

Conversaciones con Miguel Aguilar.  
Una mirada a la historia de la música contemporánea en Chile fuera del radio capitalino  
José Miguel Ramos Fuentes  
Pp. 119 a 130

## CONVERSACIONES CON MIGUEL AGUILAR. UNA MIRADA A LA HISTORIA DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN CHILE FUERA DEL RADIO CAPITALINO

*José Miguel Ramos Fuentes*  
*Académico*  
*Universidad de Talca*

Una fría tarde de junio de 2009, vuelvo a recorrer las calles que rodean la Universidad de Concepción en busca del testimonio de uno de los más importantes compositores chilenos de la actualidad. Miguel Aguilar Ahumada, hombre que ha entregado su vida a la composición y la docencia, me recibe en su hogar con su característica cordialidad para entregarse presto a una grata e interesante conversación sobre su vida y su obra.

JMR. A mediados del siglo XX casi la totalidad de la música de concierto se desarrollaba en Santiago. Sin embargo, usted fue un pilar fundamental en el desarrollo de la actividad musical en la ciudad de Concepción, como compositor, intérprete, profesor y gestor de la primera ópera. ¿Cuál fue su participación en los orígenes de la Orquesta Sinfónica de Concepción y de la actividad musical general de la ciudad?

MA. Cuando llegué a Concepción en el año 1956, estaba de primera viola de la orquesta Horzt Drechler, persona muy interesada en la música, en especial en la música de cámara, que significó un gran empuje en el devenir musical de la ciudad. Entonces me tocó ensayar con un pequeño grupo de la incipiente orquesta con el que rápidamente comenzamos a hacer música de cámara. Cuartetos con piano de Mozart, por ejemplo. Recuerdo haber hecho el *Cuarteto en sol menor*. Hacíamos música de cámara pero más que nada como entretenimiento. Por otra parte Junge siempre le ha interesado mucho la ópera. Él estudió en Salzburgo y tenía probablemente la ambición ya antes de hacer ópera en Concepción, y cuando llegué aquí consideraron

que podía hacer la correpetición; de manera que la primera experiencia práctica de ópera, propia de Concepción, la hicimos con Drechler, Junge y los cantantes que había acá, como María Elena Guíñez, por ejemplo. Además se trajeron algunos refuerzos de Santiago: vino Alfonso Leren, quien hizo uno de los papeles en la segunda ópera que se produjo, que fue la *Serva Padrona* de Pergolesi.

JMR. ¿Y cuál fue entonces la primera ópera presentada por ustedes en Concepción?

MA. La primera ópera fue un Singspiel de Mozart, que en realidad es casi una obra de teatro con música: *Bastián y Bastiana*, la que fue compuesta cuando Mozart tenía once años, y que por lo demás tiene verdaderas joyas, siendo una de sus primeras obras dramáticas. No recuerdo quién hizo la presentación escénica, pero en los archivos del teatro debe estar toda esa información.

JMR. ¿Esta primera ópera fue en el año de su arribo a la ciudad?

MA. Yo no recuerdo bien si fue en el 56 ó 57, pero en todo caso fue la primera ópera que se presentó, primero *Bastián y Bastiana* y luego la *Serva Padrona*. Después empezó a participar la corporación lírica, en la cual yo no participé sino sólo como pianista acompañante, es decir un correpetidor más, ya que eso estaba organizado principalmente por Daniel Quiroga, que era pianista acompañante también y otros como Guillermo Celcio, por ejemplo. Así empezaron a preparar varias óperas donde yo empecé a participar en muchas de ellas como correpetidor. *Carmen*, *La Flauta Mágica*, y otras. Es la época del director Konge, a quien le interesaba mucho la ópera.

JMR. ¿En esa época existía un director titular o sólo maestro invitados?

MA. Junge era el director titular y uno de sus fundadores. La orquesta en realidad se formó en Talcahuano en la casa de una de las violinistas y luego se vino a Concepción a ensayar en la Corporación Sinfónica para luego, en un momento determinado, ser acogida por la Universidad de Concepción, y pasar a convertirse en orquesta universitaria u orquesta de cámara universitaria, no recuerdo bien el nombre que en ese momento tenía. Eso con el tiempo se convirtió en orquesta sinfónica ya con obras de mayor envergadura.

