

# Gabriel Matthey Correa: Un Joven Compositor Chileno

por Carmen Peña F.

## INTRODUCCIÓN

La principal motivación que nos indujo a escribir acerca de Gabriel Matthey Correa fue la obtención del primer premio en el VI Concurso de Composición Musical del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, 1983, con la obra *Las Ocasiones de Ema*. Con anterioridad, 1982, ya había sido galardonado, también con un primer premio, en el concurso de Dúos, organizado por el Departamento del Pequeño Derecho de Autor de la Universidad de Chile y la Asociación Nacional de Compositores, con la obra *Después del Paraíso*, para clarinete y violoncello.

Este joven compositor, actualmente egresado de Licenciatura en Composición, pertenece a la promoción que integran Fernando Antireno, Eduardo Cáceres, Rolando Cori, Sergio Cornejo y Rodolfo Norambuena, entre otros, quienes cursan sus últimos años o están recientemente graduados como es el caso de Cori.

El propósito principal del presente trabajo es proporcionar un perfil, lo más completo cuanto ha sido posible, de la visión y planteamientos de Gabriel Matthey frente a su quehacer musical. Nuestro enfoque metodológico obedece a la configuración que el propio compositor ha realizado de su medio y mundo musical y la técnica básica para el logro del objetivo fue una serie de entrevistas abiertas y semiestructuradas realizadas entre julio y noviembre de 1984<sup>1</sup>.

Los tres aspectos fundamentales que sucintamente abordaremos son: una breve biografía, su posición estética y reseñas y comentarios de algunas obras estrenadas. Además proporcionamos un catálogo de obras confeccionado por el propio compositor.

## ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Gabriel Matthey Correa nació en Santiago el 3 de marzo de 1955. Sus primeros contactos con la música provienen del medio familiar, en el cual su madre, Alicia Correa, interpretaba, acompañada de la guitarra, sus propias composiciones<sup>2</sup>.

Entre los cuatro y cinco años el instrumento que mayormente le atrajo fue el acordeón-piano; sin embargo, ante la imposibilidad de obtenerlo experimentó

<sup>1</sup>Agradecemos además la disposición del compositor para facilitarnos su material de partituras y grabaciones.

<sup>2</sup>Alicia Correa junto a su hermano Alvaro, hasta hoy componen e interpretan canciones de índole folklórico-popular. Su repertorio incluye un número considerable de composiciones entre las que figuran canciones, tonadas, cuecas y villancicos. Su trabajo lo realizan totalmente por oído.



Gabriel Matthey Correa  
*(Fotografía de Carlos Agurto)*

con una a botones que había en su casa. A los nueve años estudió piano con un profesor particular, dejándolo luego para iniciar sus estudios de acordeón. Más adelante, su interés por la guitarra clásica lo hizo cambiar de rumbo y en 1968, a la edad de trece años, comenzó estudios particulares de este instrumento que se prolongaron solamente un año por no sentirse conforme con el profesor. A partir de entonces, optó por componer su propia música y, a los catorce años, realiza su primera obra, *Juego y Tensión*, para guitarra sola. A ésta le siguieron cerca de diez más, todas ellas concebidas totalmente por oído y posteriormente escritas en partitura.

“Yo no sabía que existía la composición,  
yo inventaba música...”

En 1970 retomó por un año los estudios de guitarra con la profesora Carmen Olivares, pero las intensas tareas que realizaba como miembro del centro de alumnos del Colegio Sagrados Corazones (SS.CC.), donde efectuó todos sus estudios, además de trabajos de índole religioso o actividades extraprogramáticas, no le permitieron seguir con el instrumento en forma regular. No obstante, su quehacer musical se volcó hacia la formación de grupos corales, a acompañar con el órgano las misas, conmemoraciones religiosas del colegio y a componer. Una de las obras de esta época es *Marcha Fúnebre*, para guitarra sola (1972-73).

Según el compositor, hasta ese momento su motivación musical estaba muy ligada a aspectos afectivos y todas sus obras corresponden a un contexto clásico-romántico, logrado en forma absolutamente intuitiva.

El año 1973 ingresa a la Carrera de Ingeniería en la Facultad de Ciencias Físicas y Matemática de la Universidad de Chile y en ese mismo período compone siete obras para órgano<sup>3</sup>.

