

Collection de musique électro-acoustique latino-américaine

Ricardo Dal Farra

La fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie
ricardo@dalfarra.com.ar

Résumé

L'histoire de la musique électroacoustique latino-américaine est longue, intéressante, forte et prolifique, mais peu connue, même régionalement. De nombreux compositeurs nés ou vivant en Amérique latine ont été très actifs à ce titre, dans certains pays aussi loin qu'il y a 50 ans, mais la disponibilité des enregistrements de musique électroacoustique et de l'information à cet égard dans cette région a posé un problème pour les éducateurs, les compositeurs, les interprètes, les chercheurs, les étudiants et le public. Afin de préserver, de documenter et de diffuser au moins une partie de la musique électroacoustique créée par des compositeurs latino-américains, des archives ont été créées à la fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie et sont maintenant accessibles au public.

1 Introduction

L'évolution de la musique électroacoustique est principalement associée à quelques pays qui nous sont déjà familiers et où le travail précurseur a débuté. Mais la création de musique à l'aide de technologies électroacoustiques (malgré quelques différences, j'utiliserai le terme « musique électroacoustique » dans ce document) a aussi grandement intéressé les compositeurs vivant en Amérique latine avant les années 1950. Il existe toutefois un manque notable d'information à cet égard, et peu de recherche a été effectuée dans ce domaine.

Ayant commencé à travailler dans le domaine de la musique électroacoustique au milieu des années 1970 dans mon Argentine natale, il m'a été très difficile d'obtenir de l'information sur les activités reliés à ce domaine dans des pays voisins et même dans ma propre ville. Bien que difficile, il était néanmoins possible de trouver les enregistrements de compositeurs vivant en Europe ou en Amérique du Nord, mais plus ardu d'en trouver par des compositeurs locaux ou régionaux. Ce qui semblait un paradoxe, durant les premières années de ma recherche, s'est révélé plus tard presque une constante. On pouvait aisément trouver le nom des compositeurs et le titre de leurs œuvres, mais non leur musique. Il m'a fallu beaucoup de temps pour enfin obtenir les enregistrements de musique électroacoustique de compositeurs vivant ou travaillant dans des pays d'Amérique latine et découvrir un monde sonore qui était resté caché, sinon perdu.

Si les gens s'intéressaient à l'art et aux nouvelles technologies, et s'il existait un corpus important d'œuvres musicales électroacoustiques de compositeurs latino-américains, pourquoi donc était-ce si difficile de trouver des enregistrements ou au moins une certaine documentation de base sur le sujet? Il n'y a pas de réponse simple, mais j'ai découvert, pendant ma recherche, quelques indices qui soulignent les relations complexes entre les sphères économique, politique, culturelle et sociale.

Dans divers pays d'Amérique latine, les universités, les organismes d'État et de grandes fondations privées avaient de temps en temps pris l'initiative de soutenir la recherche en art et le recours aux nouveaux médias, mais la plupart avaient cessé avant de développer les ressources pour

documenter les processus et préserver les résultats. De nombreuses compositions sur bande avaient été perdues, ou les enregistrements d'origine endommagés, et il n'existait plus de partitions ou de documentation. Heureusement, un grand nombre d'enregistrements pouvaient être préservés. Des bandes étaient conservées dans des studios privés et au domicile des compositeurs, et nombre d'entre elles avaient été oubliées sur des étagères dans de grandes institutions pendant des décennies, sans que rien soit entrepris pour les conserver ou les rendre accessibles aux personnes intéressées.

Préserver un chapitre de notre passé tout en tentant d'en tirer des leçons n'est pas chose aisée. Beaucoup s'y sont adonnés dans le passé et nous pouvons tous apprendre de leurs actions (et leurs enseignements ne concernent pas que la musique). La créativité foisonne en Amérique latine et, bien entendu, cela correspond à notre passé. Étant d'avis que nous devons nourrir nos souvenirs, j'espère contribuer à ce processus en en préservant quelques-uns par le truchement d'une action concrète.

2 Ouvrir la boîte

J'ai obtenu chaque enregistrement et information que j'ai rassemblés depuis le milieu des années 1970 en recherchant et en joignant chacun des compositeurs directement. Avec le temps, j'ai constitué des archives personnelles, modestes, mais croissantes, qui comprenaient des enregistrements de musique électroacoustique sur bobines, cassettes analogiques et quelques vinyles 33 tours. J'ai décidé de partager mes trésors avec des collègues et étudiants et d'explorer des solutions pour les rendre accessibles au plus grand nombre possible, conscient qu'ils pourraient intéresser d'autres personnes. Mes premières initiatives comptent des conférences, des séries de concerts et des rapports (Amérique du Sud) publiés au début des années 1980 dans *Array*, le bulletin d'information de l'International Computer Music Association (appelée alors Computer Music Association ou CMA). L'étape suivante a été plus de dix ans d'émissions de radio (les séries « Música electroacústica y por computadora », « Electromúsica » et « Música y Tecnología » à la Radio nationale d'Argentine et à la station de radio de Buenos Aires) et la production artistique de CD édités par Leonardo Music Journal, oodiscs et le Computer Music Journal.

Je ne cessais de songer à mieux organiser et rendre accessible le matériel réuni pendant plus de 20 ans. Je cherchais parallèlement à approfondir ma recherche sur les créations électroacoustiques de compositeurs latino-américains. Puis, il y a quelques années, une belle occasion s'est présentée. L'UNESCO m'a invité à participer à la première rencontre internationale Digi-Arts tenue à Paris en mars 2002, alors que le projet en était encore à l'état d'ébauche. L'UNESCO m'a demandé de rédiger des rapports sur la musique électroacoustique et les arts médiatiques. Les deux principaux fruits de mon travail sont *Historical Aspects of Electroacoustic Music in Latin America: From Pioneering to Present Day* et *La música electroacústica en América Latina*, publiés en ligne en 2003 sur le portail de savoir Digi-Arts de l'UNESCO. Il ne s'agit pas des versions anglaise et espagnole du même texte, mais plutôt d'articles complémentaires sur les aspects historiques du développement de la musique électroacoustique en Amérique latine, comprenant de nombreuses références aux compositeurs et à leurs œuvres.

J'ai effectué la recherche en explorant et en analysant des centaines de lettres, des milliers de courriels et des notes de programme de concerts, livres, bulletins, magazines et revues, partitions, pochettes d'enregistrement et autres documents, ainsi que mes propres interviews et communications. Le Tableau 1 énumère le nombre de compositeurs nommés dans le rapport anglais et leur pays, c.-à-d. celui où ils sont nés ou celui où ils ont mené une partie de leur carrière professionnelle.