JMR. ¿En ese momento existía alguna otra agrupación musical en la ciudad?

MA. En ese momento la gran agrupación musical de la ciudad era la Sinfónica de Concepción, es decir el coro polifónico. En realidad el nombre puede parecer extraño, pero esta institución empezó como orquesta, pero por razones que me imagino, como por ejemplo falta de ejecutantes y otros diversos motivos, alrededor de la orquesta empezó a formarse el coro y el coro es el que perduró y se hizo famoso.

Comenzó a realizar giras a Montevideo, Buenos Aires, muchas a Santiago, siendo un coro de primera categoría. Arturo Medina, su director, era un director excepcional. Así la Sinfónica de Concepción creó el Conservatorio de Música, si no me equivoco un año antes de que yo llegara a Concepción, es decir en el año 1955.

JMR. ¿Cuál fue su participación en este incipiente Conservatorio de Música de la ciudad?

MA. A mí me contrataron para hacer las asignaturas teóricas, razón por la que me vine de Santiago y me quedé acá. Estuve algunos años en Europa, 1961 y 1962, en la Escuela Superior de Música de Colonia, donde estudié dirección de orquesta y regresé cuando ya la universidad se había comprometido con la sinfónica para mantener el conservatorio y así pasó a llamarse Conservatorio Superior de Música, más que nada para darle un carácter universitario y como a menudo sucede, la universidad tuvo que hacerse cargo de toda la parte monetaria del conservatorio.

JMR. Cuéntenos de la labor realizada por años como profesor en la ya Escuela de Música de la Universidad de Concepción, lugar donde varias generaciones tuvimos la oportunidad de estudiar con usted.

MA. Yo hice clases de todas las asignaturas de la especialidad. Todas las teorías, que en esos tiempos eran cinco años para intérpretes y alumnos de pedagogía, los que se incorporaron después cuando la escuela pasó a ser parte de la universidad. Así, en esos tiempos, eran cinco años de teoría, luego dos años de armonía, tres de historia de la música y tres años de análisis. Bueno, aparte de eso, en la carrera de teoría general de la música hice clases de lectura de partituras, armonía al piano y contrapunto, aunque este nunca estuvo en el currículo original de la carrera...y otra serie de asignaturas relacionadas con la disciplina como correpetición, piano a cuatro manos, etc.

JMR. ¿Cuál es su opinión respecto a la tendencia general de las escuelas de música de acortar la duración de asignaturas como análisis, historia de la música, contrapunto o armonía?

MA. Mire, yo tengo una posición muy clara respecto a lo que está pasando. Pienso que las universidades debieron tener una actuación real y mejor en relación a la formulación de los planes que vienen del Ministerio de Educación, porque ahora el profesor de música tiene que enseñar música popular, música pop y las cosas más absurdas, puesto que en realidad no hay ninguna necesidad que la universidad las enseñe. No creo que en ninguna otra parte del mundo pase esto. ¡Así se pierde la esencia de lo que es un Conservatorio y la enseñanza universitaria de la música! Es mi punto de vista y en ese sentido no tengo ningún problema en emitir mi opinión respecto al tema. Toda poda que se haga de la enseñanza básica de la teoría, del

análisis, armonía e historia, va en desmedro absoluto de la formación de las nuevas generaciones. Yo creo que los alumnos van a encontrarse muy indefensos cuando vayan a enfrentarse a sus propios alumnos en el momento de hacer clases.

JMR. Precisamente, al observar los planes del Ministerio, constatamos el poco espacio existente para la composición.

MA. Claro, no hay, ni tampoco existe en nuestro medio el espacio para ello. Lo podemos constatar fácilmente.

JMR. ¿En algún momento planteó usted la idea de crear un espacio para la enseñanza de la composición en Concepción?