A partir de 1974, paralelamente a sus estudios de ingeniería, su decisión por la música es evidente. Reanuda clases particulares de guitarra clásica para ingresar luego, en 1976, a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile a estudiar este instrumento con la profesora Liliana Pérez Corey, completando el sexto año de la etapa básica, en 1979. Por otra parte, durante tres años, a partir de 1977, recibió clases de piano con la profesora Clara Luz Cárdenas.

Simultáneamente a las actividades anteriores, formó en su casa una Escuela Particular de Música que contó con un número aproximado de quince alumnos a los cuales impartía clases de guitarra, flauta y teoría de la música<sup>4</sup>. Este trabajo, iniciado en 1976, se prolongó hasta 1981.

<sup>3</sup>El compositor conserva una grabación de las obras (1973-74) que aún no han sido transcritas.

<sup>4</sup>El interés de una de sus hermanas por estudiar flauta dulce lo llevó a documentarse para enseñarle el instrumento. Esta iniciativa encontró eco en otros interesados, formándose poco a poco un grupo. A raíz de este trabajo, compuso varias obras didácticas para flauta y guitarra. También compuso dúos, tríos y cuartetos combinando estos instrumentos.

“En mi casa hacíamos conciertos donde se invitaba a los familiares de los alumnos y, al final de año, se hacían presentaciones públicas en una sala que me conseguía en el colegio [SS.CC.]. Ahí también se presentaban composiciones mías, todavía todas hechas por oído. Aún no había estudiado composición, pero sabía que, respecto a la música, esa era mi vocación”.

El año 1980, junto con titularse de Ingeniero Civil ingresó a Licenciatura en Composición en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde ha contado con profesores tales como Andrés Alcalde, Juan Lémann, Miguel Letelier y Cirilo Vila en Armonía y Contrapunto; Juan Lémann y Cristián Vergara en Orquestación; Juan Amenábar en Música Experimental y Cirilo Vila en Composición y Análisis de la Música.

#### POSICIÓN ESTÉTICA

La obra de Gabriel Matthey refleja ampliamente sus rasgos característicos de personalidad y su posición estética.

De un temperamento aparentemente tranquilo, pero de mucha vitalidad para realizar numerosas actividades, sobresale una extraordinaria sensibilidad frente a los acontecimientos, las personas y la naturaleza, además de su capacidad de comunicación y buen sentido del humor.

Su afición por la literatura y el arte en general, incluyendo el cine, la filosofía y su marcado espíritu humanista, lo han llevado a configurar su propio planteamiento frente al proceso de creación que consigna reflexiones en torno al creador, la obra de arte y la posición del compositor actual.

Las ideas que sintéticamente expondremos corresponden a una posición personal muy sincera de lo que Gabriel Matthey piensa y siente hoy en día como compositor chileno.

En lo relativo al creador y su obra, cuestiona para sí el uso de los términos “creador” y “creación”, por considerarlos ajenos a las facultades reales que posee el ser humano. En lugar de ellos prefiere referirse al “compositor” y a su “trabajo artístico”, debido a que la capacidad que verdaderamente tiene el hombre es la de seleccionar, ordenar, organizar o combinar los materiales o elementos que recibe de su medio ambiente y el producto de este proceso es una composición o trabajo musical.

“Yo no creo en la creación porque crear significa hacer algo de la nada y el compositor jamás lo hace. El compositor descubre, traduce, elabora, compone, pero no crea.

“Mi música es producto de las cosas que veo, de lo que siento, de mi historia o de las relaciones con las demás personas. Las experiencias y vivencias, junto a lo que yo logro captar de mi medio y contexto cultural, las transformo y las traduzco a sonidos. El hombre es un ser social y en cada trabajo que realiza todos, directa o indirectamente, son coautores. No creo en la creación; creo en el descubrimiento”.

Lo anterior lo lleva a sostener la idea de que lo original está realacionado a lo primigenio, a aquello que no se ha descubierto pero que existe como un material latente, aprovechable y posible de rescatar sólo gracias a la visión histórico-cultural y a la experiencia del hombre.

Siguiendo en esta misma línea, para Matthey el hombre es únicamente un medio para concretar un trabajo artístico, por lo cual, una vez que lo ha realizado, éste tiene identidad y curso propio.

En términos didácticos, establece una analogía entre el proceso compositivo y el de concepción, gestación y nacimiento de un ser humano, que, como tal, tiene el derecho natural a una vida propia. Igualmente, las verdaderas obras artísticas deben subsistir por sí mismas y, por esto, no son propiedad del compositor.

