

Música Chilena del siglo XX Volumen III

Rafael Díaz: *Abro la ventana* (1997) / Carlos Zamora: *Quinteto de vientos N° 1* (1995) / Pablo Délano: *Balada de la estrella y Noche* (1989) / Andrés Maupoint: *Imágenes* (1995) / Jorge Martínez: *Forma* (1998) / Fernando García: *Glosario* (1997) / Edgardo Cantón: *Música en espera de su imagen* (1993) / Boris Alvarado: *Ollaqui* (1994) / Cristián Morales-Ossio: *Oda* (1994). Varios intérpretes. ANC - 6003-3, 1999.

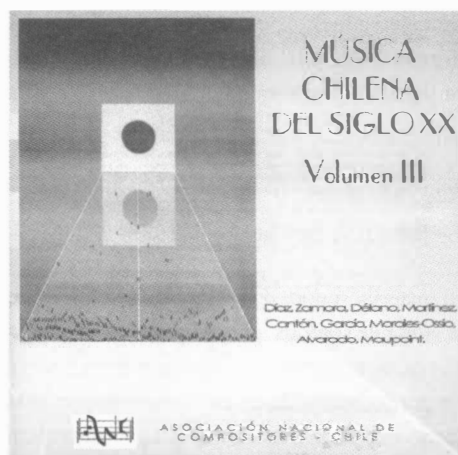
Rafael Díaz
Abro la ventana (1997) para Orquesta

La transparencia sonora inicial que se proyecta sutilmente no es alterada por la voluntad de realizar interpolaciones de “sonidos urbanos” al interior del discurso. Esta bien lograda tarea -para nada fácil- vitaliza de manera sugerente la noción sonora “no interválica” del inicio, que se transforma gradualmente hasta hacer posible la entrada periódica de melodiosos a modo de pregones callejeros. La obra funciona como un *continuum* en constante transformación evitando una noción progresiva, yuxtaponiendo estructuras sonoras que afluyen o confluyen de manera orgánica.

Carlos Zamora
Quinteto de vientos N° 1 (1995) para Maderas
Chacarera - Trote

La obra se inicia con una clara “construcción rítmica” -aquí sucesiva- coloreada a través del oboe, el clarinete, la flauta, el fagot y finalmente el corno. Esta “construcción rítmica”, sustentada mayoritariamente sobre la nota repetida, actúa como principio de acción, aplicado reiterativamente en la

“chacarera” y el “trote”, con un criterio sumativo, no sólo al inicio, sino que a veces como nexos o final de secciones breves y homogéneas. A este principio constructivo -que a mi modo de ver genera un estatismo, pues actúa sólo como sucesos rítmicos- se le superponen “melodiosos” (gestos melódicos breves, altamente reconocibles) que van siendo reiterados paulatinamente en los distintos instrumentos, sin un afán evolutivo, sino como una proyección instrumental o sonorización encadenada de elementos ya conocidos. Este encadenamiento es aplicado como comportamiento generalizado creando, a lo largo de la obra, una música en planos (en este caso dos) y que tiene su origen en una música concebida sobre un aspecto bastante añejo: la composición en función de los parámetros.



Pablo Délano
Balada de la estrella y Noche (1989) para
Coro y Arpa

El primer trozo se estructura de manera general sobre una clara trayectoria neumática: *tórculus resupinus*. Entiéndase que en los neumas compuestos el *resupinus* actúa como la

necesidad psicológica de equilibrio, el cual se logra en esta pieza de manera gradual. Esta estructura neumática (compuesta), se funda sobre frases que poseen un notorio sentido modal, develado fácilmente a la audición primero por su gradualidad y luego por el tratamiento silábico del texto. Estas frases -a manera de *cantus firmus*- realizan un gesto ascendente mediante una modulación por tonos hasta un punto culminante -*climacus*-, donde la textura alcanza su mayor densidad gracias al *divisi* a tres voces, para luego realizar un descenso, y finalmente el *resupinus* que plantea la definición modal sobre su repercusa. ¿Será el "tactus cadencioso" quien más defina a esta pieza como una balada?

Por su parte, *Noche* nos muestra una escritura que morfosea una tonada -binaria-, con el coloquio armónico "tonal-modal". La imaginación sonora se muestra, fantaseosamente, en el coro para cumplir dignamente una obligación compositiva impuesta de antemano: "dar forma a una forma".

Jorge Martínez

Forma (1998) para Saxo alto y cinta magnética.