MA. Yo tuve alumnos de composición, pero no hubo un espacio ni clases de composición de manera formal. Cada vez me convenzo más que la composición no se puede enseñar. Claro que hay algunos ejemplos que demuestran lo contrario, pero creo que la composición es más que nada una cosa verdaderamente individual. Así, justamente me negué a hacerle clases de composición a Zamora, que es el alumno más talentoso que he tenido y se ha desarrollado extraordinariamente como compositor. Claro que él tuvo clases de armonía conmigo, análisis y otras y por eso se considera alumno mío. Tal vez la razón más directa por la que abandoné las clases de composición, es porque no existía la posibilidad de que se interpretaran las obras. Hacer clases de composición sin tener la oportunidad de que la persona escuche sus obras no funciona, y no existía esa posibilidad aquí. En el Conservatorio Nacional por ejemplo, existía una orquesta de alumnos que podían interpretar las obras de sus compañeros, y había además una gran cantidad de ejecutantes de distintos instrumentos por lo que se podían tocar obras para distintas combinaciones de instrumentos. Aquí nada de eso era posible.

JMR. Es encomiable su perseverancia al desarrollar la música contemporánea en una ciudad y una época donde la mayor actividad musical de este tipo sólo se encontraba en Santiago.

MA. Claro, hay muchas iniciativas de los compositores pero siempre en Santiago. Cuando llegué a Concepción la música contemporánea prácticamente no se conocía y me dediqué rápidamente a hacer conciertos tocando obras de Schönberg y de Anton Webern, con el coro y músicos que estaban disponibles acá. Pero siempre de manera voluntaria, ya que no había presupuesto para estas actividades, eran conciertos gratuitos en el Aula Magna y en una sala que existía en la biblioteca de la universidad, lo que era el viejo teatro que luego se derrumbó.

JMR. ¿Cómo se produce su primer acercamiento a la música contemporánea, en especial a la música serial?

MA. La persona responsable de la difusión de la música de doce sonidos, porque yo no hablo de música dodecafónica, ya que Schönberg no habló de música dodecafónica, fue Fré Focke (en mi época se escribía con doble e y ahora se escribe con una sola e y no sé por qué se produjo ese cambio de ortografía). Una de las mayores influencias que recibimos los compositores chilenos a mediados del siglo XX fue la del director alemán Hermann Scherchen quien ya en 1911, a los veinte años había dirigido en Berlín, su ciudad natal, el estreno de *Perriot Lunaire*, la obra más famosa de Schönberg y en 1912 el estreno de la *Sinfonía de Cámara* del mismo compositor. Scherchen nos visitó en múltiples ocasiones y fue muy importante para nosotros asistir al estreno de composiciones desconocidas aún en Chile, pero que ya tenían larga historia en Europa.

La visita de Igor Stravinsky en Chile nos permitió a los compositores reunimos con él y verlo dirigir *El Pájaro de Fuego* y el estreno en nuestro país de las *Piezas para Orquesta* de Anton Webern. En todo caso la música de Stravinsky ya era conocida en Chile y él por lo demás, estuvo sólo un par de días en el país. Después nos visitó Pierre Boulez, quien vino con la compañía de teatro francesa de Jean Louis Barrault trayendo *Cristóbal Colón* al municipal. Boulez venía a cargo de la música. Él había estudiado composición con Messiaen y la música de la escuela de Schönberg con René Leibowitz y se había ocupado brevemente de la música concreta y electrónica. Nos reunimos con Boulez en dos ocasiones y fueron encuentros particularmente provechosos gracias a su disposición de compartir con nosotros sus conocimientos y puntos de vista con extrema franqueza y generosidad.