Cada composición constituye una unidad en sí misma, pero, a la vez forma parte del trabajo total de un artista, por ello resulta prácticamente imposible comprender y juzgar su producción conociéndola parcialmente.

“El artista pinta un solo gran cuadro en su vida y cada composición es como una pincelada de dicho cuadro. Entonces, para poder comprender cabalmente su trabajo, es necesario ver el cuadro terminado”.

La permanente reflexión sobre su posición como músico más su formación científica, adquirida a través de la ingeniería, se fusionan en su concepción estética.

En su opinión, las ciencias y las artes forman un mismo sujeto desde el momento en que ambas son actividades del hombre. La diferencia radica solamente en su punto de vista: “la ciencia se ocupa de la realidad física y el arte de la realidad espiritual”. Una no excluye a la otra y su conjugación se presenta inseparable en su concepción y quehacer musical.

“Lo que la ciencia no puede explicar, el arte lo insinúa”.

La oportunidad de haber tenido contacto directo y la posibilidad de estudiar e investigar acerca de algunos fenómenos naturales, tales como los ríos, las lluvias, las aguas subterráneas, etc., le ha permitido sentir y valorar mayormente la naturaleza, tanto en su comportamiento interno como asimismo desde un punto de vista estético. Esta experiencia, al igual que gran parte de sus planteamientos, se entronca con su humanismo cuando afirma que esto le ha ayudado a acercarse y apreciar, con una visión religiosa personal e integral, al ser humano, su cultura y su medio ambiente.

Al mismo tiempo, el trabajo como ingeniero le ha dado los medios para contactarse directamente con la técnica, hecho que ha sido marcador y favorable tanto en su actividad como en su posición como compositor.

“La técnica es parte importante y característica del siglo XX. El hecho de poder diseñar y entender algo de ella constituye una experiencia que evidentemente influye en mi tarea de ver y sentir la vida y, por lo tanto, en mi tarea como compositor”.

Su actitud crítica y reflexiva, tanto en lo personal como frente al mundo que lo

rodea, lo ha movido a adoptar una posición como compositor chileno contemporáneo.

En primer lugar destaca su interés por ser realmente un músico contemporáneo en el sentido del compromiso con el presente, tratando de producir una música consecuente con el tiempo. Esto no implica vanguardia, ya que, según su punto de vista, ésta no existe porque el artista no se adelanta a los hechos o acontecimientos, sino que capta un hoy que, posiblemente, para el público, que se ha quedado con la música del pasado, puede resultar futurista. El artista puede hablar del pasado o del presente, pero no del futuro: "lo que sí sucede, y ha quedado demostrado innumerables veces en la historia del arte, es que el artista, al captar desde muy cerca el presente, con su obra logra una proyección hacia el futuro".

"El artista es una persona sensible al presente, habla del presente. Si existiera un vanguardista, en el real sentido de la palabra, sería un profeta...".

El segundo aspecto que le preocupa es la búsqueda de los valores propios de nuestro país, tanto en las personas y las costumbres como en el paisaje. Este punto, que ocupa un lugar fundamental en su pensamiento musical, no lo lleva a identificarse como un compositor nacionalista en el sentido estricto y convencional, es más, piensa que los "nacionalismos" pueden llegar a "distraer mucho la atención" e incluso desviar de su curso natural a la música. Por el contrario, hay una búsqueda de la identidad personal que, como consecuencia, podría ayudar a descubrir lo que ha denominado "la esencia del chileno", que involucra, más que los rasgos aparentes de personalidad, actitudes y valores permanentes, opacados u ocultos en gran medida gracias a la educación que se imparte y que, como tónica, induce a una actitud de inferioridad frente a otras culturas, especialmente la europea, que no permite valorar lo propio.

Su contacto con la música chilena docta lo ha impulsado a caracterizarla, en general, como lánguida y contemplativa, rasgos que no coinciden necesariamente con nuestro paisaje, geografía y juventud como país y continente.

"Existe una identidad chilena que está latente y que poco a poco estamos descubriendo. Esa identidad chilena, y también americana, la siento juvenil, vital y renovadora. Más que contemplar lo europeo, es fundamental apreciar y reconocer lo propio para que así exista un diálogo entre los países o continentes y ojalá todos podamos aportar algo".