Tableau 1 : nombre de compositeurs par pays cité dans le texte *Historical Aspects of Electroacoustic Music in Latin America: From Pioneering to Present Day*

Argentine	: 191
Bolivie	: 14
Brésil	: 90
Chili	: 39
Colombie	: 39
Costa Rica	: 5
Cuba	: 44
République dominicaine	: 3
Équateur	: 11
El Salvador	: 5
Guatemala	: 6
Mexique	: 73
Panama	: 3
Paraguay	: 4
Pérou	: 15
Porto Rico	: 12
Uruguay	: 27
Venezuela	: 35

3 Musique ici... et là

Selon le *Répertoire international des musiques électroacoustiques/International electronic music catalogue* de Hugh Davies de 1968, **Mauricio Kagel** (n. Buenos Aires, 1931) a composé huit études électroacoustiques en Argentine entre 1950 et 1953. Puis, de 1953 à 1954, il a créé *Música para la Torre* (aussi connue sous le nom de *Musique de Tour*), une sonorisation de quelque 108 minutes, qui comprend un essai sur la musique concrète, à l'intention d'une exposition industrielle à Mendoza. Kagel a, en vain, tenté d'établir un studio de musique électronique en Argentine pendant les années 1950. Il a déménagé en Allemagne en 1957, où il a composé, entre autres, *Transición I* pour sons électroniques en 1958 et *Transición II* pour piano, percussion et deux magnétophones en 1958-1959.

Reginaldo Carvalho (n. Guarabira, 1932) a composé ses premières œuvres de musique concrète sur bande entre 1956 et 1959 au Estudio de Experiencias Musicais (Studio d'expériences musicales) à Rio de Janeiro. De ce nombre, mentionnons *Si bemol*, qui date de 1956 et est probablement la première œuvre de musique concrète réalisée au Brésil; *Temática* et *Troço I*, composées la même année; *Troço II*, en 1957; *Estudo I*, en 1958; et *Estudo II*, en 1959. Si les premières œuvres sur bande reposaient toutes sur des sons de piano, Carvalho a aussi fait appel au verre et au bois comme sources sonores.

Au Chili, **León Schidlowsky** (n. Santiago, 1931) a composé *Nacimiento*, une œuvre de musique concrète sur bande, en 1956. À l'époque, **Juan Amenabar** (n. Santiago, 1922 - d. Santiago, 1999) et **José Vicente Asuar** (n. Santiago, 1933) expérimentaient des techniques électroacoustiques à Radio Chilena, à Santiago. En 1957, le Taller Experimental de Sonido (Atelier de son expérimental) a été institué à l'Université Catholique de Santiago par Amenabar et Asuar, de concert avec un petit groupe de compositeurs : Schidlowsky, Mesquida, Rivera, Quinteros, Maturana et García. Fernando García a dit au sujet du Taller : « Il a été créé en 1957, et l'idée n'était pas de parler de musique et de produire des concerts théoriques, mais plutôt d'apprendre les mystères de l'électronique ». Juan Amenabar a donné la première de sa composition sur bande *Los Peces* en 1957. Asuar a écrit *Mechanic and Electronic Generation of Musical Sounds* pour sa thèse en génie et en 1958 il a créé le premier studio de musique électronique du Chili à l'Université Catholique, où il a composé ses *Variaciones Espectrales*, dont la première a eu lieu en 1959.

Kagel n'était pas le seul compositeur argentin à s'intéresser aux nombreuses possibilités des technologies et techniques électroacoustiques à cette époque. **Tirso de Olazábal** (n. Buenos Aires, 1924 - d. 1960) vivait à Paris au début des années 1950, où il travaillait avec des médias électroacoustiques et a composé *Estudio para percusión* pour bande en 1957. Il a aussi organisé un des premiers concerts de musique électroacoustique en Argentine en 1958. À la fin de cette année-là, l'Estudio de Fonología Musical a été fondé à l'Université de Buenos Aires par **Francisco Kröpfl** (n. Timisoara, Roumanie, 1931) et Fausto Maranca; c'est dans ce labo qu'en 1959 et 1960 Kröpfl a composé ses premières œuvres avec sons électroniques : *Ejercicio de texturas* et *Ejercicio con Impulsos*. Pendant la même période, **César Franchisena** (n. General Pinedo, 1923 - d. Córdoba, 1992) expérimentait aussi les sources de sons électroniques à la station de radio de l'Université Nationale de Córdoba et a composé *Numancia*, sa musique de ballet pour bande, en 1960. Et un jeune **Horacio Vaggione** (n. Córdoba, 1943) commençait au même moment à s'intéresser à Córdoba au potentiel musical des technologies électroacoustiques, composant *Música Electrónica I* pour bande en 1960 et *Ensayo sobre mezcla de sonidos*, *Ceremonia* et *Cantata I* en 1961.

Avant cela et en n'utilisant que des sources sonores électroniques, **Hilda Dianda** (n. Córdoba, 1925) a composé *Dos Estudios en Oposición* pour bande en 1959, travaillant au Studio di Fonologia Musicale de la RAI (radio et télévision italiennes) à Milan. Un autre compositeur argentin, **Mario Davidovsky** (n. Médanos, 1934), a composé des pièces pour bande, *Electronic Study No.1* en 1960 et *Electronic Study No.2* en 1962 au Columbia-Princeton Electronic Music Center de New York. En 1962, il a commencé à composer une série de pièces mixtes sous le nom générique de « Synchronisms » et a reçu le Prix Pulitzer en 1971 pour *Synchronisms No. 6*, œuvre pour piano et son électronique, composée en 1970. À l'instar de Davidovsky qui s'était rendu aux États-Unis, l'Argentin **Edgardo Cantón** (n. Los Cisnes, 1934) s'est retrouvé en France. Il y a composé plusieurs pièces électroacoustiques pendant les années 1960, dont *Animal Animal* en 1962 et *Tout finit par tomber dans le même trou* en 1963. Parallèlement, à Buenos Aires, **Miguel Angel Rondano** (n. Godoy Cruz, 1934) intégrait aussi les médias électroacoustiques à son travail au début des années 1960; il a notamment composé *La batalla de los ángeles* pour bande en 1963 ainsi que *Promenade* et *2 Times*, deux pièces pour ballet sur bande, la même année.

