetivos y estructura institucional

La fundación del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en el Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires constituye un punto de inflexión decisivo en la articulación de las redes entre Darmstadt y la Argentina. A diferencia de las fases anteriores –caracterizadas por mediaciones individuales, circuitos epistolares y circulación documental–, el CLAEM representa la consolidación de una infraestructura institucional específicamente orientada a la formación de compositores en el ámbito de la música contemporánea.¹²

Un folleto institucional conservado en el Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD-Archiv), fechado en torno a 1962, permite reconstruir con precisión los objetivos del centro, definidos en términos de formación avanzada, investigación musical y creación artística bajo la dirección de figuras de prestigio internacional. El documento subraya explícitamente la voluntad de ofrecer a jóvenes compositores latinoamericanos un espacio de desarrollo en diálogo con las corrientes más avanzadas del pensamiento musical contemporáneo.¹³

Reglamentación de becas y modelo pedagógico

El reglamento de becas del CLAEM revela un modelo altamente estructurado de selección, financiación y formación. Según la documentación archivística, el centro ofrecía becas completas que incluían un estipendio mensual, cobertura de gastos de viaje y acceso integral a las actividades académicas.

El programa pedagógico combinaba de manera sistemática: cursos de composición, seminarios teóricos, actividades prácticas, conciertos y presentaciones públicas, foros de discusión estética y crítica musical. Este diseño evidencia una concepción integral de la formación musical que presenta claras afinidades con la

12 Coriún Aharonián, "El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales: en búsqueda de una documentación escamoteada," *Revista del Instituto Superior de Música (Universidad Nacional del Litoral)* 5 (1996): 95–101; John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta* (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985); Hernán Gabriel Vázquez, "Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su recepción crítica en el campo musical de Buenos Aires," *Revista Argentina de Musicología* 10 (2009): 137–163.

13 Instituto Torcuato Di Tella, "Création du Centre Latinoaméricain de Hautes Études Musicales", comunicado de prensa, ca. 1962, Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD-Archiv), Signatura: IMD-A100067-202157-12.

estructura de los Darmstädter Ferienkurse, en los que la enseñanza, la experimentación y la performance constitúan dimensiones inseparables de un mismo dispositivo pedagógico.¹⁴

Al mismo tiempo, el reglamento establece criterios rigurosos de selección —incluyendo formación previa, presentación de partituras y cartas de recomendación—, lo que sitúa al CLAEM dentro de un modelo de alta especialización comparable a los centros europeos de posguerra.

Afinidades estructurales con Darmstadt

Las afinidades entre el CLAEM y Darmstadt se expresan en una convergencia estructural propia de un campo transnacional de producción musical. En este contexto, el énfasis en la pluralidad estética —expresado en la afirmación explícita de que no se impondría una orientación estilística determinada— sitúa al CLAEM en sintonía con los debates internacionales de la posguerra, en los que Darmstadt desempeñaba un papel central.

Sin embargo, esta convergencia no implica una simple reproducción del modelo europeo. El CLAEM reconfigura estos principios en función de un contexto latinoamericano específico, en el que la formación de compositores se articula con procesos de construcción cultural regional y con la necesidad de consolidar infraestructuras propias de producción, archivo y difusión.¹⁵

Internacionalización y formación de compositores latinoamericanos

El CLAEM se convierte en un dispositivo de internacionalización sin precedentes en América Latina. La participación de compositores vinculados a los circuitos europeos de vanguardia —como Olivier Messiaen, Luigi Nono, Iannis Xenakis, Aaron Copland o John Cage— evidencia la inserción del centro en redes globales de intercambio artístico e intelectual.¹⁶

Al mismo tiempo, el CLAEM desempeña un papel fundamental en la formación de una generación de compositores latinoamericanos que no se limitan a reproducir

14 "Instituto Torcuato Di Tella: Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales", ca. 1962, Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD-Archiv), Signatura: IMD-A100067-202157-13.

15 Edgardo J. Rodríguez, "El CLAEM y la modernidad musical argentina", *Revista Argentina de Musicología* 15-16 (2014-2015): 221-230.

16 Luis Eduardo Herrera, "The CLAEM and the Construction of Elite Art Worlds: Philanthropy, Latinamericanism, and Avant-Garde Music" (tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2013).

modelos europeos, sino que desarrollan respuestas propias dentro del campo internacional. Este proceso convierte al centro en un espacio de traducción cultural, en el que las estéticas de la posguerra son reinterpretadas y resignificadas desde el Sur global.¹⁷

Estas respuestas se manifestaron en la incorporación de problemáticas estéticas, sociales y culturales propias del contexto latinoamericano, sin renunciar al diálogo con las corrientes internacionales de la música contemporánea. En lugar de reproducir de manera acrítica los modelos europeos, los compositores vinculados al CLAEM adaptaron técnicas, lenguajes y procedimientos compositivos a realidades culturales diversas, favoreciendo procesos de apropiación y resignificación. Desde esta perspectiva, el CLAEM funcionó como un espacio de mediación en el que la modernidad musical fue reinterpretada desde América Latina, contribuyendo a la construcción de propuestas estéticas propias dentro del panorama internacional.

CLAEM y redes transcontinentales de la vanguardia

Desde esta perspectiva, el CLAEM puede ser entendido como un nodo central dentro de las redes transnacionales de la nueva música. La documentación conservada en el IMD-Archiv confirma no solo la existencia de vínculos institucionales con Darmstadt, sino también la densidad estructural de estos intercambios, que operan a nivel pedagógico, organizativo y simbólico.

En este sentido, el CLAEM no funciona únicamente como receptor de influencias europeas, sino como agente activo en la reconfiguración de la modernidad musical en América Latina, articulando redes que conectan Europa, América del Norte y el Cono Sur en un espacio común de experimentación estética.

Desde esta perspectiva, el modelo institucional del CLAEM puede ser interpretado como una fase de consolidación de la modernidad musical en América Latina, que sería posteriormente objeto de revisión crítica. En particular, iniciativas como los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC) replantarían de manera radical las relaciones entre pedagogía, política y creación musical, cuestionando las estructuras institucionales heredadas y proponiendo modelos alternativos de organización y circulación del conocimiento musical.

17 Hernán Gabriel Vázquez, *Conversaciones en torno al CLAEM: Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto T. Di Tella* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2014).

Instituciones académicas y apropiación local de la música contemporánea: redes editoriales y circulación de partituras en Mendoza

José Habschied y la mediación repertorial

El caso de Mendoza constituye uno de los ejemplos más elocuentes de apropiación local de la música contemporánea en la Argentina de posguerra, en el que la mediación transnacional se traduce en prácticas concretas de programación, formación y circulación de repertorio. En este contexto, la correspondencia entre José Habschied, vinculado a la Universidad Nacional de Cuyo, y Wolfgang Steinecke, director del Internationales Musikinstitut Darmstadt, permite reconstruir un dispositivo de transferencia que articula instituciones académicas periféricas, redes editoriales europeas y estrategias locales de formación musical.

La correspondencia epistolar iniciado el 19 de octubre de 1953, a instancias del mediador transnacional Francisco Curt Lange, inaugura un canal estable de comunicación que trasciende el mero intercambio institucional y se configura como una infraestructura operativa para la introducción sistemática de repertorio contemporáneo en Mendoza. Desde su primera carta, Habschied formula un proyecto doble que combina práctica interpretativa y pedagogía pública: por un lado, la consolidación de un conjunto de cámara universitario (flauta, violín y piano); por otro, la formación de públicos a través de la exposición progresiva a la música moderna. La elección de esta formación instrumental —atípica en el repertorio contemporáneo disponible— revela de inmediato las limitaciones estructurales del contexto local, al tiempo que activa una demanda específica hacia Darmstadt: acceso a obras, contactos editoriales y repertorio viable.¹⁸

La respuesta de Steinecke en noviembre de 1953 resulta particularmente significativa, no solo por reconocer la escasez de obras para dicha formación, sino por activar una lógica de mediación que se convertirá en modelo para intercambios posteriores. Por un lado, propone integrar la demanda de Habschied en el circuito creativo de los Ferienkurse, incentivando la composición de nuevas obras; por otro, redirige estratégicamente el foco hacia combinaciones instrumentales más accesibles —flauta sola, flauta y piano, violín y piano—, facilitando así la implementación inmediata de repertorios en el contexto mendocino. Esta operación revela una dimensión clave del IMD como agente mediador: no solo transmite

¹⁸ Carta de José Habschied al Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD), 19 de octubre de 1953, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100020-200440-13.

repertorios existentes, sino que adapta su circulación a las condiciones materiales y performativas de los contextos receptores.¹⁹

La correspondencia posterior evidencia la progresiva consolidación de un circuito editorial transnacional. A partir de febrero de 1954, Steinecke activa contactos con editoriales como Schott y Bärenreiter, gestionando el envío de catálogos, partituras y materiales promocionales en nombre de Habschied. La intervención de estas casas editoriales introduce una dimensión fundamental en la red: la circulación de la música contemporánea depende no solo de instituciones culturales, sino de infraestructuras editoriales que regulan el acceso, la disponibilidad y los formatos de distribución del repertorio. El envío de la *Sonate für Flöte solo* de Johannes Drießler como obsequio, en contraste con la disponibilidad restringida de otras obras en régimen de alquiler, pone de relieve las tensiones entre producción musical, mercado editorial y circulación internacional.²⁰