Por otra parte, piensa que en Chile frecuentemente ha existido una gran discrepancia y anacronismo entre el momento histórico y la posición y compromiso del compositor frente a éste, situación que, según su opinión, en el europeo es distinta puesto que en sus trabajos ha demostrado ser muy coherente en su relación entre los acontecimiento y el arte.

Las causas de este divorcio podrían deberse, por una parte, a la mirada constante de nuestro país hacia Europa y, por otra, a una tendencia a intelectualizar excesivamente la música, lo que no permite que emerja una reflexión sensible y verdaderamente correspondiente a esta época.

“En el arte tienen que estar fusionados el intelecto con el sentimiento. El intelecto vigila lo que el sentimiento está dictando. Para ello es fundamental la sinceridad y humildad del artista, pues así el espíritu está más dócil para captar y reflejar mejor el verdadero presente. Esto requiere de una continua lucha, pues la vanidad y el orgullo unidos traicionan fácilmente”.

En esta tarea vislumbra como fundamental el papel del artista, capaz de descubrir su realidad y sus valores. Su ideal lo percibe en un grupo que capte parte de esa esencia y la suma de los esfuerzos de todas las áreas —música, pintura, literatura, etc.— logre mostrar esa identidad y la proyecte. Así se podría lograr satisfacer gradualmente la necesidad de la identificación.

“...ahí está el arte, el hombre sensible, el artista que al descubrir parte de la esencia latente de su medio ambiente colabora con la identificación de su pueblo. Pero en esto, junto a los artistas, todos tenemos algo que aportar según las posibilidades e inquietudes personales”.

El espíritu dinámico, positivo y optimista, que constantemente lo anima, le permite confiar que en el futuro el arte obtendrá el lugar que le corresponde en la sociedad y, simultáneamente, nuestra responsabilidad como actores en el proceso de renovación estará realmente comprometido con el patrimonio artístico y cultural que nos pertenece.

#### SU OBRA

Considerando sólo las obras de catálogo<sup>5</sup>, la labor composicional de Gabriel Matthey se inicia el año 1981, con la *Sinfonía de Cuna*, obra coral con texto de Nicanor Parra. Los trabajos posteriores se han centrado fundamentalmente en la música de cámara: tres obras para instrumento solista —clarinete, piano y oboe—, dos dúos, el primero para clarinete y violoncello y el segundo, para flauta y piano y un quinteto, para flauta, clarinete, violín, cello y piano. También ha incursionado en la música electroacústica, con una obra, y en la música incidental, con el trabajo para la obra teatral, del dramaturgo Fernando Debesa, *El Guerrero de la Paz*.

En su música es posible apreciar un gran “desprejuicio” en el uso de formas, recursos y técnicas de composición. Según su punto de vista, todo recurso es válido siempre y cuando corresponda a una necesidad expresiva: romper las reglas académicas o, por el contrario, ceñirse a ellas, es una opción legítima del compositor que no necesariamente indican el encasillamiento de su producción en tendencias o estilos determinados.

“Juzgar la música por sus procedimientos técnicos y no por su contenido,

<sup>5</sup>Recordamos que con anterioridad escribió varias obras, especialmente con un fin didáctico.

es arbitrario. Tan sólo por el hecho de sentir y tratar de reflejar el presente, creo que es imposible ser, por ejemplo, neoclásico”.

Su interés por la música de los grandes maestros —más bien al margen de la línea de los compositores germanos, a pesar de que reconoce su concordancia con el uso de algunos recursos beethovenianos—, se perfila en torno a las figuras de Berlioz, Moussorgsky, Debussy, Stravinsky y Bartók. Sin embargo, la influencia de Haydn, con respecto a la utilización del factor sorpresivo en su música, se hizo latente, desde un comienzo. Este factor Matthey lo ha incorporado a su estilo como elemento característico. En cierto modo este rasgo, junto a la presencia de títulos sugerentes y novedosos, similares a los de las expresiones plásticas y literarias, se relacionan, por una parte, al sentido del humor, al que hacíamos referencia con anterioridad, y, por otra, a una necesidad consciente de ruptura con los cánones establecidos.

“Los títulos han sido elegidos tal vez influenciado por otras artes y un poco también con el ánimo de acabar con el intelectualismo barato, mediocre, que no es fértil y que sólo consigue establecer barreras frente al auditor”.

