

*Leni Alexander Pollack (1924-2005)**

por

Raquel Bustos Valderrama
Musicóloga, Chile
raquel.busval@gmail.com

El estudio de Leni Alexander Pollack, considerada la compositora nacional más importante del siglo XX, expande y profundiza nuestro conocimiento del aporte de la mujer a la creación musical chilena. En el presente trabajo las entrevistas personales fueron no sólo la fuente primaria para obtener los antecedentes biográficos iniciales, sino también una oportunidad para discutir y aclarar asuntos de estética, tendencias y estilo. Sobre estas bases se analizan tres obras específicas, consideradas como demarcatorias de la evolución de sus recursos creativos. El catálogo de sus obras es una muestra vívida de la gran versatilidad de la compositora en el libre uso de los parámetros musicales, como elementos básicos generadores de toda una obra y, a la vez, en las sugerencias que hace a los instrumentistas– intérpretes o a los actores de su *hörspiel* o “teatro para escuchar”. En suma, sus composiciones y escritos académicos, a los que se agrega la difusión radial comentada de la música contemporánea en Chile y en el extranjero, confirman su calidad de representante itinerante y portavoz de la vanguardia musical del siglo XX.

Palabras clave: Leni Alexander, música chilena del siglo XX, compositores chilenos.

*Leni Alexander Pollack, has been considered the most important national female composer of the 20th century. The study of her musical composition has contributed to further our knowledge of women's contributions to musical creation in Chile. For the present paper, personal interviews were not only a primary source for the initial biographical information, but also an opportunity to discuss with the composer topics related to aesthetics, tendencies and style. Upon these bases, three specific works are analyzed, which are considered turning points in the evolution of her creative resources. The catalog of her work is a vivid demonstration of her versatility in the free use of musical parameters, which can be seen as basic element in the generation of complete works, as well as in the suggestions she offers to the instrumentalists –performers and to the actors of her *hörspiel* or “theater to be heard”. In summary, her compositions and her academic papers– to which we can add the music –and-her comments on contemporary music broadcasted in radio programs both in Chile and abroad– confirm her position as representative and itinerant spokesperson of the avant garde of 20th century's music.*

Key words: Leni Alexander, Chilean music of the 20th century, Chilean composers.

I. VIDA

Compositora y pedagoga, nació en Breslau, actual Wrocław, Polonia. Hija de abogado y cantante de ópera judíos, residió en Hamburgo hasta 1939 donde realizó sus estudios generales y recibió las primeras enseñanzas de piano. A los 14 años se enfrentó al problema del éxodo desde su país natal. Junto a su familia llegó a Chile el año 1939, en uno de los últimos barcos con inmigrantes llegados al país antes de la Segunda Guerra Mundial. Se estableció en la capital y obtuvo la ciudadanía chilena en 1951.

*Los ejemplos musicales fueron dibujados por Ingrid Santelices.

Continuó sus estudios de piano con el maestro Rudy Lehmann, e inició su aprendizaje del violoncello con Hans Loewe; fue además alumna de armonía y contrapunto de Lucila Céspedes. Siguió cursos de psicología en la Universidad de Chile, perfeccionándose en el sistema Montessori, para niños discapacitados. Obtuvo su diploma en 1942. De 1949 a 1953 siguió cursos de composición, durante cinco años, con el maestro Frè Focke (1910-1989), compositor holandés radicado a la sazón en Chile, quien fuera alumno de Anton Webern¹.

“Yo supe de su presencia en Chile por mi profesora [...] Lucila Céspedes [...]. Desde un comienzo ella se dio cuenta de la fuerte personalidad artística de Frè Focke [...] y me habló de él, convencida desde un principio que Focke sería el profesor adecuado para mí. En ese tiempo yo había escrito ya varias obras, sobre todo para piano, que a Lucila Céspedes le gustaron pero que encontró “extrañas” y casi incomprensibles. Habló con Frè Focke sobre mi música, quien se interesó por mis trabajos y me esperó al día siguiente [...] Me recibió muy amablemente y se sentó enseguida al piano, tocando mi música. Rápidamente tuvimos un muy buen contacto, aceptándome como alumna. Fui su primera alumna en Chile y durante cinco años Focke fue mi profesor de composición, hasta que dejé el país para ir a Francia.

Estos cinco años [...] no solamente significaron clases de composición con un maestro excepcional. Sentí que se abrían puertas, cuya existencia me eran desconocidas hasta entonces. Detrás de aquellas puertas podría descubrir una música, una manera de pensar la música y escucharla, que desde ese momento fue una revelación para mí”².

Alexander afirmó que conoció en el año 1952, en Chile, a Pierre Boulez, quien viajara a nuestro país como director musical de la Compañía de Teatro de Jean-Louis Barrault. Boulez revisó entonces algún material de la compositora y le sugirió que, de viajar a Europa, siguiera sus estudios con Olivier Messiaen.

Becada por el gobierno francés, en 1954, continuó estudios privados de composición con René Leibowitz, y de ritmo, análisis y folclore oriental con Olivier Messiaen, en su cátedra del Conservatorio de París³. Durante este período sostuvo una breve amistad con Pierre Boulez —que se enfrió posteriormente— y conoció en Venecia al compositor y director Bruno Maderna, quien fuera posteriormente su maestro de composición. Ese mismo año se encontró en París con Luigi Nono, quien había sido alumno de Maderna. Surgió una amistad que —según ella afirmara— duró treinta y seis años. Durante este largo período hubo encuentros y desencuentros temporales, sin embargo, lograron compartir muchos momentos gratos entre Venecia y Friburgo, en los años previos al fallecimiento de Nono, en 1990⁴.

Al regresar a Chile, dictó una conferencia sobre “Música concreta” en el Instituto Chileno-Francés de Cultura de Santiago, actuando como portavoz de las nue-

¹Para mayor información sobre Focke y su época en Chile, ver: Herrera 1999: 178-179; Aguilar 1997; Allende-Blin 1997; Becerra 1997; Lefever 1997; Maturana 1997; Matthey 1997; Max Neef 1997; Orrego-Salas 1997; Vila 1997.

²Alexander 1997: 54-55.

³Alexander 1992: 95.

⁴Alexander 1990: 118-119.

vas experiencias musicales de la Radiodifusión Francesa, bajo la dirección de Pierre Schaeffer⁵. Su disertación fue uno de los primeros contactos de los músicos chilenos —junto a la visita de Pierre Boulez de 1954— con las nuevas tendencias de la música francesa. Durante 1955 trabajó con Bruno Maderna en Venecia, y, a su regreso, realizó cursos de difusión de la música contemporánea en la Universidad de Chile e ingresó a la Asociación Nacional de Compositores.

Un viaje a Nueva York, en 1959, le permitió aceptar de Dimitri Mitropoulos, director de la Orquesta de Cámara de Nueva York, el encargo de una obra para orquesta de cámara, y la composición de la música para un grupo de solistas de ballet del Metropolitan Opera House. Surgieron así las obras *Time and Consumption* y *Soon we shall be one*, respectivamente.

Representó a Chile y Latinoamérica con la cantata *From Death to Morning* [O-15] en el Concurso Internacional de la Sociedad Italiana de Música Contemporánea, 1959, y en el XXXIV Festival Anual de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, SIMC, en Colonia, 1960. La compositora participó además en los cursos internacionales de verano de música contemporánea en Darmstadt y realizó estudios de música electrónica en la Westdeutscher Rundfunk, WDR, en Colonia.

De regreso a Santiago, en 1960, realizó cursos a nivel universitario, con el propósito de dar a conocer la nueva música de Europa y Norteamérica, en especial sus posibilidades de expresión gráfica, la música aleatoria y electrónica y el teatro musical (Martínez: “Retrato de la compositora Leni Alexander”, 1991, transmitida por WDR3, Colonia, fax en español del 11 de noviembre de 1969)⁶. Entre 1963 y 1965 viajó invitada a diversos países de América Latina y Europa con el propósito de dar a conocer sus obras, participar en cursos sobre música contemporánea y realizar emisiones radiales sobre este mismo tópico para la Süddeutscher Rundfunk, SDR, en Stuttgart, y en el Goethe Institut de Santiago de Chile.

En 1964 escribió *Aconteceres*, una obra por encargo de Bruno Maderna para la Internationale Kammerorchester Kranichstein. En 1967 fue invitada a Cuba a presentar sus obras. Obtuvo la beca de la Fundación Guggenheim en 1969, y se radicó nuevamente en París. Fue éste un período muy fructífero, en el que compuso varias obras de importancia, estrenadas por calificados conjuntos franceses y dirigidas por personalidades como Jean-Claude Cassadessus y Erhard Karkoschka. Ese mismo año la Sociedad de Conciertos Domaine Musical, establecida en París en 1954 por Pierre Boulez, le solicitó una obra, la que sería *Par quoi? A quoi? Pour quoi?* [O-26].

En el campo de la docencia impartió cursos de composición y abrió un taller de improvisación para niños. Entre 1979 y 1983 realizó numerosos viajes a San Francisco, donde recibió de Paul Harris el encargo de un ballet basado en el texto de Franz Kafka *A Country Doctor*⁷, y dictó cursos de música contemporánea en el California College of Arts and Crafts de Oakland.

⁵S/A 1955b: 64.

⁶Ver III. Entrevistas, Martínez ca. 1991.

⁷Ver [O-32] del “Catálogo de las Obras Musicales de Leni Alexander Pollack”, que aparece en este mismo número de la *RMCh*.

Nuevamente en Europa, participó en conciertos en Francia, Alemania y España y colaboró con Jacques Chailley en la enciclopedia sobre la música del siglo XIX. Durante este período realizó investigaciones en el campo de la música y la psicología, cuyos resultados dio a conocer en los seminarios que impartió en Chile durante 1984 y 1986.

