

ESTUDIOS

Gabriel Brnčić. Un primer acercamiento hacia el compositor y maestro chileno en el exilio¹

por

Silvia Herrera

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile

I

Gabriel Brnčić músico-compositor-investigador-pedagogo chileno. He aquí un artista nuestro de inmensas proporciones y del cual sabemos muy poco. No existe una razón para explicar esta omisión, y lo único que resta es reparar este vacío acercándonos a su carismática personalidad, para reconocer al creador, al maestro y al pensador. Cultura científico-humanista y sabiduría-de-vida que se adquiere por la práctica atenta de mirar y oír el presente cotidiano y el que trasciende más allá de sí mismo, es lo que encontramos al conversar y departir un momento con este hombre de generosa mirada y amplia sonrisa.



Gabriel Brnčić en su estudio de Barcelona

¹Agradezco la valiosa colaboración del compositor Gabriel Brnčić Isaza para la realización de este trabajo.

La primera interrogante es saber qué significa para él ser compositor. He aquí su espontánea respuesta: “El compositor es el artista que indaga al infinito acerca de las múltiples escenas musicales y sonoras, e indagar es un privilegio que comparten igualmente el artista y el científico contemporáneo: ambos están en el camino de la investigación. El compositor y el científico moderno tienen esta relación de cercanía que la otorga el acto de investigar; cada uno lo hace en sus mundos particulares”². En otro momento ha dicho: “El compositor establece un diálogo con el desarrollo de su tiempo vital. Cubre y descubre diversos aspectos de su formación, siempre en tránsito, que se constituyen como sus obras en una serie impredecible. De algunos componentes de juventud, curiosamente tenaces, y navegando en una memoria universal, el ejercicio de componer surge como una adaptación transitoria al oído de los tiempos”³.

Gabriel Brnčić está radicado con su familia en Barcelona desde el año 1974 luego de haber permanecido en Buenos Aires, Argentina, desde el año 1965. Su vida musical se ha centrado fundamentalmente en la creación y la pedagogía, si bien su iniciación en el mundo de la música desde temprana edad fue primero a través del estudio del violín y luego el oboe⁴. En Barcelona –además de una dilatada labor como profesor de teoría musical, composición y guía de tesis– ha realizado una extensa actividad como director artístico, desde 1994, en la Fundación Phonos⁵.

²El día 18 de septiembre de 2002 sostuve el primer encuentro con el compositor Gabriel Brnčić, en su estudio de la Fundación Phonos, al interior de la Universidad Pompeu Fabra. Desde ese momento hasta el 4 de octubre realizamos extensas sesiones de conversación y análisis acerca de su música y su pensamiento como maestro y compositor. El material recogido sirve de base al presente trabajo.

³Brnčić 2001: 2.

⁴En el entonces Conservatorio Nacional de Música de Santiago de Chile estudió violín, desde pequeño, con la profesora Isis Muñoz, y teoría y solfeo con la profesora Amelia Arata. En 1953, a los once años de edad, continuó los estudios de violín con el maestro Zoltan Fischer, quien lo estimuló en su inquieta y precoz necesidad de sumergirse en el inmenso mundo de la música. Dicho maestro le sugirió estudiar, junto al violín, un instrumento de viento como complemento en la iniciación de su experiencia en la música instrumental; es así como elige el oboe que estudiará paralelamente al violín. Su maestro en este instrumento fue Gaetano Girardello de quien, al igual que del maestro Fischer, guarda un cálido recuerdo, por la sabia y rica enseñanza que le brindaron en el conocimiento del instrumento y en la comprensión de la música. El ciclo superior del oboe lo inicia posteriormente, en 1958, con el maestro Alfredo Kirsch. Como oboísta integró la Orquesta de La Serena, dirigida por Jorge Peña Hen, y la Orquesta de Concepción, dirigida por Wilfried Junge. La experiencia ganada con el trabajo de la orquesta influye grandemente en su creación. “Desde entonces, cuando compongo, pienso en el instrumento, pienso en el lado práctico y sensual del instrumento; parto desde ellos como primera motivación”. Esto lo llevó a la realización del estudio de las posibilidades tímbricas, los registros, las articulaciones, los armónicos, los multifónicos y otros aspectos de los instrumentos que lo estimulan poéticamente: “Sólo así siento que estoy moldeando verdaderamente la materia sonora”.

⁵Institución que colabora con la Universidad Pompeu Fabra y donde se encuentra su sede de estudios. La Fundación Phonos fue creada en 1974 por José María Mestre-Quadreny, Andrés Levin-Richter y Luis Callejo i Creus. Desde sus inicios ha ofrecido a los compositores sus medios tecnológicos para la creación de sus obras, la realización de cursos sistemáticos de informática musical, la organización de conciertos de música electroacústica, el ofrecimiento de seminarios y/o conferencias para la difusión de esta expresión contemporánea del arte musical y muchas otras actividades afines. Desde su llegada a esta institución tuvo una destacada labor, en especial en la docencia de las cátedras relacionadas con la música electroacústica, ya que traía los conocimientos y las metodologías adecuadas para abordar

La música desarrollada en la segunda mitad del siglo XX, heredera de la Segunda Escuela de Viena, es la que ha estimulado fundamentalmente la poética de Gabriel Brnčić. Sin embargo, la música de la tradición europea hasta fines del siglo XIX –aquella representada principalmente por el sistema tonal– ha sido para el compositor el gran bagaje cultural que sostiene su constructo arquitectónico: es el motor que dirige su artesanía. Su vena creativa, no obstante, está relacionada más bien con una imaginería de sonoridad más actual⁶.

Desde muy joven se produce en el compositor la síntesis entre la música europea de la tradición académica, expresada en los diferentes estilos, con la música del presente, expresada también en diferentes corrientes estéticas, tales como la serialista, concreta y otras, todas ellas relacionadas con los instrumentos tradicionales y con los que brinda la contemporaneidad. El compositor recuerda: “El estilo neoclásico, si bien ha sido grato dentro de mi práctica auditiva, no lo he considerado en mi mundo de especulación sonora. Creo que uno de los ‘fantasmas’ que ha estimulado preferentemente mi imaginación ha sido, por ejemplo, la música informática, la creación de estructuras musicales y sus peculiaridades formales atendidas a través de algoritmos. Este camino de la poética musical actual ha sido el que alentó mis primeros *Quodlibet*, en los que pongo en juego un concepto estructuralista de la composición, lo que me ha permitido, además, racionalizar la improvisación. Algo similar sucedió en el momento que descubrí mi interés por la música electroacústica: buscar nuevas sonoridades, teorizar sobre ellas y fusionarlas con las sonoridades tradicionales para obtener un universo sonoro diferente. La disciplina de la computación me ha permitido desarrollar procesos algorítmicos ya vislumbrados en mi juventud”⁷.

Esta reflexión sintetiza, a mi juicio, la coherencia esencial que sostiene su mundo poético, donde las estructuras sonoras se conciben a través del cálculo aritmético y algebraico y la teoría de los números con la ayuda del ordenador. Esta es una postura propiamente moderna de concebir el nuevo lenguaje del arte, donde lo científico confluye con lo artístico.

La música electroacústica ha sido la expresión sonora más importante observada en el vasto catálogo del compositor. Gracias a su conocimiento amplio y sólido de la dilatada historia de la música europea, junto a la temprana síntesis de todas las músicas procesadas en su intelecto, además de la imperiosa necesidad de experimentar en el campo de los sonidos y sus fuentes generadoras, pudo llegar al punto preciso de este nuevo camino en la estética de la música actual: “Mi trabajo como compositor ha sido, bajo mi propio análisis, un ejercicio deliberado

dichas materias gracias a su estadía en el Instituto Di Tella, Buenos Aires. Cabe destacar que la Fundación Phonos ha sido pionera en España en los estudios e investigación de la electrónica avanzada y durante muchos años se mantuvo en este país como el único centro de cultivo de la música electroacústica a nivel superior (Brnčić 1996: 76 y Conversaciones con el compositor).

⁶Dentro de su extenso catálogo, sólo algunas de sus primeras composiciones están concebidas en una estética entroncada con la dialéctica de las jerarquías sonoras y sólo una de ellas ha sido estrenada, la *Sonata* para violín solo [O-2].

⁷Conversaciones con el compositor.

de síntesis entre aspectos que aparecen como dispares y a veces antagónicos en nuestra cultura hecha música⁸. El vasto mundo de la tradición musical recopilado por el compositor lo canalizó dentro del mágico universo de la informática.

Las audiciones de obras electroacústicas de compositores chilenos, tales como José Vicente Asuar, el estudio personal de los procedimientos algorítmicos derivados de las matrices seriales, según las concibe Pierre Boulez, y la decisión de estudiar composición y música electroacústica con el compositor Iannis Xenakis en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en Buenos Aires, fueron los grandes pilares que sustentaron el ingreso del joven Gabriel Brnčić a este nuevo campo de la creación musical. La experiencia de haber vivido el sonido, primero a través de su práctica como instrumentista y luego como investigador atento a las particularidades de éstos, le permitió incorporar estos medios como el elemento principal en la arquitectura de su composición. El compositor considera que “de la misma manera que gozamos estéticamente de un clarinete, podemos lograr un goce similar de una síntesis electrónica. Sólo es necesario llegar a un estado de familiaridad profunda con un determinado timbre para aceptarlo sin trabas⁹.”

El colocar en igual pie a los instrumentos surgidos de la tecnología electroacústica contemporánea y a los instrumentos tradicionales permite al compositor tener a su disposición un caudal mayor de posibilidades tímbricas que los compositores de épocas anteriores: “Es indudable que todas las corrientes musicales en la actualidad se ven relacionadas con los avances de la tecnología electroacústica. La música del repertorio histórico, la música antigua y la música contemporánea, y en general toda la difusión musical, se canalizan mediante registros o transmisiones de notable calidad técnica. (Los músicos se ven proyectados más allá del instante en que actúan y crean, en un mundo de multiplicación distante ‘cargado de futuro’. El público como interlocutor adquiere individualidad, porque puede ‘releer’ todas las músicas)”¹⁰.

Gabriel Brnčić ha hecho un estudio completo y profundo de la música electroacústica, plasmado en diversos escritos (véase Bibliografía), en los que considera aspectos tales como la didáctica de la electrónica en la academia musical moderna, la globalización del sonido electrónico en la sociedad actual y, como consecuencia, la aparición de una práctica en la artesanía y en la estética musical de corte absolutamente moderno. Para el compositor el fenómeno de la música electroacústica se presenta como una “expresión culta y oculta en un principio, de las potencialidades acústicas de la nueva era tecnológica. Se la puede observar como una investigación o una experimentación –de allí también la nomenclatura de música experimental– con principios de síntesis de sonido y organizaciones composicionales trascendidas por el espíritu científico, diferentes a la tradicional expresión musical que pervive como adquisición eterna”¹¹. De acuerdo al pensa-

⁸Brnčić 1988: 51.

⁹Conversaciones con el compositor.

¹⁰Brnčić 1990: 3.

¹¹Brnčić s/f:4. Este escrito ha proporcionado valiosas luces relacionadas con el pensamiento del compositor en torno a las diferentes facetas de la música. Tenemos en nuestro poder solamente un ejemplar en edición digital, sin datos bibliográficos.

miento del compositor, la música electroacústica es una expresión culta por cuanto corresponde en la actualidad a una de las estéticas más representativas de la música, gracias fundamentalmente a los enormes avances que ha alcanzado la tecnología; es oculta –y no es un juego de palabras– por el misterioso universo de posibilidades que esconde para ser hecha poesía, tal como ha sucedido en el pasado con la música cultivada en los instrumentos tradicionales.