El material sonoro de esta pieza se obtiene de la suma de sonidos pregrabados, en una cinta electrónica, y el saxo tenor ejecutado en vivo. La preexistencia de un elemento fijo -como la cinta- nos pone frente a una obra de naturaleza y problemáticas composicionales particulares. Una de ellas se observa desde el inicio cuando se plantea un permanente accionar dialéctico de libertades y restricciones, accionar referido exclusivamente al saxo en vivo y a cómo éste se relaciona con la cinta magnética: la libertad opera aquí en lo que podríamos llamar "zonas de improvisación", (de mayor o menor actividad). En cambio la restricción puede verse como "códigos preestablecidos" -con

el intérprete- aplicables en ciertos momentos de la obra. La interacción del saxo en vivo con los sonidos pregrabados, podríamos catalogarla como "negativa", cuando el saxo en vivo intenta separarse o aislarse de la cinta, sobrepasando los límites acústicos de ésta, a manera de transgresión e interrupción de lo grabado: esta transgresión se observa en la obra claramente en el campo dinámico y en el uso de las alturas, más que en el plano de las duraciones, donde la ausencia de lo pulsativo se devela como idea básica. A su vez en ciertos momentos de la obra el saxo en vivo se amalgama con la cinta, digamos "positivamente", generando texturas sonoras nuevas. ¿Será en este contexto -de texturas distintas- donde la obra se "forma"?

Edgardo Cantón

Música en espera de su imagen (1993) para Orquesta.

La música está pensada aquí como la proyección de un fuerte imaginario visual. Ella -la música- busca materializarse a través de un discurso de alta osmosis estilística, a través del uso de estandarizaciones orquestales, de clisés, de manierismos, para vestirse de un ropaje que le sea propio como lenguaje. Este planteamiento es válido desde todo punto de vista si se considera que hemos aprendido a "lenguajear" -entre otras cosas- imitando como práctica propia de un oficio en ejercicio. Esta escritura se realiza -en gran parte de la obra- en bloques o paneles, a manera de microesquemas formales concebidos como momentos de alta uniformidad. Estos bloques o paneles se construyen a partir de una derivación motivica constante, permanente, convirtiéndose este comportamiento -a mi modo de ver- en el mínimo común múltiplo de esta pieza. La sonoridad orquestal -lo sensorial- se articula de manera acertada, generando diferentes estados de una fantaseosa

amalgama sonora.

Fernando García

Glosario (1997) para Flauta, Oboe y Guitarra.

La obra se compone de los siguientes cinco movimientos: Golongira - Horitaña - Carabantantina - Montazonte - Faransí. Esta sucesión de palabras -todas inventadas por Vicente Huidobro en su poemario *Altazor*- poseen un particular carácter onomatopéyico, dada la confluencia de varias vocales en su conformación. Algunas de ellas obedecen a mutaciones silábicas entre dos palabras fácilmente reconocidas, como por ejemplo: Montaña y Horizonte nos dan los vocablos: Montazonte y Horitaña. O si interpolamos en la palabra “golondrina” el verbo conjugado “gira” obtenemos “golongira”. Tal vez fue este espíritu huidobriano que se transmutó al compositor para establecer en *Glosario* el uso de procedimientos seriales. De esta manera se intentaría una primera relación con el texto, que estructura la música internamente a través de estos y otros procedimientos. La correlación que tiene en la música este principio es de orden diacrónico: la pieza se sustenta sobre la sucesión de momentos seriales y otros aleatorios generando una forma musical fluctuante, a manera de comentarios del texto escrito con una intención más bien descriptiva. Los momentos seriales están interrumpidos por la intromisión brusca del azar, a través de pasajes aleatorios, breves, y altamente reconocibles por su comportamiento homogéneo. Esta dialéctica permanece durante toda la obra a riesgo de hacerse demasiado predecible, operando de manera unívoca: por contraste.

Cristián Morales-Ossio

Oda (1994) para Flauta dulce tenor, Viola y dispositivo electroacústico.

Desde el inicio de la obra nos enfrentamos a

una singular irradiación sonora -a manera de una trama de intersticios entre los tres componentes sonoros- que ubica esta obra en un contexto estructural distinto: estructura y forma como un *continuum* de “estados breves de expresión instantánea”, generados por una sucesión de diversos y delicados estratos polifónicos. Lo sonoro es objeto de una obsesiva y sutil metamorfosis -no evolutiva- que logra crear texturas sonoras de alta homogeneidad entre los instrumentos acústicos y el electrónico. El dispositivo electrónico no actúa como figura “gestáltica” generando disociaciones acústicas, sino se integra al discurso polifónico que no contiene jerarquías de planos, y que transcurre en un “tempo” calmo y fluido. Así lo acústico y lo electrónico se articulan durante la obra en planos, a manera de frases, encadenadas por sutiles transiciones: ¿poética virtuosidad?