A diferencia de estos maestros que estuvieron poco tiempo en nuestro país, el compositor holandés Fré Focke se radicó por más de diez años. Desconozco en realidad cómo llegó a Chile, sólo sé que había conocido a Claudio Arrau en un barco y que se vino con su esposa que era cantante. Él era un pianista extraordinario, como pianista solista y acompañante, realmente era formidable. Entre otras cosas hizo un concierto con Rayen Quitral. Ella fue algo parecido a lo que posteriormente fue Violeta Parra, pero a diferencia de esta, que siempre fue fiel a su formación de cantora, Rayen Quitral cantaba ópera y otros géneros. El concierto que dio con Focke fue una cosa impresionante, el teatro municipal estaba absolutamente lleno y esa fue posiblemente la última actuación de Rayen en Chile; no recuerdo yo que haya actuado otra vez. El asunto es que no sé cómo llegaron todos los alumnos de Focke, formando un grupo bastante impresionante, donde figuraban Leni Alexander, Roberto Falabella, Tomás Lefever, Abelardo Quinteros y León Schidlowsky. Ellos están nombrados en el artículo de la biografía de Focke, donde a mí no me mencionan siendo que Focke me hizo clases en forma voluntaria.

JMR. ¿Cómo fue la experiencia de haber tenido clases con Focke, maestro quien a su vez había sido alumno directo de Anton Webern?

MA. Gustavo Becerra me pidió que le hiciera clases de contrapunto a Roberto Falabella, y Focke me hizo clases espontáneamente y me invitó a que trabajara con él. Yo estaba escribiendo una obertura y ahí él aprovechó de hacerme clases de orquestación. No recuerdo cuántas fueron las sesiones, pero tuve mucho trabajo. Trabajábamos en las noches ya que nos desocupábamos como a las ocho, pero él era una persona generosa y nos juntábamos en su casa, dónde recuerdo me convidaba un arroz con leche con mantequilla ¡y a trabajar! Pero más que nada él estaba todo el tiempo sentado al piano y de ahí comentaba diferentes aspectos. También me contaba especiales detalles de su relación con Anton Webern, entre ellas una muy emocionante: decía que Webern tenía todas sus partituras en rollitos amarrados con una cintita, ¡y así las sacaba, las abría, y las explicaba de una forma casi ritual!

JMR. ¿En sus estudios de orquestación con Focke pudo usted vislumbrar la técnica de doce sonidos adquirida en sus estudios con Webern?

MA. Respecto a eso hay una cosa que aclarar: Focke estudió con Webern durante la Segunda Guerra Mundial y Webern no enseñaba la técnica de composición de doce sonidos; enseñaba más bien lo que siempre denominaba tonalidad ampliada, que es lo que el vulgo llama atonalismo o atonalidad. Yo no sé realmente cómo eran esas clases pero era eso lo que enseñaba Webern, enseñaba la técnica de ese componer, dentro de ese paradigma. Ahora sabemos que Webern como compositor no sólo cultivó la música de doce sonidos sino que llevó la técnica de doce sonidos a una etapa mucho más avanzada, de manera que se convirtió en el modelo de muchos otros compositores, entre esos yo. Así, Focke no enseñaba la técnica de doce sonidos, pero él de todas maneras formó en esa línea a una gran cantidad de compositores de los cuales la gran mayoría destacaron, por lo que su influencia no se puede comparar con ninguna otra que haya existido en ese entonces.

JMR. ¿En su opinión, la influencia de estos maestros se dio sólo en el círculo de compositores o pudo trascender al público general de la época?

MA. Había también que formar el público. Los compositores trabajaron bastante en pequeñas agrupaciones que hacían conciertos, como la Sociedad Nacional de Compositores que en esa época era muy activa, pues no sólo hacía los festivales de música chilena sino también conciertos de cámara en el Hotel Carrera donde se hicieron gran cantidad de cosas y Focke siempre estaba tocando alguna cosa. Se hicieron *El Retablo de Maese Pedro*, obras de Manuel de Falla, etc.

JMR. En clases de análisis en la escuela de música de la Universidad de Concepción, tuvimos la oportunidad de conocer algunas de sus obras de gran valor pedagógico con un carácter completamente serial, como por ejemplo el diálogo de cornos en fa. Al componerla, ¿pensó usted en una orientación didáctica de la composición?

MA. Precisamente ese diálogo de cornos en fa, es como un trabajo de clases que tiene un texto. Es un estudio que va más allá de Webern porque incluye también series rítmicas y series dinámicas.