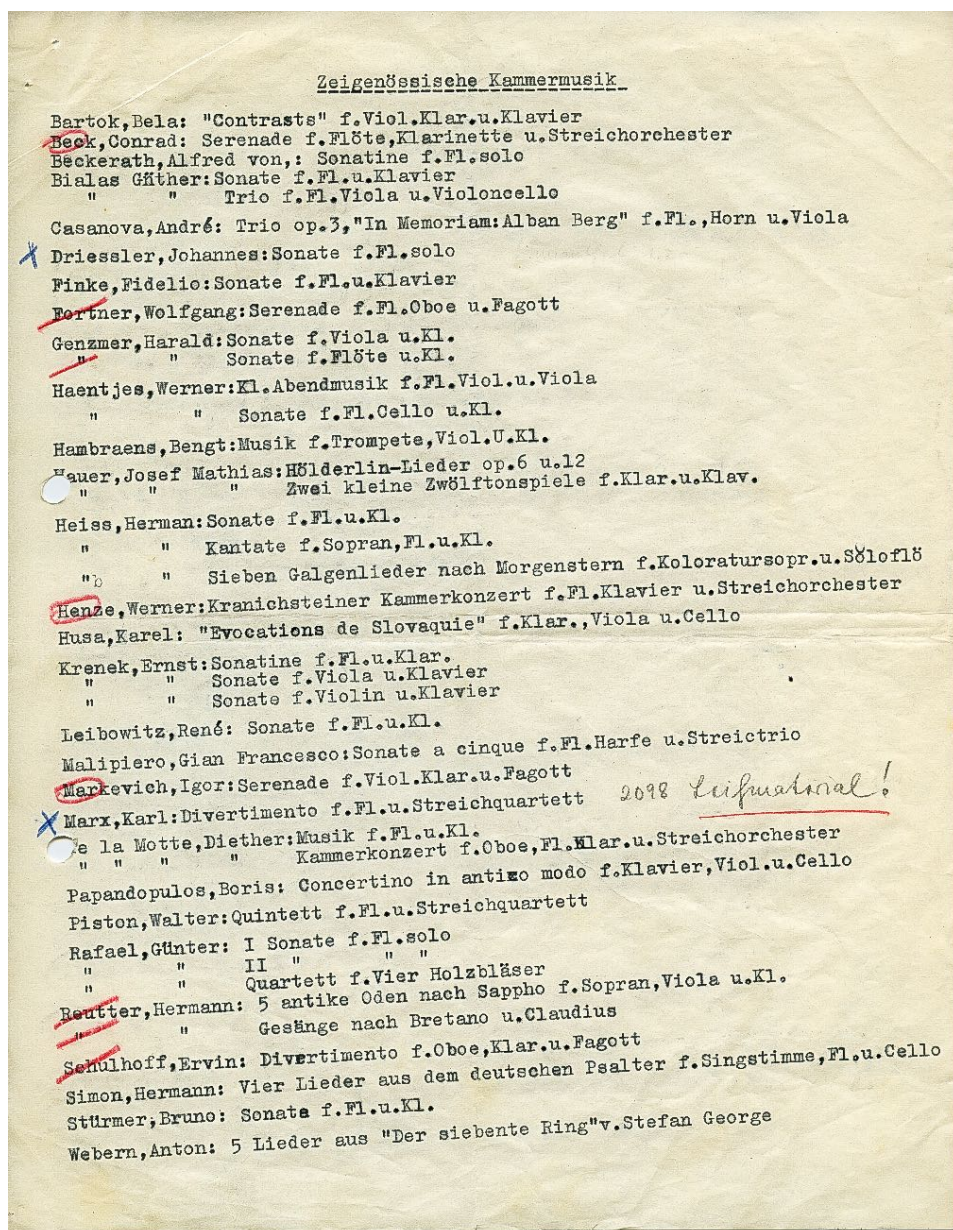
La recepción de estos materiales en Mendoza permite identificar la constitución de un repertorio que articula la modernidad musical en un contexto periférico: obras de Wolfgang Fortner, Harald Genzmer, Hermann Reutter, Kurt Hessenberg y Erwin Schulhoff, entre otros, configuran un horizonte estético que combina neoclasicismo tardío, modernismo centroeuropeo y primeras aproximaciones a la vanguardia de posguerra. Más allá de su valor individual, estas obras funcionan como unidades operativas dentro de un sistema de programación, en el que la disponibilidad material condiciona la configuración de la escucha contemporánea.

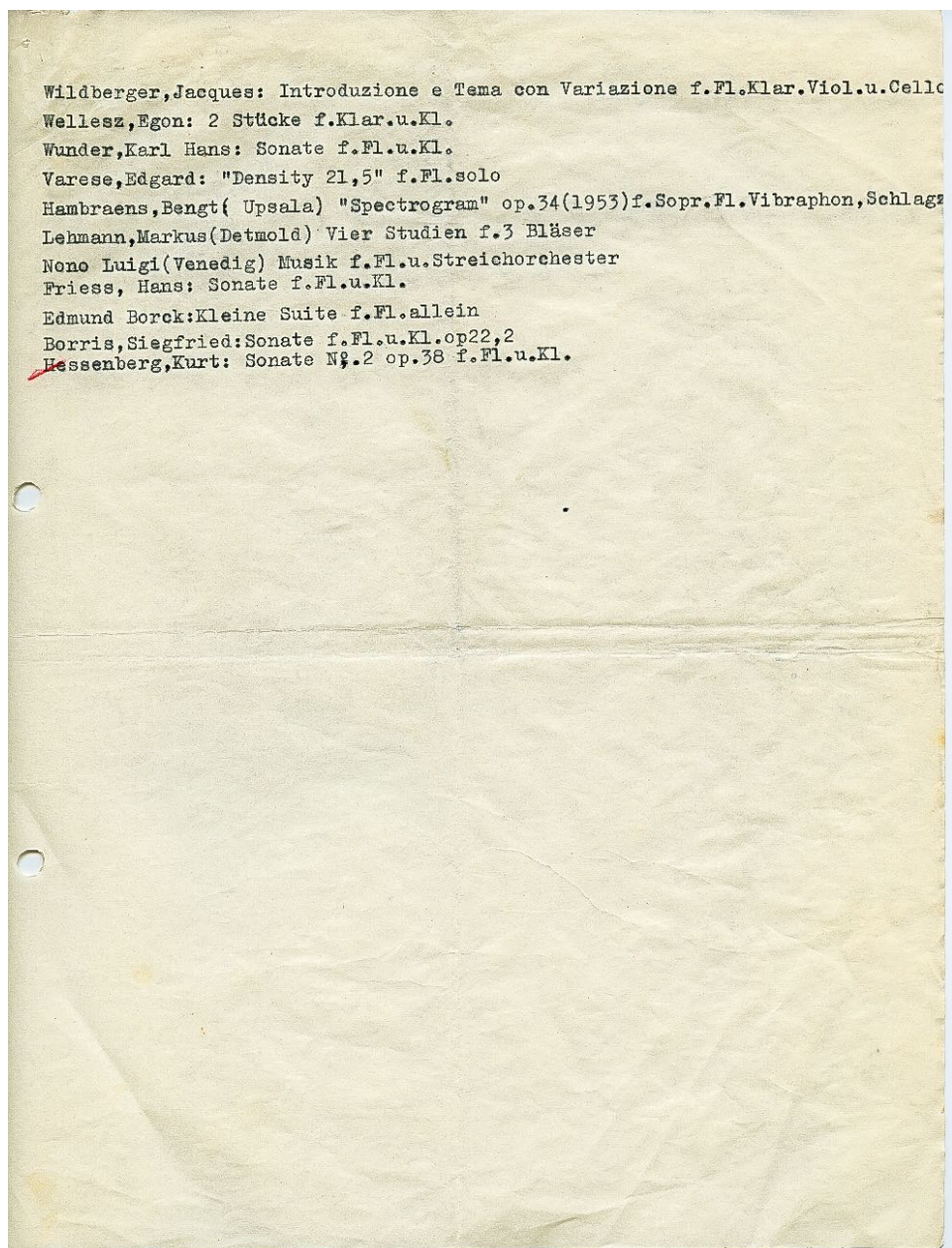
En este sentido, la circulación de partituras no debe entenderse como un proceso neutro, sino como una forma de mediación que modela activamente el campo musical local. La *Wunschliste* elaborada por Habschied [Fig. 1], las gestiones de Steinecke y la respuesta de las editoriales europeas configuran un ecosistema de transferencia en el que el repertorio no circula de manera espontánea, sino a través de negociaciones, selecciones y adaptaciones constantes. Este proceso evidencia que la modernidad musical en Mendoza no se define por la recepción pasiva de

19 Carta de Wolfgang Steinecke a José Habschied, 7 de noviembre de 1953, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100020-200440-12.