La síntesis electrónica del sonido crea una realidad sensorial similar a la de los fenómenos acústicos habituales en la percepción humana que llega a ésta a través del altavoz (altoparlante). La *cultura del altavoz* corresponde a una forma de escucha musical propia del siglo XX que tiene relación directa con la práctica auditiva de la música electroacústica, a diferencia de la cultura musical tradicional que proviene de la práctica escrita para instrumentos de lata historia. La *cultura del altavoz* promueve un “nuevo tipo de sonidos cuya difusión absoluta ya ha ocurrido. Un nuevo dominio instrumental, en el reino de lo electrónico, que se agrega al mundo de la música y es capaz de absorber a todas las fuentes vocales e instrumentales del pasado”¹².

Cultura del altavoz es un concepto acuñado por Gabriel Brnčić en su escrito *Algunas reflexiones acerca de la globalización del sonido electrónico y la aparición de una tercera práctica musical*, en el que plasma conceptualmente su enorme experiencia sobre el sonido electrónico y su influencia en el mundo de la escucha actual. La *cultura del altavoz* se inicia con el invento de la radio y desde ahí amplía su espectro de acción, traspasando los tiempos y las distancias. A la experiencia adquirida por el empleo de la electricidad, “que añade al mundo biológico –basado en la emisión y recepción en tiempo real de los sonidos– un espacio acusmático paralelo de suposiciones visuales, de legados históricos y de temporizaciones artificiales, podemos llamarle en forma genérica y como forma derivada de un uso social: *Cultura del altavoz*”¹³. Esta nueva práctica de audición está relacionada, a mi juicio, con el concepto de objeto sonoro, esto es, el sonido como una síntesis compleja de energía y materia (postulado a partir de la música concreta en la década de los 50). En el concepto de lo acusmático, el objeto sonoro es recogido por el auditor a través de la acción psicoacústica de la “escucha reducida”, acto humano de síntesis auditiva. El altavoz es el instrumento que porta el objeto sonoro hasta el auditor que lo reduce en su acción de escucha. De este modo, según Gabriel Brnčić, se ha ido gestando a partir de los años 50, gracias a los nuevos postulados estéticos en la música de la academia, una nueva forma de escucha, que hace que el auditor perciba el objeto sonoro sin delatar su procedencia y sin fijarle un significado *a priori*.

En otro aspecto de la materia, el compositor enfoca dos cuestiones importantes en el tratamiento de los medios electroacústicos. La primera tiene relación con la técnica de manipulación del instrumento. Su conclusión taxativa es que el laboratorio de sonido no supe al músico-compositor-instrumentista, pero le

¹²Brnčić s/f:8.

¹³Brnčić s/f:11.

permite al creador descubrir nuevas sonoridades. La segunda cuestión es el significado de la adopción de estos nuevos instrumentos con sus particularidades expresivas en el campo de la composición musical. Los medios electroacústicos, como ya hemos visto, quedan referidos sólo al campo de la instrumentación y orquestación. No ocurre lo mismo con el uso del ordenador, separado o no de una cadena instrumental. En este caso, la estética como concepto poético estará presente en la composición: “El ordenador ofrece al compositor una capacidad de interacción y desarrollo de sus ideas totalmente afín con el trabajo de las artes. Clasificación, Órdenes o Categorías, Azar, Polarización, *Dirección-hacia* son conceptos de estructura que han sido reflejados en los sistemas de normas que han configurado períodos y estilos”¹⁴. Cabe recordar que el ordenador, soporte básico de la música concreta, entre sus múltiples capacidades, reemplaza a la partitura (con su artesanal acto de escribir los sonidos según un código mantenido por tradición a través de la historia de la música), de modo que su manipulación –concebida de esta manera– obedece a un objetivo poético.

En el mismo contexto agrega: “El presente continuo a que se nos ve sometido tiene una vía de diálogo veloz y refinado en pos de resultados casi inmediatos. Este reencuentro con la frescura de lo intuitivo en grado de complejidad ya resueltos produce un cambio en la significación musical y dimensiones estéticas por descubrir”¹⁵. De modo que cuando se habla de nuevos medios tecnológicos es necesario separar las dos áreas: la de la composición informática y la de la instrumentación electroacústica controlada por el ordenador¹⁶. No obstante, en ambas expresiones, el hecho musical es uno solo: el momento en que se crea y el momento en que suena, sin intermediarios. El compositor, al mismo tiempo que crea su obra, crea su propia orquesta a partir de generadores electrónicos o de grabaciones de sonidos generados por medios mecánicos; el altavoz es el instrumento portador a la “escucha reducida”.

Como corolario de sus reflexiones en torno a los principios fenomenológicos y sociológicos que, en una dinámica de corte dialéctico, han permitido el origen y evolución del sonido electrónico y su inserción, conocimiento y aceptación en la sociedad actual, el compositor ha explicado el carácter funcional de la música electroacústica en la globalización cultural del mundo moderno. Al respecto sostiene: “Las tecnologías, como derivaciones de la Gran Industria Transnacional, se distribuyen y readaptan a casi todas las culturas, por aisladas que estas parezcan, y

¹⁴Brnčić 1990: 12.

¹⁵Brnčić 1990: 12.

¹⁶Ver Brnčić 1990: 13. El autor define la composición informática como “la creación de estructuras musicales y sus particularidades formales, es decir, una retórica oportuna de acuerdo a la expresión requerida por el compositor, mediante un sistema de algoritmos. Dicho sistema de algoritmos puede ser creado por el compositor dentro de un campo de programas preexistentes o dentro de un programa concebido por él mismo”. En relación a la instrumentación electroacústica la define como la síntesis digital de los sonidos tradicionales y nuevos producidos por una ingeniería instrumental que se ofrece al servicio de la creación musical y con la cual se logra que el compositor “no sólo crea la obra, sino que debe crear su propia orquesta, a partir de generadores electrónicos o de grabaciones de sonidos generados mecánicamente”.

se manifiestan en el mítico mensaje de la música. Por otra parte y declaradamente, grupos de racionalización de la producción de música electroacústica de raigambre artística se disputan el panorama internacional. Y más recientemente y en virtud de la disolución absoluta del sonido electrónico en la música urbana y/o rural, el aparato de producción/difusión comienza a mostrarse autónomo, independiente y democratizado. El legado de la música electroacústica y *computer music*, hoy en día académicas, está libre de ataduras y tabúes estéticos o técnicos, y disponible por los grupos consumidores de música, mediante el ordenador personal y la red, a veces bajo el nombre homogeneizante de música electrónica¹⁷. Esta concepción musical propia del siglo XX –representada en las tendencias no sólo explicadas por el compositor, sino también cultivadas por él– está basada en el principio del sonido y el ruido como materiales de la composición musical; la convivencia de ambos elementos en una obra abre un inmenso mundo de posibilidades en la creación musical, dando un vuelco en el entendimiento de los conceptos de ritmo, forma, textura y todos los elementos que tradicionalmente se conciben en el discurso musical.

Las reflexiones del compositor, hasta aquí compartidas, en relación a algunos aspectos sobre la intimidad de la materia de la música electroacústica y otros que se refieren al impacto de ésta en el mundo moderno de la globalización, nos permiten visualizar claramente los objetos fundamentales que la componen y el radio de acción que alcanza esta expresión de arte sonoro en la sociedad actual, donde convive con la música de la tradición de la cual proviene.

Para abordar la didáctica de esta nueva música en la academia moderna a un nivel superior, Gabriel Brnčić ha desarrollado un extenso y completo método de estudio. Para ello considera cuatro aspectos fundamentales de la práctica y de la experimentación musical: el dominio, por parte del compositor, de los nuevos estímulos acústicos; el estudio de las vibraciones/oscilaciones de los sistemas acústico, mecánico y eléctrico aplicados a las nuevas prácticas musicales; el estudio de los osciladores o generadores electrónicos de formas de ondas o funciones, amplificación y altavoces, filtros y otros elementos procesadores, y el estudio de la relación hardware/software¹⁸. Es evidente la necesidad que en la formación del músico-compositor actual, además de los estudios tradicionales considerados fundamentales durante siglos por la academia, se sumen los estudios relacionados con la ingeniería electrónica. Esta labor la viene ejerciendo el compositor desde las aulas del Laboratorio Phonos, acogidas en la Universidad Pompeu Fabra, en Barcelona, centro que fuera creado para la enseñanza, cultivo y difusión de la música electroacústica. Como resultado de este trabajo, tanto el laboratorio como los músicos-maestros que en su interior laboran gozan de un prestigioso reconocimiento a nivel internacional.

En esta fecunda labor creativa y pedagógica Gabriel Brnčić sostiene que si bien el músico no puede ni debe apartarse de su tradición (lo contrario, sería

¹⁷Brnčić s/f: 4.

¹⁸Brnčić s/f: 8.

prácticamente imposible), hay una tendencia por parte del artesano, si no al cambio total, al menos, compartir ambas experiencias: la de la tradición y la nueva, por cuanto, “nada de lo antiguo puede ser olvidado en pos de lo nuevo. El amplio mundo donde habita el arte permite la convivencia de pasado y presente. Esto se puede observar, en particular, en la composición y en la audición de programas de música donde la sociedad actual comparte sin objeciones, todo un inmenso espectro sonoro”¹⁹.

Sobre lo mismo acota: “Creo que es fundamental e indispensable incorporar en la enseñanza de la composición actual el estudio de los medios electroacústicos. La síntesis electrónica del sonido tiene su propia autonomía, por lo tanto, como particular poética musical, tiene sus métodos de enseñanza particulares, así como ha sucedido con la creación y didáctica de la música tradicional. De acuerdo a esto, creo indispensable abordar en la enseñanza de la composición actual, desde un primer momento, las tres expresiones de la creación musical que la historia nos ha legado y que comparten el presente; de ningún modo son antagónicas, sino que, por el contrario, se complementan: la música vocal, la música instrumental y la música electrónica. Heredaremos aspectos inmanentes como el contrapunto, la armonía y las estructuras históricas y añadiremos el estudio del espectro tímbrico, la articulación y el espacio como dominios objetivos de la composición. Queda claro, sin embargo, que si vemos las cosas desde esta perspectiva, a lo mejor, la música antigua ya no tendrá la misma resonancia para los oídos modernos que la que tuvo para los oídos tradicionales. (Tengo alumnos que se maravillan con la música medieval, o con la orquesta romántica, por ejemplo, pero creo que no los motiva como fuente de inspiración creativa). La educación musical debe tener contenidos más psicodramáticos, es decir, que tanto el profesor como el discípulo estén exponiendo sin temores sus logros, evitando, por supuesto, que dicho acto se transforme en una partida de ajedrez. Es muy importante estar atento a no caer en lo dogmático. Es un juego de proyecciones: la diversidad de los temperamentos musicales es tal, que los supuestos ingredientes técnicos, aunque idénticos, no pueden tener los mismos resultados. Es un problema filosófico-antropológico la dualidad entre la individualidad y la colectividad del ser. La música tiene que ser un vehículo de libertad. El músico expresa su necesidad de libertad a través de ella, y a las personas que gustan de la música también les proporciona ese sentimiento de libertad. Para el artista, el concepto de libertad tiene, además, otro matiz: el de la expresión que crea ese espacio temporal que debe ser compartido”²⁰.