Entre los trabajos más importantes de esta época está el encargo de una obra por Radio France para el Festival de Música Contemporánea y Tradicional Europea, celebrado en Toulouse, en 1987. La década finalizó con una nutrida actividad de conciertos, conferencias y emisiones radiales, y con la consolidación de diversos proyectos de composiciones. Entre sus planes figuró la preparación de una cantata para el Festival de la Paz, que se realizó en Cassel⁸.

Sus actividades desde 1990 en adelante siguieron dentro de la tendencia permanente de dividir el año calendario en permanencias alternadas entre Chile y Europa. Destacan en los semestres nacionales los seminarios sobre obras radiofónicas en 1991, los encargos del Goethe Institut en 1992, y el Ministerio de Educación en 1994. En julio de este último año le fue conferido el galardón "Encargo de una obra musical-Charles Ives", por el Comité de Música del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Continuando con su vida itinerante, realizó diversos viajes a Colonia y París, donde presentó sus obras radiofónicas e instrumentales.

Frente a toda esta gran actividad desarrollada por la compositora, se debe destacar la importante labor de difusión de la música chilena contemporánea en centros europeos. De gran importancia es el ciclo de programas que preparó para la WDR de Colonia sobre los compositores Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng, Acario Cotapos, además del folclore chileno y la música mapuche.

II. OBRA CREATIVA

Su catálogo de obras comprende música sinfónica, de cámara, cantatas, lieder, música para ballet, teatro de mimos, música incidental para cine y el *hörspiel* o "teatro para escuchar". La obra más temprana, de 1949, es *6 Lieder*, para barítono y piano [O-2]. Comenzó sus trabajos sinfónicos en 1950 con *3 Lieder*, para mezzosoprano y orquesta [O-4]. En 1952 terminó *5 Epigramas*, para orquesta [O-8], estrenadas ese mismo año en el III Festival de Música Chilena.

En un concierto de noviembre de 1953, de la Asociación Nacional de Compositores, se realizó el denominado "estreno absoluto" de *Impressions*, para voz y piano [O-9], sobre un texto de Oscar Wilde, interpretadas por la soprano Clara Oyuela acompañada al piano por Frè Focke⁹. En 1954 compuso *Tres cantos líricos*, para mezzosoprano y piano [O-11], sobre textos de Rilke, estrenados al año siguiente por Ria y Frè Focke¹⁰.

⁸S/A 1990: C 15.

⁹Torres 1988: 61.

¹⁰Aguilar 1955: 53.

Su primer cuarteto se denominó inicialmente *Cuarteto para cuerdas 1957* [O-13], estrenado en Santiago en julio de 1958, por el Cuarteto Santiago, en Florencia en mayo de 1962 y en Roma en septiembre del mismo año, por el cuarteto Vita Musicale Contemporanea. Con posterioridad a una revisión, la compositora modificó su título a *Cuarteto de cuerdas*.

El *Divertimento rítmico*, para orquesta [O-12], compuesto en 1956, fue estrenado en 1958 en el VI Festival de Música Chilena, por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Víctor Tevah. Una obra trascendente en su catálogo es la cantata, ya mencionada, *From Death to Morning (De la muerte a la mañana)* [O-15], de 1958. Alexander fue el único compositor de Centro y Sudamérica seleccionado por el Concurso Internacional de la Sociedad Italiana de Música Contemporánea a cargo de un jurado presidido por Francesco Malipiero, entre los que destacaban Luigi Dallapiccola y Goffredo Petrassi¹¹. Esta misma obra fue también elegida por un jurado internacional, en 1960, para ser ejecutada en el XXXIV Festival Anual de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, realizado en Colonia. El programa del Festival incluyó obras “de autores contemporáneos, entre los más avanzados en el campo de las nuevas corrientes musicales...”¹².

El año 1959 creó en Santiago *Time and Consumation. Concierto de cámara* [O-17], obra estrenada en el segundo concierto sinfónico de selección, del VII Festival de Música Chilena, en diciembre de 1960, por la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Jacques Bodmer. En 1962 escribió, para la Orquesta Nacional de Buenos Aires, la obra *Equinoccio*, para orquesta sinfónica [O-19], estrenada en el Teatro Colón, bajo la dirección de Bodmer, en 1962. En Santiago fue presentada en 1966 por la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Juan Pablo Izquierdo.

La pianista chilena Mariana Grisar estrenó en 1964 *Mandala* [O-20], para piano, en los Conciertos de Cámara –fuera de concurso– del IX Festival de Música Chilena¹³. La obra *Tessimenti* [O-22], 1964, para voz y conjunto instrumental, basada en un extracto del *Diario filosófico* de Leonardo Da Vinci, figura entre las veintiuna obras –de un total de cuarenta y siete– seleccionadas por un jurado para participar en el IX Festival Bienal de Música Chilena, Obras de Cámara¹⁴. Por su parte, *Adras*, para dos pianos, fue seleccionada para ser estrenada en 1968, en el XI Festival Bienal de Música Chilena¹⁵.

Aun cuando media un lapso de diecisiete años entre ambos, los *Aulicios: Aulicio*, para orquesta [O-25], 1968, y *Aulicio II* [O-35], 1985, para orquesta, apoyado por recitación, recursos electrónicos y medios audiovisuales, eran considerados por la creadora como dos hitos importantes dentro de sus trabajos.

El encargo, ya mencionado, del Domaine Musical, dio origen a la obra *Par quoi? A quoi? Pour quoi?*, para mezzosoprano y voces habladas de niños, nueve instrumentos y sonidos electrónicos [O-26], estrenada en la Bienal de Zagreb, en

¹¹S/A 1959: 138.

¹²S/A 1960: 101.

¹³S/A 1964b: 86-87.

¹⁴S/A 1964a: 162.

¹⁵S/A 1968: 110.

mayo de 1971, el mismo año de su composición. La solicitud de Radio France, señalada anteriormente, generó, entre 1985 y 1986, *Est-ce donc si doux cette vie?...* [O-36], ejecutada en el Festival de Música Contemporánea y Tradicional Europea, en Toulouse. La obra mezcló instrumentos y textos medievales del sur de Francia –de la antigua región de Occitania– de los siglos X y XI con instrumentos clásicos tales como clarinete, saxo alto, contrabajo y arpa. En 1989, por encargo del organista Gerd Zacher y el Festival “Música en el Exilio” de Essen, escribió *Schigan* [O-38], estrenada el mismo año. En 1994 presentó su obra para flauta en Sol y piano, *Paisajes – Memorias* [O-45].

Una consideración especial merece el trabajo realizado por la compositora en lo que se ha denominado *Hörspiel* o teatro para escuchar. Las razones y el camino recorrido por Alexander para acceder al radioteatro aparecen clarificados en una entrevista publicada en la revista *Humboldt*, donde expresa que su obra de 1971 *Par quoi? A quoi? Pour quoi?* [O-26] fue una “especie” de radioteatro al integrar a un argumento las partes musicales de la cantante y la orquesta de cámara, música electrónica y voces de niños¹⁶.

El argumento surgió de la triste experiencia escolar de un grupo de niños –entre ellos su hijo– y la dura represión y autoridad ejercida por su profesora. La cantante representa el poder omnímodo; los niños, con quienes entra en controversia, la libertad. Se produce entonces un malentendido fonético-semántico basado en palabras que comienzan con p o q: “quoi? –quoi?– pour quoi?”, preguntan los niños, “il faut dire pas de quoi!”, se debe decir ¡por favor!, responde autoritariamente la maestra; los niños dicen “pour rire”, para reírse, y la profesora asevera “pourri!”, ¡podrido!; al final ellos exclaman “lâche”, cobarde, y la profesora sólo puede responder “laissez!”, ¡déjenme! [en paz]. El diálogo termina con las palabras “poussière”, polvo, y “pourrisoir!”, lugar de podredumbre, expresadas por la maestra con el trasfondo de las risas triunfantes de los niños, que no se han dejado amedrentar.

Aceptó, posteriormente, la sugerencia de su amigo John Cage de escribir esta obra definitivamente como radioteatro; inició entonces su proyecto que contó, además, con la aprobación de Klaus Schöning, director de la sección Radioteatro en Colonia. Creó así su primer radioteatro, una forma literario-musical que sólo se hace en Alemania... un teatro que –cerrando los ojos– permite ver la acción delante de uno¹⁷. Este *Hörspiel* se llamó *Das Leben ist Kürzer als ein Wintertag* [O-41], estrenado en Colonia, fue presentado en Chile, en junio de 1990, por el Goethe Institut dentro del ciclo “El solitario: Georg Elser, el hombre que quiso matar a Hitler”. El drama está basado en sus propias vivencias, las de Disha –como la llamaba cariñosamente su padrastro– una pequeña judía que sufrió los horrores del fascismo y la persecución del nacionalsocialismo. La compositora expresó que en la obra, de pronto, se unió lo sucedido en Chile treinta y cinco años después... cuando surgió la dictadura en Latinoamérica y se renovaron los recuerdos...

¹⁶Ver Martínez 1996.

¹⁷Martínez 1996: 30.

Musicalmente recoge diversas partes de trabajos anteriores como: *Par quoi? A quoi? Pour quoi?;... ils se sont perdus dans l'espace étoilé...*, música judía y canciones chilenas, fundidos en una obra que denominó, según una frase expresada por un obrero de la India,... la vida es más corta que un día de invierno... y que había leído –hacía mucho tiempo– en un diario francés¹⁸. En ella tiene un lugar importante el *shofar*, antigua trompeta de cuerno, usada en los ritos de las sinagogas judías, que –según sus palabras– representaba un poco la conciencia de su pueblo.

Más allá de una raza –opinó su autora– implicaba algo ser judío y es eso lo que se recordaba¹⁹. La transmisión en Alemania fue un éxito; esta circunstancia hizo que los encargados de la programación le solicitaran una nueva creación. Nació así en 1990 el *Hörspiel* titulado *Poner en cuestión (gentes que luchan, que sueñan, que vuelan)* [O-42]. Fue estrenado en el Goethe Institut de Santiago en octubre de 1991.