20 Carta de Wolfgang Steinecke a José Habschied, 25 de febrero de 1954, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100020-200440-06; Carta de Gela Gutbier a Wolfgang Steinecke, 3 de marzo de 1954, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100020-200440-05; Carta de Wolfgang Steinecke a Bärenreiter (Verlag), 25 de febrero de 1954, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100020-200440-07; Carta de Wolfgang Steinecke a Schott (Verlag), 8 de febrero de 1954, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100020-200440-10; Carta de Schott (Verlag) a Wolfgang Steinecke, 15 de febrero de 1954, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100088-202439-11; Carta de Wolfgang Steinecke a Schott (Verlag), 25 de febrero de 1954, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100088-202439-08.

modelos europeos, sino por la articulación pragmática de recursos disponibles en función de condiciones locales específicas.





Lista de partituras solicitadas a Alemania por José Habschied para el Conservatorio de Mendoza, 1953. IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100020-200440-08.

Programación, performance y formación de públicos

La circulación de materiales editoriales se traduce rápidamente en prácticas performativas que consolidan la presencia de la música contemporánea en el espacio público mendocino. Los conciertos organizados en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo no solo cumplen una función artística, sino que operan como dispositivos pedagógicos orientados a la formación de públicos. En este contexto, la programación adquiere un carácter estratégico: lejos de reproducir de manera acrítica el canon europeo, los repertorios seleccionados articulan diversas tradiciones estéticas, combinando compositores centroeuropeos con figuras del ámbito latinoamericano.

El programa del 22 de octubre de 1954, interpretado por José Habschied, Leonora Yalesky y Alberto Vázquez, constituye un ejemplo paradigmático de esta lógica curatorial. La inclusión de obras de Wolfgang Jacobi, Jean Françaix, Bohuslav Martinů y Esteban Eitler configura una cartografía sonora que trasciende el eje Alemania–Argentina, incorporando repertorios franceses, centroeuropeos y rioplatenses en un mismo dispositivo de escucha. La indicación de “primeras audiciones” subraya además el carácter experimental de estas prácticas, en las que la novedad no es solo estética, sino también histórica: el público mendocino escuchó por primera vez a repertorios que hasta entonces no habían circulado en el contexto local.²¹

En este marco, la performance se convierte en un espacio de traducción cultural, en el que las obras adquieren nuevos significados al ser interpretadas en un entorno distinto al de su producción original. La insistencia de Habschied en el repertorio flautístico contemporáneo no responde únicamente a su especialización instrumental, sino que contribuye a estructurar un campo específico dentro de la música de cámara, en el que la modernidad se articula a partir de combinaciones instrumentales factibles y repertorios disponibles. De este modo, la práctica interpretativa no solo reproduce repertorios, sino que participa activamente en la configuración de un horizonte de escucha contemporánea.

Institucionalización: Sociedad para la Música Nueva

El proceso iniciado mediante la correspondencia con Darmstadt alcanza un punto de inflexión con la fundación de la Sociedad para la Música Nueva en

²¹ Programa de un concierto de la Sociedad de Música Nueva en Mendoza, 22 de octubre de 1954, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100020-200440-02.

Mendoza en 1954. Esta institución representó la cristalización de una dinámica que hasta entonces había dependido en gran medida de iniciativas individuales, y transformó una práctica de mediación en una estructura organizativa estable. La Sociedad no solo permitió sistematizar la programación de conciertos, sino que consolidó un espacio institucional para la difusión de la música contemporánea en la región.²²

La creación de esta entidad marcó el paso de una lógica de acceso —centrada en la obtención de partituras y materiales— a una lógica de producción cultural, en la que la música contemporánea se integró de manera regular en la vida musical local. En este sentido, la Sociedad funciona como un nodo intermedio entre las redes transnacionales articuladas por el IMD y las prácticas locales de interpretación y formación de públicos. Su existencia evidencia que la apropiación de la modernidad musical no se limita a la recepción de repertorios, sino que implica la construcción de infraestructuras institucionales capaces de sostener su circulación en el tiempo.

Desde una perspectiva de historia de redes, el caso de Mendoza permite observar con particular claridad el funcionamiento de la triada IMD–editoriales europeas–actor local. La autoridad simbólica de Darmstadt se traduce en capital programático, las editoriales garantizan el acceso material a las obras, y el actor local —en este caso Habschied— articula estos recursos en un proyecto pedagógico y performativo concreto. Lejos de operar como un “centro” abstracto de irradiación, el IMD actúa aquí como una agencia mediadora que reconfigura repertorios en función de contextos específicos, habilitando la emergencia de nuevos nodos culturales en América Latina.

En última instancia, la experiencia mendocina muestra que la modernidad musical en la Argentina no se construye exclusivamente en grandes centros urbanos o instituciones nacionales, sino también en espacios regionales capaces de articular redes internacionales con iniciativas locales. En este sentido, Mendoza se configura como un espacio regional de mediación capaz de articular redes internacionales con iniciativas locales, desempeñando un papel significativo en la circulación de la música contemporánea. Su capacidad de apropiación depende tanto de mediaciones externas como de estrategias locales de institucionalización.

22 Ana María Olivencia de Lacourt, *La creación musical en Mendoza, 1940–1990* (Mendoza: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Cuyo, 1993).

Universidad Nacional de Córdoba y el Centro de Música Experimental

Infraestructura documental y cooperación con el IMD

La articulación entre el Internationales Musikinstitut Darmstadt y la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) a partir de 1964 representa un momento cualitativamente distinto en la configuración de las redes transnacionales de la nueva música en la Argentina. A diferencia del caso mendocino —centrado en la mediación repertorial y la circulación de partituras—, el vínculo cordobés se estructura como un dispositivo institucional complejo en el que la transferencia cultural se realiza principalmente a través de infraestructuras documentales, circuitos editoriales y prácticas pedagógicas sistematizadas. Por infraestructuras documentales entendemos el conjunto de archivos, bibliotecas especializadas, publicaciones periódicas, catálogos, programas de concierto y demás recursos documentales que posibilitaron la circulación, preservación e intercambio del conocimiento sobre la música contemporánea.

La correspondencia iniciada el 15 de abril de 1964 entre la Escuela de Artes de la UNC, dirigida por Raúl R. Bulgheroni, y el IMD pone de manifiesto la voluntad de establecer una cooperación programática de largo alcance. Raúl R. Bulgheroni (1925–2015), arquitecto y director de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, desempeñó un papel destacado en la modernización institucional de esa unidad académica durante la década de 1960. Desde su formulación inicial, la relación no se limita a la solicitud puntual de materiales, sino que se concibe como un sistema de intercambio sostenido basado en el envío periódico de publicaciones, programas, catálogos y documentos institucionales. La respuesta de Ernst Thomas en octubre de 1964 formaliza este modelo mediante la incorporación de la dirección cordobesa a la red de distribución del IMD (*Kartei*), estableciendo así un flujo regular de información que convierte a Córdoba en un polo que activó la circulación internacional de la nueva música.²³

Este circuito documental adquiere rápidamente densidad y continuidad. Entre 1965 y 1966, la UNC recibe volúmenes de los *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, programas de los Ferienkurse, afiches y materiales editoriales que no solo dan cuenta de la actividad de Darmstadt, sino que funcionan como herramientas

²³ Carta de Raúl R. Bulgheroni al IMD-Direktion, 15 de abril de 1964, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100063-202072-06; Carta de Ernst Thomas a la Universidad Nacional de Córdoba – Escuela de Artes, 7 de octubre de 1964, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100063-202072-04.

pedagógicas en el contexto local. La acumulación de estos materiales permite la construcción de una biblioteca especializada que, lejos de constituir un archivo pasivo, opera como un espacio para la formación de compositores, intérpretes y estudiantes.

En este sentido, la cooperación IMD-UNC puede interpretarse como la institucionalización de una pedagogía de la vanguardia basada en paratextos. En ausencia de movilidad internacional sostenida —debido a limitaciones económicas recurrentes—, la circulación de documentos sustituye la circulación de cuerpos, permitiendo una forma de acceso mediado a los debates estéticos, las prácticas compositivas y las tendencias internacionales de la música contemporánea. La modernidad musical no se transmite aquí principalmente por presencia física en Darmstadt, sino por la internalización de sus discursos a través de textos, programas y catálogos.

Pedagogías de la vanguardia y circulación paratextual

La apropiación de estos materiales en Córdoba no se limita a su conservación, sino que se traduce en prácticas pedagógicas y curatoriales que redefinen el modo de acceso a la música contemporánea en el ámbito universitario. Los documentos enviados por el IMD —programas, resúmenes analíticos, publicaciones teóricas— son incorporados a seminarios internos, actividades docentes y procesos de formación que configuran una cultura de “actualización por documentos”, en la que la lectura, el análisis y la discusión sustituyen parcialmente la experiencia directa de la performance.

Esta dinámica se ve reforzada por estrategias específicas orientadas a ampliar la accesibilidad del material. La solicitud de publicaciones bilingües (alemán-inglés o alemán-francés), realizada en 1967, evidencia la conciencia institucional de las barreras lingüísticas y la necesidad de adaptar los recursos disponibles a un público académico en expansión. En un contexto marcado por transformaciones políticas y universitarias, esta apertura lingüística no solo facilita la comprensión, sino que democratiza el acceso a la vanguardia musical, permitiendo su apropiación por parte de comunidades más amplias.