JMR. ¿Pensó siempre en serialismo más allá de los doce sonidos?

MA. Inicialmente eran sólo series de doce sonidos y la serialización de ritmos, dinámicas etc. fue dándose en forma gradual. Lo que pasa es que yo he ido decantando la composición, en un momento determinado uno dice esto y ya existe. Así, de mi primera composición, que incluso fue impresa por la Asociación Nacional de Compositores (que ya no existe), sólo yo tengo un ejemplar, es decir que ya no hay dónde consultarla. Fue una sonata que escribí originalmente en tres movimientos y es anterior a mi incursión en el terreno de la música de doce sonidos. Esa composición, estaba muy influida por la música de Hindemith de la cual después me he distanciado mucho, pero en esa época había mucha influencia de la música de Hindemith y de Stravinsky. En ella lo más característico es la métrica variable y una especie de trabajo en la parte armónica por simetrías entre los agudos y los graves, es una obra que dura un poco más de un minuto no más, pero que yo le tengo gran cariño porque es la única obra exenta de toda relación con la música de doce sonidos que yo tengo. Después de eso empecé a escribir algunas piezas para piano, que las estrené incluso en el viejo teatro del Conservatorio de la Universidad de Chile y ahí empecé a componer algunas obras en base a la técnica de doce sonidos. Pero la segunda obra importante que hice en esa época fue la *Sonata del Castillo de Kafka* que también en los inicios la pensé como una composición en varios movimientos, pero que al final se concretó en un solo movimiento. Incluso después le cambié el título poniéndole *Fragmentos sobre el Castillo de Kafka*, ya que no tenía mucho sentido seguir llamando *Sonata* a esta composición. Y la tercera sonata, que escribí en dos movimientos y posteriormente la transformé en un solo movimiento, la titulé *Simetrías* porque usa retrogradaciones, inversiones y todo ese tipo de cosas, también utiliza una dinámica bastante serial. La *Sonata del Castillo* no, porque sólo utiliza la técnica de doce sonidos y la parte rítmica es libre, es decir no utiliza ninguna sistematización serial del ritmo.

JMR. ¿Y en cuanto a la forma, utiliza entonces un plan sonata?

MA. Claro, pero no la definición que entendemos generalmente por una forma sonata, como de una sonata para piano por ejemplo, sino que correspondería más que nada a una sonata de Scarlatti por ejemplo, a ese tipo de sonatas, en ningún caso a un tipo de sonata clásica con temas contrastantes. Entonces es un concepto de sonata más bien preclásico.

Después escribí una serie de piezas que yo llamé *Microscopias* para piano, entendiendo que la palabra que existe en el diccionario es microscopía que es una



palabra que usan los médicos. También compuse algunas obras para canto que tienen algunas singularidades respecto al uso de la técnica de doce sonidos al estar combinadas con otras técnicas que son ajenas a esta.

JMR. Luego de conocer a Fré Focke, ¿cuál cree usted que es el alcance de esa influencia en sus posteriores trabajos?

MA. Focke influyó mucho en nosotros no sólo por sus clases sino también por la sinfonía que él estrenó en el festival de 1951, donde tuve el honor de estar y que nos dejó boquiabiertos como se dice comúnmente. Nos dejó muy impresionados. A mí, personalmente desde el punto de vista timbrístico, me conmovió mucho. Pero yo venía con una línea que había desarrollado, recuerde que me formé solo en composición, ya que cuando llegué a estudiar con Urrutia me estaba desarrollando como compositor. La verdad es que con él nunca abordamos la composición propiamente tal sino que trabajamos la armonía, el contrapunto. Incluso fui su ayudante desde el primer año que estudié con él haciendo la parte auditiva y de análisis. Recuerdo que mis alumnos eran todos unos monstruos, pianistas, violinistas y yo a duras penas podía tocar las partes de piano. Eran bien extraño eso, porque tenía de alumnos a personas mucho más avanzadas que yo, pero se dio que el que hacía las clases era yo. Así, el primer alumno de armonía mío fue José Vicente Asuar, puesto que le hice clases de armonía en la misma época que yo estaba estudiando con Urrutia.