Otro elemento distintivo de su música se encuentra en la presencia constante en una misma obra del contraste, tanto en lo relativo a la textura, color, dinámica, etc., como en cuanto al carácter de las diferentes partes o secciones. Por ejemplo, para mencionar un par de ellos, en una composición podemos encontrar momentos de gran dramatismo contrastando con otros de vivaz humorismo, o bien, honda espiritualidad, casi religiosa, en oposición a la sensualidad mundana.

Las múltiples y reiteradas indicaciones dinámicas, agógicas, de articulación y fraseo, consignadas en la partitura, refuerzan cada una de las ideas musicales.

En líneas generales, su lenguaje, dentro de un marco tonal libre, concilia la más simple textura homofónica con la intrincada polifonía y el lirismo melódico con el ritmo puro y vital. Desde el punto de vista melódico, y en gran medida estructural, el intervalo de semitono se presenta como un rasgo constante en su música.

Cabe destacar que en algunas composiciones de Gabriel Matthey con frecuencia se encuentran alusiones, claramente identificables, con la música tradicional folklórica de nuestro país.

A continuación reseñaremos brevemente cuatro de las obras estrenadas de Gabriel Matthey.

La *Sinfonía de Cuna*, 1981, es la primera obra que figura en el catálogo del compositor. Producto de un trabajo curricular con el profesor Cirilo Vila, fue estrenada en el concierto de alumnos de la Carrera de Composición, efectuado el 18 de noviembre del mismo año, en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

La elección del texto, correspondiente al poema de Nicanor Parra, se identifica con algunos rasgos afines a la personalidad del compositor: lenguaje simple y directo, ingenuidad, humor y en algunos momentos cierta ironía.



Siempre conciliando el ritmo natural y el carácter total del poema, la obra fue compuesta para coro mixto a cappella con una conformación de cuatro personas por voz como mínimo, requerimiento exigido para producir divisi del coro en algunas de sus secciones.

La composición se inicia con una textura armónica que paulatinamente va dando paso a procedimientos polifónicos imitativos acordes a la intensidad de frases y palabras.

Entre los recursos expresivos podemos destacar la conjugación de la melodía y la voz hablada, efectos dinámicos contrastantes súbitos e insistencia en palabras que contribuyen a involucrar al auditor, los que ofrecen una especie de pintura de determinados versos y palabras del texto.

Dentro de la música de cámara figura *Las Ocasiones de Ema*, quinteto de 1982, merecedor del primer premio en el VI Concurso de Composición Musical del Instituto de Música de la Universidad Católica, 1983. Su primera audición se efectuó el 5 de abril de 1984, en el Aula Magna Manuel José Irrazábal de esa casa de estudios, y su interpretación estuvo a cargo de Hernán Jara, flauta; Raúl Cragg, clarinete; Sergio Prieto, violín; Roberto González, cello, y María Iris Radrigán, piano.

El plan de composición de la obra corresponde a un tema con doce variaciones, de ahí su título, *Las Ocasiones de Ema*, como rima de "las variaciones del tema".

Ej. 1

Grave (♩ = 40 ca.)

Poco Ritenuto

The musical score is written for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Violin (Vi.), Viola (Vic.), and Piano. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked "Grave" with a quarter note equal to approximately 40 beats per minute. The performance style is "Cantabite" (cantabile), and the section concludes with "Poco Ritenuto". The score includes dynamic markings such as *ppp* and *p*, and performance instructions like *Pedal*. The Flute and Clarinet parts have rests for most of the duration. The Violin and Viola parts play a melodic line with some slurs and accents. The Piano part provides a harmonic accompaniment with various chordal textures and a *Pedal* instruction at the end.

El tema se inicia con un acorde, que según Matthey tiene la función de introducción, que da paso a una melodía cantabile a cargo del cello mientras el violín y el piano, al unísono, realizan un contrapunto melódico (ver ej. 1).

El consecuente del tema (ver ej. 2), contrastante con el anterior, está señalado como un Allegro súbito. Comienza con un tema rítmico melódico a cargo de la flauta y clarinete acompañado por la resonancia del pedal del piano, que conduce a una semifrase conclusiva netamente rítmica para finalizar en el acorde inicial que actúa en conjunción con la primera variación.

Ej. 2

Allegro (♩ = 120 ca.)

Fl. *fp Súbito* *sf* *sf* *sf sfpp* *Frullati* *secco* *molto rit.* *ff possibile*

Cl. sib. *fp Súbito* *sf* *sf* *sfpp* *secco*

VI. *fp Súbito* *sf* *sf* *sfpp* *mf* *ff* *secco*

Vlc. *fp Súbito* *sf* *sf* *mf* *ff* *secco*

Piano *pp Súbito* *Pedal* *sf* *sf* *mf* *molto rit.*

El trabajo de las doce variaciones siguientes corresponde a los modelos característicos de elaboración de esta forma. Las cuatro primeras se presentan aún cercanas al tema, sin embargo, en la quinta variación surge un segundo tema melódico a cargo de la flauta, mientras el violín y el cello recuerdan la semifrase rítmica del tema y la presencia del semitono elaborado principalmente en el cello (ver ej. 3).

La sexta se presenta como variación de la variación. Aquí, el segundo tema aparece en el violín, en tanto que el clarinete invoca el antecedente del primer tema. En las variaciones siguientes, séptima, octava y novena, vuelve a trabajar los materiales presentados en el tema, pero en ellas se comienza con el consecuente, Allegro, y se responde con el Grave del antecedente. En la décima

Ej. 3  
VAR. 5

Poco meno mosso (♩ = 80 ca.)

The musical score is written for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (CL.), Viola (VI.), Violin (Vic.), and Piano. The tempo is marked 'Poco meno mosso' with a quarter note equal to approximately 80 beats per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The Flute part is marked *mp* and *Cantabile*. The Clarinet part is marked *pp* and *ma cantabile*. The Viola part is marked *pp* and *pizz.*, with *arco* markings. The Violin part is marked *pp* and *pizz.*. The Piano part is marked *pp*. The score shows a complex rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes.

variación, Nocturno, elabora el segundo tema surgido de la quinta variación, esta vez principalmente en el cello. Esta, con una carga dramática muy intensa, desemboca en la variación decimoprimer en un tiempo y ritmo de cueca, confirmando, por una parte, la idea del contraste y, por otra, el interés del compositor por el folklore nacional. La última variación, amplificación de la frase inicial, comienza con una gran densidad polifónica. Luego de una sección rítmica introduce un fugato, scherzando, que conduce a una zona rítmica y colorística de gran tensión que culmina con un último gesto melódico, que recuerda al segundo tema, a cargo del clarinete, para terminar bruscamente con una nueva formulación del acorde inicial.

Algunos de los factores sobresalientes de esta obra son:

- El trabajo de elaboración motívico realizado especialmente en torno al gesto del semitono del primer tema, convirtiéndolo en un elemento estructural;
- El uso de procedimientos de elaboración o desarrollo imitativos tratados desde su punto más simple, cual es la imitación de un motivo o tema rítmico melódico, en los diferentes instrumentos, hasta el stretto y el fugato;
- La explotación de las posibilidades instrumentales y la combinación de éstas para lograr diferentes colores, acordes con el carácter de cada variación;
- Presencia reiterada de cambios métricos;
- Frecuente utilización de ornamentaciones —acciacaturas, apoyaturas, tré-

molos, trinos, etc.— y numerosas indicaciones dinámicas y agógicas con un fin netamente expresivo;

- f) Contrastes a nivel de temas, de agrupaciones instrumentales, del carácter y mecanismos de elaboración de cada una de las variaciones.

La única obra electroacústica compuesta por Matthey es *Un Rico Baño en la Tina*, de 1983, realizada con motivo de un concierto organizado por la Licenciatura en Sonido de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, efectuado el 4 de agosto de ese año en la Sala Isidora Zegers.

Este trabajo, en el cual el agua es el elemento primordial, se realizó en base a sonidos acústicos tales como el agua de una piscina, duchas, llaves, voz humana hablada y cantada y golpes, entre otros, y sonidos electrónicos como el del sintetizador.

La intención del compositor fue utilizar el sonido del agua y la palabra como un medio sonoro más, de la misma manera con que lo haría con un instrumento musical tradicional.

“...si me sirve el sonido de una tina de baño o de un sintetizador para lo que quiero expresar, lo uso con tanta propiedad y cariño como cuando uso el sonido de un violín”.

La selección del sonido del agua como material básico, además del sentido netamente musical, obedece a una atracción particular del compositor por el agua como elemento “vital, puro, bueno, conocido y al alcance de todos”.

El sentido con el cual utiliza todos los elementos no involucra una connotación real y literal; por ello, el compositor afirma que la obra carece de programa. Las siguientes palabras ilustran este punto:

“Cuando entré a grabar y me encontré con el sonido de la piscina, la reverberación, el grito de los niños, era como si hubiera entrado a la partitura de mi obra, fue una experiencia que me impresionó profundamente y me sentí formando parte del sonido.

Cuando le decía a un niño: ¡grita!, era como decirle a la cuerda ¡suenal! Parecía estar metido en las cuerdas vibrantes de un gran instrumento musical”.

El estreno provocó diversas reacciones en el público y extrañamente la obra fue poco comprendida por los músicos. En este sentido, el compositor detecta en el auditor dos problemas fundamentales. Primero, el prejuicio que aún existe frente a la música electroacústica, especialmente por desconocimiento, y segundo, el condicionamiento del auditor a la interpretación tradicional de la música —vocal o instrumental—, llevándolo a rechazar proposiciones con alternativas sonoras diferentes y, al mismo tiempo, el hecho de recurrir a referencias directas y literales que a veces parecieran insinuarse. Por esta razón, piensa que *Un Rico Baño en la Tina* sería mejor comprendida en un lugar con idioma diferente al nuestro, ya que, al menos, el significado literal de las palabras sería obviado.

Desde el punto de vista musical, su forma corresponde a la tradicional

canción ternaria, ABA', y los elementos de contraste, propios de sus obras, están presentes tanto en la combinación del material sonoro —por ejemplo, sonidos concretos junto a un motivo melódico vocal reiterado a lo largo de la obra—, como en los recursos timbrísticos y expresivos. En este sentido cabe señalar que para la selección de los materiales sonoros vocales, frases literarias y el motivo rítmico melódico, el compositor hizo con los intérpretes una exhaustiva exploración de la inflexión, intención y carga expresiva que quería lograr.

Para Matthey esta experiencia fue muy positiva y constituye el primer paso para el trabajo futuro de otras obras para este medio.

La primera obra para instrumento solista que figura en el catálogo de Gabriel Matthey es la *Sonata* para clarinete de 1983. Producto de un trabajo curricular con el Profesor Cirilo Vila, es la tercera obra estrenada por el compositor. La audición se llevó a cabo el 14 de diciembre de ese mismo año, interpretada por Rubén González, en un concierto de alumnos de Licenciatura en Composición, realizado en la Sala Isidora Zegers.

Según expresa el compositor, esta obra constituyó un importante desafío compositivo, ya que, por una parte, la sonata llegó a un punto culminante con los grandes compositores clásicos y, por otra, formalmente es un plan poco afín con su pensamiento y necesidades musicales actuales.

La obra, concebida en un movimiento, se caracteriza por explotar las amplias posibilidades de extensión de los registros del clarinete, el carácter fundamentalmente melódico y contrastante de los temas, la presencia del semitono ascendente y descendente como elemento estructural básico y la riqueza rítmica reforzada por los cambios métricos.

Formalmente, se distinguen las tres secciones de rigor del plan sonata. La exposición se inicia con un tema lento expresivo generado a partir de un motivo representado por el semitono descendente y su inversión (ver ej. 4). Según Matthey este tema tiene la función de un "preludio" para abordar lo que más claramente constituye el primer tema de sonata (ver ej. 5).



El puente, cuyo tema va acelerándose hasta culminar en un trino, conduce al contrastante segundo tema de sonata señalado Con Humor (ver ej. 6). La sección conclusiva de la exposición está compuesta por un complejo temático cantabile caracterizado, en líneas generales, por la presencia de la escala por tonos.

En la sección de desarrollo elabora, principalmente por variación, prácticamente todos los temas expuestos, salvo el segundo tema de sonata (ver ej. 6) que, presentado invertido, es el que inicia la reexposición.

Ej. 5

A tempo molto sostenuto

Desde el punto de vista de la interpretación, el compositor reconoce las dificultades que presenta la obra, especialmente por las variadas y reiteradas indicaciones dinámicas, agógicas, de fraseo, las numerosas articulaciones y ornamentaciones.

Ej. 6

#### REFLEXIÓN FINAL

En las líneas anteriores hemos querido bosquejar el pensamiento global de un joven músico, perteneciente al grupo de la nueva generación, que ha tenido la oportunidad de estrenar cinco obras, de un catálogo de nueve a la fecha, y de ser galardonado con el primer premio en dos concursos diferentes.

Resultaría aventurado e injusto enmarcar al compositor en tendencias o estilos determinados, como, asimismo, emitir juicios de una producción que aún se encuentra en una etapa de búsqueda y desarrollo. Sin embargo, cabe destacar que su constante interés por la problemática del músico, no sólo del compositor, inserto en la situación social y cultural de nuestro medio, lo ha llevado a mantener una abierta postura reflexiva, alerta y crítica que involucra tanto su trabajo personal como el quehacer musical total.

No resulta fácil para un compositor que inicia su carrera dar a conocer opiniones y hacer notar sus planteamientos. Seguro es que muchos de los que

aquí hemos sintetizado y transcrito variarán; no obstante, estamos ciertos que el hecho de comprometerse con el hoy y el ahora es una actitud que merece ser considerada y valorada.

*Pontificia Universidad  
Católica de Chile  
Instituto de Música*

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GABRIEL MATTHEY CORREA  
(3 de marzo de 1955)

<i>Año de composición</i>	<i>Título de la obra</i>	<i>Duración</i>	<i>Texto</i>	<i>Editor y/o sello grabador</i>	<i>Fecha y lugar de estreno</i>	<i>Observaciones</i>
1981	<i>Sinfonía de Cuna</i> para coro mixto a cappella.	3'	Nicanor Parra	MS	Santiago, noviembre 18, 1981, Sala Isidora Zegers, Coro <i>Ad hoc</i> , Jorge Hermosilla (director).	
1982	<i>Después del Paraíso</i> para clarinete y violoncello.			MS		Primer Premio en el Concurso de Composición Musical para Dúos, Nivel A, convocado por la Asociación Nacional de Compositores-Chile, 1982.
1982	<i>Quinteto Las Ocasiones de Ema</i> para flauta, clarinete, violín, violoncello y piano.	11'		MS	Santiago, abril 5, 1984, Sala Manuel I. Irarrázabal, Sergio Prieto (violín), Hernán Jara (flauta), Raúl Cragg (clarinete), Roberto González (violoncello), María Iris Radrigán (piano).	Primer Premio VI Concurso de Composición Musical organizado por el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, 1983.
1983	<i>Un Rico Baño en la Tina</i> , música electroacústica.	13'			Santiago, agosto 4, 1983, Sala Isidora Zegers.	Compuesto con ocasión del XV Aniversario de la Carrera de Tecnología del Sonido.
1983	<i>Sonata</i> para clarinete solo.	6' 15"		MS	Santiago, diciembre 14, 1983, Sala Isidora Zegers, Rubén González (clarinete).	



<i>Año de composición</i>	<i>Título de la obra</i>	<i>Duración</i>	<i>Texto</i>	<i>Editor y/o sello grabador</i>	<i>Fecha y lugar de estreno</i>	<i>Observaciones</i>
1984	<i>Juegos en el tiempo</i> para piano solo. 1. <i>Juegos otoñales.</i> 2. <i>Juegos invernales.</i> 3. <i>Juegos primaverales.</i> 4. <i>Juegos de verano.</i>			MS	N° 1: Santiago, octubre 5, 1985, Goethe Institut, Cecilia Plaza (piano).	Los "Juegos Otoñales" fueron escritos por encargo de la pianista Cecilia Plaza. La dedicatoria dice: "Con mucho cariño dedico este trabajo a Cecilia Plaza". Los N°s. 2, 3 y 4 en proceso de composición.
1984	<i>La niña forastera</i> para oboe solo.			MS		La dedicatoria dice: "Para Catherine Milliken (Alemania), gira realizada por América en agosto de 1984". La solista es integrante del "Ensemble Modern".
1984	<i>Confesiones de una mujer</i> para flauta y piano, I. <i>Un poco movido.</i> II. <i>Liviano.</i> III. <i>Molto Agitado.</i> IV. <i>Tranquilo muy delicado e íntimo.</i>			MS		La dedicatoria dice: "Con sincero cariño a Verónica González Alvarez".
1984	<i>El Guerrero de la Paz</i> , música incidental para la obra homónima.		Fernando Debesa		Santiago, octubre 15, 1984. Teatro Antonio Varas.	Encargo del Teatro Nacional Chileno dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.