Al mismo tiempo, la circulación paratextual se convierte en una forma de curaduría implícita. La selección de materiales enviados por Darmstadt —qué textos, qué programas, qué repertorios— define indirectamente los contenidos que se enseñan, discuten y legitiman en Córdoba. De este modo, la red no solo transmite

información, sino que configura un canon en proceso, en el que la nueva música se presenta como un campo estructurado por discursos analíticos, categorías estéticas y prácticas institucionales.

Jornadas Americanas de Música Experimental y proyección institucional

El desarrollo del Centro de Música Experimental (CME), fundado en 1966 en el seno de la UNC, representa la culminación de este proceso de institucionalización.²⁴ Lejos de surgir como una iniciativa aislada, el CME se inscribe en un entramado que articula la universidad, el sector privado y redes internacionales, con la mediación decisiva de figuras como Raúl Bulgheroni y Magda Sörenson.²⁵ Esta última desempeña un papel central en la organización de las Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental (1966), evento que transforma la infraestructura documental en infraestructura performativa y discursiva.²⁶

Las Jornadas constituyen un dispositivo complejo en el que convergen tres dimensiones fundamentales: la reflexión teórica (simposios sobre estética y lenguaje musical), la práctica performativa (conciertos que integran repertorios internacionales y producción local) y la regulación institucional (criterios de selección de obras, formatos, duración y condiciones técnicas). Este trípode organizativo no solo estructura el evento, sino que define un modelo de producción cultural en el que la música experimental se legitima a través de procedimientos verificables, documentación sistemática y circulación internacional.

La participación de compositores como John Cage, Earle Brown, Morton Feldman y Mauricio Kagel, junto a figuras latinoamericanas como Francisco Kröpfl, Alcides Lanza o Alberto Villalpando, evidencia la inserción de Córdoba en una red verdaderamente transcontinental. En este contexto, la relación con Darmstadt no se limita al suministro de materiales, sino que se transforma en una interlocución

24 Agustín Domínguez Pesce, *Escuchando archivos musicales: Esto no es una historia del Centro de Música Experimental(UNC)*(Buenos Aires: Centro de Arte Sonoro, Universidad Nacional de Córdoba – CONICET, 2021).

25 Myriam Kitroser y Marisa Restiffo, “¿Ni ruptura ni vanguardia? El Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes, Universidad de Córdoba, 1965–1970,” *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 23 (2009): 145–173.

26 Agustín Domínguez Pesce, “Manifestaciones de vanguardia musical en Córdoba después de las Jornadas Americanas de Música Experimental: los conciertos ‘Sucesos’ del Centro de Música Experimental,” en *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2019), 123–135.

crítica que contribuye a estandarizar prácticas curatoriales, formatos de presentación y criterios de legitimación estética.

El intercambio de catálogos, programas, grabaciones y documentos entre el CME y el IMD configura así una auténtica diplomacia de formatos, en la que ambas instituciones funcionan como archivos dinámicos que se retroalimentan. Esta circulación no solo garantiza la visibilidad internacional de la actividad cordobesa, sino que también permite a Darmstadt acceder a un panorama actualizado de la producción experimental latinoamericana.

En conjunto, el caso de Córdoba muestra una forma avanzada de apropiación local de la música contemporánea, en la que la mediación documental se transforma en institucionalización pedagógica y producción cultural. A diferencia de la fase inicial representada por Curt Lange o de la propuesta de repertorio mendocina, aquí la red se estabiliza en estructuras organizativas capaces de sostener, reproducir y expandir la modernidad musical en el ámbito universitario. Córdoba se configura así no como periferia pasiva, sino como un laboratorio activo de traducción, en el que las gramáticas de la vanguardia internacional son reinterpretadas, adaptadas y proyectadas en un contexto latinoamericano específico.

Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe)

Correspondencia, donaciones y biblioteca especializada

La relación entre el Internationales Musikinstitut Darmstadt y la Universidad Nacional del Litoral (UNL), a través de su Instituto Superior de Música (ISM) en Santa Fe, constituye un tercer modelo de apropiación local de la música contemporánea en la Argentina, distinto tanto del caso mendocino —centrado en la mediación repertorial— como del cordobés —orientado hacia la institucionalización pedagógica y documental sistemática. En Santa Fe, la red se articula fundamentalmente en torno a la construcción de una biblioteca especializada y al intercambio de materiales como base de una política de formación musical.

La correspondencia iniciada en noviembre de 1967 por Ana E. Eguluz de Costa, secretaria del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, y Emilio A. Dublanc, director de la institución, constituye el punto de partida de una relación documental sostenida con el Internationales Musikinstitut Darmstadt. Evidencia desde el comienzo una orientación claramente pedagógica. La solicitud dirigida al IMD no se limita a partituras, sino que abarca un conjunto amplio de soportes

—cintas magnéticas, discos, publicaciones, catálogos— concebidos como instrumentos para enriquecer la biblioteca del Instituto y, en última instancia, la formación del alumnado. Este gesto sitúa a la UNL dentro de una red de instituciones latinoamericanas que, en la década de 1960, buscan activamente integrar los lenguajes de la vanguardia internacional en sus estructuras académicas.²⁷ En este contexto, iniciativas como el curso “Algunos aspectos de la música de nuestro tiempo” (1967), con participación de becarios del CLAEM, evidencian la articulación entre instituciones latinoamericanas como el Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM), la Universidad Nacional de Cuyo, la Universidad Nacional de Córdoba y la Universidad Nacional del Litoral, así como con redes internacionales de formación y circulación de la música contemporánea.

La respuesta de Ernst Thomas en 1968 formaliza este vínculo mediante el envío de volúmenes de los *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, consolidando un intercambio editorial que se inscribe en la estrategia de internacionalización del IMD tras la muerte de Wolfgang Steinecke. A diferencia de fases anteriores —marcadas por iniciativas individuales—, el caso de Santa Fe muestra una relación institucionalizada en la que la transferencia de materiales se organiza como donación y como circulación regular de publicaciones.²⁸

El agradecimiento formal de Emilio A. Dublanc, así como la resolución del Consejo Superior de la UNL de noviembre de 1968 aceptando la donación de partituras y materiales, evidencian la dimensión simbólica e institucional de este intercambio. La biblioteca del ISM se configura así como un espacio de acumulación de capital cultural, en el que los materiales provenientes de Darmstadt no solo amplían el acervo disponible, sino que inscriben a la institución dentro de una red internacional de legitimación de la música contemporánea.²⁹

Formación académica y recepción de la música contemporánea

La incorporación de estos materiales en la biblioteca del Instituto Superior de Música no constituye un fin en sí mismo, sino que se traduce en prácticas concretas

27 Carta del Instituto Superior de Música Santa Fe a Ernst Thomas, 8 de noviembre de 1967, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100065-202111-06.

28 Carta de Ernst Thomas al Instituto Superior de Música Santa Fe, 3 de julio de 1968, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100065-202111-05.

29 Carta de la Universidad Nacional del Litoral Santa Fe al IMD-Direktion, 13 de noviembre de 1968, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100065-202111-01; Carta de la Universidad Nacional del Litoral Santa Fe al IMD-Direktion, 13 de noviembre de 1968, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100065-202111-02; Aceptación de una donación de partituras a la Universidad Nacional del Litoral Santa Fe, 13 de noviembre de 1968, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100065-202111-03.

de formación académica y recepción estética. Bajo la dirección de Emilio Dublanc, el ISM desarrolla a lo largo de la década de 1960 una orientación sistemática hacia la música contemporánea, que incluye la creación de la carrera de composición, la organización de cursos especializados y la integración de repertorios modernos en el currículo.³⁰

En este contexto, iniciativas como el curso “Algunos aspectos de la música de nuestro tiempo” (1967), con participación de becarios del CLAEM, evidencian la articulación entre redes latinoamericanas e internacionales en la formación de una nueva generación de músicos. La recepción de la música contemporánea en Santa Fe no se limita, por tanto, a la disponibilidad de materiales, sino que implica su incorporación activa en procesos de enseñanza, análisis y discusión.³¹

Asimismo, los Festivales de Santa Fe y las Jornadas de Música Contemporánea organizadas a fines de la década consolidan un espacio de encuentro entre compositores, intérpretes y estudiantes, en el que la música de vanguardia se presenta no solo como objeto de estudio, sino como práctica viva. La participación de figuras como Mauricio Kagel o Luis de Pablo refuerza la inserción de la UNL en circuitos internacionales de la nueva música, ampliando el alcance de su proyecto académico.³²

En este sentido, la biblioteca especializada del ISM actúa como base material de una pedagogía que combina lectura, análisis y performance, permitiendo una recepción informada de los repertorios contemporáneos en un contexto regional.

Redes pedagógicas y circulación institucional

El caso de Santa Fe pone de relieve la importancia de las redes pedagógicas en la circulación de la música contemporánea en América Latina. A diferencia de Mendoza, donde la mediación se articula en torno a un actor individual, o de Córdoba, donde la institución desarrolla una infraestructura documental compleja, la UNL se configura como un nodo intermedio en el que la circulación de materiales se integra directamente en la formación académica.