Boris Alvarado

Ollaqui (1994) para Flauta, Clarinete, Violín, Violoncello, Piano, Marimba y Percusión.

La pieza es el reflejo de una sintaxis en constante actividad, donde los elementos no siguen una curva progresiva hasta un punto de saturación climática, sino que son articulados en “estados de breve permanencia” gracias a una sugerente y orgánica gestualidad. Esta genera en el transcurrir de la pieza la sensación de un “tempo” y “tiempo”, estriado, sustentado -a ratos- por una obsesiva pulsación. Todo este proceder devela una artesanía, una trama de ricos matices, a manera de un bordado medieval -una canefa polícroma- construido sobre una figura en continuo proceso.

Andrés Maupoint

Imágenes (1995) para Orquesta.

La obra se compone de cuatro trozos, cada uno dedicado a un compositor: *Ecos del*

tiempo dedicado a Rolando Cori, *Velas Negras* dedicado a Gustavo Becerra, *Arbol sin hojas* dedicado a Luis Advis y *Laberinto* dedicado a Alejandro Guarello. En lo que concierne a la óptica colectiva de la obra, los cuatro trozos citados no se comportan como secciones aisladas e independientes, sino que representan distintos “momentos” de la forma total. Dicho de otro modo, estos la metamorfosean en el tiempo: la suma de *Ecos del tiempo*, *Velas Negras*, *Arbol sin hojas* y *Laberinto* representan el todo formal. Ya sabemos que este tipo de organización interna -de carácter sucesivo- no genera automáticamente interrelaciones entre las partes, y que si los elementos entran en una suerte de convivencia, ésta es más bien intuitiva, resultando a mi modo de ver una cierta gratuidad en la forma total, siendo ésta sólo un muestreo de formas sucesivas. En este sentido -formal- *Imágenes* de Andrés Maupoint se torna débil y nos habla de una voluntad que transita en lo conocido, que acude a claros estereotipos sintácticos, -como música por contrastes- para hacer comprensible el todo formal. De los cuatro momentos,

Ecos del tiempo. Se inicia con una célula rítmica en las cuerdas, que en forma gradual se potencia instrumentalmente para detenerse finalmente en acordes en forte para dar paso a *Velas negras*. De aquí en adelante se inicia una divagación sonora con mutaciones breves y bruscas - sin una clara voluntad de síntesis- hasta un punto de retorno a la célula rítmica inicial de igual comportamiento.

Arbol sin hojas. Corresponde a una escritura de alta homogeneidad, sin elementos de contrastes, que se desarrolla claramente en dos planos: vertical y horizontal. Lo vertical está referido a una sucesión de acordes en las cuerdas, acordes de semejanje constitución, entrelazados de manera diatónica. La horizontalidad corresponde a líneas melódicas

-no pulsativas- en el violín y el clarinete. Las frases del violín y el clarinete se encadenan evitando generar situaciones cadenciales claras, o dicho de otro modo evitando generar límites: esta referencia al límite es oportuna aquí porque define lo esencial del plano melódico, que apunta básicamente al aspecto rítmico - recordemos que el “fluir con límite” es el principio básico de toda noción rítmica.

El último trozo, *Laberinto*, es un discurso dialéctico permanente de empleo simultáneo de situaciones como: inestabilidad en oposición a un breve estatismo; acentos breves e irregulares en oposición a momentos de fluir constante; células rítmicas rapidísimas que se superponen a masas de sonidos continuos; direcciones divergentes de melotipos breves; silencios que interrumpen abruptamente un acontecer. Esta amalgama de situaciones logra permanecer (más o menos cuatro minutos) sin un afán de desarrollo progresivo de sus componentes. A mi parecer este es uno de los trozos mejor logrado.

Pablo Aranda.

Música de Concierto Chilena Federico Heinlein

Obras vocales: *Meciendo / Dame la mano / Quietud / Los olivos grises / La plaza tiene una torre / La lluvia / Vida mía / Balada matinal / Noctuno / Yervas Buenas / Queridas Aguas.*

Obras para piano: *Divertimiento / Imaginaciones : El columpio / La sombra de*