En estas reflexiones sobre la didáctica de la informática composicional, espontáneamente vertidas, el compositor enlaza sintéticamente: tiempo, espacio, estéticas y métodos, las coordenadas y los pilares constructivos del artesano que conjuga tradición con modernidad.

A pesar de los innumerables prejuicios que aún existen en torno a la música electroacústica —prejuicios que muchas veces surgen desde el seno de composito-

¹⁹Conversaciones con el compositor.

²⁰Conversaciones con el compositor.

res, intérpretes o musicólogos cuya premisa es que todavía no se conoce ni se conocerá jamás “la obra maestra” hecha con instrumentos electrónicos—, esta es una corriente del hacer musical de la modernidad con plena vigencia e incorporada en muchos países a la vida académica y en un alto nivel de trabajo. “Las técnicas actuales de generación y elaboración digital del sonido, o las técnicas de composición algorítmicas o de composición asistida por ordenador, o la simple posibilidad de un archivo meticuloso de toda la labor creativa, han aproximado no sólo a los músicos, sino que a gran parte de la sociedad a un contacto directo con la materia sonora y las estructuras musicales. Por estas fechas la música electrónica, omitiendo toda diferenciación histórica, deviene en técnica generalizada y ocupa un lugar sobresaliente en la música de masas y en toda manifestación académica de alto nivel”²¹.

Por último, el compositor reconoce, como colorario de la existencia de esta nueva música, el surgimiento de una nueva práctica musical que tiene la misma resonancia que han tenido otras prácticas surgidas a causa de los cambios profundos que han conmovido la historia de la música en Occidente. Hasta el siglo XVII ésta registra, por lo menos, un cambio de tal envergadura, que escindió los conocimientos en dos: la llamada “prima prattica”, para referirse a lo antiguo, y la “seconda prattica”, para referirse a los nuevos postulados del arte musical. Gabriel Brnčić hace un correlato entre los acontecimientos musicales revolucionarios surgidos al interior de la “seconda prattica” y los acaecidos en la primera mitad del siglo XX con los ensayos realizados, por ejemplo, por la Radio de Colonia en música electrónica. A medida que avanza el siglo y situados siempre en la búsqueda de una nueva estética musical, se observa cierta tendencia coincidente entre algunos compositores de la Europa Central y Estados Unidos por alcanzar “el advenimiento de un nuevo sonido para la música. Hablaremos en este caso de una *Camerata en forma de red*, debido a los medios de comunicación establecidos durante el siglo XX. Una *Camerata* propia ya del período de la globalización. Comunidad de intereses en diversas localizaciones, con posibilidades de intercambio, crítica y desconstrucción teórica del legado sonoro al mundo anterior”²².

En síntesis, surge una *tercera práctica musical*, concepto acuñado por Gabriel Brnčić, para definir esta nueva forma acusmática de expresión que se inicia a partir de la primera mitad del siglo XX y que durante todo el siglo y lo transcurrido del nuevo, ha tenido un amplio y profundo desarrollo. El compositor reconoce dicha práctica con el nombre de *Camerata en forma de red*, que proviene de la comprensión del sonido de acuerdo a sus microcomponentes. Hasta el momento, se trabajaba con la periferia del sonido, es decir, se explotaba sólo lo macrofónico, quedando en terreno virgen todo su mundo interior. Se podría afirmar que el sonido ordenado en serie u otra forma escalística es el último eslabón de la tradición musical de la academia. Los compositores que “experimentan” en el mundo

²¹Brnčić s/f: 10.

²²Brnčić s/f: 14.

electrónico, descubren que existen otras infinitas posibilidades de relación sonora más allá del intervalo o el orden escalístico. Para esto, fue necesario –como ya se ha señalado– que la eclosión de la tecnología electrónica y los consiguientes avances de la física, las matemáticas y la acústica aplicadas a este nuevo mundo informático-analógico-digital, situación que ha hecho posible el surgimiento de tendencias estéticas contemporáneas vinculadas con este nuevo concepto sonoro.

Más adelante y reforzando esta idea, el compositor acota: “La *Camerata Concreta* y la *Camerata Electrónica*, que propusieron una nueva música casi despojada de algunas propiedades culturales que le son propias, en realidad estaban diseñando sin quererlo una nueva práctica con los sonidos: hoy en día el *Sound Art* o *Arte Sonoro* ligado a los nuevos medios tecnológicos. Se pretendió en el momento de su propagación –hacia 1970– establecer una continuidad natural para con la música del pasado y sus manifestaciones más modernas –en especial la música contemporánea– y asumió el nombre aglutinante de música electroacústica. El desarrollo reciente ha demostrado que el gran cambio tecnológico, que ha afectado a todas las manifestaciones humanas, no ha rozado más que tangencialmente a la música, en su estricto significado. La música sigue siendo lo que el hombre siempre depositó en ella: texto, melodía, ritmos, pulsaciones, sintaxis, polifonía, timbres... y toda la saga de caracteres que de allí pudieran derivarse”²³. Por otra parte, es tan profunda la inserción en la sociedad actual de la *tercera práctica musical*, que incide fuertemente en la democratización de los medios musicales, manifestándose “dentro de la globalización, ya que forma parte de las redes de comunicación”²⁴.

En este mismo contexto, el compositor considera que el momento histórico de la obra, los medios sonoros y la función que ella ejerce en la sociedad, son aspectos fundamentales para discernir su grado de comunicación: la percepción de sentir y comprender la obra en su ámbito social. “El trabajo del compositor se concentra en mostrar este *sentir/comprender*, que, no obstante bajo su unilateral perspectiva, su Yo, se concibe en las más variadas direcciones. Suponemos que el compositor no se dirige, por definición, a un solo tipo de auditor ideal, sino que a una gran variedad de auditores; y que muchas veces dirigirse ilusoriamente a sí mismo, es aceptar la propia e inexorable mutabilidad”²⁵.

II

Gabriel Brnčić pertenece a la generación de los músicos nacidos en la década de los años cuarenta²⁶. Como muchos de los compositores nacionales es poseedor de un extenso caudal de obras escritas (188 obras catalogadas a la fecha). Este

²³Ver Brnčić s/f :14. En otro momento, en una de nuestras conversaciones, el compositor me expresó que este Arte Sonoro, “en su vertiente ortodoxa es sólo acusmático, es decir, destinado a los altoparlantes, aunque también es el complemento de muchas realizaciones multimediales”.

²⁴Ver Brnčić s/f : 15-22. En este artículo el autor hace un extenso análisis al que incluye las instituciones que dan cuenta del cultivo de esta tercera práctica.

²⁵Brnčić 1988: 51.

²⁶Los llamados “de transición” por Roberto Escobar. Ver Escobar 1971: 149.

solo hecho sería suficiente como para detenerse en su personalidad y acercarnos a su vasto trabajo en el campo de la poética musical²⁷.

El compositor, en el curso de su dilatada actividad creativa —desde el año 1959, primera obra catalogada, hasta el año 2003—, ha abordado los diferentes géneros musicales, tales como la música de escena, de cámara, sinfónica, solista vocal e instrumental, electroacústica entre otras. Sin romper con la tradición, ha centrado su interés compositivo en el campo de la música con nuevos instrumentos. Si se observa la amplia y variada lista de sus obras, la música electroacústica alcanza un número muy considerable²⁸.

En el año 1964, cuando todavía vivía en Chile, escribe sus primeras obras electrónicas, *Máquinas* y *Génesis* para ballet. Ambas fueron elaboradas a partir de un trabajo coordinado entre la coreógrafa Teresa Monseguer (para *Génesis*) y Gabriela Concha (para *Máquinas*). En ese momento era nueva, en el medio nacional, la construcción simultánea de la música y expresión corporal de un ballet. Las obras fueron el producto de la investigación interdisciplinaria de creadores, cuyas ideas se plasmaron tras sesiones de trabajo en conjunto, en perfecta sintonía y simultáneo acuerdo. Las partituras de estas obras presentaron dos simbologías: la musical y la coreográfica, esta última, representada con el sistema de anotación del movimiento, *Laban Notation* (nomenclatura que grafica el movimiento corporal y el desplazamiento de los actores), aplicado por la coreógrafa Teresa Monseguer,

²⁷En 1958, a la edad de 16 años, inicia sus estudios de composición con el maestro y compositor Gustavo Becerra-Schmidt, en la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, sin discontinuar sus estudios de violín y oboe. En el año 1965 se dirige a Buenos Aires para continuar sus estudios de composición en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales de esa ciudad. En este centro, además de continuar con la práctica de la tradición musical, se adentra en la música electroacústica. Con el maestro Gustavo Becerra estudia a compositores neoclásicos, tales como Stravinsky, Hindemith y otros. El dodecafonismo y el serialismo integral los conoce y los trabaja privadamente: “Alguna vez le enseñé a mi maestro [Becerra] algunos de mis bosquejos de música escrita en este lenguaje; pero en este mundo, más bien me las entendía solo” (conversaciones con el compositor). Paralelo a sus estudios de composición, realiza estudios universitarios de Ingeniería y de Química en la Universidad de Chile. Los maestros que guiarán sus pasos por los senderos de la composición en el Instituto Di Tella son los compositores Alberto Ginastera, Gerardo Gandini, Francisco Kroepfl, Luigi Nono e Iannis Xenakis (Zulian 1999, t.II: 709-712 y Conversaciones con el compositor).

²⁸Esta tendencia se manifiesta desde el momento en que ingresó al Instituto Di Tella en Buenos Aires. Luego de destacarse como un discípulo talentoso, fue nombrado profesor adjunto de la cátedra de música electroacústica de dicho instituto, entre los años 1967 a 1970. Entre los años 1971-1973 ejerció el cargo de director del Laboratorio de Sonido y Música Electroacústica del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología de Buenos Aires. Su experiencia en este campo de la composición actual seguirá enriqueciéndose al radicarse en Barcelona a partir del año 1974. En esta ciudad tiene la oportunidad de compartir su amplia experiencia con los jóvenes compositores que llegan de diferentes partes del mundo a estudiar al Laboratorio Phonos, o bien, a participar de los innumerables eventos musicales que constantemente se realizan en este centro. Así, en 1975 fue invitado a trabajar como profesor de composición, teoría y práctica de la música electroacústica en el Estudio de Música Electroacústica Phonos. En el año 1983 fue nombrado director artístico de la Fundación Phonos. En 1989 fue nombrado profesor asociado del Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca, y entre los años 1991-95 es director de los Seminarios Internacionales sobre Música y Ordenadores de la Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca (ver: Zulian 1999, t.II: 709-712; Associació Catalana de Compositors 2002:1-10; Conversaciones con el compositor).

esposa del compositor. En la partitura del *Quodlibet XVII*, escrita en 1969, para orquesta, coro y bailarines, se pueden observar también ambas simbologías²⁹.