En 1965, un groupe de compositeurs a fondé le Centro de Música Experimental (Centre de musique expérimentale) à l'Université Nationale de Córdoba. Ce groupe comprenait **Oscar Bazán** (n. Cruz del Eje, 1936), **Pedro Echarte**, **Carlos Ferpozzi** (n. Córdoba, 1937), **Graciela Castillo** (n. Córdoba, 1940), **Virgilio Tosco** (n. Achiras, 1930 - d. Córdoba, 2000) et, pendant un certain temps, Horacio Vaggione. En 1963, **Alcides Ianza** (n. Rosario, 1929), qui a commencé à faire des expériences avec des magnétophones vers 1956, a réalisé l'élément bande de *Contrastes* pour deux pianos et bande de **Armando Krieger** (n. Buenos Aires, 1940). En 1965, Ianza a composé sa première pièce pour bande, *exercise I [1965-V]*, en 1965 au Columbia-Princeton Electronic Music Center. Ianza compte plus de 70 œuvres faisant appel à l'électronique dans son catalogue. Enfin, l'Argentin **Dante Grella** (n. Rosario, 1941) a composé sa première pièce pour bande, *Música para el film 'C-65'*, en 1965 dans le studio de son domicile à Rosario, et en 1968 il a composé *Combinaciones* pour chœur mixte, percussion et bande.

À Cuba, peu après la révolution en 1961, **Juan Blanco** (n. Mariel, 1919) composait *Música para danza*, sa première pièce sur bande, à l'aide d'un oscillateur et de magnétophones. En 1961 et 1962, il a composé *Estudios I y II*; en 1962 et 1963, *Ensamble V*; et en 1963 *Interludio con Máquinas* et *Ensamble VI*, toutes des pièces pour bande. Sa première œuvre mixte pour orchestre et bande est *Texturas*, composée entre 1963 et 1964. En 1964, Blanco a aussi organisé le premier concert public de musique électroacoustique tenu à Cuba, et l'année suivante il commençait à créer de la musique électroacoustique pour de grands événements publics et de grands lieux. Ses œuvres englobent notamment *Música para el Quinto Desfile Gimnástico Deportivo* pour orchestre symphonique, groupe de jouets sonores et bande, en 1965; *Ambientación Sonora*, une pièce sur bande jouée de façon inversée (play-back) au moyen d'un réseau spécial de haut-parleurs pour distribution spatiale du son au pavillon de Cuba pendant l'Exposition universelle de 1967 (Expo 67) à Montréal, Canada;

et *Ambientación Sonora* (1968), une pièce sur cinq pistes jouée pendant 30 soirs le long de l'avenue La Rampa à la Havane. Blanco a composé une centaine d'œuvres électroacoustiques.

Pendant ce temps en Argentine, le Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) l'Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires (Centre latino-américain d'études musicales supérieures de l'Institut Torcuato Di Tella) était un important point de rencontre pour étudiants et compositeurs de l'Amérique latine. Le compositeur argentin Alberto Ginastera a fondé le Centre en 1962 et l'a dirigé jusqu'à sa fermeture au début des années 1970. Des compositeurs comme **Blas Emilio Atehortúa** et **Jacqueline Nova** de Colombie, **Rafael Aponte Ledée** de Porto Rico, **Florencio Pozadas** de Bolivie, **José Ramón Maranzano**, **Eduardo Kusnir** et **Pedro Caryevschi** d'Argentine, **Ariel Martinez** et **Antonio Mastrogiovanni** d'Uruguay, **Alejandro Nuñez Allauca** du Pérou, et **Gabriel Brncic** du Chili, entre autres, ont travaillé au labo de musique électronique du CLAEM et créé de nouvelles pièces en utilisant ses ressources électroacoustiques. Ils ont aussi assisté aux conférences de compositeurs de renommée internationale qui venaient d'Europe et d'Amérique du Nord, dont Luigi Nono, Iannis Xenakis, Bruno Maderna, Aaron Copland, Olivier Messiaen, Vladimir Ussachevsky et Luigi Dallapiccola, pour n'en nommer que quelques-uns.

Le compositeur péruvien **César Bolaños** (n. Lima, 1931) est arrivé à Buenos Aires en 1963 avec une bourse pour étudier au CLAEM et a été en charge du labo de musique électronique pendant quelques années à partir de sa création en 1964. En fait, cette année-là, Bolaños a composé *Intensidad y Altura*, la première œuvre électroacoustique produite au CLAEM. Au cours des années suivantes, il a beaucoup utilisé l'électroacoustique et les techniques informatiques dans sa musique, composant des pièces pour bande et pièces mixtes et travaillant avec l'électronique en direct et le multimédia. Il a, entre autres, composé *Interpolaciones* pour guitare électrique et bande en 1966; *Alfa-Omega* pour deux récitants, chœur mixte dramatique, guitare électrique, contrebasse, deux percussionnistes, deux danseurs, bande magnétique, projections et lumières en 1967. À la suite de ses expériences informatiques avec le mathématicien Mauricio Milchberg, ils ont composé *Canción sin palabras* ou *ESEPCO II* pour piano avec deux interprètes et bande en 1970 (ESEPCO correspond à « estructura sonoro-expresiva por computación » ou « structure informatique à expression sonore »). Également du Pérou, **Edgar Valcárcel** (n. Puno, 1932) était au CLAEM en 1963-1964, mais c'est au Columbia-Princeton Electronic Music Center de New York qu'il a composé ses premières pièces avec sons électroniques : *Invencción* pour bande en 1967 et *Canto Coral a Túpac Amaru* pour chœur, percussion et bande en 1968.

Au Brésil, **Jorge Antunes** (n. Rio de Janeiro, 1942), qui a créé en 1961 une pièce électroacoustique dans le studio de son domicile en utilisant un piano et des ondes en dents de scie électroniques, a composé une œuvre l'année suivante en utilisant seulement des sources sonores électroniques. *Valsa Sideral* est considérée comme la première réalisation du genre au Brésil. En 1963, Antunes a composé *Música para varreduras de frequência*, en 1964 *Fluxo luminoso para sons brancos I*, et l'année suivante *Contrapunctus contra contrapunctus*, toutes des pièces pour bande. Pendant ces années-là, Antunes a aussi composé des œuvres mixtes et multimédias, dont *Ambiente I* pour bande, lumières, objets statiques et cinétiques, encens et nourriture en 1965; *Cromoplastofonia I* pour orchestre complet et bande en 1966; et *Invocação em defesa da máquina* pour percussion et bande en 1968. Antunes a reçu une bourse pour étudier au CLAEM à Buenos Aires en 1969 et 1970 et a composé des pièces pour bande, *Cinta Cita* pendant sa première année et *Auto-Retrato Sobre Paisaje Porteño* l'année suivante.