La correspondencia con el IMD, las donaciones de partituras y publicaciones, y la organización de actividades académicas y performativas contribuyen a la creación

30 Jorge Edgard Molina, “La música contemporánea en la ciudad de Santa Fe”, *Revista del Instituto Superior de Música* 2 (1990): 9-28.

31 Molina, “La música contemporánea en la ciudad de Santa Fe”.

32 Molina, “La música contemporánea en la ciudad de Santa Fe”.

de una red institucional que conecta Santa Fe con otros centros de producción musical en la Argentina y en el extranjero. En este marco, la circulación de repertorios contemporáneos no depende exclusivamente de la importación de materiales, sino también de la capacidad de la institución para integrarlos en sus estructuras pedagógicas y proyectarlos hacia la comunidad musical.

Desde una perspectiva de historia de redes, la UNL representa un modelo de apropiación basado en la institucionalización del conocimiento: la música contemporánea se legitima a través de su incorporación en bibliotecas, programas de estudio y eventos académicos, generando un entorno en el que la modernidad musical se convierte en objeto de enseñanza, investigación y práctica.

En conjunto, el caso de Santa Fe confirma que la relación entre Darmstadt y la Argentina no puede reducirse a un modelo único de transferencia cultural. Por el contrario, muestra la coexistencia de distintas formas de mediación y apropiación, en las que instituciones regionales desempeñan un papel activo en la configuración de redes transnacionales de la nueva música.

En conjunto, el caso de Santa Fe confirma que la relación entre Darmstadt y la Argentina no puede reducirse a un modelo único de transferencia cultural. Por el contrario, muestra la coexistencia de distintas formas de mediación y apropiación, en las que instituciones regionales desempeñan un papel activo en la configuración de redes internacionales de la nueva música. En este marco, la Universidad Nacional del Litoral se consolida como un espacio de mediación institucional que integra la circulación de materiales, la formación académica y la actividad artística, contribuyendo así al desarrollo de una modernidad musical situada en el contexto latinoamericano.

Mediadores individuales y redes documentales

Mario J. A. Galvani: coleccionismo y circulación documental

La figura de Mario J. A. Galvani introduce en la red Darmstadt–Argentina una modalidad de mediación basada en el coleccionismo privado y la circulación de materiales impresos. A diferencia de otros actores vinculados a la interpretación, la enseñanza o la gestión institucional, Galvani se interesó principalmente por programas, boletines, fotografías, artículos periodísticos y otros documentos relacionados con la vida musical contemporánea. Su objetivo no era acceder directamente al repertorio, sino construir un archivo que permitiera conocer y

preservar la actividad de la nueva música europea en el contexto argentino.

La correspondencia con Wolfgang Steinecke entre 1955 y 1956 muestra que el IMD reconoció esta función específica y pasó a incluir a Galvani en su red de distribución de programas y prospectos de los Darmstädter Ferienkurse. De este modo, los materiales impresos circularon en Buenos Aires no solo como información, sino también como dispositivos de legitimación y memoria de la vanguardia musical europea.

El caso de Galvani evidencia que las relaciones entre Darmstadt y la Argentina no dependieron exclusivamente de conciertos, partituras o instituciones académicas, sino también de infraestructuras documentales privadas que contribuyeron a preservar y difundir la imagen pública de la nueva música en el espacio rioplatense.

Enzo Valenti Ferro: prensa especializada y legitimación discursiva

Buenos Aires Musical como plataforma crítica

Si Galvani representa la dimensión archivística privada de la recepción, Enzo Valenti Ferro encarna el nivel mediático y crítico de la circulación de Darmstadt en la Argentina. Fundador y director de *Buenos Aires Musical*, una de las revistas más influyentes y duraderas del panorama musical argentino del siglo XX, Valenti Ferro desempeñó un papel decisivo en la construcción de un espacio discursivo capaz de traducir, interpretar y legitimar la nueva música europea para un público local especializado.³³

La importancia de *Buenos Aires Musical* no se limita a su longevidad ni a su amplia circulación, sino a su función como plataforma de debate y documentación de la vida musical argentina e internacional. En sus páginas se discutieron repertorios, estéticas, instituciones y trayectorias, configurando una esfera crítica en la que la música contemporánea podía ser no solo informada, sino argumentada. En este marco, la correspondencia entre Valenti Ferro y el IMD muestra cómo la revista se inserta en una red de intercambio recíproco en la que Darmstadt aparece simultáneamente como objeto de análisis y como socio documental. La importancia de *Buenos Aires Musical* no se limita a su longevidad ni a su amplia circulación, sino a su función como plataforma de debate y documentación de la vida musical argentina e internacional. En sus páginas se discutieron repertorios, estéticas,

³³ Enzo Valenti Ferro, *100 años de música en Buenos Aires: de 1890 a nuestros días* (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1992).

instituciones y trayectorias, configurando una esfera crítica en la que la música contemporánea podía ser no solo informada, sino también interpretada y debatida. En este marco, la correspondencia entre Valenti Ferro y el IMD muestra cómo la revista se inserta en una red de intercambio recíproco de publicaciones, información y documentación, en la que Darmstadt aparece simultáneamente como objeto de análisis y como interlocutor institucional.

La carta de Wolfgang Steinecke del 10 de diciembre de 1958 resulta especialmente reveladora. En ella, el director del IMD solicita números faltantes de la revista para completar la colección de la biblioteca del Instituto. Este gesto invierte parcialmente la dirección esperada de la transferencia: Darmstadt no solo envía materiales a América Latina, sino que reconoce a *Buenos Aires Musical* como fuente documental relevante para comprender la vida musical sudamericana. La revista deja así de ser una instancia periférica de comentario para convertirse en parte del aparato de conocimiento del propio IMD.³⁴

La continuidad de este intercambio en 1959 y 1960 consolida una verdadera diplomacia editorial entre el IMD y *Buenos Aires Musical*. La revista remite números, artículos y recortes de prensa, mientras que Darmstadt responde con publicaciones institucionales, materiales informativos y pedidos específicos para completar sus series. Este circuito no es solo un trueque de impresos: constituye una red de legitimación recíproca. El IMD alimenta la esfera pública argentina con información autorizada sobre los Ferienkurse, y la revista, a su vez, ofrece a Darmstadt una interpretación crítica de su proyección internacional.

La solicitud de fotografías e imágenes para ilustrar futuros artículos sobre Darmstadt pone de manifiesto otra dimensión fundamental: la visualidad de la legitimación. La vanguardia no se difunde únicamente a través de conceptos y repertorios, sino también mediante iconografías, retratos, instantáneas de conciertos y representaciones materiales de su propia contemporaneidad. La imagen, como el texto, participa en la construcción de una modernidad musical visible y reconocible.

Especial relevancia adquiere en este contexto el artículo “Música de hoy en Darmstadt”, publicado por Valenti Ferro en *Correo de la Tarde* y conservado en el archivo del IMD. En ese texto, Darmstadt es definido no simplemente como un festival, sino como un foro internacional de la música contemporánea en el que confluyen cursos de composición, teoría, interpretación y análisis. Esta

³⁴ Carta de Wolfgang Steinecke a Enzo Valenti Ferro, 10 de diciembre de 1958, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100092-203068-19.

caracterización desplaza la percepción del evento desde el espectáculo hacia la pedagogía crítica, y lo sitúa como modelo de institución formativa de alcance transnacional. En términos historiográficos, ello resulta clave: muestra que Darmstadt fue leído en la Argentina no solo como centro de estreno de obras, sino como infraestructura compleja de producción de saber musical.³⁵

La correspondencia de 1960, en el marco del decimoquinto aniversario de *Buenos Aires Musical*, refuerza esta relación en términos simbólicos. La respuesta de Steinecke al cuestionario circular enviado por Valenti Ferro no solo elogia la revista, sino que la sitúa entre las fuentes privilegiadas para conocer la vida musical sudamericana. De este modo, se establece una coetaneidad institucional entre la revista y el IMD —ambos nacidos en 1946— que funciona como reconocimiento mutuo dentro del campo internacional de la música contemporánea.

En conjunto, el expediente Valenti Ferro-IMD muestra que la crítica especializada latinoamericana no fue una simple receptora de discursos europeos, sino una instancia activa de traducción, selección y legitimación. *Buenos Aires Musical* operó como puente cognitivo entre Darmstadt y la Argentina, transformando la complejidad del modelo darmstadtiano en un discurso accesible, estable y autorizado para el público local. La prensa especializada se revela así como un agente central en la circulación de la modernidad musical.