JMR. ¿También lo fue en composición?

MA. Con José Vicente en realidad nos conocíamos de un conservatorio particular que se llamaba Conservatorio Popular de Música y yo siempre iba un paso adelante, como lo menciona el mismo José Vicente en un artículo de la *Revista Musical Chilena* y así, él me mostraba sus composiciones y yo le hacía comentarios, razón por la cual le impartí clases de composición antes de hacerle clases de armonía. Después iba a su casa a hacerle las clases de armonía y ahí aprovechábamos de tocar y escuchar un poco. Él tenía un gran talento armónico y luego se dedicó a la música electrónica, de hecho creó sus propios instrumentos e hizo cosas verdaderamente asombrosas. Yo siempre he tenido una fuerte inclinación por la pedagogía, tal vez por una cosa familiar. He hecho clases a personas que se han dedicado a profesores toda su vida.

JMR. ¿Cómo fue su propia experiencia de acercamiento a la música?

MA. Es bien curioso: fíjese que cuando era chico (tengo una foto sentado al piano con una partitura sin saber leerla) yo sé que tocaba piano, pero no sé ¡qué diablos tocaba! Lo único que sé es que me decían que me sentara a tocar piano. Yo no sé si les gustaba o era para evitar que hiciera otras cosas. Por razones circunstanciales estuve alejado del piano y sin vinculación alguna con la música desde esos años en



la localidad de Huara (donde nació) hasta cuando llegué a Santiago, donde empecé a estudiar piano en forma sistemática. Estudié piano y teoría en un conservatorio particular que estaba cerca de la plaza Brasil con un profesor llamado Ricardo Vargas. Había un excelente profesor de teoría de apellido Zúñiga que ya tenía sus años y debía seguramente ser el dueño del conservatorio. Él hacía unas clases muy especiales donde nos hacía cantar y llevar el compás, pero había que cantar con los nombres de las notas. ¡Era una cosa muy extraña! Un método muy curioso. Se hacía solfeo rítmico.

Después de eso empecé a adquirir partituras; sonatas de Mozart y de Haydn, las que tocaba como podía. Posteriormente ingresé al Conservatorio Nacional de Música con un recorrido hecho y ya echando a andar la composición, motivado al conocer unos libros de compilaciones de música moderna de diversos compositores. No todos eran demasiado importantes, pero de repente había un Stravinsky o un Schönberg por ejemplo, y así comencé a desarrollar algunas ideas que me sirvieron para componer pequeñas piezas como algunos vales y otras cosas. Además, en esa época leí un libro apócrifo sobre la vida de Bach, el diario de Ana Magdalena Bach, que en esa época se pensaba que era de Bach y ahí se mencionaba que Bach no escribía en el instrumento sino que escribía directamente.

JMR. ¿La técnica de doce sonidos, cree usted que es ya parte del pasado o aún puede prevalecer en trabajos de los compositores actuales con la fuerza de antaño?

MA. En este momento los compositores están trabajando principalmente técnicas aleatorias, sobre lo cual puede haber muchas opiniones. A mí por ejemplo, me fascina la obra de Cage y es curioso que sus obras formales son menos generosas que sus obras aleatorias y claro, ahí hay todo un terreno que se lleva hasta los límites, como esa composición que dura cuatro minutos y treinta y tres segundos y no suena nada. Ese momento de llevar las cosas al extremo es un momento muy específico, ya que no se puede estar descubriendo todo el tiempo la pólvora, así que ya no tiene mucho sentido.

Yo también hice algunos experimentos con música aleatoria como algunas obras para orquesta tocadas con la orquesta de la Universidad en esa época, también una obra para piano que la estrené en el Aula Magna de la Universidad en un concierto donde hice una serie de cosas poco frecuentes.

JMR. ¿Cómo fue la recepción del público de Concepción de la época ante la música contemporánea?