En Uruguay, **Coriún Aharonián** (n. Montevideo, 1940) et **Conrado Silva** (n. Montevideo, 1940) ont aussi commencé à intégrer des ressources électroacoustiques à leurs pièces au début des années 1960. Aharonián ne les utilisait d'abord que dans sa musique pour le théâtre. En 1966, il a composé *Hecho 2 (en tres partes y en re)*, une pièce de théâtre musicale pour piano préparé, claves xylophoniques, générateurs électroniques d'ondes sinusoïdales et carrées, cloches tubulaires, quatre idéophones ou membranophones, six magnétophones et pinceaux, et en 1967 *Música para aluminios* pour trois instrumentalistes et bande. Aharonián a aussi reçu une bourse pour étudier au CLAEM en 1969 et 1970, où il a composé *Que*, une pièce pour bande.

En 1964, Conrado Silva a composé *Musik für Zehn Kofferradiogeräte* (« Musique pour dix radios portables » ou « Música para 10 radios portátiles »), utilisant des ordinateurs pour organiser le matériel compositionnel dans sa pièce. Après quelques années d'expérimentation et de composition en Uruguay, il a déménagé au Brésil en 1969, s'occupant de promouvoir la musique électroacoustique et d'y fonder plusieurs studios de musique électronique. De 1971 à 1989, Silva, Aharonián et d'autres compositeurs ont coordonné les Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (cours latino-américains de musique contemporaine), tenus dans diverses villes de l'Amérique latine. Les cours sont devenus des modèles pour la nouvelle musique dans la région.

Le compositeur bolivien **Alberto Villalpando** (n. La Paz, 1942) a commencé à tâter de la musique électroacoustique à Buenos Aires au Conservatoire national de musique en 1962 et plus tard au CLAEM. De retour en Bolivie en 1965, il a poursuivi son travail sur les techniques de bande magnétique. Villalpando a composé plusieurs pièces pour bande et pièces mixtes, dont *Mística No. 3* pour double quatuor à cordes, cor d'harmonie, flûte, contrebasse et bande, et *Mística No. 4* pour quatuor à cordes, piano et bande, datant toutes de 1970.

Au Guatemala, **Joaquín Orellana** (n. Guatemala Ville, 1937) a composé *Contrastes*, musique de ballet pour orchestre et bande en 1963. Bénéficiant d'une bourse pour étudier en 1967 et 1968 au CLAEM, il y a composé *Metéora* pour bande. De retour au Guatemala, Orellana a composé *Humanofonía* pour orchestre et bande ou bande seulement en 1971; *Malebolge (Humanofonía II)* en 1972, *Primitiva I* en 1973, *Sortilegio* en 1978 et *Imágenes de una historia en redondo (imposible a la equis)* en 1980, toutes des pièces pour bande.

L'Estudio de Fonología Musical of the Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), établi en 1966-1967 par le compositeur et ingénieur chilien José Vicente Asuar, est considéré comme le berceau de la musique électroacoustique au Venezuela. **Alfredo del Mónaco** (n. Caracas, 1938) y a composé *Cromofonías I* en 1966-1967, la première œuvre de musique électroacoustique produite dans ce pays, et en 1967-1968 il a écrit *Estudio electrónico I*. Del Mónaco a ensuite passé quelques années à New York, où il a produit plusieurs pièces pour bande et pièces mixtes au Columbia-Princeton Electronic Music Center avant de revenir au Venezuela au milieu des années 1970. Parmi ses œuvres, mentionnons *Metagrama* pour bande en 1969-1970; *Alternancias* pour violon, alto, violoncelle, piano et sons électroniques sur bande en 1971; *Syntagma (A)* pour trombone et sons électroniques sur bande en 1971-1972; et *Estudio electrónico III* pour bande en 1974.

Carlos Jiménez Mabarak (n. Tacuba, 1916 - d. Mexico, 1994) est généralement reconnu comme étant le premier compositeur mexicain à avoir créé une pièce sur bande, *El paraíso de los ahogados* en 1960. Il a aussi composé *La llorona*, musique de ballet pour petit orchestre, oscillateur électronique, timbales, percussions, piano et cordes en 1961, et *La portentosa vida de la muerta* pour bande en 1964.

Le compositeur équatorien **Mesías Maiguascha** (n. Quito, 1938) intégrait déjà des médias électroacoustiques dans sa musique au milieu des années 1960 lorsqu'il est allé vivre en Allemagne. Certaines de ses premières œuvres comprennent *El mundo en que vivimos* pour musique concrète et sons électroniques sur bande (1967), composée pour le documentaire polonais *Dort wo wir*

leben; Hör-zu (1969) et *Ayayayayay* (1971), toutes deux pour bande; et *Übungen* pour violon, clarinette, violoncelle et trois synthétiseurs (1972-1973).

Héctor Quintanar (n. Mexico, 1936) a composé plusieurs pièces utilisant des ressources électroacoustiques pendant les années 1960, dont *Aclamaciones* pour chœur, orchestre et bande en 1967; *Sideral I* pour bande en 1968; et *Símbolos* pour groupe de chambre (violon, clarinette, sax, cor d'harmonie, trompette, trombone, piano), bande, diapositives et lumières en 1969. En 1970, il a été nommé directeur artistique du premier Laboratoire de musique électronique fondé à Mexico. *Durant les années suivantes, il a composé plusieurs pièces dans ce labo, notamment Opus 1 en 1970; Suite Electrónica en 1971; Voz* pour soprano et sons électroniques; et *Mezcla* pour orchestre et bande, toutes deux en 1972.

Ce qui précède n'est qu'une brève introduction à la vaste production musicale de compositeurs latino-américains durant les années 1950, 1960 et 1970. La plupart d'entre eux travaillaient dans des conditions précaires, mais avaient en commun un intérêt et un enthousiasme débordants à l'égard de l'expérimentation, de la recherche et de la création de nouvelle musique au moyen de techniques de composition d'avant-garde et les plus récentes technologies à leur disposition. Cet esprit et cette créativité persistent toujours, et j'estime que la musique le devrait aussi.

4 Branché sur le son!

En 1942, **Juan Blanco** a enregistré la description et la conception d'un nouvel instrument musical au Bureau des brevets et marques de commerce de Cuba. Il a appelé sa création le « Multiórgano » (multiorgane). Il s'agissait de 12 boucles métalliques magnétophoniques (l'enregistrement sur magnétophone était en voie de développement!) circulant à travers une tête de lecture. Instrument polyphonique, le multiorgane pouvait contenir 12 voix enregistrées chromatiquement, instruments musicaux ou autres sons, notamment toute combinaison multitimbrale souhaitée et n'était limité que par le nombre permis de boucles. Chaque signal sonore était contrôlé par un clavier pour transférer son flux à l'amplificateur. Une pédale changeait l'amplitude sonore, une autre modifiait sa fréquence/durée, et diverses vitesses de boucles étaient aussi considérées. Le concept du multiorgane précédait le Mellotron de plusieurs années, mais l'instrument original inventé par Blanco n'a jamais été construit. En 1991, durant le Symposium international *Inventions et créations musicales : Refus de l'utopie* tenu à Bourges, France, Blanco a présenté un plan de sa conception originale.

Un ingénieur s'intéressant à l'électronique et à la musique, **Raúl Pavón** (n. Mexico, 1930) a commencé à promouvoir l'utilisation d'instruments musicaux électroniques à Mexico, des années avant que le premier studio y soit créé en 1970. En 1958, il a construit le prototype d'un instrument musical basé sur des boucles qui utilisait des enregistrements sur bande magnétique, sans savoir que ce principe était déjà utilisé. Puis, en 1960, il a construit un petit instrument musical électronique qui comprenait notamment un oscillateur avec de multiples sorties de forme d'onde, divers filtres, un profileur, un générateur de bruits blancs et un clavier. Pavón a nommé l'instrument « Omnifón » (c.-à-d. tous les sons). Il s'agissait de l'un des premiers synthétiseurs de son électronique.

Pavón était le directeur technique du premier Laboratoire de musique électronique à Mexico, créé dans le cadre de l'atelier de composition au Conservatoire national de musique. Avec Héctor Quintanar comme directeur artistique, le laboratoire a commencé ses activités en janvier 1970 avec de l'équipement qui comprenait, entre autres, des synthétiseurs Buchla et Moog.

Des années plus tard, Pavón a écrit un des premiers ouvrages en espagnol au sujet de la musique électronique : *La Electrónica en la Música ... y en el Arte (L'électronique en musique... et en arts)*, qui a été publié en 1981 par CENIDIM. Il y parle de l'acoustique, de l'historique, de la technologie et des techniques de la musique électroacoustique ainsi que des nouveaux arts médiatiques. Pavón a aussi développé le « Icofón », un système reposant sur un oscilloscope qui dérivait des images des sons (grâce à des figures de Lissajous). Il s'est servi de ce système pour concevoir plusieurs œuvres multimédias.

En Argentine, **Fernando von Reichenbach** (n. Buenos Aires, 1931) a joué un rôle majeur dans le développement de la technologie à l'époque du CLAEM / Di Tella Institute au milieu des années 1960. Au laboratoire analogique, il a inventé le Convertidor Gráfico Analógico (convertisseur analogique graphique), ou Catalina, utilisé pour convertir des partitions graphiques d'une bande perforée en signaux de contrôle électroniques adaptés à une utilisation musicale, et capturer les images dessinées originales avec une caméra. La première pièce ainsi créée a été *Analogías Paraboloides* par Pedro Caryevski, composée en 1970. À la même époque, von Reichenbach a aussi créé des dispositifs tels que le filtre d'octave et de tiers d'octave polyphonique contrôlé par clavier et une boîte de jonction spéciale qui a permis de répondre aux besoins complexes des compositeurs au laboratoire.

5 Cuire, congeler... apprécier et faire apprécier

Afin de rendre accessible au public l'information et les œuvres musicales pouvant être d'intérêt, tout en veillant à sauvegarder le matériel que j'avais déjà collectionné et en sachant qu'une grande partie de ce dernier serait difficile à trouver et à écouter en Argentine ou dans des pays voisins, je cherchais un endroit où la préservation des documents était non seulement importante mais aussi possible. J'estimais que *la fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie* à Montréal serait le lieu idéal où proposer mon projet.

J'ai fait une demande au programme de chercheur en résidence de la fondation et j'ai proposé de constituer des archives et une base de données à partir de ma collection personnelle d'enregistrements et de documents. Les archives entièrement numériques seraient préservées et rendues accessibles pour écoute au Centre de recherche et de documentation (CR+D) de la fondation, et la base de données fournirait l'accès public par Internet.

Deux subventions consécutives comme chercheur en résidence en 2003 et des activités continues en 2004 m'ont permis de travailler près de 20 mois avec des enregistrements sur bobines, cassettes analogiques et bandes audionumériques (DAT), vinyles longue durée et CD. J'ai numérisé ou converti des enregistrements à partir de différents formats, fait du montage au besoin, et j'ai versé dans la base de données de la fondation tous les renseignements sur les pièces (titre, compositeur, année de composition, instrumentation, notes de programme, studio de production, version, durée, bio du compositeur, etc.). À ce jour (novembre 2004), il y a environ 1800 fichiers audio numériques qui sont archivés au CR+D, la plupart en format AIFF, stéréo, 16 bits, 44,1 KHz.

Le travail a été considérable : il m'a fallu naviguer au travers d'une myriade de problèmes techniques (pannes massives de disques durs, trouver des magnétophones pouvant lire d'anciens formats de pistes, re-numériser du matériel pour s'adapter à de sérieux décalages en continu dans de l'équipement flambant neuf, conflits SE et FireWire, etc.), définir la meilleure façon de travailler avec des enregistrements très vieux et bruyants (quelques pièces ont été traitées au moyen d'un système de débruitage avancé pour atténuer le sifflement, tout en préservant l'enregistrement d'origine et en suivant le conseil du compositeur), travailler avec trois ordinateurs différents et neuf disques durs pour gérer les fichiers audio et visuels, la base de données et la grande quantité d'information et les communications internationales quotidiennes, et la liste se poursuit.

Les archives comptent des pièces pour médias fixes (bandes, DAT, CD ou similaires) ainsi que des œuvres mixtes pour instruments acoustiques ou voix et médias fixes ou systèmes électroniques/interactifs en direct. Les archives comprennent aussi quelques œuvres multimédias. Dans le cas des pièces pour médias fixes et autres sources sonores (p. ex. œuvres mixtes), les enregistrements complets ainsi que des parties « bande seulement » (c.-à-d. médias fixes) (signaux) sont préservés et catalogués. Les archives comprennent aussi des enregistrements audio et audiovisuels d'interviews avec des compositeurs et des novateurs techniques ainsi que des photographies, des vidéos, des DVD et quelques très rares partitions.

La majeure partie de l'information textuelle contenue dans la base de données des fichiers audio des archives de musique est accessible par le site Web de la fondation Daniel Langlois. L'accès en ligne à un moteur de recherche polyvalent permet à l'utilisateur d'explorer les données par titre, compositeur, date, etc.

La plupart des compositeurs représentés dans ces archives sont nés dans des pays d'Amérique latine. Il y a aussi quelques compositeurs qui, bien que n'étant pas originaires de la région, ont poursuivi au moins une partie de leur carrière musicale en Amérique latine. La base de données renferme de l'information sur des compositeurs associés à 18 pays d'Amérique latine : Argentine, Bolivie, Brésil, Chili, Colombie, Costa Rica, Cuba, République dominicaine, Équateur, El Salvador, Guatemala, Mexico, Panama, Paraguay, Pérou, Porto Rico, Uruguay et Venezuela. La liste de compositeurs et de compositions dans les archives ainsi qu'un certain nombre de statistiques, comme les compositions par décennie et pays et les compositeurs par pays, sont accessibles sur le site Web de la fondation.

Il convient de noter que tous les fichiers audio ne sont pas tous des pièces complètes, étant donné que dans certains cas, chaque mouvement d'une composition est stocké dans un fichier différent avec son information individuelle correspondante (selon les règles que le compositeur a utilisées pour stocker son œuvre).

Un grand nombre de compositions des années 1960 et 1970 a été archivé ainsi qu'un nombre plus important de compositions des années 1980, 1990 et des années récentes. Seules quelques pièces des années 1950 ont été trouvées et incluses, et bien que nombre des premières compositions aient été perdues ou que l'enregistrement original ait été endommagé, nombre des bandes existant toujours peuvent être sauvées. Il existe des bandes dans des studios privés, des universités et au domicile des compositeurs, et un grand nombre d'entre elles ont été oubliées dans des institutions publiques pendant des décennies, et rien n'est entrepris pour préserver ces œuvres ou les rendre accessibles aux gens intéressés par ces compositions. J'espère que ces archives donneront l'impulsion nécessaire à des projets similaires pour aider à préserver, à documenter et à diffuser la musique électroacoustique, en Amérique latine et dans d'autres régions du monde ayant des situations historiques comparables.

Compte tenu des difficultés susmentionnées par le public pour avoir accès à cette musique, même dans des centres comptant des centaines ou des milliers d'heures d'enregistrements musicaux et des ressources humaines et techniques considérables, je considère comme une grande réussite le libre accès aux enregistrements inclus dans ces archives au CR+D de la fondation Daniel Langlois. J'espère que dans un avenir rapproché, ces archives trouveront un écho dans d'autres centres de recherche ou d'enseignement et que d'autres archives institutionnelles deviendront accessibles au public.

Une courte sélection de pièces est aussi accessible pour écoute sur le site Web. Plusieurs critères ont servi à définir cette sélection, notamment les dates (du milieu des années 1950 à 2004), la représentation géographique (15 pays), l'instrumentation (p. ex. des œuvres pour médias fixes, pièces mixtes pour instruments acoustiques ou voix et bande, électronique en direct), techniques, etc. Certains des textes dans la base de données ont d'abord été rédigés pour les rapports de l'UNESCO mentionnés précédemment.

Il est à noter que le terme « archives » utilisé dans ce texte indique le lieu où sont entreposés à des fins de conservation un ensemble de documents ou d'information de valeur ou d'intérêt spécial. Ces archives constituent le fruit de plus de 20 ans de recherche. Elles représentent aussi plus de 20 ans d'action, de création de liens de communication et de confiance, et un processus impliquant donner et recevoir.

Enfin, comme chercheur en résidence à la fondation Daniel Langlois, j'ai eu un accès téléphonique illimité pour faire des appels internationaux. Ce facteur apparemment mineur m'a permis de joindre des compositeurs que j'ai cherchés pendant des années, voire des décennies dans

certains cas. Seule une personne ayant tenté de communiquer avec un grand groupe de personnes pour documenter des activités tenues il y a 40 ou 50 ans en Amérique latine peut réellement se rendre compte des complexités en jeu. Il existe une anecdote pratiquement derrière chaque enregistrement obtenu, chaque date confirmée et chaque courriel ou contact téléphonique. Les lecteurs seraient étonnés de connaître le temps nécessaire et les difficultés éprouvées pour obtenir les premiers enregistrements de Juan Blanco de Cuba ou de joindre Joaquín Orellana au Guatemala ou César Bolaños au Pérou, mais maintenant ces derniers et de nombreux autres sont présents dans ces archives, par leur musique, leurs enregistrements et leurs partitions. Je suis ravi d'avoir pu contribuer à garder vivantes les œuvres et la sagesse de ces merveilleux artistes, pour les générations actuelles et futures.

6 Conclusions

J'espère que ce texte vous incitera à explorer le merveilleux univers musical plutôt inconnu créé par des centaines de compositeurs latino-américains au cours des dernières décennies. Je pense que ces archives constituent une introduction utile à la musique électroacoustique et aux compositeurs d'Amérique Latine.

Les données incluses ici proviennent de renseignements bibliographiques, de communications personnelles et électroniques avec des compositeurs et institutions, et d'interviews et de notes de programme de concerts et d'enregistrements. Il n'existe pas de rapport entre le nombre de lignes écrites et le travail accompli par les compositeurs et les chercheurs ou la qualité et la pertinence de leurs réalisations. Dans la plupart des cas, il a été très difficile de réunir les données, et il est fréquemment arrivé que les dates et les noms varient d'une source à l'autre.

À mes yeux, l'Amérique latine est synonyme de diversité et de richesse culturelle, mais aussi synonyme d'un manque de soutien en ce qui a trait à la documentation et à la préservation de son héritage culturel. J'espère que mes récentes actions engendreront des résultats positifs et intéressants à cet égard pour la communauté. Ma contribution n'est peut-être qu'une goutte dans l'océan, mais comme l'a dit Lao-tseu, « Un péripèle de mille lieues commence toujours par un premier pas ».