En las obras electroacústicas del compositor se pueden reconocer diferentes tratamientos del sonido que se ordenan de la siguiente manera:

- 1) Aquellas obras donde los instrumentos tradicionales son trabajados con amplificación y aquellas donde no se requiere de la amplificación. Dentro de esta manera de trabajar el sonido, su *Clarinet-Concert*, de 1999 (O-180). El clarinete amplificado dialoga con muestras secuenciadas de diversos instrumentos grabados en un CD.
- 2) Obras con instrumentos electroacústicos: sintetizadores o con computador. Como ejemplo de esta forma de generar el sonido, está el *Quodlibet XV*, escrito en 1970 (O-46), para sintetizador en vivo y grabaciones.
- 3) Obras que ofrecen variados tipos de fuente sonora, editadas, procesadas en cintas (reverberación) o secuenciadas (actualmente en secuenciadores de computadores). Un ejemplo de esta forma de procedimiento es la versión para viola o violoncello con cinta electrónica del *Concierto gótico* [O-110], de 1985, donde los sonidos de órgano de iglesia, de oboe y voces, procesados comparan con el instrumento solista³⁰.

Esta experiencia constructiva en el músico proviene de una experimentación sistemática, que parte del supuesto que no existe jerarquía entre estos mundos tímbricos. Los instrumentos producto de la tecnología moderna no suplen ni sobrepasan a los instrumentos de la tradición, sino que, al compartir al mismo tiempo una obra, se complementan y enriquecen mutuamente, mediante una integración entre ellos. Este resultado se debe, por una parte, al dominio que tiene el compositor del material sonoro y su fuente generadora y, por otra, al vasto conocimiento de la tecnología analógica y digital y de la teoría de la ingeniería acústica. Estas materias las comparte desde hace años con sus discípulos y, además, las ha desarrollado en numerosos escritos plasmados con una meridiana claridad pedagógica (de algunos de estos escritos se ha hecho un breve comentario en párrafos anteriores). En este medio actual de expresión, el músico ha encontrado una fuente inagotable para comunicar su arte, en perfecta sintonía con los principios éticos y estéticos que enmarcan su pensamiento creativo³¹ (ver ej. N° 1).

El instrumento solista amplificado comparte su discurso con las cuerdas, percusión y pedales "ambientales", que han sido procesados electroacústicamente y luego grabados en CD. La partitura tiene una fisonomía absolutamente tradicional.

²⁹Patricio Bunster quedó muy gratamente impresionado por este trabajo que era pionero en ese momento en el país (Conversaciones con el compositor).

³⁰En las décadas de los años 60-70, el compositor realizó diferentes estudios de grabaciones en cinta magnética, multipistas y con muestras grabadas de diversas fuentes sonoras (Conversaciones con el compositor).

³¹Zulian 1999, t. II: 709-712 y Conversaciones con el compositor.

Ej. N° 1: *Clarinet-Concert* (O-180) (compases 1 al 4)³².

Los siete *Conciertos* para saxofón y transformación electroacústica, dedicados uno a José Ángel Aparicio y seis a Daniel Kientzy (ver Catálogo), fueron escritos entre los años 1990 y 1996. Proviene del programa de composición *Ronde-Bosse* (c) de Gabriel Brnčić y, en especial, de las versiones *Scan* que tratan la recursividad para la creación de secuencias y la diferenciación entre las unidades temporales de sonidos, objetos musicales y de silencio³³.

El compositor explica detalladamente en la primera página de las partituras de estas obras los aspectos que se deben considerar para la óptima recreación de cada una de ellas. Así, propone que las transformaciones que sufren estos objetos sean “encargadas a un ejecutante especialmente motivado y conocedor de todos los recursos de la ‘electrónica en vivo’, considerando que el espacio en sus dos variables principales, movimientos y reverberación, debe ser un factor complementario de gran importancia diseñado a partir de una estratégica ubicación de los altavoces con respecto al público y al solista. Cada versión debe ser preparada por el solista y el técnico/músico, buscando una máxima coherencia y adaptando los recursos a las cualidades de cada sala de conciertos. Será siempre necesario

³²Los ejemplos musicales de este artículo fueron dibujados por Ingrid Santelices (Ej. N° 1 y N° 5 al 9) y Raúl Donoso (Ej. N° 2 al 4b).

³³*Ronde Bosse* es el nombre francés de la técnica del alto relieve. Gabriel Brnčić tomó este nombre, haciendo alusión a la idea del relieve del sonido como metáfora para las posibilidades de su programa informático de composición *Scan*, que es la abreviación de scanner.

utilizar los micrófonos de mejor calidad para el saxofón y proporcionar un sonido equilibrado en amplificación y transformaciones”³⁴.

Entre las obras más originales del compositor están sus numerosos *Quodlibet*³⁵, obras que recorren su catálogo desde 1966 –en que escribe los tres primeros (O-8, O-9, O-12)– a 1998 en que escribe la versión 2 del *Quodlibet VII* (O-174). Estas obras –verdaderos compendios sobre el tratamiento del objeto sonoro– plasman los rasgos que definen plenamente el acuerdo entre la manera de abordar la artesanía de los materiales musicales y la postura filosófica del compositor frente al arte. Igualmente, materializan el principio de la racionalización de los procedimientos constructivos que surgen de la libre espontaneidad creativa, la capacidad de síntesis de las músicas, producto, entre otros aspectos, de un reflexivo y crítico entendimiento acerca de la evolución de la cultura, y, por último, el convencimiento del encuentro y complemento entre pasado, presente y futuro.

Los 30 *Quodlibet* están concebidos para diferentes agrupaciones que van desde el solo –pasando por los conjuntos de cámara y agrupaciones diversas– hasta la orquesta, coro y bailarines (véase catálogo). Ellos son verdaderas investigaciones en torno a cómo organizar por medio de una grafía moderna las microestructuras y las macroestructuras surgidas de un pensamiento vinculado a los procedimientos aleatorios. “La notación aproximada permite la aparición de eventos sonoros heterodoxos ligados esencialmente a la gestualidad del intérprete. Se pueden crear así texturas de gran densidad y de riqueza tímbrica inagotable. Aunque son obras con un importante componente de improvisación a nivel interpretativo, el compositor considera el resultado global como un objeto sonoro y no duda en utilizarlo para componer”³⁶.

La notación que el compositor aplica en estas composiciones es original y muy explícita. En el margen izquierdo de la partitura, junto al nombre del instrumento participante, queda consignado el registro en el cual dicho instrumento se mueve, con una simbología inventada por el compositor que expresa el sentido de “lo aproximado”. Grandes bloques que explicitan su duración estricta en segundos representan el espacio temporal, y son de variadas dimensiones. Lo que sucede al interior de los bloques está en el mundo de la improvisación, una improvisación donde se precisan convencionalmente los planos de altura (agudo, medio y grave) y los acontecimientos musicales estructurados en figuraciones que expresan duraciones, dinámica, articulación y direccionalidad de los gestos sonoros que se desplazan en estos planos. Los signos connotados son para el *staccato*, *legato*, pedales o *tenuto* en las dinámicas de *forte*, *mezzo-forte* y *piano*.

Debido a la rica plasticidad constructiva que trasuntan estas composiciones, a su original presentación gráfica y a la prolifera condición de variación a las que el compositor las somete constantemente, se hace necesario un acercamiento más en profundidad a estas obras.

³⁴Ver Bass-Concert, 1991, página 1 de la partitura, en edición digital.

³⁵Se puede decir que en estas antiguas formas hay un germen de improvisación sobre la base de algo dado, como podrían ser la melodía, el texto o porciones de diversas composiciones que debían ser integradas sin dañar la unidad musical (Apel 1970: 713-714.)

³⁶Zulian 1999, t.II: 709-712.

El *Quodlibet XI* (versión I, 1968, O-27) para conjunto de maderas y bronces organiza su discurso en tres secciones que bajo ningún concepto están separadas visiblemente. Se debe reconocer que nos hemos permitido esta arbitrariedad para –a través de un método de análisis deductivo– alcanzar los aspectos particulares más ocultos, que son los que mueven nuestra atención. Así deducimos, la existencia de tres partes:

Parte I : 1a – 6a; 1b – 7b; 1c – 3c; 1d – 5d.

Parte II : 1e – 7e; 1f – 6f; 1g – 6g; 1h – 5h.

Parte III: 1i – 5i; 1j – 4j; 1k – 5k³⁷.

Nos abocaremos al análisis de la primera parte (ver ej. N° 2). En A, los bronces cantan una música figurada con sonidos articulados en combinaciones de *staccato* y pequeños *tenuto*. Si se observa el bloque de las 4 trompetas, cada una de ellas se ubica en un registro, abarcando una amplia gama desde el máximo agudo al extremo grave. La música se inicia en una dinámica *ff* (puntos: 1-2-3). Se podría decir que la melodía se mueve en ejes de altura de cierta cercanía. (A nuestro juicio, esto queda muy bien graficado en la partitura por los planos rectangulares en sentido horizontal).

A partir del punto 4 se inicia una música que por el aspecto que aquí presenta –cambio de dirección de la gestualidad– evoca el “puente” modulante, de rasgos inestables, como se concibe en la antigua concepción de la forma sonata. En dinámica que va desde el *mf* al *pp*, se desenvuelve desde un suave descenso en *tenuto* hasta uno más precipitado en *glissando staccato* (puntos 5-6). En el punto 6, a modo de una cadencia, se alcanza un reposo relativo que anuncia otra música. Por último, hay que destacar que en *a* las maderas tienen una participación sutil y breve que se manifiesta sólo en el punto 2, completando así la textura de cierta densidad que caracteriza esta parte.

En *b* (puntos 1-2) la música contrasta notablemente con la anterior. Se ofrece como una metáfora que podría ser una “especie de murmullo” a cargo de las maderas, que toman el rol principal y son secundadas esporádicamente por los bronces en dinámica *pp* y con una articulación que queda más a la libre elección de los intérpretes. En los puntos 3-4-5 cambia la gestualidad con un *tenuto* que recorre los diferentes planos de altura en una variada dinámica que va del *ff*, pasando por el *mf* para alcanzar el *pp* en los puntos 6-7, volviendo a la idea del murmullo inicial. La construcción de esta segunda música recuerda al concepto cíclico presente en algunas estructuras formales clásicas.

En *c* (1-2-3), los instrumentos en *tutti* y en una textura homofónica realizan una música de variada fisonomía y en diferentes sentidos; no obstante, ciertos

³⁷Los números y letras sirven de guía al lector e intérprete de la partitura. Los números indican el lugar donde determinado complejo sonoro debe entrar o cortar (esto último, a veces, aproximadamente), así como su transcurrir, es decir, durante cuáles números debe sonar. Por su lado, las letras señalan los diferentes conjuntos que conforman las partes. En consecuencia, la partitura tendrá tantas letras como partes tenga la obra (de la A a la Z) y cada parte tendrá una determinada cantidad de números, siempre partiendo del 1.

gestos la emparentan con algunos acontecimientos de las partes anteriores, es lo que podríamos llamar zona de desarrollo.

En *d* asistimos a una comprimida prédica de la primera música cantada por los bronce, ahora en la maderas, produciéndose un trocado tímbrico. Es importante notar la semejanza entre $1a-2a-3a$ y $1d-2d-3d$, mientras que en $4d$ y $5d$ se produce el momento cadencial que lleva al término de este "movimiento".

No sería aventurado suponer que el compositor resuelve la macroestructura de esta parte acercándose a la tradición formal de la sonata clásica.

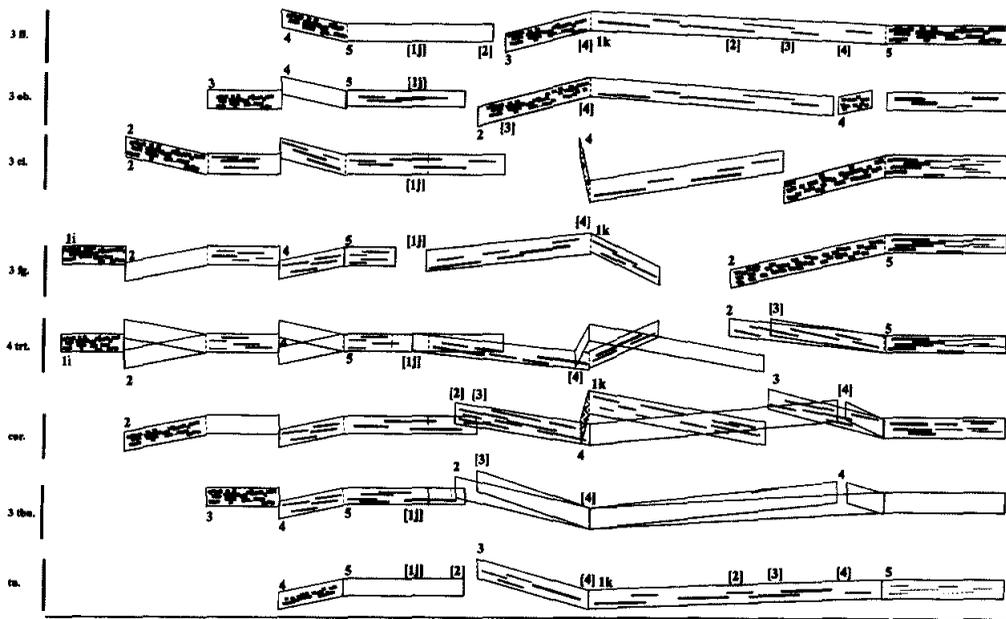
The image displays a complex musical score for a woodwind and brass ensemble. It consists of several systems of staves, each representing a different instrument: 3 flutes (3 fl.), 3 oboes (3 ob.), 3 clarinets (3 cl.), 3 bassoons (3 fb.), 4 trumpets (4 tr.), and 3 trombones (3 tm.). The score is annotated with various musical symbols, including dynamics like *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte), and structural markers such as [1a], [2], [3], [4], [5], [6], [7], [7c], [1a], [2], [3], [4], [5], [6], [7]. The notation includes melodic lines, rests, and articulation marks, illustrating the intricate texture and formal structure of the piece.

Ej. N° 2. *Quodlibet XI* (O-27), parte I (desde *a* a *d*).

La segunda parte es breve y de intención rapsódica, es decir, su estructura formal está dentro de un juego más bien improvisatorio.

La tercera parte (ver ej. N° 3) ofrece una fisonomía que se relaciona con la textura contrapuntística, lo cual sugiere que el compositor se sitúa, para su elaboración, en el mundo de la fuga de Bach. En efecto, los fagotes con las trompetas inician el canto del "tema en forma de sujeto" (1-*i*). Los clarinetes con los cornos responden, mientras los fagotes y trompetas acompañan tenuemente a la manera de un "contrasujeto" o "contrapunto libre" (2-*i*). En 3-*i* se produce la siguiente entrada en bloque entre los oboes y trombones; en 4-*i* sucede la respuesta a la anterior, a cargo de las flautas y tuba, completándose así lo que se podría considerar una exposición de fuga a cuatro partes. En 5-*i*, a cargo de fagotes y trompetas, se elabora un pequeño episodio que conduce a un extenso desarrollo, cuyo perfil se destaca por su elaborada textura y por la riqueza de su configuración melódica (*j*: 1-2-3-4 y *k*-1). A partir de *k*-2 se inicia la "reexposición del tema", variado en su direccionalidad, primero en bloque entre fagotes y trompetas, luego en *stretto*,

cornos y clarinetes seguidos por oboes y trombones, para culminar las flautas que cantan por última vez el tema, siendo acompañadas por el *tutti*.

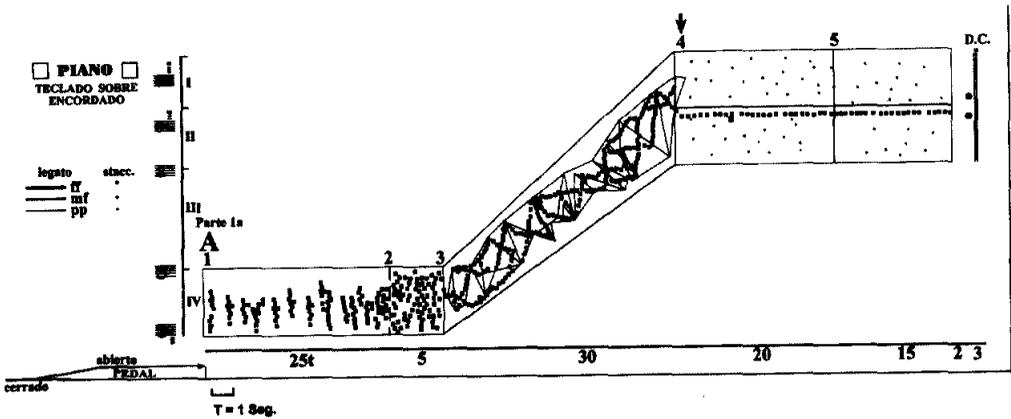


Ej. N° 3: *Quodlibet XI* (O-27), parte II (de *i* a *k*).

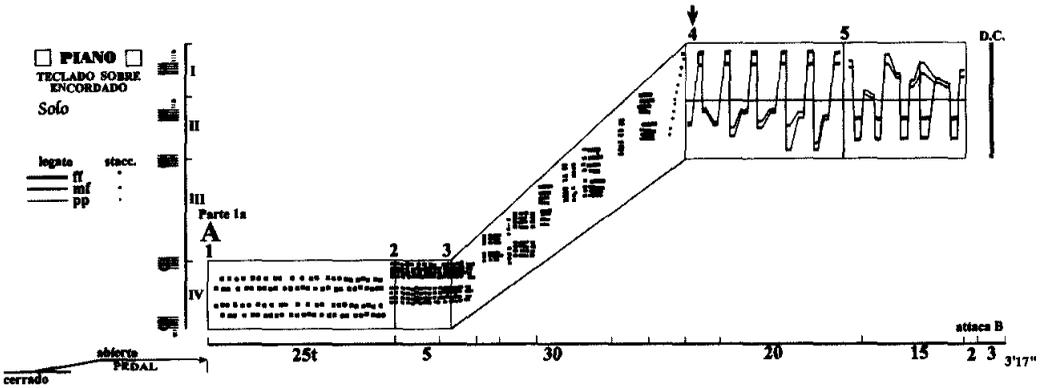
La obra tiene un tiempo máximo de 14'52", siendo, además, rigurosa la duración de cada una de las partes. La indeterminación es organizada por el compositor en su concepción espacio-temporal y entregada al intérprete para que éste, de manera lúdica y flexible, se involucre en el juego creativo del compositor.

La grafía es clara, sencilla y responde plenamente a las necesidades de expresión y recreación con que estas obras han sido concebidas. La manera como el compositor resuelve la grafía para una música concebida con procedimientos aleatorios —donde sabiamente define los elementos que constituyen tanto el mundo de la forma como el de su contenido— permite que surjan ilimitadas variantes para cualesquiera de ambos, ya que el músico inventa una especie de “plantilla” (la forma) para que en su interior se “improvisen racionalmente” diferentes músicas, a cargo de diferentes timbres. Un caso que ilustra lo dicho es el *Quodlibet V* (O-15), para instrumento de teclado solo, donde el músico, sin variar el timbre y la forma, ofrece siete versiones diferentes de los acontecimientos musicales de éste, generando sin duda una obra nueva (ver ej. N° 4a y N° 4b).

En la poética artesanal de algunas de las obras del compositor, como aquellas pertenecientes a la década de los 90, por ejemplo, el *Bajo-Concert* (O-154, 1992), *Violoncello-Concert* (O-153, 1992) ...*que no desorganiza cap murmuri* (O-160, 1994-1995) y *Clarinet-Concert* (O-180, 1999), todas escritas para instrumentos tradicio-



Ej. N° 4a. *Quodlibet V* (O-15), fragmento.



Ej. N° 4b. *Quodlibet V* (O-15), otra versión del mismo fragmento.

nales y/o con programas informáticos, la organización de los acontecimientos sonoros se presenta de acuerdo a un sistema de “estructuras musicales recurrentes”³⁸. El discurso melódico se reduce en su presentación a unidades figurísticas que siguen un orden secuencial regular y estricto, pero con la cualidad de variación *ad infinitum*, no a la manera de la variación motívica tradicional, sino de acuerdo a un criterio vinculado con las posibilidades ilimitadas del instrumento y/o de su tratamiento electroacústico-algorítmico. En dichas obras se evidencia la concentrada unidad idiomático-ideática: síntesis de forma y economía de medios. Cada estructura musical está formada de tres partes, que el compositor denomina anacrusa, pedal y desinencia, las que no aceptan en su interior la presencia del silencio. Éste, el silencio, es el elemento que separa una estructura de otra.

³⁸Recojo el término que el propio compositor ha empleado, en notas al pie de algunas de estas partituras, cuando se refiere a esta especie de concepción “motívica”.

Anacrusa es el “gesto de alzar” de la estructura. Está construida por sonidos de duración breve, de extensión relativa y articulación muy precisa. Tiene un carácter virtuosístico y conduce al pedal, zona media construida por un sonido que se mantiene *tenuto* en valores largos, gesto de carácter tético que contrasta con el inicial y con el último que pone fin a la estructura. Éste es la desinencia, especie de gesto cadencial que, al igual que la anacrusa, está construido en valores breves y con rasgos que lo vinculan a lo virtuosístico.

El compositor explica en una hoja anexa que acompaña a la partitura editada digitalmente estas estructuras recurrentes en su *Bajo-Concert* (O-154) (ver ej. N° 5), de la siguiente manera: “Las anacrusas y las desinencias son figuras más bien rápidas ‘tempo rubato’ y los pedales son notas tenidas, en rigor cada una de las notas del instrumento, con su particular timbre, registro y naturaleza de emisión. Las figuras rápidas se prestan para *proliferaciones, constelaciones o nubes* de sonidos breves a través de procesadores electrónicos en tiempo real o simples máquinas digitales de efectos. Los pedales exploran el tratamiento del *grano* del sonido y el espectro”.

The musical score is for Bass Saxophone, marked with a tempo of 130. It consists of 14 measures across five staves. The first staff (measures 1-4) starts with a *mf* dynamic and includes the instruction *trem./blsb.*. The second staff (measures 5-7) is marked *leggero (8va bassa ad lib.)* and *p*, with a *f* dynamic in measure 6. The third staff (measures 8-9) continues the *p* dynamic. The fourth staff (measures 10-13) features a *p* dynamic in measure 10 and a *f* dynamic in measure 11. The fifth staff (measure 14) ends with a *p* dynamic and a decrescendo hairpin.

Ejemplo N° 5. *Bajo Concert* (O-154), compases 1 al 14.

En lo que respecta a la investigación de nuestros cultores surgidos de la academia –en particular aquellos compositores nacidos entre las décadas de los 20-40 que tuvieron que abandonar el país a causa de la dictadura, que perturbó nuestra vida como nación libre por cerca de 20 años–, la musicología chilena tiene una enorme tarea por delante: acercarlos a nuestro presente. Ellos son los músicos que han desarrollado su arte en tierras que generosamente les han brindado el espacio que aquí les fuera negado. Y, al igual que muchos de los compositores que sufrieron el destierro, Gabriel Brnčić ha mantenido como una de las fuentes más cercanas de su poética las raíces musicales de su tierra natal, su historia, sus hombres, “los lugares de gentes que están siempre en ese lugar. Esa es la patria. Uno está lejos de allí y las gentes que siempre están allí hacen la esencia de la patria. Esta es la regla del destierro”³⁹.

Nuestros discípulos, los jóvenes que aspiran a ser compositores, saben muy poco o nada de estos músicos que, a pesar de las barreras espacio-temporales, mantienen vivos sus lazos de identidad con el ser chileno-latinoamericano y son poseedores, además, de una sólida y potente maestría adquirida gracias al trabajo tenaz de síntesis de lo propio con la experiencia de otras realidades.

Gabriel Brnčić ha convertido esta dolorosa imposición de vida en un modo de encuentro consigo mismo y con su arte (una forma de sobrevivir como hombre y como artista). *Destierro y cielo* es el título de un disco que el compositor publicó en 1981; uno de los tantos testimonios de ese-estar-ahí-con-las raíces (el arraigo y la conciencia de la identidad es lo que hace posible reconocer otras identidades). El disco contiene dos experiencias musicales que resultan de la mirada que sólo un artista puede dar a su tierra natal y a la tierra que lo ha acogido como hijo: América del Sur y España. En la presentación del disco, el compositor estampa en breves palabras su sentir respecto de lo que ha significado para él vivir forzosamente lejos de la tierra que lo vio nacer y lo hizo propietario de una cultura, “lugar donde las acciones fundamentales de cada vida se enraízan para proteger y transformar esa cultura. Ese lugar que nos pertenece ampliamente y nadie nos podrá quitar”⁴⁰.

El Instituto de Música de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en su “Programa Profesores Visitantes. Escuela Internacional 2003”, invitó al compositor para dictar un curso de composición sobre música electroacústica y ofrecer charlas sobre la música actual, en particular sobre la obra de Luigi Nono. Así, después de una larga ausencia en nuestro país, el músico ha podido estar con nosotros en los meses de septiembre, octubre y noviembre, entregándonos una valiosa experiencia acumulada durante años en contacto con otras culturas. Aprovechando su presencia en el país, el Departamento de Composición del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso invitó al compositor Gabriel Brnčić a un encuentro con los estudiantes de esta Casa de Estudios. Dos impresiones relevantes se pueden señalar de este encuen-

³⁹Brnčić 1992: 16-17.

⁴⁰Brnčić 1981.

tro. La primera, la notable calidad pedagógica con que el maestro entregó, con certera precisión, los elementos esenciales de una materia de suyo compleja tratada en un tiempo limitado. El auditor pudo seguir, con profundo agrado, los pasos de cada uno de los acontecimientos analizados por el músico. La segunda, el haber entregado a los estudiantes una visión de la vida cultural del país antes del golpe de Estado de 1973, y cómo este hecho ha trastornado los cimientos de la cultura nacional. Esta conversación ha sido de mucho valor para las nuevas generaciones, que están muy alejadas de ese penoso momento y sus lamentables consecuencias. Los jóvenes necesitan saber esta historia y, mejor aún, escucharla de los mismos actores, puesto que así estimulan su sensibilidad comunitaria y su espíritu solidario, rasgos que fueron arrasados por la dictadura.

El Consejo Chileno de la Música, en una ceremonia realizada el día miércoles 1 de octubre en el Teatro de la Escuela Moderna de Música, entregó la "Medalla de la Música 2003, mención Composición", al compositor Gabriel Brnčić, en reconocimiento a su calidad como creador, pedagogo y como artista que siente y piensa la música.

BIBLIOGRAFÍA

APELL, WILLI

1970 *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, pp. 713-714.

ASSOCIACIÓ CATALANA DE COMPOSITORS. ACC.

2002 "Catàleg d'obres", bases de Dades. <http://www.accompositors.com/php/buscaobres.php> 10 pp.

BRNČIĆ, GABRIEL

1981 "Destierro y cielo", notas para fonograma. Barcelona: Edición Hemisferio. H-1033.

1988 "Sentir y comprender la música", *Primer Encuentro sobre Composición Musical*. Textos y ponencias. Valencia: Ed. Generalitat Valenciana, pp. 51-55.

1990 "Música y nuevos medios electroacústicos", *Boletín Informativo 201*, (junio-julio). Madrid: Fundación Juan March, pp. 3-18.

1996 "Hacia la nueva música", *II Muestra Internacional de Nuevas Tecnologías: Arte & Comunicación, Ciber@RT*. Valencia: Ed. Generalitat Valenciana, pp. 75-79.

ca.1999 *Catálogo ordenado por género musical*. Edición digital.

2001 "Composición a través de mis obras", *VIII Jornadas de Informática y Electrónica Musical 2001*. Cursos y conferencias sobre composición musical con la tecnología actual. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, s/n pp.

1992 "'Destierro y cielo'. Riflessioni in Occasione dell' Incontro sulla Composizione Musicale di Valencia, 1992". Traducción de Silvia Meucci. *Quadrimestrale Musica/Realtà*, N° 39 (diciembre). Milán: Edizioni Unicopli, pp. 16-22.

s/f *Algunas reflexiones acerca de la globalización del sonido electrónico y la aparición de una tercera práctica musical*. Edición digital, 26 pp.

CÁMARA, JUAN CARLOS

2001 "Notación gráfica en la música electrónica y en la música por ordenador". Universitat Pompeu Fabra (UPF), 26 pp.

ESCOBAR, ROBERTO

1971 *Músicos sin pasado*. Barcelona: Pomaire.

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ

1989 *Catálogo de obras electroacústicas producidas en Phonos (1975-1989)*. Estudi de Musica Electroacustica, Centre d'Estudis d'Art Contemporani. Edición digital.

ZULIAN, CLAUDIO

1999 "Gabriel Brnčić Isaza", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo II. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 709-712.1998 "El compositor, sujeto de disolución". (Entrevista a Gabriel Brnčić), *Archipiélago, Cuadernos de Crítica de la Cultura*, N° 32. Barcelona, pp. 61-68.

*Catálogo de las obras musicales
de Gabriel Brnčić Isaza*

1. Este catálogo se ha confeccionado sobre la base de una revisión de los tres catálogos de la música de Gabriel Brnčić incluidos en la bibliografía del trabajo precedente y de la información entregada por el compositor en varias reuniones sostenidas con él. Diversas obras menores, tales como canciones, solos instrumentales, piezas electroacústicas, música para audiovisuales, etc., fueron excluidas por el compositor de su catálogo.
2. Los rubros que se consignan corresponden al siguiente formato, en caso que los datos existan:
 - a) Título de la obra.
 - b) Año de composición.
 - c) Medio (ver abreviaturas).
 - d) Duración aproximada (abreviado *Dur*).
 - e) Autor del texto (abreviado *Text*).
 - f) Año de estreno, lugar e intérpretes (abreviado *Estr*).
 - g) Editor, año de edición (abreviado *Ed*).
 - h) Fonograma editado indicando tipo, título, intérpretes, institución editora, país, año de edición, y también otra clase de registro sonoro cuando no hay edición fonográfica (abreviado *Fon*).
 - i) Observaciones: dedicatorias, premios, lugar de composición, epígrafes, etc. (abreviado *Obs*).

Notas:

- a) La separación con una barra (/) entre instrumentos indica que cualesquiera de los instrumentos que aparecen separados por la barra pueden ser utilizados en la interpretación.
- b) Las cintas o CD se han clasificado en dos tipos:
 1. Electrónica, con material de síntesis electrónica (sintetizadores, software, etc.) y
 2. Concreta, con material grabado y elaborado (muestras o partes instrumentales grabadas).

3. *Abreviaturas*

A	contralto
acord	acordeón
arp	arpa
Bar	barítono
B	bajo
CD	disco compacto
CDMC	Centre de Documentation de la Musique Contemporaine
CD-ROM	Envase de música, sistema de disco con rayo laser, computarizado
cb	contrabajo

cel	celesta
ci	corno inglés
cl	clarinete
cl B	clarinete bajo
clav	clavecín
comx	coro mixto
cor	corno, trompa
cor di bass	corno di basseto
ct	cinta
dir	director
EAR	Ecommerce Audio Processing (Procesador moderno de música grabada).
Ed	editorial
Ed. CDLCLC	Edición CD Latin American Composer Lincoln Center.
elec	electrónico (a)
fg	fagot
fl	flauta
FONDART	Fondo Nacional de Desarrollo de las Artes y la Cultura
glock	glockenspiel
guit	guitarra
instr	instrumento (s)
GIC	Grup Instrumental Catalá
GMEB	Group de Musique de Electroacustique de Bourges.
GRM	Groupe de Recherches Musicales del Institut National Audiovisuel du Paris
LIEM	Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (España)
LIM	Laboratorio de Interpretación Musical
Mez	mezzosoprano
ob	oboe
OCB	Orquesta de la Ciudad de Barcelona
Orq	orquesta
OSCH	Orquesta Sinfónica de Chile
perc	percusión
pf	piano
picc	piccolo
RNE	Radio Nacional de España
S	soprano
sax	saxo
SCD	Sociedad Chilena del Derecho de Autor
sint	sintetizador
sol	solista
T	tenor
tbn	trombón
tpt	trompeta
trat.elec.en TR	tratamiento electrónico en tiempo real.
tu	tuba
va	viola
va oblig	viola obligada
vc	violoncello
vibr	vibráfono
vn	violín

[O-1] *Partita*, 1959, fg.

[O-2] *Sonata*, 1961, vn, *Dur*: 8', *Estr*: 1964, Santiago de Chile, Patricio Cádiz.

[O-3] *Yasí-Yateré*, 1963, ballet, fl, picc, ob, cor, va, cb, *Dur*: 15', *Estr*: 1964, Santiago de Chile, coreógrafa Teresa Monsegur, dir Agustín Culléll.

- [O-4] *Oda a la energía*, 1963, Orq, *Dur:* 6', *Estr:* 1964, Santiago de Chile, OSCH, dir Victor Tevah, *Obs:* Sobre "Oda a la Energía", de Pablo Neruda.
- [O-5] *Máquinas*, 1964, ballet, ct concreta, *Estr:* 1964, Santiago de Chile, coreógrafa Gaby Concha.
- [O-6] *Génesis*, 1964, ballet, ct concreta, *Estr:* 1964, Santiago de Chile, coreógrafa Teresa Monsegru.
- [O-7] *Passacaglia*, 1965, órgano, *Dur:* 15', *Estr:* 1965, Buenos Aires, Miguel Letelier.
- [O-8] *Quodlibet I* (versión 1), 1966, fl, ob, cel, va, vc, *Dur:* 10', *Estr:* 1968, Buenos Aires.
- [O-9] *Quodlibet II* (versión 1), 1966, sint. en vivo, *Dur:* 8'.
- [O-10] *Dialexisis*, 1966, 9 perc, pf, cel, ct elec, *Dur:* 15', *Estr:* 1966, Buenos Aires, Ritmus Ensemble, *Ed:* Barry, Buenos Aires.
- [O-11] *Octeto*, 1966, tpt picc, tpt baja, 2 cor, 2tbn, tu baja, tu cb, *Dur:* 18', *Estr:* 1988, La Habana, *Obs:* A los caídos en el mineral de El Salvador.
- [O-12] *Quodlibet III*, 1966, Orq, *Dur:* 10', *Estr:* 1968, Washington, Festival Interamericano. dir Antonio Tauriello.
- [O-13] *Dialexisis*, 1967, Orq, *Dur:* 11', *Estr:* 1981, Barcelona, OCB, dir Franco-Gil, *Ed:* Ediciones Musicales Catalanas, Barcelona, *Obs:* A Olga Poblete de Espinoza.
- [O-14] *Concierto para viola*, 1967, va sol, Orq, *Dur:* 31', *Estr:* 1986, Barcelona, Emilio Mateu, va, OCB, dir A. Rahbari, *Ed:* Ediciones Musicales Catalanas, Barcelona.
- [O-15] *Quodlibet V* (versión 1), 1967, pf, *Dur:* 10', *Estr:* 1968, Buenos Aires, Gerardo Gandini, *Obs:* A Gerardo Gandini.
- [O-16] *Acuérdate, ha muerto...* (versión 1), 1967, cl y vn con trat elec en TR y ct elec (8 pistas), *Dur:* 7', *Estr:* 1967, Buenos Aires, dir A. Krieger, *Obs:* A Ernesto Guevara.
- [O-17] *Acuérdate, ha muerto...* (versión 2), 1967, ob, cl, vn, va, ct elec (stereo), *Estr:* 1969, Montevideo.
- [O-18] *Sexteto*, 1967, 2vn, 2va, 2vc, *Dur:* 30', *Obs:* El segundo movimiento es transcripción de su *Passacaglia* para órgano (O-7, 1965).
- [O-19] *Volveremos a las montañas*, 1968, Orq, *Dur:* 14', *Estr:* 1969, Buenos Aires, Orq. Filarmónica de Buenos Aires, dir Jorge Sarmiento, *Obs:* Sobre manifiesto de Intiperedo.
- [O-20] *Volveremos a las montañas*, 1968, ct elec, *Dur:* 17', *Estr:* 1968, Buenos Aires.
- [O-21] *Volveremos a las montañas*, 1968, fl, cl, pf, vibr, ct elec, *Dur:* 10', *Estr:* 1968, Nueva York, dir Alcides Lanza, *Fon:* CDLCLC.
- [O-22] *Puerto Montt*, 1968, ct elec, *Dur:* 23', *Obs:* A los mártires de Puerto Montt.
- [O-23] *Quodlibet IV* (versión 1), 1968, acord, ct concreta, *Dur:* 8', *Estr:* 1970, Buenos Aires, A. Núñez-Alluca, *Obs:* Primera obra en el repertorio mundial para acordeón y cinta.
- [O-24] *Quodlibet VIII* (versión 1), 1968, ob, ci, ct concreta, *Dur:* 7', *Estr:* 1969, Buenos Aires, Gabriel Brnčić (ob), L. Biriotti (ci).
- [O-25] *Quodlibet VIII* (versión 2), 1968, fl, ci, va, cb, ct concreta. *Estr:* 1970, Buenos Aires.
- [O-26] *Quodlibet VIII* (versión 3), 1968, fl, va, ct concreta, *Dur:* 7', *Estr:* 1971, Buenos Aires, Jorge Cariewsky (fl), Gabriel Brnčić (va).
- [O-27] *Quodlibet XI* (versión 1), 1968, 3fl, 3ob, 3cl, 3fg, 4tpt, 3cor, 3tbn, 1tu, *Dur:* 15', *Estr:* 1969, Río de Janeiro, dir A. Krieger.
- [O-28] *Quodlibet XIII* (versión 1), 1968, Orq. de cuerdas, *Dur:* 27', *Estr:* 1970, Madrid, dir J. M. Franco-Gil, *Ed:* Barry, Buenos Aires, *Obs:* A mis padres.

- [O-29] *Sinfonía*, 1969, Orq, Dur: 15'.
- [O-30] *Quodlibet IX*, 1969, pf, Orq. Dur: 18'.
- [O-31] *Oboes*, 1969, 5 ob, 3 vientos, 3 perc y 3 cuerdas, Dur: 20'.
- [O-32] *Sueño de una noche de verano*, 1969, vn, va, vc, cb, Dur: 15', Estr: 1993, Valencia, dir Joaquín Cerveró.
- [O-33] *Ritmos*, 1969, vibr, 3 perc, Dur: 20'.
- [O-34] *Melos-drama*, 1969, fl, cl, fg, cor, vn, Dur: 14', Estr: 1971, Buenos Aires, Melos Ensemble, Obs: Teatro instrumental.
- [O-35] *Quodlibet XVII*, 1969, 4 cantantes, comx, conjunto cuerdas, vientos y perc, Dur: 30', Estr: 1969, Santiago de Chile, Ballet de Cámara de la Universidad de Chile, dir Teresa Monsegur, Obs: Música de escena para un film, producción de Canal 11 de la Universidad de Chile.
- [O-36] *El túnel*, 1969, ct elec, Dur: 13', Estr: 1997, Las Palmas de Gran Canaria, Festival Punto de Encuentro, Obs: A Jorge Sabato.
- [O-37] *Quodlibet XIII* (versión 2), 1969, 2 vn, va, vc, Dur: 27', Obs: A Enrique Belloc.
- [O-38] *Quodlibet VII*, 1969, perc, Dur: 14', Obs: A Florencia Posadas.
- [O-39] *Quodlibet I* (versión 2), 1970, sax, tpt/flügel, guit eléctrica, órgano eléctrico, va/cb, Estr: 1970, Buenos Aires.
- [O-40] *Cuarteto con piano*, 1970, vn, va, vc, pf, Dur: 16', Obs: A Gustavo Becerra-Schmidt.
- [O-41] *Quinteto vienés*, 1970, vn, va, cb/fg, sax Bar/ cl B, pf, Dur: 16', Estr: 1990, Santiago de Chile, dir Cirilo Vila, Obs: A Gustavo Becerra-Schmidt.
- [O-42] *Quodlibet V* (versión 2), 1970, pf, Estr: 1971, Buenos Aires, H. Gerardi.
- [O-43] *Preludio de cristal*, 1970, ct concreta, Dur: 10', Estr: 1971, Buenos Aires.
- [O-44] *Preludio de madera*, 1970, ct concreta, Dur: 14', Estr: 1971, Buenos Aires.
- [O-45] *Batucada*, 1970, ct elec, Dur: 29', Estr: 1971, Islandia.
- [O-46] *Quodlibet XV*, 1970, conjunto variable de cámara, ct elec.
- [O-47] *Quodlibet XIX* (versión 1), 1970, 6 voces sol, comx, Dur: 18'.
- [O-48] *Concierto para flauta, coro y orquesta*, 1970, fl sol, comx, Orq, Dur: 28'.
- [O-49] *Sinfonía para 12 violas*, 1971, 12 va, Dur: 16'.
- [O-50] *Agua*, 1971, ct elec, Dur: 5', Estr: 1981, Barcelona, Obs: sint. ARP
- [O-51] *Donald's Blues*, 1971, ct elec, Dur: 4'.
- [O-52] *Cuarteto*, 1972, vn, 2 va y ct, Dur: 18', Obs: Obra inconclusa.
- [O-53] *Cuarteto*, 1972, ct concreta, Obs: Gabriel Brnčić interpretó vn, va, charango separadamente y luego los procesó en CT.
- [O-54] *Arpeggios*, 1972, ct elec, Dur: 17'.
- [O-55] *Música de 1973*, 1973, pf preparado, sint ARP, va, ct concreta, Dur: 10', Estr: 1973, Buenos Aires, Gerardo Gandini, Gabriel Brnčić.
- [O-56] *Viaje al invierno*, 1974, 2 fl, Dur: 18', Obs: A Jorge Cariewsky y señora.
- [O-57] *Chile fértil provincia...* (versión 1), 1975-76, perc, va, ct concreta y elec, Dur: 26', Estr: 1976, Barcelona, José Mestres, Gabriel Brnčić, Obs: Sin la parte final.

- [O-58] *Chile fértil provincia...* (versión 2), 1975-83, va, 2 perc, Bar, cb, todos los instr amplificadas y ct elec, *Dur:* 22', *Estr:* 1985, Bourges, Festival Internacional Synthese GMEB, *Obs:* Primer Premio Concurso de Bourges, 1985. *Fon:* Cultures électroniques, Serie IMEB/UNESCO/CIME.LDC278076/77.
- [O-59] *Espai VIII*, 1975, va, perc amplificadas, ct concreta y elec (cuadrafónica), *Dur:* 18', *Estr:* 1976, Barcelona, Sala Phonos, Festival Internacional de Música., *Obs:* Fragmentos de *Chile fértil provincia...*
- [O-60] *Salvat-Papasseit i la seva época*, 1976, ct concreta y elec, *Dur:* 30', *Estr:* 1976, Barcelona, Teatro de la Escuela de Estudios Artísticos de Hospitalet del Llobregat, dir Ricard Salvat, *Obs:* Música incidental para obra de teatro.
- [O-61] *Quodlibet IV* (versión 2), 1976, pf amplificado, ct concreta, *Dur:* 14', *Estr:* 1976, Barcelona, C. Santos.
- [O-62] *Concierto para violoncello*, 1976, vc sol, comx, Orq, *Dur:* 20', *Obs:* A Eduardo Valenzuela.
- [O-63] *Cueca para la exaltación de Jorge Peña Hen*, 1975- 1976, 2 guit, *Dur:* 15', *Estr:* 1977, Londres, Witmore Hall, Miguel Angel Cherubito, Eulogio Dávalos, *Ed:* Lemoine, París.
- [O-64] *Un día en el jardín del gigante*, 1976, pf, perc, ct concreta y elec, *Dur:* 60', *Estr:* 1978, Barcelona, Tres Terres Teatre, Fundación Joan Miró, dir Teresa Monsegur, *Obs:* Música de escena.
- [O-65] *Variaciones I*, 1977, ct elec, *Dur:* 11', *Estr:* 1983, Barcelona, Fundación Joan Miró.
- [O-66] *Quodlibet V* (versión 3), 1977, clav, *Dur:* 10', *Estr:* 1977, Barcelona, L. Guerberoff.
- [O-67] *Un jardín para todos*, 1977, ct concreta y elec, *Dur:* 60', *Estr:* 1977, Barcelona, Tres Terres Teatre, dir Teresa Monsegur, *Obs:* Música de escena.
- [O-68] *Cançó del fruïter*, 1978, comx, *Dur:* 8', *Text:* Vicente Andrés Estellés.
- [O-69] *Sagrada Familia*, 1978, fl, cl, cl Mib, tpt, fg, vibr, glock, clv, pf, guit, 2vn, va, vc, *Dur:* 10', *Estr:* 1978, Barcelona, GIC.
- [O-70] *Miralls*, 1978, comx, *Dur:* 12' *Text:* Vicente Andrés Estellés.
- [O-71] *Tonada larga a Recabarren*, 1978, T, Bar, B, pf, cuerdas, *Dur:* 15', *Text:* Alberto Silva.
- [O-72] *Tonada larga a Recabarren*, 1979, vc, pf, *Dur:* 8', *Estr:* 1979, Varsovia, Eduardo Valenzuela (vc), Carlos Dávila (pf).
- [O-73] *Destierro*, 1979, ct elec, *Dur:* 25', *Estr:* 1981, Radiodifusión Suiza, *Fon:* LP. *Destierro y cielo*. Hemisferio H-1033, Barcelona, 1981.
- [O-74] *Cielo*, 1979, va amplificada, ct elec, *Dur:* 26', *Estr:* Gabriel Brnčić. Sala Zeleste, Barcelona, 1981, *Fon:* LP. *Destierro y cielo*. Hemisferio H-1033, Barcelona, 1981.
- [O-75] *¿Cuándo comenzamos...?*, 1979, pf, perc, ct concreta y elec, *Dur:* 60', *Estr:* 1979, Barcelona, Tres Terres Teatre, dir Teresa Monsegur, *Obs:* Música de escena.
- [O-76] *Memorias*, 1980, vn, perc amplificadas, ct elec, *Dur:* 26'.
- [O-77] *Música de las apariencias*, 1980, vn, 2 cor amplificadas, ct elec, *Dur:* 28', *Obs:* A Francisco Kröpfl.
- [O-78] *Aria y pasacalle*, 1980, fl, fl en Sol, cl, va, guit, cb amplificadas, ct elec (sint. Yamaha), *Dur:* 14', *Estr:* 1986, Barcelona, Fundación Maeght.
- [O-79] *A la mayor gloria de El Salvador*, 1980, voz, 4 fl, sint, vn/marimba/arpa, *Dur:* 12'.
- [O-80] *Coral-retrato*, 1980, T/Bar, va, ct elec, *Dur:* 13', *Estr:* 1983, Barcelona, Instituto Francés, Alejandro Lazo (voz), Gabriel Brnčić (va).
- [O-81] *Sexteto*, 1980, tpt, cor, tbn, tu, 2 guit, *Dur:* 21'.

- [O-82] *Zelesstial*, 1980, 8 fl, *Dur:* 5', *Estr:* 1981, Barcelona, Sala Zeleste.
- [O-83] *Historia de dos ciudades*, 1981, vn, vc, amplificadas y procesadas, 4 perc, *Dur:* 36', *Estr:* 1981, Madrid y Barcelona. *Obs:* Concierto sincronizado. Realizado simultáneamente en Madrid (las cuerdas, dirigidas por Emiliano del Cerro) y en Barcelona (la percusión, dirigida por Eduardo Polonio) y transmitido por RNE. Obra por encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y Radio 2 de Radio Nacional de España. Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, Fundación Joan Miró, Barcelona.
- [O-84] *Quinteto John Lennon en Andalucía*, 1981, fl, ob, cl, cor, fg, *Dur:* 22', *Obs:* Encargo de la Südwestfunk de Baden-Baden, 1982.
- [O-85] *Nuestra América*, 1981, perc, ct elec (4 canales), *Dur:* 21', *Estr:* 1984, Barcelona, Estudio 54.
- [O-86] *Cielo*, 1981, va amplificada, ct elec, *Dur:* 23', *Estr:* 1982, Barcelona, Gabriel Brnčić.
- [O-87] *Grisalla (versión 1)*, 1981, ct elec, *Dur:* 26', *Estr:* 1982, Barcelona, Instituto Francés.
- [O-88] *Triunfo por las madres de Plaza de Mayo*, 1981-1982, Mez, guit amplificada, ct elec, *Dur:* 15', *Estr:* 1983, Barcelona, Palau de la Música, Anna Ricci (Mez).
- [O-89] *Grisalla (versión 2)*, 1982, ballet, *Estr:* 1982, Barcelona, Sant Just Desvern, Tres Terres Teatre, dir Teresa Monsegur, *Obs:* Música de escena. También contiene *Bach y las monedas* y *Coral Retrato*.
- [O-90] *Nuestra América*, 1982, ct elec (2 canales), *Dur:* 21'.
- [O-91] *Bach y las monedas*, 1982, ct elec, *Dur:* 8', *Estr:* 1986, Santiago de Chile, Goethe Institut.
- [O-92] *Las afinidades electivas*, 1982, 2 sint PolyMoog.
- [O-93] *Grissalla-Teatro (versión 3)*, 1982, ct elec, *Dur:* 70', *Estr:* 1983, Barcelona, San Just Desvern, Grup Tres Terres, dir Teresa Monsegur, *Obs:* Banda sonora del espectáculo *Grisalla*, versión 2 (O-89, 1982).
- [O-94] *Canciones con sintetizador*, 1982, ct elec (sint Casio), *Dur:* 18', *Estr:* 1987, Toulouse.
- [O-95] *Cubana*, 1982, guit, *Dur:* 7', *Estr:* 1983, Ginebra, F. Gassull, *Ed:* Clivis, Barcelona.
- [O-96] *Polifonía de Barcelona*, 1983, fl, ob, cl, cor, pf, va, vc, con tratamiento electroacústico, *Dur:* 17', *Estr:* 1984, Barcelona/París, Ensemble 2E2M, dir P. Méfano, *Ed:* Ediciones Musicales Catalanas.
- [O-97] *Polifonía de Venecia*, 1983, ct elec, *Dur:* 16', *Estr:* 1983, Barcelona, Universitat Nova.
- [O-98] *Trío a la memoria de Alberto Ginastera*, 1983, vn, vc, pf, *Estr:* 1983, París, A. Chamorro (vn), E. Valenzuela (vc), C. Dávila (pf), *Ed:* Clivis, Barcelona.
- [O-99] *Wagner-Wagner*, 1983, ct cuadrifónica con obras de R. Wagner, *Dur:* 30', *Estr:* 1983, Barcelona, Palau Güell, Espais Wagnerians, *Obs:* Montaje en 4 canales con trozos de las principales óperas de Wagner. Música de ambientación y de calle.
- [O-100] *Trío a la memoria de Alberto Ginastera*, 1984, vn, va oblig, vc, pf, *Obs:* Versión para cuarteto con piano.
- [O-101] *Secuencia*, 1984, guit, *Estr:* 1994, Barcelona, P. Despeiroux.
- [O-102] *Quodlibet V (versión 4)*, 1984, 2 pf, *Dur:* 10', *Estr:* 1985, Barcelona, *Obs:* A Frederic Mompou.
- [O-103] *Variaciones sobre sonatas e interludios*, 1984, fl, cl, va, guit, sint, ct elec, *Dur:* 27', *Estr:* 1984, Barcelona, Festival Música Siglo XXI.
- [O-104] *Argentina*, 1984, 5 voces iguales y teclado elec.
- [O-105] *Quodlibet IV (versión 3)*, 1985, A, T, B, ct concreta, *Dur:* 16', *Estr:* 1985, Barcelona, Conciertos Phonos, Fundación Joan Miró. Teresa Monsegur (A), Alejandro Lazo (T), Gabriel Brnčić (B).

- [O-106] *Tres estilos*, 1985, vc, pf.
- [O-107] *Dúo*, 1985, vn, vc.
- [O-108] *Dúo*, 1985, vc, guit.
- [O-109] *Concierto-gótico*, 1985, ct elec, *Dur*: 21'.
- [O-110] *Concierto-gótico*, 1985, va, ct elec, *Dur*: 21', *Estr*: 1985, Bourges, Gabriel Brnčić (va).
- [O-111] *Florida-invierno*, 1985, orq cámara, *Dur*: 10', *Estr*: 1986, Barcelona, dir Miguel Angel Cherubito.
- [O-112] *Opera rotas*, 1985, 16 voces, 4fl, 4ob, 4cl, arp, 2pf, perc, vn, va, vc, *Dur*: 40', *Estr*: 1993, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- [O-113] *Concierto-Espacio*, 1985, 12 instr viento, *Dur*: 12', *Estr*: 1985, Pamplona, Festival de Navarra, dir Gabriel Brnčić.
- [O-114] *Momotombo*, 1985, T, Bar B, *Dur*: 8', *Text*: Rubén Darío.
- [O-115] *Clarinen tres*, 1986, fl/cl/va/vc/bansuri (flauta de bambú, instrumento originario de la India), ct, *Dur*: 10', *Estr*: 1986, Madrid, LIM.
- [O-116] *Des Être*, 1986, 2 va, ct elec, computador, *Dur*: 13', *Estr*: 1986, Barcelona. *Obs*: A Oscar Masotta.
- [O-117] *Tres estilos*, 1986, guit, tratamiento elec, *Estr*: 1993, Cuenca, Carlos Guéllar.
- [O-118] *Quodlibet I* (versión 3), 1986, sax A, va, vibr, guit eléctrica, *Dur*: 11', *Estr*: 1986, Barcelona, L'Hospitalet, Grupo Quodlibet.
- [O-119] *Quodlibet V* (versión 5), 1986, pf.
- [O-120] *Dúo*, 1986, va, vc, *Dur*: 14'.
- [O-121] *Tres estilos*, 1986, ob, vc, pf, *Estr*: 1987, Palermo.
- [O-122] *Seis preludios*, 1986, guit, *Dur*: 24'.
- [O-123] *Música de cámara I*, 1987, fl de pico S, A, T, B, va, guit, *Dur*: 26', *Estr*: 1987, Barcelona, Grupo Frullato, G. Brnčić (va), J. J. Ordinas (guit), dir E. Martínez Izquierdo. *Obs*: A Luis Callejo. III Muestra Catalana de Música Contemporánea, 1987.
- [O-124] *Quinteto para violas*, 1987, 5 va o vn, 3 va, vc, *Dur*: 14', *Estr*: 1987, Madrid, Ensemble E. Mateau.
- [O-125] *Ciudad encantada*, 1987, ct elec, *Dur*: 19', *Estr*: 1987, Cuenca.
- [O-126] *Ese mar*, 1987, cor, tbn, ct elec, *Dur*: 12', *Estr*: 1987, Málaga, Festival de Música Contemporánea.
- [O-127] *Melodías para saxofón*, 1987, sax A, *Dur*: 12'.
- [O-128] *Solo*, 1987, arp, *Dur*: 7'.
- [O-129] *Diaphonía*, 1987, Orq sinfónica, *Dur*: 18'.
- [O-130] *Quodlibet I* (versión 4), 1987, *Dur*: 10', 2 fl, cl, guit, cb, *Estr*: 1987, Grup Cadaqués, Vol ad Libitum.
- [O-131] *Quodlibet I* (versión 5), 1988, *Dur*: 10', fl, cl, cl B, guit eléctrica, *Dur*: 70', *Estr*: 1988, Pamplona, Grup Instrumental Phonos.
- [O-132] *Sinfonía concertante*, 1988, Orq, *Dur*: 20'.
- [O-133] *Sirocco*, 1988, conjunto instrumental mixto, *Dur*: 60', *Estr*: 1988, Valladolid, coreógrafo A. Borriello, *Obs*: Música para espectáculo, danza.
- [O-134] *Música de cámara II*, 1988, fl, cl, fg, va, guit, cb, amplificados, *Dur*: 23'.
- [O-135] *Cuarteto*, 1988, 2vn, va, vc, *Dur*: 10', *Obs*: A Renato Parada y Consuelo Escribano.

- [O-136] *Música de cámara III*, 1988, 2fl, cor di bass, guit, cb, *Dur:* 13', *Estr:* 1988, Alicante, