

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. Tocará 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 Schidlowsky, 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 reproposición acrítica, según es particularmente evidente en Falabella, Garrido-Lecca, Schidlowsky 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

Agitado, Rápido 15"

Piccolo - Flauta

Oboe - C. Sajo

Clarinetto - C. Bajo

Fagot - C. Fagot

Corneo 1, 2, 3

Trompete 1, 2, 3

Trombone 1, 2, 3

Tuba

Timpani

Vibrafono

Teclon electrónico

Inquinta Mendo, sin bordón (♩ = 144)

(♩) con sord.

(♭E) con sord.

(♩) con sord.

(♩) con sord.

(♩) con sord.

(♭E) con sord.

Violines I

Violines II

Voces

Violoncello

Los dibujos musicales son de Ingrid Santelices.

The musical score is presented in two systems. The first system includes the following instruments and parts:

- Flu. Fl.
- Ob. Cl.
- Cl. Cl. B.
- Pa. Cl.
- Cor. 1-3
- Trp. 1, 2, 3
- Tbn. 1, 2, 3
- Tuba
- Timp.
- Vibraf.
- T.MB.

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 markings in the string quartet section include: "(ha) me surd" and "p" (piano) across measures 7, 8, 9, 10, 11, and 12.

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

The image displays a page of a musical score, likely a symphony, by Fernando García. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments and voices. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Piccolo (Pi.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl. C.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Bassoon (Fag.), Double Bassoon (Dob.), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tp.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Violin (Viol.), Viola (Vcl. gmo.), Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Viola (Vcl. Dca.), and Cello (Cb.). The score features complex musical notation, including dynamics such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte), and various articulations. There are also performance markings like *rit.* (ritardando) and *tr.* (trill). The score is divided into measures, with measure numbers 36, 37, 38, 39, 40, 41, and 42 visible at the bottom. The page number 55 is centered at the bottom.

The image displays a page of a musical score for 'Ej. N° 2 Firmamento sumergido' by Jorge Martínez Ulloa. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, there are several vertical bar lines and a horizontal line with arrows indicating a specific rhythmic or structural element. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Cb.), Trumpet (Tbn.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Snare Drum (Tm), Bass Drum (Tm), Cymbal (Cb), Triangle (Tm), and Gong (Tm). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'pp' (pianissimo). There are also some markings like '(*)' above certain notes. The bottom of the page shows measure numbers 41, 44, 47, 50, 53, and 56.

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

The image displays a musical score for the piece "Firmamento sumergido" by Fernando García, specifically measures 49 through 64. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, there are vertical bar lines indicating measure boundaries, with a double bar line at measure 54. Above the first staff, there are two horizontal lines with arrows, labeled "18''" and "8''", likely indicating durations or specific performance instructions. The instruments and their parts are as follows:

- Pan Flute (Fl. I):** Features a melodic line with dynamic markings of *mp* and *f*. A tempo marking of $(\text{♩} = 144)$ is present.
- Pan Flute (Fl. II):** Features a melodic line with dynamic markings of *f* and *mp*. A tempo marking of $(\text{♩} = 144)$ is present.
- Cornets (Cór.):** Two staves, both with dynamic markings of *mp*.
- Trumpets (Tbn.):** Three staves, with dynamic markings of *p* and *f*. A tempo marking of $(\text{♩} = 144)$ is present.
- Timpani (Timp.):** A single staff with dynamic markings of *mp* and *f*.
- Snare Drum (P.S. grave):** A single staff with dynamic markings of *mp* and *f*.
- Violins (Vln. I, II):** Two staves, with dynamic markings of *mp* and *f*. A "Tutti più" marking is present.
- Violas (Via.):** Four staves, with dynamic markings of *mp* and *f*.
- Violoncellos (VC):** Four staves, with dynamic markings of *mp* and *f*. A "Tutti più" marking is present.
- Double Bass (C.B.):** A single staff with dynamic markings of *mp* and *f*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The bottom of the page shows measure numbers from 49 to 64.

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

Musical score for Ej. N° 4a, measures 24-25. The score is arranged in three staves: **Tp. Do** (Trumpet in D), **XII** (Xylophone), and **T.T.** (Timpani). The **Tp. Do** staff contains notes with dynamics *f* and markings **I**, **II**, **III**, and **IV**. The **XII** staff has a dynamic marking *mf*. The **T.T.** staff has a dynamic marking *ff*.

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

Musical score for Ej. N° 4b, measures 26-29. The score is arranged in four staves: two grand staves (I and II), **XII** (Xylophone), and two staves marked *arco*. The **XII** staff has a dynamic marking *mf*. The *arco* staves are marked *arco*. The measures are numbered 26, 27, and 28 at the bottom.

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 contrapone a los módulos yámbicos con que es presentada la serie

Rápido (♩ = 120) rall. ⋯

The musical score is written for a full orchestra. The top system consists of a flute (fl.), oboe (ob.), clarinet (cl.), and bassoon (bs.), with a string section (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses). The bottom system includes a trumpet (trp.), trombone (trbn.), and percussion (Timp., G.C., TM.). The score is marked with dynamics such as *mp*, *p*, *pp*, and *mf*. A *rall.* marking is present at the end of the piece.

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 timbrístico.

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)

Violín I
Dir. n.º 1

Violín II
Dir. n.º 2

Viola
Dir. n.º 1

Cello

C. Bajo

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11

12 13 14 15 16

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

The musical score consists of four staves of music. The first staff is marked "Lento (♩ ± 56)" and features a melodic line with dynamics *mp* and *ff*, and a chordal accompaniment with dynamics *f* and *p*. The second staff begins with a *rall.* marking, followed by a section marked "Tempo I" with dynamics *ff*, *pp*, *mp*, and *ff*. The third staff contains two measures with a duration of ± 6" each, marked with dynamics *f* and *p*, and a final measure with dynamics *f* and *dim.*. The fourth staff shows a melodic line with dynamics *poco* and *p*, and a duration of ± 1' 30".

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 reproposición 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.

BECERRA, 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 ÉSTER

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.