Gerardo Uhlfelder: intermediación profesional y circulación institucional

La figura de Gerardo Uhlfelder introduce una modalidad de relación con el Internationales Musikinstitut Darmstadt vinculada a la intermediación profesional y a las necesidades estructurales del sistema musical argentino. Como fundador de la Organización de Conciertos Gérard, Uhlfelder actuó principalmente como gestor de circulación de músicos, oportunidades laborales y contactos institucionales.³⁶

La correspondencia de 1955 muestra a Uhlfelder solicitando instrumentistas extranjeros para cubrir vacantes en orquestas estatales argentinas, especialmente en las secciones de maderas y metales.³⁷ La respuesta de Wolfgang Steinecke evidencia que el IMD funcionaba no solo como espacio de intercambio estético, sino

35 Enzo Valenti Ferro, "Música de hoy en Darmstadt", *Correo de la Tarde*, diciembre de 1960, copia conservada en el IMD-Archiv, sin signature archivística.

36 Gerardo Uhlfelder, *Allegro ma non troppo* (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1990); Gerardo Uhlfelder, *Allegro ma non tanto. Musik. Leidenschaft. Ein Leben* (Fráncfort del Meno: Goldberg Verlag, 2021).

37 Carta de Gerardo Uhlfelder al IMD-Direktion, 23 de enero de 1953, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100072-202253-08.

también como red de validación y circulación de profesionales especializados. En este contexto, la movilidad de músicos contribuía indirectamente a la difusión de repertorios, técnicas interpretativas y modelos institucionales asociados a la modernidad musical europea.³⁸

La documentación de 1964 revela una transformación de esta relación. La correspondencia entre Uhlfelder y Ernst Thomas ya no se centra en la contratación de músicos, sino en el intercambio de programas, prospectos y materiales impresos vinculados a actividades musicales en Argentina y Europa. La incorporación de la Organización Gérard a la red de distribución documental del IMD muestra cómo estas conexiones profesionales evolucionaron hacia formas más amplias de circulación institucional y simbólica.³⁹

El caso Uhlfelder demuestra que las relaciones entre Darmstadt y la Argentina no se limitaron al ámbito compositivo o académico, sino que incluyeron también redes profesionales vinculadas a la movilidad de músicos, la gestión cultural y el intercambio documental entre instituciones musicales.

Embajada de la República Argentina en Bonn (1960-1965)

La correspondencia entre la Embajada de la República Argentina en Bonn y el Internationales Musikinstitut Darmstadt permite observar una modalidad de relación distinta de las analizadas hasta aquí: ya no se trata de la mediación ejercida por musicólogos, críticos, coleccionistas o universidades, sino de una diplomacia cultural orientada a promover artistas argentinos en un espacio de alta visibilidad internacional. En este marco, la Embajada funciona como actor estatal que busca traducir trayectorias individuales en representación nacional, mientras el IMD aparece como instancia de selección, validación y eventual incorporación a los Ferienkurse.

La carta del 15 de junio de 1960, firmada por el Kulturrat Carlos F. Grieben, constituye un ejemplo claro de esta lógica. En ella se proponen las candidaturas del pianista y compositor Valdo Sciammarella y de la soprano Marta Benegas, con una solicitud explícita de becas y admisión a los cursos de ese año. La formulación del pedido revela un doble movimiento: por un lado, la Embajada avala artísticamente a

38 Carta de Wolfgang Steinecke a Gerardo Uhlfelder, 20 de febrero de 1953, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100072-202253-07.

39 Carta de Gerardo Uhlfelder al IMD, 14 de marzo de 1964, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100072-202253-05; Carta de Ernst Thomas a Gerardo Uhlfelder, 24 de abril de 1964, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100072-202253-04.

los candidatos, inscribiéndolos en la categoría de “joven generación”; por otro, despliega una función consular de intermediación, aportando datos de contacto y situando el pedido dentro de una estrategia más amplia de circulación cultural argentina en Alemania.⁴⁰

Este tipo de intervención resulta particularmente significativo porque muestra que, hacia 1960, Darmstadt había adquirido suficiente prestigio como para convertirse en un objetivo de la acción diplomática argentina. Ser admitido o becado en los Ferienkurse no implicaba únicamente un beneficio formativo individual, sino una forma de presencia nacional en uno de los principales espacios de legitimación de la música contemporánea europea.

La respuesta de Wolfgang Steinecke del 22 de junio de 1960 deja ver, sin embargo, las tensiones estructurales que regulaban el acceso a Darmstadt. Las becas ya estaban adjudicadas y las plazas completas, lo que evidencia que la diplomacia cultural estatal debía operar dentro de un marco de recursos limitados y de fuerte competencia internacional. No obstante, la negativa administrativa no cancela la interlocución; más bien, la desplaza hacia otro plano: el de la visibilidad programática.⁴¹

En su carta, Steinecke subraya la presencia de músicos argentinos ya integrados al programa de los cursos, en particular Jorge Zulueta y Mauricio Kagel. Al mencionar el estreno del concierto para piano de Dieter Schönbach por Zulueta y la conferencia de Kagel sobre *Anagrama*, el director del IMD reorienta la conversación desde la admisión frustrada hacia la participación efectiva ya inscrita en la gramática curatorial de Darmstadt. Esta operación es importante porque transforma una respuesta negativa en un gesto de reconocimiento: la Argentina quizá no obtuviera nuevas becas ese año, pero ya figuraba en el mapa simbólico de los Ferienkurse.

La contestación de Grieben, fechada el 1 de julio de 1960, asume esta situación con un tono diplomático sobrio. Aunque lamenta que no haya sido posible concretar las nuevas candidaturas, celebra la presencia argentina en los cursos.⁴² Este intercambio breve pero intenso permite observar cómo la diplomacia cultural no se limita a obtener resultados administrativos directos; también produce y registra formas de presencia simbólica, incluso cuando las condiciones materiales restringen la movilidad.

40 Carta de Carlos F. Grieben al IMD-Direktion, 15 de junio de 1960, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100120-201333-08.

41 Carta de Wolfgang Steinecke a Carlos F. Grieben, 22 de junio de 1960, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100120-201333-07.

42 Carta de Carlos F. Grieben a Wolfgang Steinecke, 1 de julio de 1960, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100120-201333-06.

Registro y documentación institucional

Tras la muerte de Steinecke en diciembre de 1961 y la posterior dirección de Ernst Thomas, la relación entre la Embajada y el IMD adquiere un perfil más sistemático y documental. La carta enviada el 29 de abril de 1965 por Tomás Alva Negri al Instituto no se orienta ya a promover candidaturas inmediatas, sino a recopilar información precisa sobre la presencia argentina en Alemania y, en particular, en los Ferienkurse. La consulta sobre el Kranichsteiner Preis recibido por Jorge Zulueta en 1956, así como sobre otros nombres argentinos y posibles grabaciones en radios o editoras alemanas, revela una transformación importante: la diplomacia cultural pasa del patrocinio puntual a la elaboración de un inventario verificable de presencias nacionales.⁴³

La respuesta de Ernst Thomas del 3 de mayo de 1965 constituye, en este sentido, una verdadera operación de sistematización. Al enumerar las participaciones argentinas entre 1957 y 1964 —León Spierer, Mauricio Kagel, Jorge Zulueta, Edgardo Néstor Cantón, Hilda Dianda, Rosario Vivas, Enrique Belloc, Carlos Roqué Alsina y Alicia Noemí Marsiletti—, el director del IMD convierte trayectorias individuales en una secuencia institucional legible. A ello se suma la remisión de volúmenes de *Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland*, que permiten ampliar la búsqueda hacia radios, sellos discográficos y otros índices de circulación.⁴⁴

Lo decisivo aquí es que la Embajada deja de actuar únicamente como mediadora de artistas para convertirse en productora de información estatal sobre la presencia argentina en el exterior. La red con Darmstadt se transforma así en una fuente para la elaboración de memoria institucional y para la administración simbólica del prestigio cultural nacional. La posterior respuesta de Alva Negri, agradeciendo la información y reconociendo el valor de esas publicaciones, confirma que la relación ya no se articula exclusivamente en torno a individuos concretos, sino también en torno a la capacidad del IMD de organizar, clasificar y devolver datos útiles para el Estado argentino.⁴⁵

43 Carta de Tomás Alva Negri al IMD, 29 de abril de 1965, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100120-201333-05.

44 Carta de Ernst Thomas a Tomás Alva Negri, 3 de mayo de 1965, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100120-201333-04.

45 Carta de Tomás Alva Negri a Ernst Thomas, 6 de mayo de 1965, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100120-201333-03.

Figuras centrales de la vanguardia argentina en Darmstadt

Mauricio Kagel

Entre las figuras argentinas vinculadas a Darmstadt, Mauricio Kagel ocupa una posición singular por su integración directa en el núcleo de la vanguardia europea de posguerra.⁴⁶ Formado en Buenos Aires en un ambiente marcado por la interacción entre música, literatura, teatro y artes visuales, Kagel llegó a Alemania en 1957 gracias a una beca del DAAD e inició rápidamente su inserción en las redes internacionales de la nueva música.⁴⁷

Su primera participación en los Darmstädter Ferienkurse en 1958 coincidió con un momento de transformación estética dentro del propio Instituto, marcado por la presencia de John Cage y David Tudor y por el cuestionamiento de los modelos seriales más estrictos. En este contexto, Kagel se consolidó como una figura central de transición entre la primera generación serial y las nuevas corrientes experimentales de las décadas siguientes.⁴⁸

A lo largo de los años sesenta, su actividad en Darmstadt trascendió la composición en sentido estricto. Sus reflexiones sobre notación, interpretación y teatralidad contribuyeron a ampliar los límites de la *Neue Musik*, particularmente mediante el desarrollo del llamado “teatro instrumental”, en obras que incorporaban gestos, acciones escénicas y elementos visuales como parte integral del discurso musical.⁴⁹ Su relación con Darmstadt fue simultáneamente de integración y crítica: participó activamente en sus estructuras institucionales, pero también cuestionó desde dentro algunos de sus presupuestos estéticos.⁵⁰

46 Ulrich Tadday, ed., *Mauricio Kagel: Musik-Konzepte 124* (Múnich: Edition Text + Kritik, 2004); Christina Richter-Ibáñez, *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957): Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2014).