“El tema que se muestra es cómo el ser humano trata de vivir con su conciencia; con las cosas que ha hecho y con las que no se ha atrevido a hacer. También hago paralelos. Hay un muchacho que tuvo que decir los nombres de los amigos de sus padres y eso le acarreó sentimientos de culpa muy profundos. Después están las mujeres que fueron testigo de los entierros clandestinos, que guardaron el secreto y que sufrieron el saber y no poder decir”²⁰.

En 1990 finalizó para la Westdeutscher Rundfunk de Colonia la composición de la música para la obra de Jules Renard *Poil de Carotte* [O-40]. En 1993 la *RMCh* señala que Leni Alexander, en su última estada en Europa, en el período entre agosto de 1992 y enero de 1993, “realizó la música para la novela de Jules Renard”²¹. En esa misma Radio presentó un programa sobre la música urbana en Chile, después de la dictadura, y sobre los exiliados chilenos que regresaron al país. En la Volkshochschule de Bochum se transmitió el *hörspiel* [O-41]: *Das Leben ist Kürzer als ein Wintertag. (La vida es más breve que un día de invierno)*²².

El teatro para escuchar *Chacabuco, ciudades fantasmas* [O-43] fue un expreso pedido del Goethe Institut para el ciclo “Reflexiones sobre Chacabuco”, presentado en 1993. El argumento se refiere a la legendaria visita de Caruso a Iquique, pasando por Sarah Bernhardt, hasta llegar a los intelectuales relegados que estuvieron en ese aislado territorio nortino después del golpe militar de 1973. Los elementos utilizados son: música del norte chileno, trozos de la obra *Campo minado* del compositor Guillermo Rifo, versos del poema *Los hombres del nitrato*, de Pablo Neruda, algunas estrofas del *Fausto*, de Goethe y la grabación original de la despedida que se hizo en Chacabuco a cuarenta y cinco personas liberadas. Junto a ello la compositora entrevistó a un anciano minero y a un ex prisionero de ese campo de concentración²³.

¹⁸Martínez 1996: 30.

¹⁹S/A 1990: C15.

²⁰S/A 1991a: C14. La publicación traduce *kürzer* como corta.

²¹S/A 1993a: 135.

²²S/A 1993a: 135.

²³S/A 1993b: C 15; s/a 1994a: 130-131.

La Radio de la Universidad de Chile transmitió en 1994 *Balagan* [O-44], palabra hebrea que significa “caos”. La obra es para seis instrumentos y voces y relata la historia de un médico que en 1966 descubrió en un hospital de Nueva York a ochenta supervivientes de una extraña enfermedad cerebral, la que entre 1917 y 1926 aniquiló a más de cinco millones de personas en Europa. Es probable que la fecha de término de esta obra fuera enero de 1993²⁴.

Para la Radio de Colonia creó en 1995 un nuevo radioteatro, *Der Schlaf*, para siete actores [O-46]. La protagonista es Melina, una mujer que cada mañana se siente aliviada porque la noche ha terminado. Las dificultades y placeres del dormir proveen el material esencial. Para escribirlo, la autora debió estudiar literatura y algunas tradiciones de las comunidades balcánicas que, al enterrar sus muertos, desean que la tierra que caiga sobre sus cuerpos sea liviana para “tener un buen dormir”. Sentía que en el dormir había algo misterioso, donde estaba presente la sombra del alma y la cábala judía que piensa que durante ese trance el alma se va de viaje²⁵. Fue estrenada mundialmente el 2 de febrero de 1996 en la Radio de Colonia y retransmitida el 11 de febrero del mismo año²⁶.

En enero de 1996, en la Grosse Haus der Städtischen Bühnen, se realizó el estreno mundial de *Aulicio* [O-25] en Münster, ejecutada por la Orquesta Sinfónica del Estado de Münster dirigida por Lothar Königs²⁷. Gracias al apoyo del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, FONDART, editó en 2000 dos CD bajo el nombre de *Jezira*, donde compiló grabaciones en vivo de obras desde 1957 a 1997²⁸.

Este trabajo constituyó uno de los últimos de la compositora. Falleció el 7 de agosto de 2005 en Santiago. Su nota necrológica nos revela que su nombre original era Helene²⁹. Fue miembro en dos períodos del Directorio de la Asociación Nacional de Compositores (1957-1959 y 1965-1968), entidad a la que ingresó ca. 1953³⁰. Perteneció además a la SACEM: Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique.

III. ESTÉTICA, TENDENCIAS Y ESTILO EN LA OBRA DE LENI ALEXANDER

Según Alexander, un análisis válido de su obra requería de una abstracción absoluta de todo nexo con otros compositores puesto que, si bien indefectiblemente participaba de algunos principios generales comunes, cada compositor tomaba los diversos parámetros y los “modulaba” a su manera. Sin duda que en algún momento podía haber coincidencias o puntos en común, pero ello era sólo casual o inconsciente. Por lo demás, aconsejaba, en todas sus entrevistas, que la revisión debía hacerse utilizando criterios analíticos contemporáneos destruyendo, entre otros, algunos de los siguientes mitos.

²⁴S/A 1993a: 135.

²⁵S/A 1995a: E 16

²⁶S/A 1996: 92.

²⁷S/A 1996: 92.

²⁸Carrère 2001: 109-110.

²⁹S/A 2005: 10.

³⁰Torres 1988: 26.

1. Su profesor Focke no tenía nada que ver con lo dodecafónico. En el Chile de los años cincuenta todo lo contemporáneo se asociaba erróneamente con esa técnica. El registro histórico de su trabajo como maestro en tal sentido había sido un malentendido, una más de las “falacias” escritas en torno a él. Focke era un compositor atonal.
2. Rogaba no vincularla con la técnica de los doce sonidos, puesto que no era una compositora dodecafónica. Por algo había renunciado a Leibowitz y Darmstadt.
3. En sus obras no se debía hablar de consonancias, disonancias e intervalos con infinidad de especificaciones. Los términos pertenecían más bien a referentes, no contemplados en sus trabajos. Aceptó que –como alternativa– podía ser más adecuado señalar que había una utilización de los armónicos más alejados del sonido fundamental, si es que éste era identificable.
4. Consideraba que el arte siempre tenía un sello indeleble e inevitable, la idea básica, generada de la situación política, el ambiente, las circunstancias personales incorporadas en la mente, espíritu y... en la vida. Encontraba terrible ocultar la influencia de la vida.
5. La música –además de las cosas intrínsecamente importantes– tenía un sentido, un momento en el tiempo y el espacio. La petición del Domaine Musical y sus experiencias dieron como resultado la obra *Par quoi? A quoi? Pour quoi?* [O-26]. Un sueño y tener a su disposición dos pianos dio origen a *Adras* [O-24]. Un encargo de Radio France para el Festival de Música Contemporánea y Tradicional Europea, que tenía como base los instrumentos de la Occitania, fueron el estímulo para escribir una obra para instrumentos clásicos combinados con instrumentos de los trovadores, *Est-ce donc si d'aux cette vie?* [O-36]. El año 1981 los grabados de Goya con sus expresiones tan fuertes –eternamente válidas– procuraron el material básico para *Los disparates* [O-34]. Disponer o no de recursos determinó que sus “teatros para escuchar” usaran su propia música previamente compuesta y la de otros creadores.
6. El compositor no debía amarrarse al intérprete, sino estimularlo a colaborar e intervenir en el material entregado. Ello implicaba que él –el intérprete– debía saber que su versión era única e irrepetible. *Maramoh* [O-27], por ejemplo, dejaba en libertad al músico-intérprete para elegir un personaje específico y ser autónomo para decidir su intervención. En Stuttgart, por ejemplo, el pianista no continuó con su participación porque no le agradó el carácter del rol elegido.
7. Para Alexander, la ejecución musical de un trabajo era un instante fugaz, sin fijación temporal, personas diferentes –compositor e intérpretes– unidas por un fin común y que, se esperaba, reaccionaran de manera similar frente a la alternativa musical ofrecida; sin embargo, avanzando, se podían profundizar las diferencias y separar los caminos... o bien establecer acuerdos, transar y compartir.

8. Estimó –por último– que toda obra era una suma de circunstancias internas y externas, todo debía ser esencialmente reflejado por el documento sonoro.

Atendiendo a su ancestro judío-alemán, su formación con diversos maestros del cenáculo europeo y su contacto semestral permanente con el viejo mundo, resulta aun hoy absolutamente válida la apreciación de Roberto Falabella, quien aseverara que, por razones de origen y cultura, Leni Alexander era la más europea de los músicos chilenos³¹. Sin embargo, los años de permanencia en el país –enclave familiar de sus descendientes– le dieron a su trabajo una fisonomía particular.

Miguel Aguilar, en 1954, opinó que la música de *Cinco epigramas* para orquesta [O-8] –en la línea de Alban Berg– no se entregaba con facilidad porque aparecía ultraconcentrada en formas brevísimas, dinámicas unas, expresivas otras, y en cuya orquestación, en especial en una primera audición, se apreciaba sólo un caos sonoro³². Este compositor escribía al año siguiente que el manejo del lied era en Alexander “de gran belleza expresiva y finura de lenguaje” y que su armonía, como obra primeriza y transitoria, no tenía el atractivo de los *Epigramas para orquesta* [O-8] [sic]³³.

Roberto Falabella escribía que, por su formación cultural europea, no se podía encasillar a Alexander dentro de los compositores americanos. No obstante, dentro de un atonalismo libre muy practicado por su maestro Focke, había sabido captar algunos rasgos –un tanto periféricos– de nuestra cultura, especialmente en el aspecto rítmico³⁴.

El comentario de Federico Heinlein sobre el *Cuarteto 1957* [O-13] la ubicaba decididamente entre los compositores dodecafónicos y, juntos con hallar una falla o incertidumbre en la organización sonora, el compositor y crítico era lapidario al referirse al manejo de la instrumentación. Decía: “En general, toma poco en cuenta las particularidades de los instrumentos. Ello, junto con la excesiva fragmentación del discurso, constituye un escollo considerable para los ejecutantes...”³⁵.