MA. Cuando yo volví de Alemania me pidieron que hiciera una conferencia. Yo no quise hacer una conferencia sino un concierto, y sin advertirle a nadie de qué se trataba hice un programa con una serie de cosas que no habían visto nunca, como tocar acordes en el piano con el uso de los antebrazos, etc... Y pasó una cosa muy

extraña. Yo no sé si fue por un acto de sabotaje o algo, pero el hecho es que la tapa del piano se cayó, soltándose en los soportes de las bisagras en pleno concierto. Justo frente al escaño estaban haciendo un arreglo y había un hoyo enorme cayendo la tapa adentro y desapareciendo a la vista de todos. Ahora hasta antes de ese momento la gente del público estaba media fría, me veían actuar y no sabían si reírse o no reírse, aplaudir o no aplaudir, pero desde ese momento fueron aplausos cerrados y todo lo que hice de ahí en adelante fue un éxito total. Hice un montón de tonteras como tocar varias bebidas de distintos colores como si fuera un carillón, etc. Pero de ahí en adelante fue un éxito rotundo. Lo curioso es que luego salió un artículo en la prensa donde me comparaban con Charles Chaplin.

Posteriormente hice la conferencia *Indeterminación* de Cage, que son 60 páginas que deben durar un minuto y con ella tuve gran éxito. También la hice en la Biblioteca Nacional en Santiago, ahí también toqué las variaciones de Anton Webern, algunas obras con canto, en fin sólo obras de música contemporánea y terminé con *Indeterminación*. Bueno, Cage era un actor y seguramente cuando presentó la conferencia usaba todo tipo de voces etc. Es una obra que causa mucho impacto. La hice en Concepción en la antigua biblioteca de la Universidad para los alumnos y fue también un gran éxito, estaba lleno y también quedaron bastantes impresionados.

JMR. Al observar sus trabajos podemos ver gran variedad de ideas respecto al timbre, en especial en el tratamiento de los instrumentos de viento. En la medida que la técnica serial se asentaba en su obra ¿existió también una sistematización del elemento timbrístico?

MA. La *Rapsodia* para clarinete, violín y violoncello fue un caso en donde me dieron los instrumentos que debía utilizar. Ahí partí con algunas ideas en el violoncello que se reflejaron en forma de contraste en la parte de violín y a la vez con un trabajo más libre en la parte del clarinete. Se llama *Rapsodia* porque es una obra muy libre sin una planificación rígida, ya que más que nada me interesaban los timbres y sus contrastes entre las cuerdas y el clarinete que tiene registros tan generosos que lo convierten en un instrumento ideal. Por otra parte el *Quinteto*, que también fue un encargo, es una obra en base a citas de diversas composiciones mías que tiene una serie de presiones que contrastan. En Colonia estrené una misa para soprano y cuatro instrumentos de viento y de ahí saqué algunas ideas, principalmente de la parte vocal. Así cito varias ideas de distintos periodos que representan en su conjunto un desafío para mí mismo, las que traduje en la composición de esta *Rapsodia*.

JMR. En su proceso creativo, al plantearse la idea de componer; ¿piensa usted en alguna forma de planificación del trabajo que desemboque en la obra misma?

MA. Bueno, siempre uno se construye una idea mental, algo general de lo que uno quiere hacer y al paso siguiente se enfrenta con los materiales. Todo este proceso

es en realidad muy variable; a veces la composición se sugiere sola y ese mismo impulso me muestra los caminos para llevarla a cabo y otras veces sucede lo contrario, una multitud de ideas pero donde hay que buscar las maneras de cómo encauzarlas y ahí se produce un contraste entre lo que uno quiere hacer y lo que uno puede hacer de acuerdo a los elementos de que dispone. Siempre es una aventura nueva.

JMR. ¿Quizá sea ésta una de las razones por la cual usted cree que la composición no se puede enseñar, precisamente por existir o no esta suerte de encontrar o no el camino correcto?

MA. Claro. Lo que pasa es que cuando la composición era armónica uno sabía que tenía que estudiar armonía, contrapunto y una serie de cosas que debía dominar y con eso componer, pero ahora uno estudia esas cosas, pero no puede componer con eso ya que no corresponde a lo que se está haciendo actualmente. Así uno podría decir que aprender estas disciplinas no sirve. Por ejemplo cuando estudié contrapunto con Urrutia, estudié el contrapunto como se enseñaba en París, que era de una manera muy libre, y en cambio en Alemania adquirí un tratado de contrapunto palestriniano estricto que estudié por mi cuenta para luego hacer clases de contrapunto estricto a alumnos destacados como Alejandro Vera, Alejandro Gallegos y colegas en general del departamento de música. Es así como el contrapunto palestriniano estricto es sumamente útil, ya que nos enseña que uno debe moverse dentro de ciertos límites. En cambio cuando uno estudia un contrapunto más libre, como el Fux por ejemplo, que fue el tratado que estudiaron los grandes maestros (como Beethoven), vemos que les sirvió bastante porque era un contrapunto que se adaptaba a la tonalidad, era más maleable para llevarlo al terreno de la tonalidad, en cambio el contrapunto palestriniano estricto no conduce a la tonalidad, al contrario a uno lo separa de ella. Lo aleja.

JMR. ¿Cómo decanta usted estas dos miradas de la disciplina en su composición?

MA. En el estilo que he trabajado, el estilo de doce sonidos o de tonalidad ampliada según Schönberg, esta disciplina sirve mucho y podemos sacarle gran provecho. Respecto a esto pasa a veces que cuando uno escucha sus propias obras se da cuenta de que algo no puede ser. A mí me pasó con mi primera *Sonata* para piano, ya que cuando la escuché en vivo en forma magistral por Alfonso Leren, quedé horrorizado al ver que esa obra no era mía, ya que la influencia de Hindemith se había desatado. En la única parte que me veía retratado era en el primer movimiento.

JMR. En esta primera etapa usted manifiesta una influencia neoclásica que al parecer no vuelve a estar presente en sus trabajos posteriores. ¿Ha existido de parte suya la intención de volver a trabajos de esa etapa e incorporar algunos de los elementos que distinguen su obra en general?

MA. Yo he tenido el síndrome de Bruckner. Él era un hombre sumamente tímido y tenía la costumbre de llevarle su música a Wagner, por ejemplo, y si le daban alguna opinión quedaba aterrorizado e inmediatamente comenzaba a corregir. Así, curiosamente, los editores han ido cada vez más al manuscrito original y no a las versiones que él corrigió. Yo he tenido la precaución de destruir las versiones originales. Por ejemplo el *Concierto para Siete Instrumentos* es el resultado de una de esas transformaciones, obra que acaba de interpretar Juan Pablo Izquierdo con los solistas de la Sinfónica de Chile. Esta obra tenía originalmente una base neobarroca pero posteriormente me di cuenta de que algo no cuadraba, en cambio la versión posterior tenía una base más bien neoclásica.

JMR. Sus más recientes trabajos, ¿son también producto de transformaciones de composiciones anteriores?

MA. Actualmente estoy con el predicamento que sólo escribo por encargo. Así me llegó un encargo para escribir una obra para saxofón y violoncello. Escribí la obra e inmediatamente después de eso escribí espontáneamente, casi al dictado, una metamorfosis sobre un Lied de Mozart. La primera metamorfosis sobre un Lied de Mozart la escribí el año del jubileo mozartiano de 1956 y esta otra versión la escribí ya en el siglo XXI. La idea original era partir de un estilo de tonalidad ampliada e irse acercando paulatinamente al estilo de Mozart terminando con el Lied original instrumentado. En la nueva versión extraje del Lied una serie de doce sonidos, haciendo un viaje desde un lenguaje basado en la serie hasta el Lied original. La primera versión fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Concepción dirigida por Wilfred Junge y la segunda espero que sea estrenada en algún momento, de hecho actualmente trabajo en las partituras. Lo interesante sería estrenar las dos versiones. Sería una experiencia extraña.

Es así como he ido evolucionando y he querido dejar a los demás lo que realmente pienso y no lo que en algún momento determinado fue producto de una influencia neoclásica que se había dado con mucha fuerza en los cincuenta. El compositor si no evoluciona, se muere... no es más.