

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

VERSION IMPRESA

ISSN: 0716-2790

VERSION ELECTRONICA

ISSN: 0717-6252



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LVII

Santiago de Chile, Julio-Diciembre, 2003

N° 200

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100 - SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO

PABLO OYARZÚN ROBLES

DIRECTOR

LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR

FERNANDO GARCÍA

SECRETARIA DE REDACCIÓN

NANCY SATTLER

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DE
CONICYT Y LA
SOCIEDAD CHILENA DEL DERECHO DE AUTOR

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

PER YEAR WITH TWO ISSUES	US\$ 45.00
INDIVIDUAL ISSUES	US\$ 25.00

SUSCRIPCIONES PARA CHILE

CON DOS NÚMEROS AL AÑO	\$ 8.000
------------------------------	----------

NÚMEROS SUELTOS EN CHILE

PÚBLICO EN GENERAL	\$ 5.000
ESTUDIANTES	\$ 2.500

Revista Musical Chilena en microficha (on microfiche)

a) 50 volúmenes (1945-1992) [50 volumes (1945-1992)]	
Para el extranjero (All foreign countries)	US\$ 1.050
Para Chile	\$ 150.000
b) Números sueltos (Individual issues)	
Para el extranjero (All foreign countries)	US\$ 15.00
Para Chile	\$ 3.500

Estos precios incluyen envío por correo aéreo
(All prices include air mail postage)

COLECCIÓN DE FONOGRAMAS

La Sección de Musicología de la Facultad de Artes tiene a disposición de los interesados el siguiente disco compacto:

El Rey David de A. Honegger. [Nº1]. Registro de 1952 de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, conservado en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes.

Precios (incluye envío postal)

Para Chile:	
por cada disco compacto	\$ 5.000
Para el extranjero:	
por cada disco compacto	US\$ 25.00

Para pedidos dirigirse a Sección de Musicología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Casilla 2100

Tel. (562) 678 1337 FAX (562) 671 1435

e-mail: lmerino@abello.dic.uchile.cl

SUMARIO

Información para los colaboradores	5
EDITORIAL	7
LUIS MERINO. Fernando García Arancibia, artista ciudadano	11
Catálogo de las obras musicales de Fernando García Arancibia	20
Bibliografía selectiva de los escritos de Fernando García Arancibia	35
CARLOS SILVA. Conversación con Fernando García	41
JORGE MARTÍNEZ. Elementos analíticos de la obra musical de Fernando García	48
CRISTIÁN GUERRA. Fernando García, maestro. Testimonios de sus alumnos	70
OPINIONES	
JUAN ORREGO-SALAS. A Fernando García, un recuerdo y un homenaje	81
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT. Como recuerdo a Fernando García	82
CARLOS RIESCO. Homenaje a D. Fernando García Arancibia	83
JUAN ALLENDE-BLIN. Homenaje a Fernando García	84
CORIÚN AHARONIÁN. Transparente	85
ARMANDO SÁNCHEZ MÁLAGA. Para mi amigo Fernando García desde el Perú.	86
HAROLD GRAMATGES. A Fernando García	87
TRIBUNA: Música en el exilio II	
HANNS STEIN. Las raíces de una voz desenraizada	88
HERNÁN BARRÍA. Del exilio	96
AGUSTÍN CULLELL. Alguna vez en Chile	102
MIGUEL CASTILLO-DIDIER. Músicos y exilio	109
JUAN ORREGO-SALAS. Exilio ¿Pérdida o provecho? (Complemento)	113
CRÓNICA	
Creación musical chilena	114
Compositores chilenos en el país	114
Música chilena en el exterior	120
Otras noticias	122
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Lucía Hernández. <i>Canciones corales</i> , por Fernando García	126
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
<i>Concierto para niños</i> . CD, por María Isabel Quevedo	128
<i>Guitarra clásica chilena del siglo XIX</i> . CD, por Cristián Guerra Rojas	128
<i>Artículo de concierto. Guitarra clásica</i> . CD, por Cristián Guerra Rojas	130
<i>Música para piano</i> . CD, por Julia Grandela del Río	131
<i>Paisajes tonales</i> . CD, por Leonardo Mancini	132
IN MEMORIAM	
Eduardo Maturana (1920-2003), por Agustín Cullell	133

Comité de Honor

MIGUEL AGUILAR, Universidad de Concepción, Chile
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT, Universidad de Oldenburgo, Alemania
JUAN ORREGO-SALAS, Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos
ROBERT STEVENSON, Universidad de California, Los Angeles, Estados Unidos

Comité Editorial

LINA BARRIENTOS PACHECO, Universidad de La Serena
MIGUEL CASTILLO-DIDIER, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile
MANUEL MAMANI MAMANI, Universidad de Tarapacá, Arica
VÍCTOR RONDÓN SEPÚLVEDA, Facultad de Artes, Universidad de Chile
RODRIGO TORRES ALVARADO, Facultad de Artes, Universidad de Chile

Colaboran en este número
(en orden de aparición)

LUIS MERINO MONTERO, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
CARLOS SILVA VEGA, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
JORGE MARTÍNEZ ULLOA, Magíster en Artes con mención en Musicología,
Facultad de Artes, Universidad de Chile.
CRISTIÁN GUERRA ROJAS, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
JUAN ORREGO-SALAS, Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos.
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT, Universidad de Oldenburgo, Alemania.
CARLOS RIESCO, Instituto de Chile, Academia Chilena de Bellas Artes.
JUAN ALLENDE-BLIN, Compositor, Alemania.
CORIÚN AHARONIÁN, Compositor, Uruguay.
ARMANDO SÁNCHEZ-MALAGA, Director Orquesta Sinfónica Nacional del Perú.
HAROLD GRAMATGES, Presidente de la Asociación de Músicos UNEAC, Cuba.
HANNS STEIN, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
HERNÁN BARRÍA, Violinista y Director de Orquesta, Chile.
AGUSTÍN CULLELL, Director de Orquesta, España.
MIGUEL CASTILLO-DIDIER, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
FERNANDO GARCÍA, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
MARÍA ISABEL QUEVEDO, Instituto de Música, P. Universidad Católica.
JULIA GRANDELA DEL RÍO, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
LEONARDO MANCINI, Director de Coros, Valdivia.

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Impresa en los talleres de
ANDROS IMPRESORES
Santa Elena 1955 - Santiago de Chile

Información para los colaboradores

1. Desde su fundación en 1945, la *Revista Musical Chilena (RMCh)* publica artículos acerca de la cultura musical de Chile y Latinoamérica, que aborden tanto los aspectos musicales propiamente tales como el marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de diferentes marcos disciplinarios. Actualmente aparece dos veces al año, durante los meses de junio y diciembre.
2. Los artículos que se presentan para publicación, tanto como los libros, revistas y fonogramas que se envían para ser reseñados, deben hacerse llegar a la Dirección de la *RMCh* (Casilla 2100, Santiago, Chile). La *RMCh* sólo publica trabajos en castellano. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a media carilla a doble espacio, en castellano e inglés, y una breve nota biográfica del autor. El largo de los textos no debe exceder las 25 a 30 carillas a doble espacio, en el caso de trabajos de investigación, y de 15 carillas a doble espacio en el caso de ensayos.
3. Una vez recibidos los textos serán sometidos a la consideración del Comité Editorial de la *RMCh*, el que resolverá en forma inapelable acerca de la publicación del trabajo. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos. Desde la recepción del texto, hasta la completación del proceso de revisión por el comité editorial y la correspondiente comunicación al interesado, transcurre un período de aproximadamente seis meses, el que en determinados casos puede ser mayor.
4. Los juicios y puntos de vista contenidos en los trabajos y reseñas que se publiquen son de exclusiva responsabilidad de los autores. En caso que se requiera el permiso para la inclusión en los trabajos de materiales previamente publicados, la responsabilidad de obtener los permisos recae exclusivamente en los autores. La Dirección de la *RMCh* no asumirá responsabilidad alguna ante reclamos por reproducciones no autorizadas.
5. Los textos deben ir en dos copias a doble espacio y acompañarse de un disquete 3,5 en programa compatible con Microsoft Word, en formato RTF. El apellido del autor debe aparecer junto al número de página en el extremo superior de cada página del texto. Tanto los ejemplos musicales, como las tablas, mapas, fotos, u otro material similar, deberán copiarse en hojas separadas en numeración correlativa, debiendo indicarse la ubicación precisa que le corresponda en el texto del trabajo. Para cada ejemplo musical debe señalarse también el título de la obra (en cursiva) seguido de coma, el número de opus (si procede) seguido de coma y el número de compás o compases a que corresponde el extracto. A modo de ilustración.

Bolemo, op. 81, cc.1-12

6. Las referencias bibliográficas deberán ir en una lista al final del trabajo. Los libros, artículos y monografías musicológicas deberán ordenarse alfabéticamente según el apellido del autor. Dos o más ítemes bibliográficos escritos por el mismo autor deberán ordenarse cronológicamente de acuerdo a la fecha de publicación. La ortografía de los títulos deberá ceñirse a las reglas del idioma correspondiente. El nombre del autor, título del libro, ciudad, editor y año de publicación deberán consignarse de la siguiente manera.

SALGADO, SUSANA

1980 *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: A. Monteverde y Cía.

En caso que un libro forme parte de una serie, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera.

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

1956 *150 Años de Música no Brasil (1800-1950)* [Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octavio Tarquinio de Souza]. Río de Janeiro: Livraria José Olympio.

En caso que se trate de un artículo de un libro, diccionario o enciclopedia, la entrada debe hacerse de la siguiente forma.

BÉHAGUE, GERARD

1980 "Tango", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.
Editado por Stanley Sadie. Tomo XVIII. Londres: Macmillan, pp. 563-565.

En caso que una publicación sea de dos o más autores la entrada deberá hacerse de la siguiente forma.

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.

En el caso de artículos publicados en revistas, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera.

REIS PEQUENO, MERCEDES

1988 "Brazilian Music Publishers", *Inter-American Music Review*, IX/2
(primavera-verano), pp. 91-104.

En el caso que un trabajo haga referencia a fuentes manuscritas, estas deberán agruparse separadamente en forma cronológica en otro listado. Lo mismo deberá hacerse para los diarios, los que deberán ordenarse alfabéticamente de acuerdo a la primera palabra del título, sea ésta sustantivo o artículo, y con la indicación de el o los años en que se publicaron los números que se indican en el texto o en las notas del trabajo.

7. Las referencias bibliográficas pueden hacerse entre paréntesis en el texto del trabajo o en nota a pie de página. En ambos casos se señala el apellido del autor seguido del año de publicación y la o las páginas a que se hace referencia. A modo de ejemplo,

Hirsch 1988 :49-50

Las referencias a artículos aparecidos en periódicos deben incluir, además del título del artículo, el nombre del periódico, el volumen, número, fecha completa, página y columna, *v. gr.*

Marie Escudier, "Concert Guzman", *La France Musicale*, XXXII/9 (1 de marzo, 1868), p. 65, c.2.

En caso que el artículo no lleve firma, o no tenga un título, la referencia deberá consignar igualmente los restantes rubros indicados, *v.gr.*

Journal do Commercio, LX/336 (3 de diciembre, 1881), p.1, c.6

En caso de hacer referencia dos o más veces seguidas a una misma publicación, deberá señalarse cada vez la referencia bibliográfica de la manera indicada, para evitar recurrir a las abreviaturas *op.cit.*, *loc.cit.*, *ibid* o *idem*.

En caso de haber agradecimientos a personas o instituciones, estos deberán aparecer en la primera nota a pie de página, inmediatamente después del título del artículo, pero no como parte del título. En caso de recurrirse a abreviaturas en el texto del artículo o en las referencias bibliográficas, su significado deberá señalarse en un listado alfabético al final del texto.

8. Para los artículos que queden aceptados, la Redacción de la *RMCh* se reservará el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere necesarias. Esto incluye acortar reiteraciones innecesarias. Una vez publicados los trabajos, sus autores recibirán cada uno tres ejemplares de la *RMCh*.

Editorial

Sergio Ortega Alvarado, el recordado músico chileno, nació el 2 de febrero de 1938 y falleció el 16 de septiembre de 2003.

Entre 1963 y 1967 trabajó como músico y compositor del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH). De esta labor surgió una importante serie de obras de música incidental, para piezas de teatro, de las cuales dos –*Romeo y Julieta* de 1964 de Shakespeare y *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de 1967– las trabajó directamente con nuestro gran vate y Premio Nobel de Literatura, Pablo Neruda, una de las luces inspiradoras de su música y la de tantos otros compositores chilenos.

En el antiguo Conservatorio Nacional de Música, antecesor del actual Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes, Sergio fue estudiante del notable maestro Gustavo Becerra, quien junto a Roberto Falabella fue un referente basal de su formación como creador y de su quehacer como combativo dirigente estudiantil, encargado del archivo del Instituto de Extensión Musical (IEM) y profesor de la Facultad. De ahí pasó a ser, entre 1970 y el 11 de septiembre de 1973, director del entonces Canal de Televisión de la Universidad de Chile.

En su archivo sonoro, nuestra Facultad de Artes conserva un tesoro de sus obras, las que constituyen una muestra de los repertorios musicales cultivados por tantos creadores de la vibrante época de los 60 y los 70. Junto a obras instrumentales de cámara, tales como el galardonado *Sexteto* de 1966, o instrumentales de cámara con voz, entre ellas *Primeras noticias de mi muerte* de 1968, con textos del poeta magallánico Marino Muñoz Lagos, están sus «cantos de calle», como es el caso de la *Marcha para los mineros del carbón* de 1970, para tenor y piano, o en una dimensión más compleja *La fragua* de 1972, un «canto para los chilenos», dedicado a los 50 años del Partido Comunista de Chile, su partido, junto a obras corales, como el también galardonado *El viejo gallego trueba* de 1968 y muchas otras obras, entre las que destaca su *Vals peruano* de 1962 y el *Bossa nova* de 1963, proféticas en su mixtura de lo docto y lo popular.

Junto a tantos otros músicos chilenos, compositores, intérpretes, directores de orquesta y coro, musicólogos y educadores, Sergio sufrió el exilio. En su caso Francia fue el país que lo acogió con una solidaridad admirable, junto a numerosos otros chilenos. Desde Francia, Sergio se proyectó al mundo como creador de géneros mayores, como es la ópera –de la que hemos podido recientemente apreciar en Chile *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, que surge en parte de la música incidental escrita para nuestro ITUCH en 1967– hasta llegar a ser uno de los más

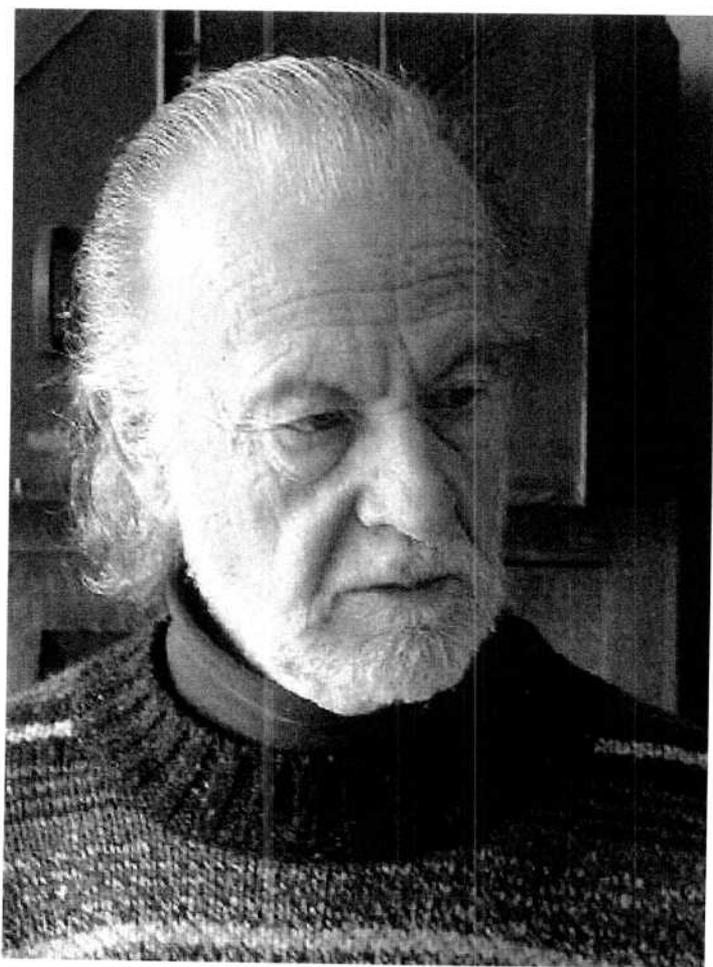
importantes compositores chilenos que cultivara este género. Fue además profesor del Taller Recabarren y de la Escuela Nacional de Música de Pantin. Por sobre todo, fue un hombre imbuido de la más profunda solidaridad hacia quienes golpearon su puerta parisina en busca de cualquier tipo de ayuda.

Más allá de su valor como hombre y de su labor como artista, Sergio participó de uno de los grandes paradigmas de su época, la postura ética ineludible de solidaridad ante el hombre y la sociedad, no doblegada jamás por ninguna circunstancia adversa, de las muchas que le afectaron.

L.M.

HOMENAJE A FERNANDO GARCIA

Premio Nacional de Arte en Música
2002



Fernando García Arancibia, artista ciudadano

por
Luis Merino

Fernando García (nacido el 4 de julio de 1930) ha sido un músico cabal, en la triple vertiente de la interpretación, la musicología y la composición. El musicólogo Rodrigo Torres señala, a propósito de su formación musical, que esta “se inició a temprana edad, estimulada por un ambiente familiar en el que era habitual el contacto con figuras y acontecimientos relevantes de la vida artística e intelectual nacional”¹. Después de estudiar medicina por dos años (1948-1950), se dedicó de lleno a la música. Sus estudios de composición los realizó en forma particular con los creadores Juan Orrego-Salas (1950-1956), Carlos Botto (1956-1957), Juan Allende-Blin (1957-1958) y Gustavo Becerra-Schmidt (1957-1960). Como intérprete fue alumno de trombón del profesor Abraham Rojas (el recordado “Tata Rojas”) (1956-1957), y como musicólogo se inició con el investigador español vecindado en Chile Vicente Salas Viu (1964-1965) en la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, antecesora de la actual Facultad de Artes. Paralelamente a sus estudios, fue trombonista de la Orquesta Sinfónica de Profesores del Ministerio de Educación (1958-1960) y participó como tenor en el Coro de la Universidad de Chile (1961-1963).

Bajo el alero de la Universidad de Chile, Fernando García ha sido un universitario de cepa que ha cultivado con excelencia las funciones académicas de la docencia en el análisis, la teoría, la historia de la música y la musicología, junto a la investigación y la creación artística. Con gran vocación de servicio participó hasta el año 1973 tanto en la institucionalidad de la música que la universidad se dio en ese momento, específicamente el Instituto de Extensión Musical y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, como en las instancias departamentales, facultativas y superiores de gobierno universitario surgidas en la reforma universitaria de los sesenta. Al enseñorearse la arbitrariedad en la Universidad de Chile y el país entero Fernando García fue forzado al exilio primero en Perú (1973-1979) y después en Cuba (1979-1989). Contribuyó de manera significativa a la actividad académica, musical y cultural de aquellos países hermanos que lo acogieron con los brazos abiertos junto a su familia. A contar de 1990 se inicia su re inserción en el país y en la Universidad, institución de la que es en la actualidad Profesor Titular y miembro de las Comisiones de Evaluación y Calificación Académica de la Facultad de Artes.

¹Torres 1999:422.

Fernando García ha escrito sobre variados temas. Con anterioridad al 11 de septiembre de 1973, contribuyó al conocimiento de la historia de la música en Chile con enjundiosas monografías sobre creadores nacionales tales como Enrique Arancibia e Isidoro Vásquez Grille. En 1968 apareció en Moscú una breve síntesis de su historia de la música en Chile escrita en ruso, a la que se deben agregar otros trabajos que abordan temas relativos a la música chilena y sociedad y al arte en la Universidad de Chile. Durante este período aparecieron artículos y críticas en revistas o periódicos chilenos tales como *Vistazo*, *The South Pacific Mail*, el *Boletín de la Orquesta Filarmónica de Chile*, *El Mercurio*, *El Siglo* y *El Debate*, además de una treintena de notas para discos LP publicados por la RCA Victor y de notas a programas de conciertos.

Durante su estada en Perú, Fernando García siguió vinculado a Chile mediante escritos sobre música chilena y sociedad, sobre el gran músico chileno Víctor Jara, alevosamente asesinado el 11 de septiembre de 1973, y sobre las multifacéticas relaciones del gran vate Pablo Neruda con la música chilena. Además, contribuyó sólidamente al conocimiento de la cultura musical del país hermano que le brindó asilo, Perú. Junto al destacado compositor y musicólogo peruano César Bolaños, con la participación de Alida Salazar y con la ayuda del importante estudioso del acervo vernáculo peruano Josafat Roel Pineda, le cupo a Fernando García una intervención decisiva en la realización del *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (1978), un sólido catastro de la riqueza organográfica peruana, tanto folclórica como indígena, que ha tenido una importante proyección dentro del Perú y hacia el resto de América Latina. A este libro se agregan escritos en publicaciones periódicas sobre organología musical peruana, música colonial, música tradicional y música del siglo XX, incluyendo en esta última la música electroacústica del país del Rimac. Durante su estada en Cuba, Fernando García publicó interesantes escritos sobre el importante concurso de musicología que realiza en La Habana la Casa de las Américas, sobre las relaciones entre los compositores cubanos y el ballet, sobre ciclos de conciertos y sobre el Festival Internacional de Arte Lírico que se realizan en La Habana. A los tópicos señalados se agregan temáticas varias de índole más general.

A su regreso a Chile en 1990, a Fernando García le cupo un papel muy destacado como editor asociado de las entradas sobre Chile en el monumental *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, cuya serie de diez volúmenes completó su publicación el año 2002, bajo la dirección del dinámico musicólogo español Emilio Casares. Igualmente fundamental ha sido su contribución a nuestra *Revista Musical Chilena* en su calidad de Subdirector a contar de 1993, cuando sustituyó a la recordada Magdalena Vicuña Lyon². Además de su aporte en la redacción de la crónica sobre la creación musical en Chile que aparece en cada número de la Revista, deben señalarse las numerosas reseñas de libros y fonogramas, los *In memoriam* de destacadas figuras tanto del medio musical chileno, latinoamericano y europeo junto a enjundiosas monografías musicológicas,

²Merino 1993 a y 1993 b.

tales como el trabajo sobre Domingo Brescia. Gran valor musicológico tienen los comentarios para fonogramas de músicos chilenos editados entre 1996 y 2002 junto a otros escritos publicados en libros, diarios y publicaciones periódicas durante este período. Sustantiva importancia para el estudio de la historia de la música chilena tienen dos monografías que aún no han sido publicadas, una sobre Pablo Garrido, la otra sobre Acario Cotapos.

La obra creativa de Fernando García alcanza al mes de octubre de 2003 la cantidad de 177 composiciones. Su música ha sido comunicada en conciertos tanto en Chile como en el extranjero, en Argentina, Austria, Bélgica, Bolivia, Canadá, Cuba, la ex Checoslovaquia, Dinamarca, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Hungría, Italia, Luxemburgo, México, Perú, Polonia, Puerto Rico, la ex República Democrática Alemana, la República Federal Alemana, la ex Unión Soviética, Uruguay y Venezuela. Además ha sido transmitida por radio en otros países de América y Europa.

Su trayectoria creativa se puede dividir en cuatro grandes períodos que se extienden entre los años 1952-1973 (Chile), 1974-1989 (Cuba y Perú) y 1990-1995, 1996-2003 (Chile). En cuanto al primer período de su trayectoria creativa, Fernando García se inserta en aquella etapa de la historia de la música chilena que se extiende entre los años 1948 y 1973³. Entre los 48 compositores activos en ese período, nuestro compositor, junto a otros doce compositores, inició su presencia creativa en la década de 1950. Estos compositores son: Tomás Lefever, Juan Lemann, Miguel Aguilar, José Vicente Asuar, David Serendero, Abelardo Quinteros, Roberto Falabella, Esteban Eitler, Celso Garrido-Lecca, León Schidlowsky, Luis Advis y Cirilo Vila.

En relación a los géneros que cultiva, Fernando García ha declarado lo siguiente⁴:

"En general he escrito música en función de los grupos a mi alcance, para que la música pudiera ser interpretada. En Chile, hasta 1973, los compositores teníamos a nuestra disposición todas las posibilidades que otorgaba el IEM [Instituto de Extensión Musical], desde una orquesta sinfónica".

Este período de la trayectoria creativa del compositor coincide con la maduración de una infraestructura centrada en la Universidad de Chile, cuyo objetivo prioritario fue promover vigorosamente a los compositores chilenos. Se pusieron en marcha los premios por obra y los festivales de música chilena. Estos constituyeron un motor vitalizador fundamental. Sólo en los festivales se estrenaron 215 obras entre 1948 y 1969. De estas, 9 obras son de Fernando García⁵. Además tuvieron una organización de gran originalidad, que incluso contempló la participación del público como jurado⁶.

³Merino 2003: 40.

⁴Carta al autor del artículo fechada el 20 de octubre de 2003.

⁵Merino 1980: 87.

⁶Merino 1980: 83-84.

Fue esta una etapa en la historia de la música chilena en que floreció un pluralismo no restringido de tendencias creativas. Fernando García contribuyó con amplitud y generosidad a la multiplicidad de propuestas creativas que se hicieron. Con obras como *Estáticas* (O-25, 1961) contribuyó a la revitalización de la música para piano que se realizó en el período. Con obras tales como sus *Variaciones* (O-19, 1959), *Sinfonía* (O-24, 1960), *Estáticas* (O-28, 1963), *Urania* (O-33, 1965), *Firmamento sumergido* (O-39, 1968), contribuyó a las múltiples propuestas nuevas en géneros y medios no tradicionales de música sinfónica.

Fue este el período en que surgió en Chile la música para ballet gracias al florecimiento del Ballet Nacional Chileno (fundado en 1945). La esposa del compositor, la distinguida bailarina y coreógrafa Hilda Riveros, utilizó la música de los *Cuatro poemas concretos* (O-36, 1966) para el ballet *Acuso*. La misma artista combinó partes de la música de *Urania* (O-33, 1965) y *Sebastián Vásquez* (O-35, 1966) junto a música nueva compuesta por el creador para el ballet en un acto *Urania* (O-41, 1969).

Fue este el período en que el universo músico-poético se amplió notablemente en Chile, tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo, en términos del número, la nacionalidad, la época, el estilo y la orientación estética de los poetas cuyos textos se pusieron en música. Entre los poetas chilenos cobró importancia Pablo Neruda, en cuyo *Canto General* se inspira Fernando García para la monumental cantata *América insurrecta* (O-26, 1962), y Vicente Huidobro, cuyos *Poemas árticos* sirven de base a la obra homónima (O-16) compuesta en 1957. Fernando García figura también entre los compositores chilenos de esta etapa que por primera vez se interesaron en la literatura latinoamericana, en obras como *Sombra del paraíso* (O-27, 1963) sobre textos de Vicente Aleixandre, o los *Cuatro poemas concretos* (O-36, 1966) sobre textos de Ferreira Gular, Decio Pignatari, José L. Grunewald y Augusto da Campo.

La cantata *América insurrecta* (O-26, 1962) se ubica además entre las propuestas de esta etapa que plantearon una fuerte inquietud ética del compositor ante la historia y la sociedad de Chile y Latinoamérica. Por otra parte, obras como el *Himno de la CUT* [Central Única de Trabajadores de Chile] (O-29, 1963), *Canto a Margarita Naranjo (Antofagasta, 1948)* (O-30, 1964), *Tres canciones para una bandera* (O-31, 1965), *La tierra combatiente* (O-34, 1965), *Sebastián Vásquez. (Siglo XVI)* (O-35, 1966), *La arena traicionada. (11 de marzo de 1966)* (O-37, 1967), *Romerías* (O-38, 1968), *Firmamento sumergido* (O-39, 1968), *Los héroes caídos hablan. (7 de noviembre 1917-1967)* (O-40, 1968), *¡Cómo nacen las banderas! (1922-1972)* (O-44, 1972), reflejan, de manera directa o indirecta, el impacto de las ideologías renovadoras de la sociedad chilena durante los gobiernos reformistas de los presidentes Eduardo Frei Montalva (1964-1970) y Salvador Allende Gossens (1970-1973), en las que incidió, de alguna manera, el impacto de la Revolución Cubana desde el gobierno del presidente Jorge Alessandri Rodríguez (1958-1964).

La obra de Fernando García también se asocia a la irrupción generalizada en el escenario creativo chileno del procedimiento de los doce tonos. Según la acabada investigación de la musicóloga Silvia Herrera, este procedimiento constituyó un elemento definitorio en la trayectoria creativa de muchos compositores, tales como Eduardo Maturana, Gustavo Becerra, Leni Alexander, Miguel Aguilar, Roberto

Falabella, León Schidlowsky, Enrique Rivera y Hernán Ramírez. En alguno de ellos condujo a otros procedimientos seriales, tanto sonoros como rítmicos. El dodecafonismo apareció también, pero en menor medida, en la música de Federico Heinlein y se constituyó en un elemento de renovación de la música de compositores activos desde la segunda etapa de la música chilena que hemos establecido (la que abarca desde 1924 a 1947), tales como Alfonso Letelier, René Amengual y Juan Orrego-Salas, cuya trayectoria anterior se había orientado hacia estilos y procedimientos diferentes y aun antinómicos con el atonalismo de los doce tonos.

En el caso de Fernando García el uso de los doce tonos no va en detrimento de su búsqueda de una comunicación más estrecha con el público, según se aprecia en el siguiente planteamiento sobre la cantata *América insurrecta* (O-26, 1962)⁷.

“Desde el punto de vista de la posición del músico ante la sociedad, la obra responde a lo llamado ‘realismo socialista’, esto es, a una actitud ética frente al arte, de lo que se deduce que hay que ser absolutamente consecuente con la época en que se vive. El lenguaje musical usado debe ser directo, que llegue a quienes la obra está dedicada. Hay que terminar con el distanciamiento entre creadores y público, que ayuda a transformar la música en lujo para unos pocos. La técnica de composición empleada debe de estar de acuerdo con los avances experimentados por la música. En ese sentido, el uso del tonalismo está fuera de lugar y debe ser reemplazado por el serialismo, en este caso dodecafónico (un tanto libre)”.

En términos cuantitativos, el perfil del conjunto de las obras muestra un equilibrio entre la música instrumental y la música vocal, con un ligero predominio de la primera según lo demuestra la tabla N°1.

En los siguientes tres períodos, la música instrumental muestra una incidencia cuantitativa creciente junto a una incidencia cuantitativa decreciente de la música vocal, según lo demuestran las tablas N°2, N°3 y N°4.

A este respecto el compositor señala que las posibilidades en el extranjero no eran las mismas de Chile, considerando que él escribe, según se ha señalado, en función de la interpretación de la obra, de modo de superar el distanciamiento entre el creador y el público que se produce en el siglo XX. En términos específicos, la menor incidencia de la música vocal en el segundo, tercero y cuarto período de su trayectoria creativa, la explica en los siguientes términos.

“Desde hace bastante tiempo compongo música casi exclusivamente a pedido de los amigos y felizmente tengo muchísimos. Esta tendencia se acentuó con mi regreso a Chile, pero los cantantes no son los más proclives a cantar música contemporánea; además hay bastante más instrumentistas que cantantes. Tal vez por eso muchas obras instrumentales tienen citas de poetas o títulos sacados –en particular– de Neruda y Huidobro. Además, la ausencia casi total de música coral en mi catálogo, influye en el bajo porcentaje de obras vocales. Por otra parte, hay algunas obras vocales que son conocidas por los cantantes amigos; por tanto no necesitan pedir que componga nuevas obras”.

⁷Riesco 1963:26.

Tabla N°1
Período I: 1952 -1973

Medios Instrumental	
- Un instrumento	: 8 obras, 17.8%
- Dos instrumentos	: 3 obras, 6.7%
- Conjunto de tres o más instrumentos	: 3 obras, 6.7%
- Orquesta	: 7 obras, 15.6%
	21 obras, 46.8%
Vocal	
- Coro; voz y piano; voz (voces) y conjunto instrumental	: 13 obras, 28.9%
- Voz (voces) solistas y orquesta; voz (voces) solistas, coro y orquesta; voz (voces) solistas, coro, medios electroacústicos y orquesta	: 6 obras, 13.3%
	19 obras, 42.2%
Varios	
- Música para la escena (ballet y otras)	: 2 obras, 4.4%
- Música incidental (cine)	: 2 obras, 4.4%
- Himnos	: 1 obra, 2,2%
	5 obras, 11%
Total obras contabilizadas	: 45 obras

Tabla N°2
Período 2: 1974 -1989

Medios Instrumental	
- Un instrumento	: 2 obras, 6.7%
- Dos instrumentos	: 4 obras, 13.3%
- Conjunto de tres o más instrumentos	: 6 obras, 20 %
- Orquesta	: 8 obras, 26.7%
	20 obras, 66.7%
Vocal	
- Voz y piano; voz y conjunto instrumental	: 9 obras, 30 %
- Voz solista y orquesta	: 1 obra, 3.3%
	10 obras 33.3%
Total obras contabilizadas	: 30 obras

Tabla N°3
Período 3: 1990 -1995

Medios Instrumental	
- Un instrumento	: 11 obras, 32.4%
- Dos instrumentos	: 6 obras, 17.6%
- Conjunto de tres o más instrumentos	: 9 obras, 26.5 %
- Orquesta	: 3 obras, 8.8 %
	29 obras, 85.3%
Vocal	
- Voz y conjunto instrumental	: 3 obras, 8.8 %
- Voz solista y orquesta	: 2 obras, 5.9 %
	5 obras 14.7%
Total obras contabilizadas	: 34 obras

Tabla N°4
Período 4: 1996 -2003

Medios
Instrumental

- Un instrumento	:	9 obras, 13.6 %
- Dos instrumentos	:	14 obras, 21.2 %
- Conjunto de tres o más instrumentos	:	25 obras, 37.9 %
- Orquesta	:	11 obras, 16.7 %
		59 obras, 89.4%

Vocal

- Coro; voz (voces) y piano; voz y viola, voz y conjunto instrumental	:	7 obras, 10.6 %
Total obras contabilizadas	:	66 obras

A pesar de la menor incidencia de la música vocal a contar de 1974, Pablo Neruda y Vicente Huidobro continúan durante su exilio y después de su regreso a la patria como importantes referentes poéticos del compositor a los que se agrega en 1987, entre otras figuras, la del poeta cubano Nicolás Guillén. A los rasgos señalados se agregan obviamente muchos otros que serán discernidos por los musicólogos, una vez que se estudie, con el detenimiento que merece, la variada y compleja producción artística de Fernando García desde una perspectiva de conjunto.

A Fernando García se le puede considerar como un ejemplo paradigmático de lo que el reconocido artista visual José Balmes, Premio Nacional de Arte 1999, denomina el *artista ciudadano*, esto es una persona que ejerce su labor artística paralelamente a su participación en plenitud dentro del medio social y el período histórico en que le corresponde actuar. En el caso particular de Fernando García, esta condición se asocia a ineludables principios éticos ante la vida y la sociedad, que, tal como en su momento lo hiciera Roberto Falabella⁸, ha canalizado en acción política concreta a través del Partido Comunista de Chile, al que ingresó el año 1959, recibiendo su carné de una de las figuras patriarcales de ese partido, Elías Laferte. En tal sentido, se puede agregar a todo lo que Fernando García hiciera por la Universidad de Chile en las décadas de 1950 y 1960, su defensa incansable de los intereses de los músicos, participando en las agrupaciones gremiales y diferentes formas de organización social que los músi-

⁸Cf. Merino 1973.

cos se han dado en Chile durante la segunda mitad del siglo XX y los inicios del siglo XXI.

El Premio Nacional de Arte en Música se agrega a los numerosos premios y distinciones que han reconocido la importante labor artística y académica de Fernando García tanto en Chile como en el extranjero. No obstante, este premio reconoce también el temple y coraje humano del galardonado, al sobreponerse a la injusticia y el dolor extremo de ser privado del derecho inalienable de vivir y crear en su tierra, de modo de entregar a los habitantes de países hermanos de América lo que le estuvo en su momento vedado de entregar en su propio país. A propósito de la proyección americanista de Fernando García, cabe recordar lo que el eximio compositor y teórico musical del Perú José Bernardo Alzedo dijera en el siglo XIX: "Habitando el Continente Americano, somos una misma familia".

BIBLIOGRAFÍA

MERINO, LUIS

- 1973 "Roberto Falabella Correa (1926-1958): el hombre, el artista y su compromiso", *RMCh*, XXVII/121-122 (enero-junio), pp. 45-112.
- 1980 "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia", *RMCh*, XXXIV/149-150 (enero-junio), pp. 80-105.
- 1993a "Editorial", *RMCh*, XLVII/180 (julio-diciembre), p. 7.
- 1993b "Magdalena Vicuña y la Revista Musical Chilena", *RMCh*, XLVII/180 (julio-diciembre), pp. 8-14.
- 2003 "1973-2003: treinta años", *RMCh*, LVII/199 (enero-junio), pp. 39-56.

RIESCO, CARLOS

- 1963 "Octavo Festival de Música Chilena", *RMCh*, XVII/83 (enero-marzo), pp. 7-36.

TORRES, RODRIGO

- 1999 "García Arancibia, Fernando", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 5. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), pp. 421-425.

Catálogo de las obras musicales de Fernando García Arancibia

por
Luis Merino

1. Los rubros que se incluyen corresponden al siguiente formato:
 - a) Título de la obra. Entre paréntesis, sus movimientos, cuando los tiene.
 - b) Año de composición.
 - c) Medio (ver abreviaturas).
 - d) Duración aproximada (abreviada *Dur*).
 - e) Autor del texto (abreviado *Text*).
 - f) Año de estreno, lugar e intérpretes (abreviado *Estr*).
 - g) Editor, año de edición (abreviado *Ed*).
 - h) Fonograma editado indicando tipo, título, intérpretes, institución editora, país y año de edición, y también otra clase de registro sonoro cuando no hay edición fonográfica (abreviado *Fon*).
 - i) Observaciones: dedicatorias, premios, lugar de composición, epígrafes, etc. (abreviado *Obs*).
2. Abreviaturas:

A	alto, contralto
ABA	Academia Chilena de Bellas Artes
ANC	Asociación Nacional de Compositores
arp	arpa
B	bajo
Bar	barítono
br	bronces
ca	cámara
CAB	Convenio Andrés Bello
cas	casete
cb	contrabajo
CCLMA	Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte
CD	disco compacto
cdas	cuerdas
CEAC	Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile
cel	celesta
cfg	contrafagot
cl	clarinete
clb	clarinete bajo
coca	coro de cámara
comasc	coro masculino
comx	coro mixto
conj	conjunto
cor	corno

ci	corno inglés
ct	cinta magnetofónica
cto	cuarteto
dir	director
ed	edición
EGREM	Ediciones Fonográficas EGREM
FAUCH	Facultad de Artes de la Universidad de Chile
fg	fagot
fl	flauta
FONDART	Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura
gui	guitarra
hel	edición heliográfica
IEM	Instituto de Extensión Musical
IMUC	Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile
LP	Larga duración
Mez	mezzo-soprano
MINEDUC	Ministerio de Educación (División de Cultura)
MS	manuscrito
ms	manos
narr	narrador
ob	oboe
OCACH	Orquesta de Cámara de Chile
Orq	orquesta
OSCH	Orquesta Sinfónica de Chile
OSN	Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba
OSNJ	Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil
P.C.	Partido Comunista
perc	percusión (es)
picc	piccolo
pf	piano
PUC	Pontificia Universidad Católica de Chile
qto	quinteto
RDA	ex República Democrática Alemana
S	soprano
sax	saxofón
SCD	Sociedad Chilena del Derecho de Autor
Sinf	Sinfónica
sol	solista
SVR	Ediciones Fonográficas SVR
T	tenor
tbn	trombón
timp	timbal
tpt	trompeta
tu	tuba
UACH	Universidad Austral de Chile
UNAM	Universidad Autónoma Metropolitana de México
V, VV	voz, voces
va	viola
vibr	vibráfono
vc	violoncello
vn	violín
vol	volumen
vto	vientos

- [O-1] *Serie N°1*, 1952, pf, Dur: 6', Ed: MS, Obs: Partitura extraviada.
- [O-2] *Serie N°2*, 1953, pf, Dur: 6', Ed: MS, Obs: Partitura extraviada.
- [O-3] *Variaciones*, 1953, vn, pf, Dur: 5'. Ed: MS, Obs: Partitura extraviada.
- [O-4] *Tres canciones*, 1953, V, pf, Dur: 5', Text: Guillaume Apollinaire, Ed: MS, Obs: Partitura extraviada.
- [O-5] *Dúo*, 1954, 2 vn, Dur: 5', Ed: MS, Obs: Partitura extraviada.
- [O-6] *Tres canciones*, 1954, V, pf, Dur: 4', Text: Vicente Huidobro, Ed: MS, Obs: Partitura extraviada.
- [O-7] *Tu es Petrus*, 1954, comx (4 voces), Dur: 2', Text: *Liber usualis*, Ed: MS, Obs: Partitura extraviada.
- [O-8] *Dos cantos corales*, 1955, comx (4 voces), Dur: 4', Text: sin dato, Ed: MS, Obs: Partitura extraviada.
- [O-9] *Dos dúos corales*, 1955, comasc (2 voces), Dur: 3', Text: Vicente Huidobro, Ed: MS, Obs: Partitura extraviada.
- [O-10] *Trozo*, 1956, fg, tbn, Dur: 3', Ed: MS, Obs: Partitura extraviada.
- [O-11] *Variaciones*, 1956, cto. cdas, Dur: 5', Ed: MS, Obs: Partitura extraviada.
- [O-12] *Pieza*, 1956, 2 tpt, tbn, tu, Dur: 4', Ed: MS, Obs: Partitura extraviada.
- [O-13] *Tres trozos* (1. Alegre, 2. Lento, 3. Alegre), 1956, Orq sinf: 1-1-1-1/2-1-0-0/timp/cdas, Dur: 6', Ed: MS.
- [O-14] *Serie N°3*, 1957, pf, Dur: 5', Ed: MS, Obs: Partitura extraviada.
- [O-15] *Serie N°4*, 1957, pf, Dur: 5', Ed: MS, Obs: Partitura extraviada.
- [O-16] *Poemas árticos* (1. Paquebot, 2. Sombra, 3. Mares árticos), 1957, T, vn, cl, tbn, 2 perc, Dur: 7', Text: Vicente Huidobro, Estr: 1957, Santiago de Chile, Abelardo Quinteros, grupo instrumental, dir Raúl Rivera, Ed: FAUCH hel, 1957, Fon: ct FAUCH, Abelardo Quinteros, grupo instrumental, dir Raúl Rivera, Santiago, 1957, Obs: Premio por Obra. Se estrenaron los dos primeros poemas. La obra completa se estrenó en 1996, en el 6° Festival de Música Contemporánea Chilena de la PUC, por José Quilapi y un grupo instrumental dirigido por Alejandro Guarello.
- [O-17] *Siete trozos*, 1958, pf, Dur: 6', Ed: MS, Obs: Partitura extraviada.
- [O-18] *Movimiento*, 1959, fl, va, tbn, perc, Dur: 4', Ed: MS, Obs: Partitura extraviada.
- [O-19] *Variaciones* (Tema, 12 variaciones y final), 1959, Orq Sinf: 2-picc-2-2-2/4-3-3-1/timp-4 perc/ arp-pf/cdas, Dur: 6', Estr: 1960, Santiago de Chile, OSCH, dir Armando Carvajal, Ed: FAUCH hel, 1960, Fon: ct FAUCH, OSCH, dir Armando Carvajal, Santiago de Chile, 1960, Obs: Premio por Obra.
- [O-20] *Dulce patria*, conjunto ca, Estr: 1959, Santiago de Chile, Ed: MS, Obs: Música para cine. Partitura extraviada. En coautoría con León Schidlowsky. Fernando Balmaceda, dir cinematográfico.
- [O-21] *La ciencia universitaria y la industria*, 1959, conj ca, Estr: 1959, Santiago de Chile Ed: MS, Obs: Música para cine. Partitura extraviada. En coautoría con León Schidlowsky. Juan Morales, dir cinematográfico.
- [O-22] *Voz preferida* (1. Obertura, 2. Recitativo), 1960, narr, 4 perc, Dur: 8', Text: Vicente Huidobro, Estr: 1964, Santiago de Chile, Manuel Cuadros, conjunto de perc del IEM, dir Agustín Cullell, Ed: FAUCH hel, 1960, Fon: ct FAUCH, Manuel Cuadros, conj perc del IEM, dir Agustín Cullell, Chile, 1964, Obs: Premio por Obra.
- [O-23] *Cantos de angustia* (1. Al oído..., 2. Despedida), 1959, Mez, tbn, Dur: 4' Text: Federico García Lorca. Estr: 1964, Santiago de Chile, Ivonne Herbos, Héctor Reyes, Ed: MS, Fon: ct FAUCH, Ivonne Herbos, Héctor Reyes, 1964.
- [O-24] *Sinfonía* (1. Lento-Rápido-Lento-Rápido, 2. Lento-3. Alegre), 1960, Orq Sinf: 2 - Picc - 2 - ci - 2 - clb - 2 - cfg/4 - 3 - 3 - 1/timp - 4 perc/ arp, pf/ cdas, Dur: 10', Estr: 1960, Santiago de

- Chile, OSCH, dir Jacques Bodmer, *Ed:* FAUCH hel, 1960, *Fon:* ct FAUCH, OSCH, dir Jacques Bodmer, Chile, 1960, *Obs:* Premio por Obra. Fue revisada en 1963.
- [O-25] *Estáticas* (1. Rápido, 2. Lento, 3. Rápido), 1961, pf, *Dur:* 4', *Estr:* 1964, Santiago de Chile, Elvira Savi, *Ed:* FAUCH hel 1961, y Conservatorio Nacional de Música, Universidad de Chile, 1969, *Fon:* ct FAUCH, Elvira Savi, Chile, 1961, *Obs:* Premio por Obra. Fue revisada en 1989.
- [O-26] *América insurrecta*, 1962, narr, comx, Orq Sinf: 2 – picc – 2 – ci – 2 – clb – 2 cfg / 4 – 3 – 3 – 1 / timp – 4 perc / cdas, *Dur:* 6', *Text:* Pablo Neruda, *Estr:* 1962, Santiago de Chile, Hernán Würth, Coro Universidad de Chile (dir Marco Dusí), OSCH, dir Víctor Tevah, *Ed:* FAUCH hel, 1962, *Fon:* ct FAUCH, Hernán Würth, Coro Universidad de Chile, OSCH, dir Víctor Tevah, Chile, 1962, CD, *Fernando García. Compositor chileno*. Hernán Würth, Coro Universidad de Chile, OSCH, dir Víctor Tevah, ABA-FONDART, Chile, 2002, *Obs:* "A cuarenta años de lucha 1922-1962" Premio por Obra; Mención Honrosa en el VIII Festival de Música Chilena; Premio Municipalidad de Santiago, 1963.
- [O-27] *Sombra del paraíso* (1. Siempre, 2. No estrella, 3. El último amor), 1963, T, vn, cl, fg, vc, 2 perc, *Dur:* 9', *Text:* Vicente Aleixandre, *Estr:* 1964, Santiago de Chile, Hernán Würth, grupo instrumental del IEM, dir Juan Pablo Izquierdo, *Ed:* FAUCH hel, 1963, *Fon:* ct FAUCH, Hernán Würth, grupo instrumental del IEM, dir Juan Pablo Izquierdo, Chile, 1963, *Obs:* Premio por Obra; Mención Honrosa en IX Festival de Música Chilena.
- [O-28] *Estáticas* (1. Lento-Rápido-Lento-Rápido, 2. Rápido, 3. Lento, 4. Rápido), 1963, Orq Sinf: 2 – picc – 2 – ci – 2 – clb – 2 – cfg / 4 – 3 – 3 – 1 / timp – 3 perc / pf / cdas, *Dur:* 5', *Estr:* 1964, Santiago de Chile, OSCH, dir Agustín Culléll, 1964, *Ed:* FAUCH hel, 1964, *Fon:* ct FAUCH, OSCH, dir Agustín Culléll, Chile, 1964, *Obs:* Premio por Obra; Tercer Premio en el IX Festival de Música Chilena.
- [O-29] *Himno de la CUT*, 1963, sol, comx, 3 vn, 2 fl, ob, fg, tbn, cb, perc, *Dur:* 3', *Text:* Edecio Alvarado, *Ed:* MS, *Estr:* 1963, Santiago de Chile, conj instrumental y grupo coral ad hoc, dir Sara de las Heras, *Obs:* La reducción para voz y piano fue editada por el diario *El Siglo* en 1963.
- [O-30] *Canto a Margarita Naranjo. (Antofagasta, 1948)*, 1964, narr, ct, comx, Orq Sinf: 2 – picc – 2 ci – 2 – clb – 2 – cfg / 4 – 3 – 3 – 1 / timp – 3 perc / cel – arp – pf / cdas, *Dur:* 10', *Text:* Pablo Neruda, *Ed:* FAUCH hel (partitura), 1964, *Obs:* Premio por Obra. "A mi esposa y compañera".
- [O-31] *Tres canciones para una bandera* (1. No canto del Primero de Mayo, 2. Otoño, 3. Canción abierta), 1965, T, pf, *Dur:* 4', *Text:* Andrés Sabella, *Estr:* 1965, Santiago de Chile. Hanns Stein, Galvarino Mendoza, *Ed:* FAUCH hel, 1965, *Fon:* ct FAUCH, Hanns Stein, Galvarino Mendoza, Chile, 1965, *Obs:* "A los camaradas y amigos Hanns Stein y Andrés Sabella". Santiago, mayo 1965.
- [O-32] *Quimera, farsa breve en un acto*, 1965, Mez, T, B, 2 perc, pf, *Dur:* 13', *Text:* Federico García Lorca, *Ed:* MS, *Obs:* Premio por Obra.
- [O-33] *Urania*, 1965, Orq Sinf: 2 – 2 (ci) – 2 (clb) – sax A – 2 (cfg) / 4-3-3-0 / timp-3 perc / cdas, *Dur:* 9', *Estr:* 1966, Santiago de Chile, OSCH, dir Antonio Tauriello, *Ed:* FAUCH hel, 1966, *Fon:* ct FAUCH, OSCH, dir Antonio Tauriello, Chile, 1966, CD, "Fernando García. Compositor chileno", OSCH, dir Antonio Tauriello, ABA-FONDART, Chile, 2002, *Obs:* "A los navegantes del cosmos". Cita un epígrafe de Galileo Galilei que dice: "En cuestiones científicas la autoridad de mil hombres no vale lo que los humildes razonamientos de un solo individuo". Premio por Obra.
- [O-34] *La tierra combatiendo*, 1965, 3 narr, Orq Sinf: 1 – 1 – 1 – 1 / 2 – 0 – 1 – 0 / vibr / pf / cdas, *Dur:* 10', *Text:* Pablo Neruda, *Estr:* 1965, Santiago de Chile, María Maluenda, Roberto Parada, Eduardo Rodríguez, Orquesta de Cámara, dir Agustín Culléll, 1965, *Ed:* FAUCH hel, 1965, *Obs:* "A XIII Congreso del P.C."
- [O-35] *Sebastián Vásquez. (Siglo XVI)*, 1966, narr, S, Orq Sinf: 2 – 2 – 2 – 2 / 4 – 3 – 3 – 0 / timp – 2 perc / cdas, *Dur:* 12', *Text:* Andrés Sabella, *Estr:* 1966, Santiago de Chile, Roberto Parada, Silvia Wilckens, OSCH, dir Antonio Tauriello, *Ed:* FAUCH hel, 1966, *Fon:* ct FAUCH, Roberto Parada, Silvia Wilckens, OSCH, dir Antonio Tauriello, Chile, 1966, y LP, *Encuentro de Música Latinoamericana Casa de las Américas / Septiembre 1972*, Tito Junco, Alba Marina, OSN, dir. Manuel Duchesne Cuzán, EGREM, Cuba, [1972], *Obs:* Premio por Obra.

- [O-36] *Cuatro poemas concretos* (1. Mar azul, 2. Forma, 3. Hombre-hembra, 4. Hiroshima, mon amour), 1966, T, cto cdas, *Dur:* 8', *Text:* Ferreira Gular; Decio Pignatari; José L. Grunewald; Augusto da Campo, *Estr:* 1966, Santiago de Chile, Hernán Würth, Cuarteto Santiago, *Ed:* FAUCH hel, 1966, *Fon:* CD, "Fernando García. Compositor chileno", Hernán Würth, Cuarteto Santiago, ABA-FONDART, Chile, 2002, y ct FAUCH, Hernán Würth, Cuarteto Santiago, Chile, 1966, *Obs:* Premio por Obra. Existen dos versiones de Gustavo Becerra, una para tenor o soprano y cuerdas, estrenada por Becerra, un solista del elenco de la ópera del Teatro Benedetto Marcello de Venecia y las cuerdas de su orquesta estable. El estreno fue realizado en ese mismo Teatro, con ocasión de la Bial de 1974. La otra para soprano y piano, estrenada en el Aula de la Universidad de Bremen en 1977 por Lucía Díaz y el pianista Albrecht Dümmling. Hilda Riveros utilizó la obra para su coreografía *Acuso*.
- [O-37] *La arena traicionada. (11 de marzo de 1966)*, 1967, Orq Sinf: 2 (picc) -2 -2 -2 (cfg) 4-3-3-0 / timp -3 perc/ cdas, *Dur:* 10', *Estr:* 1967, Santiago de Chile, OSCH, dir David Serendero, *Ed:* FAUCH hel, 1967, *Fon:* ct FAUCH, OSCH, dir David Serendero, Chile, 1967, *Obs:* Premio por Obra; Primer Premio Concurso CRAV 1967. Hay un epígrafe de Pablo Neruda que dice: "Y que nuestro martirio nos ayude/ a construir una patria severa/ que sepa florecer y castigar".
- [O-38] *Romerías* (1. Vietnam, agresión, 2. España en el corazón, 3. Visita a Recabarren, 4. Cuba, territorio libre de América), 1968, pf a 4 ms, *Dur:* 6', *Estr:* 1968, Santiago de Chile, Nino y Ariadna Colli, *Ed:* FAUCH hel, *Obs:* Obra solicitada por Nino Colli.
- [O-39] *Firmamento sumergido*, 1968, Orq Sinf: 1 - picc - 1 - ci - 1 - clb - 1 - cfg / 4 - 3 - 3 - 1 / timp - 2 perc / cdas, *Dur:* 10', *Estr:* 1969, Santiago de Chile, OSCH, dir Agustín Cullerell, *Ed:* FAUCH hel, 1969, *Fon:* ct FAUCH, OSCH, dir Agustín Cullerell, Chile, 1969, CD, *Fernando García. Compositor chileno*, OSCH, dir Agustín Cullerell, ABA - FONDART, Chile, 2002, *Obs:* Hay el siguiente epígrafe de Pablo Neruda: "... los baluartes del agua se doblaron/ y el mar desmoronó sin derramarse/ su torre de cristal y escalofrió". Premio por Obra; Primer Premio en el XI Festival de Música Chilena.
- [O-40] *Los héroes caídos hablan. (7 de noviembre 1917-1967)*, 1968, 3 narr, coro hablado, Orq Sinf: 1 - 1 - 1 - 1 / 1 - 0 - 0 - 0 / timp - 2 perc / cdas, *Dur:* 10', *Text:* Cartas póstumas de combatientes soviéticos contra los invasores fascistas alemanes (1941-1945), *Ed:* FAUCH hel (partitura), 1968, *Obs:* Premio por Obra.
- [O-41] *Urania*, 1969, ballet en un acto, Orq Sinf: 2 - 2 - 2 (clb) - sax - 2 (cfg) / 4 - 3 - 3 - 0 / timp - 3 perc / cdas, *Dur:* 20', *Estr:* 1969, Santiago de Chile, OSCH, dir Eduardo Moubarak *Ed:* FAUCH hel, 1969, *Fon:* ct FAUCH, OSCH, dir Eduardo Moubarak, Chile, 1969, *Obs:* Libreto y coreografía de Hilda Riveros, para el Ballet Nacional Chileno. Música con partes de *Urania* (O-33, 1965) y *Sebastián Vásquez. (Siglo XVI)* (O-35, 1966) y otra compuesta para la coreografía.
- [O-42] *Cantos de otoño* (1. Niño jugando entre las tumbas [Pampa unión], 2. Al oído, 3. Si muero...), 1969, T, pf, *Dur:* 5', *Text:* Andrés Sabella; Federico García Lorca, *Estr:* 1970, Santiago de Chile, Juan Eduardo Lira, Federico Heinlein, *Ed:* FAUCH hel, 1971, y *Música* (Nueva época), La Habana, Casa de las Américas, N°3, 2000, *Fon:* ct FAUCH, Lucy Provedo, César López, Cuba, 1989, *Obs:* Existe versión para soprano de 1984 estrenada en La Habana, en 1984 por Lucy Provedo (S) y Enma Norka Ruiz (pf), dedicada a Lucy Provedo.
- [O-43] *Sabellidades a Ruisenor Rojo* (1. Dibujo de enero, 2. Lengua de erizo, 3. Balleto azul marino), 1972, T, pf, *Dur:* 5', *Text:* Andrés Sabella, *Estr:* 1977, Budapest, Marite Uribe, Iván Miró, *Ed:* FAUCH hel, 1972, *Obs:* "Al tenor Hanns Stein, compañero y amigo". Es posible que la obra se estrenara antes, en la RDA, por Hanns Stein.
- [O-44] *¡Cómo nacen las banderas!* (1922-1972), 1972, 2 narr, Orq Sinf: 2 (picc) - 2 (ci) - 2 - 2 / 4 - 3 - 3 - 1 / timp - 4 perc / arp / cdas, *Dur:* 7', *Text:* Pablo Neruda, *Ed:* FAUCH hel (partitura), 1972, *Obs:* "A los 50 años del Partido Comunista de Chile".
- [O-45] *Tres trozos* (1. Rápido, 2. Lento libremente, 3. Rápido), 1973, pf, *Dur:* 3', *Ed:* MS, *Obs:* Revisada en 1990.

- [O-46] *La patria ensangrentada*, 1974, T, 2 pf, 4 perc, *Dur:* 7', *Text:* Pablo Neruda, *Ed:* MS, *Obs:* Lima, 1974.
- [O-47] *Universo* (1. Obertura, 2. Recitativo I, 3. Interludio, 4. Recitativo II), 1975, T, Orq ca: 1 (picc) – 0 – 0 – 1 / 0 – 1 – 0 – 0 / 0 – 2 perc / pf / vn, va, vc, *Dur:* 9', *Text:* Vicente Huidobro, *Ed:* MS, *Obs:* Obra comenzada en Santiago de Chile (1973) y concluida en Lima (1975).
- [O-48] *Las raíces de la ira. (En recuerdo de Víctor Jara)*, 1976, Orq Sinf: 2 – 2 – 2 – 2 / 4 – 3 – 3 – 0 / timp – 2 perc / cdas, *Dur:* 9', *Ed:* MS, *Obs:* "Al Mto. Eduardo Moubarak". Tiene un epígrafe de César Vallejo: "¡Hay golpes en la vida, tan fuertes... yo no sé!". Lima, enero de 1976.
- [O-49] *Meditaciones*, 1977, Orq Sinf: 2 – picc – 2 – 2 – 2 / 4 – 2 – 3 – 0 / timp – 2 perc / cdas, *Dur:* 9', *Ed:* MS, *Obs:* "Al Mto. Eduardo Moubarak". Hay un epígrafe de Pablo Neruda: "El odio se ha formado escama a escama, / golpe a golpe, en el agua terrible del pantano, / con un hocico lleno de légamo y silencio". Lima, 1977.
- [O-50] *Nace la aurora*, 1978, V, cto cdas, *Dur:* 7', *Text:* Pablo Neruda, *Ed:* MS.
- [O-51] *Quién piensa en el olvido* (1. Preludio, 2. Intermedio, 3. Postludio), 1979, Bar, ci, cl, vc, 3 perc, *Dur:* 6'; *Text:* Omar Lara; Oscar Acosta, *Ed:* MS, *Obs:* "A los 20 años de Casa de las Américas". Lima, 1979.
- [O-52] *Temblor de cielo*, 1979, Orq Sinf: 2 – picc – 2 – 2 – 2 / 4 – 3 – 3 – 1 / timp – 2 perc / pf / cdas, *Dur:* 10', *Estr:* 1981, La Habana, OSN, dir Manuel Duchesne Cuzán, *Ed:* OSN hel, 1979, *Fon:* ct Radio Musical Nacional CMBF, La Habana, OSN, dir Manuel Duchesne Cuzán, Cuba, 1979, *Obs:* "Al Maestro Manuel Duchesne Cuzán". Tiene un epígrafe de Vicente Huidobro: "Los árboles están retorcidos a causa de un dolor extraño. Y millares de meteoros que caen del cielo forman espirales en la atmósfera nuestra como si fueran piedras en el agua. / Un humo espeso sale de todos lados. Ahora sólo brillan los ojos de los lobos y el hombre lleno de luciérnagas. Todo lo demás es penumbra". Lima, 1979.
- [O-53] *Evocaciones* (1. 11-IX-73, 4:30 PM, 2. Visitantes nocturnos, 3. Desaparecidos), 1980, fl, *Dur:* 6', *Estr:* 1984, La Habana, Luis Bayard, *Fon:* ct FAUCH, Alberto Corrales, Cuba, 1989, *Ed:* MS, *Obs:* "A Argeliers León". Tiene un epígrafe de Pablo Neruda: "... la luz vino a pesar de los puñales..." La Habana, 1984.
- [O-54] *Despertar de octubre (1917-1967)*, 1981, Orq Sinf: 2 – 2 – 2 – 2 / 4 – 2 – 3 – 1 / timp 2 perc / cdas, *Dur:* 10, *Ed:* MS, *Obs:* Epígrafe de Vicente Huidobro: "Redoblan los tambores de la sangre / y el dolor de los tiempos se levanta con los puños enguados...". La Habana, 1981.
- [O-55] *Tres recitativos breves* (1. Hai kai, 2. Salimos..., 3. Paisaje), 1982, S, pf, *Dur:* 4', *Text:* Sonia Luz Carrillo, *Estr:* 1989, La Habana, Lucy Provedo, César López, *Fon:* ct FAUCH, Lucy Provedo, César López, Cuba, 1989, *Ed:* MS, *Obs:* "A Lucy Provedo". La Habana, 1982.
- [O-56] *Tres bocetos* (1. Obertura, 2. Rondo, 3. Tema y variaciones), 1983, qto vto, *Dur:* 8, *Estr:* 1983, La Habana, Nueva Camerata, *Ed:* MS, *Obs:* "A la Nueva Camerata". La Habana, 1983.
- [O-57] *Terrazas*, 1983, cto cdas, cto maderas, 2 perc, *Dur:* 8', *Estr:* 1986, La Habana, grupo Nuestro Tiempo, dir Manuel Duchesne Cuzán, *Ed:* MS, *Obs:* "Al Maestro Manuel Duchesne Cuzán y al grupo Nuestro Tiempo". La Habana, 1983.
- [O-58] *El espejo de agua* (1. El hombre triste, 2. El hombre alegre, 3. Nocturno), 1983, B, pf, *Dur:* 7', *Text:* Vicente Huidobro, Santiago de Chile, David Gaez, Alfredo Saavedra, 2002, *Ed:* MS, *Obs:* Existe versión para Bar y pf de febrero de 1992 fechada en Santiago.
- [O-59] *Puntos cardinales* (1. Sur, 2. Norte), 1984, Orq cdas, *Dur:* 6', *Ed:* MS, *Obs:* "A la Orquesta de la Escuela Amadeo Roldán y a su directora Elena Herrera". Tiene un epígrafe de Vicente Huidobro: "Los cuatro puntos cardinales son tres el sur y el norte". La Habana, 1984.
- [O-60] *Tierras ofendidas* (1. Los tormentos, Las desapariciones), 1984, fl, ob, cl, *Dur:* 7', *Estr:* 1989, Santiago de Chile, Eduardo Perea, Santiago Araya, Luis Yáñez, *Ed:* MS, *Fon:* cas, *Tercer Encuentro de Música Contemporánea. Compositores chilenos Vol I*, Eduardo Pérez, Santiago Araya, Luis Yáñez, Chile, Agrupación Musical ANACRUSA, 1989, y CD, *Fernando García. Compositor chileno*, Nicolai Jaeger, Peter Veale, Erich Wagner, ABA-FONDART, Chile, 2002, *Obs:* Posee un epígrafe

- fe de Pablo Neruda: "Chacal que el chacal rechazaría, / piedra que el cardo seco mordería escupiendo, / víboras que las víboras odiarían". La Habana, diciembre 1984.
- [O-61] *Dos paisajes* (1. Proximidades, 2. Distancias), 1985, fl, cl, *Dur:* 5', *Estr:* 1989, La Habana, Halina Kusiak, Alberto Rodríguez, *Ed:* MS, *Fon:* ct FAUCH, Halina Kusiak, Alberto Rodríguez, Cuba, 1989, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Halina Kusiak y Alberto Rodríguez". La Habana, mayo 1985.
- [O-62] *Ventana al camino* (1. De nuevo los tiranos, 2. Dura morada, 3. Llegará el día), 1985, cto cdas, *Dur:* 12', *Estr:* 1985, La Habana, Cuarteto de Cuerdas de La Habana, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Cuarteto de Cuerdas de La Habana". La Habana, septiembre 1985.
- [O-63] *Cuatro piezas breves* (1. Lento, 2. Rápido, 3. Lento, 4. Rápido), 1985, vn, pf, *Dur:* 6', *Estr:* 1986, La Habana, Evelio y Cecilio Tiele, *Ed:* MS, *Fon:* CD *Música Contemporánea*, vol.II, Caracas, Manuel Henríquez, Max Lifchitz, CAB, 1996, *Obs:* "A Evelio y Cecilio Tiele". La Habana, noviembre 1985.
- [O-64] *De mi patria* (1. Agua negra, 2. Llegará el día), 1986, pf, *Dur:* 4', *Estr:* 1986, Santiago de Chile, Cecilia Plaza, *Ed:* MS, *Obs:* "A Cecilia Plaza". Tiene un subtítulo que dice: "Meditaciones para piano en el centenario de Liszt". Además, un epígrafe de Pablo Neruda: "El agua negra, el mundo/dormido me rodea./ Vendrá luego la aurora". La Habana, agosto 1986.
- [O-65] *Recitativos* (1. Siempre, 2. No estrella, 3. El último amor), 1986, T, pf, *Dur:* 8', *Text:* Vicente Aleixandre, *Ed:* MS, *Obs:* Versión de *Sombra del Paraíso* (O-27, 1963), La Habana, "Dic. 1985 - Ene. 1986".
- [O-66] *Decires de espanto y amor* (1. Es la hora en que..., 2. Apunte para un retrato general, 3. Bajamarea, 4. Verano extraño), 1986, S, pf, *Dur:* 4', *Text:* Omar Lara, *Estr:* 1989, La Habana, Ninón Lima, Arline Pérez, *Ed:* MS, *Fon:* CD, *Fernando García. Compositor chileno*, Ninón Lima, Arline Pérez, ABA-FONDART, Chile, 2002, *Obs:* La Habana, abril 1984.
- [O-67] *Cuatro recitativos*, 1987, B, pf, *Dur:* 4', *Text:* Omar Lara, *Ed:* MS, *Obs:* Versión de *Decires de espanto y amor* (O-66, 1986) fechada en La Habana, abril 1987.
- [O-68] *3 Bocetos* (1. Lento, expresivo, 2. Rápido, 3. Lento con expresión - Rápido - Lento), 1987, cl, pf, *Dur:* 7', *Estr:* 1989, La Habana, Dúo Concertante de La Habana, *Ed:* MS, *Obs:* "Al Dúo Concertante de La Habana". La Habana, agosto 1987.
- [O-69] *Bestiario* (1. Señora, 2. Tempestad, 3. El Aconcagua, 4. Escolares, 5. El hombre), 1987, S, pf, *Dur:* 8', *Text:* Nicolás Guillén, *Estr:* 1989, La Habana, Lucy Provedo, César López, *Ed:* MS, *FON:* ct FAUCH, Lucy Provedo, César López, Cuba, 1989, y cas, *Retrospectiva de la música vocal chilena para voz y piano. Obras del siglo XIX y XX*, Patricia Vásquez, Elvira Savi, SVR, Chile, 1992, *Obs:* Grabado sólo "El Aconcagua", *Obs:* "A los 85 años de N. Guillén". La Habana, julio 1987.
- [O-70] *De mi patria* (1. Agua negra, 2. Llegará el día), 1987, Orq Sinf: 2 - 2 - 2 - 2/4 - 2 - 3 - 1/ timp - 3 perc/cdas, *Dur:* 5', *Ed:* MS, *Obs:* Versión de la obra homónima para piano (O-64, 1986). Tiene un epígrafe de Pablo Neruda: "El agua negra, el mundo/dormido me rodea./ Vendrá luego la Aurora". La Habana.
- [O-71] *Endechas (1973-1988)*, 1988, Orq Sinf: 2 - picc - 2 - 2 - 2/ 4 - 2 - 3 - 1/ timp - 3 perc/ cdas, *Dur:* 8', *Ed:* MS, *Obs:* Hay un epígrafe de Pablo Neruda: "En donde estuvo la ciudad/ quedaron cosas cenicientas,/ hierros torcidos, infernales/cabelleras de las estatuas muertas/ y una negra mancha de sangre". La Habana, 1988.
- [O-72] *Las furias y las penas* (1. Lento-Rápido-Lento-Rápido, 2. Lentamente, expresivo, 3. Rápido-Lento), 1988, ob, cl, fg, *Dur:* 6', *Ed:* MS, *Obs:* "Al Mto. Scull". Hay un epígrafe de Pablo Neruda: "Guarde mi sangre este sabor de sombra para que no haya olvido". La Habana, 1988.
- [O-73] *Comentarios breves* (1. Lento, 2. Rápido, 3. [Libre]), 1989, fl, arp, *Dur:* 5'. *Estr:* 1989, Copenhaguen, Asunción Claro, Lars Graugaard, *Ed:* MS, *Obs:* "A Sofía Claro y Lars Graugaard". La Habana, Enero 1998.

- [O-74] *Colección nocturna* (1. Vigía ciego, 2. Galope muerto I, 3. Flores pálidas, 4. Galope muerto II), 1989, fl, vn, pf, *Dur:* 7', *Estr:* 1989, La Habana, Alberto Corrales, Julián Corrales, Ida Sisto, *Ed:* MS, *Fon:* ct FAUCH, Alberto Corrales, Julián Corrales, Ida Sisto, *Ed:* MS, *Obs:* Solicitada por y dedicada "al Mto. Alberto Corrales". La Habana, 1989.
- [O-75] *El reposo del guerrero*, 1989, Orq. Sinf: 2 (picc) - 2 - 2 - 2/4 - 2 - 3 - 1/timp - 3 perc /pf/cdas, *Dur:* 7', *Ed:* MS, *Obs:* La Habana, 1989.
- [O-76] *Objetos varios*, 1990, vn, cl, pf, *Dur:* 7', *Estr:* 1991, Santiago de Chile, Jaime de la Jara, Francisco Gouet, Cirilo Vila, *Ed:* MS, *Obs:* Obra comisionada por la Corporación Cultural de Las Condes.
- [O-77] *Navegaciones* (1. De viajes y dolores, 2. Nostalgias y regresos), 1990, fl, arp, Orq cdas, *Dur:* 8', *Estr:* 1993, Elsinor (Dinamarca), Asunción Claro, Lars Graugaard, Orquesta de Cuerdas "Hamlet", dir Helge Lamholt, *Ed:* MS, *Obs:* "A Sofía A. Claro y Lars Graugaard". Santiago, marzo 1990. Hay una versión para fl, arp y cto de cdas de 1994 (O-96).
- [O-78] *Tres micropiezas* (1. Agitado, 2. Rápido, 3. Lento), 1991, quena, vc, *Dur:* 5', *Estr:* 1993, París, Leonardo García, nombre desconocido, *Ed:* MS, *Obs:* "A. Leonardo García, quenista". Revisión de Leonardo García.
- [O-79] *Crónicas americanas*, 1991, narr, Orq ca: 1 - 2 - 0 - 2/2 - 0 - 0 - 0/0/ cdas, *Dur:* 18', *Text:* Pablo Neruda, *Estr:* 1991, Santiago de Chile, Hanns Stein, OCACH, dir Fernando Rosas, *Ed:* OCACH hel, 1991, *Fon:* CD, *Orquesta de Cámara de Chile*, Pedro Sánchez, OCACH, dir Fernando Rosas, Alerce-MINEDUC, Chile, 1995, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Fernando Rosas". Santiago, 1991.
- [O-80] *Reencuentro con el pintor Vergara Grez* (1. América despierta a su hora, en la luna del espejo, 2. Búsqueda I, 3. Carta abierta a Europa, 4. Búsqueda II, 5. El sol en la luna), 1991, fl, *Dur:* 5', *Ed:* MS, *Obs:* "A Ramón Vergara Grez". Santiago, 1991.
- [O-81] *Pasión y muerte* (1. Pasión, 2. Muerte), 1992, A, cl, vn, vc, pf, *Dur:* 7', *Text:* Vicente Huidobro, *Estr:* 1993, Santiago de Chile, Ensemble Bartók, *Ed:* MS, *Fon:* CD, *Chile contemporáneo en el sonido. Ensemble Bartók*, Ensemble Bartók, SVR, Chile, 1997, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Ensemble Bartók".
- [O-82] *Viajando con Paul Klee* (1. Lento, 2. Rápido, 3. Lento, 4. Rápido, 5. Lento, 6. Rápido, 7. Lento), 1992, vc, pf, *Dur:* 8', *Estr:* 1992, Santiago de Chile, Jorge Román, Olivia Concha, *Ed:* MS, *Fon:* CD, *Descubriendo la Arcana Musical Chilena del Nuevo Milenio*, Héctor Escobar, Ximena Cabello, SVR, Chile, 1998, *Obs:* Obra solicitada por Jorge Román y dedicada "a Olivia Concha y Jorge Román". Santiago, julio 1992.
- [O-83] *En el parque* (1. Larghetto, 2. Allegro, 3. Lento-Rápido-Lento-Rápido), 1992, 2 tpt, cor, 2 tbn (T,B), *Dur:* 5', *Estr:* 1993, Santiago de Chile, Bronces Sudamericanos, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por el conjunto Bronces Sudamericanos. Santiago, agosto 1992.
- [O-84] *Preámbulo a Crónicas americanas*, 1992, Orq ca: 1 - 2 - 0 - 2/2 - 0 - 0 - 0/0/cdas, *Dur:* 5', *Estr:* 1992, Santiago de Chile, OCACH, dir. Fernando Rosas, *Ed:* OCACH hel, 1992, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Fernando Rosas y a la Orquesta de Cámara de Chile". Santiago, febrero 1992. La idea de iniciar con el *Preámbulo* la cantante *Crónicas americanas* (O-79, 1991), fue posteriormente desechada. *Preámbulo* se estrenó como obra independiente de *Crónicas americanas* en Arequipa, en 2002, por la Orquesta Sinfónica de Arequipa, dir Abraham Padilla.
- [O-85] *Se unen la tierra y el hombre*, 1992, narr en ct (voz de Neruda), Orq Sinf: 4 (2 picc) - 4 - 4 - 4/6 - 4 - 3 - 1/timp - 3 perc/cdas, *Dur:* 16' *Text:* Pablo Neruda, *Estr:* 1992, Isla Negra, OSNJ, dir Fernando Rosas, *Ed:* MINEDUC-SCD, 2002, *Fon:* CD, *Homenaje al músico chileno*, OSNJ, dir Guillermo Rifo, MINEDUC, Chile, 2000, y CD, *Fernando García. Compositor chileno*, OSNJ, dir G. Rifo, ABA-FONDART, Chile, 2002, *Obs:* "A la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil y a su director Fernando Rosas". Comisionada para estrenarla con ocasión del traslado de los restos de Pablo Neruda a Isla Negra. Santiago, octubre 1992.

- [O-86] *Serie para cello solo* (1. Lento, 2. Rápido, 3. Lento, 4. Rápido), 1992, vc, *Dur:* 8', *Estr:* 1994, Santiago de Chile, Jorge Román, *Ed:* MS, *Fon:* CD, *Descubriendo la Arcana Musical Chilena del Nuevo Milenio*, Héctor Escobar, SVR, Chile, 1998, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Jorge Román", Santiago, 1992.
- [O-87] *Juicios y opiniones* (1. Rápido-Lento, 2. Rápido, 3. Lento, 4. Rápido), 1993, cl, vn, vc, *Dur:* 6', *Estr:* 1995, Viña del Mar, Valene Georges, Jaime Mansilla, Eduardo Salgado, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Ensemble Bartók". Santiago, octubre 1993.
- [O-88] *Cuatro momentos* (1. Rápido, 2. Lento, 3. Rápido, 4. Lento), 1993, cor en Fa, *Dur:* 6', *Estr:* Santiago de Chile, Edward Brown, 1995, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Mto. Edward Brown". Santiago, septiembre 1993.
- [O-89] *Cuatro micropiezas* (Agitadamente, 2. Lento, 3. Rápido, 4. Lento muy expresivo), 1993, qto vto, *Dur:* 7', *Estr:* 1993, Viña del Mar, Quinteto ProArte, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Quinteto de Vientos ProArte". Santiago, mayo 1993.
- [O-90] *Desde Joan Miró* (1. Mujer, pájaro, estrella, 2. Mano atrapando a un pájaro, 3. Luna, sol y una estrella, 4. Carnaval de Arlequín, 5. Personaje fascinante), 1993, 4 perc, *Dur:* 8', *Estr:* 1994, Santiago de Chile, Conjunto de Percusión de la PUC, dir Carlos Vera, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al profesor Carlos Vera y al grupo de Percusión de la U.C.". Hay epígrafe que dice: "En el centenario de Joan Miró". Santiago, julio 1990.
- [O-91] *Cinco poemas de "Horizon Carré"* (1. Espejo, 2. Neva, 3. Camino, 4. Vacío, 5. Oscuridad), 1993, V, fl, arp, gui, *Dur:* 10', *Text:* Vicente Huidobro, *Estr:* 1996, Copenhague, Christine Marstrand, Lars Graugaard, Asunción Claro, Marianne Lund, *Ed:* MS, *Obs:* "En los 100 años de Vicente Huidobro". Recitativos actuados. Isla Negra, enero-febrero 1993.
- [O-92] *Instantes* (1. Rápido, 2. Lento, expresivo, 3. Rápido, 4. Lento con expresión, 5. Rápido, 6. Lentamente, cantando), 1993, fl, pf, *Dur:* 8', *Estr:* 1993, Santiago, Alberto Almarza, Luz Manríquez, *Ed:* MS, *Obs:* "Obra comisionada por la Corporación Cultural de Las Condes". Santiago, abril 1993.
- [O-93] *Retrospecciones* (1. Lejanía de murmullo, 2. Te amo mujer..., 3. Vagaba por las calles..., 4. Pienso en ellos...), 1993, S, sax alto, pf, *Dur:* 6', *Text:* Vicente Huidobro, *Estr:* 1998, Santiago de Chile, Rosario Cristi, Miguel Villafruela, Clara Luz Cárdenas, *Ed:* MS, *Fon:* ct FAUCH, Rosario Cristi, Miguel Villafruela, Clara Luz Cárdenas, Chile, 1998, CD *Saxofón en concierto*, Rosario Cristi, Miguel Villafruela, Clara Luz Cárdenas, FONDART, Chile, 1998, y CD, *Fernando García. Compositor chileno*, Rosario Cristi, Miguel Villafruela, Clara Luz Cárdenas, Chile, ABA-FONDART, Chile, 2002, *Obs:* "A Rosario Cristi, Miguel Villafruela y Clara Luz Cárdenas".
- [O-94] *Aconteceres en el traspatio* (1. Negra = ca. 60, 2. Negra = ca. 52, 3. Negra = ca. 120, 4. Negra = ca. 60), 1994, fl, pf, *Dur:* 8', *Estr:* 1994, Santiago de Chile, Alejandro Lavanderos, Beatrice Bodenhöfer, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Beatrice Bodenhöfer y Alejandro Lavanderos". Santiago, marzo 1994.
- [O-95] *Oposiciones*, 1994, pf, *Dur:* 4', *Estr:* 1997, Luxemburgo, Ximena Cabello, *Ed:* MS, *Obs:* Santiago, marzo 1994.
- [O-96] *Navegaciones*, 1994, fl, arp, cto cdas, *Dur:* 8', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Sofía A. Claro y Lars Graugaard". Versión de la obra homónima para fl, arp y orq cdas de 1990 (O-77).
- [O-97] *Cuatro glosas* (1. Rápido, 2. Lento rubato, 3. negra=ca.60, 4. Lento), 1994, vn, pf, *Dur:* 8', *Estr:* 1995, Santiago de Chile, Fernando Ansaldi, Frida Conn, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Fernando Ansaldi y Frida Conn". Santiago, agosto 1994.
- [O-98] *Opciones* (1. Lento - Rápido, 2. Lento-Rápido, 3. Muy lento), 1994, vn, cl, vc, vibr, pf, *Dur:* 9', *Estr:* 1995, Santiago de Chile, Ensemble Quadrivium, *Ed:* MS; *Fon:* CD, *Ensemble Quadrivium*, Ensemble Quadrivium, Chile, 1996.
- [O-99] *Tríptico* (1. Lento, 2. Rápido, 3. Muy lento), 1995, pf, *Dur:* 8', *Ed:* Facultad de Artes, 1997, *Obs:* Santiago, enero 1995.

- [O-100] *Tres piezas breves* (1. Lento, 2. Rápido, 3. Lento), 1995, gui, *Dur:* 5', *Estr:* 1998, Santiago de Chile, Luis Orlandini, *Ed:* Facultad de Artes, 2000, *Fon:* CD, *Compositores chilenos, obras para guitarra*, Luis Orlandini, ABA-SVR, Chile, 1999, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al maestro Luis Orlandini". Isla Negra, febrero 1995.
- [O-101] *Dichos y alcances* (1. Lento, 2. Muy lento, 3. Lento, 4. Rápido), 1995, arp, *Dur:* 9', *Estr:* 1995, Copenhagen, Asunción Claro, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Sofía Asunción Claro". Isla Negra, febrero 1995.
- [O-102] *Pájaros en el cenit* (1. Férretro sin límite, 2. La carabantantina, 3. Esperanzas abolidas, 4. El rodoñol), 1995, cb, pf, *Dur:* 8', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Cristián López". Tiene el siguiente epígrafe de Vicente Huidobro "... encontré un pájaro desconocido que me dijo: 'Si yo fuese dromedario no tendría sed ¿qué hora es?'". Santiago, abril 1995.
- [O-103] *Signos de Altazor* (1. Lágrimas de rofañol, 2. Ya viene la golonchina, 3. Navíos lejanos), 1995, pf, *Dur:* 6', *Estr:* 2003, Santiago de Chile, Mariana Grisar, *Ed:* MS, *Fon:* ct FAUCH, Mariana Grisar, 2003, *Obs:* Versión de *Tríptico* (O-99, 1995), modificado trozo 2.
- [O-104] *Pájaro desconocido con pañuelo soberbio*, 1995, pf de cola, *Dur:* 1'30", *Estr:* 1999, Santiago de Chile, Fredy Ogalde, *Ed:* FAUCH, 2001, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a la maestra María Eugenia Alarcón".
- [O-105] *Tiempo de espera* (1. Lento-Rápido, 2. Con tensión, 3. Lentamente, 4. Agitadamente), 1995, 2 fl, pf, *Dur:* 7', *Estr:* 1996, Santiago de Chile, Pedro Meneses, Gisela Mornhinweg, Bárbara Perelman, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Pedro Meneses". Santiago, mayo 1995.
- [O-106] *Miradas furtivas* (1. Preludio, 2. Recitativo I, 3. Interludio, Recitativo II, Postludio), 1995, fl, vn, va, vc, gui, *Dur:* 7', *Estr:* 1995, Santiago de Chile, Grupo Pentagrama, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Grupo Pentagrama". Tiene un epígrafe de Vicente Huidobro que dice: "...Tenía un profundo mirar de pichón, de túnel y de automóvil sentimental...". Santiago, junio 1995.
- [O-107] *Tres apuntes* (1. Lento, 2. Lento con expresión y libremente, 3. Muy rápido. Lento, muy rápido), 1995, vc, *Dur:* 7', *Estr:* 1996, Valdivia, Héctor Escobar, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Héctor Escobar". Santiago, octubre 1995.
- [O-108] *Ver y palpar* (1. Miradas y recuerdos, 2. El paladín sin esperanza, 3. Soledad inaccesible, 4. Sino y signo), 1995, 2 cb, *Dur:* 8', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Ramón Bignon". "Cuatro comentarios a textos de Vicente Huidobro". Santiago, octubre 1995.
- [O-109] *Zonas eriales*, 1995, cl, Orq ca: 1 – 1 – 1 – 1/2 – 1 – 1 – 0 / timp- 1 perc / cdas, *Dur:* 5', *Estr:* 1998, Santiago de Chile, Valene Georges, OSCH, dir Robert Henderson, *Ed:* FAUCH hel, Chile, 1998, *Fon:* ct CEAC, Valene Georges, OSCH, dir Robert Henderson, Chile, 1998, *Obs:* Obra solicitada por Valene Georges y el Ensemble Bartók. La partitura está encabezada por un texto de Pablo Neruda: "El duro mediodía de las grandes arenas/ha llegado:/ el mundo está desnudo/ancho, estéril y limpio hasta las/últimas fronteras arenales:/escuchad el sonido quebradizo/ de la sal viva, sola en los salares:/ el sol rompe sus vidrios en la extensión vacía/ y agoniza la tierra con un seco/ y ahogado ruido de sal que gime". La pieza corresponde a la cuarta de *Chile en cinco imágenes*, obra colectiva de Miguel Letelier, Gustavo Becerra, Santiago Vera, Fernando García y Andrés Maupoint. Isla Negra, febrero 1995.
- [O-110] *Cuaderno de zoología* (1. Tegernaria domestica [Araña común], 2. Scolopendra morsitans [Ciempiés], 3. Lampyrus domestica [Cocuyo], 4. Musca domestica [Mosca común]), 1996, vc, pf, *Dur:* 9', *Estr:* 1996, Viña del Mar, *Ed:* MS., *Fon:* CD, *Descubriendo la Arcana Musical Chilena del Nuevo Milenio*, Héctor Escobar, Ximena Cabello, SVR, Chile, 1998, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Ximena Cabello y Héctor Escobar". Sobre textos de Dulce María Loynaz. Isla Negra, febrero 1996.
- [O-111] *Al oído del tiempo* (1. Pasando y pasando, 2. Rincones sordos, 3. Tiempo de espera, 4. Camino inútil), 1996, vc, cb, *Dur:* 8', *Estr:* 1996, Temuco, Jorge Román, Thomas Germain, *Ed:* MS,

- Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Jorge Román y Thomas Germain". Sobre textos de Vicente Huidobro. Santiago, marzo 1996.
- [O-112] *De los sueños* (1. Ola innumerable, 2. Cetáceos en el fondo, 3. Aves marinas), 1996, cl Mib, pf, *Dur:* 8', *Estr:* 1996, Santiago de Chile, Valene Georges, Susana Szlukier, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Valene Georges y Susana Szlukier". Sobre textos de Pablo Neruda. Santiago, abril 1996.
- [O-113] *Preludio*, vc solo, *Dur:* 4', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Mto. Héctor Escobar". Santiago, julio 1996.
- [O-114] *Orden* (1. Lento expresivo, 2. Rápido, 3. Muy lento), 1996, gui, *Dur:* 6', *Estr:* 1996, Santiago, participantes Concursos de Guitarra Liliana Pérez Corey, *Ed:* MS, *Obs:* "Encargo de la Escuela Moderna de Música para el Concurso Liliana Pérez Corey". Santiago, mayo 1996.
- [O-115] *Microeventos* (1. negra = ca.60, 2. negra = ca.52, 3. negra = ca.80, 4. negra = ca.54), 1996, arp, *Dur:* 5'30", *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Tatiana Reszczynski y a su curso de arpa del Dpto. de Música". Santiago, junio 1996.
- [O-116] *Cuatro proposiciones* (1. Larghetto, 2. Andante, 3. Moderato, 4. Largo), 1996, fl, gui, *Dur:* 5'30", *Estr:* 1996, Santiago de Chile, Jaime Kächele, Juan Mouras, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a los maestros Juan Mouras y Jaime Kächele". Santiago, agosto 1996.
- [O-117] *Insectario* (1. Preludio, 2. Appis Mellifica [abeja], 3. Aedes Aegypti [mosquito], 4. Bombix Mori [gusano de seda]), 1996, coca (S,C,T,Bar), pf, *Dur:* 10', *Text:* Dulce María Loynaz, *Estr:* 1998, Viña del Mar, Cantantes de Cámara de Valparaíso, Samuel Quezada, dir Hanns Stein, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Mto. Hanns Stein y a los Cantantes de Cámara de Valparaíso". Santiago, septiembre 1996.
- [O-118] *Tres miradas* (1. Lento, 2. Rápido, 3. Lento), 1996, Orq cdas, *Dur:* 7', *Estr:* Viña del Mar, Orquesta de Cámara de la Universidad de Valparaíso, dir Pablo Alvarado, *Ed:* MS, *Obs:* "Al Mto. Eduardo Moubarak y a la Orquesta Juvenil de la Facultad de Artes". Santiago, diciembre 1996.
- [O-119] *Dos paisajes urbanos* (1. Amanecer, 2. Visiones desde el balcón), 1997, Orq Sinf: 2 (picc) – 2 – 2/4 – 2 – 3 – 1/ timp – 2 perc/cdas, *Dur:* 15', *Ed:* MS, *Obs:* Mención Honrosa, Concurso Municipalidad de Providencia.
- [O-120] *Cuatro introspecciones* (1. Rápido, 2. Lento, 3. Rápido, 4. Muy lento-Rápido enérgico – Muy lento), 1997, cto cdas, *Dur:* 8', *Estr:* 1997, Valdivia, Cuarteto Austral del Conservatorio de Música de la UACH, *Ed:* MS, *Fon:* CD, *Música chilena del siglo XX para cuarteto de cuerdas*, Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio de Música de la UACH, SVR, Chile, 1999. *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio de la Universidad Austral de Chile, Cuarteto Austral". Santiago, febrero 1997.
- [O-121] *Dos piezas breves* (1. Rápido, 2. Lento), 1997, pf, *Dur:* 1'30, *Ed:* FAUCH, 1997, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a María Eugenia Alarcón". Santiago, marzo 1997.
- [O-122] *Siete palabras* (1. Rápido, 2. Lento, 3. Rápido, 4. Lento, 5. Rápido, 6. Lento, 7. Lento), 1997, qto de cl, *Dur:* 8', *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Quinteto de Clarinetes de La Habana, Ebony Concert". El señalado conjunto habría estrenado la obra en ca. 1998, en Cuba. Santiago, abril 1997.
- [O-123] *Citas textuales* (1. Lento, 2. Rápido, 3. Lento, 4. Agitado, tenso, 5. Lento, 6. Rápido, 7. Lento, 8. Rápido, 9. Lento), 1997, V, cl, pf, *Dur:* 9', *Text:* Vicente Huidobro, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Geotróo (Ilse Suspendörfer, soprano; Valene Georges, clarinete; Cirilo Vila, piano)". Nueve citas de: *Altazor* (I, VI, VII, VIII), *Ecuatorial* (II, III), *El ciudadano del olvido* (IV, IX) y *Últimos poemas* de Vicente Huidobro. Santiago, mayo 1997.
- [O-124] *Suite Breve* (1. Lento, 2. Rápido, 3. Lento, 4. Rápido), 1997, ob, pf, *Dur:* 8', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al maestro Lúcius B. Mota". Santiago, junio 1997.

- [O-125] *Cuatro estructuras* (1. Lento, 2. Rápido, 3. Lento, 4. Rápido), 1997, qto br, *Dur:* 8' *Estr:* 1997, Santiago de Chile, Bronces Filarmónicos, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a los Bronces Filarmónicos". Santiago, julio 1997.
- [O-126] *A posteriori* (1. Lento, 2. Rápido, 3. Lento), 1997, vc, pf, *Dur:* 6', *Ed:* MS, *Obs:* "A los ínclitos maestros Héctor Escobar y Manfred Max Neef". Tiene el siguiente epígrafe: "Después de Dios vino San Pedro". Santiago, agosto 1997.
- [O-127] *Glosario* (1. Golongira, 2. Horitaña, 3. Carabantantina, 4. Montazonte, 5. Faransi), 1997, fl, ob, gui, *Dur:* 6', *Estr:* 1997, La Serena, Trío Serenata (Jaime Kächele, Guillermo Milla, Juan Mouras), *Ed:* MS, *Fon:* CD, *Música chilena del siglo XX*, vol III, Trío Serenata (Jaime Kächele, Guillermo Milla, Juan Mouras), ANC, Chile, 1999, y CD, *Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte*, Trío Serenata (Hernán Jara, Guillermo Milla, Juan Mouras), UNAM-CCLMA, México, 2000, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a los maestros Jaime Kächele, flautista; Guillermo Milla, oboísta y Juan Mouras, guitarrista". En la partitura una indicación dice: "5 vocablos de V. Huidobro empleados en su Altazor". Santiago, septiembre 1997.
- [O-128] *Diálogos* (1. Rápido, 2. Lento, expresivo, 3. Agitado), 1997, vn, vc, *Dur:* 6', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Eduardo Salgado y Jaime Mansilla". Santiago, septiembre 1997.
- [O-129] *Cinco sortilegios* (1. Lento, 2. Agitado, 3. Muy lento, 4. Rápido, 5. Agitadamente), 1997, fl, va, pf, *Dur:* 17', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Jérôme van Wynsberge, flauta; Rudolf Sulzenbacher, viola; y Magali Goimard, piano". Santiago, octubre 1997.
- [O-130] *Nueve relatos* (1. La torre del reloj, 2. Pájaros, 3. Puente, 4. Algas en el arroyo, 5. Reflejos, 6. Aldea cercana, 7. Visión desde la cumbre, 8. El estanque, 9. Visita a la mina), 1997, pf, *Dur:* 9', *Estr:* 2001, Copenhague, Valeria Sanini, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Elmira Miranda". Santiago, diciembre 1997.
- [O-131] *Cinco proposiciones* (1. Lento, 2. Rápido, 3. Lento, 4. Rápido, 5. Lento), 1997, 2 vc, *Dur:* 8', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Eduardo Salgado". Santiago, agosto 1997.
- [O-132] *Tríptico* (1. Lento, 2. Rápido-Lento-Rápido-Lento, 3. Lento), 1998, fl, ob, cl, fg, cor, tpt, tbn, *Dur:* 10', *Estr:* 1998, Santiago de Chile, Ensemble XXI, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Ensemble XXI de la U. Católica". Isla Negra, febrero 1998.
- [O-133] *Cinco aproximaciones* (1. Rápido, 2. Libre, muy lento, cantando, 3. Libre, 4. negra = ca.94, 5. Rápido), 1998, fl, pf, *Dur:* 6', *Estr:* 2001, Valdivia, Jaime Kächele, Clara Luz Cárdenas, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Mto. Jaime Kächele". Isla Negra, febrero 1998.
- [O-134] *Sombra y horizontes* (1. Lento, 2. Rápido-Lento-Rápido-Lento, 3. Rápido-Lento-Rápido), 1998, fl, sax alto, gui, pf, *Dur:* 8', *Estr:* 2001, Santiago de Chile, Jaime Kächele, Miguel Villafruela, Luis Orlandini, Clara Luz Cárdenas, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Ensemble Contemporáneo". Santiago, mayo 1998.
- [O-135] *Tres murales* (1. negra = ca.60, 2. Lento, 3. Rápido-Lento-Rápido), 1998, 3 tpt, 4 cor, 3 tbn, tu, *Dur:* 10', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a los Bronces Filarmónicos". Santiago, junio 1998.
- [O-136] *Aforismos* (1. Lento-Libre-Lento-Libre-Lento, 2. Rápido, 3. Lento, 4. Rápido), 1998, vn, vc, pf, *Dur:* 10', *Estr:* 1999, Santiago de Chile, Trío Florestán, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Jaime de la Jara, Patricio Barría y Cirilo Vila", integrantes del Trío Florestán. Santiago, julio 1998.
- [O-137] *Naturalezas muertas* (1. Botella y calavera, 2. Cadáver entre manzanas, 3. Naturaleza muerta con casco militar, 4. Bodegón manchado de sangre, 5. Once de septiembre), 1998, ob, arp chilena, *Dur:* 7', *Ed:* MS, *Fon:* CD, *Música contemporánea para arpa chilena*, Santiago de Chile, Osvaldo Molina, Tiziana Palmiero, FONDART, Chile, 1999, y CD, *Fernando García. Compositor chileno*, Osvaldo Molina, Tiziana Palmiero, ABA-FONDART, Chile, 2002, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Tiziana Palmiero". Compuesta especialmente para el CD. Santiago, 1998.

- [O-138] *Miradas y recuerdos* (1. Preámbulo, 2. Miradas y recuerdos, 3. Interludio, 4. Recuperar el cielo), 1998, T, fl, ob, vn, vc, gui, *Dur:* 8', *Text:* Vicente Huidobro (en el cincuentenario de su muerte), *Estr:* 1998, Viña del Mar, Camerata Valparaíso, dir Guillermo Nur, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a la Camerata de Valparaíso". Existe una versión sin vn estrenada en 1999 por el mismo grupo.
- [O-139] *Acotaciones mínimas* (1. Zona urbana, 2. No fumar, 3. Aumente sus ingresos, 4. X ama a Z, 5. Velocidad máxima 40 km/hr., 6. Se vende bote inflable, 7. Libre de smog, 8. Descansa en paz, 9. No hay vacantes), 1998, ob, gui, *Dur:* 6', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Guillermo Milla, oboísta y Juan Mouras, guitarrista". Santiago, octubre 1998.
- [O-140] *Del reino animal* (1. Musca Domestica [mosca común], 2. Vanessaio [mariposa], 3. Aedes Aegypti [mosquito], 4. Rhinoceros Bicornis [rinoceronte]), comx (4 voces), *Dur:* 5', *Text:* Dulce María Loynaz, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicita por y dedicada "a Guillermo Cárdenas". Santiago, febrero 1998.
- [O-141] *Tres piezas* (1. Rápido, 2. Lento con expresión, 3. Rápido-Lento-Rápido), 1998, cto sax, *Dur:* 8', *Estr:* 1999, Santiago de Chile, Cuarteto de Saxofones Villafruela, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Cuarteto Villafruela y a su director Miguel Villafruela". Santiago, noviembre 1998.
- [O-142] *Misterios* (1. Rápido, 2. Lento, 3. Rápido), 1998, Orq ca: 0 - 2 - 0 - 0/2 - 0 - 0 - 0/0/cdas, *Dur:* 8', *Estr:* 1999, Santiago de Chile, OCACH, dir Fernando Rosas, *Ed:* OCACH hel, 1999, *Fon:* ct IMUC, OCACH, dir Fernando Rosas, Chile, 1999, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a la Orquesta de Cámara de Chile y a su director Mto. Fdo. Rosas". Santiago, abril 1998.
- [O-143] *De aquí y de allá* (1. Lento, 2. Lento-Rápido), 1999, cor sol, Orq cdas, *Dur:* 10', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Mto. Edward Brown". Santiago, enero 1999.
- [O-144] *Tres cantos materiales* (1. Viento encarcelado, 2. Sombras sumergidas, 3. Tierra iluminada), 1999, vc, solista, Orq cdas, *Dur:* 12', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Mto. Héctor Escobar y a la Orquesta de Cámara de la Universidad Austral de Chile".
- [O-145] *Díptico sinfónico* (1. Rápido - Lento - Rápido, 2. Lento - Rápido), 1999, Orq Sinf: 2 - picc - 2 - ci - 2 - cl picc - 3/ 4 - 3 - 3 - 1/Timp - 2 perc/cdas, *Dur:* 10', *Estr:* 2002, Santiago de Chile, OSCH, dir Carmen Moral, *Ed:* FAUCH hel, 2002, *Fon:* ct CEAC, *Obs:* Comisión de la SCD 1999.
- [O-146] *Arte de pájaros* (1. Cóndor [Valtur Gryphus], 2. Cormorán [Phala Cracorax], 3. Alcatraz [Peleamus Thagus], 4. Pájaro corolarario [Minus Cothapa], 5. El vuelo), 1999, ob, pf, *Dur:* 8', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Mto. Jorge Postel". Tiene el siguiente epígrafe de Pablo Neruda: "El mundo es una esfera de cristal, /el hombre anda perdido si no vuela: / no puede comprender la transparencia". Santiago, febrero 1999.
- [O-147] *Segunda serie* (1. Largo, 2. Rápido, 3. Lento, 4. Largo), 1999, vc, *Dur:* 7', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Arnaldo Fuentes". Santiago, mayo 1999.
- [O-148] *Jucios y opiniones II* (1. Lento, 2. Rápido, 3. Lento, 4. Rápido), 2000, 2 cl, vc, *Dur:* 7', *Estr:* 2000, Salamanca, Trío Devienne, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Eva y Alberto Rodríguez". Santiago, enero 2000.
- [O-149] *Arpillera*, 2000, pf, *Dur:* 4', *Ed:* FAUCH, 2001, *Obs:* Isla Negra, febrero 2000.
- [O-150] *Cantos de la noche* (1. Preludio, 2. Quiero desaparecer... 3. Interludio, 4. Una noche...), 2000, 2 S, pf, *Dur:* 6', *Text:* Vicente Huidobro, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Ensemble Federico Heinlein". Santiago, mayo 2000.
- [O-151] *Recitativo y aria*, 2000, Bar, va, *Dur:* 6', *Text:* Vicente Huidobro, *Estr:* Santiago de Chile, Gerardo Wistuba, Pablo Salinas, 2001, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Gerardo Wistuba". Santiago, junio 2000.

- [O-152] *Rosa perfumada entre los astros*, 2000, A, cl, vn, vc, pf, *Dur:* 8', *Text:* Vicente Huidobro, *Estr:* 2000, Varsovia, Ensemble Bartók, *Ed:* MS, *Obs:* "A Nicolás Copérnico". "Obra escrita para ser estrenada por el Ensemble Bartók en la Universidad de Cracovia en su 600° aniversario". Santiago, agosto 2000.
- [O-153] *Recados desde América austral*, (1. Lentamente-Rápido-Lentamente-Rápido, 2. Muy lento) 2000, cto cdas, pf, *Dur:* 8', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Cuarteto Bruxelensis, a Guillermo Cerviño, su gestor y cellista, y a Olivia Concha, pianista". Tiene un epígrafe de Pablo Neruda: "Aquella noche oscura tuvo estrellas: /las estrellas humanas, las lámparas del pueblo".
- [O-154] *Rincones sordos* (1. Cielo, 2. Montañas, 3. Alba, 4. Flores), 2000, Orq cdas, *Dur:* 8', *Estr:* 2003, Santiago de Chile, Orquesta Moderna, dir Luis José Recart, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a la Orquesta Moderna y a su director Luis José Recart". Tiene un epígrafe de Vicente Huidobro: "El mundo se detiene a medio camino/Con su ciclo prendido en las montañas/ Y el alba en ciertas flores que yo conozco". Isla Negra, febrero 2000.
- [O-155] *Cuatro pequeños comentarios* (1. Lento con expresión, 2. Con furia, 3. Agitado, 4. Expresivo), 2001, gui, *Dur:* 8', *Estr:* 2003, Santiago de Chile, Marcelo de la Puebla, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Marcelo de la Puebla". Isla Negra, febrero 2001.
- [O-156] *Tres momentos* (1. Lento, 2. Rápido, 3. Lento), 2001, fl, ob, fg, vc, gui, *Dur:* 7', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a la Camerata Valparaíso y su director Guillermo Nur". Isla Negra, febrero 2001.
- [O-157] *Dos piezas* (1. Lento, 2. Rápido -Muy lento-Rápido), 2001, cto fl, *Dur:* 7', *Estr:* 2001, Santiago de Chile, Ensemble Antaras, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Ensemble Antaras y su director Alejandro Lavanderos". Isla Negra, febrero 2001.
- [O-158] *Puntos de vista* (1. Andante-Largo-Andante-Largo-Andante, 2. Lento, 3. Rápido), 2001, vn, vc, pf, *Dur:* 9', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Trío Austral". Santiago, abril 2001.
- [O-159] *Tres aproximaciones* (1. Lento, 2. Rápido, 3. Muy lento), 2001, 4 cl, *Dur:* 8', *Estr:* 2002, Madrid, Ensemble de Clarinetes de Madrid, *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Mto. Alberto Rodríguez". Santiago, julio 2001.
- [O-160] *Pájaros sin cielo* (1. Rápido, 2. Lento, 3. Rápido-Lento-Rápido-Lento-Rápido), 2001, cto fl, *Dur:* 9'30", *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Mto. Jaime Kächele y su cuarteto de flautas del Departamento de Música de la U. de Chile".
- [O-161] *Retazos de poesía* (1. Lento, 2. Rápido, 3. Furioso, agitado), 2001, A, pf, *Text:* Vicente Huidobro, *Estr:* 2002, Santiago de Chile, Carmen Luisa Letelier, Elvira Savi, *Dur:* 7', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Carmen Luisa Letelier y Elvira Savi". Cuatro textos de V. Huidobro de sus obras *Altazor*, *Ver y palpar* y *El ciudadano del olvido*.
- [O-162] *Par* (1. Uno [I], 2. Dos [II]), 2001, qto br, *Dur:* 8', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Carlos Herrera". Santiago, diciembre 2001.
- [O-163] *En la fertilidad crecía el tiempo* (1. Misterioso, distante, como un cuchicheo, 2. Rápido-Libre, Lento, Doloroso-Rápido, 3. Lento), 2001, cto cdas, *Dur:* 9', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Mto. Héctor Escobar". Hay un epígrafe de Pablo Neruda: "A las tierras sin nombre y sin números/bajaba el viento desde otros dominios, traía la lluvia hilos celestes, / y el dios de los altares impregnados/ devolvía las flores y las vidas".
- [O-164] *Nacerá la aurora* (1. Viento encarcelado, 2. Sueños sumergidos, 3. Tierra iluminada), 2001, Orq Sinf: 2-2-2-2-2/1-2-0-0/timp-1 perc /cdas, *Dur:* 12', *Ed:* MS, *Obs:* Encargo de una Obra Musical "Charles Ives", 2000.
- [O-165] *Dura elegía. (En recuerdo de Jorge Peña)*, 2002, Orq Sinf: 2-picc-2-2-2/4-2-3-0/timp-2 perc/cdas, *Dur:* 10', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Fernando Rosas, continuador de la tarea de Jorge Peña".

- [O-166] *Cuatro manchas sonoras* (1. Lento, 2. Rápido, 3. Lento, 4. Rápido-Lento-Rápido-Lento-Rápido), 2002, fl, sax alto, vc, arp, *Dur:* 11', *Ed:* MS, *Obs:* Obra escrita especialmente para el II Festival de Música Contemporánea Chilena en Europa.
- [O-167] *Tres diálogos* (1. Lento, 2. Rápido, 3. Lento), 2002, 2 gui, *Dur:* 6', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Dúo Juan Mouras-Guillermo Ibarra". Santiago, abril 2002.
- [O-168] *Enfoques diversos* (1. Agitado, 2. Lento, solemne, 3. Rápido-Lento-Rápido), 2002, qto br, *Dur:* 9', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Quinteto de Bronces de la Orquesta Sinfónica de Chile". Santiago, agosto 2002.
- [O-169] *Seis estructuras mínimas* (1. Tenso, 2. Lento, 3. Rápido, 4. Lento, 5. negra = ca.60, 6. Rápido), 2002, vn, vc, *Dur:* 8', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Héctor Escobar". Santiago, 2002.
- [O-170] *Paisajes interiores* (1. Tenso, 2. Lento, 3. Rápido), 2002, qto vto, *Dur:* 8'30", *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Quinteto de Vientos Filarmónico". Santiago, septiembre 2002.
- [O-171] *Tres visiones del espacio* (1. Luna herida, 2. Estrella que palpita, 3. Reloj del horizonte), 2002, cl, vc, pf, *Dur:* 10', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Trío Austral (Ximena Cabello V., piano; Gustavo Pérez N., clarinete; Héctor Escobar M., cello) y en celebración del Premio Nacional de Literatura para Volodia Teitelboim V.". La partitura tiene un epígrafe de Pablo Neruda: "El corazón hizo su nido/ En medio del vacío".
- [O-172] *Tres sucesiones sonoras* (1. Lento, 2. Rápido, 3. Lento-Rápido-Lento), 2003, fl, vc, 1 perc, pf, *Dur:* 10', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Taller de Música Contemporánea de la U. C.". Santiago, enero 2003.
- [O-173] *Tres cantos instrumentales* (1. Moderado, 2. Rápido, 3. Muy lento y expresivo), 2003, cl, pf, *Dur:* 8', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Valene Georges". Santiago, marzo 2003.
- [O-174] *Visiones de América* (1. En ocres, 2. En verdes), 2003, seis percusionistas, *Dur:* 9', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "al Ensemble de Percusión de la Universidad de La Serena". Tiene un epígrafe de Pablo Neruda: "Era la noche pura y pululante/ de hocicos saliendo del légamo,/ y de ciénagas soñolientas/ un ruido opaco de armaduras/ volvía al origen terrestre". Santiago, mayo 2003.
- [O-175] *Dos temas de discusión* (1. Lento, 2. Rápido), 2003, Orq cdas, *Dur:* 6' *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por y dedicada "a Hernán Ramírez". Santiago, junio 2003.
- [O-176] *Luces y sombras*, 2003, Orq Sinf: 2-1-2-1/2-2-1 -0/timp/cdas, *Dur:* 10', *Ed:* MS, *Obs:* Obra solicitada por Abraham Padilla y dedicada a éste y a la Orquesta Sinfónica de Arequipa. Santiago, agosto 2003.
- [O-177] *Juegos* (1. Rápido-Lento-Rápido, 2. Lento, 3. Rápido), 2003, Orq cdas, perc, *Dur:* 8', *Ed:* MS, *Obs:* solicitada por y dedicada "a Mireya Alegría y a su Orquesta Infantil de Macul".

Bibliografía selectiva de los escritos de Fernando García Arancibia

por
Luis Merino

1. Libros y artículos en libros

- 1968 "Breve síntesis de la historia de la música en Chile", *Cultura de Chile*. Redactores responsables en idioma ruso: C.A. Gonionsky y V.A. Kuzmischev. Moscú: Academia de Ciencias de la URSS, Instituto de Latinoamérica, Instituto Etnográfico "Miklujo Maklaya", pp. 162-173.
- 1978 *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú. Clasificación y ubicación geográfica* (en coautoría con César Bolaños, Josafat Roel Pineda y Alida Salazar). Lima: Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura, Serie Mapas Culturales, 589 pp.
- 1982a "Chile: música y compromiso", *Ensayos de Música Latinoamericana. Selección del Boletín de Música de la Casa de Las Américas*. La Habana: Casa de Las Américas, Colección Nuestros Países, Serie Música, pp. 16-21.
- 1982b "En busca de música colonial sacra en los conventos de monjas limeños", *Ensayos de Música Latinoamericana. Selección del Boletín de Música de la Casa de Las Américas*. La Habana: Casa de Las Américas, Colección Nuestros Países, Serie Música, pp. 57-69.
- 1982c "Proposición para clasificar la flauta de Pan andina en el Perú", *Ensayos de Música Latinoamericana. Selección del Boletín de Música de la Casa de Las Américas*. La Habana: Casa de Las Américas, Colección Nuestros Países, Serie Música, pp. 184-199.
- 1984 "En torno a la difusión y el lenguaje musical", *Musicología en Latinoamérica*. Primera edición. La Habana: Ed. Arte y Literatura, pp. 308-322.
- 1996 "El compositor en el medio chileno", *Encuentros fundamentales. Agenda de la música chilena para el próximo siglo*. Santiago de Chile: SCD (Sociedad Chilena del Derecho de Autor), pp. 42-45.
- 1999a "La música en la Universidad de Chile", *Universidad de Chile 1999*. Santiago de Chile: Arthur Andersen Langton Clarke, pp. 102-105.
- 1999b "Iván Barrientos. Suite Aisén", *Aisén sonidos musicales*. Coyhaique: Gobierno Regional de Aisén, División de Cultura del Ministerio de Educación, I. Municipalidad de Coyhaique, pp. 92-93.
- 2002 "Hacia dónde avanza nuestra vida musical", *Anuario de Chile/2002-2003*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, pp. 115-119.

2. Artículos en revistas

- 1963 "La difusión sinfónica entre las masas", *Boletín de la Orquesta Filarmónica de Chile*, II/1 (enero), pp. 8 y 19.
- 1965 "Enrique Arancibia, músico desconocido", *RMCh*, XIX/94 (octubre-diciembre), pp. 5-28.

Revista Musical Chilena, Año LVII, Julio-Diciembre, 2003, N° 200, pp. 35-40

- 1967a "Lo social en la creación musical chilena de hoy", *Aurora* (segunda época), IV/11 (mayo-junio), pp. 9-29.
- 1967b "Isidoro Vásquez Grille", *RMCh*, XXI/102 (octubre-diciembre), p. 101.
- 1972 "Chile: música y compromiso", *Boletín de Música*, La Habana, N° 29, pp. 2-9.
- 1973 "Informe a las Jornadas de Estudio sobre Arte en la Universidad, convocadas por la Comisión Nacional Universitaria del Partido Comunista", *Apuntes*, I/4 (enero-febrero), pp. 24-33.
- 1974 "Recordando a Víctor Jara", *Unidad*, Lima, 14 de septiembre, pp. 10-11.
- 1975 "En torno a la difusión y el lenguaje musical", *Textual*, Lima, N° 10 (octubre), pp. 84-88. Cf 1, 1984.
- 1976 "En busca de música colonial sacra en los conventos de monjas limeños", *Boletín de Música*, La Habana, N° 56 (enero-febrero), pp. 3-10. Cf. 1, 1982b.
- 1977 "Proposición para clasificar la flauta de Pan andina en el Perú", *Boletín de Música*, La Habana, N° 62 (enero-febrero), pp. 4-22. Cf. 1, 1982c.
- 1978a "Algunos aspectos de la trompeta en el Ande peruano (I)", *Boletín de Música*, La Habana, N° 68 (enero-febrero), pp. 3-13.
- 1978b "Algunos aspectos de la trompeta en el Ande peruano (II)", *Boletín de Música*, La Habana, N° 69 (marzo-abril), pp. 3-19.
- 1978c "Cantos del pueblo", *Unidad*, Lima, 13 de abril, p. 10.
- 1978d "Algunas noticias de la chirimía o chirisuya", *Boletín de Música y Danza*, Lima, N° 3-4 (julio-agosto), pp. 5-10.
- 1978e "Música y penetración cultural", *Unidad*, Lima, 3 de agosto, p. 10.
- 1978f "A propósito de algunos pregones limeños", *Boletín de Música y Danza*, Lima, N° 6 (octubre), pp. 4-9.
- 1978g "Catálogo de obras de música electroacústica peruanas", *Boletín de Música y Danza*, Lima, N° 7-8 (noviembre-diciembre), pp.6-9.
- 1978h "Nonagésimo aniversario de La Internacional", *Unidad*, Lima, 21 de diciembre, p. 10.
- 1978i "La formación del músico profesional", *Unidad*, Lima, 28 de diciembre, p. 10.
- 1978j "Neruda y la música chilena comprometida" (publicación parcial en "Discusión sobre la música chilena"), *Araucaria de Chile*, Madrid, N° 2, pp. 138-142.
- 1979a "Algunas notas sobre la zampoña de uso colectivo en Puno", *Folklore*, Lima, N° 2 (enero), pp. 4-5.
- 1979b "Concurso de Musicología Casa de Las Américas", *Unidad*, Lima, 31 de mayo, p. 10.
- 1979c "Luis Pacheco de Céspedes en el ballet", *Boletín de Música*, La Habana N° 77-78 (julio-octubre), pp. 18-24.
- 1980a "Algunas ideas para la caracterización de una escuela de música en Latinoamérica", *Boletín de Música*, La Habana, N° 81-82 (marzo-junio), pp. 65-70.
- 1980b "A propósito de algunos pregones limeños. Concerning some Limenian Pregones" (edición bilingüe), traducción J. R. Casaverde, *Perú Folk*, Lima, N° 8 (1 de agosto), pp. 3-4.
- 1980c "Movimiento, danza y lenguaje musical", *Cuba en el Ballet*, La Habana, 11/3 (julio-septiembre), pp. 29-31.
- 1980d "Los músicos en el VII Festival Internacional de Ballet", *Boletín* (del VII Festival), La Habana, N° 2 (octubre), pp. 16-18.

- 1980e "La musicología en América", *Araucaria de Chile*, Madrid, N°10, pp. 204-207.
- 1981 "Los músicos con el ballet", *Cuba en el Ballet*, La Habana, 12/1 (enero-marzo), pp. 24-25.
- 1982a "A propósito de algunos pregones limeños", *Boletín de Música*, La Habana, N° 93 (marzo-abril), pp. 5-12. Cf. *supra* 1980b.
- 1982b "Compositores cubanos en el 8° Festival", *Boletín*, N° 3 (del 8° Festival Internacional de Ballet), La Habana (octubre), pp. 27-30.
- 1983a "Se constituye el jurado para el Premio de Musicología Casa de las Américas 1982", *Boletín de Música*, La Habana, N° 98-99 (enero-junio), pp. 7-11.
- 1983b "Para unirnos a la denuncia", *Boletín de Música*, La Habana, N°100 (julio-diciembre), pp. 40-43.
- 1985 "El trabajo en Cuba de Hilda Riveros, danzarina y coreógrafa chilena", *Araucaria de Chile*, Madrid, N° 31, pp. 194-195.
- 1986 "El canto de todos", *Clave*, La Habana, N° 3, p. 17.
- 1987a "Premios de musicología 1986", *Boletín de Música*, La Habana, N° 109 (enero-junio), pp. 23-27.
- 1987b "Ciclo sinfónico-coral", *Clave*, La Habana, N° 6, pp. 13-15.
- 1987c "¡Bienvenido el canto! Primer Festival Internacional de Arte Lírico", *Clave*, La Habana, N° 6, pp. 32-34.
- 1989a "Aída en el Gran Teatro", *Cartelera*, La Habana, VIII/387 (9 al 15 de marzo), p. 4.
- 1989b "Ignacio Cervantes y la Danza en Cuba", *Cuba en el Ballet*, La Habana, VII/4 (octubre-diciembre), pp. 30-32.
- 1990 "Recordando a Luigi Nono", *RMCh*, XLIV/173 (enero-junio), pp. 120-121.
- 1991a "Domingo Brescia y el aporte foráneo al desarrollo musical chileno", *RMCh*, XLV/175 (enero-junio), pp. 42-56.
- 1991b "Argeliers León (1918-1991)", In Memoriam, *RMCh*, XLV/175 (enero-junio), pp. 90-92.
- 1995 "Carlos Sánchez Málaga (1904-1995)", In Memoriam, *RMCh*, XLIX/184 (julio-diciembre), p. 131.
- 1996 "Día de la cultura cubana", *El Siglo*, Santiago de Chile, N° 798 (25 al 31 de octubre), p. 20.
- 1997 "Blanca Hauser (1906-1997)", In Memoriam, *RMCh*, LI/187 (enero-junio), p. 100.
- 1998a "El medio y el compositor" (I parte), *Matiz*, Santiago de Chile, III/6 (junio-agosto), pp. 2-3.
- 1998b "El medio y el compositor" (II parte), *Matiz*, Santiago de Chile, III/7 (diciembre), pp. 4-6.
- 2000a "Premio de Musicología Casa de las Américas 1999 y Coloquio Internacional Musicología y Globalización", *RMCh*, LIV/193 (enero-junio), pp. 105-107.
- 2000b "Sobre la música de tradición escrita en el Chile republicano", *Música, Boletín de la Casa de las Américas* (nueva época), La Habana, N° 3, pp. 17-23.
- 2001 "Celso Garrido-Lecca, Premio "Tomás Luis de Victoria"", *RMCh*, LV/196 (julio-diciembre), pp. 100-101.
- 2002a "Pablo Neruda fue uno de los nuestros", *El Siglo*, Santiago de Chile, 4 de octubre, pp. 15-16.
- 2002b [Palabras de homenaje a Neruda en el día de su muerte], *Cuadernos* (Fundación Pablo Neruda), Santiago de Chile, N° 51 (6 de diciembre), pp. 25-27.
- 2003 "Festival en El Salvador dedicado al Colegio de Compositores Latinoamericanos", *RMCh*, LVII/199 (enero-junio), pp. 98-99.

3. Artículos en diarios

- 1975 "De cómo se originó la primera huelga (de músicos) en el Perú", *Suceso*, Suplemento dominical de *La Crónica*, Lima, agosto, p. 3.
- 1975 "Intihuatana y Antaras de Garrido Lecca", *El Comercio*, Lima, 3 de diciembre, p. 2.
- 1977 "La musicología en América Latina", *El Comercio*, Lima, 21 de junio, p. 12.
- 1977 "La trompeta peruana", *El Comercio*, Lima, 18 de julio, p. 12.
- 1977 "La flauta de Pan", *El Comercio*, Lima, 1 de septiembre, p. 8.
- 1977 "Los tambores semióticos", *El Comercio*, Lima, 14 de septiembre, p. 12.
- 1977 "Música, monjas y conventos", *El Comercio*, Lima, 26 de septiembre, p. 12.
- 1977 "Rescate del anecdotario musical limeño", *El Comercio*, Lima, 18 de octubre, p. 10.
- 1977 "La flauta de una mano", *El Comercio*, Lima, 29 de octubre, p. 12.
- 1977 "¿Hay música colonial sacra perdida?", *El Comercio*, Lima, 9 de noviembre, p. 10.
- 1977 "Curiosidades organológicas peruanas", *El Comercio*, Lima, 21 de noviembre, p. 8.
- 1977 "Los cordófonos peruanos", *El Comercio*, Lima, 5 de diciembre, p. 12.
- 1978 "Los juguetes musicales", *El Comercio*, Lima, 10 de enero, p. 8.
- 1978 "Hombres sin Dios", *El Comercio*, Lima, 26 de enero, p. 8.
- 1978 "La música europea en las cantorías de América", *El Comercio*, Lima, 9 de febrero, p. 8.
- 1978 "Música y conventos", *El Comercio*, Lima, 25 de febrero, p. 14.
- 1978 "Las quenenas peruanas", *El Comercio*, Lima, 12 de abril, p. 10.
- 1986 "Cita coral en el Gran Teatro de La Habana", *Granma*, La Habana, 8 de mayo, p. 4.
- 1986 "Compositores cubanos en el X Festival de Ballet", *Granma*, La Habana, 29 de octubre, p. 4.
- 1987 "A propósito del Primer Festival Internacional de Arte Lírico de La Habana", *Granma*, La Habana, 25 de septiembre, p. 5.
- 1987 "Importantes solistas cubanos en el Festival Lírico Internacional", *Granma*, La Habana, 14 de octubre, p. 5.
- 1988 "La música en el Festival", *Trabajadores*, La Habana, 10 de noviembre, p. 10.
- 1988 "Al rescate de una tradición", *Tribuna de La Habana*, La Habana, 24 de noviembre, p. 6.
- 1988 "La música en el Ballet Nacional", *Trabajadores*, La Habana, 28 de diciembre, p. 5.
- 1989 "Música de cámara en el Gran Teatro", *Tribuna de La Habana*, La Habana, 22 de marzo, p. 6.
- 1989 "Gran Teatro: música romántica", *Juventud Rebelde*, La Habana, 10 de abril, p. 5.
- 1989 "El clavecín y Albergo en la Sala Lecuona", *Juventud Rebelde*, La Habana, 8 de mayo, p. 5.
- 1989 "Monumentos del barroco", *Tribuna de La Habana*, La Habana, 11 de mayo, p. 6.
- 1989 "Música de cámara", *Juventud Rebelde*, La Habana, 14 de junio, p. 9.
- 1992 "Música española del siglo XV", *El Mercurio*, Santiago de Chile, 8 de mayo, p. C22.
- 1992 "Recital de Trio Arte en la Escuela Moderna", *El Mercurio*, Santiago de Chile, 14 de mayo, p. C15.
- 1992 "Regreso de J. Allende-Blin", *El Mercurio*, Santiago de Chile, 1 de junio, p. C19.
- 1994 "Financiamiento de las artes", *La Época*, Santiago de Chile, 3 de diciembre, p. 34.

4. Comentarios para fonogramas

- 1996 *Secuencias. Saxofones y percusiones. Villafruela-Kanamori*. CD, proyecto DID (Universidad de Chile, Departamento de Investigación y Desarrollo), Santiago de Chile, pp. 3-24.
- 2000 *Saxofones en Latinoamérica*. CD, proyecto FONDART (Ministerio de Educación, Fondo del Arte y la Cultura), Santiago de Chile, pp. 1-20.
- 2000 *Saxofón en concierto. Compositores chilenos (1988-1998). Miguel Villafruela*. CD, proyecto FONDART, Santiago de Chile, pp. 1-13.
- 2001 *Jóvenes músicos para nuevos compositores*. CD, proyecto FONDART, Santiago de Chile, pp. 1, 2.
- 2002 *Hernán Ramírez, compositor chileno. Antología*. CD, proyecto FONDART, Santiago de Chile, pp. 1-6.

5. Reseñas de libros

- 2001a Jaime Ingram. *Historia, compositores y repertorio del piano*, *RMCh*, LV/195 (enero-junio), p. 94.
- 2001b Miguel Castillo Didier, *Jorge Peña Hen (1928-1973). Músico, maestro y humanista martir*, *RMCh*, LV/196 (julio-diciembre), pp. 105-106.
- 2002 Graciela Paraskevaídis. *Luis Campodónico, compositor*, *RMCh*, LVI/198 (julio-diciembre), pp. 104-105.
- 2003 Coriún Aharonián. *Introducción a la música*, *RMCh*, LVII/199 (enero-junio), p. 107.

6. Reseñas de fonogramas

- 1991 *Ensemble Bartók. Música contemporánea latinoamericana*, *RMCh*, XLV/176 (julio-diciembre), p. 141.
- 1993a Sergio Sauvalle. *Guitarra chilena*, *RMCh*, XLVII/179 (enero-junio), p. 140.
- 1993b Iván Barrientos Garrido. *Romanza para guitarra*, *RMCh*, XLVII/179 (enero-junio), p. 140.
- 1995 Leni Alexander. *Balagán*, *RMCh*, XLIX/183 (enero-junio), pp. 130-131.
- 1996a *Música chilena catedralicia (siglo XVIII-XIX)*, *RMCh*, L/185 (enero-junio), p. 86.
- 1996b Celso Garrido Lecca. *Encuentros*, *RMCh*, L/185 (enero-junio), p. 86-87.
- 1997a *Reflauta: música chilena contemporánea para flautas dulces*, *RMCh*, LI/187 (enero-junio), p. 98.
- 1997b *Suite Aisén*. Obra de Iván Barrientos, *RMCh*, LI/188 (julio-diciembre), pp. 118-119.
- 1999 Juan Mouras. *Guitarra clásica*, *RMCh*, LIII/192 (julio-diciembre), pp. 107-108.
- 2000 *La guitarra clásica en la música chilena de salón*, *RMCh*, LIV/194 (julio-diciembre), pp. 114-115.
- 2001 Jorge Martínez. *Proteo, objeto para armar, oír, ver e interpretar*, *RMCh*, LV/195 (julio-diciembre), pp. 108-109.
- 2003 *Canto al agua. Cuncumén*, *RMCh*, LVII/199 (enero-junio), pp. 109-110.

7. Voces para el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE)

- 1999 "Acevedo Guajardo, Remigio", vol.1, pp. 27-28.
- 1999 "Álvarez, Ignacio" (coautor María Inés García), vol. 1, pp. 357-358.
- 1999 "Alzamora R., Eduardo", vol. 1, p. 385.
- 1999 "Arizaga, Tomás", vol. 1, p. 685.
- 1999 "Barría, Patricio", vol. 2, p. 261.

- 1999 "Becerra Schmidt, Gustavo" (coautor Rodrigo Torres), vol. 2, pp. 320-326.
- 1999 "Bravo, Roberto", vol. 2, p. 677.
- 1999 "Brescia, Domingo", vol. 2, pp. 681-682.
- 1999 "Bustos Valderrama, Raquel", vol. 2, p. 813.
- 1999 "Cáceres, Eduardo", vol. 2, pp. 851-852.
- 1999 "Calderón, Francisco", vol. 2, pp. 916-917.
- 1999 "Cesari, Pedro", vol. 3, pp. 516-517.
- 1999 "Cocq, Amelia", vol. 3, pp. 785-786.
- 1999 "Cotapos, Acario", vol. 4, pp. 139-145.
- 1999 "Cullell Teixidó, Agustín", vol. 4, p. 306.
- 1999 "D'Andurain Arias, Pedro", vol. 4, p. 355.
- 1999 "Dannemann, Manuel", vol. 4, pp. 358-359.
- 1999 "Danza. Chile", vol. 4, pp. 364-367.
- 1999 "Ensemble Bartók", vol. 4, pp. 685-686.
- 1999 "Falabella Correa, Roberto", vol. 4, pp. 883-885.
- 1999 "Garrido Vargas, Pablo", vol. 5, pp. 522-525.
- 2000 "Heinlein, Federico", vol. 6, pp. 221-223.
- 2000 "Helfritz, Hans", vol. 6, pp. 223-224.
- 2000 "Letelier, Carmen Luisa", vol. 6, p. 902.
- 2000 "Marcelli, Nino", vol. 7, p. 140.
- 2000 "Martínez Ulloa, Jorge", vol. 7, pp. 310-311.
- 2000 "Morel Chaigneau, Marcelo", vol. 6, p. 790.
- 2000 "Moubarak, Eduardo", vol. 7, p. 834.
- 2001 "Ortega Alvarado, Sergio", vol. 8, pp. 242-243.
- 2001 "Pereira Lecaros, Celerino", vol. 8, pp. 610-611.
- 2001 "Pereira Montes, Celerino", vol. 8, p. 611.
- 2002 "Sánchez Allú, Ricardo", vol. 9, pp. 689-690.
- 2002 "Santiago de Chile. Música civil", vol. 9, pp. 757-759.
- 2002 "Tapia Caballero, Arnaldo", vol. 10, p. 163.
- 2002 "Torres Alvarado, Rodrigo", vol. 10, p. 405.
- 2002 "Ubierno, Fernando", vol. 10, p. 547.
- 2002 "Valparaíso. Chile", vol. 10, pp. 710-712.
- 2002 "Vásquez Muñoz, Edmundo", vol. 10, pp. 760-761.

Nota: A estos se deben agregar artículos y críticas que aparecieron antes de 1973 en *Vistazo*, *The South Pacific Mail*, *Boletín de la Orquesta Filarmónica de Chile*, *El Mercurio*, *El Siglo* y *El Debate*, todos periódicos de Santiago de Chile, una treintena de carátulas para LP de la RCA Víctor, además de numerosas notas a programas de conciertos.

Conversación con Fernando García

por
Carlos Silva V.

Nuestro propósito es destacar la figura del compositor, musicólogo y profesor Fernando García. Para ello, conversamos con él sobre su obra *Retrospecciones* (O-93, 1993) para canto, saxofón alto y piano, que incluye textos de Vicente Huidobro (*Últimos poemas*, 1968)¹.

Para el compositor estos poemas le permitieron revelar algo de su experiencia como exiliado político de la dictadura militar. El discurso musical debía ser accesible tanto para los intérpretes como para el auditor, en sus propias palabras, "de manera sencilla, simple".

El marco de referencia de nuestro diálogo fue el siguiente: (1) la experiencia del compositor, procurando entender la relación entre la poesía elegida y su exilio; (2) el análisis de la partitura, relacionando lo que significó el poema para el compositor y su conexión con la música, y (3) su reflexión sobre el estreno.

De acuerdo a lo anterior, y acogiendo la oportunidad de haber podido hablar con el maestro García, se exponen en este documento algunos comentarios del compositor en el marco de los tres puntos mencionados.

C.S. *Maestro García, ¿cómo y por qué compuso Retrospecciones?*

F.G. Existe un hecho objetivo. En una oportunidad estuve interesado en musicalizar algunos poemas de Vicente Huidobro, coincidiendo con que se presentó la ocasión de escribir para un grupo que estaba funcionando en esos años: el trío formado por Rosario Cristi (canto), Miguel Villafruela (saxofón contralto) y Clara Luz Cárdenas (piano).

Los textos que musicalicé tienen relación con experiencias personales, específicamente con mi exilio. Podría incluso sostener que la obra es autobiográfica, ya que al leer los textos siempre me evocaban recuerdos de cuando estuve desterrado.

El primer texto se llama "Lejanía de murmullo..."². Es un poema que me recordaba la ausencia de mi país. Pero más que eso, lo que más me evocaba

¹Escúchese: *Música de concierto chilena. Fernando García. Compositor chileno. Obras sinfónicas y de cámara*. CD, sello: SVR, ABA-SVR-900000-7, 2002.

²La obra consta de 4 canciones: I "Lejanía de murmullo...", II "Te amo mujer...", III "Vagaba por las calles..." y IV "Pienso en ellos..." .

era la distancia, la lejanía de mi país, sobre todo al recordar que no podía regresar; porque cuando te exilian, no sabes si volverás.

De alguna manera trato de expresar esto, y es esta primera pieza la que está inspirada en el texto siguiente: "Lejanía de murmullos/ De viejos ríos amados/ Que pueden cambiar de cauce/ Cielo de ansias y de astros/ Y de estrellas maniatadas" (ver ejemplo N°1).

Al decir "estrellas maniatadas", recuerdo que cuando se produjo todo el proceso de la Unidad Popular, un universo de cosas iba a cambiar; empezamos a crear estrellas, mundos utópicos, pero de pronto todo se desmoronó. Fue entonces cuando las estrellas quedaron maniatadas. Esta es la idea que va a dominar en esta primera pieza, que básicamente es muy lenta y que de algún modo –no estoy seguro– transmite esto que estoy tratando de expresar, y que yo desprendo de la poesía de Huidobro.

La segunda pieza está dedicada a mi mujer. Esta es una canción de amor: "Te amo mujer de mi gran viaje/ Como el mar ama al agua/ Que lo hace existir/ Y le da derecho a llamarse mar/ Y a reflejar el cielo y la luna y las estrellas" (ver ejemplo N° 2).

El tercer poema, "Vagaba por las calles...", es la sensación que se tiene cuando te expulsan de tu patria y llegas a otro lugar. Y como todo es desconocido, incluidas las costumbres del nuevo país, para evadir esa angustiada situación deambulaba por las calles, mirando mi nuevo entorno.

"Vagaba por las calles de una ciudad helada/ Con tanta noche encima/ Triste como el espacio que queda/ Entre un farol y la casa desierta". El segundo verso representa un hecho oscuro, evidentemente, y además te aplasta [...] Luego la cantante dice, "Triste como el espacio que queda / entre un farol y la casa desierta". Es decir, que estás solo. Y eso es lo que yo siento de este poema (ver ejemplo N° 3).

En cuanto a lo propiamente musical, este trozo funciona sobre la base de un principio esencial, que es la dialéctica: la acción y la reacción. Frente a algo se levanta otra cosa. Asimismo, no existe tema, ritmo ni melodía. En términos generales no hay melodía, entendida ésta como un fenómeno que es producto de tiempo, duraciones y alturas. Aquí sugiero una serie de ideas y sobre ellas los intérpretes deben crear. Al principio de la pieza no se observa una melodía. Es una intención por cambiar de alturas. Y la respuesta que da el piano, donde hace trémolos con acordes indeterminados en cualquier registro, no necesariamente será, por ejemplo, un acorde de Do mayor, porque lo anterior es otra cosa; por tanto, la respuesta tenderá a parecerse, para ser estilísticamente coherente. Agregaría, que al principio de esta canción hay dos momentos: uno móvil (el del saxofón) y uno estático (el piano); después está la palabra y luego el sonido. Y al final, la palabra y lo móvil: una síntesis. Es totalmente tradicional.

I

" Lejanía de murmullo . . . "

Texto: V. Huidobro

Fernando García

Muy lento ($\text{♩} \pm 52$)

Mezzo-Soprano

Saxo alto (en Do)

Piano

1 2 3 4 5

6 7 8 9

10 11 12 13

nat. fltz nat. fltz

ppp *f* *ppp* *p*

p *p* *p* *mp* *mp*

Le - ja - ni - a de mur - mu - llo De vie - jos ri - os a -

ma - dos Que que - ran cam - biar de -

(8^{va})

(8^{va})

(8^{va})

Ej. N°1. "Lejanía de murmullo...", cc. 1 a 13.

Los dibujos musicales son de Ingrid Santelices.

II

" Te amo mujer . . . "

Texto: V. Huidobro

Fernando García

Movido ($\text{♩} \pm 84$)

The musical score is arranged in three systems. Each system contains three staves: Mezzo-Soprano (top), Saxophone Alto in C (middle), and Piano (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Movido' with a metronome marking of quarter note = 84. Dynamics include *mf*, *p*, *pp*, *mp*, *cresc.*, and *dim.*. The lyrics are written below the vocal line.

Mezzo-Soprano: *mf* Te - amo mu - jer de mi gran

Saxo alto (en Do) *mf* *dim.*

Piano *p*

via - je Co - mo el mar a - ma el a - gua que lo ha - ce e - xis -

al *pp* *p* *pp* *p* *mp*

tr y le da de - re - cho a lla - mar - se mar ya re - fe -

pp *p* *mf* *mp* *cresc.*

Ej. N° 2. "Te amo mujer...", cc. 1 a 10.

III

" Vagaba por las calles . . . "

Texto: V. Huidobro

Fernando García

$\text{♩} = 60$

Mezzo-Soprano

Saxo alto (en Do)

Piano

1 2 3 4 5 6

ff *ppp*

ff *dim.*

Lento (libre), hablando

Vagaba por las calles de una ciudad hebrata

dejar morir

mp *pppp* *ff*

7 8 9 10

Muy lentamente (libre) $\text{♩} = 60$

Con tanta noche encima

ff *f* *ff*

11 12 13 14 15 16

Ej. N° 3. "Vagaba por las calles...", cc. 1 a 16.

IV

" Pienso en ellos . . . "

Texto: V. Huidobro

Fernando García

Muy lentamente (♩ ± 52)

Mezzo-Soprano

Saxo alto (en Do)

Piano

Pien - so en e - llos en los muer - tos

en los que yo vi ca - er

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10

11 12 13 14

Ej. N° 4. "Pienso en ellos...", cc. 1 a 14.

El último trozo, “Pienso en ellos en los muertos/ En los que yo vi caer/ En los que están grabados en mi alma/ En los que aún están cayendo en mis miradas/ Vosotros que seguiréis muriendo/ Hasta el día en que yo muera”, se refiere a los muertos, a los desaparecidos, a esos que todavía no les dan sepultura. Yo consideré que de alguna manera el texto de Huidobro tiene mucha relación con nuestros muertos del golpe militar (ver ejemplo N° 4).

C.S. *¿Qué le pareció el estreno?*

F.G. Los poemas de Huidobro (estos cuatro) dicen tanto en tan poco que es muy difícil colocarles música. Estas piezas son comentarios sonoros a un contenido que no se debe ocultar por ningún motivo. Uno debe hacer todo lo posible para que lo que se diga en el texto sea entendible por todos. Y tengo la impresión que el recitativo es la mejor forma. Por lo demás, así lo establece la tradición.

Por otra parte, quedé bastante conforme con el estreno. Incluso el maestro Villafruela me hizo un aporte que después incorporé a la partitura. En la tercera pieza introdujo un multifónico y coincidía con lo que yo quería: crear un rompimiento.

Elementos analíticos de la obra musical de Fernando García¹

por
Jorge Martínez Ulloa

La obra del reciente Premio Nacional de Arte –mención música– el maestro Fernando García, es una de las más vastas e interesantes del panorama compositivo chileno contemporáneo. Compositor de gran oficio y creatividad, sus obras encuentran el favor del público más variado, pese a las dificultades innegables que presentan su estilo y opciones lingüísticas, lejanas de cualquier elección de “fácil audición”. Es evidente su compromiso ético y estético, más allá incluso de las necesidades cotidianas del “hacer música”. Las piezas elegidas para ser analizadas no constituyen una selección necesariamente representativa del amplio catálogo del compositor, ni mucho menos desean delimitar períodos o etapas estilísticas determinadas. Es necesario un estudio más general sobre la obra de García que, justamente, pueda diseñar una especie de mapa referencial exhaustivo. El objeto de este breve ensayo es simplemente enumerar, con ejemplos extraídos de algunas obras, algunos trazos estilísticos característicos de su creación. La idea es esbozar algunos puntos de partida, algunas sondas hipotéticas para una posterior construcción de dicho mapa referencial.

Este artículo es una especie de “compte rendu” de los trabajos seminariales que sobre su obra se han desarrollado al interior del Seminario de Compositores del programa de Magíster en Artes con mención en Composición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Dicho curso tiene por objetivo familiarizar a los participantes con la poética y experiencias vitales del “hacer música” de los compositores. Es evidente que las áreas temáticas tratadas en el seminario exceden con mucho los manidos problemas del lenguaje y se extienden a aspectos

¹Este artículo es fruto del trabajo desarrollado en el Seminario de Compositores del programa de Magíster en Artes, mención en Composición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En este seminario se acostumbra a analizar la obra de compositores chilenos y extranjeros, muchas veces en presencia y con la participación de los mismos. Así ocurrió con García, quien fue invitado en dos ocasiones y cuya obra fue analizada por los asistentes al seminario: Felix Cárdenas, Sebastián Errázuriz, Pablo Sanhueza, Sebastián Vergara, Adolfo Hernández y Cristóbal De Feraris. Todos los participantes escribieron sendos análisis sobre piezas de García, las que se conservan en la Biblioteca de la Facultad, para consulta de los interesados en profundizar lo que en este trabajo sólo puede ser referido someramente.

incluso poco familiares de la creación musical, en la experiencia de personas concretas y coyunturas concretas. En ese contexto se acostumbra invitar a compositores y previamente se estudian sus obras, de manera de discutir y analizar con el creador *in situ*, las diferentes problemáticas que presentan dichas composiciones. Es obvio que la discusión puede alejarse mucho de lo que normalmente se entiende como contenido de un curso de composición, apareciendo anécdotas, experiencias y circunstancias variadas que, aún siendo parte del proceso de toma de decisiones que implica toda creación, raramente son tomadas en cuenta por musicólogos y estudiosos de la música. Es lo “inaudito” que connota la deriva estética de todo músico. En el caso específico de García, fue nuestro invitado en dos ocasiones y su conversación, sabia y entretenida, ha marcado profundamente a los participantes del seminario. No es aventurado decir que el “hombre” García explica y desarrolla al “músico” García de manera extraordinaria. Por último, quien escribe estas líneas ha podido compartir diariamente la enseñanza vital del maestro, hombre luminoso y rabiosamente humanista, y ello le ha dejado una marca indeleble en su propia formación, como músico, docente y ser humano. Creo interpretar a los participantes del seminario al expresar que las visitas del maestro García a nuestras sesiones han sido inolvidables y señeras, haciéndonos vivir aquello que, quizás, es lo más inefable y fundamental del acto creativo: esa frescura y ligereza de la narración sonora, de la invención pura, que se funde con la persistencia del compromiso y que hacen de García un “compositor de utilidad pública”, como justamente se definiera a sí mismo otro grande de la música chilena, recientemente desaparecido, Sergio Ortega.

Al contacto con García se hace evidente el humanismo de su acción. El papel del creador, según García, no se sitúa por sobre su público, como una especie de demiurgo de una música “absoluta”, un docente que “eleva” a sus auditores, filisteos potenciales, al Olimpo de una música portadora de valores eternos y clásicos, ideario romántico tan contradictoriamente presente en algunos compositores vanguardistas que se desearían alejar del romanticismo. Por el contrario, su música es cotidiana y militante, tanto en su estructura como en su intención, como en las modalidades y tiempos de fruición, los que son elegidos oportunamente gracias al diálogo estrecho que tiene el creador con su comunidad. La palabra misma “compromiso” es conjugada en todas sus acepciones por el maestro, desde la preocupación por cada uno de sus colegas, sus problemas y vicisitudes, hasta los grandes temas del mundo contemporáneo, desde el detalle riguroso con que mide y fabrica su composición, hasta su preocupación por el intérprete, su modo de decir y sentir la música escrita.

Hombre de gran modestia, no ha sido posible, por esa misma razón, obtener en las sesiones del seminario una propia declaración de poéticas explícitas o una elección de campo estético. Por el contrario, atrincherado tras una fina ironía, el creador deja el campo a su música y que sean sus obras las que hablen por él. Ello no debe, sin embargo, llamar a engaño, ya que García es compositor de pensamiento complejo y articulado, con herencias y oficio fuertemente enraizados y con una definición de trayectoria muy clara. Tocaré entonces al analista ejercer su rudo arte y postular modelos verosímiles de la forma como se relacionan estructu-

ra y sentido en sus composiciones. Obviamente todo intento es provisorio, de estatuto incierto y muchas veces habla más del analista, de sus miedos y sus prejuicios, que de la obra analizada. El modo de trabajo colectivo pudiera, de alguna forma, ser una excusa por las evidentes incongruencias en la exposición, las inconsistencias y las gratuidades analíticas. Sirva este intento como ejemplo del "hacer universidad" produciendo conocimiento –por muy provisorio que este pueda ser– en forma colectiva, difundiendo estos ensayos a la comunidad, buscando e hipotizando procesos identitarios, comunicando este saber a los auditores de García y que sean ellos los jueces últimos de estas fatigas, en una dialéctica que debe ver a la Universidad como espacio crítico social, como sede de reflexión, pero también como receptora de los sentimientos y motivaciones de la comunidad donde está inserta.

Al estudiar la obra del maestro aparece de inmediato un trazado estético y una línea de compromiso sociopolítico, innegable e irrenunciable. Desde sus primeros *opus*, la creación de García irá de la mano de esos hombres y mujeres modestos que "viven alegremente en representación del mundo" como dijera el poeta, seres excluidos del goce de los frutos de su trabajo por injustas y alienantes relaciones de producción. En conjunto con numerosos creadores de nuestro país y del mundo, su obra madurará como vocera de "los que no tienen voz". De allí extraerá una fuerza compositiva que la hará perdurar y hará madurar sus trazos característicos e identitarios, que refinarán y afirmarán las experiencias del magisterio de Gustavo Becerra.

En armonía con Roberto Falabella, León Schidlowky, Eduardo Maturana, Celso Garrido-Lecca, Sergio Ortega, su verso musical se estilizará y conformará una expresión característica de aquella mítica generación de los '60, una idea de vanguardia que absorbe y hace propias las adquisiciones y reflexiones lingüísticas de la vanguardia cosmopolita pero que las vive desde un domicilio vernáculo y americano. Es así que la dodecafonía o, mejor dicho, el serialismo weberniano de marca Boulez-Leibowitz, asumido en Chile desde las experiencias de Fré Focke, es recreado por estos compositores como una polimodalidad, más que como una reposición acrítica, según es particularmente evidente en Falabella, Garrido-Lecca, Schidlowky y García².

La sintaxis estructural y la forma secuencial y lineal, tan típicas del evangelio de Darmstadt, son mutadas en formas cíclicas, de espiral y de sucesión temporal en eterno retorno. Los motivos se fragmentan y recomponen como mosaicos, apareciendo como trazos de una memoria narrativa, como contradicción dialéctica entre homogeneidad y heterogeneidad de lo enunciado. En este eterno retorno, en esta música cíclica, se expresa la pulsación de la raíz americana, ora métrica arábigo-andaluza, ora leitmotiv indígena y vernáculo, ora cántico africano. Estos ciclos descomponen el sentido lineal de la ortodoxia serial, por así decir, el sentido del tiempo cartesiano, de relaciones de causalidad implícitas en la dislocación serialista, para reinstalar una percepción del tiempo típicamente americana, cíclica y reiterativa, jamás igual y siempre similar.

²Asuar 1958; García 1998; Grebe 1968; Quezada 1998; Martínez 2000, 2002; Merino 1973; Torres 1998.

La tímbrica, rica y heterogénea, asumirá su papel textural, como estratos que se espesan y adelgazan, donde las percusiones y los efectos tímbricos tienen un espacio central, al estilo de Edgar Varèse, heredero de las *Rítmicas* de Amadeo Roldán y de las batucadas que le enseñara en París su amigo Villalobos³, lo que constituye para García una especie de readopción de la rítmica afroamericana, a través de la mediación de Varèse. Todo ello en abierta contradicción con el sonido “puro” y homogéneo del timbre instrumental en la tradición occidental. Pulsaciones internas de objetos sonoros autónomos y contruidos por la suma de espectros instrumentales, modulados por una gestualidad sonora, rica y heterogénea también. Ello hará la relación tan compleja de aquellos compositores con la experiencia informal de “Signo”, artistas plásticos que, también por esa época, afirman la urgencia del “decir-diciendo”, con texturas y rasgos didascálicos, compromiso y acción en una verdad expuesta y cotidiana, el gesto plástico como fonema, el gesto sonoro como semema⁴.

Finalmente, polirritmia como sucesiones de estratos pulsantes, como desarrollo de la prosodia de los textos, muchas veces nerudianos, como gestos energéticos de stravinskiana memoria, como rasgos de una textualidad ya desaparecida o sutilmente cambiada, como un “decir” no todavía dicho.

Todos estos rasgos son comunes, en diferentes dosis y mezclas, a esa generación de alumnos y colegas de Gustavo Becerra, y en ello no podemos dejar de notar el papel central que, para la composición chilena del siglo XX y, por qué no, del actual siglo XXI, asume esa serie de artículos sobre la crisis de la composición en Occidente que este compositor escribiera a finales de la década del '50⁵. Punto germinal de un “verso” musical, donde la dialéctica de juicio analítico y juicio sintético, afirma y organiza lógicamente, enunciaciones y predicados, estructurando racionalmente la narración musical como discurso, superando –en nuestra modesta opinión– el aspecto estático y fragmentario que buena parte de la experiencia musical vanguardista tiene. La analítica dialéctica becerriana otorga una sólida base a la especulación creativa en los cuatro parámetros ya citados, pues polirritmia, tiempo cíclico, heterogeneidad tímbrica y polimodalidad, asumirán funciones expresivas en una malla significativa, articuladas por una retórica perceptible.

Como se puede concluir, tres son las dimensiones en que el análisis de la obra de García se expone en este artículo.

1. El compositor y su relación con la poética vanguardista de la generación de los '60.
2. La analítica heredada de Gustavo Becerra como base articuladora del discurso musical.
3. El recurso a la aleatoriedad como una dialéctica entre compositor, intérprete y público y como metáfora del discurso social.

³Paraskevaidis 2002.

⁴Martínez 2002.

⁵Becerra 1958, 1959.

La relación de García con Falabella, Schidlowsky, Maturana o Celso Garrido-Lecca fue muy estrecha. Alumno de Becerra, García comparte el clima estético y político de sus colegas, donde compromiso sociocultural y político acompaña el compromiso por la renovación del lenguaje y una cierta idea de vanguardia artística corre paralela a la noción de vanguardia política⁶. Poner los frutos del arte al servicio de la expresión del pueblo no significa sólo hacerse portavoces de los dramas y denuncias, de los textos poéticos nerudianos, huidobrianos o de otros poetas y literatos comprometidos, sino que requiere un empeño en la renovación y experimentación en las propias formas de “decir” este compromiso. El clima estético generado por la edición de *Canto General* de Pablo Neruda detonará en este grupo de artistas marxistas un nuevo sentimiento identitario y americanista. Esta sensibilidad vernacular, telúrica, se convertirá en el espacio ideal de esa renovación lingüística y del compromiso sociopolítico. Un artículo escrito por Falabella en esta misma revista describe y promueve esa nueva sensibilidad⁷. La poética de García adhiere –hasta hoy– a ese verbo americanista y lo desarrolla en las cuatro dimensiones citadas más arriba: temporalidad cíclica, serialidad poco ortodoxa, timbre heterogéneo, texturalidad de los empastes, polirritmia y la articulación del discurso rítmico en gestos más que motivos, basados en una iteración de yambos y troqueos, en la articulación de estos como proposiciones conclusivas o suspensivas.

En lo que concierne a la articulación microestructural, es la oposición dialéctica de módulos suspensivos y conclusivos, basados en gestos rítmicos trocaicos y yámbicos, lo que organiza y determina el sentido de la narración de García. Estos segmentos se articulan como pequeños módulos que, en una cíclica de fases, hacen que el auditor parezca enfrentarse a las grecas de las ornamentaciones mayas o aztecas, allí donde la reiteración de gestos suspensivos trocaicos puede, por ejemplo, derivar en su opuesto, una afirmación conclusiva, justamente por la repetición y el efecto psicoacústico de dicha repetición en la dislocación de los acentos. Ejemplos de ello pueden ser notados tanto en obras sinfónicas como en trabajos más reducidos, como es el caso de la parte de tambor militar en *Firmamento sumergido* (O-39, 1968) (ver ej. N° 1), que acompaña la trayectoria descendente de la exposición de la serie que hacen las secciones de violines; dicho gesto es repetido más adelante, en la misma obra por el timbal (ver ej. N° 2).

Lo mismo puede afirmarse del módulo tribraqueo, como galopa invertida, de la trompeta primera (cc.57-64) o de los fagotes (cc.49-57) (ver ej. N° 3).

En *Se unen la tierra y el hombre* (O-85, 1992) (ver ej. N° 4 a y N° 4 b), el mismo efecto es invertido, con un yambo en achacaturas (ver ej. N° 5), que recorre todo el espacio orquestal. Llama la atención este pensamiento musical modular⁸ que genera una impresión cíclica, lo que unido al gran diseño de trayectorias o de vectores que emprenden gestos melódicos y seriales diseminados en vastas secciones de la orquesta, va produciendo una impresión de sobreposición de planos de

⁶García 1967, 1978, 1982.

⁷Falabella 1958.

⁸Errázuriz 2003.

FIRMAMENTO SUMERGIDO

Fernando García

Agladado, Rápido 15"

The score is arranged in systems. The woodwind section includes Piccolo - Flauta, Oboe - C. agudo, Clarinete - C. Bajo, and Fagot - C. agudo. The brass section includes Coros (1, 2, 3), Trompetas (1, 2, 3), Trombones (1, 2, 3), and Tuba. The percussion section includes Timpani and Vibrafono. The keyboard section includes Teclón múltiple. The string section includes Violines I (1-6), Violines II (1-6), Viola, and Violonchelo. The Teclón múltiple part has a tempo marking 'Inquieto Moderato, sin hervor (♩ = 144)'. The string section features a wavy line texture with dynamic markings like 'p' and 'con sord.'

Los dibujos musicales son de Ingrid Santelices.

The musical score is organized into two systems. The first system includes the following instruments:

- Flu. Fl.
- Ob. Cl. I.
- Cl. Cl. B.
- Pg. Clg.
- Cor. 1-3
- Trp. 1, 2, 3
- Tbn. 1, 2, 3
- Tuba
- Temp.
- Vibraf.
- T. ML.

The second system features a string quartet with the following parts:

- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vcl. (Violoncello)
- CB. (Contrabasso)

Performance instructions for the string quartet include: "(ha) con sord." and "p". The score is marked with measure numbers 1 through 12.

Ej. N° 1 Firmamento sumergido (O-39, 1968), cc.1-12

This page of a musical score contains measures 36 through 42. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Cl. E), Clarinet in B-flat (Cl. B), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (Cbg.), Cor (two parts), Trumpet (Tpt., three parts), Trombone (Tbn., three parts), Tuba, Timpani (Timp.), Vibraphone (Vibraf.), and Percussion (Perc. grave). The score features complex rhythmic patterns with many slurs and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*. Above the first system, there are vertical arrows pointing down and horizontal lines with numbers 6, 8, 9, and 25, likely indicating rehearsal marks or specific rhythmic groupings. The bottom of the page shows measure numbers 36, 37, 38, 39, 40, 41, and 42.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, there are rehearsal marks with bar numbers 43, 44, 45, 46, 47, and 48. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts feature melodic lines with dynamic markings of *f* and *pp*. The Percussion (Perc.) part includes a snare drum line with *pp* dynamics. The strings (Violins I and II, Viola, and Double Bass) play a rhythmic accompaniment with *pp* dynamics. The woodwinds (Clarinets, Bassoons, Trumpets, and Trombones) have rests in these measures. The Tuba and Timpani parts also have rests. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Ej. N° 2 Firmamento sumergido (O-39, 1968), cc. 38-48

Perc. II
 Flt.
 Oca.
 Tbn.
 Tbn.
 Timp.
 P.S. grave
 Via. I
 Via. II
 Via.
 VC
 C.B.

(♩ = 144)
 con arco
 Tutti più
 Tutti più

49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64

Ej. N° 3 Firmamento sumergido (O-39, 1968), cc. 49-64

Musical score for Ej. N° 4a, featuring Tuba (Tp. Do), XII (Xylophone), and T.T. (Timpani). The score is in 2/4 time and consists of three measures. The Tuba part has four articulations labeled I, II, III, and IV, with dynamics *f* and *ff*. The XII part starts with a *mf* dynamic. The T.T. part begins with a *ff* dynamic.

Ej. N° 4a *Se unen la tierra y el hombre* (O-85, 1992), cc. 24, 25

Musical score for Ej. N° 4b, featuring XII (Xylophone), Violin (arco), and Viola (arco). The score is in 2/4 time and consists of three measures, numbered 26, 27, and 28. The XII part has a melodic line. The Violin and Viola parts are marked *arco* and play a simple harmonic accompaniment.

Ej. N° 4b *Se unen la tierra y el hombre* (O-85, 1992), cc. 26-29

audición, una especie de escenografía que delimita el discurso sonoro en una fragmentación dinámica del espacio. Es bastante típico de obras sinfónicas de García este tratamiento por planos, como trayectorias opuestas a gestos modulares, pero no sólo en ese ámbito orquestal, ya que en obras de cámara, tales como *Pasión y muerte* (O-81, 1992), escrita sobre textos de Huidobro para el Ensemble Bartók, la trayectoria está dada por una intervención de un pedal oscilante en el cello que se contraponen a los módulos yámbicos con que es presentada la serie

Rápido (♩ a 120) rall. ■

mp p

pp pp

pp pp pp pp

Temp.

O.C.

T.M. con Acorde

rall. ■

Ej. N° 5 *Se unen la tierra y el hombre* (O-85, 1992), cc. 45-49

por el clarinete. Sigue a esta sección (libre, lenta) una abigarrada y rítmica sección rápida en la cual se afirma el principio cíclico de la música de fases, donde la secuencia de metros binarios y ternarios yuxtapuestos se conjuga con la aleatoriedad de las alturas en la mano derecha del piano y en el violín (compases 2-45)⁹. El efecto perceptivo es el de una narración de contrastes, como en *Cuatro proposiciones* (O-116, 1996): “Este énfasis rítmico se advierte sobre todo por la presencia de contrastes, elemento también característico de la obra de García”¹⁰ Esta dialéctica genera varios planos discursivos, donde los segmentos suspensivos o conclusivos pueden agruparse o reagruparse, generando diferentes lógicas oposicionales, trocando su funcionalidad y permitiendo al auditor una experiencia estética de re-funcionalización constante de los planos narrativos. Esta lúdica dialéctica en la audición de García hace que su obra, pese a su complejidad lingüística, pueda ser apreciada por públicos no expertos.

Por lo que concierne a los empastes tímbricos, es evidente un gusto del compositor por amalgamas de colores, una heterogeneidad tímbrica que caracterizará a toda la generación de los '60. Esta predilección, que lo llevará a un verdadero preciosismo colorístico, también se presenta en obras para instrumentos solistas y pequeñas configuraciones de cámara, como es el caso de la voz en *Pasión y muerte* (O-81, 1992), que debe realizar “gemidos, sollozos, quejidos, lamentos...” en un amplio primer compás. También en esta obra podemos encontrar el efecto colorístico en el compás 45, donde en una reproposición de la forma ‘A’ del primer compás, “el pedal ondulante pasa a ser una secuencia de armónicos del violín, en su registro agudo, y los motivos seriales son presentados ahora por el cello en su registro grave, por lo que técnicamente se produce un trocado de voces con relación a ‘A’”. Estos motivos gestuales han sido retrogradados pues los valores corto-largo de ‘A’ pasan a ser valores largo-corto”¹¹. Los armónicos del violín, aleatorios también, apoyan la enunciación del cello, generando una especie de atmósfera o halo resonante, espectral, por sobre la melodización motívica de los graves. Allí tenemos un claro procedimiento de sumatoria tímbrica, pues la percepción tímbrica del cello será alterada por esa atmósfera, a esto debemos agregar el silencio del clarinete y la sección aleatoria de la voz en “gemidos, sollozos, quejidos, etc” como en “A”. También acá vemos un recurso a la postulación de juicios lógicos y sintéticos como afirmaciones conclusivas o suspensivas. La afirmación colorística también se realiza a través de las oscilaciones de las notas con vibratos amplios, ondulantes, en largos pedales. La dimensión del tiempo cíclico es característica en la macroestructura de obras épicas, tales como *América insurrecta* (O-26, 1962) o *Firmamento sumergido* (O-39, 1968) o aún en obras más formales como *Variaciones* (O-3, 1953) para orquesta o también para instrumentario menor como la recientemente estrenada *Tres miradas* (O-118, 1996), para orquesta de cuerdas. También es posible encontrar este eterno retorno en composiciones mucho más breves tales como *Cuatro proposiciones* (O-116, 1996) para flauta y gui-

⁹De Feraris 2003.

¹⁰Sanhueza 2003:18.

¹¹De Feraris 2003:27.

tarra, donde las proposiciones 1 y 3 presentan claramente materiales cíclicos, lo mismo que las 2 y 4¹².

También, desde el punto de vista armónico, se afirma esa predilección al empaste tímbrico y colorístico, pues si bien generalmente adopta la armónica dodecafónica y serial, con profusión de intervalos de cuarta aumentada, en sustitución de las tradicionales tríadas mayores, en ocasiones las tríadas aparecen para establecer la diferencia con ese contexto *vanguardista*, como por ejemplo en *Estáticas* para piano (O-25, 1961)¹³. La vocación "colorística" lleva a García al empleo de segundas menores, en verdaderos *clusters* de las secciones de cuerdas, al uso stravinskiano, como ostinatos energéticos, con pausas intercaladas que concentran en el silencio moléculas de tensión armónica y rítmica que aparecen en *Tres miradas* (O-118, 1996) (ver ej. N° 6a y N° 6b).

En *Tres miradas* (O-118, 1996) se advierte redoblado este efecto "granular" con la adopción de glissandos en las partes superiores (compases 17-19) o bien con achacaturas aleatorias, con el mismo diseño yámbico "brevis-longa", sustituyendo la longa por una pausa, lo que refuncionaliza dialécticamente la relación yámbica tensión-reposo, con la creación, mediante la pausa, de un polo tensional de segundo orden, invirtiendo el conocido recurso stravinskiano de la *Consagración* (II parte de *Tres miradas*, compases 1,4,13,25-26). Este uso armónico de García remite casi a una construcción tímbrica, espectral, como aparece en el piano de *Pasión y muerte* (O-81, 1992), donde los intervalos de séptima mayor se alternan con séptimas menores¹⁴. El uso armónico de García, en las obras orquestales analizadas, tiende a diseñar amplios espacios de una relativa estaticidad, o de movimiento lento, a veces colorísticos y espectrales, otras incluso basados en el uso de tríadas mayores, contrapuestos a fragmentos de gran tensión armónica y relativo dinamismo, causados por la sobreposición de "gránulos" tensionales de segundas o séptimas menores, como por ejemplo en *Firmamento sumergido* (O-39, 1968) (compases 36-38 y 40-48). Este uso parece indicar la predilección de García por un uso colorístico y "vibrante" de la armonía, casi textural y tímbrico.

La observación heredada de Becerra de que el discurso narrativo musical se articula en la oposición dialéctica de dos principios psico-acústicos, uno conclusivo y el otro suspensivo, esto es, yambo y troqueo, va a ordenar toda la dinámica interna de la melodía de García. En efecto, en interesantísimos apuntes mimeografiados de García sobre las teorías de Becerra, aparece una amplia exposición sobre estas materias y también un detallado análisis de su obra *Estáticas* (O-25, 1961) para piano, donde ejemplifica como está sustentada esta obra en el desarrollo de un módulo yámbico, con sus variaciones paradigmáticas y sintagmáticas. De esta naturaleza rítmica se extraen principios ordenadores lógicos del discurso como oposiciones de juicios analíticos y sintéticos, con similitudes y diferenciaciones, con acciones y reacciones, esto es, como articulaciones de enunciaciones y predicados. La aplicación de la lógica corriente a las articulaciones y

¹²Sanhueza 2003.

¹³Hernández 2003.

¹⁴De Feraris 2003.

Lento (♩ = 54)

Violin I
Dir. # 1

Violin II
Dir. # 2

Viola
Dir. # 3

Cello

C. Bajo

ppp

pp

f

mf

p

ppp

pp

f

mf

p

ppp

pp

f

mf

p

Ej. N° 6a *Tres miradas* (O-118, 1996), cc. 8-9, 15-16

agregados sonoros determina la existencia de juicios analíticos allí donde “El concepto predicado (consecuente) alude a cualidades esenciales del concepto sujeto (antecedente), caso en el que uno está contenido en el otro”. Los elementos que se excluyen (distintos) no forman juicio, los que se parecen, sí. De ahí entonces la necesidad de organizar las proposiciones musicales y sus consecuencias, en forma relativamente independiente del material lingüístico que la conforma, sólo en base a sus similitudes y diferenciaciones, en diferentes niveles de contradictoriedad. A manera de ejemplo, la repetición de un material suspensivo, como puede ser un troqueo, a un nivel superior, presenta un carácter conclusivo, justamente por

Ej. N° 6b *Tres miradas* (O-118, 1996), cc 35-37

su repetitividad, transformándose en su opuesto dialéctico, una proposición conclusiva o yámbica. Es lo que cualquiera de nosotros puede fácilmente constatar y que, efectivamente, García utiliza como motor dinámico en sus articulaciones melódicas.

En *Tres piezas breves* (O-100, 1995) para guitarra, García utiliza abundantemente el principio dialéctico ordenador ya citado: el primer objeto sonoro puede ser definido como los primeros tres cuartos del primer compás de 5/4: Mi grave de

tres cuartos, silencio de un cuarto en la parte superior(no olvidar que la escritura de guitarra puede contener hasta tres partes en el mismo pentagrama), dos notas de un cuarto: Lab-Sol. Esta enunciación tiene claramente un carácter suspensivo, un dáctilo. A la que se opone una enunciación de Mi grave, dos cuartos en el bajo, con dos notas de un cuarto: Sib-Re. Allí se podría pensar un primer elemento divisorio, ya que estamos oponiendo un módulo ternario a uno binario, el primero, de carácter suspensivo (ver ej. N° 7), el segundo, una variación de éste, de carácter conclusivo.

Ambas trayectorias son descendentes (clivis). Por lo tanto, constituyen elementos de similitud, contrapuestos a elementos de variación y diferenciación. Esta enunciación dialéctica, a un segundo nivel paradigmático, puede ser considerada como segmento "a", como un todo homogéneo, contrapuesto al reposo del segundo compás, representado por un acorde de seis notas, que presenta varias diferenciaciones con el primer segmento: su estructuración vertical, contrapuesta a la horizontalidad del primero, la repetición de notas de la serie: Mi-Sol, la textura de arpeggio, la sensación de constituir una clara afirmación conclusiva, respecto del primer segmento. Obviamente la suma de estos dos segmentos conforman un módulo yámbico, donde el acorde representa el reposo (longa) y el primer segmento la suspensión (brevis). Ambos segmentos conforman un todo homogéneo si lo comparamos con el tercero, representado por los compases 3 y 4, donde la nota Do en un *accelerando* aleatorio y en *decrescendo*, representa un

Ej. N° 7 *Tres piezas breves para guitarra* (O-100, 1995)

segmento de movimiento, diferenciándose ambos segmentos en textura, trayectoria, dinámica. La serie es completada con una enunciación en el compás 5 de una tercera mayor armónica: Solb-Sib, en *decrescendo* y *rallentando*, con un módulo repetitivo de una octava, seguido por una pausa de una octava. Aquí se cumple lo que se había afirmado del módulo repetido, que de suspensivo, se convierte en conclusivo. La funcionalidad suspensiva y conclusiva se puede articular, como veíamos, en diferentes niveles, donde los segmentos y sus puntos divisorios pueden generar diferentes agrupaciones, ora conclusivas ora suspensivas, pero siempre en relación oposicional. La forma oposicional conforma toda la pieza. Para el análisis y descripción exhaustiva de ella es posible consultar el prolijo análisis de la misma hecha en el seminario¹⁵. Algo análogo se podría decir de todas las piezas analizadas, donde la articulación microestructural obedece a la lógica suspensión-conclusión, que presentan segmentos lingüísticos organizados en forma de juicios analíticos y sintéticos, con la dialéctica de similitudes y diferenciaciones organizadas en diferentes niveles jerárquicos y paradigmáticos de significación.

Para concluir se expondrá la última dimensión: el recurso a la aleatoriedad de un modo específico y muy personal. Desde la *Sonata III* para piano de Pierre Boulez o la obra *4'33"* de John Cage, la rica temática aleatoria en la vanguardia musical ha ido transitando por dos polos contradictorios como verdaderas columnas de Hércules, lo intramusical en Boulez y lo extramusical en Cage. Se afirma como un super-control del compositor en la poética bouleciana o se disuelve en la renuncia nihilista de Cage. En efecto, para Cage, la aleatoriedad nace desde una connotación extramusical, con la invasión de referencias causales y filosóficas del budismo zen: el alea de Cage se presenta como una renuncia a la secuencia, a la idea posible de serie, a la posibilidad misma de estructuración, en definitiva, a la disolución de la memoria como "forma mentis". Es, por así decirlo, una fuga hacia adelante del horror que presentan para el creador la posibilidad de circuitos cerrados, automatizados y densamente lingüísticos en la vanguardia del siglo XX.

Inversamente, la aleatoriedad de Darmstadt representa, en sus máximos exponentes, la posibilidad de un mayor control del material sonoro, allí donde el compositor afirma su dominio no sólo en lo que está escrito, sino también en aquello que "podría estarlo": la frase aleatoria, representada por los famosos cuadrados donde el intérprete puede escoger entre una batería de gestos equiprobables. Surge entonces el concepto de "deriva composicional", donde la opción por diferentes trazados narrativos no implica sustancial diferencia en el proyecto composicional, ya que todos ellos son conducentes a la misma simetría de sentido, todos ellos plegados a la lógica potente de la macroestructura y de las funciones lingüísticas.

En el caso de García el recurso a la aleatoriedad como articulador de fragmentos del discurso narrativo no obedece a la herencia cagiana ni tanto menos a aquella bouleciana. Pareciera surgir entonces, desde el meollo mismo de la reflexión de Becerra, una articulación dialéctica del alea: la posibilidad de generar

¹⁵Cárdenas 2003.

un diálogo entre compositor, intérprete y público, donde la estructura se dilata y genera el espacio del encuentro dialéctico entre estos actores. Así, el compositor genera, a modo de tesis, un espacio y una posibilidad gestual: un campo de acción gestual-social. El intérprete construye su discurso asumiendo esta decisionalidad en el ámbito de una semiografía sociogestual, o lo que podríamos denominar una antítesis sociogestual. Finalmente, destinatario último de este proceso sociocultural de creación colectiva, es la estésis o semiósis del público, quien construye, a partir de una competencia social –lo que se sabe que se puede hacer y ya se ha hecho en estos casos– una síntesis sentido-estructura. Todo reposa en competencias sociales de estos tres actores, diferentes sólo por su función coyuntural, pero hermanos por lo social de su saber. La invención gestual no es patrimonio del compositor, ni del intérprete, sino que se sitúa en un terreno sociocultural común: una competencia de profesionales, un estado del arte. El polo así definido concurre a la semiósis con un público también colectivizado como saber social, como capacidad de decodificación, donde la sorpresa es una posibilidad de la predicación y enunciación lógica de diferencias y similitudes.

Todo ello en el telón de fondo de la comprensibilidad del discurso musical en la articulación lógica becerriana, como oposición de similitudes y diferenciaciones, de juicio analítico y sintético. Articulación que tiene el gran mérito de ponerse más allá de los trazos que distinguen el lenguaje y resitúa a éste como una posibilidad en una cadena de competencias, desde lo general biológico a lo específico del estilo de la obra y del objeto sonoro.

Esta opción aleatoria, así construida, remite a la opción sociopolítica de una nueva contratación social, donde los sujetos son actores de su propio destino, por sobre y más allá de los procesos alienantes de la plusvalía y el dominio del capital. La metáfora de la liberación social accede al espacio del discurso musical en forma de una responsabilidad equitativa en la conducción de la narración sonora: el resultado final es el fruto de una dialéctica entre intérprete y compositor, donde este último sólo administra y dispone los espacios de la gestualidad del primero, gestualidad desarrollada no sólo por el compositor sino que producto de un saber y una práctica social comunes a ambas funciones musicales. De esta forma se construye una semiografía musical social (por así decirlo), de la cual los intérpretes son tan creadores como el mismo compositor. Todo este proceso se realiza en la estrecha interacción de intérprete y compositor. El público, como síntesis de esta dualidad tesis/antítesis dialéctica, concurre con su memoria, también ella social, para determinar la perceptibilidad de la predicación así afirmada.

Elementos aleatorios se verifican en varias de las obras analizadas, tanto sinfónicas como de cámara y para instrumentos solistas. En la obra sinfónica *Se unen la tierra y el hombre*, por ejemplo, combina lenguaje dodecafónico con aleatoriedad¹⁶, lo mismo que en *Firnameo sumergido* (O-39, 1968)¹⁷ o en *Tres miradas* (O-118, 1996) para orquesta de cuerdas. Pareciera ser que estos recursos aleatorios se hicieron más importantes en las obras de García posteriores a 1973.

¹⁶Errázuriz 2003.

¹⁷Vergara 2003.

En *Firmamento sumergido* (O-39, 1968) la aleatoriedad se presenta bajo la forma de una oscilación, con la que las secciones de violines 1os y 2os ejecutan las notas de una serie dodecafónica (ver ej. N°1). De esa forma se unen, en una enunciación, serie dodecafónica y aleatoriedad, pues puede ser tan amplio el vibrato de los violines que la percepción del conjunto es más parecida a una trayectoria textural que a la presentación de una serie ortodoxa. Elemento distintivo de toda la pieza será esta sobreposición de trayectorias en todas las secciones orquestales, con entradas sucesivas en la creación de verdaderos empastes texturales, aleatorios en su microestructura, definidas cada entrada en torno a una nota pivote perteneciente a una serie (ver ej. N°3). Elementos análogos se encuentran en *Tres piezas breves* (O-100, 1995), en *Tres miradas* (O-118, 1996), en *Pasión y muerte* (O-81, 1992) y en *Cuatro proposiciones* (O-116, 1996).

Voluntariamente no se ha hecho mención a la relación explícita del compositor con textos y líricas de compromiso social, en los análisis e hipótesis sobre los elementos ordenadores en la obra de García, no porque se piense que no sea importante. Sin embargo, no deja de llamar la atención que el legado vanguardista de los compositores de la generación del '60, que supieron armonizar con una gran conciencia sociopolítica en sus obras, no haya fructificado en las creaciones de la que puede considerarse su directa heredera: la Nueva Canción Chilena. Más allá de afirmaciones genéricas de buenas intenciones, los integrantes de este movimiento optaron por un lenguaje mucho más tradicional, un neotonalismo de marca postromántica y la repropósito de clichés idiomáticos de música vernácula, en lo que un Bartók habría podido definir como la primera manera de hacer música "con raíces", esto es, la proposición de cantos folclóricos (o reputados como tales) con armonizaciones románticas, profusiones de acordes de séptimas disminuidas, polaridad tonal y creación de sentido dramático por la incorporación de disonancias como elementos de tensión armónica. De la rica herencia becerriana no quedó traza, a pesar de que los músicos que cultivaron la Nueva Canción Chilena fueron alumnos de los cursos de composición de un Garrido-Lecca, un Ortega, o un García, entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

ASUAR, JOSÉ VICENTE

1958 "La Sinfonía de Roberto Falabella", *RMCh*, XII/61 (septiembre-octubre), pp. 15-32.

BECCERRA, GUSTAVO

1958 "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente" I-V, *RMCh*, XII/ 58 (marzo-abril), pp. 9-18; XII/59 (mayo-junio), pp. 48-75; XII/60 (julio-agosto), pp. 100-124; XII/61 (septiembre-octubre), pp. 57-81; XII/62 (noviembre-diciembre), pp. 44-58.

1959 "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente" VI-VIII, *RMCh*, XIII/63 (enero-febrero), pp. 54-66; XIII/64 (marzo-abril), pp. 71-80; XIII/65 (mayo-junio), pp. 87-100.

1958 "Necrología: Roberto Falabella Correa (1926-1958)", *RMCh*, XII/ 62 (julio-diciembre), pp. 59-60.

CÁRDENAS, FÉLIX

- 2003 "Análisis de 'Tres piezas breves para guitarra' de Fernando García". *Materiales Analíticos*. Volumen 1. Santiago: Ed. Programa del Magíster en Artes con mención en Composición, Facultad de Artes, Universidad de Chile, pp. 5-23.

DE FERARIS, CRISTÓBAL

- 2003 "Análisis de 'Pasión y Muerte' para voz, clarinete sib, violín, cello y piano del Maestro Fernando García con texto de Vicente Huidobro", *Materiales Analíticos*. Volumen 1. Santiago: Ed. Programa del Magíster en Artes con mención en Composición, Facultad de Artes, Universidad de Chile, pp. 24-33.

ERRÁZURIZ, SEBASTIÁN

- 2003 "Análisis de 'Se unen la tierra y el hombre', obra de Fernando García sobre texto de Pablo Neruda", *Materiales Analíticos*. Volumen 1. Santiago: Ed. Programa del Magíster en Artes con mención en Composición, Facultad de Artes, Universidad de Chile, pp. 34-36.

FALABELLA, ROBERTO

- 1957 "Es pobre nuestro folklore musical", *Revista Literaria de la Sociedad de Escritores de Chile*, Santiago: Ed. SECH (Sociedad de Escritores de Chile), vol. I, N° 3; año XI, pp. 226-228.
- 1958 "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile I-II", *RMCh*, XII/ 57 (enero-febrero), pp. 42-49; XII/58 (marzo-abril), pp. 77-93.

GARCÍA, FERNANDO

- 1967 "Lo social en la creación musical chilena de hoy", *Aurora* (segunda época), IV/ 11 (mayo-junio), pp. 9-29.
- 1972 "Chile, música y compromiso", *Boletín de Música*, La Habana, N° 29, pp. 2-9.
- 1978 "Neruda y la música chilena comprometida" (publicación parcial en "Discusión sobre la música chilena"), *Araucaria de Chile*, N° 2, Madrid: Ed. Quintay, pp. 138-142.
- 1999 "Falabella Correa, Roberto", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 4. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), pp. 883-885.

GREBE, MARÍA ESTER

- 1968 "León Schidlowsky Gaete. Síntesis de su trayectoria creativa (1952-1968)", *RMCh*, XXII/ 104-105 (abril-diciembre), pp. 7-52.

HERNÁNDEZ, ADOLFO

- 2003 "Análisis de 'Estáticas para piano', obra de Fernando García", *Materiales Analíticos*. Volumen 1. Santiago: Ed. Programa del Magíster en Artes con mención en Composición, Facultad de Artes, Universidad de Chile, pp. 37-39.

MARTÍNEZ ULLOA, JORGE

- 2001 "El grano de la voz: la década de los '60 y una nueva emotividad latinoamericanista en la música de los compositores chilenos", *Actas del Primer Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, 2-3-4 de Noviembre de 2000*. Editado por Gabriel Castillo y Tiziana Palmiero. Santiago: Ed. Sociedad Chilena de Musicología, pp. 11-17.

MARTÍNEZ ULLOA, JORGE Y REBECA LEÓN

- 2002 "Signo, gesto y textura en la producción plástica y musical de los '60 en Chile", *América Latina: Territorialidade e práticas artísticas*. Editado por Maria Amelia Bulhoes y Maria Lúcia Bastos Kern. Porto Alegre: Ed. UFRGS, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pp. 93-110.

MERINO, LUIS

- 1972 "Roberto Falabella Correa, 1926-1958: el hombre, el artista y su compromiso", *RMCh*, XXVII/ 121-122, pp. 45-112.

PARASKEVAÍDIS, GRACIELA

- 2002 "Edgar Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo. Algunas historias en redondo", *RMCh*, LVI/198 (julio-diciembre), pp. 7-20.

QUEZADA ESPINOZA, CÉSAR

- 1998 "Schidlowsky, León", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 9. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), p. 859.

SANHUEZA, PABLO

- 2003 "Análisis de 'Cuatro proposiciones para flauta y guitarra'", *Materiales Analíticos*. Volumen 1. Santiago: Ed. Programa del Magíster en Artes con mención en Composición, Facultad de Artes, Universidad de Chile, pp. 40-47.

TORRES, RODRIGO

- 1998 "García Arancibia, Fernando", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 5. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), pp. 421-425.

VERGARA, JUAN SEBASTIÁN

- 2003 "Comentario sobre la obra 'Firmamento sumergido', de Fernando García", *Materiales Analíticos*. Volumen 1. Santiago: Ed. Programa del Magíster en Artes con mención en Composición, Facultad de Artes, Universidad de Chile, pp. 48-50.

Fernando García, maestro. Testimonio de sus ex alumnos

Por
Cristián Guerra Rojas

1. INTRODUCCIÓN Y UN PRIMER TESTIMONIO.

En el momento de reflexionar acerca de las facetas que Fernando García Arancibia presenta como académico, su trabajo como docente ocupa un lugar fundamental. Sin embargo, a diferencia de sus facetas como compositor o como musicólogo, no existen, o al menos no hemos encontrado, trabajos o aproximaciones hacia este aspecto específico. Por esta razón, para este número especial de la *Revista Musical Chilena*, tomamos la decisión de abordar a Fernando García como profesor, como maestro, a través del medio que nos parece más directo y humano, esto es, el testimonio de profesionales de la música que han sido alumnos suyos. Con este propósito, hemos resuelto enfocar nuestra indagación entre los estudiantes que cursaron asignaturas impartidas por el maestro García en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sería muy interesante, ciertamente, recoger en otra ocasión testimonios procedentes de otras instituciones e instancias, dentro y fuera de nuestro país, que aporten a este tema.

A nivel de pregrado, Fernando García se ha desempeñado como profesor de las asignaturas de Análisis de la Composición (1969-1973), de Audición Dirigida (1970-1973) y de Música Chilena (1990-1997), denominada posteriormente Música en Chile y América (desde 1998). Cabe señalar que todos los estudiantes de las menciones de Teoría de la Música, Interpretación y Sonido deben cursar la última asignatura mencionada. A nivel de postgrado, ha impartido el curso de Música en Chile para el programa de Postítulo en Gestión y Administración Cultural mención Música y pertenece al claustro académico del programa de Magíster en Artes mención Musicología. En esta última dimensión lo ha conocido el autor de estas líneas, el que tuvo el privilegio de tener a Fernando García como profesor guía de su tesis *La práctica musical en las iglesias bautistas de Chile*, defendida exitosamente en 2002¹. Y precisamente dejo en este punto el plural mayestático para contar mi propio testimonio al respecto.

¹Ver *RMCh*, LVI/198 (julio-diciembre, 2002), p. 115.

Debo confesar que al presentar mis primeros esbozos de lo que sería mi proyecto de tesis al ingresar en el programa de Magíster en Artes mención Musicología, no estaba seguro si encontraría demostraciones de interés específico en ese tema por parte de alguno de los académicos que en ese momento constituían el claustro del programa. Sin embargo, para grata sorpresa mía, el maestro García manifestó dicho interés y así tuve la oportunidad de contar con un profesor guía casi desde el comienzo de aquella aventura académica. Posteriormente, a medida que el proyecto maduraba y yo recibía, por otra parte, más responsabilidades docentes que limitaban cada vez más mi tiempo, Fernando García tuvo una gran paciencia para esperarme y en ningún caso recibí presiones para apresurarme, de hecho me bastaba con las presiones y remordimientos que yo mismo me generaba.

Finalmente, al presentar la primera edición de la tesis, un gigantesco volumen de 700 páginas, encontré en el maestro García un revisor y consejero de primera línea. No sólo tuvo la paciencia de esperarme, además la tuvo para leer íntegra y meticulosamente aquel volumen y hacerme sugerencias de todo orden, desde el cambio de una mayúscula o de una coma hasta planteamientos globales sobre la estructura del trabajo. Y lo más importante es que en todo momento manifestó respeto por mi integridad como investigador-aspirante-a-musicólogo. Pese a todas las falencias de aquella primera edición me felicitó por el trabajo realizado y sus sugerencias fueron precisamente eso, sugerencias, recomendaciones que, por supuesto, recogí y me condujeron a la redacción final y definitiva de mi tesis. La buena acogida y la buena calificación que recibió mi tesis, reducida a un texto de 600 páginas en dos volúmenes, las debo en gran medida, no me cabe duda, a las recomendaciones de mi profesor guía.

Presentado mi testimonio, expongo a continuación algunos testimonios recogidos de otros ex alumnos de Fernando García y un comentario final para esbozar los rasgos que definen su faceta como profesor.

2. ALGUNOS TESTIMONIOS BREVES

Raúl Alarcón, Florcita Motuda, cantautor de destacada trayectoria. Fue alumno de Fernando García en el curso de Audición Dirigida (Composición) en 1970.

En aquella época la universidad era gratuita y podíamos estudiar libremente allí. Con él escuchábamos música de concierto, música sinfónica. Pero éramos un grupo de "rebelditos", que nos preguntábamos: Si toda esta música clásica, con sus melodías y armonías, tiene sus orígenes en la música popular europea, ¿qué tipo de música podría evolucionar a partir de la música mapuche? Y eso le planteábamos porfiadamente a García. Él nos escuchaba, pero igual hacía su clase. En cambio, nuestra inquietud se satisfacía en parte en la clase de Gonzalo Toro Garland acerca de problemas de la cultura y sobre todo con María Ester Grebe, en cuya clase nos hacían escuchar músicas de distintas etnias.

Sin embargo, de las clases de García me quedaron nociones de toda esa música docta europea, sobre todo su sonido y algunos temas. Por ejemplo, en una producción realizada el año pasado con orquesta sinfónica, hice un arreglo de mis canciones *Gente y Pobrecito mortal* donde incorporé trozos melódicos de obras

clásicas, como la "Danza de los cisnes" de *El Lago de los cisnes* de Tchaikovsky. Por otro lado, sé que ahora García hace la asignatura de Música en Chile y América, donde los estudiantes pueden hacer trabajos con la música que les interese, sea docta, popular, étnica o folclórica. Creo que por ahí quedó algo de nosotros y nuestra inquietud por saber de otras músicas diferentes.

José Pérez de Arce Antoncich, investigador musical y museógrafo. Fue alumno de Fernando García en el curso de Audición Dirigida (Composición) en 1970 y de Análisis de la Composición en 1972.

Con los años transcurridos, mis recuerdos son algo vagos. Tuve clases con García entre 1970 y 1973. Recuerdo los cuestionamientos latentes acerca de la música, la preocupación por buscar la raíz frente a la influencia europea. Yo escuchaba rock y tenía un grupo con Eduardo Opazo y Joaquín Eyzaguirre. Había clases donde se abrían las discusiones. En mi caso, recuerdo mi impresión con *Ummagumma* de Pink Floyd y un disco de Terry Riley. Era un grupo muy heterogéneo de intereses musicales, una verdadera olla de grillos. Recuerdo que debíamos estudiar piano y cuestionábamos por qué el piano debía ser el "rey" en la base de nuestra formación. Aparte de eso, estaba todo el tema político.

En ese contexto, García hacía clases de Audición Dirigida y de Análisis de la Composición, quizás una vez a la semana. Se trataba de un panorama de la música, presentaba ejemplos, veíamos la estructura de las obras. Recuerdo que él me ayudó, a través de sus clases, a enfrentar ese universo musical, nos dio herramientas para abordar un material musical nuevo, extraño para mí y para varios. Lo recuerdo alegre, vital, muy preciso al mismo tiempo, clases gratas y agradables, él paseándose por la sala y hablando. Antes de sus clases, yo escuchaba música como cualquier hijo de vecino. Él nos enseñó a definir el objeto musical y su articulación, respecto a lenguajes conocidos y otros que no lo son tanto.

Bárbara Osses Alvarado, Licenciada en Música y académica del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Fue alumna de Fernando García en el curso de Música Chilena en 1996.

Bueno, mis recuerdos son de una persona seria pero no grave, responsable. Un punto muy importante es que siempre llegaba temprano a la clase, estaba siempre antes de las 8:30 y eso no es un detalle menor. El curso se llamaba Música Chilena, pero la primera clase abordó toda Latinoamérica. Se habló de Bolívar, de distintos instrumentos étnicos que aún sobreviven, de cosas que no conocíamos y muy sencillas. Él no se quedaba en un campo estrecho, siempre abarcaba más.

Otra cosa bella que recuerdo es que para una clase él llevó un libro de pintura, para ampliar nuestra cultura. En el fondo, es una persona que le interesa abarcar distintas áreas. Lo que más aprendimos fue la parte de la historia del movimiento chileno docto correspondiente a la generación de Domingo Santa Cruz y los que lo rodearon.

Yo hice un trabajo final sobre folclore, nos tocó tratar algunas danzas como el Cuando y exponer lo que realizamos. Eso me pareció entretenido y didáctico

para nosotros, como también escuchar a otros alumnos presentando temas que él o ellos habían planteado. En síntesis, un excelente profesor muy responsable.

Milena Viertel González, Licenciada en Artes con mención en Teoría de la Música, actualmente es alumna de la mención en Teoría General de la Música. Fue alumna de Fernando García en el curso de Música en Chile y América en 1999.

Fernando García destacaba mucho por su humildad. Era una persona que en clases trataba a cada uno como un igual. Siempre desde ese lugar demostró gran interés por la música chilena, un gran pedagogo, a mí siempre me satisfizo. Tenía una personalidad muy especial, hacía de sus clases algo muy entretenido. Un gran aporte de un gran maestro.

Recuerdo que indagaba mucho en la música étnica y en el concepto de la música docta. Quizás eché de menos otro tipo de música, no étnica y tampoco académica. Sin embargo, al final del curso se dio libertad absoluta para elegir un tema. Yo elegí el jazz en Chile, recuerdo que otros trabajaron sobre la guitarra campesina y aún otros sobre otros temas. Ese fue el momento de apertura hacia otro tipo de tendencias. Y no sólo escuchábamos música chilena, sino de Latinoamérica.

Me hubiera encantado que el curso hubiera sido más extenso, con más horas, más tiempo. Quedé con gusto a poco, me hubiera gustado tener más clases con él, tener más información, conocer más música chilena.

Francisco Miranda Fuentes, Tecnólogo en Sonido, con Postítulo en Restauración del Patrimonio Cultural Mueble, encargado del Archivo Sonoro de Música Chilena de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Fue alumno de Fernando García en el curso de Música Chilena en 1994.

El maestro García empieza a aparecer en mi vida en la Universidad de Chile como profesor de Música Chilena. Su asignatura era como un viaje a través del tiempo donde se hacía una detallada incursión por la música chilena desde sus comienzos. A través de clases explicativas y teóricas o trabajos de investigación que realizábamos y exponíamos, teníamos acceso a esta música que para la mayoría era desconocida. Estábamos familiarizados con la música universal y con él por primera vez tomamos contacto con nuestras raíces en la música culta y no sólo en la música folclórica, y con músicos como Leng que produjeron gran cantidad de obras aunque fueron profesionales en otras áreas.

Con su capacidad histriónica nos hacía viajar desde Chile por América. Sabemos que él ha viajado por diversas razones y ha conocido gran parte de América desde el punto de vista de músico. Esto es importante porque no tienes delante sólo a un gran profesor, sino a un músico que hasta hoy está produciendo.

Todo ese conocimiento me permitió entender mejor la tarea que yo desarrollaría acá, en el archivo del Centro Tecnológico, desde que fui ayudante hasta mi actual responsabilidad. Con sus clases realmente pude empezar a imbuirme de este tipo de trabajos y creo que fueron la mejor introducción a estos conocimientos y a la música que conservamos en este archivo. Él fue muy claro respecto a la presentación de la génesis de este movimiento, expuso las leyes que respaldaron

el establecimiento de instituciones como el IEM. Me permitió asumir tanto el aspecto técnico como el artístico de mi trabajo. Yo no me defino como músico propiamente tal, por opción individual estoy abocado más al cruce de lo tecnológico y lo artístico, pero aún así el profesor García ha podido, de un modo ágil, agradable y convincente, desarrollar un tema árido en la mentalidad de jóvenes que traen una estructura clásica. Más aún escuchando sus composiciones, sus anécdotas, se puede tener una idea más clara y una conciencia mayor sobre la música chilena contemporánea.

Es un gran artista, académico y consecuente con sus ideas. Todo su quehacer ha tenido que ver con una línea que nunca ha abandonado. Su ejemplo es muy entendible. Es una persona muy carismática y tiene una gran cualidad que lo pone por sobre toda vicisitud, él puede manejarse sin la carga de sus malos recuerdos. Es un músico de primera línea.

Rodrigo García González, Licenciado en Artes con mención en Sonido, académico del Departamento de Música y Sonología y Coordinador del Centro Tecnológico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Fue alumno de Fernando García en el curso de Música Chilena en 1992 y en el programa de Postítulo de Gestión y Administración Cultural mención Música en 1997.

Fui alumno de él tanto en Música Chilena como en el Postítulo de Gestión. Lo primero que destaco es la puntualidad, siempre a las 8 y media. Su metodología era muy clara, se notaba el manejo de los tiempos y del conocimiento. Me llamaba la atención que él hubiera vivido lo que nos hablaba. A manera de ejemplo, sobre Cotapos narra anécdotas de primera mano. Él hablaba con propiedad y eso es muy valioso. Se puede aprender sobre Beethoven o Mozart, pero cuando habla alguien que ha vivido, es muy profundo.

Daba mucha libertad para los trabajos de investigación, abiertos a todo tipo de música. Yo hice un trabajo sobre el grupo Congreso y le encantó, aunque no conocía tanto sobre eso pero lo valoraba, no había ningún tipo de tabúes hacia ciertas músicas.

En Gestión trató más el tema de la relación entre música e industria. También demostraba maestría en la enseñanza, su método y preparación, además de su agudo sentido del humor, gran ingrediente de la clase, relajada y amena sin dejar de ser profunda.

Manuel Espinoza Hall, Licenciado en Educación Ritmo-auditiva, Solfeo y Armonía, Coordinador del Programa Vespertino del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Fue alumno de Fernando García en el programa de Postítulo de Gestión y Administración Cultural mención Música en 1997.

Yo lo tuve como profesor cuando hice el Postítulo de Gestión. Fueron sólo tres meses, un período corto. Desgraciadamente no tuve más tiempo con él, me hubiera gustado conocer más de sus facetas como músico o musicólogo. Un profesor muy interesante, que en primer lugar tiene algo especial que es el anecdótico. Ese es un elemento esencial para imbuir de vida las actividades sistemáticas, sin él se resta espíritu. Por lo tanto, es una de las cosas más interesantes que recuerdo de él.

En segundo lugar, es una persona muy afable, con un lenguaje muy coloquial, lo cual acerca más el conocimiento. Y en tercer lugar, en nuestro caso abarcó los hitos de la música chilena hasta 1943 aproximadamente, cuando se funda el Instituto de Extensión Musical (IEM). Esos aspectos históricos fueron bien tratados con descripciones vívidas, a manera de ejemplo, cómo se transportaban los instrumentos a través de la cordillera de los Andes. También recuerdo que habló de los grandes músicos que llegaron en la época de las salitreras.

Recuerdo que todo lo hizo desde sus apuntes a mano, a la antigua usanza; él iba entre relatando y leyendo, siempre sentado y cambiando de posición cada cierto tiempo. Su dinámica se realizaba, por un lado, desde el libro y, por el otro, desde su humor y creatividad.

Leonora Letelier Rodríguez, pianista, actualmente se desempeña como pianista acompañante en el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y en la Universidad Austral de Chile. Fue alumna de Fernando García en el curso de Música Chilena en 1992.

La asignatura en sí misma no era muy entretenida para mí, era más bien algo árida, pero él la hacía amena con sus anécdotas y su aliño. Contaba historias de compositores poco conocidos para nosotros y de la época en que él mismo era estudiante, cuando el Conservatorio no era exactamente universitario, cuando se hacían más cosas en los años 60, los comienzos de la Orquesta Sinfónica de Chile, los Festivales de Música Chilena. Se trata de un testimonio de primera fuente. Otro aspecto interesante era la comparación con otros países latinoamericanos, considerando que él vivió también afuera.

Con Pachi (María Paz) Santibáñez, Paola Urbina y alguien más hicimos un trabajo sobre música contemporánea chilena que ligamos con un proyecto que realizamos. Entrevistamos a compositores e intérpretes, tocamos cosas y yo misma toqué cosas de Fernando García. Expusimos el trabajo y tocamos en esa oportunidad. Todos los trabajos se vinculaban con música chilena, algunos relacionados con el estudio de instrumentos, otros hacia investigación musical.

Rodrigo Kanamori García, percussionista y académico del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Fue alumno de Fernando García en el curso de Música Chilena en 1994.

Fui alumno de él hace nueve años en Música Chilena. El ramo era interesante, el único problema era su horario, muy temprano en la mañana, así que frecuentemente yo llegaba tarde a las clases o desvelado en la confección de trabajos. Pero como profesor era sumamente flexible y muy claro para explicar. Aprendí mucho sobre la música chilena y el repertorio latinoamericano de orquesta.

Fue importante conocer los compositores chilenos y algo de su repertorio, el cual nunca conocí como estudiante. Siempre me dediqué a tocar repertorio internacional o latinoamericano, pero no chileno. Descubrí entonces nombres y establecí contactos con algunas de esas personas. Recientemente tuve la experiencia de grabar con Miguel Villafruela un disco con compositores chilenos. Varios de esos nombres los conocí a través de las clases de García, como Juan Orrego-

Salas o Fernando Carrasco. Ahora estoy trabajando con algunos compositores para que compongan obras para percusión y quiero desarrollar más ese aspecto. Con el maestro García pude apreciar que nos falta identidad como músicos, aún tenemos muy fuerte la matriz europea, si nos comparamos, por ejemplo, con la música argentina que siempre se vincula con sus raíces.

Por otro lado, él siempre realiza sus clases, enseña y está presto a explicar cualquier duda o responde cualquier pregunta que se plantee. Después de la clase uno se puede quedar un rato conversando con él en otro lugar sobre aspectos de la clase. Un aspecto que me gusta es que, con él, el que quiere aprender aprende y el que no quiere no aprende nada. Eso me llamó la atención, otros profesores están con el látigo y forzando el aprendizaje. Con él, en cambio, poner atención es responsabilidad de cada alumno.

Carlos Pérez González, guitarrista de destacada trayectoria nacional e internacional. Fue alumno de Fernando García en el curso de Música en Chile y América en 1999.

Sobre los recuerdos de mi experiencia como alumno de Música Chilena, aún me acuerdo del horario, los viernes a las 8 de la mañana, horario inquebrantable. Son gratos recuerdos, había una entrega del conocimiento en una forma interesante para mí. Resulta interesante que un músico sepa sobre los antepasados de la música chilena, los antecedentes. Y además él entregaba todo con mucha sencillez, sin ostentación ni afán de querer impresionar con grandes discursos. Eso es un motivo de agradecimiento, porque así se efectúa el acercamiento de una forma más agradable para el alumno, todo se hace más cercano. Esos temas que se trataron, sobre todo la primera música de concierto chilena, constituían un relato que se contaba con mucha compenetración, no un recuerdo vago sino algo vivido.

En muchos casos, se hablaba que en tal concierto pasó eso y que él había tenido la experiencia. Personas o figuras que conocemos vagamente por nombres, él los conocía. Eso hacía de la clase algo activo e interesante, no era un conocimiento recogido en anales antiguos.

Fue importante porque me dio una idea general del desarrollo del ambiente musical chileno, siempre hay un hilo conductor que se desarrolla a veces bien o mal, es un camino que se va siguiendo. Conocimos fundamentalmente la música de concierto, pero en los trabajos finales había libertad de investigación. En la última parte del curso teníamos que presentar un trabajo de tema libre, respecto a lo que más nos interesaba. En mi caso, puse énfasis en mi contacto con poetas y payadores y trabajé eso con Jorge Aravena. Los estudiantes abordaban diversos temas y eran expuestos en disertaciones. Y recuerdo también, a modo de anécdota, cómo el maestro García a veces peleaba con el equipo de sonido que de repente le jugaba malas pasadas.

Romilio Orellana Cruces, guitarrista y académico del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Fue alumno de Fernando García en el curso de Música Chilena en 1994.

La verdad es que principalmente evoco una sensación de relajamiento de la clase, de respeto muy grande por el alumno y su persona. Sus conocimientos y su manera

de hacer la clase era algo muy feliz, muy liviano. De repente había gente que llegaba tarde, pero a él no le molestaba. Nunca trató de meternos las cosas a la fuerza. Él no intentaba molestarnos, era muy humilde, su clase nos interesaba porque a él le gustaba, era entretenido y muy claro en las cosas básicas, como en la lógica de la expansión de las distintas corrientes, como se difundía un instrumento en distintos lugares y fenómenos como esos. Me recuerda otro profesor que tuve, un historiador, el Padre Acuña. También tenía mucha claridad al explicar la lógica en que se desenvuelven los fenómenos.

Él estaba muy bien con lo que enseñaba, muy alegre, entretenido, con historias vividas. Yo percibía a la vez un carácter liviano y mucho conocimiento sólido, es evidente que es un gran maestro, pero todo lo presentaba como una especie de cuento: aquella vida de antaño que nosotros conocemos sólo por referencia, a través de él la conocíamos como si él fuera —y lo ha sido— uno de los protagonistas de ese relato, aquellos próceres aparecían como seres humanos al igual que nosotros, aburridos o alegres y haciendo su música. Nos transportaba hacia el aspecto vivencial, de los sentimientos. Había mucha cercanía en lo que contaba, casi como historietas con personajes y todo.

Recuerdo que fue muy amable conmigo. Siendo muy sincero, lamentablemente no aprendí tanto en sus clases debido a mis inasistencias, con concursos, viajes al extranjero, matrimonio, un hijo, trabajando y estudiando en la etapa final de mi carrera. Pero él no quería molestar con su clase, si uno se interesaba estudiaba e investigaba pero sin presión. Así que hice un trabajo a partir de ciertas fuentes bibliográficas y posteriormente él fue muy considerado conmigo, permitiendo que yo me pusiera la nota final. El recuerdo más grande que tengo de él es el relajo y la alegría que comunicaba.

Cristián González Vivanco, Licenciado en Artes con mención en Teoría de la Música y pianista acompañante del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Fue alumno de Fernando García en el curso de Música en Chile y América en 1999.

Lo recuerdo como una persona muy amable, muy acogedor como profesor, una excelente persona. Me acuerdo que llegábamos temprano a las 8:30 y siempre tenía un ánimo increíble para hacer una clase completa.

Me sirvió mucho la cantidad de información acerca de la música chilena del pasado, no recuerdo mucho sobre lo contemporáneo pero sí sobre datos históricos que los músicos no sabemos u olvidamos. Me abrió la perspectiva para indagar sobre música colonial, renacentista hecha en Chile.

Recuerdo que nos ayudó en un trabajo que hicimos sobre el charango, nos entregó datos claves para abordar el tema, su introducción en Chile, sus primeros cultores y aclaraciones de algunas informaciones falsas a partir de su vasto conocimiento.

He conversado con otros compañeros y nos hubiese gustado que la clase durara más, la asignatura debiera durar un par de años más, siempre se hace corto. El único ramo que teníamos con él era precisamente ese, pero creo que necesitamos más de él, creo que tiene mucho que entregar.

Pedro Pagliai Fuentes, Licenciado en Artes con Mención en Teoría de la Música, actualmente es alumno de la mención en Teoría General de la Música. Fue alumno de Fernando García en el curso de Música en Chile y América en 2001.

Don Fernando es una persona muy cálida, eso destaco sobre todo considerando que estamos insertos en esta comunidad que es la Facultad de Artes, así que destaco ante todo su calidez como persona.

Como su ex alumno, recuerdo la pasión que él tenía para entregar la historia que contaba, las muchas experiencias que él vivió, es indudable que se trata de un testimonio de primera mano. Por ese lado valoro toda esa información recibida sin intermediarios. Nos hablaba de su estancia en Cuba, en Perú y todo eso, unido a su calidez como persona, muy agradable y respetable en todo el sentido de la palabra, muy comprensivo.

También había espacios de discusión en la clase, muy necesarios. En cada uno quedaba la responsabilidad de hacer uso de ellos, por supuesto había algunas diferencias ideológicas, pero humanamente nada hay que objetar. Recuerdo que se colocaban en tela de juicio algunos conceptos o ideas manejados convencionalmente; a manera de ejemplo, qué es la música chilena. La idea era que, junto con lo que él nos entregaba, nosotros sacáramos una conclusión de eso, una visión de las épocas pasadas y de lo actual. Él vivió todo eso y así lo entregaba.

3. UN TESTIMONIO EXTENSO

Jorge Aravena Décart, Licenciado en Artes con mención en Teoría de la Música, colaborador de Revista Musical Chilena, actualmente realiza estudios de postgrado en Francia. Fue alumno de Fernando García en el curso de Música en Chile y América en 1999.

Del discreto encanto de las utopías...

Como la mayoría de los estudiantes de licenciatura, tuve un encuentro más bien breve con el maestro García, con ocasión del curso de *Música en Chile y América* que él impartía hacia fines de la carrera. En realidad este encuentro académico fue doblemente breve, pues al igual que esa mayoría de estudiantes debo de haber faltado a la mitad de sus clases. No me interesa esbozar las razones de esta práctica cimarrera –cada cual habrá tenido sus propios móviles– sino resaltar la norma implícita que la hacía posible: el profesor manifestaba menos interés en la persecución de cimarreros que en hablar a quien quisiera escuchar. La situación describe, me parece, el contorno de una comunicación universitaria sana, donde las normas no se dictan, en un caso ideal, para *todos*, sino para *cada uno* de los participantes. Bajo esta perspectiva yo no diría que falté a la mitad de las clases del maestro García, sino más bien que *asistí* a la otra mitad, aquella en la cual el mutuo acuerdo fue posible gracias a un marco “reglamentario” trazado a mano.

¿Qué recuerdo de aquellas ocasiones? Si pienso estrictamente en las materias abordadas, tendría que confesar que recupero por aquí y por allá “despedazadas ruinas del Mapa”, como diría Borges: algunos autores y obras chilenas, cubanas, peruanas, algunos datos y sucesos significativos, etc. Pero la verdad es que lo que recuerdo ante todo es el testimonio valioso y vívido –porque vivido– de aquel universo musical chileno que le cupo presenciar y construir junto a tantos otros mú-

sicos e intelectuales. En esas ocasiones las hojas manuscritas del maestro –hojas de una elegancia protagonista y diría casi jactanciosas de haber sido concebidas sin intermediarios computacionales– se veían sobrepasadas por el testimonio de primera mano, por esa oralidad que nos acerca del punto de inflexión en donde el relato histórico deviene en relato mítico: en ese momento los datos, las fechas, los nombres dejaban de ser la explicación evidente de un hecho para abrirse a un universo que solicitaba ser dicho de otra manera, que ofrecía ser la respuesta a otras preguntas. Fue fácil intuir que el sustrato de aquel universo era la pasión por la creación, por la discusión, por un ideal. Fue menos fácil aceptar que aquélla era una pasión que nos llegaba de oídas, radiografía a contraluz e impertinente de un presente que a veces se nos duerme en una dolencia perezosa, en una inapetencia que nos eterniza en un no-lugar que tiene poco de la *utopía* de Tomás Moro: la invitación a habitar una sociedad –o más modestamente, una universidad– que no existe en ninguna parte parece haber sido trocada por una invitación que no ha tenido lugar. Nunca he sido un incondicional de las grandes quimeras, pero evidentemente un tal canje no puede efectuarse sin engendrar en todos nosotros –en mí al menos– una pequeña muerte.

No puedo omitir, en todo caso, el recuerdo más patente que guardo del maestro García. La clase había terminado y alguien se apresuró a reemplazar la cassette que el profesor había utilizado en clase y del aparato comenzaron a salir las agudas parodias de *Les Luthiers*. Creo que fuimos tres o cuatro los que quedamos plantados en la sala gozando de la rutina de los cómicos argentinos hasta el fin de la cinta, el maestro García en primera fila. Que las penas del cielo y el infierno me caigan encima, pero debo confesar que no fue ese día la música de don Acario Cotapos la que me hizo asistir con más asiduidad a las clases siguientes, sino la esperanza de que la sesión humorística se repitiera. No fue el caso pero, sea como sea, ese sencillo y alegre gesto no tuvo lugar en ninguna otra instancia dentro de mi formación universitaria. Intuyo que las utopías, los “en ningún lugar” pueden ser también discretos y fugaces. Creo que revisaré más cuidadosa y justamente mis años de estudiante en la Facultad para descubrir más de estos instantes, e intentar elaborar así, a partir de este tipo de fragmentos, el esbozo de un ideal y de un anhelo más amplio y generoso.

4. COMENTARIO FINAL

Los testimonios presentados nos permiten esbozar ciertos rasgos definitorios de la pedagogía de Fernando García, rasgos que lo han hecho merecer el cariño y respeto de colegas y estudiantes:

- Ante todo, el respeto al otro, al “otro” que es el estudiante o la estudiante, respeto a su particularidad, a sus intereses musicales e incluso a sus intereses en la asignatura. Los que conocemos al maestro García siempre recordamos que él nos trata a nosotros como “maestros”.
- La apertura a la diversidad musical, un rasgo que multiplica hacia los estudiantes, una actitud fundamental para comprender y disfrutar de la riqueza cultural y musical de nuestro continente.

- El testimonio de primera mano, el contacto directo con los próceres de nuestra historia musical, relatado a los estudiantes con claridad y sencillez, el anecdotario vivido y compartido que nos invita a considerar que nosotros mismos estamos protagonizando un momento de la historia y un día nosotros seremos los testigos que compartan su vivencia a las nuevas generaciones.
- La responsabilidad en los horarios, en la dedicación, en la atención a los estudiantes que consultan y en la minuciosidad en la revisión de pruebas o trabajos. Se trata de un aspecto del respeto al otro en su tiempo y su desarrollo personal.
- La afabilidad, el buen humor, la buena disposición, la calidez que hace de sus clases una instancia agradable pero al mismo tiempo profunda, momentos gratos pero que nos invitan a reflexionar con seriedad sobre nuestra música y nuestra historia.

Creemos que varios de nosotros que hacemos labores de docencia nos beneficiaríamos si algunos o todos estos rasgos caracterizaran nuestra propia pedagogía. Una pedagogía que en su fundamento asume a cada estudiante como persona cultural y musicalmente competente, un miembro activo de la comunidad universitaria, un "maestro" él mismo y no un "sin-luz (un "a-lumno", etimológicamente hablando)". He ahí una enseñanza tácita del maestro García, el tiempo dirá, o mejor, nuestros estudiantes-maestros dirán cuántos docentes-maestros en ejercicio hemos aprendido esa enseñanza.

OPINIONES

A Fernando García, un recuerdo y un homenaje

por
Juan Orrego-Salas

El pensar que ha transcurrido más de medio siglo desde que conocí a Fernando como mi alumno de composición, me hace retornar a un tramo en mi camino que ya ha penetrado en esa nebulosa con que los años le van reduciendo a uno el espacio para recordar cosas buenas y caritativamente olvidar los errores cometidos. Sin embargo en el caso de este discípulo son imágenes claras y afecto profundo lo que prevalece.

¿Cómo lo recuerdo? Serio, reservado, de pocas palabras y unas pequeñas explosiones de humor que le fueron aumentando con los años. Comenzó a reírse de sí mismo y nunca de los demás, porque fue y sigue siendo un hombre de bien y generoso.

¿Y como músico? Aún entonces, seguro de lo que buscaba y sin arrogancia. Recurrió a mí en busca de soluciones para lo que deseaba expresar. Se las di después de explorar sus sueños y observar sus reacciones. Me alegra que hoy me impresione como un creador perceptivo, singular y atrayente, consciente del mundo y del momento en que vive. Sabe que escribir música no consiste sólo en poner una nota después de la otra, sino que ésta se levanta de una experiencia interior engastada en motivaciones de todo orden que impulsan el gesto de los sonidos.

Lo que Fernando García ha expresado en su obra es esto; la realidad del mundo en que vive, del medio social que lo rodea y con ello ha logrado proyectarse más allá del consejo de sus maestros. Esto me halaga, porque habiendo yo sido uno de estos me sugiere que en algo lo haya ayudado a descubrir lo que llevaba adentro.

Mucho tiempo después que dejó de ser mi discípulo, y enseguida de haberlo sido de Gustavo Becerra, escuché su cantata *América insurrecta* (O-26, 1962), obra de un oficio posiblemente incompleto, pero genuina y profundamente representativa de un creador nihilista en su interior, pero sereno y espacioso en sus maneras. Después de ésta he escuchado sus *Crónicas americanas* (O-79, 1991), su *Bestiario* (O-69, 1987) y otras, siempre perceptivas y consecuentes con la estética de su predilección, la que maneja con convicción y seguridad técnica.

El total de su obra es parte integrante de su personalidad, se apoya en sus ideas, en su visión del momento histórico en que vive, del espacio y la sociedad que lo rodea y es esto lo que le da profundidad y consistencia.

Como recuerdo a Fernando García

por

Gustavo Becerra-Schmidt

Éramos todos jóvenes. Corrían los años '50 y había un granado grupo de jóvenes que se estaban formando como compositores. Yo los acompañaba en su desarrollo. Nos encontrábamos en la Facultad (entonces de Música) y en la casa de mis padres en la calle Simón Bolívar. Entre ellos Fernando García que se distinguía por su sentido de las proporciones, de la medida y por la constante definición de sus materiales y formas de acuerdo a lo que funcionaba con certeza en su intelecto. Sus ideas eran claras, sus obras preferentemente breves. Se puede decir ahora: desde el principio sus obras eran "su dominio". Eran y, creo, han sido hasta ahora, aquello que él iba dominando. Allí reside, a mi modo de ver, la fuerza y excelente calidad de sus obras. Su trabajo se abría a una acción social que trascendía el mundo de la vida musical de conciertos, penetraba con fuerza en una función política, que sigue estando activa, aún en obras suyas que fueron escritas hace decenios. Su sentido de la responsabilidad se ha extendido, además, hacia las funciones organizativas, administrativas, docentes y políticas que le ha tocado desempeñar. Allí ha ido dejando una huella de eficiencia y ecuanimidad ejemplares.

Fernando García ha recibido merecidamente el Premio Nacional de Arte en Música. Ha llegado la hora de su desarrollo final en los campos en los que le ha tocado trabajar, especialmente aquél de su creatividad como compositor. Este campo sigue ampliándose y abrigo la esperanza de que nos brindará todavía muchas obras que tendremos el placer de oír.

Homenaje a D. Fernando García Arancibia

por
Carlos Riesco

Es motivo de una profunda satisfacción personal poder expresar a través de estas líneas un homenaje muy sincero al distinguido compositor y musicólogo chileno don Fernando García Arancibia, Premio Nacional de Artes Musicales, año 2002. Este distinguido músico nacional ha ido escalando peldaño a peldaño, hasta alcanzar un prestigio que le honra a cabalidad; en efecto, su único anhelo ha sido difundir el conocimiento de nuestra música, en cuanto arte mayor, en todas las oportunidades que le ha sido posible, desde que ocupara el cargo de “secretario técnico” del Instituto de Extensión Musical, hasta los cargos que ahora desempeña: subdirector de la *Revista Musical Chilena* y Profesor Titular del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Es en la actualidad uno de los compositores más activos en nuestro medio chileno, compositor que ha sabido mantener la continuidad de las proyecciones éticas y estéticas de su generación, aquella que encarnó las perspectivas de la vanguardia musical de los años 50 y 60 del siglo veinte. También debemos destacar su actuación en la coordinación de la sección chilena del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

Vayan nuestros saludos muy especiales a este destacadísimo músico chileno, por los grandes aportes que ha otorgado a la composición de nuestro país y que le han valido el mayor reconocimiento que otorga el Estado de Chile.

Homenaje a Fernando García

por
Juan Allende-Blin

Jean Paul Sartre proclamó en forma muy precisa y categórica su posición de filósofo y de escritor en el primer número de su revista *Les Temps Modernes*, que fundó al terminar la Segunda Guerra Mundial. En ese documento constata que la mayor parte de sus colegas se delectaba antes de esta guerra en su función de ruseñores de la literatura. Las dolorosas experiencias de la invasión nazi los había consternado, abandonando –muchos de ellos– las comodidades egoístas para enfrentarse con la inconfortable realidad y reflejarla en sus obras. También Sartre hizo un aprendizaje amargo, pero consecuente, durante esta situación. Así, se transformó en un propulsor de una *littérature engagée*. El ejemplo de Émile Zola defendiendo la inocencia del capitán Alfred Dreyfus había iniciado medio siglo antes esa toma de posición frente a las injusticias y crímenes que irremediablemente observamos en este mundo.

Siendo joven comprendió Fernando García el significado de estas lecciones ejemplares –tal vez a través de Pablo Neruda– y su música surgió de una toma de posición en la cual se rechazan las opresiones y las injusticias. Su música suena a veces como gritos de angustia que él ha transformado en arquitecturas sonoras de impulsiva fuerza dramática. Su lenguaje ha ido adquiriendo una flexibilidad que le permite expresar una amplia escala emocional.

El peligro en esa toma de posición consiste en convertirse en un agitador que, sirviéndose de un lenguaje accesible a todo el mundo, renuncie a observar las leyes inherentes a la materia que él debe modelar. Así, hay quienes frenan su propia imaginación creadora para convertirse en superficiales pregoneros de breve resonancia. Fernando García ha sabido evitar este peligro dominando la materia sonora para transformarla en un noble mensaje.

“Lo que reclama el revolucionario es la posibilidad de inventar su propia ley” –afirma Sartre en su artículo “Matérialisme et révolution”, también publicado en *Les Temps Modernes* en aquellos años de la postguerra–. En ese sentido es Fernando García un revolucionario, pues ha creado un lenguaje musical según sus propias leyes.

Transparente

por
Coriún Aharonián

Con Fernando García nos hemos ido encontrando una y otra vez, aquí y allá, desde el verano de 1966. Desde entonces he tenido la alegría de disfrutar su cálida personalidad, su refinado sentido del humor, su sencillez, su solidaridad. Y desde entonces, o desde antes, he disfrutado su música, valiente, sutil, musical. Desde el riesgo cotapiano de *América insurrecta* (O-26, 1962), música cívica, y la efectiva concisión de las *Estáticas* (O-28, 1963), hasta la diáfana expresividad de *Tierras ofendidas* (O-60, 1989) y la delicadeza antigrandilocuente de *Glosario* (O-127, 1997).

En ese 1966 yo estaba becado en un curso de verano de dirección coral organizado en Concepción por la Asociación Coral Chilena conjuntamente con la Universidad de Chile. Fernando habló en la sesión inaugural en representación de la Universidad, y allí mismo se estableció entre nosotros un diálogo que fue para mí particularmente enriquecedor.

Poco tiempo después Fernando asistió como invitado al Festival Latinoamericano de Música que el SODRE organizaba por segunda vez en Montevideo. Yo hacía crítica musical y tenía a mi cargo un programa radial de música culta de América Latina. Luego vendrían 17 años de dictadura en el Uruguay (más artera al comienzo, más salvaje luego).

Hubo varios viajes míos a Chile antes del golpe contra Allende. El último fue una escala hacia el Encuentro de Música Latinoamericana que organizaba Casa de las Américas, al que también estaba invitado Fernando, en una fuerte delegación chilena. Fue una experiencia intensa y profunda, durante la cual se fortaleció mi respeto hacia Fernando.

Luego del golpe, no quise cruzar los Andes. Fernando estuvo en Perú, donde hizo un magnífico trabajo como musicólogo-organólogo, y siguió viaje, con Hilda, hacia Cuba. Nos volvimos a ver allí en 1988, y fue una maravilla el poder dialogar con él acerca de lo que nos iba pasando en el congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, y en la vida cotidiana. Fernando era el mismo hombre transparente, de pensamiento limpio y lúcido.

Después, fue nuevamente Chile, el Chile post-dictadura. Y su callado trabajo pulcro de cada día, y su inteligente sensibilidad, y su compromiso con la justicia, y su humor, siempre su increíble humor. Y su música, la música transparente del hombre transparente.

Para mi amigo Fernando García desde el Perú

por
Armando Sánchez Málaga

Para los músicos peruanos que apreciamos tus méritos artísticos y calidad humana ha sido motivo de particular alegría enterarnos de que el gobierno de tu país te otorgó el Premio Nacional de Arte correspondiente al año 2002. Tu obra como compositor y maestro es ampliamente conocida y seguramente que tus colegas músicos, amigos y alumnos en Chile habrán dado debido testimonio de ello. Por eso desde aquí quisiera, además de felicitarte, recordar algunos jirones de nuestra amistad de más de cincuenta años y de tu fructífera labor musicológica realizada en el Perú de los años 70.

Te conocí al poco tiempo de llegar a Santiago para estudiar en la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Te recuerdo como un estudiante inquieto y hombre comprometido y solidario. De eso diste testimonio en el Centro de Alumnos del Conservatorio cuando promoviste una campaña en defensa de los fueros de la Facultad y del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, que eran entonces instituciones rectoras en la vida musical de Latinoamérica. Años después los avatares políticos te trajeron al Perú. Aquí fui testigo de tu entusiasmo y profesionalismo con que asumiste las nuevas tareas que se te encomendaron. Quisiera mencionar para el conocimiento de tus colegas chilenos tu decisiva participación en la elaboración del *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, trabajo iniciado el año 1974 en la Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura y que luego fuera editado en 1977. Esa obra musicológica de casi seiscientas páginas es una contribución importante para la música en el Perú. También recordamos tu labor como director del Taller de Musicología de la entonces Escuela Nacional de Música, hoy nuevamente Conservatorio. Gracias a tu apoyo y asesoramiento se elaboraron trabajos como el libro dedicado al compositor Alfonso de Silva, escrito por nuestra inolvidable amiga Rosa Alarco, que obtuvo con esa obra el Premio de Musicología "Casa de las Américas" del año 1979.

Esa labor que tanto apreciamos tus colegas peruanos se interrumpió muy a nuestro pesar por los cambios de políticas tan frecuentes en nuestro medio. Más tarde te encontré en La Habana trabajando con la misma entrega y compromiso que has exhibido durante toda tu vida. Luego nos hemos vuelto a ver en Lima y en Santiago. En todas esas ocasiones he disfrutado de tu amistad sin mengua alguna a pesar de las ausencias y los años transcurridos.

Con tu frase de despedida preferida : «salud y agitación», recibe el abrazo de tu viejo amigo.

A Fernando García

por
Harold Gramatges

Con hondo regocijo hemos acogido la noticia del otorgamiento del Premio Nacional de Arte en Música de Chile al compositor Fernando García. Alumno distinguido que fuera de dos colegas contemporáneos y amigos directos míos: Juan Orrego-Salas y Gustavo Becerra.

Fernando García es figura importante de su generación entre los compositores latinoamericanos. Su participación en instituciones de diferentes índole en rutas paralelas a su obra de creación, culmina con su descollante labor dirigente en el Teatro de La Habana y el Ballet Nacional de Cuba.

En nombre de los músicos cubanos y en el mío propio reciba nuestra más calurosa felicitación.

TRIBUNA
Música en el exilio
(segunda parte)

Las raíces de una voz desenraizada

por
Hanns Stein

Cuando empecé a pensar en qué título le pondría a este artículo (lo cual hice —como todo en mi vida— con la ayuda de mi esposa), ya sabía, muy *grosso modo*, lo que quería decir. Sabía que no quería hablar sobre mi voz, respecto de la cual nunca me sentí especialmente vanidoso, sino que quería reflexionar acerca de la antigua y la nueva pertenencia cultural, acerca de raíces, desenraizamiento y formación de nuevas raíces. Cuando comencé seriamente a organizar todo esto, me di cuenta de cuán complicada era esta empresa.

Una de las grandes dificultades derivadas de la subjetividad del tema, es conservar una relativa objetividad. Creo, incluso, que es casi imposible. Pese a ello, quiero intentar relatar mis vivencias relacionadas con esto de la manera más honesta posible. Para ello, al parecer es más fácil quedarse en la verdad objetiva, en relación con las vivencias externas; sin embargo, también allí mucho se desvanece tras el velo de los años transcurridos y uno tiende a idealizar o atribuirse a sí mismo el haber jugado un papel más relevante que el que realmente jugó. Como he dicho, quiero hacer todo lo posible por mantenerme cerca de la realidad.

El 21 de enero de 1990 se cumplieron 50 años de mi llegada a Chile junto a mi familia a bordo del barco Orduña. Yo tenía 13 años de edad y la emigración era para mí una gran aventura. ¿Qué sabía yo entonces acerca de raíces y de identidad cultural? Me parecía, según recuerdo, que todo volvía a comenzar.

Provengo de una familia en la cual se hablaba alemán por el lado paterno y checo por el lado materno. Nací en Praga, pero vivíamos en una pequeña ciudad, Nýrsko, muy cerca de la frontera con Bavaria. Primero asistí al colegio alemán, después al colegio checo. Nuestra fuga comenzó cuando ya no cupo dudas de que Hitler ocuparía los Sudetes. Desde septiembre de 1938 hasta marzo de 1939 vivimos en la cercana ciudad checa de Klatovy, y dos semanas después de la ocupación de Checoslovaquia seguimos viaje hacia Inglaterra. No totalmente sin problemas, de manera que mi padre estuvo en la clandestinidad durante dos semanas y, en ese espacio de tiempo, de alguna manera misteriosa consiguió el timbre de la Gestapo que autorizaba nuestra salida del país. En Inglaterra asistí al colegio —ya iba en mi tercer idioma— y a fines del '39, al ver que la guerra no terminaría tan pronto como esperaban los optimistas al comienzo, partimos hacia Chile.

En Chile los inmigrantes llevaban en su mayoría una vida cultural y social como de ghetto. Mis padres nunca aprendieron bien el nuevo idioma, y creo que

nunca leyeron un libro en castellano. También nosotros, los niños, vivimos al comienzo parcialmente aislados. Ibamos al colegio judío y entre nosotros hablábamos alemán. Ya el primer año ingresé al movimiento juvenil sionista-socialista Hashomer Hatzáir. Sólo un par de años más tarde comenzaron a ingresar también jóvenes nacidos en Chile, hijos de judíos de origen ruso o polaco, que habían llegado al país 30 años antes que nosotros.

Muy pronto eso iba a adquirir para mí un significado muy especial, ya que entre esos jóvenes estaba también Choly, mi esposa. Gradualmente el castellano se convirtió en nuestro idioma normal. Como consecuencia de mi ideologización en el Hashomer Hatzáir, a los 14 años decidí “proletarizarme”, no ir más al colegio y empezar a trabajar. Pronto, empero, se impuso mi único gran interés en la vida, mi vocación: ser cantante. Esto significó las primeras diferencias con el movimiento, me dijeron que “en el kibbutz se necesitan campesinos y no cantantes”. Apenas tuve la edad necesaria comencé con clases de canto. Luego canté varias veces en actos del movimiento, pero finalmente se vio que no había forma de compatibilizar una preparación consecuente para la vida en un kibbutz y la formación como cantante.

Trabajé en varios oficios para financiar mis estudios. Debo confesar que nunca fui un buen obrero ni un buen empleado. Lo único que me interesaba era el canto y todo lo demás lo hacía sin ganas y sin convicción. Fuera de eso simplemente no tenía la menor habilidad para los negocios, además de que los negocios no calzaban con mi pensamiento socialista. Cuando más tarde, estando ya casado, perdimos toda la herencia de mi esposa en el intento de levantar una pequeña empresa, se decidió que yo me dedicaría definitiva y principalmente a la música. Es lo que hice entonces con gran entusiasmo y energía. Empecé a cantar cada vez más en todo el país, principalmente recitales de canto, y pronto me ofrecieron en la Escuela Vespertina de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile un puesto de profesor.

Esto significó también el final definitivo de mi aislamiento y mi ingreso a la vida diaria chilena. Junto con integrarme al acontecer cultural del país, llegué a la conclusión de que también debía activarme políticamente. Desde hacía mucho tiempo que en Chile el arte y la lucha política estaban muy cerca uno de la otra, y además, tenía la impresión de que los acontecimientos me pasaban de largo debido a que no pertenecía a ninguna organización. El paso lógico para mí fue entrar al Partido Comunista, que me resultaba muy cercano debido a la formación política recibida en el Hashomer Hatzáir y al cual pertenecía la mayor parte de los artistas con los cuales entretanto me había hecho amigo. Diría más bien que la mayor parte de los artistas del país.

Con esto empezó para mí un período muy interesante y pleno de acontecimientos. Comencé a cantar mucha música contemporánea, en especial la de compositores chilenos. Muchos de ellos me dedicaron canciones, la mayoría sobre textos de Neruda y de otros poetas progresistas. Y así me fui sintiendo cada vez más integrado a la vida cultural chilena. Mi actividad como cantante tenía una orientación muy política, tanto por su contenido como porque yo, paralelamente a mi actividad normal de conciertos, cantaba en muchos actos, en muchos locales

sindicales, en recintos mineros, etc. En ese tiempo se produjo mi descubrimiento de las canciones de Hanns Eisler, compositor hasta entonces desconocido en Chile, canciones que se convirtieron en importante parte de mi repertorio.

Yo estaba consciente de que resultaría determinante realizar estudios de perfeccionamiento en el extranjero, en lo posible en Europa. En Chile había tenido buenas profesoras, algunas también inmigrantes, pero sentía fuertemente que me había quedado estancado y también que era hora de medirme a nivel internacional.

Como conocido miembro del Partido Comunista difícilmente podía obtener una posibilidad de estudio en Estados Unidos o en un país de Europa Occidental. De manera que hice gestiones para lograr una beca en Checoslovaquia. Me moría por conocer un país socialista, dominaba el idioma y por último había nacido allá. Y Praga tiene una conocida reputación de detentar un alto nivel musical. Tuvieron que pasar algunos años hasta que —con ayuda del partido— lo logré, y en septiembre de 1966 llegué con mi familia (tengo tres hijos) a Praga, mi ciudad natal.

La impresión, el *shock*, que experimenté, fue colosal y totalmente inesperado. Todo me parecía conocido, la ciudad vieja, los aromas de las comidas, la música del idioma. Fue fantástico y al mismo tiempo terrible. Todas mis reflexiones y sentimientos respecto a pertenencia, patria, etc., se desmoronaron y se convirtieron en una mentira. De pronto todo era diferente; por primera vez, como persona adulta, me sentí en casa. Una y otra vez me vuelve el recuerdo de ese sobrecogedor sentimiento, de la opresión en mi pecho. Junto con este maravilloso reencuentro con mis orígenes, tenía muy claro que mi permanencia allá sólo podía ser pasajera. ¡Qué terrible!

Los dos años de mi beca fueron años hermosos, plenos, llenos de vivencias inolvidables. Mi esposa también, tal vez contagiada por mi felicidad, se sintió muy a gusto. Ello no obstante, el encuentro con el socialismo “realmente existente” fue bastante chocante, aunque yo estaba preparado para algo así. Fue un año de acontecimientos que llevaron a la “primavera de Praga”, al “socialismo con rostro humano” de Dubcek. Las cosas se veían diferentes de lo que la utopía había prometido, la gente aparecía indiferente y descontenta. Tratamos de mantener los ojos bien abiertos y formarnos una opinión objetiva. Y luego vivimos llenos de esperanzas la primavera, y también su predeterminado final. Y todo ello habría de tener una gran influencia en mi posterior desarrollo político. Declaré abiertamente no estar de acuerdo con la posición de mi partido, que aprobó la ocupación de Checoslovaquia. Probablemente éste fue el primer impulso que muchos años más tarde me llevó de nuevo a independizarme políticamente.

Mis estudios en el Conservatorio de Praga no sólo fueron exitosos, sino que además me depararon una gran felicidad. Tuve excelentes profesores, con los cuales me liga hasta ahora una estrecha amistad. Me sumergí, literalmente, en el mundo checo de hacer música, y en ese mundo me sentí muy, muy a gusto. Todo lo que fui conociendo me llegaba muy adentro, también el enorme repertorio checo.

También fuera de la música hubo muchas cosas que me conmovieron profundamente y que despertaron en mí el sentimiento de pertenencia. Parientes que conocí y a través de los cuales me enteré de lo ocurrido con la familia durante los

años de guerra. El reencuentro con ex compañeros de colegio con quienes se inició una estrecha amistad (teníamos 12 años de edad cuando yo emigré). Y ver los nombres de mis abuelos, tías, tíos y primos que aparecían en el listado de las víctimas del nazismo impreso en los muros de una sinagoga de Praga.

Domino cuatro idiomas, pero no hablo ninguno de ellos sin acento. Este hecho es para mí simbólico, es un signo de nuestros tiempos. Y en Praga, eso se me hizo claro. ¡Cuántas preguntas van surgiendo! Nuestras raíces fueron violentamente arrancadas con el entronizamiento del nazismo, cuando nos vimos obligados a abandonar los países donde habíamos nacido. A juzgar por mi experiencia, mucho de la tierra natal quedó adherido. Pero, ¿son nuestras raíces tan profundas como las de nuestros compatriotas no judíos? ¿Cuán grande es la respectiva influencia de nuestras nuevas patrias sobre nosotros? ¿Tiene algo que ver el desarrollo cultural de estos países con la medida de esa influencia, o bien con el crecimiento de nuevas raíces? ¿Cuán grande puede ser nuestra contribución a la cultura de la nueva patria? ¿Tenemos la capacidad –o el derecho– de participar en discusiones en torno a problemas tales como, por ejemplo, la identidad cultural de nuestra nueva patria?

Lo más probable es que ante éstas y muchas otras preguntas no haya respuestas únicas ni de validez general. Depende demasiado de cosas específicas, qué edad se tenía al emigrar, a qué origen cultural pertenecen el cónyuge y los hijos, y mucho más.

De manera que en ese período praguense muchas cosas me daban vueltas en la cabeza. El primer impacto me hizo pensar que en primer término yo pertenecía a mi tierra natal. Pero pronto comprendí que para mí, “tierra natal” no significaba sólo Praga, sino Europa Central en general. Empezando por el hecho de que desde el punto de vista del idioma y también de una tradición cultural de la familia, reforzada por mi desarrollo musical, yo me encontraba también ligado a la herencia cultural germano-austríaca.

Después de que mi ser interior recibiera ese primer impacto –sorprendente y que aparentemente lo cambiaba todo– la vida siguió su curso. Tuve que hacer frente a las realidades que hasta entonces habían sido parte de mi vida. La mayor parte de mi existencia se inició en Chile, mi esposa y mis hijos habían nacido allá. Y previsiblemente, mi futuro también proseguiría allá. ¿Y me siento yo en Praga, o en Viena, o en Leipzig tan en casa como los demás que viven allá? Al menos ante esta pregunta la respuesta es clara: ¡no!

Todo se volvió más complicado a raíz de los acontecimientos descritos, pero me acercaba a la verdad y ésta rara vez es simple. No quisiera, sin embargo, dar la impresión de que Praga de 1966 a 1968 fue un punto final en mi desarrollo. Seguramente fue un hito, que me confrontó muy brutalmente con la realidad. Desde ese momento en adelante tuve que encarar en forma consciente esa realidad y tratar de sacar las conclusiones más positivas posibles.

Regresamos a Chile bajo el impacto directo de la entrada de las tropas del Pacto de Varsovia a Checoslovaquia. Por lo demás, esa fue la segunda ocupación que me tocaba vivir allá. Los primeros meses después del retorno a Chile fueron tiempos muy difíciles, y sufrí una verdadera depresión. Las causas eran numero-

sas: tener que comenzar de nuevo las vivencias políticas que me habían insegurizado mucho; pero con seguridad la principal fue tomar conciencia de tener que reintegrarme a mis tareas bajo condiciones totalmente nuevas, de que mi actitud hacia mis colegas, hacia mis tareas artísticas, pedagógicas y políticas tenía que ser completamente distinta.

Gracias al hecho de que llegué con mi diploma del Conservatorio de Praga, como también certificados del estudio de interpretación de la música vocal de Bach en Leipzig y de música isabelina en Londres obtuve un cargo de profesor titular en canto en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile. Contribuí a fundar la Opera Nacional y no faltó qué hacer. Como cantante, y también como pedagogo intenté –y creo que en parte lo logré– llevar a la práctica tanto los resultados de mis estudios como mis vivencias y reflexiones. Tal vez gracias a eso mis clases se volvieron más interesantes y obligaron a mis alumnos a pensar, ocupación que en general no resulta muy difundida entre cantantes.

Comenzó la campaña electoral para la presidencia, y las fuerzas progresistas unidas llevaron por cuarta vez como su candidato al Dr. Salvador Allende, quien era socialista, un verdadero demócrata y con reales posibilidades de ganar. Mi entusiasmo volvió a despertarse y colaboré en la campaña como artista. Como todos saben, Allende sí ganó las elecciones. En ese momento no podía ni soñar cómo influiría ese acontecimiento y su desarrollo ulterior sobre mi vida.

Durante los casi tres años de Gobierno Popular se lograron muchas cosas positivas, o al menos honestamente se intentó lograrlas, y también se cometieron muchos errores. Sin embargo, hasta su violento final, fue un gobierno democrático.

En el campo de la cultura tratamos de democratizar el arte; es decir, antes de todo permitir que llegara a los que por motivos económicos no conocían lo que era gozar del arte. Algo se consiguió, pero no mucho; faltó tiempo.

Pero no es el objeto de este artículo analizar el desarrollo político en Chile, el cual finalmente llevó al golpe militar. Las últimas semanas antes del 11 de septiembre de 1973 fueron dramáticas. La situación en general se hacía cada vez más vulnerable, se esperaba el fin del gobierno de Allende; pero nadie pensó que los militares chilenos actuarían con brutalidad sangrienta –innecesaria por lo demás– como la que de hecho emplearon.

Pocos días después del golpe, organismos de seguridad militar llegaron a la Universidad buscándome tanto a mí como a varios otros colegas. Tuve que esconderme. También mi esposa y mi hija mayor estaban en peligro, y así se repitió casi exactamente el destino que habíamos sufrido tras la invasión nazi a Checoslovaquia.

Tres semanas después del golpe pudimos salir del país con la ayuda del hermano de un alto oficial. Dos días después de nuestra salida, mi esposa y yo fuimos despedidos de la Universidad; el decreto decía: “con prohibición de pisar el recinto universitario”. Pero la causa de nuestra exoneración no se señalaba.

Poco después del golpe recibí de la embajada de la República Democrática Alemana (RDA) una invitación para refugiarnos en ese país. Pensamos que sería por un corto tiempo y aceptamos agradecidos. Siete años vivimos en Berlín. Yo

obtuve un cargo de profesor titular de canto en la Escuela Superior de Música "Hanns Eisler" y como cantante realicé numerosos conciertos tanto en la RDA como en otros países europeos, sobre todo en la República Federal de Alemania y en Berlín Occidental. El hecho que Berlín, habiendo representado para nosotros una vez el terror mismo, se convirtiera ahora en nuestro lugar de refugio, era un verdadero símbolo de los cambios ocurridos en el mundo.

Un nuevo exilio, esta vez con plena conciencia y con todos los variados problemas que conlleva un exilio político. Organizaciones de exiliados dogmáticas, que nos complicaban aún más un destino ya de por sí difícil. En este sentido el socialismo "real existente" ofrecía las más extremas contradicciones. Recibimos una verdadera y conmovedora solidaridad de parte de las autoridades y de la población. Al mismo tiempo se daba la peculiar situación que las organizaciones de chilenos tenían un poder casi absoluto sobre los exiliados individuales, poder que a menudo fue utilizado de la manera más abusiva.

Mi trabajo musical fue en gran medida satisfactorio. El problema de mis raíces, o de mi falta de raíces, volvió a primer plano. Debido al idioma y al pasado cultural me sentía como en casa, y creo que mi trabajo en la Escuela Superior fue bastante exitoso.

Refiriéndose a mis conciertos alguien escribió en ese entonces que en mi estilo interpretativo "se ligan de una manera interesante y feliz la formación en Europa y en Sudamérica". A menudo me detuve a pensar si acaso aquello era verdad, y si lo era, en qué consistía esa ligazón; más adelante volveré sobre esta cuestión.

Los años en Berlín no fueron años fáciles, fueron años de un típico exilio político como ya hemos señalado. No obstante, sería muy injusto no recalcar que de ninguna manera fueron los peores años y que en muchos sentidos en ese período vivimos mucho de positivo, humana, social y artísticamente. Una gran parte de nuestra actividad y energía la dedicábamos a la solidaridad. Vivíamos pendientes de las acongojantes noticias de Chile y los asesinatos y torturas se referían también a amigos y conocidos. Durante los últimos años de nuestra estadía en Berlín, mi esposa y yo resolvimos retirarnos de la actividad política partidaria. No podíamos seguir tolerando la contradicción entre la lucha por la democracia y la pertenencia a un partido que en su esencia era no democrático. Las experiencias vividas en Berlín en este sentido, principalmente en nuestras propias organizaciones, fueron decisivas.

Mi esposa era de opinión de tratar de volver lo antes posible, para que nuestros hijos no vivieran como su padre, sin saber realmente adónde pertenecían. Ellos, por su parte, ya eran mayores y opinaban lo mismo.

Nuestra hija mayor vivía en Francia. Nuestro hijo se había diplomado como ingeniero en Freiberg y la menor acababa de terminar su bachillerato en Berlín. De manera que a mi alemán praguense se agregó el berlinés de nuestra Karla y la forma de hablar sajona de nuestro hijo Paul. Y así, el año 1980 resolvimos nuestro regreso.

Los primeros años en Chile fueron muy terribles. Al comienzo yo fui particularmente hostigado. Recibí "visitas" y llamadas telefónicas intimidatorias, y ocu-

rrió que a amigos y colegas se les hizo saber que si trabajaban conmigo podrían sufrir inconvenientes. Debido a eso, por ej., no pude conseguir un acompañante ni para mí ni para eventuales alumnos particulares de canto. Los primeros alumnos llegaron de una manera casi conspirativa. Poco a poco –tomó años– la situación se volvió más tolerable hasta que finalmente logré recuperar mi puesto en la Universidad, de la cual fui expulsado de manera totalmente ilegal.

En Chile se esperaban grandes cambios. Por primera vez después de 16 años habría elecciones en Chile, y pensé de que también en nuestro país se iba a imponer la tendencia a la democracia.

Y entonces, en un período de la vida en que una gran parte de nuestro interés y de nuestra energía va hacia los nietos, y en el cual también tenemos que destinar parte importante de nuestras fuerzas a cumplir las nuevas tareas –me refiero a la creación de una nueva vida cultural en Chile– (y quién puede tener mejor nariz que yo para captar todas las taras que puede haber dejado un período tan largo de fascismo y militarismo), y entonces, como ya se dijo, llega la invitación a publicar este trabajo y siento la necesidad de volver nuevamente a reflexionar en torno a estas cosas que en tantas etapas de mi vida me han preocupado.

Anteriormente cité un comentario en el cual se hablaba sobre una positiva ligazón entre mi formación europea y sudamericana. Creo que el autor de ese comentario comete un error. Yo no creo que se trate de la formación. Se trata mucho más, de cómo el exilio, la emigración y todo lo que tiene relación con aquello que nos marcó: idiomas antiguos, idiomas nuevos, paisajes antiguos, paisajes nuevos, paisajes de la naturaleza y de la cultura. Es obvio que nadie puede pasar por acontecimientos tan impactantes sin que éstos dejen una huella profunda en sus pensamientos, en sus sentimientos y en lo más íntimo de su ser. Cada una de las culturas vividas forma una capa, que junto a las otras se van influenciando mutuamente. Y se agrega el elemento que las funde: la peculiaridad del destino judío de nuestra generación. La búsqueda a menudo desesperada de una pertenencia cultural, que sólo rara vez se puede hallar por completo.

Seguramente en este campo no puede haber un denominador común. Se trata de individualidades diversas, con vivencias diversas, pero de todas formas talvez se puedan encontrar ciertas características comunes más o menos marcadas, o mucho más o mucho menos marcadas.

Y para terminar, la gran pregunta: ¿se pone en evidencia todo eso? Y de ser así ¿cómo se pone en evidencia en la expresión artística del músico afectado? Siguiendo la línea de mi pensamiento debería llegar en general a la conclusión de que la respuesta es sí. Es casi imposible pensar que migraciones, transplantes, confrontaciones con una violencia cruda, luego nuevamente con solidaridad, dudas e inseguridades, y frente a todo eso el trabar conocimiento con mundos completamente distintos y con otros valores, no provoquen cambios en el sensible espíritu de un músico.

Ciertamente resulta muy difícil probar algo así, y también debería resultar difícil darse cuenta de cómo esto se pone en evidencia en cada individuo. Tampoco significa que esta manera de hacer música, resultante de todas estas vivencias, sea mejor o peor; es simplemente diferente. Y gracias a ello, un enriquecimiento.

Muchos hechos interesantes y conmovedores saldrán a luz cuando alguna vez musicólogos e historiadores investiguen la producción de los músicos forzados al exilio por el nazismo hitleriano, desde el punto de vista de la peculiaridad que les imprimió el exilio y sus consecuencias. Y debido a ello ¿cuántos hechos históricos no serán quizás vistos bajo otro prisma?

Del indecible sufrimiento que arrasó con la mitad del mundo y casi exterminó pueblos enteros, brota una pequeña flor: el aporte creativo de los artistas exiliados.

Del exilio

por
Hernán Barria

Esta reseña es el resultado de una invitación de la *Revista Musical Chilena*, hecha llegar a diversos músicos nacionales, que tienen experiencias personales con el exilio al que nos obligó el Demente¹. En los nombres de los que tengo noticias, me parece muy justo el interés de la Revista. No es mi caso, no soy figura nacional ni creo tener fama alguna, no fui un gran ejecutante y creo que sólo me conocen los que fueron mis alumnos y unos pocos cercanos con los que tuve la suerte de trabajar. Por lo tanto será mejor que me identifique claramente antes de hilvanar los recuerdos y las experiencias de esos años de desarraigo obligado.

Soy en primer lugar normalista y maestro de música. Estudié en la Escuela Normal Camilo Henríquez, de Valdivia, la más musical de las escuelas normales del país, obtuve título de la especialidad en la Escuela Normal Superior José Abelardo Núñez. Hice clases en ambas escuelas. Estudié piano en Valdivia y violín en el Conservatorio Nacional. Toqué el violín en la Orquesta Sinfónica de Chile, enseñé en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y en el Conservatorio de La Serena, inventamos una Escuela de Música en la sede de Temuco de la Universidad de Chile, hasta que llegó un rector designado "con cara de UDI"², el que en marzo de 1976 me comunicó que la Escuela de Música y la Orquesta Filarmónica, que constituimos con el profesorado y alumnado más avanzado "no era una necesidad en los futuros planes de Sede". Ante semejante discurso perdí la serenidad y le dije algunas cosas que me costaron muy caras, terminando con mi carrera de 28 años de hacer y de enseñar en la patria. De un día a otro todas las puertas se cerraron férreamente. Ninguna posibilidad de trabajo ni en Concepción, ni en Santiago, ni en Valparaíso, ni en Antofagasta. Me sentí vigilado y perseguido. Avisé a mi Partido, el Comunista; me recomendaron la salida del país y se iniciaron los trámites, y así aterricé con mi compañera y mi pequeño hijo en el blanco aeropuerto de Estocolmo, Suecia, en diciembre de 1976, sabiendo sólo que era la patria de Ingrid Bergman y la sede de los Premios Nobel. No sé cómo estarán allá las cosas hoy día, pero entonces Suecia era un país acogedor y comprensivo para los perseguidos del mundo y se iba llenando de

¹El general Augusto Pinochet, jefe de la junta militar que derrocó al Dr. Salvador Allende, presidente constitucional de Chile, el 11 de septiembre de 1973.

²Unión Demócrata Independiente, partido político que apoyó la dictadura militar.

latinoamericanos: argentinos, uruguayos, brasileños, guatemaltecos y chilenos que buscaban salvarse y rehacer sus vidas y junto a ellos miles del medio oriente, que ya sufrían las dentelladas de los emperadores del petróleo.

Me mandaron a estudiar el idioma para insertarme en la vida laboral y el Servicio Social me asignó un estipendio para sostenerme. Dos años luchando con el idioma sueco que estimábamos inútil, porque en nuestro trastorno no asumimos nunca lo larga que sería nuestra condena, hasta que finalmente uno de los profesores de la escuela que nos ayudaba a tratar de encontrar trabajo llegó alborozado, porque finalmente lo habíamos logrado. Más o menos en el concurso número 16 al que me había presentado en el campo de la actividad musical, llegó la noticia que en Falköping, una pequeña ciudad a 300 km al sur de Estocolmo, necesitaban mis servicios en la Escuela Municipal de Música. Sólo al llegar allá me di cuenta que no fueron mis méritos los que habían producido el milagro, sino que "ningún músico sueco se interesó por el cargo", porque con todo lo solidarios que eran, los suecos estaban primero, lo que me parece muy justo. Tuve suerte, mucha suerte. Falköping es una pequeña ciudad, centro agrícola-ganadero y por lo tanto no había población de inmigrantes, los que iban principalmente a los grandes centros industriales donde su mano de obra era requerida; por lo tanto, no tuve jamás problemas ni por mi nacionalidad ni por el pobre idioma sueco que manejaba. Al principio me batí con un folletito, que era una especie de compendio de vocabulario musical del italiano traducido al sueco, con el que fui entendiéndome con mis alumnos y con los colegas, todos los cuales fueron muy pacientes, fraternales y comprensivos; además, encontré a un colega que había trabajado veinte años en el Marruecos español y con una jovencita que era estudiante de flauta y que seguía en la secundaria un curso de idioma español. Ambos fueron una verdadera bendición para alertarme sobre lo que pasaba, lo que había que hacer y las decisiones que se tomaban en las reuniones de profesores.

El ingreso al mundo real del trabajo, separado ya de la Escuela de Idiomas y de los demás exiliados latinoamericanos, me permitió poco a poco aceptar la idea de que el regreso a la patria no sería ni fácil ni en un período breve. Me dediqué de lleno al trabajo docente como maestro de instrumentos de arco y piano.

Las escuelas municipales de música en Suecia formaban parte de un tejido social que el Estado sostenía, cuyo objetivo fundamental era el de evitar que la muchachada tuviera tiempo para callejear. Formaban parte de ese tejido distintas disciplinas deportivas y artísticas, en recintos especiales para jóvenes, los que existían en todos los barrios de todas las ciudades del país. En el caso de las escuelas municipales de música, la idea central no era la formación de músicos, sino, lo repito, la entretención del alumnado que al cumplir su jornada escolar diaria quedaba libre porque nadie llevaba tareas para la casa. Todo el trabajo escolar diario terminaba en la escuela, en la que debían hacerse todos los trabajos. Me costó mucho entender esto, y no pude aceptarlo nunca, pero como no me podía oponer a la norma general, distribuí mi tiempo ajustándome cuidadosamente en los casos en que no veía futuro y dándole a los talentosos e interesados todo el tiempo que requerían, como consecuencia de esta medida era yo el que cerraba la Escuela diariamente, sin importarme las horas extras que hacía. En Suecia na-

die trabaja horas extraordinarias sin salario agregado, yo jamás lo pedí, entendí que había tenido una gran suerte en lograr un trabajo en mi especialidad, situación que fue siempre una excepción entre todos los exiliados que conocí. Sigo pensando que fue una decisión adecuada, con ella pagué en parte la acogida que me fue dispensada, y logré que un porcentaje importante de mis alumnos pudieran acceder a escuelas de música de las grandes ciudades, con el fin de continuar estudios y ser hoy violinistas, violistas, violoncelistas, profesores de música o maestros de capilla (pianistas que derivaron hacia el órgano para trabajar en las iglesias protestantes de todo el país).

Paralelamente a mi tarea docente para con mis alumnos empecé a hacer música de cámara con varios de mis colegas. A través de este trabajo enriquecimos el aporte de la Escuela al ámbito cultural de la ciudad y mis colegas elevaron su nivel profesional, con el que el alumnado en general resultó beneficiado, yo pude satisfacer mi viciosa afición a la música de cámara y hacer amigos entrañables, con algunos de los cuales aún mantengo relaciones epistolares.

Muy pronto, tanto los colegas como mis alumnos, empezaron a pedir música chilena y latinoamericana. Yo no tenía material, sólo mi memoria y debí recurrir a las más clásicas de nuestras canciones y danzas: Violeta Parra y sus hijos, Patricio Manns, Víctor Jara y las más conocidas sambas argentinas que son también patrimonio nuestro. Escribí para cuerdas con y sin piano, para trío de maderas (flauta, oboe, clarinete), siempre teniendo en cuenta los niveles de los destinatarios, con resultados que me siguen pareciendo muy positivos.

El tiempo fue pasando y nuestro hijo ya estaba por terminar la educación básica. Nos daba mucho miedo que siguiera creciendo y terminara echando raíces allá, era claro para nosotros que ese no era nuestro lugar y que la condición de extranjeros algún día nos sería cobrada a nosotros o al niño. Nuestra situación ante el gobierno de la dictadura era inabarcable, nunca pudimos obtener una respuesta clara en la Embajada de Chile en Estocolmo. Quizás esa era otra forma de tortura a la que nos sometían, pero un día, imposible de olvidar, llegué a la Embajada para darle continuidad a la vigencia de mi pasaporte y me encontré con una muchedumbre de chilenos que se la habían tomado, y que naturalmente no permitían la entrada para la realización de trámite alguno. Habían asesinado a Parada, Natino y Guerrero, éste último había sido mi alumno en la Escuela Normal J.A. Núñez. La pena de todos era muy grande y la indignación aún mayor. En la calle me encontré a un compatriota que las oficiaba de agregado cultural del gobierno sandinista en Suecia. Él me informó que en Managua estaban pidiendo un maestro que se hiciera cargo de la Orquesta de Cámara Nacional, y que el gobierno sueco había aceptado hacerse cargo del mantenimiento de la música en la tierra de Sandino, por el plazo de dos años. Me la pintó en colores³. Consultado el asunto con mi compañera, llegamos a la conclusión que esa era la oportunidad de abandonar Suecia y acercarnos a la patria, a la vez de darle a nuestro hijo la ocasión de conocer, en vivo y en directo, el drama latinoamericano, además de

³"Pintar en colores" = describir muy positivamente una situación.

las razones por las que un continente tan rico estaba en niveles tan altos de pobreza e injusticia.

Mis colegas, los padres de mis alumnos y mis alumnos armaron una alharaca horrible para convencerme de la locura de ese traslado. Desde sus puntos de vista, sin duda tenían razón y mucho miedo a lo que nos esperaba en Managua. Las pocas noticias que llegaban de ahí hablaban más de los contras que de la acción del gobierno sandinista por la liberación de la patria de Rubén Darío. Sufrí muchas penas por tanto cariño y preocupación y a la vez tuve ocasión de comprobar que mi trabajo en la Escuela no había sido en vano, porque había logrado una relación muy afectuosa con todos los que de un modo u otro se relacionaron conmigo. El segundo semestre de 1985 fue lo más duro de la estancia en Suecia, porque todos estaban en contra de nuestra decisión y no perdían ocasión de manifestarse. Con todo y contra todos los plazos se cumplieron y en los últimos días del año 1985, otra vez con panorama blanco por la nevazón invernal, tomamos el tren a Estocolmo y de ahí el avión que, con escala en La Habana, nos llevaría de vuelta a nuestro idioma y de vuelta al abrazo con los hermanos de nuestra sangre latinoamericana.

Cuando finalmente llegamos a Managua se reinició inmediatamente el contacto real con el subdesarrollo y la pobreza. Nuestro hijo lo graficó en una frase que no olvido: –Papá, dijo, este no es el tercer mundo, debe ser el sexto–. En una sola gran lección aprendió él las razones de nuestro subdesarrollo y ya nunca más tuvimos que argumentar ni explicar por qué estábamos donde estábamos. La casa que nos ofrecieron no era una casa, era una pieza y ahí vivimos, trabajamos y transpiramos los dos años más ajetreados de nuestras vidas. Comimos arroz con frijoles y frijoles con arroz durante dos años, porque la nación seguía asediada por la Contra en la frontera con Honduras, financiada descaradamente por los gringos.

La Orquesta de Cámara Nacional agrupaba a todos los músicos disponibles en el país, quizás 24 o 26 incluyendo los voluntarios extranjeros, algunos enviados por sus gobiernos y otros que llegaron por sus propios medios y que volvían a su país en las vacaciones a trabajar para juntar lo necesario para seguir manteniéndose. En el primer caso estaban tres soviéticos y, en el segundo, una norteamericana. Ellos hacían clases en la Escuela de Música, donde naturalmente nadie pagaba. Todo el servicio pertenecía al Ministerio de Cultura, dirigido por un sacerdote-poeta y manejado en los niveles funcionarios por poetitas menores, no siempre buenos y no siempre eficientes. El Comandante Ortega explicaba la cosa muy gráficamente para que el pueblo entendiera cabalmente el por qué del precario presente que les tocaba vivir: “Tenemos bloqueo yanqui y bloqueo muy serio. Todo lo que recibimos de fuera viene por vía de La Habana. Tenemos que elegir entre mantener nuestra independencia y soberanía o vivir de rodillas. Por eso nuestra mejor gente está en el ejército y por eso pasamos privaciones, porque a los soldados hay que mantenerlos y ellos no producen, nos defienden”.

La tarea de la Orquesta era la extensión y de la Escuela la docencia, tareas que se cumplían heroicamente. Ese era nuestro campo de batalla. Medios no teníamos, dependíamos para todo de la ayuda exterior. Repuestos para los instrumen-

tos y toda clase de accesorios los conseguíamos desde el exterior vía La Habana. Ahí jugaron mis amigos suecos un papel fundamental: arcos, cuerdas, zapatillas, cañas, etc., llegaron cada vez que las solicitamos. Sin ellos no habríamos podido funcionar. Teníamos una biblioteca de partituras y materiales musicales que casi no podíamos usar, porque nuestra Orquesta era de características muy anormales y los materiales que había los heredamos de la Orquesta Sinfónica que mantuvo la esposa del último Somoza, que debe haber sido una señora muy especial. Ella hizo construir un teatro para conciertos, el Rubén Darío, en el centro de Managua, que fue el único edificio que resistió el terremoto, y ella mantuvo la Orquesta Sinfónica con músicos mayoritariamente extranjeros, todos los cuales salieron arrancando cuando los sandinistas llegaron a Managua. Otra vez tuve que dedicarme a escribir música ajena para hacer posible su uso; a la música para cuerdas se le agregaron maderas y bronces cuando ello era posible, porque además nadie quería quedarse sin parte y la música sinfónica debía reescribirse en un buen porcentaje, para darle participación a todos nuestros instrumentistas reemplazando hasta donde era posible a los que no teníamos. Nuestra tarea empezaba en el Rubén Darío y abarcaba todas las iglesias posibles del país en donde pudiera realizarse un concierto. Donde fuéramos nos esperaba el pueblo con interés, entusiasmo, agradecimiento y orgullo; la receptividad era siempre de alto nivel, nuestros programas siempre se dividían en dos partes: la música nicaragüense y la internacional, la primera estaba a cargo del Director Titular de la orquesta, que era un maestro con una muy sólida formación, quien se dio a la tarea de escribir o de reescribir la música nicaragüense, entre la que destacaba una gran cantidad de música de raíces vienesas, que había sido muy apetecida por la gran burguesía nacional, cuando ellos eran los dueños del país. Curiosamente, esa música de la que habían quedado a veces sólo apuntes, era muy hermosa y muy fina. El maestro titular se dedicó a su reconstitución y fue agregando muchas otras de su cosecha, porque era un excelente compositor. El pueblo nicaragüense sanamente orgulloso, disfrutaba de esas obras con verdadera unción y orgullo.

Yo he tenido la gran suerte de hacer toda mi vida lo que me gusta, trabajando siempre sin límites de tiempo y sin sobresueldos, pero nunca trabajé tanto y en condiciones tan precarias como en Nicaragua. Fueron dos años intensísimos, sin pausa, pero me quedó la sensación de que ya que nunca pude tomar un arma para defender nuestros derechos, por lo menos aporté lo mío sin restricciones y de todo corazón. Nicaragua tiene un gran compositor, contemporáneo de nuestro Enrique Soro, y que también estudió en Italia: el maestro Luis Abraham Delgadillo. En 1987 se cumplía el centenario de su nacimiento, el gobierno sandinista había recibido de la familia del maestro la valiosa herencia de su trabajo de compositor, un gran baúl de manuscritos inéditos. El Comandante Ortega pidió que se le rindieran los homenajes correspondientes con un gran concierto, eligiendo del baúl lo que nos pareciera pertinente. No se me ocurrió preguntar por qué el maestro titular dio un paso al lado ante esta petición; el caso es que debí enfrentarme con el baúl, tragar polvo y, sin ninguna información previa, buscar entre esa impresionante cantidad de partituras manuscritas del maestro. Elegimos la *Sinfonía centro americana*, un *Concierto* para guitarra y cuerdas, además

de una *Sinfonía* para cuerdas. Con la orquesta que teníamos la tarea era imposible, pero los colegas afirmaban que si hacíamos coincidir el concierto con las vacaciones cubanas, contaríamos sin mayor dificultad con el trabajo voluntario de los compañeros de la Orquesta Sinfónica de Matanzas, con los que tenían muy buenas relaciones. Yo sabía del internacionalismo cubano, lo habíamos sentido en carne propia durante el gobierno del compañero Allende, por lo tanto no me cupo duda alguna que el proyecto era realizable. Un compañero músico que trabajaba en el Ministerio de Cultura se encargó de hacer los materiales sin disponer de fotocopidora, su trabajo fue lo más heroico de la jornada y todo estuvo listo en los tiempos previstos, iniciamos el estudio de las obras elegidas, para que cuando llegaran los colegas de Matanzas no desmereciéramos ante su alto nivel. El desempeño de los músicos cubanos no me sorprendió, ya que tenía información y conocimiento personal previo, pero pienso que es inimaginable para los lectores de la *Revista Musical Chilena*. Trabajamos como el que más, nunca escatimaron su esfuerzo, sufrieron todas nuestras carencias y con la alegría que los caracteriza y la responsabilidad revolucionaria que se les reconoce en todo el mundo, contribuyeron a que todo estuviera listo en los plazos establecidos. Hicimos un concierto en el Teatro Rubén Darío, además de las principales ciudades del país, con completo éxito y orgullo. La T.V. Nacional puso su parte y grabó el concierto. Imagino que cuando sea menester lo sacarán de sus archivos, y los colegas cubanos volvieron a Matanzas cargados con nuestro agradecimiento y admiración, pero en las vísperas de su regreso me invitaron a dirigir en Matanzas por dos semanas, las que fueron quizás las dos mejores semanas de mi vida de músico. Pedí a la Embajada Sueca en Managua que me ayudaran a conseguir materiales de compositores suecos y pagué así en Matanzas una deuda impagable que tengo con la patria vikinga. El embajador asumió el asunto como propio y el gran paquete de música llegó rápida y oportunamente. A comienzos de diciembre de 1987, cuando ya mis obligaciones en Managua habían terminado, viajé a Matanzas. Avión a La Habana y auto a Matanzas para dirigir una gran orquesta con dos programas y sus correspondientes repeticiones, no me percaté del cansancio que se me acumuló en los dos años más difíciles de mi vida. Volví a Managua envuelto por el cariño y la hermandad cubana de Matanzas. Nos vinimos a Chile sin saber si podríamos entrar (en Managua no había embajada chilena). En el aeropuerto de Pudahuel, con el alma en un hilo, no nos revisaron ni los bolsos de mano.

Después de un largo período de descanso reinicié con mi entrañable amigo, el violinista Carlos Alonso, mi actividad de música de cámara, que se enriqueció con la participación del violinista Juan Encina, con los cuales hemos entregado al vecindario de La Cisterna, donde vivo, hermosos recitales a los que de otro modo jamás este vecindario habría tenido acceso. Trataremos de seguir en esa agradable tarea, mientras nos queden fuerzas. Otros más jóvenes proseguirán esta labor cuando logremos que Chile cambie.

Alguna vez en Chile

por
Agustín Cullell

Año 1935. La situación política en España se deteriora aceleradamente. Un odio enconado multiplica los enfrentamientos entre bandos con ideologías irreconciliablemente antagónicas. La proliferación de huelgas, asesinatos y atentados masivos presagian el inexorable camino hacia la Guerra Civil.

Me encontraba en el paseo de cubierta, con mis manos aferradas a la baranda tratando de asomar mi cabeza a través de los barrotes mientras dirigía la mirada, fijándola inmóvil, en aquel muelle del que poco a poco nos estábamos alejando. Instintivamente desplegaba mis esfuerzos en el intento de evitar que la gente apretujada a mi alrededor me desplazara del sitio donde me había colocado mi madre. Ella, ubicada a corta distancia, sostenía a mi hermana en brazos y blandía un pañuelo blanco. Por un momento me volví para indicarle que yo no tenía pañuelo, y entonces me entregó el suyo que comencé a mover desesperadamente por encima del pasamanos, sitio al que mi pequeña estatura no podía llegar. Y torné a concentrar mi vista en las cuatro figuras que allá en el muelle agitaban sus brazos difuminadas por la exigua luz de aquella tarde invernal. En pocas horas finalizaría una etapa irrecuperable de mi niñez truncada por el desarraigo de un viaje cuyo nuevo destino se iniciaba precisamente el día de Noche Vieja del año 1935. En aquel instante una profunda congoja volvió a invadirme. De hecho la sobrellevaba a partir del momento en que mis padres, junto al abuelo, me comunicaron su decisión de abandonar Barcelona para trasladarnos a un país muy lejano —*más allá de todos los mares*, según mi rudimentaria manera de entender—, país que solían mencionar con frecuencia contando historias del tiempo en que ellos habitaron allí y donde residían familiares próximos. Además, una nueva y preocupante inquietud dominaba mis pensamientos: yo no sabía expresarme en aquel idioma “extranjero” al que llamaban castellano y que mis padres sí hablaban correctamente. Mi hermana y yo sólo conocíamos el catalán, nuestra lengua materna.

A mi deseo casi obsesivo por realizar un largo viaje en barco, surcando grandes océanos, se oponía la incertidumbre ante un futuro que apenas aceptaba con resignación, sino más bien con hostilidad. Pronto me situaría en un escenario desconocido del cual sólo poseía escasos referentes. Mi primera impresión la obtuve desde una de las pasarelas laterales que en la cubierta de proa se utilizan para maniobrar en los muelles: me hallé de pronto observando ensimismado como nos acercábamos lentamente hacia nuestra “tierra prometida”. Aún lejos, la vi-

sión de Valparaíso con su imagen de ciudad vertical extendida en forma de abanico; aquel enjambre inverosímil de casas superpuestas partiendo casi a ras de mar, dando la impresión de querer arañar el cielo en su alocado ascenso a la cima de los montes, suponía –luego lo confirmé– mi encuentro con uno de los más fabulosos puertos donde los hubiere, puerto legendario por excelencia entre sus iguales de los mares del sur, cuyas fantásticas historias, reales o no, glosaban los marineros en sus bucólicas correrías por todos los bares del mundo. Y si bien durante aquella mañana del 25 de enero no podía menos que admirar el asombroso paisaje desplegado ante mi vista, por otra parte no experimentaba emoción alguna al contemplarlo. En aquel instante mi capacidad de conmoverme se encontraba bajo mínimos y un sinfín de ideas confusas rondaban por mi cabeza. Aquellos temores que surgieron antes de iniciar el viaje ocupaban otra vez mis pensamientos. Llegaba la hora de enfrentarme a una realidad inédita para mí, a un nuevo hábitat de costumbres y modos de vida completamente ajenos a los que había conocido, y sobre todo en los que me había formado durante la etapa inicial de mi infancia.

Como le ocurre a cualquier inmigrante superado al fin ese primer sentimiento de amor/odio hacia la tierra de adopción, en el caso de un niño el período de ajuste suele ser breve. Para mí lo fue. Ciertamente Chile en aquellos años, y en todos los aspectos deseables, era como un refugio balsámico para quienes tuvieran que abandonar su lugar de origen y encontrar otro donde vivir. Nación privilegiada, poblada por gente hospitalaria y afable; un medio grato, próspero a la vez que estimulante, con un sorprendente desarrollo en los campos de la educación y la cultura, todo ello configurando el distintivo de una admirable sociedad; entonces y por varios años más ejemplo de democracia estable para el conjunto de Iberoamérica. El país donde se educó mi madre a comienzos del siglo XX mientras cumplía su primer exilio (nuestra familia no es otra cosa que una historia continua de desarraigados); el lugar que me proporcionó durante 38 largos años todo cuanto he logrado conseguir personal y profesionalmente en el curso de mi vida y que ahora, como epílogo de aquel pasado irreplicable, sólo me resta una inmensa deuda de gratitud de la cual quiero dejar expresa constancia en estas líneas... porque hubo un 11 de septiembre.

Aquel martes negro emisarios del terror y la barbarie asolaron la nación transformándola en un gran Archipiélago Gulag. El más abyecto de los totalitarismos urdió una siniestra trama de agujeros negros que engullía asesinados y desaparecidos como si de venganzas tribales se tratara, con violencia irracional fanática e inmisericorde, causando la tortura a miles de víctimas, engendrando en millones la metálica viscosidad del miedo... con un claro mensaje: “Señores, la muerte no hace prisioneros”. A partir de ahí, el mismo asfalto por el que un día transitó la esperanza fue profanado por los cuervos. Queda para la eternidad el apocalíptico espectáculo de “La Moneda” en llamas, aquella horrible visión que impregna nuestra memoria y nos ahoga en una marea de humo. Como a los supervivientes de los grandes naufragios aún me persigue el gran silencio sepulcral que a modo de Requiem se extendió por toda la ciudad de Santiago al finalizar la Obertura de aquel sangriento drama. Con el estallido de odio y muerte la fisonomía de Chile y de nuestras conciencias quedó para siempre mutilada, y ¿quién sabe si al fin y al

cabo no fuera ésta la mayor de todas las derrotas! Para muchos ya no hubo más alternativa que abandonar el país. Fruto de la urgencia –fui exonerado de todos mis cargos– una invitación oportuna cursada por la Universidad de Costa Rica y gestionada a través de familiares nos facilitó a mí y a mi gente la salida del infierno. Pero esta vez no haríamos el viaje en busca de ninguna “tierra de promisión”, ese ámbito supuestamente mágico y extraordinario que debería colmar nuestras vidas en el horizonte de una nueva realidad, sino la simple y apremiante búsqueda de un sitio donde buenamente se pudiera vivir en paz.

Al mencionar este hecho no quiero eludir la reflexión que tantas veces me he planteado durante estos años. ¿Es justo entender por exilio sólo aquello con lo que más directamente lo identificamos, es decir, desarraigo, inadaptación, temor a lo desconocido, añoranza, dificultades para iniciar una nueva vida, etc.? Y la respuesta es no. Hay circunstancias que si bien no son comparables con la tragedia del propio destierro, sus manifestaciones originan, sin embargo, profundas grietas en nuestro equilibrio emocional y se entrelazan con aquél. Suelen aparecer progresivamente cuando los valores que nos forjaron, a los que uno sirve y de los que aún se nutre, comienzan a deteriorarse irremisiblemente hasta que nos golpean el alma y nos remueven las entrañas a golpe de sueños fallidos. Entonces tratamos desesperadamente de recuperarlos sobrecogidos por el infortunio existencial, la angustiada certeza de protagonizar sólo el epitafio de una época que se cierra definitivamente con la pérdida irreparable de estos mismos valores, que nos margina sin compasión, donde incluso el lenguaje con el cual solíamos entendernos ya no es ni siquiera el mismo.

Un accidentado viaje, un nuevo territorio, una sociedad diferente. Este segundo exilio –luego vendrían otros: Colombia, un regreso frustrante a Chile y finalmente la reinserción en mi patria de origen, si bien no en mi tierra natal– sería con mucho el más amargo de todos. Lo mejor de nuestras vidas había quedado atrás, anclado en aquel bello país de geografía disgregada junto a una multitud de recuerdos desperdigados por cada uno de sus rincones. Afortunadamente para el conjunto de refugiados que llegamos a nuestro nuevo destino formando parte de aquella inmensa diáspora que se repartió por todo el mundo – muchos perdidos ya en el tiempo – Costa Rica era, y sigue siéndolo, un increíble oasis en el contexto de la convulsa Centroamérica. El entonces presidente, José Figueres, mantuvo junto a su pueblo una excepcional actitud de generosa hospitalidad hacia el exilio procedente del Cono Sur, particularmente el nuestro. Confieso que no imaginé que en aquel pequeño país, cuya divisa era su culto a la paz, la libertad y los valores democráticos, pudiera coincidir un número tan elevado de profesionales y artistas chilenos. Universidades, empresas, televisión, música, teatro –sobre todo este último, que experimentó un auge inusitado debido en gran medida a la incorporación de 20 actores y actrices de primer nivel– nos abrieron las puertas, no sólo para que pudiéramos ganarnos el sustento, sino también para ofrecernos con ello un admirable acto de desagravio.

Recién llegado la Universidad de Costa Rica me designó catedrático en su Escuela de Artes Musicales, con la misión de planificar y coordinar la labor del Departamento Instrumental y de Canto. Tiempo después me correspondió

simultanear otras actividades, éstas con el Ministerio de Cultura Juventud y Deportes: la Dirección del Programa Orquesta Sinfónica Juvenil fundada en 1970 (modelo importado de Chile desarrollado en La Serena por el malogrado músico y mártir de la dictadura, Jorge Peña Hen, muy pronto imitado en otros países); la Dirección del Centro Interamericano de Estudios Instrumentales, organismo internacional dependiente de la OEA con sede en Costa Rica, y en 1980 tomar el relevo como titular de la Orquesta Sinfónica Nacional. Por otra parte reanudé mi actividad como director invitado participando regularmente en temporadas de conciertos con diversas orquestas del continente, así como varias españolas.

Los refugiados chilenos llegamos a Costa Rica muy abiertos de alma, muy dispuestos a lo que fuera menester y pronto nos constituimos en una de las colonias más activas de todo el exilio. Dentro de los límites que brindaba una semi clandestinidad, nuestro principal objetivo era naturalmente la lucha contra la dictadura. Ésta se llevó a cabo mediante la organización de asambleas, desfiles, denuncias, manifiestos y homenajes diversos, entre los que debo destacar por su trascendencia el acto solemne ofrecido en el Teatro Nacional en conmemoración al quinto aniversario de la muerte de Pablo Neruda. Bajo la dirección de Alejandro Sieveking, con la plana mayor de nuestros actores, texto de Mario Céspedes y fondo musical con trozos de obras chilenas grabadas de mis conciertos con la Orquesta Sinfónica de Chile, las repercusiones de este acontecimiento traspasaron las fronteras del país.

Por las noches un punto de reunión era *El Rincón Chileno*, especie de taberna situada en una de las calles principales de San José. Con frecuencia al salir el ritual consistía en dar unas vueltas por el Parque Morazán, en esa época corazón de la ciudad. Paseando una noche junto a un grupo de amigos –el Dr. Hugo Behm, ex Director en Chile del Servicio Nacional de Salud, con un año de prisión a costas; el actor Marcelo Gaete; Mario Céspedes, con una larga estancia en un campo de concentración, y el pintor Julio Escámez– nos topamos, conversando en una esquina del parque, con los senadores Anselmo Sule y Renán Fuentealba; cerca, les esperaba un auto y junto a éste un radio-patrulla de la Guardia Nacional velaba por su seguridad.

Yo conocía a Anselmo a raíz de su participación en alguna de las reuniones celebradas por la izquierda chilena en Costa Rica. En cuanto a Renán se encontraba temporalmente en el país previo su exilio en Venezuela y esa noche era mi primer contacto con él. Se notaba un hombre visiblemente abatido, ofreciendo una imagen reveladora de su precario estado de salud. Por considerarlo de valor testimonial intentaré reproducir parte de aquel encuentro.

- “*Alta es la noche y Morazán vigila...*”, exclamó Céspedes al saludar a ambos en alusión al poema de Pablo Neruda dedicado al prócer en su *Canto General*
- Senador, dije al estrechar su mano, nunca imaginé que el destino me proporcionara la ocasión de conocerle precisamente aquí, en este parque, y en tan penosas circunstancias para todos nosotros.
- Hice cuanto pude por evitar aquello, fue la inesperada respuesta de Fuentealba a mi saludo (según supe luego era su *leit motiv* exculpatorio). Lo he afirmado siempre y

muchos lo saben; pero nunca se imaginarán cuánto, y a continuación añadió con cierta tristeza: Lo terrible es que las profundas heridas y secuelas de nuestro drama no se cerrarán en decenios...y este es un hecho real que difícilmente se podrá evitar.

– No podemos ser pesimistas y aventurar un futuro tan negro, respondió Anselmo. Ahora sólo debe preocuparnos nuestra lucha para derribar la dictadura con todos los medios a nuestro alcance y el apoyo internacional; eso es lo que importa por encima de cualquier otra consideración.

– Sin duda; pero una cosa ya no tiene vuelta: nuestro rotundo fracaso... Todos fracasamos estrepitosamente ...por los motivos que fueran, y estamos pagando el precio. Ojalá las generaciones futuras tengan más suerte y no se dejen manipular por los intereses de siempre, ni por radicalismos –fueron las últimas palabras de Fuentealba antes de despedirnos–. Yo aún seguí caminando un trecho en compañía de Hugo Behm. Por un buen rato lo hicimos en silencio. De pronto mi amigo se detuvo y tomándome del brazo me dijo:

– ¿Te das cuenta, Agustín? Estamos jodidos... ¡y éramos los buenos! ¿No te parece un cruel sarcasmo? ¡Vaya!, siquiera ello nos permite llevar dignamente la cabeza en alto y tener nuestra conciencia limpia.

– Sí, es un consuelo, fue mi respuesta. Como en *Cyrano de Bergerac*, sólo que en plural: "ya podemos morir a solas con nuestro orgullo".

En 1979 inicié una estrecha relación con la Orquesta Filarmónica de Bogotá, ejerciendo hasta 1982 el cargo a distancia de director artístico. Ese mismo año una fuerte crisis económica afectó gravemente a Costa Rica, cuyo impacto más elocuente se produjo en el área de la cultura. En pocos meses la Orquesta Sinfónica Nacional perdió a la mayoría de sus profesionales y no se disponía de recursos para solucionar la tragedia. Como en tantos lugares hubo que acudir a la improvisación. Naturalmente ello causó un profundo deterioro en el rendimiento del conjunto. Habían pasado 11 años y en ese momento me di cuenta que mi tiempo útil estaba concluido. Tampoco tenía fuerzas ni mucho menos ánimo para protagonizar el tormento de Sísifo. Fue justamente en aquella etapa cuando recibí otra proposición de Colombia, esta vez de Cali, para organizar su actividad sinfónica, oferta que por cierto acepté. Como si se tratara de un hecho inevitable la operación éxodo entraba a formar parte de mi vida.

Tenía ante mí un nuevo camino que recorrer y lo emprendí casi con alivio. Tal vez porque representaba un claro avance el hecho de arrastrar cajas de un lado para otro sin la pesadumbre a cuestas. También deseaba con ello aminorar –y si fuera posible acabar– con el sentimiento de angustia e impotencia que es el hecho de hallarse partido en dos, que no otra cosa es el destierro: en un extremo el problema de la integración y en el otro un recuerdo torturante del pasado. Por aquel tiempo mi mujer y yo comenzamos a viajar con frecuencia a España. Nuestros hijos terminaban allí sus carreras y el país, a la muerte de Franco, había logrado consolidar su futuro instaurándose por fin un nuevo régimen democrático. Fue durante aquellos viajes cuando comencé a percibir la posibilidad de un regreso a mi punto de partida, un reencuentro providencial con mis raíces de origen; pero en cuanto a lo segundo la realidad se encargaría posteriormente de transformarlo en otra frustración.

Mi estadía en Cali como director titular de la Orquesta Sinfónica del Valle duró 7 años; años fructíferos en los que una pequeña orquesta de 35 músicos se convirtió en una verdadera sinfónica con un bien ganado prestigio en el ámbito nacional y más allá de sus fronteras. Mientras, proseguía mi actividad como invitado dirigiendo orquestas en diferentes países. De pronto (1987) recibí una sorpresiva invitación para dirigir dos conciertos con la Orquesta Sinfónica de Chile. Habían transcurrido 14 años desde que me ausentara de aquellas tierras gobernadas aún por la dictadura. Como lo suponía, aquel regreso temporal resultó en extremo emotivo. Me dispensaron un caluroso recibimiento. Todos..., incluso quienes días después del golpe pasaban a mi lado evitándome. Para mí fue como rescatar por breve tiempo el ayer al calor del afecto y la amistad con los amigos de siempre. En cuanto a lo demás..., bueno, la vida, los comportamientos, la manera de hablar (la gente por temor tuvo que aprender a expresarse en voz baja) mucho había cambiado; además, un alto índice de pobreza se advertía sólo con recorrer las calles de Santiago. A su vez la Orquesta Sinfónica era un conjunto que luchaba angustiosamente por la supervivencia. El derrotismo y la depresión hacían presa en sus filas; pero con todo ofrecieron lo mejor de sí para que mis conciertos obtuvieran un buen resultado.

Tres años más tarde, al caer la dictadura e iniciado el proceso de recuperación democrática, la Universidad de Chile me propuso asumir el cargo de director titular por el período de dos años. Era una oferta más que tentadora, emocionante. Significaba quizá la posibilidad de reactivar mi ya descartada reinserción en aquel país; así que acepté. Sin embargo, durante este último tiempo y a raíz de problemas endémicos (económicos, artísticos, directivos, además de otros), la atmósfera de su ambiente musical se había enrarecido notoriamente. De igual modo, a causa de deserciones por jubilación o contratos en el extranjero, la plantilla orquestal presentaba notables cambios y se hallaba compuesta en su mayoría por jóvenes. Pero muchas más cosas habían cambiado en Chile durante mis años de ausencia que no pude detectar la vez anterior. Para mí se trataba ahora de un país diferente, extraño, desconcertante, desconocido. Era otro país. Tampoco hubo esta vez un cálido recibimiento. Un sector importante de la orquesta junto a la directiva del Centro de Extensión Artística y Cultural (CEAC) al que la Orquesta pertenecía, había rectificado el acuerdo favorable a mi candidatura como titular y se decantó por otra opción, si bien la autoridad universitaria mantuvo el compromiso original. De ahí en adelante me esperaba una ingrata tarea. Excepto para un reducido grupo de amigos, mi relación con colegas, ex compañeros de ruta y demás gente conocida, resultó claramente forzada. No cabe duda que en semejante situación yo no era la persona idónea, ni mucho menos era el momento adecuado, para cumplir con éxito mi cometido. Es cierto, los músicos habían luchado contra la dictadura, sufrido por ello momentos muy amargos, pero mi impresión es que no sabían qué hacer con la libertad, y como en el "Síndrome de Estocolmo" añoraban inconscientemente –aún odiándola– la dureza del verdugo. Por supuesto yo ahí no encajaba.

Al término de mi contrato quedaba explícito que ya no tenía nada que hacer en Chile, salvo con motivo de alguna que otra visita puntual. Paradójicamente mi

estadía se había transformado sólo en otra prolongación más del desarraigo. Sin embargo no por ello dejé de experimentar una cierta satisfacción. Había logrado finalizar mi extensa cruzada americana en el lugar donde ésta se inició, al mismo tiempo que cerraba también allí mi capítulo como director titular. La próxima parada sería ya el regreso definitivo a la Península Ibérica.

Pero deambular por el mundo dejando en cada sitio jirones de vida, ser una especie de desterrado perpetuo, un tráfuga, suele pasar una costosa factura. Al final uno se transforma en ciudadano de ninguna parte (decir ciudadano del mundo sería pretencioso). Y eso nos ocurrió a mi mujer y a mí al regresar a España. No teníamos vivencias en qué apoyarnos y todo nos resultaba ajeno; porque ser de un país implica no sólo el acto de nacer en él sino el de convivir, tener raíces verdaderas con el suelo que se pisa; pero en mi caso las había perdido. Durante todo este tiempo cuando me dirijo a alguien siempre me enfrento a la eterna pregunta: ¿Usted no es de aquí, verdad?, y yo suelo contestarles: "Mire usted, mi pasaporte reza español, pero, en realidad, yo sólo soy un ciudadano del exilio".

Músicos y exilio

Por

Miguel Castillo Didier

El golpe de estado de 1973 significó un quiebre brutal en la historia de Chile. Se impuso a sangre y fuego un programa de destrucción de instituciones, tradiciones y valores; la persecución de ideas, el aniquilamiento de los partidos políticos, el aplastamiento de toda expresión de disidencia. En lo económico-social, se trataba de barrer con todo lo que significara algún freno a una política económica encaminada a destruir el patrimonio público y abrir vías al más ilimitado afán de lucro.

La cultura y la educación, ligadas indisolublemente a la conciencia democrática y humanista del pueblo chileno, tenían necesariamente que recibir golpes muy fuertes de la dictadura militar. Y así fue, en efecto, desde los primeros días. La intervención de las universidades tuvo por objeto sojuzgar toda expresión de pensamiento humanista y crítico. Más tarde, a aquel objetivo se unió el de limitar los medios y el radio de acción de las universidades estatales para abrir paso al negocio de la educación superior privada.

En el campo de la música y los músicos, como en todos los aspectos de la vida nacional cultural, los golpes de la dictadura y sus efectos fueron duros. En los primeros treinticinco días desaparecieron, fría y brutalmente asesinados, Víctor Jara, compositor, intérprete popular, hombre de teatro, y Jorge Peña Hen, compositor, director de orquesta, pedagogo, organizador. Ambos eran profesores universitarios; ambos, figuras de gran trayectoria en sus campos de actividades; artistas de prestigio nacional e internacional; ambos, hombres comprometidos con la visión de una sociedad más humana y más justa, en la que la música estaría al alcance de todos los sectores sociales. Muertes, separaciones forzadas, interrupciones de obras, cortes de estudios, alejamiento forzado del país, precaria sobrevivencia en otras latitudes; vida en la angustia de oscilar entre la esperanza y la desesperanza de un regreso a la patria y del reintegro a las tareas abandonadas. Miles y miles de chilenos vivieron estas experiencias. Entre ellos también músicos, compositores, musicólogos, grupos musicales, estudiantes de música. Algunos pudieron regresar. Otros debieron quedarse en el país que se transformó en una segunda patria.

El exilio del músico significó inicialmente el quiebre de su actividad en Chile, en su medio. Luego, la necesidad de acercarse y tratar de integrarse al medio musical del país donde le tocó llegar, lo que implicaba también introducirse al

conocimiento de la historia de la música y más ampliamente de la cultura de esa sociedad.

A partir de este punto, tenemos que reducirnos a exponer nuestra experiencia.

La carrera de Interpretación Superior de órgano que seguíamos en el Departamento de Música de la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas, quedó interrumpida el 11 de septiembre de 1973. Yo formaba parte en ese tiempo de la "Comisión de Instrumentos Históricos", creada por una ley de 1969. Verbalmente, se me comunicó que no podía seguir integrando esa comisión por mi presunta calidad de marxista. Mi trabajo de catalogación de los órganos del país quedó igualmente interrumpida a raíz de las dificultades laborales y personales que acarreó el golpe para mí. La idea de escribir una biografía del maestro Jorge Peña Hen, concebida poco después de saber de su asesinato y motivada por el deseo de dar a conocer su maravillosa labor, tronchada y silenciada, tampoco pudo materializarse. Me parece que alcancé a participar en uno o dos de los últimos recitales que dio la Asociación de Organistas de Chile, a la que pertenecía, antes que, de hecho, por la dispersión de sus miembros, este organismo también desapareciera.

Después de haber colaborado, en la medida de mis fuerzas y junto con mi esposa, en labores relacionadas con la denuncia de las violaciones de los derechos humanos y ayuda a las víctimas, sin haber tenido jamás la idea de salir del país, me vi en 1976, de un día para otro, fuera de Chile, puesto en un avión que aterrizó en Caracas. Venezuela era un país del cual —dentro de la "interignorancia cultural" entre países hermanos— nada sabíamos, salvo que allí habían nacido Francisco de Miranda, Andrés Bello y Simón Bolívar (y de esos personajes sólo a Bello conocíamos por nuestros estudios literarios). No podía imaginar que allá llegaría a saber que aquel "Carreño" del *Manual de urbanidad* de que se nos hablaba cuando niños, había sido un venezolano, un músico, pianista, organista, compositor, maestro de capilla, llamado Manuel Antonio Carreño, hijo del mayor compositor colonial del país, Cayetano Carreño, y padre de una de las más grandes pianistas de la historia del instrumento, Teresa Carreño.

Llegué a un país de una muy interesante historia musical; de una música popular muy rica, variada y diferente de la nuestra. Poco a poco fui conociendo algo de la historia musical colonial de Venezuela y de la labor de rescate que habían realizado principalmente dos compositores y pedagogos: Juan Bautista Plaza (1898-1965) y Vicente Emilio Sojo (1887-1974); supe del gran movimiento musical de los años 20 y sobre todo de la década del 30, cuando esos dos maestros y otros como José Antonio Calcaño, Miguel Ángel Calcaño, Juan Vicente Lecuna, Ascanio Negretti, Moisés Moleiro, crearon dos instituciones fundamentales: la Orquesta Sinfónica Venezuela (equivalente a nuestra Orquesta Sinfónica de Chile) y el Orfeón Lamas, organización coral que lideró un formidable movimiento coral. Supimos de los compositores de la llamada Escuela Nacionalista, discípulos principalmente de Sojo: Evencio Castellanos, Gonzalo Castellanos, Antonio Lauro, Inocente Carreño, Antonio Estévez, José Clemente Laya y varios más. Y hasta tuvimos el honor y la emoción de conocer a algunos de ellos, como los maestros Castellanos, Estévez y Lauro.

Pude observar que en un medio musical tan rico y variado había una escasa actividad musicológica. Juan Bautista Plaza había desarrollado una importante labor. Y por entonces hacían importantes trabajos Luis Felipe Ramón y Rivera, violista, compositor y estudioso, y su esposa Isabel Aretz. Era muy escaso el material que permitiera adentrarse en la historia musical del país. Resultaba fundamental la obra de José A. Calcaño, *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas* (1958), obra utilísima, basada en una respetable cantidad de fuentes, pero, desafortunadamente, escrita como crónica, sin notas.

Gracias a la generosidad venezolana y a la ayuda del distinguido historiador José Luis Salcedo-Bastardo, pude comenzar a trabajar en la catalogación de los órganos de la capital. El Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, publicó el resultado como libro, en 1979, con el título de *Caracas y el instrumento rey*. Esta edición trajo como consecuencia una decisión de las autoridades para la restauración de los seis instrumentos de la factura Cavaillé-Coll que se conservaban en Caracas. A su vez, este rescate de un patrimonio artístico poco conocido, permitió ampliar la labor de catalogación a toda la nación, lo que significó conocer y tocar todos los instrumentos del país. El resultado fue un voluminoso tomo: *Venezuela y el instrumento rey* (1983). Y la generosidad y apertura de las autoridades eclesiásticas facilitó dos trabajos de archivo: *Historia de los órganos, organistas y organeros de la catedral de Caracas* e *Historia de los órganos de la catedral de Mérida*. En estos trabajos fuimos respaldados por el mencionado Instituto Sojo, cuyo director era el pianista y profesor José Vicente Torres.

En ese Instituto pudimos emprender una tarea que, pensamos, constituyó un aporte a la musicología venezolana. Escribo "pudimos", porque fue una labor conjunta con el inolvidable amigo Mario Milanca Guzmán (1948-1999), tan prematuramente desaparecido sin haber podido regresar a la patria. Me refiero a la creación de la *Revista Musical de Venezuela*. En este punto, tenemos que recordar el caso tan especial de Mario Milanca. Profesor de castellano, poeta, joven de profundas inquietudes literarias, no había tenido estudios musicales ni contacto con el mundo de la música, salvo como asiduo auditor de "música clásica". En el exilio fue derivando de la investigación literaria a la investigación histórica y luego, específicamente, a la historia de la música. Hizo en Caracas un brillante postgrado en historia latinoamericana, mientras trabajaba ya en sus primeras investigaciones sobre el material musical de la notable revista cultural *El Cojo Ilustrado* (1892-1915). Se dedicó con pasión y gran abnegación y sacrificio personal a trabajos sobre fuentes hemerográficas; trabajó en diversos archivos eclesiásticos y civiles de Venezuela, Cuba, Curazao. Una serie de libros, en torno a Teresa Carreño, Reynaldo Hahn, Ramón de la Plaza, amén de diversos trabajos inéditos, constituyen su aporte a la historia de la música del país hermano que lo acogió durante veinte años.

La *Revista Musical de Venezuela* no habría podido nacer sin el trabajo de Mario Milanca; sin el respaldo del Instituto Sojo dirigido por el profesor Torres; y, sobre todo, sin el apoyo generoso, ilimitado, de Luis Merino y Magdalena Vicuña, quienes en condiciones nada fáciles mantenían la *Revista Musical Chilena*. Ellos nos ofrecieron su experiencia, sus consejos, sus contactos académicos, y nos autoriza-

ron para "piratear" ampliamente, al comienzo, lo que fue verdaderamente fundamental. Así, en los dos primeros números, publicamos el trabajo del Dr. Stevenson sobre la música colonial venezolana, aparecido en la *Revista Musical Chilena*. En esa y otras tareas, tuvimos el apoyo generoso de esos compatriotas; y además el del Dr. Curt Lange, desde Uruguay; del Dr. Stevenson, desde Estados Unidos; del maestro Ramón y Rivera, en Venezuela. Igualmente, del Dr. Béhague, de quien tradujimos el libro *La música en América Latina*. Gracias a la inestimable ayuda de la señora Nolita de Plaza (†1992), viuda del maestro Juan Bautista Plaza, pudimos hacer su biografía, publicada en 1985; con una extensa segunda parte de análisis de obras, parte en la que recibí el generoso consejo de Luis Merino. Y gracias a las facilidades de las autoridades catedralicias, pude dar cima a la biografía de Cayetano Carreño (1774-1836), el mayor de los compositores venezolanos de la Colonia. Se publicó en 1993. Diversos artículos y muchas reseñas aparecieron en los primeros 14 números de la *Revista Musical de Venezuela*.

De regreso a Chile, sólo dos trabajos pudieron materializarse: *Órganos de Santiago*, publicado por el Consejo Nacional del Libro en 1997 y la *Biografía del maestro Jorge Peña Hen*, aparecida en una limitadísima edición el año 2001.

El golpe de estado y el exilio significó truncar mi carrera y restar trabajo para la musicología chilena. Significó poder adentrarme en la historia musical de un país hermano y ofrecer allá algunos modestos aportes a los estudios musicológicos. También ser testigo de la fecunda labor malograda de un compatriota que no pudo regresar a la patria a la cual quería aportar. No sé si para otros músicos, compositores, intérpretes, musicólogos, en fin, hombres del mundo de la música que hubieron de salir forzosamente del país, pueda caracterizarse el exilio como un itinerario del saber y del dolor.

*Complemento a mi contribución a la tribuna
sobre la “Música en el Exilio”, convocada por la
Revista Musical Chilena*

por
Juan Orrego Salas

En el N°199 de la *RMCh* se publicó mi contribución a esta Tribuna bajo el título de “Exilio, ¿pérdida o provecho?” en que, debido a una involuntaria y muy injusta omisión, no mencioné al Maestro Agustín Cullell y no me referí a su gran contribución a la música chilena, falta por la cual no sólo debo excusarme ante él, sino que también ante los lectores de esta Revista.

Me pesa profundamente que haya sido así, especialmente tratándose de un músico distinguido, cuyas actuaciones como Titular de las orquestas Sinfónica, en dos períodos, y Filarmónica; sus participaciones en los Festivales de Música Chilena; sus actuaciones en varias temporadas del Ballet Nacional y del Teatro Municipal de Santiago; así como su intervención en el Festival de Frutillar de 1993, fueron altamente apreciadas por el público y la crítica.

Más aún, el nombre de Agustín Cullell debió figurar en mi artículo entre los músicos que se exiliaron del país a raíz del golpe de estado de 1973, en que Chile se vio privado por más de dieciséis años de su valiosa colaboración, y cuando logró desarrollar una destacada y activa carrera como director de orquesta en las Américas, en Estados Unidos y España.

Agradezco a la *Revista Musical Chilena* que me confiera la posibilidad de poder enmendar tan lamentable omisión.

CRÓNICA

Creación musical chilena

Según las informaciones llegadas a la *RMCh* desde el 1 de abril al 30 de septiembre de 2003, se han interpretado en el país y en el exterior las obras de los compositores chilenos que se mencionan a continuación.

Compositores chilenos en el país

En Santiago

Biblioteca Nacional

Los profesores de música del Colegio Giordano Bruno, Dante Sasmay y Carmen Troncoso, ofrecieron un recital de piano, voz y flautas dulces con obras contemporáneas en la Sala América de la Biblioteca, el 8 de julio. En el programa figuró *Give me your Heart* de Rolando Cori. El 24 del mismo mes se presentaron la soprano Patricia Vásquez y la pianista Elvira Savi dentro del ciclo "Música hispanoamericana, norteamericana y europea y su influencia en la creación musical chilena, para canto y piano". En este concierto se incluyeron las siguientes obras: *L'absence*, textos de A.F. de Coupigny, de Isidora Zegers; *Lass meinen tränen Fließen*, versos de Wilhelm Sucht, de Alfonso Leng; *Storia d'una Bimba*, versos de A. Bignotti, de Enrique Soro; *Tres canciones (Los olivos grises, La plaza tiene una torre, La lluvia)* sobre textos de Antonio y Manuel Machado, de Federico Heinlein. El 28 de agosto se ofreció otro recital del mencionado ciclo, en el que cantaron: *Cueca*, sobre versos de Jaime Silva, de Luis Advis; *Dame la mano*, sobre Gabriela Mistral, y *Balada matinal*, con textos de Manuel Machado, de Federico Heinlein; *Madrigal*, con versos de Gutiérrez de Cetina, de Alfonso Letelier; *Cultivo una rosa blanca*, textos de José Martí, de Estela Cabeza; *A cantar un villancico*, con texto tradicional, de Jaime González; *Balada* sobre un texto de Gabriela Mistral, de Edgardo Cantón; y *La gitana*, versos de Rafael Alberti, de Juan Orrego Salas.

Centro Catalán

En el Centro Catalán, el 26 de agosto, como parte de la III Temporada de Música de Cámara 2003, se presentó el grupo Latino 5 (Jaime Kächele, flauta; Emilio Donatucci, fagot; René Arangua, piano; Ismael Torres, contrabajo; Álvaro Cruz, percusión). En el programa figuraron las siguientes obras de autor nacional: *Volver a los diecisiete* de Violeta Parra, en arreglo de Guillermo Rifo, *Mi norte* de Ismael Torres, *Cauchemar* de Julio Pardo, *Cachimbo* de Sergio Ortega, en versión de Ismael Torres, *Puente del Arzobispo* de Guillermo Rifo y *La joya del Pacífico* de Víctor Acosta, en arreglo de Ismael Torres.

Centro Cultural Montecarmelo

El 12 de junio, en la sala La Capilla, actuó el pianista Sebastián Amenábar, y en su programa incluyó *Preludio N°6* y *Tocata* de Carlos Botto. El 24 de julio, en el mismo lugar, se presentaron los guitarristas Diego Castro y Óscar Ohlsen; entre las obras ofrecidas por éstos figuró *Cinco piezas breves* de Raúl Céspedes y *Milonga del sur* de Alfonso Montes.

Escuela Moderna de Música

En el Teatro de la Escuela Moderna, el 31 de julio, la Orquesta Moderna, dirigida por Luis José Recart, estrenó *Huayno atacameño* de Carlos Zamora y *Dezlia* para grupo flamenco, orquesta de cuerdas y ensemble de jazz de Javier Farías. El 28 de agosto L.J. Recart, dirigiendo la Orquesta Moderna, estrenó *Sintetizador* para koto y orquesta de Mario Arenas.

Instituto Chileno Norteamericano de Cultura

En el Auditorio del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, entre el 17 y el 24 de junio de 2003, se realizó el II Ciclo de Cantantes Jóvenes. El 17 de junio actuaron la soprano Carolina García y el barítono Gonzalo Simonetti acompañados por la pianista Marta Montes e incluyeron en su programa *Vida mía*, para barítono, de Federico Heinlein; *Mientras baja la nieve*, para soprano, de Pedro Humberto Allende y, de este mismo autor, los dúos para soprano y barítono *Debajo de un limón verde* y *El encuentro de tonada*. El 19 de septiembre actuó la soprano Angélica Cárdenas, acompañada por el pianista Alfredo Saavedra, e interpretó *Storia d'una bimba* de Enrique Soro; y el 24 del mismo mes se presentó el barítono Leonardo Aguilar, acompañado por la pianista Elizabeth Mendieta. En el programa interpretado se contempló el *Aria de Rosendo Juárez* de la ópera *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de Sergio Ortega, y *Te recuerdo Amanda* y *Luchin* de Víctor Jara.

También en el Auditorio del Instituto, del 19 al 28 de agosto, se efectuó el VIII Ciclo de Jóvenes Intérpretes. El 19 de agosto actuó el guitarrista Mauricio Gómez y en su programa incluyó *El plazo del ángel* de Juan Antonio Sánchez y *Hechizos* de Mauricio Arenas. El 21 del mismo mes se presentó el oboísta Francisco Naranjo, quien estrenó *Estudio*, para oboe solo, de Miguel Farías. La clarinetista Lorena Vergara se presentó el jueves 28 y en su concierto interpretó un arreglo de *La consentida* de Jaime Atria.

Instituto Cultural de Providencia

El 25 de agosto, en el Instituto Cultural de Providencia, se realizó un concierto en cuyo programa se incluían las siguientes obras de Alfonso Montecino: *Cuatro canciones*, op. 14, con textos de Federico García Lorca, interpretadas por la cantante Siri Garson y el compositor; *Tres piezas*, op. 28, para cello solo, interpretadas por Patricio Barría; *Sonata breve*, op. 25, para saxofón, flauta y piano, interpretada por Miguel Villafruela, saxofón, Jaime Kächele, flauta, y Cirilo Vila, piano; *Música*, op. 40, para clarinete, cello y piano, interpretada por Jorge Rodríguez, clarinete, Patricio Barría, cello, y Cirilo Vila, piano. Además, se presentó la obra de Carlos Botto, *Seis poemas de amor y soledad*, op. 12, textos de James Joyce, interpretada por Siri Garson, acompañada al piano por Alfonso Montecino.

El 29 de agosto, en el Instituto Cultural de Providencia, el joven pianista Felipe Ortiz interpretó *Rústica* op. 35 de Juan Orrego-Salas.

El 31 de agosto, en la misma institución cultural, integrantes del Instituto de Música de Santiago ofrecieron un concierto de compositores latinoamericanos en que se incluyó el *Quinteto* de vientos de Luis Advis y *Canciones castellanas*, op. 20, para soprano y conjunto instrumental, de Juan Orrego-Salas.

Teatro Municipal

En la Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal, el 16 de mayo, ofreció un recital el pianista Sebastián Amenábar. En su programa el intérprete contempló *Preludio N°6* y *Tocata* de Carlos Botto.

En la gran sala del Teatro Municipal se desarrolló la Temporada de Conciertos 2003 de la Orquesta Filarmónica de Santiago. En el V concierto, dirigido por Enrico Pace, realizado el 29 de mayo y repetido al día siguiente, se incluyó *La voz de las calles* de Pedro Humberto Allende. En el VI concierto, que dirigió Maximiano Valdés, se interpretó *Aires chilenos* de Enrique Soro. El programa de este concierto sinfónico se presentó los días 28 y 30 de junio y 1 de julio de 2003.

En su Temporada de ópera el Teatro Municipal programó *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, ópera en dos actos de Sergio Ortega, con libreto basado en la obra homónima de Pablo Neruda. Las presentaciones de la ópera se realizaron los días 12, 14, 17, 18, 19, 21 y 23 de junio de 2003. En la puesta en escena participaron los siguientes solistas: John Knuckey (el poeta), Rodrigo Orrego (Joaquín Murieta),

Marcela de Loa (Teresa/Carola del bar/Machi), Tito Beltrán (el caballero tramposo), Luis Gaeta (Tresdedos), Iliá Aramayo (cantante negra y mujer del pueblo), Claudia Virgilio (la pulga de oro), Patricio Sabaté (buscador de oro y bandido), Gabriel Renaud (buscador de oro) y Carlos Esquivel (Rosendo Juárez). Además, actuaron el Coro del Teatro Municipal, dirigido por Jorge Klastornick, la Compañía de Danza Contemporánea de la coreógrafa Isabel Croxato y la Orquesta Filarmónica de Santiago, actuando como director teatral Fernando González. La escenografía e iluminación de la obra de Ortega-Neruda fue creada por Ramón López y el vestuario por Pablo Núñez.

Universidad Católica, Centro de Extensión

La 39ª Temporada Oficial de Conciertos del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC) se realizó en el Centro de Extensión de la PUC desde el 5 de junio al 21 de agosto. En el primer concierto (05-06) el Grupo de Percusión de la PUC (Carlos Vera, director, Marcelo Espíndola, Sergio Menares y Gonzalo Muga) programó las siguientes obras de autor chileno: *Desde Joán Miró* de Fernando García, *Timbarimba* de Boris Alvarado, *Estudio para percusión N°1* de Carlos Zamora y *El reencuentro* de Guillermo Rifo. El Ensamble Antara (Alejandro Lavanderos, director, Carolina La Rivera, Diego Villeda, Nicolás Faunes, Fernando Figueroa y Carlos Rojas, flautas), el otro grupo participante en el concierto, interpretó: *Dos piezas* de Fernando García, *Objetos alternados* de Jorge Springinsfeld y *An-Ta-Ra* de Boris Alvarado. Las tres obras son para diferentes conjuntos de flautas. El concierto concluyó con el estreno de *Rabuco*, para tres flautistas y dos percusionistas, de Guillermo Rifo. En el concierto del 19 de junio actuó el Ensamble XXI (Alejandro Lavanderos, flauta; Víctor Astorga, oboe; Francisco Gouet, clarinete; Jorge Espinoza, fagot; Jaime Ibáñez, corno). En el programa se incluyó *Entrance* para quinteto, de Edward Brown; *Solitario* para clarinete solo, de Alejandro Guarello; *Tango y vals* para quinteto, de Carlos Zamora, y *Concertante* para corno solo, de Edward Brown. El 10 de julio se presentó el Dúo Fischer-Rodríguez, y en la ocasión el cellista Edgar Fischer interpretó *Partita N°3* para violoncello solo, de Gustavo Becerra-Schmidt.

El 5 de septiembre en el Centro de Extensión de la Universidad Católica se realizó un homenaje al pintor José Balmes. En la oportunidad actuó la Orquesta Moderna, dirigida por Luis José Recart, la que interpretó *Expresiones* para cuerdas, palabras y canto de Alejandro Guarello.

Universidad de Chile, Sala Estudio Master, Radio Universidad de Chile

En la Sala Estudio Master de la Universidad de Chile (102.5), en el programa Domingo de Conciertos, se han presentado varias obras de autor nacional. El 6 de abril el Cuarteto de Saxofones Villafruela presentó *Cinco danzas breves* de Luis Advis. El 20 de abril la Camerata Vocal de la Universidad de Chile, dirigida por Guido Minoletti y Juan Pablo Villarroel, interpretó *Romance de rosa fresca* de Gustavo Becerra, *Sinfonía de cuna* de Gabriel Matthey, *Tè recuerdo Amanda* de Víctor Jara, en arreglo de William Child, y *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en versión de Alejandro Pino. El 27 de abril el Cuarteto Iniesta (Rodrigo Pozo, violín I; Aldo Paredes, violín II; Claudio Gutiérrez, viola; Cristián Gutiérrez, cello) interpretó *Cuarteto N°1* de Sebastián Errázuriz. El 4 de mayo se presentó el dúo formado por los guitarristas Luis Orlandini y Sebastián Montes. En el concierto se incluyó *Poéticas* para dos guitarras de Celso Garrido-Lecca. El 18 del mismo mes José Antonio Escobar interpretó, *Tonada por despedida*, *Chilótica* y *Chacavera de Ramírez* de sus *Piezas esenciales* para guitarra. El 25 de mayo el guitarrista Mauricio Valdebenito presentó *¡Ay, ay, ay!* de Osmán Pérez Freire, en arreglo de Agustín Barrios, y *El plazo del ángel* de Juan Antonio Sánchez. El 22 de junio el Coro de Cámara de la Facultad de Artes, dirigido por Fabio Pérez, interpretó *Remanso* de Cirilo Vila. El 31 de agosto la arpista Fabiola Rodríguez, en arpa tradicional, presentó *Gracias a la vida* y *La jardinera* de Violeta Parra, *¡Ay, ay, ay!* de Osmán Pérez Freire, *Banderita chilena* de Donato Román Heitmann y *Copihue rojo* de J.M. Sepúlveda e I. Verdugo. El 7 de septiembre actuó el grupo Latino 5 e interpretó *Puente del Arzobispo* de Guillermo Rifo, *Cachimbo* de Sergio Ortega, *La joya del Pacífico* de Víctor Acosta, *Volver a los diecisiete* de Violeta Parra y *Mi norte* de Ismael Torres. El 14 de septiembre el Ensamble de Percusión de la Universidad de Chile, dirigido por Patricio Hernández, interpretó *Chilenita N°2* de Gabriel Matthey. El 28 de septiembre, en Domingo de Concierto, el guitarrista Cristián Alvear presentó *Esquinas*, op. 68, de Juan Orrego-Salas.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 17 de abril, en la Sala Zegers, se presentó la pianista María Paz Santibáñez. En el programa ofrecido contempló *Fantástica araucánica* de Eduardo Cáceres, *Preludio y toccata* de Celso Garrido-Lecca y el estreno en Chile de *Pazzanti* de Boris Alvarado. El 30 del mismo mes ofreció un recital la soprano Cecilia Barrientos acompañada por el pianista Alfredo Saavedra, quienes interpretaron, de Eduardo Maturana, *La partida*, *Han llovido tus ojos* y *Mares de Finis Terrae* que conforman el ciclo *Canciones del mar*.

El 5 de mayo actuó la arpista Cecilia Mena y en su recital interpretó *Danza N°2* de Edmundo Vásquez. El 26 de mayo se estrenó *Canzona VI (a Debussy)* para cuatro cornos (Eugenio Cáceres, Sebastián Rojas, Miguel Manzano, Rodrigo Núñez) de Edward Brown.

El 2 de junio, en un recital ofrecido por el Curso de Cámara de Percusión, dirigido por la profesora Elena Corvalán, se interpretó *Preludio* de Ramón Hurtado. El 9 del mismo mes se presentó *Estudio* en Sol menor para guitarras (Emilio García, Benjamín González) y *Océano* para guitarra (Danilo Cabaluz) de Ximena Matamoros. Estas mismas obras se presentaron al día siguiente en la Sala Isidora Zegers. El 27 de junio, con ocasión de cumplir 70 años de vida el Instituto Artístico de Estudios Secundarios de la Universidad de Chile, se realizó un concierto en cuyo programa se incluyó *Preludio* para marimba (Marco Soto), vibráfono (Juan Pablo Rojas) y piano (Lucía Uribe) de Ramón Hurtado.

El conjunto de percusión Rythmus, que dirige Elena Corvalán, se presentó el 3 de julio y en su programa incluyó *Tonada La curicana*, en estreno, y *Preludio*, ambas obras de Ramón Hurtado. El 8 de julio actuó en la Sala I. Zegers el Ensamble de Percusión de la Universidad de Chile, que dirige Patriocio Hernández. En la ocasión se incorporó al programa *Yonoma* de Pedro Marambio y *Batucada* de Juan Calderón. El 11 de julio la cantante Verónica Soto y el guitarrista Camilo Sauvalle interpretaron *Manos de obrero* de Gustavo Becerra. El 18 de ese mismo mes el saxofonista Rodrigo Santic estrenó *A'Phonosis* para saxofón alto y cinta magnética de Daniel Osorio. El violinista Javier Reyes, acompañado en el piano por Svetlana Kotova, ofreció un recital el 22 de julio. En éste incluyó *Sonata* para violín y piano de Roberto Falabella. El día 25 del mismo mes, Manuel Espinoza Hall, dirigiendo el Coro Mozart, estrenó su obra *Altazor*, con textos de Vicente Huidobro, y también interpretó *Luchín* de Víctor Jara, en arreglo de William Child, así como *Campos naturales* (música de La Tirana) en versión coral de Jorge Urrutia Blondell. El 30 de julio el saxofonista Rodrigo Santic ofreció un recital en el que contempló *A'Phonosis* para saxofón alto y cinta de Daniel Osorio.

El 4 de agosto se presentó en la Sala I. Zegers la cantante Carolina Muñoz, acompañada por el pianista Alfredo Saavedra, e interpretó, de Enrique Soro, *Il souvenir* y *Nel bosco*. El 7 de agosto el percusionista Rodrigo Kanamori ofreció un recital en cuyo programa figuró *Double Rock* de Boris Alvarado. En la interpretación de esta obra participó, como invitado, Marcelo Stuardo (marimba). En un concierto educativo del 12 de agosto se escucharon las siguientes piezas para guitarra: *Un gatito blanco* de Jorge Correa, en arreglo de Marcelo Fortín, *Estudio* en Sol menor y *Océano*, ambas piezas de Ximena Matamoros. El 21 del mismo mes se presentó el Ensamble de Percusión Trok-kyo, bajo la dirección de Eduardo Cáceres. En el programa se incluyó *Estudio N°3* de Carlos Zamora. El 25 de agosto se interpretaron en un recital de percusiones *Estudio N°39* y *La curicana*, de Ramón Hurtado.

El 4 de septiembre el guitarrista Sebastián Montes realizó un recital, en cuyo programa figuró *Esquinas* de Juan Orrego-Salas. El 6 de septiembre se efectuó un concierto de mujeres compositoras, donde participaron Carmen Aguilera, de quien se presentó *Envolventes* para dos saxofones altos (Miguel Villafruela, Alejandro Rivas), piano (Miguel Sepúlveda) y percusiones (Gerardo Salazar), obra que fue dirigida por Aliocha Solovera; Carolina Holzapfel, quien interpretó dos piezas para piano de las que es autora, tituladas: *La mujer perfecta* y *Rastro digital*; Macarena Rosmanich Le Roy, de quien se escuchó *O*, para flauta sola (Cristián Vásquez); Paola Lazo, autora de *Apolo 23*, para medios electrónicos; Bárbara Osses, creadora de *Danza roja* para piano, obra que fue interpretada por la compositora; y Eleonora Coloma Casaula que presentó su *Alumbrado* para coro (Coro Contemporáneo, director: José Quilapi).

El 8 de septiembre, con ocasión del lanzamiento del CD *Simpay*, se efectuó un concierto. Se interpretaron las siguientes obras: *Simpay* para guitarra (Luis Orlandini) y *Poéticas* para dos guitarras (Sebastián Montes, Luis Orlandini), de Celso Garrido-Lecca; *Tangos de hielo* para cuarteto de guitarras (Cristián Alvear, Sebastián Montes, Romilio Orellana, Luis Orlandini) de Juan Antonio Sánchez; *Interludios* para guitarra (Luis Orlandini) de Cristián Morales-Ossio; *Dos canciones* para canto (Marisol González, soprano) y guitarra (Luis Orlandini) de Federico Heinlein, y *Tres madrigales campesinos* para coro (Coro Magnificat, directora: Marcela Canales) cuarteto de cuerdas (Cuarteto "Nuevo Mundo"):

Alberto Dourthé, violín I, Darío Jaramillo, violín II; Claudio Cofré, viola; Juan Goic, violoncello) y guitarra (Luis Orlandini). El 9 de septiembre, a medio día, el guitarrista Leonardo Apolonio interpretó *Océano* de Ximena Matamoros e Inti González, *El pingüino* y *Anticueca* N°4 de Violeta Parra. Ese mismo día, en la tarde, se realizó un concierto con ocasión de la entrega de los Premios de Excelencia Isidora Zegers correspondientes al año 2002 y la presentación del CD *Isidora Zegers y su tiempo*. En el programa figuraron las siguientes obras: *Canción Nacional* de Manuel Robles, *Adieu* de Federico Guzmán, *La engañosa* de Eustaquio Segundo Guzmán *Les regrets d'une bergère* y *Les tombeaux violés* de Isidora Zegers, todas obras para canto y piano; además, *La argentina* de José Zapiola, *Figure de la trenis* y *Le calif de Bagdad* de Isidora Zegers, piezas para piano. Las intérpretes de las obras señaladas fueron la contraltista Carmen Luisa Letelier y la pianista Elvira Savi. El 15 de septiembre, a medio día, se presentó el guitarrista Cristián Alvear y en su programa incluyó *Esquinas* op. 68 de Juan Orrego-Salas. En la tarde de ese día se realizó un concierto de obras de jóvenes compositores. Se interpretaron las siguientes obras: *Estudio*, para oboe (Francisco Naranjo) de Miguel Farías; *Tres momentos líricos y breves*, para piano (Johann Aranda) de Juan Aranda; *Iniciación*, para dos guitarras (Gonzalo Cáceres, Nicolás Silva) de Cristián Retamal; *Camaleón*, para voz en *off* y piano de Carolina Holzapfel, que interpretó su obra; *Noche* (texto: Eduardo Anguila) y *Canción de cuna* (texto: Gabriela Mistral) para voz (Nury Olivares) y piano (Luciano Claude) de Jorge Pacheco; *Cai-cai y ten – ten vilú* para dos contrabajos (Carlos Arenas, Pablo Guíñez) de Cristián Pérez, y *Cinco tocatinas* para piano de Luciano Claude, quien interpretó su obra. El 22 de septiembre, Ricardo Vásquez tocó *Navíos lejanos* para piano de Fernando García.

Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile

El 15 de abril de 2003 en el Teatro de la Universidad de Chile, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por David del Pino, ofreció un Concierto por la Paz como una "bienvenida musical" a los alumnos recién ingresados a la Universidad. En el programa se incluyó *Tres aires chilenos* de Enrique Soro.

El 23 de mayo la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida en esa ocasión por el venezolano Rodolfo Saglimbeni, inició su Temporada del Descubrimiento. En ese primer programa se contempló el estreno de *Entramahéndrix* de Carlos Zamora y de *Els Nous Fomix* de Cristián Morales-Ossio. En el segundo concierto de dicha temporada, el 30 de mayo, la Orquesta Sinfónica, siempre dirigida por Rodolfo Saglimbeni, estrenó *In Memoriam* de Fabrizio de Negri. En el tercer concierto de la temporada, el 6 de junio, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la batuta de David del Pino, estrenó *Gran Asterión (Piccolo concerto per oboe)* de Sebastián Jatz-Rawicz, en que actuó como solista Víctor Astorga. Las cuatro obras de autor nacional que se estrenaron, fueron las seleccionadas de entre las presentadas por compositores jóvenes a la convocatoria que la Orquesta Sinfónica de Chile realiza regularmente desde hace seis años.

Entre el 2 de julio y el 10 de septiembre se efectuó la temporada de música de cámara Veladas Musicales. En el concierto del 9 de julio ofrecido por el Ensemble Serenata (Hernán Jara, flauta; Guillermo Milla, oboe; Juan Mouras, guitarra; Claudio Acevedo, cordófonos populares; Cristián Errandonea, contrabajo; Raúl de la Cruz, percusiones), interpretaron *Cueca cuica*, *Valseadito*, *Sabro-son* y *Cusco* de Guillermo Milla, *Tonada por despedida* de Juan Antonio Sánchez, *Minga del sol* de Marcelo Muñoz, *Tonada para un niño triste* de Guillermo Rifo y *Gracias a la vida* de Violeta Parra. El 23 de julio actuó el Cuarteto de Cuerdas Sur (Juan Sebastián Leiva, violín I; Jorge Marambio, violín II; Joaquín Bustos, viola; Alejandro Tagle, cello) e interpretó el *Cuarteto* de cuerdas de Roberto Falabella. El 14 de agosto se presentó el grupo Latino 5 (Jaime Kâchelle, flauta; Emilio Donatucci, fagot; Ismael Torres, bajo acústico; Álvaro Cruz, percusiones; René Arangüa, piano y teclados) en cuyo programa figuraron *Mi norte* de Ismael Torres y *Cueca del cerro* de Guillermo Rifo.

En la Temporada Internacional 2003 de la Orquesta Sinfónica de Chile, ofrecida en su teatro sede, se incluyó *Concierto* para flauta de Gustavo Becerra en el que actuó como solista Guillermo Lavado. El concierto se efectuó el 11 de julio, dirigido por David del Pino y se repitió el 12 de julio. En el concierto del 1 de octubre, que se repitió al día siguiente, la Orquesta Sinfónica de Chile fue dirigida por Francisco Rettig y en su programa contempló *Obertura festiva*, op 21, de Juan Orrego-Salas.

Universidad Pérez Rosales

En el Auditorio principal de la Universidad Pérez Rosales, entre el 26 y el 30 de mayo, se efectuó el I Festival de Música Contemporánea de los siglos XX y XXI, 2003, In Memoriam Tomás Lefever. En el

concierto del 26 de mayo se interpretaron las siguientes obras de autor nacional: *In Memoriam, el Aire nuestro de cada día*, para clarinete (Jorge Rodríguez), y *Sarabanda londinense*, para violoncello (Patricio Barriá) y piano (Cirilo Vila), ambas obras de Cirilo Vila. En el programa del 28 de mayo se incluyeron *KDRE* para flauta, que interpretó el autor de la obra, Cristián Vásquez; *Solitario III* para corno (Edward Brown) de Alejandro Guarello, y *Nébula IX* para clarinete (Dante Buroto) de Óscar Carmona. Finalmente, el 30 de mayo se interpretaron las siguientes obras chilenas: *Lugares que encantan* de Ignacio Rocco y *Estudio para percusión N°4* de Carlos Zamora. La presentación de ambas obras estuvo a cargo del ensamble de percusiones Trok-kyo (Eduardo Cáceres, director, Paola Reyes, María José Opazo, Jorge Reyes, Enrique Tapia, Marco Domínguez, Cristián Latorre y Cristóbal Zurita).

Universidad de Santiago de Chile

El 18 de junio, la Orquesta Clásica de la USACH dirigida por Santiago Meza y actuando en el Aula Magna de esa universidad, interpretó *Dos preludios* de Alfonso Leng.

El 3 de septiembre, en el Aula Magna de la USACH, la Orquesta Clásica de esa Universidad, dirigida por Genaro Burgos, presentó un Festival de Música Chilena. En dicho encuentro musical se escucharon las siguientes obras: *Chile en cuatro cuerdas* de Gastón Soublette, *Concierto chileno* para guitarra y orquesta de Juan Mouras, *Tríptico sinfónico* de Vicente Bianchi, *Aires chilenos* de Enrique Soro y *Suite N°1 Opus Chile* de S. Medina.

Otras salas y recintos

El 10 de abril de 2003, en el Teatro Oriente, se presentó la pianista chilena radicada en Francia María Paz Santibáñez. En su recital incluyó *Fantasiaca araucánica* de Eduardo Cáceres, *Pazzanti* de Boris Alvarado y *Preludio y toccata* de Celso Garrido-Lecca.

El 20 de abril, en la Corporación Cultural de Las Condes, actuó el guitarrista chileno radicado en España Bernardo García Huidobro. Éste interpretó dentro de su programa *Dónde nace el río* de Edmundo Vásquez.

El 4 de junio, en la Sala Andes de la Corporación Cultural de la Cámara Chilena de la Construcción, se ofreció un recital de guitarra en el que actuó Cristián Alvear quien incluyó en su programa *Esquinas* de Juan Orrego-Salas.

El 10 de junio, en la iglesia San Juan, actuó el arpista Manuel Jiménez y en su recital incluyó *Preludio* de María Luisa Sepúlveda.

El 5 y 6 de julio, en las Salas de las Artes del Centro Cultural Estación Mapocho, se presentaron tres funciones del relato musical coreográfico *Krá*. En esta obra participaron el Coro Juvenil Balmaceda 1215, el Elenco Teatro Balmaceda 1215 y alumnos de la Escuela de Ballet del Teatro Municipal de Santiago. La música y el libreto de esta pieza escénico-musical es del compositor Jorge Springinsfeld, la regie de Claudio Pueller, la dirección coral de Cecilia Barrientos, la coreografía de Patricio Gutiérrez, la escenografía de Cristián Murillo, el vestuario de Andrea Méndez y Ximena Zomosa, la iluminación de Carlos de Negri y el maquillaje de Rafael Henríquez.

El 18 de agosto, en el Instituto Goethe, se presentó un CD de Pablo Aranda. En esa oportunidad se interpretaron las siguientes obras de Aranda: *Algot-6 e Ilógica* para guitarra sola (Luis Orlandini) y *Ale* para piano (Fernanda Ortega).

El 11 de septiembre se realizó en el Patio de los Naranjos del Palacio de la Moneda un acto recordatorio de los 30 años del golpe militar. En dicho acto conmemorativo del 11 de septiembre de 1973 se interpretó la *Cantata de los derechos humanos* de Alejandro Guarello con textos del Padre Esteban Gumucio. La obra fue interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, el Coro de Bellas Artes y el Coro de Estudiantes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, ambos coros preparados por Víctor Alarcón, el Grupo Folclórico Contraluz, preparado por Juan Valladares, y el narrador José Secall, bajo la dirección general de Fernando Rosas.

El 23 de septiembre, en la Sala SCD (Sociedad Chilena del Derecho de Autor), se presentó el guitarrista chileno, radicado en España, Marcelo de la Puebla. En su programa el guitarrista nacional incluyó la *Sonata N°2* para guitarra de Gustavo Becerra y, además, estrenó *Cuatro pequeños comentarios*, obra que le dedicó el compositor Fernando García.

En las Regiones

V Región

En el Club de Viña del Mar, dentro de la XXII Temporada Oficial de Conciertos de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, la pianista María Paz Santibáñez ofreció un recital el 13 de abril pasado. En el programa figuraron *Fantásica araucánica* de Eduardo Cáceres, *Pazzanti* de Boris Alvarado, obra estrenada por la concertista el 17 de marzo de 2003 en la Casa de los Estudiantes Canadienses de la Ciudad Universitaria de París, y *Preludio y Toccata* de Celso Garrido-Lecca.

VIII Región

En la Temporada Sinfónica 2003 que anualmente ofrece la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción en el Teatro de Concepción, incluyó en su concierto del 26 de julio la obra de Fernando García *Se unen la tierra y el hombre*. La orquesta fue conducida por su director titular, maestro Luis Gorelik.

X Región

El 30 de mayo, en Valdivia en el Aula Magna de la Universidad Austral de Chile, se presentó el dúo formado por el flautista Alfredo Mendieta y el guitarrista Luis Orlandini. Entre las obras interpretadas en el recital señalado, figuraron *Raveliana* de Miguel Letelier y *Danzas populares* de Celso Garrido-Lecca.

XI Región

Juan Mouras, guitarrista, y Hernán Jara, flautista, efectuaron una gira por la XI Región. El 1 de mayo actuaron en el Cine Municipal de Coyhaique, donde interpretaron la *Canción Nacional* de Ramón Carnicer, en versión para guitarra de Valdecantos, y obras de los compositores Iván Barrientos (*Serenata Lago Verde*), Juan Mouras (*Sonata al viento*, estreno) y Violeta Parra (*Gracias a la vida*, arreglo J. Mouras). Este concierto se repitió el 3 de mayo en Chile Chico y al día siguiente en Puerto Aisén.

Región Metropolitana

En la Capilla San Miguel de Rangue el Coro Cantoría Artes, dirigido por Silvia Sandoval, se presentó el 30 de agosto de 2003. En el concierto, formado sólo por obras de autores nacionales, el grupo coral interpretó *Antifonas* para órgano, coro y solistas, *Vi el agua...* (María Carolina Muñoz, (soprano, solista) y *Los cuerpos de los Santos...* de Alfonso Letelier; *Kyrie* de la *Misa Veni Domine* (Juan Pablo Dourthé, bajo solista) y *Aleluia* (Introducción) de Juan Lémann; *Gloria* de la *Misa Rex Magnum* (solistas: Bruno Vargas, bajo; Juan P. Dourthé, bajo; Edwin Torres, tenor) y *Credo*, de la misma misa, de Luis Merino; *Santo* de la *Misa Litúrgica* (Valentina Ortiz, contralto solista) de Juan Amenábar; *Padre nuestro* de Pablo Délano; el preestreno de *Himno eucarístico* de Jorge Rojas-Zegers, y, para concluir el concierto, *Aleluia* para coro mixto de Juan Lémann.

Música chilena en el exterior

Música chilena en Montevideo

El 7 de mayo, dentro de las Jornadas 2003 de Música Electroacústica del Núcleo Música Nueva de Montevideo, se efectuó una audición en el auditorio Vaz Ferreira de la Biblioteca Nacional del Uruguay y en ella se presentaron las obras *Leruleru...*, *la* de Eduardo Cáceres, y *Tinku* de Jorge Martínez. El 4 de junio, en el cuarto programa de las Jornadas 2003 de Música Electroacústica del Núcleo Nueva

Música, también en el Auditorio Vaz Ferrerira, se escuchó *Shu-shu* de Boris Alvarado. El 6 de agosto, siempre en el auditorio Vaz Ferreira, el Núcleo Nueva Música ofreció un concierto titulado *Secuencias*. En el programa presentado se incluyó *Tierras ofendidas* para flauta (Ana Apotheloz), oboe (Mariana Berta) y clarinete (Gisella Hernández) de Fernando García. Esta misma obra de García, interpretada por las instrumentistas señaladas, se presentó el 19 de septiembre en el Museo Municipal de Artes Plásticas Manuel Blanes.

María Paz Santibáñez y autores chilenos en el exterior

Luego de su paso por Chile, María Paz Santibáñez ofreció dos conciertos en abril, en Lima. Un recital lo realizó en el auditorio de Petroperú y el otro en la Universidad Nacional de Ingeniería. En ambos recitales interpretó: *Preludio y toccata* de Celso Garrido-Lecca, *Fantasiuca araucánica* de Eduardo Cáceres, *Opiniones* de Andrés Alcalde y *Pazzanti* de Boris Alvarado. María Paz Santibáñez ofreció un recital en París, Francia, el 8 de septiembre de 2003 en la sala de conciertos de Chez Oliver. En el programa figuraron los compositores chilenos Eduardo Cáceres (*Fantasiuca araucánica*), Celso Garrido-Lecca (*Preludio y toccata*), Andrés Alcalde (*Opiniones*) y Boris Alvarado (*Pazzanti*). También actuó en Berlín, Alemania, el 11 de septiembre en la Sala de la IG-Metall, en un concierto organizado por el Comité formado para conmemorar los 30 años del golpe militar en Chile. En el programa se incluyeron las obras mencionadas de Cáceres, Garrido-Lecca, Alcalde y Alvarado. El 16 de septiembre ofreció un recital en el Konserthus de Oslo, Noruega, donde presentó las obras de Cáceres, Garrido Lecca y Alvarado. Luego, el 16 de igual mes, actuó en Estocolmo, Suecia, en la Sala de la Academia Real de Música; allí interpretó la *Fantasiuca araucánica* de Eduardo Cáceres. Siempre en el mes de septiembre, María Paz Santibáñez dio un concierto en Budapest, Hungría, y allí presentó *Fantasiuca araucánica* de Cáceres, *Preludio y toccata* de Garrido-Lecca y *Pazzanti* de Alvarado.

Otras obras de Celso Garrido-Lecca en Latinoamérica

En el Festival Instrumental Verano 2003 de la ciudad de Puebla, se interpretó *Secuencias* para violín y orquesta de Celso Garrido-Lecca. La orquesta, formada por los numerosos y calificados instrumentistas que participan en el festival señalado, fue dirigida por Edward Brown. En la Ciudad de Trujillo, Perú, también se interpretó recientemente una obra de Garrido-Lecca. En este caso se trató de *Danzas populares andinas* para violín y piano.

Ópera de Sergio Ortega en Finlandia

Por primera vez el Teatro Municipal de Santiago y sus cuerpos estables viajaron al exterior para ofrecer funciones de ópera y conciertos, al ser invitados a participar en el Festival de Ópera de Savonlinna, Finlandia. Las exitosas presentaciones se iniciaron el 27 de julio de 2003 con la actuación de la Orquesta Filarmónica, dirigida por Maximiano Valdés, en el patio del Castillo de Olavinlinna, ante más de 2.400 personas. En el programa sinfónico se incluyó *Aires chilenos* de Enrique Soro. El 29 de septiembre se presentó *Los Capuletos y los Montescos* de Bellini y al día siguiente se estrenó en Europa la ópera de Sergio Ortega *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, basada en la obra teatral homónima de Pablo Neruda. Ambas óperas fueron dirigidas por Maximiano Valdés. Los solistas que participaron en la puesta en escena de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* en el Festival de Savonlinna, fueron los mismos que actuaron en el Teatro Municipal de Santiago: Rodrigo Orrego, Marcela de Loa, Tito Beltrán, etc. (Ver en esta misma Revista "Compositores chilenos en el país", p. 115).

Otras noticias

Distinciones para nuestros músicos

El 7 de abril de 2003 se dieron a conocer los nombres de los ganadores de los Premios Altazor 2003. En ejecución de música docta ganó el premio el violoncello solista de la Orquesta Sinfónica de Chile, Celso López. En la categoría jazz el Premio Altazor lo obtuvo Mariela González, en balada Eduardo Gatti y en rock Mata Hari.

El 28 de abril se realizó la ceremonia de incorporación como Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile la directora y compositora Sylvia Soublette. En la oportunidad la sra. Soublette desarrolló el tema *Reflexiones sobre la música en Chile*, estando el compositor Miguel Letelier a cargo del discurso de recepción.

El 25 de mayo, en la Sala de Conciertos de la Corporación Coros Polifónicos Santa Cecilia de Temuco, se efectuó un Concierto de Gala en celebración de los 57 años de vida de dicho coro. En la ocasión actuaron la Orquesta de Cámara de Concepción y los Coros Polifónicos Santa Cecilia, dirigidos por el maestro Agustín Cullell, quien viajó especialmente desde Madrid para participar en dicho aniversario.

El 19 de agosto de 2003, dentro de las actividades de conmemoración de los 190 años de la Biblioteca Nacional, se le rindió un homenaje al pianista Arnaldo Tapia Caballero, cuyo piano fue donado por su hermana a la Biblioteca. Éste se conserva en la Sala de Música que lleva el nombre del notable pianista chileno.

El 25 de septiembre, en el Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad de Chile, se realizó la ceremonia en que se le otorgó la calidad académica de Profesor Emérito a la distinguida pianista sra. Elvira Savi. El decano de la Facultad de Artes, profesor Luis Merino, usó de la palabra para resaltar los méritos de la profesora Savi y el Rector le entregó el correspondiente diploma; luego la profesora Savi agradeció su nombramiento. Finalmente, hizo uso de la palabra el Rector de la Universidad de Chile, Prof. Luis Riveros Cornejo.

Revista Musical Chilena nominada para premio

El Consejo de Monumentos Nacionales, como lo hace desde 1997, se reunió en pleno para definir el Premio Conservación de Monumentos Nacionales 2003. Entre las entidades y personas nominadas para dicho premio estuvo la *Revista Musical Chilena*. Por lo anterior, el Director de la Revista recibió una conceptuosa nota del Secretario Ejecutivo del Consejo de Monumentos Nacionales.

Compositores en el ballet y teatro

El 6 de mayo, en el Teatro de la Universidad de Chile, el Ballet Nacional Chileno estrenó el espectáculo de Gigi Caciuleanu *París-Santiago* con la participación del grupo Los Jaivas, en vivo. En el transcurso de dicho espectáculo el grupo musical interpreta numerosos temas de su repertorio. *París-Santiago* se mostró en varias ocasiones durante el mes de mayo.

El 30 de mayo se realizó el VI Festival de Danza de Los Andes. En el programa se incluyeron las siguientes coreografías sobre música de autores chilenos: *Ensemble*, con música de Sebastián Errázuriz, y *Sol y luna* con música de Carlos Zamora, ambas coreografías de Ana Luisa Baquedano, interpretadas por el Grupo de Cámara Escuela Moderna de Música; *Fantasia de tango*, música de José Luis Gómez, coreografía de Gilda Lordá, interpretada por el Taller de Danza Colegio Metodista Edén del Niño; *Fuerza contra todo hasta el final*, música de Los Jaivas, coreografía de Sindy González, bailada por Nostradanza del Colegio Compañía de María de Viña del Mar; *Mamita obrera*, música de Jimena Rodríguez, coreografía de Erika Avilés, interpretada por la Escuela de Ballet Casa de la Cultura de La Granja, y *Ciudad sin fin*, música de Andrés Fernández, coreografía de Marisol Fluxá, bailada por la Academia de Ballet Marisol Fluxá del Colegio Sagrados Corazones de Viña del Mar.

En varias fechas a fines de junio, en el Museo de Arte Contemporáneo, la coreógrafa Luz Condeza presentó el espectáculo *El silencio del azar*, donde cuatro bailarines y seis músicos improvisan. Los

músicos que participaron en estas presentaciones fueron Martín Joseph (pianista y director musical), Edward Brown (corno), Nelson Vinot (fagot), Edén Carrasco (saxo), Ramiro Molina (guitarra eléctrica) y Andy Baeza (batería y percusión).

El 12 de agosto la bailarina Florencia Lagos ofreció su recital de graduación en el Teatro Antonio Varas. Dentro del programa bailó, con David Legüe, la coreografía de Hilda Riveros *Canción de cuna para despertar*, con música de Maruja Bromley arreglada por Celso Garrido-Lecca.

A partir del 26 de septiembre el Ballet Nacional Chileno ofreció varias funciones en el Teatro de la Universidad de Chile. En el programa se contemplaron las coreografías *Emergencia* de Elizabeth Rodríguez, con música de Miguel Miranda, además *Latente* de Natalia Sabat y Vivian Romo, con música de Vicente García-Huidobro.

Nuevos fonogramas en circulación

El 10 de abril de 2003, en el Auditorium del Instituto de Chile, se realizó la presentación del CD *Antología coral chilena*, editado por la Asociación Nacional de Compositores (ANC) con el apoyo de FONDAART. Rolando Cori, presidente de la ANC, presentó el nuevo fonograma, y algunas de las obras contenidas en éste fueron interpretadas por el Coro Codelco Chile, dirigido por Mauricio Cortés y el Coro de Cámara de la Universidad Católica, dirigido por Juan Pablo Rojas. Se escucharon las siguientes obras: *Dos amantes dichosos* de Sylvia Soublette, *A la orilla del estero* de Juan Amenábar, *Padre nuestro* de Pablo Délano, *Canción para una lavandera* de Fernando Carrasco, *Im Eshkæij Jerushlaim* de León Schidlowsky y *Simulacros* de Alejandro Guarello.

El 28 de mayo, en la Sala Isidora Zegers, se presentó el CD *Música electrónica*, que fue financiado por FONDAART. Dicho fonograma contiene las siguientes obras de jóvenes compositores nacionales: *02... ENTE...ALORS...02* de Antonio Carvallo, *67-591* de José Miguel Fernández, *Kinesis* de Oscar Carmona e *Inflexiones dos* de Andrés Ferrari. Además, en la Sala Isidora Zegers, el 8 de septiembre se lanzó el CD *Simpay* (sello SVR) del guitarrista Luis Orlandini. La presentación la realizó la directora del Departamento de Música y Sonología, Prof. Clara Luz Cárdenas. (Ver en esta misma Revista "Compositores chilenos en el país", pp. 117-118). También en la Sala Zegers, el 9 del mismo mes, con la asistencia del Dr. Luis Merino, decano de la Facultad de Artes, y del Rector de la Universidad de Chile, prof. Luis Riveros, quienes se dirigieron a los asistentes, se hizo entrega de los Premios de Excelencia Isidora Zegers correspondientes al año 2002. En esa misma ocasión se presentó el CD *Isidora Zegers y su tiempo*, del sello "Par media" de la Facultad de Artes, grabado por la contralto Carmen Luisa Letelier y la pianista Elvira Savi. (Ver en esta misma Revista "Compositores chilenos en el país", p. 118).

Se concluye la publicación del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana

En los primeros meses de 2003 comenzaron a circular en Chile los últimos volúmenes del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, monumental trabajo en 10 tomos, imprescindible para cualquier estudio que se desee emprender sobre la música de España y de los países de la América Hispánica. Se debe consignar, a propósito de esto, que aproximadamente el 80% de las entradas son inéditas. En el *Diccionario* colaboraron más de 600 estudiosos de la música, especialmente, de los países comprometidos. Fue dirigido y coordinado por el Dr. Emilio Casares Rodicio, catedrático de musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Colaboraron en la dirección el profesor Ismael Fernández de la Cuesta, catedrático de musicología del Conservatorio de Madrid, y el Dr. José López Calo, catedrático de musicología de la Universidad de Santiago de Compostela. Actuó como secretaria técnica María Luz González Peña, directora del archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). En Chile participaron en la elaboración de las voces correspondiente al país poco más de 50 especialistas, estando a cargo de la dirección del trabajo local el Dr. Luis Merino y el profesor Fernando García.

Libros recientemente publicados

El 4 de junio de 2003, en la Sala Isidora Zegers, presentado por el Decano de la Facultad de Artes, prof. Luis Merino, se lanzó el libro *Clásicos y románticos para teclado* de Fernando Cortés, académico del

Departamento de Música y Sonología. Alumnos del profesor Cortés interpretaron algunas de las partituras contenidas en el libro mencionado. El 19 de junio, en la misma Sala Zegers, se presentó el libro *Metodología de la técnica del pas de deux* escrito por el profesor Vladimir Guelbet. En ese mismo acto también se lanzó el libro *Breve Diccionario del ballet* de los académicos María Elena Pérez y Vladimir Guelbet del Departamento de Danza. El libro del prof. Guelbet fue editado por la Editorial Universitaria y los otros dos por la Facultad de Artes.

El 23 de junio, en el Teatro Antonio Varas, se efectuó la presentación del libro *Música para clases de ballet* del académico Jean Pierre Karich del Departamento de Danza. Este texto fue editado por la Facultad de Artes.

El 13 de agosto, en el Centro Cultural de España, se presentó el libro de Alejandro Vera profesor del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, titulado *Música vocal en la corte de Felipe IV: el libro de Tonos Humanos (1656)*. Este libro fue editado en Lérida (España) por el Institut d'Estudis Ilerdencs.

El 21 de agosto, en el Auditorium I de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, se lanzó el libro *La primavera terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena* de Fabio Salas. Este trabajo ha sido publicado por la editorial Cuarto Propio.

La *RMCh* recibió el libro *Canciones corales*, selección de obras para coro de Lucía Hernández Rivas, editado en la ciudad de Temuco el año 2002. Esta colección de partituras está formada por 8 piezas: dos para coro a cuatro voces y piano y seis para coro a cuatro voces a *cappella*.

Publicaciones periódicas recibidas

En la redacción de la *Revista Musical Chilena* se han recibido las siguientes publicaciones periódicas: *Resonancias*, N°12, mayo 2003, publicación semestral del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile (IMUC). En este número aparecen los testimonios de un grupo numeroso de músicos de distinta procedencia referidos a los 30 años transcurridos desde el golpe militar vivido por el país el 11 de septiembre de 1973. Estas opiniones se recogieron en dos reuniones sostenidas los días 22 y 23 de enero de 2003 con los miembros del Comité Editorial de *Resonancias*, y aparecen bajo el título "Visiones. 30 años de música en Chile". También aparecen colaboraciones de Carmen Peña ("Aportes de Samuel Claro Valdés (1934-1994) al estudio de la música popular chilena"), Alejandro Madrid ("Transculturación, performatividad e identidad en la Sinfonía N°1 de Julián Carrillo"), el "Acta de premiación III Premio de Musicología Samuel Claro Valdés 2002", comentarios sobre fonogramas de Oscar Ohlsen, Rafael Díaz y Alejandro Vera. Además, de Juana Corbella, se publica un informe de las actividades realizadas por el IMUC entre septiembre de 2002 hasta abril de 2003.

Desde La Habana, Cuba, se recibió el *Boletín* N°10, 2002, editado por Casa de las Américas. Este número contiene artículos de María Gembero Ustárroz ("Aportaciones a la historia musical de Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico a partir de fuentes españolas [siglos XVI-XIX]") y Claudia Romeu López ("Muros, rejas y vitrales: de lo plástico a lo musical"), además comentarios sobre diversos tópicos referidos a la vida musical firmados por Yey Díaz de Villalvilla, Priscilla Ermel, Victoria Eli, Viera Manchera, Jorge López Marín, Elsidia González, Layda Fernando y Arien González. Este número de *Boletín* es acompañado por un fascículo en homenaje a Carlos Fariñas que contiene un artículo de Jorge Fernández ("La permanencia del amigo") y una "Cronología biográfica y catálogo activo" del compositor, elaborada por Claudia Romeu y Liliana González. El *Boletín* también trae la partitura *Conjuro (John Cage In Memoriam)*, para piano, de Carlos Fariñas.

Desde el Perú la *RMCh* recibió la publicación coleccionable *Arariwa*, vocero de la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas", cuya editora es Chalena Vásquez. En el ejemplar recibido se pueden leer colaboraciones de Chalena Vásquez ("El derecho a la cultura propia"), Marino Martínez ("Voces populares"), Félix Anchi ("Desde la propia mirada"), Carlos Mansilla ("Proyecto: atlas de instrumentos musicales del Perú"), Gladys Mendoza ("Los estudiantes motivan la investigación, a ellos hay que servir"), Renato Neyra ("Sobre el proyecto: Diccionario biográfico de músicos del Perú"), Carlos Falconi Aramburú ("La verdad en las canciones") y Víctor Hugo Arana ("¡Andar, andar! Todos nuestros pasos hacen historia...").

Estadio Víctor Jara

Al cumplirse 30 años del asesinato de Víctor Jara en manos de la dictadura militar, el Gobierno de Chile resolvió cambiar el nombre del Estadio Chile, donde murió el músico, por Estadio Víctor Jara. La ceremonia oficial y pública de cambio de nombre se realizó el 12 de septiembre de 2003 en el frontis del Estadio, con la asistencia de personeros de gobierno, de la viuda del cantautor, Joan Turner, presidenta de la Fundación Víctor Jara, representantes políticos, dirigentes gremiales de los músicos y público en general.

Se crea el Consejo Nacional de Cultura

El 30 de julio, en el Teatro Municipal de Valparaíso, el Presidente de la República presidió la ceremonia de promulgación de la ley que creó el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y de las Artes. Dicho Consejo tendrá rango de ministerio.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Lucía Hernández. *Canciones corales*. Temuco: Imagen y Estilo, 2002, 23 pp.

De la distinguida directora de coros y activa impulsora de la vida musical de Temuco, Lucía Hernández Rivas, se ha publicado, bajo el título de *Canciones corales*, una colección de ocho piezas para coro, en una edición fechada en Temuco, IX Región, que muestra una faceta poco conocida de ella: la de compositora.

Temucana de cepa, desde pequeña estudió piano con Héctor Moraga Arce y con su hijo, el recordado pianista Armando Moraga. Terminados sus estudios escolares ingresó al Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, donde finalizó su formación musical, recibiendo el título de Profesor de Educación Musical. De regreso en su ciudad natal se desempeñó como docente en el Instituto Superior de Comercio, en el Liceo de Niñas "Gabriela Mistral" y en la Universidad Católica.

A pesar de su intensa labor en el magisterio, Lucía Hernández se dio tiempo para insertarse en la vida musical de la ciudad sureña y, en 1946, fundó el Coro Polifónico Santa Cecilia, que al poco tiempo se transformó en una Corporación. Al alero de dicha Corporación se creó la Organización de Conciertos de Cámara y se construyó una Sala de Conciertos, en la que se han realizado numerosas temporadas anuales de conciertos de cámara. Han pasado por el escenario de la Sala de Conciertos distinguidos intérpretes nacionales y extranjeros, que han enriquecido al quehacer musical temucano. Se debe recordar que la maestra Lucía Hernández, respaldada por la organización fundada por ella, en tiempos de la existencia del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, hizo posible la visita a Temuco, en varias ocasiones, de la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional Chileno y varias agrupaciones de cámara auspiciadas por esa institución universitaria.

En sus 57 años de vida el Coro Santa Cecilia, dirigido por Lucía Hernández, alcanzó un amplio prestigio. Ha recorrido Chile desde Arica hasta Punta Arenas, y también ha visitado Lima y ciudades de Argentina. Ha presentado obras sinfónico-corales bajo la dirección de connotados maestros, tales como Víctor Tevah, Agustín Cullerell y otros. El Coro Santa Cecilia es una importante pieza en el desarrollo musical de la región, y del movimiento coral chileno. Su directora publicó *Presencia de la música en el desarrollo de Temuco* y ha realizado un estudio retrospectivo del apoyo que han entregado a la música de la ciudad quienes han vivido en ella. La fructífera labor musical, realizada por Lucía Hernández en favor de Temuco, fue reconocida públicamente en 1981, con ocasión de celebrarse el centenario de la ciudad, al considerársele "Ciudadana Meritoria" de Temuco, y el Rotary Club Temuco-Amancay la distinguió como la "Mujer destacada del año 2000 de la IX Región".

Con la colección *Canciones corales* Lucía Hernández, una vez más, hace una contribución significativa a la vida musical regional como un nuevo gesto de amor a su tierra. El conjunto de partituras editadas es precedida por las siguientes palabras de la autora: "Esta publicación de temas sencillos, sin ostentación, encierra mi cariño a Temuco. Creo sinceramente, que el corazón de la ciudad no ha cambiado y es él quien se merece mi gratitud. Nací y crecí en esta tierra y le he entregado todo mi esfuerzo a su desarrollo musical".

El impreso *Canciones corales*, de Lucía Hernández, está conformado por las partituras de "Capullo en flor", con texto de Lucía Hernández, para piano y coro mixto a cuatro voces; "Santa Cecilia", también con texto de la compositora, para coro mixto a cuatro voces *a cappella*; "Ronda de niños (1)", sobre un poema de Gabriela Mistral, para piano y coro mixto a cuatro voces; "Ronda de niños (2)", también sobre versos de Gabriela Mistral, para cuatro voces mixtas; "Dedito de niña", sobre el poema homónimo de la Mistral, para coro a cuatro voces mixtas *a cappella*; "Shangri-lá", con versos de Lucía Hernández, para coro mixto a cuatro voces; "Villancico", igualmente sobre un poema de Lucía Hernández, para el mismo formato vocal de la obra anterior; y "Plegaria por la paz", también con texto de Lucía Hernández, para coro mixto a cuatro voces *a cappella*.

Como la propia autora lo anuncia en sus palabras introductorias, el fascículo que se comenta está conformado por ocho piezas, sin mayores dificultades, en las que el coro es tratado homofónicamente. El acompañamiento pianístico de "Capullo en flor" y de "Ronda para niños (1)" es sencillo, por lo tanto las ocho obras que completan la colección son apropiadas para conjuntos corales sin mucha

experiencia. Lucía Hernández como conocedora del instrumento coral, sabe qué pedirle a las voces para evitar dificultades y así poner su música al alcance de ese numeroso grupo de conjuntos corales de nuestro país, que aguardan colecciones de piezas sencillas para poder desarrollar sus actividades musicales en bien de la comunidad.

Colecciones como la que entrega Lucía Hernández en *Canciones corales* serán siempre bien venidas y celebradas por el movimiento coral chileno, en su disposición a renovar su repertorio.

Fernando García

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Concierto para niños. Juan Mouras. CD multimedia. Intérpretes varios. Fondo de la Cultura del Gobierno Regional de Aisén, 2001- 2002.

El contenido de este fonograma intenta acercar la música al mundo infantil a través del estímulo de las habilidades auditivas apoyadas en el sentido visual.

Se trata del relato de un cuento (*El reflejo de la luna*) cuyos personajes son: El relator (Enrique Madiñá), la luna (flauta traversa: Hernán Jara), el reflejo (metalófono: Juan Ricardo Weiler), el sol (trombón: Carlos Cerda), luthier, el amistoso (Guillermo Ibarra) y , además, los siguientes instrumentos musicales: violín (Stephanie Sidgman), trompeta (Hernán Arenas), oboe (Guillermo Milla), tambor (J.R. Weiler), guitarra (Juan Mouras), platillos (J.R. Weiler), piano (Pedro Yurac), fagot (Arión Linárez), corno (Daniel Silva) y violoncello (Celso López). Dura 14 minutos.

La temática del cuento se puede resumir en los siguientes términos. En su desplazamiento, la luna sobrepasa el bosque y un pequeño lago en el que se puede observar su reflejo. Una tormenta congela el lago y también su reflejo. La luna pide ayuda y acuden, uno a uno, los instrumentos que intentan derretir el hielo con su sonido, pero no lo logran. Finalmente acude el luthier que hace que los instrumentos toquen juntos y así el sonido llegue al sol. Este aparece y derrite el hielo liberando al reflejo de la luna.

El propósito didáctico de esta obra, al parecer, es conocer las cualidades tímbricas de los instrumentos. De acuerdo a ello, la pequeña melodía que caracteriza a cada uno, no está en función del aspecto expresivo, sino al servicio de la temática del cuento y, desde luego, como apoyo del discurso textual. Un propósito colateral se puede inferir del hecho que ningún instrumento por sí mismo fue capaz de solucionar el problema; la solución se logró sólo con la participación colectiva.

Aunque no hay indicaciones metodológicas para trabajar musicalmente el cuento, este compacto constituye un material complementario a la enseñanza y actividades musicales orientadas a la integración de recursos expresivos orales y el desarrollo de la sensibilidad auditiva.

María Isabel Quevedo

Guitarra clásica chilena del siglo XIX. CD digital. Dúo Juan Mouras - Guillermo Ibarra. Composiciones de Antonio Alba, Ramón Carnicer, José Hipólito Eyraud, P. Fernández, Pietro Mascagni, Gerardo Metallo, Alberto Orrego Carvallo, Augusto Pérez Soriano, G. B. Pirani, Théodore Ritter, Francisco Rubi y José Zapiola. Arreglos de Antonio Alba, Cailleux, Juan Mouras, Manuel Ramos, Francisco Rubi y Tomás Valdecantos. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2002.

La música hecha en Chile durante el siglo XIX constituye uno de los repertorios menos conocidos e investigados en nuestro país. No nos detendremos aquí a examinar las razones que explican esta situación, pero afortunadamente el fonograma que reseñamos constituye un nuevo aporte hacia el conocimiento de uno de los principales filones de tal repertorio: la música de salón para guitarra y para conjuntos instrumentales donde este instrumento ocupa un lugar privilegiado.

Los guitarristas Juan Mouras y Guillermo Ibarra fueron alumnos del profesor Jorge Rojas-Zegers, el cual, hace cerca de veinte años, realizó una investigación en torno al repertorio chileno de guitarra de 1900. Esta investigación fue plasmada en *La guitarra en las tertulias chilenas del 900*, una serie de tres casetes que algún día esperamos ver transferidos a un formato digital para beneficio de las actuales y futuras generaciones. Mouras e Ibarra han proseguido este filón abierto por su maestro y el presente CD es una muestra de ello, con dieciocho piezas procedentes en su mayoría de colecciones particulares, a las que estos intérpretes han tenido acceso. Dieciocho piezas que nos remiten a un pasado de tertulias, conversaciones amenas, bailes, óperas, zarzuelas, mandolinas y guitarras, el pasado de un país que aún no superaba el siglo de vida independiente. Dieciocho piezas que corresponden a valsés (*El vértigo, Segundo vals para dos guitarras, Vals español, El ruiseñor*), polkas (*Me entusiasmo bailando, Polka*

Revista Musical Chilena, Año LVII, Julio-Diciembre, 2003, N° 200, pp. 128-132

Mira-Mar, La Befana), marchas (*Himno de Yungay, Artillería de costa, Gloria a Verdi*), zamacuecas (*Zamacueca White, Zamacueca La popular*), una habanera (llamada *La zamacueca*), un pasodoble (*Curro Cúchares*), mazurcas (*Una lágrima*), arreglos de óperas ("Intermezzo" de *Cavalleria Rusticana*), de zarzuelas ("Jota de Perico" de *El guitarrico*) y de la *Canción Nacional de Chile*.

El autor más representado es el guitarrista español Antonio Alba (1870-1940), radicado en Chile desde la década de 1890 y gran propulsor del desarrollo de la guitarra, tanto en su repertorio como en su enseñanza y difusión. Alba es el compositor de los vals *El vértigo* op.119 para dos guitarras y *Vals español* op.35 para mandolina y dos guitarras, además de arreglista de la *Zamacueca White* op.31 para dos guitarras, el "Intermezzo" de *Cavalleria Rusticana* del italiano Pietro Mascagni (1863-1945) para mandolina y dos guitarras y la "Jota de Perico" de *El guitarrico* del español Augusto Pérez Soriano (1846-1907) para tres guitarras. El guitarrista Francisco Rubi aparece representado con sus composiciones *Una lágrima* (mazurca) para dos guitarras y *Artillería de costa* (marcha). G. B. Pirani, seudónimo del mandolinista y violoncelista italiano Giuseppe Bellenghi (1847-1902), es el creador de la marcha triunfal *Gloria a Verdi*, arreglada por Rubi para dos guitarras, y de la polka *La Befana*, arreglada por Juan Mouras para flauta, violín, mandolina, dos guitarras y violoncelo. Otro músico italiano—radicado en Uruguay—, el pianista Gerardo Metallo (1871-1946), aparece representado con su pasodoble *Curro Cúchares*, arreglado por Manuel Ramos para tres guitarras. Tomás Valdecantos es el arreglista de la *Canción Nacional de Chile* para tres guitarras y del vals anónimo *El ruiseñor* para dos guitarras. A José Hipólito Eyraud pertenece la *Polka Mira-Mar* y al chileno Alberto Orrego Carvallo pertenece el *Segundo valse para dos guitarras*. Una habanera del pianista francés—alumno de Liszt—Théodore Ritter (1841-1886) equivocadamente llamada *La zamacueca*, aparece en arreglo de Cailleux para tres guitarras. Finalmente, Juan Mouras, gestor de este proyecto, es el arreglista de la polka *Me entusiasmos bailando* de P. Fernández (violín, flauta, mandolina, dos guitarras y violoncelo), la zamacueca anónima *La popular* (dos violines, mandolina, dos guitarras y violoncelo), el *Himno de Yungay* de José Zapiola (flauta, violín, mandolina, dos guitarras y violoncelo) y la mencionada polka *La Befana* de Pirani.

El resultado sonoro es grato y elegante, hasta tal punto que podríamos hacernos una imagen sonora equivocada de la práctica musical real en los salones y tertulias de 1890 a 1910. No olvidemos que Mouras, Ibarra y los músicos que los acompañan son profesionales, en tanto este repertorio fue concebido para músicos aficionados en su mayor parte, independientemente de las evidentes exigencias técnicas que presentan las partituras de algunas de estas piezas. No se trata, ciertamente, de establecer una discriminación entre músicos profesionales y aficionados, ni de desmerecer los méritos de aquellos primeros intérpretes de las piezas de Antonio Alba o de Francisco Rubi. Se trata de aclarar que *Guitarra clásica chilena del siglo XIX* no es un intento de reconstitución de la sonoridad "real" de una tertulia decimonónica bajo el criterio de la autenticidad, sino una elaboración destinada a la sala de concierto. Una elaboración y un destino que, tal vez, eran el deseo íntimo de autores como Alba o Rubi.

El folleto que acompaña al CD presenta primeramente datos básicos acerca de las piezas y a continuación, información acerca del arte musical de salón del siglo XIX en Chile, la guitarra clásica chilena del siglo XIX y la práctica musical en el siglo XIX. Tal vez en una segunda edición convendría replantear este orden, presentando primero la información contextual (la práctica musical, el arte de salón, la guitarra) y después los datos del repertorio. Asimismo, advertimos algunos errores que en una segunda edición debieran ser corregidos. Primero, Ramón Carnicer compuso la música de nuestro actual Himno Nacional en 1828 y no en 1847, este último año corresponde a la publicación del texto de Eusebio Lillo. Segundo, José Zapiola nació en 1802 y no en 1801. Tercero, la Sociedad Filarmónica de Santiago fue organizada por Drewetcke e Isidora Zegers entre 1827 y 1828, por lo tanto es imposible que las obras de Kiffne y Gragnani, interpretadas en Chile en 1824, hayan sido presentadas en dicha institución. Cuarto, el *Método de bandurria* de Manuel Ramos fue publicado en 1899 y no en 1889. Y quinto, la Estudiantina Fíguro fue fundada en España en 1878—no en Chile por Joaquín Zamacois en 1894—y llegó de visita a Chile en 1884 y 1886. Zamacois, al llegar a Chile en 1894, fundó la Estudiantina Española de Santiago.

Por otro lado, la información del folleto y la música misma nos generan ciertas inquietudes respecto a los flujos culturales y musicales entre Chile y otros países en aquellos años. Es el caso, por ejemplo, de la zamacueca. En 1856 el flautista italiano Aquiles de Malavassi, de paso por Chile, creó una serie de variaciones sobre una melodía popular de zamacueca que presentó con gran éxito en sus conciertos. Esto, seguramente, impulsó al pianista y compositor chileno Federico Guzmán (1836-1885)—mencionado como "la personalidad más relevante de la segunda mitad del siglo XIX" en el folleto del CD que comentamos— para realizar su propia versión para piano de la popular melodía, la famosa *Zamacueca* en Re mayor, elogiada por Carlos Vega. Y es esta misma melodía la que aparece bajo el

nombre *Zamacueca "La bella santiaguina"* en versiones de Nicolás Castillo para guitarra sola (grabada por Juan Mouras en el CD *De España y América*) y para canto y guitarra. ¿Fue Nicolás Castillo su autor, tanto de texto como de música? ¿Habría sido la popularidad de *La bella santiaguina*, o tal vez esta misma pieza lo que le permitió obtener el tercer premio en aquel concurso musical de 1855—hecho mencionado en el folleto del CD que comentamos—, un año antes de la llegada de Malavassi y de la publicación de la *Zamacueca* de Federico Guzmán? Recordemos además que Guzmán estuvo en París en dos períodos de su trayectoria y allí le sorprendió la muerte. ¿Habría contribuido Guzmán a "la difusión que alcanzó la zamacueca en el siglo XIX", como afirma el folleto del CD? ¿Habría escuchado Théodore Ritter la *Zamacueca* de Guzmán en alguna presentación del chileno en París? Pero si es así, ¿a qué se debe la confusión del pianista francés—o de su editor o del arreglista Cailleux— entre dos especies tan diferentes como son la habanera y la zamacueca?

En síntesis, *Guitarra clásica chilena del siglo XIX* constituye, tomando una frase del mismo folleto, un CD "de amable sonoridad, mesurado y elegante". Un trabajo en el que, además de Mouras e Ibarra, participaron su maestro Jorge Rojas-Zegers (guitarra), Gonzalo García (flauta), David Linárez (mandolina), Mauricio Valdebenito (mandolina), Héctor Viveros (violín), Katia Miric (violín) y Juan Ángel Muñoz (violoncelo). Un CD que nos aproxima sonoramente a un Chile del pasado, un Chile que aún nos genera preguntas, el Chile de nuestros abuelos y bisabuelos. Un pasado que, sin embargo, aún pervive. Escuchemos y observemos atentamente la música popular en ciertas localidades campesinas, más alejadas de la urbe, ¿no viven aún, ocultos o confundidos entre cumbias y rancheras, aquellos valeses, polkas, marchas y aires de zarzuelas? En este sentido, este CD no sólo nos acerca a un Chile del pasado, sino a un Chile del presente.

Artículo de concierto. Guitarra clásica. CD digital. Romilio Orellana. Composiciones de Agustín Barrios, Nino García, Luis (Luys) de Narváez, Manuel Ponce, Joaquín Rodrigo, Vicente Emilio Sojo, Fernando (Ferran) Sor y Francisco (Francesc) Tárrega. Santiago: Mundovivo, 2002.

Romilio Orellana pertenece a una generación de guitarristas chilenos cuyos nombres han aparecido en el podio de los ganadores de prestigiosos concursos nacionales e internacionales en los últimos años. A sus treinta y tres años, Orellana tiene a su haber, entre otras distinciones, el Primer Premio del IX Concurso Internacional de Guitarra "Alirio Díaz" (Caracas, Venezuela, 1994), el Primer Premio del Segundo Concurso Internacional de Guitarra "Liliana Pérez Corey" (Santiago, Chile, 1996) y el Premio a la mejor Interpretación de la obra de Francisco Tárrega en la 34ª versión del Concurso Internacional de Guitarra "Francisco Tárrega" (Benicassim, España, 2000). En estos dos últimos casos se puede establecer incluso cierto vínculo "genealógico". Tárrega fue maestro de Emilio Pujol, así como éste fue maestro de Liliana Pérez Corey, la cual fue maestra a su vez de Luis López. Romilio Orellana fue alumno del maestro Ernesto Quezada, el cual fue formado por Liliana Pérez y Luis López. De este modo, Orellana ha triunfado precisamente en instancias concebidas para honrar a algunos de sus más ilustres "antepasados" en la guitarra.

En este fonograma podemos apreciar la gran musicalidad de Romilio Orellana como intérprete en guitarra: un sonido limpio, una técnica capaz de abordar piezas de alta exigencia técnica y un manejo sensible e inteligente de los matices expresivos (dinámica, agógica, articulación, fraseo, juegos tímbricos y colorísticos). A esto debemos añadir su compromiso con la matriz cultural y musical iberoamericana, a través del repertorio escogido que abarca cerca de cuatrocientos años. La música de la península ibérica está representada por obras de Luys de Narváez (ca. 1520-1550), Fernando (Ferran) Sor (1778-1839), Francisco (Francesc) Tárrega (1852-1909) y Joaquín Rodrigo (1901-1999). Luys de Narváez, uno de los más importantes compositores e intérpretes de vihuela, aquella ilustre antepasada de la guitarra, estuvo vinculado con la corte de Carlos V y publicó en 1538 su obra *Los seis Libros del Delfín*, donde aparecen las piezas *Tres diferencias por otra parte*—una de las primeras obras adscritas a la especie musical "diferencias", variaciones sobre un tema, *Guárdame las vacas*—otro ejemplo de diferencias, *Canción del Emperador*—transcripción de Narváez de una pieza favorita de Carlos V, la *chanson Mille Regrets* de Josquin Deprès, y *Baxa de contrapunto*—elaboración de una danza.

Fernando Sor, guitarrista virtuoso de gran prestigio, a comienzos del siglo XIX publicó en Londres en 1821 sus *Variaciones op. 9* sobre un tema de *La flauta mágica* de W. A. Mozart. El tema en cuestión corresponde a *O cara armonía (Das klinget so herrlich)*, el canto que los esclavos de Sarastro bailan y entonan encantados por las campanas de Papageno en el *Finale* del primer acto. Francisco Tárrega, el mencionado "tatarabuelo" de Romilio Orellana, aparece representado por *Capricho árabe* (Serenata) de

1889 –primera pieza publicada por Tárrega y que dedicó a Tomás Bretón, ilustre compositor de zarzuelas–, la *Mazurca en Sol* de 1896 –pieza vinculada con la música de salón– y *Maria* (Gavota) de 1907 muestra al mismo tiempo del interés y del desconocimiento en aquella época acerca de formas antiguas de música y danza como la gavota. Por su parte, Joaquín Rodrigo es representado con su pieza *Fandango*, la segunda de sus *Tres piezas españolas* (*Passacaglia, Fandango, Zapateado*) para guitarra de 1954.

La música de nuestro continente aparece representada por el mexicano Manuel Ponce (1882-1948), el paraguayo Agustín Barrios “Mangoré” (1885-1949), el venezolano Vicente Emilio Sojo (1887-1974) y el chileno Nino García (1957-1998). Gran parte de la obra de Ponce fue difundida por el insigne guitarrista español Andrés Segovia, el cual estimuló al compositor para escribir en 1932 la *Sonatina meridional* en tres movimientos (*Campo, Copla, Fiesta*). Agustín Barrios, una de las figuras más importantes –junto con Segovia– de la guitarra en la primera mitad del siglo XIX, compuso su ciclo *La Catedral* entre 1921 (*Andante religioso* y *Allegro solemne*) y 1939 (*Preludio-Saudade*). Vicente Emilio Sojo, compositor muy interesado en la música tradicional de su país, realizó un trabajo de recopilación y armonización de melodías folclóricas. Cinco de estas piezas posteriormente fueron transcritas para guitarra por Alirio Díaz (n.1923) y corresponden a las *Cinco piezas venezolanas* (*Cántico, Aguinaldo, Canción, Aire venezolano y Galerón*).

El caso de Nino García –a quien está dedicado el fonograma– reviste una dimensión más profunda y directamente vinculada con el intérprete. García fue cuñado de Romilio Orellana y compuso su obra *Artículo de concierto* para celebrar el nacimiento de Laura Orellana, su sobrina e hija de Romilio. Esto ocurrió en octubre de 1997, cuatro meses antes de la muerte del compositor. *Artículo de concierto*, obra concebida para guitarra solista, flauta, oboe, corno y cuarteto de cuerdas, consta de tres movimientos (*Allegro maestoso, Adagio, Allegro molto*) y constituye, por un lado, una muestra del interés renovado de Nino García en sus últimos años de vida hacia la música docta, mundo musical que conoció desde su niñez. Por otro lado, es una muestra de la maestría de García como compositor desde el punto de vista técnico y de apertura hacia la música popular, mundo musical que también conoció (y con el cual la mayor parte del público lo asocia). Bach, Villa-Lobos, Hindemith y Los Panchos confluyen, entre otros, en esta obra póstuma de un compositor cuyo estudio cabal aún está por realizarse. Un dato más: en la grabación participa el flautista Gonzalo García, hermano de Nino y cuñado de Romilio. Los otros músicos son Rodrigo Herrera (oboe), Bobbi-Jane Berkheimer (corno), Sergio Prieto (violín I), Hugo Arias (violín II), José Carlos dos Santos (viola) y Francisco Pino (violoncelo), todos bajo la dirección de Rodolfo Fischer.

El folleto que acompaña al CD presenta notas firmadas por el mismo Romilio Orellana, con datos acerca de obras, compositores e intérprete. Nos parece que, tal vez por razones técnicas, faltan líneas acerca de la obra de Joaquín Rodrigo y algo más de información sobre las piezas de Narváez y de Tárrega. Hubiera sido interesante también incluir las fechas exactas o aproximadas de la composición de las obras, dato que sólo se entrega en relación con la obra de Nino García. Independientemente de estos detalles, en este fonograma confluyen, en síntesis, musicalidad, tradición guitarrística, cultura musical iberoamericana y profundos lazos humanos y familiares.

Cristián Guerra Rojas

Música para piano. Pedro Humberto Allende, Gustavo Becerra-Schmidt y Hernán Ramírez Ávila. CD. Intérpretes: Ana María Cvitanic, Manuel Montero y Hernán Ramírez. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2003.

El presente CD, realizado gracias al apoyo del Fondart, contiene música para piano de tres compositores pertenecientes a tres generaciones distintas. Estos son: Pedro Humberto Allende (1885- 1959), Gustavo Becerra (1925) y Hernán Ramírez (1941). De P.H. Allende se eligieron las 12 *Tonadas de carácter popular chileno*, obra ya clásica dentro del repertorio chileno para piano. La interpretación está a cargo de Hernán Ramírez, quien asume el desafío como pianista y nos da su propia versión de las *Tonadas*. Esta adolece de cierta rigidez y monotonía; el fraseo no es claro y falta la flexibilidad rítmica y los rubatos que le son tan característicos. Este CD contiene tres obras de Gustavo Becerra, dos de ellas bastante recientes. *Tasten*, del año 2001, es interpretada por Ana María Cvitanic, junto a *Preludio y Balistocata*, de 1979, y *Scherzo*, del año 2002; ambas son interpretadas por Manuel Montero. En *Tasten* un motivo recurrente es la base para una serie continua de variaciones, en las cuales el tema se esconde y reaparece entre una profusión de ornamentaciones. *Preludio y Balistocata* y el *Scherzo* son obras

atractivas, de gran despliegue pianístico, riqueza rítmica y armonía imaginativa. Manuel Montero nos entrega una muy buena interpretación de ellas.

Hernán Ramírez es el responsable de este proyecto y elige tres obras de su amplio repertorio para integrar este fonograma dedicado al piano solo: *Fantasia* op 119 (2002), interpretada por Manuel Montero, *Preludio* op 109 N° 8 (1998) y *Pichintunes para piano* op 71 (1983), interpretadas por el propio compositor. En el año 2001 Hernán Ramírez ya nos había dado a conocer una antología con sus propias obras para distintos medios. En ella se podía apreciar en forma apretada su evolución estilística en una gran variedad de géneros. La *Fantasia* op 119 es una obra reciente que nos muestra un cambio en el tratamiento del piano hacia una búsqueda de mayor variedad sonora y de recursos pianísticos. En esta obra alternan pasajes de atmósfera impresionista de textura poco densa, con otros esencialmente rítmicos y de mayor densidad. *Pichintunes* op 71 son trozos muy breves, de duración apenas de algunos segundos. Para este CD se seleccionaron 12 trozos, los cuales están estructurados fundamentalmente en base al elemento rítmico y la disonancia armónica.

Lamentamos que la información que aparece en el folleto que acompaña este fonograma sea tan débil, no existiendo referencia alguna a las obras grabadas.

Julia Grandela del Río

Paisajes tonales. CD. Coke Vío. Valdivia: Sello Guairao Producciones, 2003.

El compositor y tecladista valdiviano Jorge "Coke" Vío Lagos lanzó en el Aula Magna de la Universidad Austral su primera producción discográfica, con un lleno total de público. Esto augura un buen éxito para este CD, que reúne una parte de sus últimas composiciones para el teatro, más tres piezas sueltas.

Abre este álbum la música para el exitoso ballet *Mujeres al rostro del carbón* (Fondart 2002), montado por el Ballet Municipal de Valdivia, sobre coreografía de Ricardo Uribe. La composición posee claridad conceptual y un notable sentido del ritmo, lo que constituye no sólo un buen aporte para el coreógrafo, sino que complementa el relato gestual y danzado del ballet.

La segunda parte del CD presenta la música para *Las Bacantes* de Eurípides, producción de la Compañía de Teatro de la Universidad Austral, adaptada y dirigida por Roberto Matamala. Para esta obra, Coke Vío compuso una música que pareciera emanar de la naturaleza. Es música del aire y del agua, hecha para acompañar al drama griego en un ambiente bucólico, que de pronto se torna trágico, describiendo con claridad y puntualidad los avatares de la narración dramática. El compositor demuestra no sólo su capacidad para crear música, sino también su calidad como arreglador y su completa habilidad en el manejo de los recursos de expresión que poseen los teclados electrónicos. Estos imitan, con sus variados registros, cuerdas y flautas de Pan, además de complejas tramas de sonidos espectrales de gran fantasía y mucho color.

El tercer trabajo de este variado disco corresponde a la música incidental para la obra de teatro *Maese Patelin*, de autor francés anónimo. Esta farsa, también fue montada por la Compañía de Teatro de la Universidad Austral, bajo la dirección de Roberto Matamala, con quien Vío forma una dupla teatral muy creativa. Esta sección del CD comprende cinco piezas de carácter medieval europeo muy bien concebidas en forma y estilo, y como siempre, con gran aprovechamiento de las posibilidades imitativas de la electrónica, a lo que se suma el aporte de una buena percussionista, la joven Mariela González.

La última parte del álbum se completa con 5 surcos. Tres de estos son piezas sueltas y dos pertenecen a la ópera *Juanito Madera*, de Vío y Matamala. Esta última corresponde a una puesta en escena del teatro universitario de Valdivia y recorrerá diversas regiones del país en el segundo semestre del año 2003 en una itinerancia auspiciada por el Ministerio de Educación. Los textos de las canciones de *Juanito Madera* son entonados por Marcela García. Además de la vocalista y la percussionista, participó en toda la producción, haciendo un gran aporte en bajo electrónico y teclado acompañante, el joven músico Francisco Ríos.

La gran variedad de formas y estilos que aborda la creación de Coke Vío en este fonograma, en concordancia con las distintas obras teatrales para las que fueron hechas, se enriquece gracias al aprovechamiento de las ricas gamas electroacústicas que él conoce y maneja ampliamente por ser músico y además ingeniero de sonido. En ambas profesiones fue formado en la Universidad Austral. Vale destacar que Vío no sólo creó y arregló toda la música de este disco, sino que también grabó, mezcló, masterizó y realizó la producción, bajo su propio sello Guairao Producciones.

Leonardo Mancini

IN MEMORIAM

Eduardo Maturana (1920-2003)

Nuestros últimos encuentros tuvieron lugar en la ciudad de Panamá. Por aquellos años (1978-1983) yo viajaba con frecuencia desde Costa Rica a Colombia en virtud de mis nexos con la Orquesta Filarmónica de Bogotá y, al regreso, aprovechando la escala obligada, solía conciliar mi itinerario a fin de permanecer unos días junto a Eduardo, Blanca su mujer y la hija menor, Ágatha.

Deambulando por la zona opulenta de esa pretenciosa *little New York*, bien paseando a orillas del Canal o contemplando las ruinas de su Ciudad Vieja, nuestras conversaciones casi nunca hacían referencia a las adversidades que nos deparaba el exilio. La profunda tragedia que se abatió sobre Chile aquel siniestro martes de 1973 y que destrozó miles de vidas, anuló conciencias y aplastó la dignidad de un pueblo aniquilando su autoestima y pisoteando su moral, había creado en nosotros la certidumbre de no ser más que un par de extraños transitando por un mundo aparente donde la esperanza se trocaba en oscuros enigmas. Por lo demás, Eduardo tenía el firme convencimiento de haber ingresado a ese punto de no retorno que marca inexorablemente una imposible vuelta atrás. Me decía, "mis únicas opciones son quedarme aquí o trasladarme con mi gente a Toronto, Canadá, donde se encuentran nuestros hijos Brunilda y Leonardo".

En el curso de aquellas jornadas los temas giraban invariablemente en torno a nuestro pasado, al que nos tocó vivir durante las tres décadas que algunos reconocen hoy como "la época dorada" en el Chile de los años 40/60. Y con ello no es que intentáramos ejercitar un melancólico brindis a la nostalgia. Nuestro propósito era más bien rescatar de la memoria episodios y personajes cuyo legado histórico, como de hecho así ha ocurrido, se disgregaría al correr de los años dejando a la posteridad sólo una crónica fragmentada de aquel tiempo y sus protagonistas. Según Eduardo nuestra condición de proscritos nos exigía el deber imperativo de transformarnos en notarios de una Era irrepetible, prevenir su deformación y tal vez su olvido. "Lo peor que nos podría ocurrir es que se transmitiera a las futuras generaciones una manipulación histórica, un teatro de sombras del tiempo que fue, de su nivel cultural, sus conquistas, su mística, y que nuestros descendientes no pudieran vislumbrar de aquel ayer ni siquiera la lógica fascinación que producen los paraísos perdidos".

Conocí a Eduardo el año 1940 en el viejo Conservatorio de la calle San Diego, formando parte ambos de un pequeño grupo de cámara organizado en la clase de violín del Prof. Werner Fischer. Yo tenía entonces 12 años y él 20. A partir de ahí y pese a la diferencia de edad fuimos amigos inseparables. De modo que hoy, al rendirle este homenaje, desearía que mis palabras tuvieran la capacidad suficiente para recrear el perfil de una personalidad fuera de lo común, multifacética, de un ser íntegro a carta cabal, de carácter recio, severo guardián de su independencia y luchador infatigable contra cualquier injusticia, hasta el extremo de transformarse casi en romántico paladín de las causas perdidas. Por tanto, no voy a describir aquí la trayectoria de Eduardo Maturana como compositor. Esta misión ya ha sido cumplida de manera encomiable por la profesora Silvia Herrera en su excelente trabajo, "Eduardo Maturana: un compositor del siglo XX", publicado en esta misma *Revista Musical Chilena*. Más bien, parafraseando a García Márquez, mi propósito es rememorar al hombre "en su laberinto", en ese antes y aquel después de la gran ruptura, cuyo último testimonio es la carta de Toronto recibida en días previos a la muerte de Blanca, y la dramática conversación telefónica sostenida por ambos al producirse ésta. Entonces presenté que su final estaba cerca, como así fue.

Aun cuando en su vida profesional desarrolla simultáneamente la actividad de compositor e intérprete, en varias ocasiones duda de la primera; de ahí que el catálogo de su obra revele constantes vacíos en la secuencia de su labor creadora. Los 40 y gran parte de los 50 son dos décadas azarosas en el curso de su existencia, durante las cuales para obtener los recursos indispensables y sobrevivir precariamente ejerce los trabajos más variopintos: ofrece clases de violín en conservatorios marginales, integra orquestas en emisoras de radio y clubes nocturnos, cumple labores de copistería, se desenvuelve como experto fotógrafo y al mismo tiempo escribe artículos para diferentes medios de comunicación, lo que por cierto permite descubrir sus grandes dotes de escritor y le conduce a una tremenda incertidumbre: si dedicarse por entero a la literatura y abandonar la música para siempre o hacer todo

lo contrario. Me lo comunica y le sugiero que haga ambas cosas. Con su posterior ingreso a la Orquesta Filarmónica en calidad de violista se distancia de la primera.

También son los años de una enriquecedora bohemia. Por ella transitan intelectuales y artistas recorriendo los emblemáticos bares y cafés del Santiago nocturno. Acompaño a Eduardo en estos peregrinajes y el recuerdo me trae a la memoria las tertulias del Café Iris en Alameda con Estado, donde se reúne con uno de sus inseparables amigos, el grande y malogrado poeta Teófilo Cid, arrastrando siempre su orgullosa miseria dentro de un raído y manchado gabán. Al grupo se solían integrar otros conocidos personajes: Andrés Sabella, Manolo Segalá –un pintor catalán excéntrico, más tarde desaparecido en Brasil– junto a dos que con el tiempo se harían célebres: Alejandro Jodorowsky y un joven y tímido Jorge Edwards. Tales romerías se proyectaban igualmente a distintos lugares no menos simbólicos: El Negro Bueno, El Bosco, Café Sao Paulo y sobre todo el Bar Black and White al interior de la antigua Casa Colorada, en cuyo amplio recinto Eduardo, Carmelo Soria, mártir de la dictadura, y quien esto escribe, jugábamos interminables partidas de ajedrez hasta altas horas de la madrugada. Es también la época en que Eduardo destaca como impulsor de dos importantes proyectos: la creación, junto a Salvador Candiani de una nueva orquesta, por cierto de corta vida, la Sinfónica Santiago (1944), dirigida por este último, y la fundación de la Sociedad Tonus (1950), orientada a la divulgación de la música de vanguardia.

Como compositor Eduardo Maturana nunca obtuvo un reconocimiento explícito por parte de los medios oficiales. Quienes regían los destinos de la música en Chile le consideraban una especie de rara avis, un outsider al que, si bien se le concedía talento, al mismo tiempo se le marginaba del círculo de los elegidos. Su culpa: haber sostenido frente al poder una invariable postura crítica junto a una actitud inconformista y rebelde, hecho que se refleja en algunas de sus obras sinfónicas impregnadas de un sentimiento cáustico de denuncia que alcanza su máxima expresión en *Responso para el guerrillero*. A la memoria del Comandante Che Guevara, cuyo estreno con la Orquesta Sinfónica en el Teatro Astor causa las iras de un sector del público que nos increpa a ambos, a él como autor y a mí por su dirección.

Al llegar a este punto debo manifestar que en la personalidad de Eduardo Maturana coexistían otros dos aspectos muy marcados y contrapuestos: el primero correspondía a un hombre vital, alegre, con peculiar sentido del humor irónico y mordaz; el otro, más intenso que el anterior, reflejaba su inclinación hacia un escepticismo amargo y fatalista en cuanto al futuro del hombre; un culto casi mórbido a la muerte como causa primera y última de su razón de ser, sentimiento que por lo demás subyace en toda su obra, ya sea musical o escrita.

A partir de 1982 Eduardo Maturana no vuelve a componer. Durante el cuarto de siglo que transcurre entre 1977 y 2002 sólo se estrenan tres de sus obras, dos de éstas en Brasil, *Una temporada en el infierno* (1980) y *Concierto para violoncello y orquesta* (1982); la tercera en Chile, *Dos canciones* (2002), cuya fecha de composición se remonta a 1970. Del total de su producción (43 obras) un 25% permanece aún sin estrenar.

No quisiera finalizar este homenaje al gran amigo ausente sin antes ofrecer, a manera de epitafio, el último fragmento de su mayor trabajo literario, *Tiempo de nebulosa*. Gesta, magnífico poema en el que las palabras parecen transformarse en bella sublimación de los sonidos:

“¡Oh niebla! Amparad esos oscuros bultos sin contorno ni faz que ruedan a través de los monásticos ventanales/ Y el siniestro limo que encadena estos augurios puesto que la agonía está vaciada en la renuncia [...] Hemos aquí superados y desnudos por el torbellino de los vientos [...] La muerte nos hizo nacer/la niebla conoce la Gracia [...] Incorporados: Recordando o no a la vida”.

Agustín Cullell