47 Carta de Mauricio Kagel a Wolfgang Steinecke, 24 de enero de 1958, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100025-200524-17.

48 Mauricio Kagel, “John Cage en Darmstadt 1958,” *Buenos Aires Musical*, 18 de octubre de 1958; reimpresso en *Im Zenit der Moderne: Geschichte*, vol. 3, ed. Gianmario Borio y Hermann Danuser (Freiburg: Rombach, 1997), 483-484.

49 Hans-Klaus Jungheinrich, ed., *Aufgehobene Erschöpfung: Der Komponist Mauricio Kagel* (Mainz: Schott Music, 2009); Björn Heile, *The Music of Mauricio Kagel* (Nueva York: Routledge, 2016); Mauricio Kagel, “Zur neuen musikalischen Graphik,” *Ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung 7* (enero de 1963): 33-35; Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel: Musik – Theater – Film* (Köln: DuMont Schauberg, 1970); Matthias Rebstock, *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965* (Hofheim: Wolke, 2007).

50 Björn Heile y Martin Iddon, eds., *Mauricio Kagel bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt: Eine Dokumentation* (Hofheim: Wolke Verlag, 2009).

La trayectoria de Kagel demuestra que la internacionalización de la música argentina no dependió únicamente de instituciones o políticas culturales, sino también de compositores capaces de intervenir directamente en el centro mismo de los debates estéticos de la posguerra. En este sentido, Kagel representa el caso más visible de inserción argentina en la red internacional de la vanguardia europea.

Hilda Dianda y Jorge Zulueta: mediación y circulación

Las trayectorias de Hilda Dianda y Jorge Zulueta permiten observar otras formas de relación entre la Argentina y Darmstadt, vinculadas menos a la integración institucional plena que a procesos de mediación cultural y circulación internacional.

En el caso de Hilda Dianda, la correspondencia conservada en el IMD-Archiv muestra una tentativa persistente de inserción en los Ferienkurse entre fines de la década de 1950 y comienzos de los años sesenta.⁵¹ Formada entre la Argentina e Italia y vinculada a figuras como Bruno Maderna y Luciano Berio, Dianda actuó simultáneamente como compositora, periodista y mediadora cultural.⁵² Sus cartas a Wolfgang Steinecke, el envío continuo de partituras y sus artículos sobre Darmstadt publicados en *Buenos Aires Musical* revelan una doble función: por un lado, el intento de acceder a la red internacional de la nueva música; por otro, la traducción crítica de esa experiencia para el contexto argentino.⁵³ Aunque no alcanzó una integración comparable a la de Kagel, su actividad evidencia la importancia de actores intermedios en la circulación transnacional de repertorios y discursos musicales.

Jorge Zulueta representa, por su parte, una forma de circulación basada en la interpretación pianística. Su participación en los Ferienkurse de 1956 y la obtención del Kranichsteiner Musikpreis lo situaron tempranamente dentro de las redes internacionales de la música contemporánea. A partir de entonces, mantuvo una relación sostenida con Darmstadt como intérprete de repertorios de vanguardia y como mediador entre Europa y Sudamérica. Sus programas de concierto incluyen

51 Kirsten Reese, "Der hörende Blick ins Archiv: Reflexionen über Materialien aus dem Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt und andere Quellen," en *Gender und Neue Musik: Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, ed. Vanessa Grund y Nina Noeske (Bielefeld: transcript, 2021), 43–67; Juana Zimmermann, "Jedenfalls werden wir uns alle dort treffen...": *Frauen bei den Darmstädter Ferienkursen 1946–1961* (Hofheim: Wolke Verlag, 2025).

52 Marcela Laura Perrone, "Hilda Dianda: redimensionando la obra y figura de una compositora argentina," *Revista del Instituto Superior de Música* 21(2022) <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0020>

53 El texto del artículo "Nueva música en Darmstadt" de Hilda Dianda, publicado en *Buenos Aires Musical* 16, nro. 251 (s. f.), p. 2, se encuentra preservado en el IMD-Archiv (Darmstadt) y en el Ibero-Amerikanisches Institut (Berlín).

obras de Schönberg, Stockhausen, Kagel y Juan Carlos Paz, combinando repertorios europeos y argentinos dentro de un mismo horizonte interpretativo.

Asimismo, la correspondencia con Wolfgang Steinecke y Ernst Thomas muestra que Zulueta contribuyó activamente a la circulación documental entre la Argentina y el IMD mediante el envío de programas, discos, publicaciones y materiales bibliográficos. Su trayectoria pone de relieve el papel de los intérpretes como agentes fundamentales en la difusión, legitimación y preservación de la nueva música en el contexto transnacional de la posguerra.

En conjunto, los casos de Dianda y Zulueta muestran que las relaciones entre Darmstadt y la Argentina no dependieron exclusivamente de compositores plenamente integrados en la vanguardia europea, sino también de mediadores, críticos e intérpretes que sostuvieron redes de circulación estética, documental y performativa entre ambos espacios culturales.

Conclusión

El análisis de las relaciones entre la Argentina y el Internationales Musikinstitut Darmstadt entre 1948 y 1973 demuestra que estos vínculos no pueden comprenderse como un simple proceso de recepción pasiva de la vanguardia europea. A través de correspondencias, intercambios institucionales, circulación documental, iniciativas universitarias y trayectorias individuales, se configuró una red heterogénea de mediaciones que conectó a Darmstadt con distintos espacios del campo musical argentino.

Los casos examinados muestran que estas relaciones operaron en múltiples niveles. Instituciones como el CLAEM del Instituto Torcuato Di Tella desempeñaron un papel central en la articulación de redes pedagógicas e internacionales, mientras que la Universidad Nacional de Cuyo, la Universidad Nacional de Córdoba y la Universidad del Litoral, críticos, coleccionistas, diplomáticos y músicos contribuyeron a la circulación local de repertorios, publicaciones y discursos sobre la nueva música. De este modo, la modernidad musical de posguerra emergió no como un modelo transferido unidireccionalmente desde Europa, sino como el resultado de procesos de mediación, apropiación y reconfiguración desarrollados en distintos contextos.

En este sentido, el caso argentino permite cuestionar los modelos rígidos de centro y periferia que han dominado parte de la historiografía sobre la música contemporánea. Si bien Darmstadt funcionó como un importante espacio de

legitimación internacional, su centralidad dependió también de las redes construidas con actores e instituciones situados fuera de Europa. La Argentina no aparece aquí como un espacio marginal de recepción, sino como un participante activo en la circulación transnacional de la nueva música.

Finalmente, este estudio pone de relieve la importancia de abordar la historia de la música contemporánea desde perspectivas relacionales y policéntricas, capaces de integrar archivos, mediadores e instituciones habitualmente relegados en las narrativas tradicionales sobre la vanguardia musical del siglo XX.

Referencias bibliográficas

- Adler, Luise. "Die 'Darmstädter Avantgarde' und die 'Postmoderne': Tradition und Fortschritt in der Musik nach 1945". En *Musikwissenschaftliche und musikalische 'Schulen'*, editado por Flavia Hennig y Elizaveta Willert, 35–49. Dresden: musiconn.publish, 2024.
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-941094>.
- Aharonián, Coriún. "El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales: en búsqueda de una documentación escamoteada". *Revista del Instituto Superior de Música* 5 (1996): 95–101.
- Alge, Barbara. "The Influence of German Musicology in the Work of Francisco Curt Lange". *Opus* 20, nro. 1 (2014): 9–38.
- Attinello, Paul, Christopher Fox y Martin Iddon, eds. *Other Darmstadts*. Abingdon: Routledge, 2007.
- Bazán, Paula Verónica. "Oscar Bazán y la música experimental en la década del '60". XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, 2019.
- Beal, Amy C. *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Borio, Gianmario y Hermann Danuser, eds. *Im Zenit der Moderne*. 4 vols. Freiburg: Rombach, 1997.
- Brackmann, Michael. *Vom totalen Krieg zum Wirtschaftswunder: die Vorgeschichte der westdeutschen Währungsreform, 1948*. Essen: Klartext, 1993.
- Caitano, Joevan de Mattos. "Francisco Curt Lange como musicólogo en América del Sur y sus intercambios con el Internationales Musikinstitut Darmstadt entre 1950 y 1971". *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas* 6, nro. 6 (2023): 42–63. <https://doi.org/10.46553/mlc.6.2023.pp42-63>.