Ce projet est loin d'être fini. Il s'agit d'archives musicales et d'une base de données en ligne que j'espère pouvoir maintenir et enrichir de nouveaux enregistrements et renseignements, tout en corrigeant les erreurs involontaires qu'elles pourraient receler. Je vous invite donc à faire de ces archives un projet vivant en les consultant et en me faisant parvenir toute information additionnelle, toute suggestion, tout commentaire, toute mise à jour et toute correction à mon adresse électronique : « Ricardo Dal Farra » <ricardo@dalfarra.com.ar>.

7 Remerciements

Je remercie Coriún Aharonián, la famille de Juan Amenabar, Jorge Antunes, Rafael Aponte Ledée, Isabel Aretz, Ricardo Arias, Juan Carlos Barandiaran, Enmanuel Blanco, Carlos Barreiro, César Bolaños, Andrés Burbano, Germán Cáceres, José Miguel Candela, Ludovic Carpentier, Graciela Castillo, Otto Castro, Joel Chadabe, Rolando Cori, Hugh Davies, Manuel de Elías, Igor de Gandarias, Alfredo del Mónaco, Alain Depocas, Susana Enriquez-Woods, Irina Escalante, Milton Estevez, Carlos Ferpozzi, Rajmil Fischman, Eduardo Flores, Martín Fumarola, Jean Gagnon, Fernando García, Enrique Gerardi, Miriam Goldszier, Norberto Griffa, Adina Izarra, Alejandro Iglesias Rossi, Sofia Izurieta, Bernarda Jorge, Douglas Keisler, Daniel Kent, Alcides Lanza, Doyun Lee, Jose Augusto Mannis, Ariel Martinez, Raúl Minsburg, Ramiro Muñoz, Alejandra Odgers, Mónica O'Reilly, Joaquín Orellana, Carlos Palombini, Javier Parrado, Catalina Peralta, Jacques Perron, Sylvia Perez-Reinoso, Julián Pontón, Héctor Quintanar, Manuel Rocha, Arturo Rodas, Ernesto Romeo, Francisco Ruiz, Arturo Ruiz del Pozo, María Rosa Salas, David Schidlowsky, Federico Schumacher, Francis Schwartz, Rodrigo Sigal, Conrado Silva, Luis Szarán, Aurelio Tello, Ricardo Teruel, Daniel Teruggi, Lidia Formiga de Tosco, Barry Truax, Horacio Vaggione, Edgar

Valcárcel, Carlos Vazquez, Fernando von Reichenbach, Tereza Wagner, Inés Wickmann, et tous les collègues et amis qui m'ont appuyé et aidé dans ce projet.

Je suis également redevable à la *fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie* pour sa vision et son soutien. Je remercie particulièrement tous les membres de l'équipe de la fondation de leur confiance, de leur aide et de leur amitié.

Références

- Aharonián, C. (1992). « La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos ». In *Lulú Revista de teorías y técnicas musicales*, No. 3, 52-61. Argentine.
- Alvarez, J. (1996). « La Música Electroacústica en Mexico ». In *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. XVI, Number 57-58. Mexico: CONACULTA - INBA.
- Antunes, J. [editor] (2002). *Uma Poética Musical brasileira e revolucionaria*. Brésil: Sistrum.
- Aretz, I. [editor] (1977). *América Latina en su música*. Mexico: Siglo XXI Editores.
- Arizaga, R. (1971). *Enciclopedia de la música argentina*. Argentine: Fondo Nacional de las Artes.
- Asuar, J. V. (1959). « En el Umbral de una Nueva Era Musical ». In *Revista Musical Chilena*, No. 64, Mars-avril 1959, 11-33 et 54-55. Chili.
- Asuar, J. V. (1975). « Recuerdos ». In *Revista Musical Chilena*, No. 132, octobre-décembre 1975, 5-22. Chili.
- Auza León, A. (1989). *Simbiosis Cultural de la Música Boliviana*. Bolivie.
- Béhague, G. (1983). *La música en América Latina*. Venezuela: Monte Avila Editores.
- Budón, Osvaldo (2000). « Composing with Objects, Networks, and Time Scales: An Interview with Horacio Vaggione ». In *Computer Music Journal*, Volume 24, Number 3, 9-22. États-Unis: The MIT Press.
- Carredano, C. (2003). « Rodrigo Sigal. Cronología. Catálogo. Referencias Documentales ». In *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol XXI, Number 85, 59-73. Mexico: CONACULTA - INBA.
- Casares Rodicio, E. (General Director). (1999-2002). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Espagne: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) et Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) du Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.
- Claro, S. (1963). « Panorama de la Música Experimental en Chile ». In *Revista Musical Chilena*, No. 83, janvier-mars 1963, 111-118. Chili.
- Cuellar Camargo, L. E. (1994). « The Development of Electroacoustic Music in Colombia 1965-1999: An Introduction ». In *Leonardo Music Journal*, Volume 10, 7-12. États-Unis: The MIT Press.
- Dal Farra, R. (1994). « Some comments about electroacoustic music (and life) in Latin America » et « CD companion's program notes ». In *Leonardo Music Journal*, Volume 4, 91-98. États-Unis: The MIT Press.
- Dal Farra, R. (1996). « A Southerner's Perspective ». In *Computer Music Journal*, Vol. 20, Number 3, 36-37. États-Unis: The MIT Press.
- Dal Farra, R. (1996). « Electroacoustic and Computer Music in Latin America ». In *Proceedings of the International Computer Music Conference 1996*, 165-168. Hong Kong: International Computer Music Association.
- Dal Farra, R. (1997). « Music, New Technologies and Latin America ». In *Proceedings of the IV Simpósio Brasileiro de Computação e Música*. Brasília, Brésil.
- Dal Farra, R. (2000). « CD Program Notes. Ricardo Dal Farra, Curator ». In *Computer Music Journal*, Vol. 23 Number 4, 121-130. États-Unis: The MIT Press.
- Dal Farra, R. (2003). « An electroacoustic music collection project (Or how to open the cage and let them fly) ». In *fineArt forum*, Vol. 17, issue 04. Australie.
- Dal Farra, R. (2003). *Historical aspects of Electroacoustic Music in Latin America: From the Pioneering to the Present Days*. France: Digi-Arts UNESCO Knowledge Portal, UNESCO.
- Dal Farra, R. (2003). *La música electroacústica en América Latina*. France: Digi-Arts UNESCO Knowledge Portal, UNESCO.
- Dal Farra, R. (2004). « Some recent actions to preserve, document and disseminate electroacoustic music by Latin American composers ». In *Proceedings of the International Computer Music Conference 2004*. États-Unis: International Computer Music Association.
- Davies, H. (1968). *Répertoire international des musiques électroacoustiques / International electronic music catalogue*. Publication coopérative du Groupe de recherches musicales de l'O.R.T.F., Paris, et de l'Independent Electronic Music Center, New York.
- de Gandarias, I. (1988). *Tradición Popular en la Música Contemporánea Guatemalteca*. Guatemala: Departamento de Actividades Literarias de la Dirección General de Formación, Promoción, Extensión y Difusión Cultural del Ministerio de Cultura y Deportes.
- de la Vega, A. (1965). « En Torno a la Música Electrónica ». *Revista Musical Chilena*, No. 94, octobre-décembre 1965, 29-42. Chili.

- Degláns, K. and Pabón Roca, L. E. (1989). *Catálogo de Música Clásica Contemporánea de Puerto Rico*. Porto Rico: Pro-Arte Contemporáneo.
- Espinosa, S. [editor] (1983). *Nuevas Propuestas Sonoras. La vanguardia musical vista y pensada por los argentinos*. Argentine: Ricordi Americana.
- Ferreira, N. (2001). « CD companion curator's notes ». In *Computer Music Journal*, Volume 25, Number 4, 118-120. États-Unis: The MIT Press.
- Fischer, M., Furman Schleifer, M and Furman, J. M. (2002). *Latin American Classical Composers. A Biographical Dictionary*. États-Unis: The Scarecrow Press.
- Fumarola, M. (1999). « Electroacoustic Music Practice in Latin America: An Interview with Juan Amenabar ». In *Computer Music Journal*, Volume 23, Number 1, 41-48. États-Unis: The MIT Press.
- Grela, D., Gianotti, A. and Lens, M. L. (1992). *Catálogo - Obras Musicales Argentinas producidas entre 1950 y 1992*. Argentine: Departamento de Ciencia y Técnica, Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral.
- CDMC-BRASIL/UNICAMP (1996). *Guia da Música Contemporânea Brasileira 1995-1996*. Brésil: Musicom CDMC Unicamp.
- Leonard III, N. (1997). « Juan Blanco: Cuba's Pioneer of Electroacoustic Music ». In *Computer Music Journal*, Volume 21, Number 2, 10-20. États-Unis: The MIT Press.
- Lintz Maués, I. (1989). *Música Eletroacústica no Brasil*. Brésil: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.
- Odgers, A. (2000). *Tesis: La Música Electroacústica en Mexico*. Mexico: Escuela Nacional de Música.
- Orobigt, I., Subieta, A., Uslenghi, F. and Wiman, F. (2002). *Historia de la Música Electroacústica en Buenos Aires*. Argentine: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina. Argentine: manuscrit.
- Laboratorio Nacional de Música Electroacústica (undated). « Para una historia de la música electroacústica en Cuba ». Cuba: manuscrit.
- Pavón, R. (1981). *La Electrónica en la Música ... y en el Arte*. Mexico: Publicaciones CENIDIM.
- Paz, J. C. (1968). *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Argentine: Editorial Sudamericana.
- Paraskevafdis, G. (1992). « Tramos ». In *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, No. 3, 47-52. Argentine.
- Quintanar, H. (undated). « Historia del Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México ». Mexico: manuscrit.
- Roldán, W. A. (1996). *Diccionario de Música y Músicos*. Argentine: El Ateneo.
- Ruiz, F. « La música electroacústica en Guatemala ». Guatemala: manuscrit.
- Segnini-Sequera, R. (1994). *Trabajo Especial de Grado: Comprender la música electroacústica y su expresión en Venezuela*. Venezuela: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes.

Novembre, 2004.

--- o ---

Ricardo Dal Farra (n. Buenos Aires, Argentine, 1957) s'intéresse aux domaines convergents des arts, des sciences et des nouvelles technologies depuis plus de 25 ans à titre de compositeur, d'artiste multimédia, de pédagogue, de chercheur, d'interprète et de conservateur.

Coordinateur du Programme national de communication multimédia au ministère de l'Éducation, des Sciences et de la Technologie (1996 - 2003) de l'Argentine; directeur désigné du Centre de recherche et d'expérimentation en arts électroniques (CEIArtE) - Buenos Aires (2002); consultant/directeur de la production musicale à l'École technique ORT - Buenos Aires (1992 - 1999); directeur du Studio de musique électroacoustique (1978 - 2003); consultant du projet mondial Digi-Arts de l'UNESCO (depuis 2002).

Professeur de technologie en musique à l'Université nationale Tres de Febrero; professeur d'acoustique au Conservatoire national de musique et professeur d'électroacoustique au Conservatoire municipal de musique de Buenos Aires. Ancien professeur de composition et d'improvisation à l'Université nationale San Martin; professeur en multimédia à l'Institut IMD et à l'École technique ORT, et professeur de musique et de science du son en cinéma à l'Art Panamerican School.

La musique de Dal Farra a été jouée en concert et dans le cadre de symposiums dans plus de 40 pays et a été enregistrée en 15 éditions différentes. Il l'a également interprétée en direct en utilisant des systèmes interactifs depuis la fin des années 1970. Son travail lui a valu des subventions et des commandes, entre autres de l'International Computer Music Association, de la Biennale artistique internationale de San Pablo, Brésil, de la Fondation nationale pour les arts d'Argentine, du Concours international de musique électroacoustique de Bourges - France, de la Tribune nationale de compositeurs d'Argentine, et du Centro di Sonologia Computazionale de l'Université de Padoue en Italie. Il a été invité à présenter sa musique, ses recherches et l'avancement de ses travaux pédagogiques au CCRMA de l'Université Stanford, à l'Université de New York, au Dartmouth College, à l'École Julliard de musique et au Brooklyn College, aux États-Unis, à l'Université de Brasilia et Itaú Cultural, au Brésil, au Conservatoire national de musique de La Paz en Bolivie, à l'Université de Porto Rico, à l'IRCAM en France et au Banff Centre au Canada, entre autres établissements.

Dal Farra dirige depuis plus dix ans des séries sur la musique électroacoustique à la Radio nationale d'Argentine et à la Radio municipale de Buenos Aires. Il est membre du comité d'éditeurs adjoints du Journal of New Music Research depuis 1988 et éditeur international du Leonardo Music Journal - International Society for the Arts, Sciences et Technology depuis 1995. Il est également membre du Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte.

Ricardo Dal Farra vit à Montréal depuis avril 2003, moment où il a reçu une bourse de chercheur en résidence de la *fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie*.

--- o ---