La apreciación de Falabella es más certera y acorde con los principios generales que moldearon el proceso creativo de Alexander. Sin embargo, no se puede desconocer que el *Cuarteto* es una obra dodecafónica.

El análisis de la obra de Leni Alexander debe entonces enfrentarse –hasta donde es posible– con una metodología desvinculada de los criterios académicos y teóricos de gran parte de los tratados del siglo XX, que obligan a tener como marco de referencia ciertos parámetros preestablecidos y contrastar con ellos los recursos permanentes, similares, afines o distintos de una obra específica.

Durante su juventud sintió una gran admiración por *El pájaro de fuego*, de Stravinsky. Asimismo, rememoraba que la mayor influencia la tuvo inicialmente

³¹Bustos. Entrevista 1995a.

³²Aguilar 1954: 72.

³³Aguilar 1955: 53.

³⁴Falabella 1958b: 90.

³⁵S/A 1958: 132.

de Alban Berg, en especial del *Wozzeck*, que fue probablemente el primer trabajo de vanguardia que conoció a través de Focke.

“En primer lugar, Focke empezó a familiarizarme con la música serial, cuya técnica aprendió con Webern [...]. Me dio a conocer las obras de Schoenberg, Anton Webern y sobre todo la música de Alban Berg, su ópera *Wozzeck*, que él amaba sobremanera [...]. Más tarde analizamos *Pelleas et Melisande*, de Debussy [...]. Y el final de este camino hacia el pasado fue *Die Winterreise*, de Schubert, quizás una de las obras que más la emocionaron. ¿Por qué ese viaje hacia ‘atrás’ en la historia musical? Porque, como explicó él, de esta manera se comprende mejor la música contemporánea, volviendo a sus ‘orígenes’, a la transición de la música tonal a la serial y atonal, solamente así se pueden entender los detalles de los cuales surge una composición, como también el rol semántico que constituye la obra”³⁶.

Reafirmó no haber caído bajo la influencia de la Escuela de Darmstadt, ya que su método riguroso de trabajo, en que la técnica estaba por sobre la creatividad musical, no fue nunca de su agrado.

Quizás si la objeción absoluta –y con algo de fastidio– por el sistema de doce sonidos schoenbergiano estaba vinculada al rechazo del elitismo social e intelectual formulado por el compositor. Según Alexander, era imposible lograr que la idea básica de una obra no fuera perturbada por los acontecimientos. Por ejemplo, el mismo compositor reflejó la vida en su ópera bíblica, compuesta intermitentemente, *Moses und Aron*, estrenada después de su muerte, y en la cantata *El sobreviviente de Varsovia*. Opinaba: “Schoenberg como teórico fue maravilloso, como compositor no llegó a expresar sus ideas y tal como Aaron, que podía pensar pero no hablar, él podía pensar pero no componer”³⁷.

Llegó así a Messiaen, maestro vinculado de manera ejemplar con sus alumnos, que respetaba las diferentes formas de pensar, independientemente de cuán diferentes fueran de la suya. Este aire liberador y renovador de Messiaen fue muy bien recibido y asimilado por la creadora³⁸.

Maderna tuvo en su tiempo una decidida influencia a través de su enseñanza en diálogos directos, donde se satisfacían todas las interrogantes surgidas:

“Con Maderna aprendí mediante conversaciones[...] respecto de una partitura de él, de otros compositores e incluso también mías. Mostraba cómo un acorde se podía presentar mejor de lo que estaba escrito, las posibilidades de realización de una idea[...] eso aprendí básicamente, sobre todo con él[...]. En estas conversaciones recibí más enseñanzas que en largos años de estudio ordenados con un profesor”³⁹.

“Según Maderna, cada compositor debía inventar su sistema de trabajo y utilizarlo. Para crear utilicé el recurso básico denominado ‘la maquinita’. [...] Maderna me dio la idea[...] no la usé como él sino que la amplié, esto daba un

³⁶Alexander 1997: 54.

³⁷Terwissen. Entrevista. 1987.

³⁸Boulez 1984: 471-476. Ver, además, Alexander 1992; Letelier 1992; Riesco 1992; Torres 1992.

³⁹Martínez. Entrevista ca. 1991.

material inmenso para trabajar, incluso hoy día lo hago. Esta 'maquinita' está basada en el 'cuadrado mágico'. En uno de los autorretratos de Durero tiene en la mano un papel con una combinación de tres números, ancestralmente conectada con la cábala de la tradición judía.

Yo empleé la misma fórmula pero con doce números, lo que resulta más complejo, ningún número se repite y cada número corresponde a un sonido. Entonces nada se repite vertical u horizontalmente. Eso lo tomé como base porque así se pueden sacar los acordes más lindos porque es siempre 12 x 12. Este sistema lo empleé desde *Tessimenti* [O-22] pero ahora lo enriquecí. Hay obras donde no lo empleo. Este es un material que no se agota jamás, combinar números y transformarlos en sonidos. La idea del cuadrado mágico es más importante que la idea de la serie, este cuadrado contiene una serie, cada nota de las doce es distinta, parece serie pero no se usa serialmente"⁴⁰.

"Siempre uso bloques sonoros, que son contraídos vertical u horizontalmente y que pueden tener un material inmenso que corresponde al pensamiento de la obra y al pensamiento sobre el tema que es la base de una composición"⁴¹.

Una obra seleccionada para una revisión integral fue el *Divertimento rítmico* [O-12], 1956, en razón de la trascendencia que tuvo al ser comunicada por primera vez a un auditorio en los VI Festivales de Música Chilena. Según Alexander el impacto fue al estilo de *Le Marteaux sans Maître* de Boulez⁴². En este Festival participaron, entre otras, la *Sinfonía N° 2* (De Profundis), de Gustavo Becerra, y los *Estudios emocionales*, de Roberto Falabella. Según Cirilo Vila –presente en el concierto– por primera vez el público chileno sintió que algo sucedía en la música nacional, que había en estas obras un lenguaje vanguardista⁴³. Su revisión permitirá, por una parte, entender el concepto de "vanguardia" en los años 50 y, por otra, justipreciar el ¡bravo madam! y el fuerte apretón de manos de Messiaen, cuando Alexander le solicitara su opinión sobre la obra. La compositora expresó: "eso lo encontré tan lindo, me emocionó mucho[...] lo cuento no para echarme flores"⁴⁴, sino porque fue importante"⁴⁵. El *Divertimento rítmico* fue escrito con posterioridad al viaje a Europa y después de su trabajo con Messiaen y Maderna.

No hay duda que la liberación propugnada por Messiaen influyó en Alexander. Es una obra directa, menos especulativa que las anteriores, como el *Cuarteto* [O-13], por ejemplo. En su estreno cautivó a su audiencia que sintió gran afinidad con el juego rítmico cercano a Stravinsky y Varèse. Pese a no poder abstraerse de su nexa con el ritmo bartokiano, la compositora no admitió esta semejanza puesto que en esa época –aseveró– se preocupaba muy poco de Bartók⁴⁶.

⁴⁰Bustos. Entrevista 1996.

⁴¹Terwissen. Entrevista 1987.

⁴²Bustos. Entrevista 1996.

⁴³Bustos. Entrevista 1995a.

⁴⁴Esta expresión significa "autoelogiarme".

⁴⁵Bustos. Entrevista 1996.

⁴⁶Bustos. Entrevista 1996.

La obra es para instrumentos de viento desde el piccolo a la tuba y un importante grupo de percusión, entre los que destacan por su fuerza y presencia incisiva la *cassa chiara* y la *gran cassa*. Se incorporan, además, el piano –de escasa identificación sonora–, violines I y II, viola, violoncello y contrabajo.

Como su nombre lo indica, el ritmo “en divertimento” es el parámetro preponderante. El propósito básico de la obra es crear a partir de él una masa sonora, mayoritariamente percusiva de *episodios* diferenciados por una amplia gama de recursos, que detallamos, y que configuran la siguiente estructura:

- A Primer episodio: A, cc. 1 al 23
Segundo episodio: B, cc. 24-72
Tercer episodio: A', cc. 73-104
- B Cuarto episodio: C, cc. 105-128
Quinto episodio: D, cc. 129- 196
- A' Sexto episodio: B' + A', cc. 197-260

Los doce primeros compases, introducción, presentan las principales combinaciones rítmicas y una propuesta interválica de cuartas aumentadas, muy recurrentes y absolutamente identificables en forma auditiva en el transcurso de la obra.

Este primer episodio se caracteriza por el trabajo de la percusión; la *gran cassa* y la *cassa chiara* presentan –a partir de la unidad corchea– una polirritmia creciente o decreciente con una relativa diversidad de cambios métricos, disminuciones rítmicas, acentuaciones en mutación constante y sorprendentes cambios dinámicos.

El piano, sin poseer una sonoridad fundamental, presenta un trabajo de tresillos de semicorcheas en ámbitos melódicos simultáneos de novena menor descendente, mano derecha, y quinta aumentada, mano izquierda en movimiento contrario, la que, a partir del c. 21 se transforman en intervalos armónicos que se diluyen en un glissando ascendente hacia una novena de los sonidos externos. (Ver ejemplo N° 1)*.

La figura descrita vuelve a repetirse abreviada y en forma alternada en los dos sistemas entre los cc. 78 y 84, del tercer episodio, A'. La interválica melódica cambia al color del violoncello y el contrabajo en el quinto episodio, cc-154-159, D, para regresar al piano, repitiendo los dos compases iniciales de su presentación en este mismo episodio, entre los cc. 161 y 163, D, variando la resolución del glissando ascendente hacia la sonoridad de tercera aumentada.

En el sexto episodio, B' + A', de regresión al material inicial, hay una repetición textual de los cc. 13-23 entre los cc. 240- 250 y una última reiteración abreviada y en extinción de los intervalos armónicos hasta la coda final.

En el segundo episodio, la flauta y el *piccolo*, utilizando variantes rítmicas ya propuestas en el primer episodio por la percusión, entregan una polifonía de terceras y semitonos, cc. 24-27, que se repite con variantes rítmicas –síncopas– para descender en imitación a las maderas y luego a la sonoridad de los cornos en Fa y el violoncello, que mantienen una fuerte tensión rítmica hasta desembocar en el c. 40. (Ver ejemplo N° 2).

*Los ejemplos musicales fueron dibujados por Ingrid Santelices.

The image displays two systems of a musical score for an orchestra. The first system, labeled with a circled '12', includes staves for Trombones 1 and 2, Trumpets, Percussion, Cymbals, Snare Drum, Bass Drum, and Tuba. The second system, labeled with a circled '13', includes staves for Flute, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as *mf* and *ff* are present. The percussion part includes specific instructions: "Percussion" and "Percussion" with a star symbol. The string parts include markings like "arco" and "pizz.".

Ejemplo N° 1. *Divertimento rítmico* para orquesta [O-12], cc.13-23.

Ejemplo N° 2. *Divertimento rítmico* para orquesta [O-12], cc. 24-27.

Se inicia aquí un interesante trabajo métrico, dinámico y timbrístico en las cuerdas que, manteniendo el motivo melódico inicial del episodio, entran simultáneamente en un esquema rítmico *molto animato*, que repite el descenso timbrístico desde las cuerdas altas a las más graves en un *calando* del violoncello y un *ritardando* de fagot y contrafagot, realizado rítmicamente en tresillos de corcheas en 4/8 y tres corcheas simples en movimiento contrario, aumentación rítmica y disminución melódica, una clara reminiscencia del esquema propuesto por el piano, detallado anteriormente. Esta parte prepara el motivo melódico que expone el corno inglés. (Ver ejemplo N° 3).

Ejemplo N° 3. *Divertimento rítmico* para orquesta [O-12], cc. 58-62.

En el c. 63 reaparece en las maderas, la primera variante rítmica en síncope del c. 28, segundo episodio, *crescendo y accelerando*, en un cambio colorístico a los violines hasta el c. 71.

A partir del c. 72 se suceden dos situaciones interesantes, la *gran cassa* vuelve a las reiteraciones rítmicas dentro de una textura muy clara, para desembocar en el ya mencionado segmento del piano, cc. 78-86, donde el fagot, repite el motivo

melódico del *piccolo* de los compases 24-27. Igualmente, estos compases son el comienzo del tercer episodio, una verdadera introducción a la “marcha fúnebre”, que rememora los 12 compases introductorios del primer episodio, compuesto de un segmento imitativo que va acompañado en el violoncello y el contrabajo por la interválica armónico-melódica, propuesta por el piano, en el primer episodio. Entre los cc. 91-104 hay un interesante trabajo polirrítmico y segmentos melódicos imitativos entre la trompeta, el corno inglés y el fagot 1.

La marcha fúnebre, desde el c. 105, se caracteriza por un esquema rítmico repetido y una armonía de disonancias desde la cuarta que se van ampliando progresivamente. Posee esta sección un interludio timbrístico, cc. 117-119. La marcha reaparece progresivamente in crescendo hasta un *martellando* bajo un pedal estridente del *piccolo* y la flauta. (Ver ejemplo N° 4).

El quinto episodio, c. 129, se inicia con una semifrase descendente del violín, de semitono y tercera, reforzada por las cuerdas medias a intervalos de quinta, cuarta justa, cuarta aumentada, cuarta justa, a la manera de antecedente, que contestan melódicamente los cornos en Fa. Simultáneamente se reformula el descenso de semitono y, tercera menor, que es contestada armónicamente por el violoncello y el contrabajo. Este juego de imitaciones melódicas caracteriza todo el episodio, además de la diluida participación del piano, ya mencionada. Es un episodio visual y auditivamente más simple y tranquilo. (Ver ejemplo N° 5).

El sexto episodio: cc. 197-260 está estructurado de la siguiente manera:

cc. 197-203 correspondencia cc. 30-36, segundo episodio B.

cc. 204-227, correspondencia cc. 42-47, cc. 56-72 + 73a, segundo episodio B.

cc. 228-251, correspondencia cc. 1-23 +21a, primer episodio A.

Extinción final, coda, cc. 252-260, reminiscencias cc. 18-21, primer episodio A.

Revisando la partitura en nuestro poder, parece una incongruencia la irrupción del c. 30 del segundo episodio. Estimamos que si bien la compaginación está correcta faltarían compases vitales de enlace o bien que el material precedente anticipara, a la manera de los compases iniciales, el ambiente necesario para este retorno. Reconocemos que la partitura y grabación utilizadas para este estudio fueron objetadas por la compositora. Se negaba a aceptar las intervenciones introducidas a la partitura original. No hay duda que la opinión de sus colegas y el público de los afamados Festivales de Música Chilena coinciden ampliamente con las siguientes palabras de la creadora: “mis obras son las primeras de música contemporánea verdadera en los años cincuenta”⁴⁷.

Tessimenti [O-22] (1964) es una cantata para soprano, contralto y conjunto instrumental sobre un texto basado en extractos del *Diario de vida*, de Leonardo da Vinci, como señala la partitura. De esta partitura se copió el texto utilizado y la versión que de él hiciera su autora, pese a reconocer algunas discrepancias verbales y posibles errores de transcripción, como por ejemplo, en el importante y significativo vocablo “more” que debe ser “muore”.

⁴⁷Martínez 1996: 30.

100 *Tanto e tranquilo - un poco pesante*

The image displays a musical score for measures 100 through 104. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vcl./Cb.). The second system includes staves for Flute (Fl.), Violin I (Vn. I), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Oboe (Ob.), Violin II (Vn. II), Violin I (Vn. I), Viola (Vla.), Violin II (Vn. II), and Cello/Double Bass (Vcl./Cb.). The music is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The tempo and mood are indicated as 'Tanto e tranquilo - un poco pesante'. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'mp'.

(continúa ejemplo 4)

The image shows a page of a musical score for 'Divertimento rítmico para orquesta'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the staves are labeled: Flauta (Flute), Oboe 1, Oboe 2, Clarinet Alto, Clarinet Bajo, Trompa 1, Trompa 2, Tromboni 1, Tromboni 2, Timpani, Violín I, Violín II, Viola, and Cellos. The music is written in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with circled notes, possibly indicating specific rhythmic or melodic motifs. The score is in black ink on a white background.

Ejemplo N° 4. *Divertimento rítmico* para orquesta [O-12], cc. 105-119.

La palabra *Tessimenti* quiere decir "textura". El objetivo de la compositora en este trabajo fue fusionar pensamiento y música, poner en acción, con un propósito dramático, un texto específico, a través de diferentes texturas instrumentales y el uso de una amplia gama de recursos y modalidades de la emisión vocal.

Es una obra atonal, formulada según el principio de la no repetición, logrado por el uso de una secuencia melódico-armónica desprendida del "cuadrado mágico". Ello significa que el sistema o "maquineta" opera conjuntamente con el ya mencionado guarismo cifra-sonido, extendido hacia los parámetros timbrísticos, sean estos vocales o instrumentales. El trabajo vocal de las intérpretes es de una exigencia desacostumbrada; respiración, inflexiones, ritmo prosódico, agógica, dinámica, estilo silábico o amplios melismas se usan con recursos tales como el *sprechgesang*, *parlato*, *quasi parlando*, *portamento*, intervalos compuestos, cambios de

The image displays a page of a musical score for orchestra, titled "Ejemplo N° 5. Divertimento ritmico para orquesta [O-12], cc. 129-133." The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves for each instrument family. At the top left, there is a tempo and performance instruction: "♩ = 20 golpes e sempre molto espansivo". A rehearsal mark "129" is located at the top right. The instruments listed on the left side of the score are: Flauto 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinetto in Sol 1 & 2, Clarinetto in Fa 1 & 2, Fagotto 1 & 2, Tromba 1 & 2, Timpani, Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The score features various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as "poco f".

Ejemplo N° 5. Divertimento ritmico para orquesta [O-12], cc. 129-133.

registro –en la tradición de Schoenberg– incorporados al juego de los instrumentos. El trabajo anticipa recursos que usará en el *Hörspiel* donde reutiliza material compuesto previamente.

Se señala –según la partitura– una división en cinco episodios, sin embargo, salvo las pausas de la voz, períodos de extinción sonora, silencios, preámbulos o finales, no existen dobles barras o cesuras que demarquen la interrupción del discurso musical. La forma está aportada entonces por el texto y la estructura musical, como consecuencia de éste, está determinada por la presencia o ausencia de las voces femeninas.

Otro elemento de peso en la estructura es la recurrencia de ciertas propuestas sonoras y rítmicas que se opondrían en la práctica al principio de la no repetición. Ello en abierta contradicción con los objetivos de la técnica del cuadrado mágico.

Texto:

I. C. cc. 12-31: *Chi é che lori fá s'el fattore al continuo more? more? more?*

S. cc. 16-31: *Il moto causa causa d'ogni vita, vita, vita.*

II. S. cc. 1-18: *Guarda il lume e considera la sua bellezza.*

batti l'occhio, e riguardalo ciò che di lui tu vedi

prima non era e ciò che de lui era piú non é

III. En modo improvisatorio

C. pp. 13-14: *La luna densa e grave come stá?*

S.: *La luna densa e grave come stá, la luna?*

IV. C. cc. 13-37: *E come lo specchio si trasmuta nel colore del suo obbietto,*

così l'acqua si trasmuta nella natura del loco donde pasa.

V. S. C. cc. 1-3: *grandissimi fiumi corran sotto terra.*

En el primer compás se presenta la ordenación de la serie en el fagot, piano y cuerdas.

Considerando como opera el “cuadrado mágico” y atendiendo a la simple numeración de los distintos grados de la escala cromática la serie es como sigue:

7	11	8	10	12	9	2	1	3	5	4	6
Solb	Sib	Sol	La	Si	Lab	Reb	Do	Re	Mi	Mib	Fa

Esta serie se inicia en el fagot con un motivo rítmico-melódico de corcheas en 6/8 de sexta menor, tercera menor descendentes y segunda mayor ascendente. Cada sexta menor descendente posterior es una reminiscencia de este inicio. Sin embargo, dentro del contexto atonal, éstos y otros intervalos pueden ser considerados como sonidos de paso.

La serie trabajada con las palabras del texto es como sigue. (Ver ejemplo N° 6).

Musical score for orchestra and voice, starting with the tempo marking *Molto mosso* and the time signature $\text{♩} = 100 \text{ approx.}$.

The score includes parts for Flute, Clarinet in Bb, Bassoon, Trumpet, Trombone, Horn, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo.

Key performance instructions include *Asserzando*, *glissando rigido*, *conglia*, *con sordina*, and *quasi parlando*.

The vocal line includes the lyrics: *de - do - si - si - si*.

(continúa ejemplo 6)

14

Piu mosso
♩ = 40 approx.

Flute
Clarinet
Bassoon
Trumpet
Trombone
Percussion
Tuba
Euphonium
Cello
Double Bass
Violin I
Violin II
Viola
Voice

(continúa ejemplo 6)

Musical score for a symphony orchestra and vocal soloist. The score includes parts for Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The vocal part is marked with lyrics: "no - do - mi - ni".

Musical notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *mp*, *f*, and *pp*. A tempo marking of *Molto mosso* and a metronome marking of $\text{♩} = 126 \text{ aprox.}$ are present at the top. The score is divided into measures by vertical bar lines.

(continúa ejemplo 6)

Allegretto 12 *espressivo* **A Tempo** *poco rubato e rallentando*

Flauto
Flauto en Sol
Clarinete Bb
Clarinete Bb
Trompa
Corno en Fa
Tuba
Piano
Arpa
Percusión
Saxofón
CAdo
Viola
Violín
Voz
Celso

al - la - la - la - la - la
maestri cantori
no - va - al - la

maestri cantori
maestri cantori
maestri cantori
maestri cantori

poco cresciuto
maestri cantori
maestri cantori
maestri cantori

(continúa ejemplo 6)

24

Flauto
Flauto in Sol
Oboe in Sol
Clarinetto in Sol
Fagotto
Corno in Fa
Tromba
Tromba
Arpa
Percussion
Basso
Celli
Violini
Violini
Vocali
Organo

p *mp* *mf* *f* *sf* *sfz* *sfz sf* *sfz sfz*

Pais de charlas
magia
Jaco
Amor vale

p *mp* *mf* *f* *sf* *sfz*

24

Ejemplo N°6. *Tessiment I* [O-22], cc. 12- 33.

contralto : cc. 12-31

6	7	8	10	9	1	2	3	6	4	8	10
Chi-e	che	-	-	lo	-	-	-	-	-	ri	fã

7	8	6	3	5	4	8	10	12	1	2	6	10	1	7	9	5	3	2	4	7	1
s'el	fat-	to-re	al	con-	ti-	nu-	o	--	-	-	-	-	-	-	-	mo-	re	more	more		

soprano: cc. 16-31

12	2	8	7	9	5	11	12	1	2	3	12	11	8	9
Il	mo	-	-	-	-	-	to	cau	-	sa	cau-	sa	-	-

2	4	6	10	3	5	9	11	12	6	8	3
d'ogni	vi-	ta	vi	-	-	-	ta	-	-	vi-	ta

Los sonidos contiguos de la serie son usados mayoritariamente en texturas polinterválicas, las que permiten amplios desplazamientos vocales. A manera de ejemplo, los intervalos iniciales de la contralto se mueven en séptimas mayores descendentes, 6-7, 1-2, y séptima mayor ascendente, 10-9; novenas mayores ascendentes, 8-10, cc. 15 y 22, cc. 12-2. Estas séptimas mayores y las segundas compuestas, novenas, son las disonancias más extremas de la obra. Aquí es fácilmente apreciable la recurrencia de la sucesión 8-10, Sol-La, repetida luego de un *parlato* entre los sonidos 8-6. Sin desear caer en exageración matemática, el sonido 8, Sol, aparece cuatro veces y los sonidos 6 y 10, cuatro veces, respectivamente.

La voz soprano se mueve también en intervalos de séptimas mayores, pero hay más recurrencia de intervalos contiguos disminuidos y aumentados. Las palabras *vita* y *more* del verso se encuentran en una relación interválica sugerente: *vita*, siempre en vector descendente y la última emisión en intervalo de cuarta justa; *more*, en ligado o como interrogante, en vectores ascendentes, la última en intervalo de cuarta aumentada. (Ver ejemplo N°6, cc. 25-31).

En el episodio III señalado "en modo improvisatorio", que corresponde al clímax de la obra, se produce un contrapunto a dos voces. (Ver ejemplo N° 7).

La parte climática está dada en esta parte por la voz que alcanza el Re sobre la pauta, en un amplio melisma sobre la sílaba *na* que soluciona el problema de la necesaria respiración ocultándola con el trabajo del melisma de la contralto. Curiosamente este mismo sonido es el último que interpretan soprano y violín.

El episodio IV—destinado a un verso de la contralto— se inicia con un interludio instrumental, con la soprano en "bocca chiusa", volviendo al principio que una parte amplia preceda la entrada de la voz.

La trompeta en ligado anticipa el sonido que emite por la contralto produciendo un cambio colorístico. Se proponen nuevos motivos instrumentales, manteniendo el principio de la no repetición. Desde el punto de vista rítmico las inversiones o regresiones motívicas son ocasionales.

La unidad de este episodio con los precedentes está dada por la serie, en un juego continuo de variación en la voz de la contralto. Llamen la atención en el c. 23 los gráficos simultáneos—y universales— de armónico y *cluster*. En la audición da la impresión de que el piano lo ataca como *cluster*, pero la indicación gráfica señala

LENTO E TRANQUILLO
al modo di Capriccio
SENZA TEMPO

Soprano
Cello
Trompa
Viola
Violino I
Piano

1. *Andante molto* *pp. esp.* *pp.* *Andante* *pp.*

Soprano
Cello
Trompa
Viola
Violino I
Piano

2. *Andante molto* *p*

(continúa ejemplo 7)

Ejemplo N° 7. *Tessimenti III* [O-22], pp. 13-14.

ataque mudo y el sonido para que suene armónicamente la octava; sin embargo, no existe el sonido de ataque. El siguiente *cluster* de los cc. 24-27 está debidamente explicado; es más, el Si bemol del piano es el sonido que toma la soprano en el episodio V.

En este último episodio, además de prepararse el sonido Si bemol, el contrapunto silábico de las voces se duplica en el violín y la viola: soprano al unísono con el violín y contralto al unísono con la viola, en un verdadero refuerzo del pasaje. (Ver ejemplo N° 8).

El estilo o fisonomía de esta obra se puede sintetizar en los siguientes términos:

1. Si bien hay una proposición en cinco trozos, la idea global propende hacia la continuidad.
2. Existe una formulación en el ámbito de una ordenación sonora particular de doce cifras-sonidos en un juego continuo de variación.
3. Dentro del criterio de la no repetición sonora, hay una sintaxis de cambio permanente.
4. Hay cierta interválica característica que tiene conexión con un motivo inicial destacado, sin que ello signifique que son motivos perdurables.

vivo $\text{♩} = 76 \text{ aprox.}$

Ejemplo N° 8. *Tessimenti V* [O-22], cc. 1-3

S.:	11	12	1	7	8	4	5	6	10	9	2	3	
	gran	-dis	-si	-mi	fu-	mi	cor-	ran	sot-	to	ter	-ra	
C.:	3	1	6	11	10	1	9	5	7	2	6	12	4

5. La relación de la voz con los instrumentos es muy estrecha. Hay interludios instrumentales en los que se aplica el principio, ya mencionado, de apoyar sistemáticamente la entrada de la voz.
6. Entre los instrumentos destaca el uso percusivo del piano en una amplia gama de recursos como *clusters* y *glissandi* simultáneos con sonidos pulsados, entre otros.
7. A pesar de ser el arpa un instrumento de diseño diatónico –lo que presupone ciertas limitaciones sonoras– debidamente preparada se incorpora al grupo de sonidos que le son posibles.
8. Los instrumentos de cuerda utilizan integralmente las posibilidades sonoras, acústicas y dramáticas del objeto sonoro: *pizzicato*, *glissando*, trémolos, *sul ponticello*, pausas o silencios antes de una frase.
9. La voz y el color instrumental se utilizan dentro de la tradición schoenbergiana.

Otra obra elegida fue la propuesta aleatoria y visual para orquesta de cuerdas... *et le vent fera toujours disparaître les nuages sombres...* [O-30], 1975. (Ver ejemplo N° 9).

En una primera visión de la partitura nos encontramos con una figura concebida a partir de cinco círculos concéntricos numerados desde afuera hacia adentro. Del uno al cuatro se producen dos cinturas, que permiten introducir el gráfico de las “intervenciones”, una en el semicírculo superior y otra en el semicírculo inferior. En el quinto círculo repite la cintura en el semicírculo inferior, pero en el superior interrumpe la curva de la figura, dando origen a una elipse superior y a una doble copa inferior.

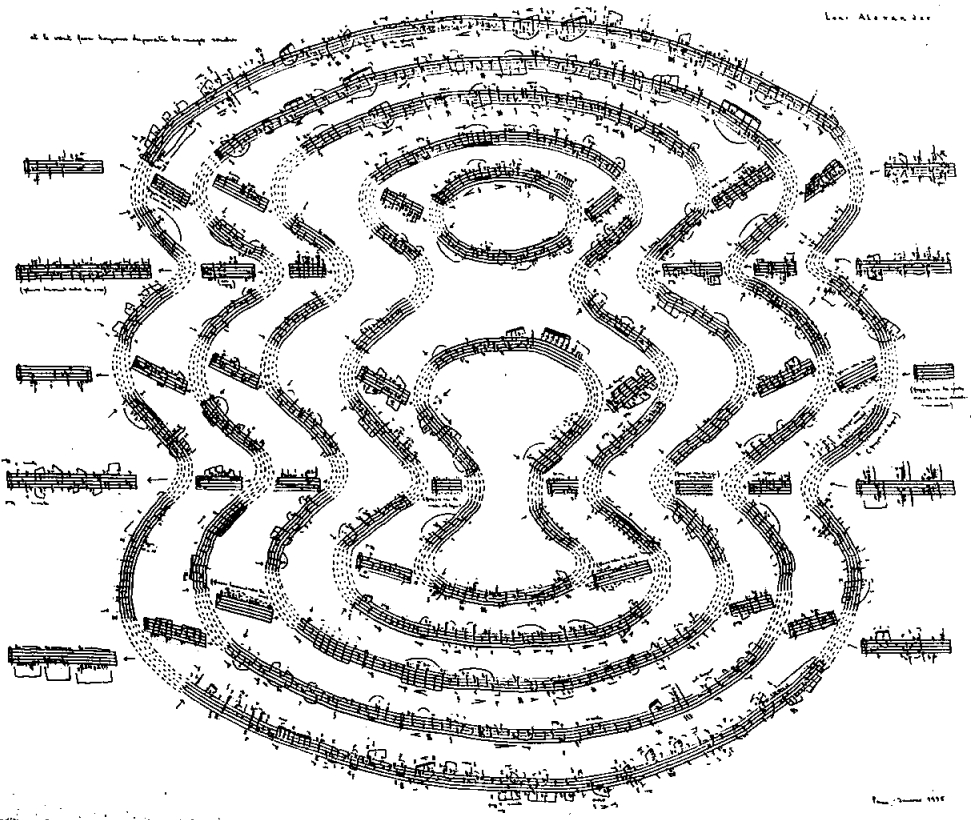
Considerando la complejidad visual de la obra, resulta curioso saber que el objetivo de hacerla fue, simplemente, escribir una partitura redonda, factible de ser colocada por los instrumentistas en dos atriles y mirarla de manera circular.

Hay un comienzo pero no un final, un tiempo-máximo y mínimo que es determinado mediante un acuerdo inicial de los instrumentistas; sin embargo, la compositora señalaba, que ésta –la duración– sería entre siete y diez minutos.

La obra es para siete violines, dos violas, dos violoncellos, un contrabajo y cinco *wind-chime*, juego japonés de maderas y conchas. Los seis instrumentistas que ejecutan la música de los círculos tienen amarrada esta *wind-chime* al lado de la partitura.

Rodeando la figura y en la parte externa de cada círculo, al lado del instrumento correspondiente, aparecen las “intervenciones” o los “invasores” como los llamó la compositora. De los siete violines, tres participan del material del círculo y cuatro en las “intervenciones”, dos al lado del primero y segundo violín y dos con el tercer violín. Una viola toca dentro del círculo y la segunda en las “intervenciones”, lo mismo para los dos violoncellos. El contrabajo ejecuta el cuarto círculo y el tercer violín el quinto círculo.

Los músicos comienzan su participación en conjunto desde el lado izquierdo. Al llegar al espacio libre señalado en la partitura por líneas punteadas, se detienen en espera de la “intervención” del instrumento que corresponde. Luego de



Ejemplo N° 9.... *et le vent fera toujours disparaître les nuages sombres...* [O-30].

haber llegado a su espacio libre, y en la primera “intervención”, los músicos pueden escoger la parte del círculo que quieren interpretar. La *wind-chime* será percutada por el músico en el momento en que termina una parte del círculo haciendo una señal al ejecutante que hará la “intervención”. El contrabajo hará sonar la *wind-chime* en el momento que llega a las líneas punteadas, este instrumento no tiene “intervenciones”.

En el primer círculo están impresas las indicaciones dinámicas, las curvas ascendentes son ejecutadas *accelerando* y *crescendo* y las descendentes *rallentando* y *decrescendo*. La *wind-chime*, elemento esencial de la ejecución, debe ser percutada entre dos y siete segundos en intensidad variable, según el ambiente o sentido en que cada músico haya ejecutado su parte.

Las “intervenciones” serán interpretadas en *forte* y de manera muy marcada. Salvo indicación especial, deberán durar entre 5 y 10 segundos. El ejecutante puede escoger la manera de ejecutarlas: *sul ponticello*, *sulla tastiera*, *pizzicato*, etc.

La compositora destacó que era importante el ambiente de la ejecución, fluido, interrumpido sólo por los breves silencios individuales que pueden o no ser

señalados por el primer violín. La interpretación de cada músico debe ser debidamente expresiva y personal. A una señal del primer violín, la ejecución se detiene.

Definitivamente la obra tiene un objetivo lúdico...

Observaciones complementarias:

El propósito de la revisión fue dar cuenta de estas tres obras específicas, de su contenido y su sentido musical. La contabilización de sonidos o intervalos queda abierta para tratar problemas puntuales y, en especial, para realizar estudios comparativos.

Si bien el contacto directo con la compositora es enriquecedor, al llegar el momento de conversar las conclusiones que el musicólogo considera como más trascendentes y cercanas a un juicio justo, se encuentra con sorpresas desestabilizadoras. Con Alexander se mantuvieron diálogos amables, muy ágiles y dinámicos sobre sus obras, pero en el momento de escuchar el desarrollo de algunas ideas finales hubo pausas reflexivas de su parte. El momento más álgido de estos encuentros se produjo con las obras *Adras* [O-24] y *Cinco epigramas* [O-8]. Desechando con incomodidad las hojas de la primera exclamó: "¡Quién ordenó esta partitura así... está todo malo!" y, con la segunda sus palabras fueron las siguientes: "Lo que tú piensas suena muy bien y me gusta, si quieres ¡déjalo!, total nadie va a comparar lo tuyo... pero una cosa te digo, cuando yo escribí esta obra ¡ni por un momento pensé lo que tú estas diciendo!"⁴⁸.

En Alexander había una práctica académica, estética personal y una disposición a formular sus propias motivaciones –personales o circunstanciales– para crear una obra específica. Por lo demás, así como deseó dejar el registro vívido del mundo que la rodeó en determinado momento, quiso también legar a las nuevas generaciones principios que rechazaba –ajenos a las técnicas de composición– que no concordaban con sus pensamientos más íntimos.

La revisión y audición integral de sus obras, considerando primordialmente la audición –porque son para ser escuchadas– permiten distinguir obras directas o asequibles, de mediana complejidad y especulativas. Son trabajos que, junto con comprometer al instrumentista-intérprete, recreador del fenómeno sonoro, esperan del auditor respuestas reflexivas, emocionales y lúdicas.

Desde el punto de vista puramente musical, es posible definir sus composiciones como fragmentarias. Estos fragmentos pueden ser rítmicos, melódicos –en vectores verticales en diagonal u horizontales– permitiendo obviar el parámetro armónico.

Existen, además, fragmentos timbrísticos –instrumentales o vocales– como resultado de un uso no convencional de la voz e instrumentos tradicionales. Con todos estos elementos, la compositora dibuja secuencias de movimiento y reposo que finalmente llevan a una aproximación de episodios o partes y a una estructura general, fija en el papel, más no en la interpretación y –muchas veces– difícil de precisar y establecer visual y auditivamente. Las obras son más bien aditivas, con un fuerte sentido de la libertad que aporta la improvisación y lo aleatorio.

⁴⁸Bustos. Entrevista 1995b.

La creadora conoció el sistema dodecafónico mediante la audición y análisis de determinadas obras. Sin duda leyó tratados con el fin de entender la técnica y su aplicación de modo de evaluar las posibilidades creativas. De ello resultó seguramente el discutido *Cuarteto*. Cuando ya adquirió el dominio de diversas técnicas contemporáneas ensayó otras fórmulas para, con cierta lógica y coherencia, lograr un recurso que le permitiera manejar los principios formales, sonoros, instrumentales y expresivos, especialmente de sus obras orquestales.

Pensando en el contexto europeo –al que accede Alexander periódicamente desde 1954– vivió la decadencia de la dodecafonía, que derivó en el serialismo integral y en otras tendencias que son más o menos antagónicas. Como contrapartida al serialismo integral, empieza a aparecer la música aleatoria donde se le entregan al intérprete ciertas claves para que él haga la obra. Está en sus inicios el teatro musical donde los músicos desarrollan un juego escénico y las obras representan la dramaturgia. Alexander siguió su camino coincidiendo en varios puntos con las vías mencionadas.

En esta revisión de la obra de Alexander queda pendiente el estudio de su “teatro para escuchar” y, dentro de ellos, visualizar las potenciales condiciones de escritora que reflejan sus textos, todos los cuales eran personales. Al respecto, expresaba en 1996: “Ahora escribo mucho, creo que cuando termine de hacer la música en que estoy me voy a dedicar a escribir”⁴⁹.

Pareciera que la música no tenía el alcance o fuerza necesarios para expresar sus sentimientos más profundos, por ello necesitó la palabra, necesitó a Da Vinci, los versos de Neruda, las palabras de un minero, sus propias palabras, las de Disha...

ANEXOS

I. Cursos, emisiones radiofónicas, producción, investigaciones, seminarios, conferencias, diálogos de Leni Alexander

- 1955 Curso sobre difusión de la música contemporánea, Universidad de Chile.
- 1963-1965 Emisiones radiofónicas sobre música contemporánea para la SDR [Süddeutscher Rundfunk], Stuttgart y el Goethe Institut de Santiago de Chile.
- 1969 Cursos de composición y apertura de un taller de improvisación para niños en Santiago.
- 1974-1977 Productora en France Musique.
- 1979-1983 Cursos sobre música contemporánea en Oakland, California.
- 1979-1983 Emisiones radiofónicas sobre la música de América Latina para la WDR [Westdeutscher Rundfunk].
Imparte seminarios sobre las relaciones entre música y psicología.
Productora de programas radiales para France Culture.
- 1988-1989 Emisiones radiofónicas para la Radio de Colonia, WDR y la Deutschlandfunk, DLF.
Seminario sobre Alban Berg, Goethe Institut, Santiago de Chile.

⁴⁹III. Entrevistas, Bustos 1996.

- 1990-1991 Seminarios sobre obras radiofónicas y sobre música y psicoanálisis, Santiago de Chile.
- 1992 Conferencias varias en Santiago de Chile.
- 1993 Emisiones radiofónicas para la WDR sobre la música de hoy en Chile.
- 1994 Participa en mesa redonda en el Goethe Institut de Santiago. Emisión radiofónica sobre la música actual.
- 1996 Participación en la conferencia y diálogos sobre "Entre dos continentes, dos exilios".

II. Bibliografía

AGUILAR, MIGUEL (M.A.)

- 1954 "Conciertos. Los Terceros Festivales de Música Chilena", *RMCh*, IX/44 (enero), pp. 58-73.
- 1955 "Crónica. Conciertos. Música de cámara", *RMCh*, X/48 (enero), pp. 53-70.
- 1997 "Recuerdos de cincuenta años", *RMCh* LI/187 (enero-junio), pp. 49-50.

ALEXANDER, LENI

- 1960 "Aspectos del XV Concurso Internacional de Nueva Música patrocinado por el Kranischsteiner Musikinstitut en Darmstadt", *RMCh*, XIV/74 (noviembre-diciembre), pp. 67-72
- 1979-1983 Colaboración en la *Enciclopedia de la Música del Siglo XIX*. Jacques Chailley, director. París: Ediciones Le Duc.
- 1990 "Luigi Nono (1924-1990)", *RMCh*, XLIX/173 (enero-junio), pp. 118-119.
- 1992 "Olivier Messiaen", *RMCh*, XLVI/178 (julio-diciembre), pp. 95-96.
- 1994 "Creación Musical en Chile. Instituto Goethe", *RMCh*, XLVIII/181 (enero-junio), p. 130-131.
- 1997a "Recordando a Frè Focke", *RMCh*, LI/ 187 (enero-junio), pp. 54-55.
- 1997b "Fré Focke y la tradición de Anton Webern", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 56-58.

ALLENDE-BLIN, JUAN

- 1997 "Fré Focke y la tradición de Anton Webern", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 56-58.

BECERRA-SCHMIDT, GUSTAVO

- 1997 "Los años cincuenta en la música de vanguardia en Chile. Impresiones de un compositor, cuarenta años después, como homenaje tardío a Esteban Eitler", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 45-48.

BOULEZ, PIERRE

- 1984 *Puntos de referencia*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

BUSTOS, RAQUEL

- 1995 "Leni Alexander", *The New Grove Dictionary of Women Composers*. Londres: Macmillan.
- 1999 "Alexander Pollack, Leni", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo I. Emilio Casares, director. Madrid: SGAE.

CARRÈRE OETTINGER, CECILIA

2001 "Jezira", *RMCh*, LV/195 (enero-junio), pp. 109-110.

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

ESCOBAR, ROBERTO

1971 *Músicos sin pasado*. Santiago: Editorial Pomaire.

FALABELLA, ROBERTO

1958a "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile", primera parte, *RMCh*, XII/ 57 (enero-febrero), pp. 41-49.

1958b "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile", segunda parte, *RMCh*, XII / 58 (marzo-abril), pp. 77-93.

GARCÍA, FERNANDO (F.G.).

1991 "Creación musical en Chile. Estrenos de Leni Alexander", *RMCh*, XLV/176 (julio-diciembre), p. 109.

HERRERA, SILVIA

1985 El serialismo dodecafónico en Chile. Tesis para obtener el grado. Facultad de Artes.

1999 "Focke, Fré". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo V. Emilio Casares, director. Madrid: SGAE.

LEFEVER, TOMÁS

1997 "Fré Focke: el compositor y el maestro", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 50-52.

LETELIER, MIGUEL

1992 "Mi encuentro con Olivier Messiaen", *RMCh*, XLVI/178 (julio-diciembre), pp. 97-100.

MARTÍNEZ, LEONARDO

1996 "Retrato de la compositora Leni Alexander" (extracto de la entrevista de ca. 1991), *Humboldt*, XXXVIII/118, p. 30.

MATURANA, EDUARDO

1997 "Veinte años en mis recuerdos", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 48-49.

MATTHEY, GABRIEL

1997 "Mi relación con la música chilena de los años 50", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 60-62.

MAX NEEF, MANFRED

1997 "Música y arte en los cincuenta: cuando los sueños aún eran posibles", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 52-54.

MERINO MONTERO, LUIS

1985 "La Revista Musical Chilena y los compositores nacionales del presente siglo. Una bibliografía", *RMCh*, XXXIX/ 163 (enero-junio), pp. 4-69.

MEYER-SERRA, OTTO.

1947 *Música y músicos de Latinoamérica*. México: Editorial Atlanta, S.A.

ORREGO-SALAS, JUAN

1997 "La década 1950-60 en la música chilena", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 42-45.

PAZ, JUAN CARLOS

1971 *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana.

RIESCO, CARLOS

1992 "Gracias, Maestro", *RMCh*, XLVI/178 (julio-diciembre), pp. 91-94.

s/A

1955a "Crónica. Actividades chilenas. Leni Alexander", *RMCh*, X/51 (octubre), p. 53.1955b "Crónica. Actividades chilenas. Varias", *RMCh*, X/51 (octubre), p. 64.1958 "Crónica. XVII Temporada de cámara. Actuación del Cuarteto Santiago", *RMCh*, XII / 60 (julio-agosto), pp. 131-132.1959.- "Noticias. Cantata *De la muerte a la mañana*, de Leni Alexander, fue seleccionada por el Concurso Internacional de la S.I.M.C.", *RMCh*, XIII/65 (mayo-junio), p. 138.1960 "Noticias. Obra de Leni Alexander, seleccionada para Festival de la SIMC", *RMCh*, XIV/70 (marzo-abril), p. 101.1964a "Noticias. Noveno Festival Bienal de Música Chilena", *RMCh*, XVIII/89 (julio-septiembre), p. 162.1964b "Crónica. Noveno Festival de Música Chilena", *RMCh*, XVIII/90 (octubre-diciembre), pp. 86-87.1966 "Crónica. Ballet. Ballet Nacional Chileno", *RMCh*, XX/97 (junio-septiembre), p. 89.1968 "Crónica. XI Festivales de Música Chilena", *RMCh*, XXII/104-105 (abril-diciembre), pp. 109-110.1990 "Latinoamérica y Alemania unidas por L. Alexander", *El Mercurio*, Santiago, 20 de junio, C 15.1991a "Estrenan nueva obra de Leni Alexander", *El Mercurio*, Santiago, 7 de octubre, C14.1991b "Creación musical en Chile. Presentación de *Menetekel*, de Leni Alexander, para dos percusionistas", *RMCh*, XLV/176 (julio-diciembre), p. 111.1993a "Otras Noticias. Leni Alexander en Europa", *RMCh*, XLVII/179 (enero-junio), p. 135.1993b "Radioteatro recrea la historia de Chacabuco", *El Mercurio*, Santiago, 18 de septiembre, C 15.1994a "Creación Musical en Chile. Instituto Goethe", *RMCh*, XLVIII/181 (enero-junio), pp. 130-131.1994b "Otras Noticias. Compositores chilenos en el ballet", *RMCh*, XLVIII/182 (julio-diciembre), p. 1351995a "Leni Alexander hará un radioteatro para emisora europea", *El Mercurio*, Santiago, 22 de enero, C 15.1995b "Leni Alexander, el dormir y las pesadillas", *El Mercurio*, Santiago, 17 de diciembre, E 16.1996 "Música chilena en el exterior. Visita de Leni Alexander a Alemania", *RMCh*, L/186 (julio-diciembre), p. 92.

2005 "Fallecimientos", *La Palabra Israelita*, Santiago, 19 de agosto, p. 10.

SOUBLETTE, GASTÓN

1990 "De la música y los músicos chilenos", *Aisthesis*, N°23, pp. 9-22.

SPERBER, ROSWITHA

1996 "Retrato de la compositora y autora de radioteatro chilena Leni Alexander". Nota tomada de 'Komponistinnen in Deutschland', *Humboldt*, XXXVIII/118, p. 30.

TORRES, RODRIGO

1988 *Memorial de la Asociación Nacional de Compositores: 1936-1986*. Santiago: Editorial Barcelona.

1992 "Oliver Messiaen: un abridor de mundos". (Entrevista a Cirilo Vila), *RMCh*, XLVI/178 (julio-diciembre), pp. 101-108.

III. Entrevistas

RAQUEL BUSTOS

1989 Entrevista a Leni Alexander. Santiago de Chile, 18 de mayo.

1995a Entrevista a Cirilo Vila. Santiago de Chile, 10 de agosto.

1995b Entrevista a Leni Alexander. Santiago de Chile, 3 de octubre.

1996 Entrevista a Leni Alexander. Santiago de Chile, 29 octubre.

MARTÍNEZ, LEONARDO

ca. 1991 "Retrato de la compositora Leni Alexander". Transmitida por WDR3, Colonia.

TERWISSEN, GABRIELA

1987 Entrevista a Leni Alexander. Transmitida en septiembre por Radio Universidad de Chile, Santiago de Chile.

VILA, CIRILO

1997 "A propósito de tiempos pasados y tal vez futuros...", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 58-60.

Nota: Los ejemplos musicales del artículo fueron dibujados por Ingrid Santelices.