- “Koellreutter como mediador entre os sul-americanos e o Internationales Musikinstitut Darmstadt (1949–1970)”. *ICTUS Music Journal* 15, nro. 2 (2021): 71–92. <https://doi.org/10.9771/ictus.v15i2.46593>.
- Carredano, Consuelo y Victoria Eli, eds. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 8, *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Custodis, Michael, ed. *Traditionen – Koalitionen – Visionen: Wolfgang Steinecke und die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt*. Saarbrücken: Pfau Verlag, 2006.
- Danuser, Hermann. “Die ‘Darmstädter Schule’ – Faktizität und Mythos”. En *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, editado por Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper y Laure Spaltenstein, 119–154. Schliengen: Edition Argus, 2014.
- Davis, James. “Re-hearing the ‘Darmstadt School’: Or, Politics Beyond Pluralism”. *Music & Politics* 19, nro. 1 (2025). <https://doi.org/10.3998/mp.8029>
- Dianda, Hilda. *Música en la Argentina de hoy*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Proartel, 1966.
- “Nueva música en Darmstadt”. *Buenos Aires Musical* 16, nro. 251 (s. f.): 2.
- Domínguez Pesce, Agustín. “Manifestaciones de vanguardia musical en Córdoba después de las Jornadas Americanas de Música Experimental: los conciertos ‘Sucesos’ del Centro de Música Experimental”. En *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, 123–135. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2019.
- *Escuchando archivos musicales: Esto no es una historia del Centro de Música Experimental (UNC)*. Buenos Aires: Centro de Arte Sonoro, Universidad Nacional de Córdoba–CONICET, 2021.
- Ebner, Martin. “Glückliche Einigung für die Kultur – Goethe-Institut und Inter Nationes wollen künftig enger zusammenarbeiten und der Bundesrepublik so gemeinsam Geld sparen”. *taz*, nro. 5911, 13 de agosto de 1999, 5.
- Freick, Siegfried. *Die Währungsreform 1948 in Westdeutschland: Weichenstellung für ein halbes Jahrhundert*. Schkeuditz: Schkeuditzer Buchverlag, 2001.
- Freund, Julia. *Fortschrittsdenken in der Neuen Musik: Konzepte und Debatten in der frühen Bundesrepublik*. Berlín: Brill, 2020.
- Fugellie, Daniela. “¿El ‘embajador de Schoenberg’ en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933–1953)”. *Latin American Music Review* 39, nro. 1 (2018): 53–88.

- “Hans-Joachim Koellreutter y la música sudamericana en los Cursos Internacionales de Verano de Darmstadt (1949–1951)”. *Per Musi* 40 (2021). <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2020.24954>
- “*Musiker unserer Zeit*”: *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*. Múnich: Edition Text + Kritik, 2018.
- Fürst-Heidtmann, Monika. “Francisco Curt Lange: Pionier, Mittler, Nestor der Musikwissenschaft in Lateinamerika”. *Ibero-Amerikanisches Archiv* 17, nro. 2/3 (1991): 245–258.
- García Acevedo, Mario. *La música argentina contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.
- Guerra Cotta, André, ed. *Guía Acervo Curt Lange*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- Heile, Björn. “Migration, the Dodecaphonic Diaspora and the Transnational Network of Musical Modernism: The Varied Career of Hans-Joachim Koellreutter”. *Twentieth-Century Music* 22, nro. 3 (2025): 325–364.
- “Serialism in Latin America”. En *The Cambridge Companion to Serialism*, editado por Martin Iddon, 266–277. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- *The Music of Mauricio Kagel*. Nueva York: Routledge, 2016.
- Heile, Björn y Martin Iddon, eds. *Mauricio Kagel bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt: Eine Dokumentation*. Hofheim: Wolke Verlag, 2009.
- Heiter, Susanne, Kim Feser, Pietro Cavallotti y Dörte Schmidt. *Chronologie der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, 1967–1994*. S. l., s. f. <https://internationales-musikinstitut.de/content/uploads/imd-1967-1994-chronik-darmstaedter-ferienkurse.pdf>.
- Herrera, Luis Eduardo. *The CLAEM and the Construction of Elite Art Worlds: Philanthropy, Latinamericanism, and Avant-Garde Music*. Tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2013.
- Iddon, Martin. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Instituto Interamericano de Musicología, ed. *El Instituto Interamericano de Musicología: Su labor de 1941 a 1947*. Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1948.
- Jungheinrich, Hans-Klaus, ed. *Aufgehobene Erschöpfung: Der Komponist Mauricio Kagel*. Mainz: Schott Music, 2009.
- Kagel, Mauricio. “John Cage en Darmstadt 1958”. *Buenos Aires Musical*, 18 de octubre de 1958.

- “Zur neuen musikalischen Graphik”. *Ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung*, nro. 7 (enero de 1963): 33–35.
- Kallenberg, Jim Igor. *Kranichsteiner Gespenster / Specters of Kranichstein: Was war die Darmstädter Schule? / What was the Darmstadt School?* Hofheim am Taunus: Wolke Verlag, 2025.
- King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- Kitroser, Myriam y Marisa Restiffo. “¿Ni ruptura ni vanguardia? El Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes, Universidad de Córdoba, 1965–1970”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 23 (2009): 145–173.
- Klemke, Rainer E., ed. *Neue Musik aus Lateinamerika*. Berlín: Pressestelle der Hochschule der Künste, 1984.
- Kovács, Inge. “Die Institution – Entstehung und Struktur”. En *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation*, vol. 2, editado por Gianmario Borio y Hermann Danuser, 59–139. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997.
- Metzger, Heinz-Klaus, y Rainer Riehn, eds. *Darmstadt-Dokumente I. Musik-Konzepte*, Sonderband. Múnich: Edition Text + Kritik, 1999.
- Molina, Jorge Edgard. “La música contemporánea en la ciudad de Santa Fe”. *Revista del Instituto Superior de Música* 2 (1990): 9–28.
- Nonnenmann, Rainer, ed. *Mit Nachdruck: Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*. Mainz: Schott, 2010.
- Olivencia de Lacourt, Ana María. *La creación musical en Mendoza, 1940–1990*. Mendoza: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Cuyo, 1993.
- Perrone, Marcela Laura. “Hilda Dianda: redimensionando la obra y figura de una compositora argentina”. *Revista del Instituto Superior de Música* 21 (2022). <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0020>
- Rebstock, Matthias. *Komposition zwischen Musik und Theater: Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*. Hofheim: Wolke, 2007.
- Reese, Kirsten. “Der hörende Blick ins Archiv: Reflexionen über Materialien aus dem Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt und andere Quellen”. En *Gender und Neue Musik: Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, editado por Vanessa Grund y Nina Noeske, 43–67. Bielefeld: transcript, 2021.
- Richter-Ibáñez, Christina. *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957): Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014.

- Rodríguez, Edgardo J. "El CLAEM y la modernidad musical argentina". *Revista Argentina de Musicología* 15-16 (2014-2015): 221-230.
- Schlüter, Wilhelm. "Vier Jahrzehnte Darmstadt". *Musik & Ästhetik* 10, nro. 39 (2006): 33-50.
- Schmidt, Dörte. "The 'Darmstadt Events'. Archival Strategies, Music-Historical Work and Cultural-Political Research Perspectives on the Development of the Digital Archive". *Archival Notes: Sources and Research from the Institute of Music* 3 (2018): 147-157.
- Schmidt, Dörte y Susanne Heiter, eds. *Ereignis und Geschichte: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1962-1994*. München: Edition Text + Kritik, 2025.
- Schnebel, Dieter. *Mauricio Kagel: Musik - Theater - Film*. Köln: DuMont Schauberg, 1970.
- Stephan, Rudolf, ed. *Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse 1946-1996*. Stuttgart: DACO Verlag, 1996.
- Tadday, Ulrich, ed. *Mauricio Kagel: Musik-Konzepte* 124. München: Edition Text + Kritik, 2004.
- Trudu, Antonio. *La "scuola" di Darmstadt: I Ferienkurse dal 1946 a oggi*. Milán: Unicopli, 1992.
- . "Zur Entstehungsgeschichte des Internationalen Musikinstituts Darmstadt". En *Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse 1946-1996*, editado por Rudolf Stephan, 11-15. Stuttgart: DACO Verlag, 1996.
- Uhlfelder, Gerardo. *Allegro ma non tanto. Musik. Leidenschaft. Ein Leben*. Fráncfort del Meno: Goldberg Verlag, 2021.
- . *Allegro ma non troppo*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1990.
- Valenti Ferro, Enzo. *100 años de música en Buenos Aires: de 1890 a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1992.
- . "Música de hoy en Darmstadt". *Correo de la Tarde*, diciembre de 1960.
- Vázquez, Hernán Gabriel. "Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su recepción crítica en el campo musical de Buenos Aires". *Revista Argentina de Musicología* 10 (2009): 137-163.
- . *Conversaciones en torno al CLAEM: Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto T. Di Tella*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2014.
- Zimmermann, Juana. "Jedenfalls werden wir uns alle dort treffen...": *Frauen bei den Darmstädter Ferienkursen 1946-1961*. Hofheim: Wolke Verlag, 2025.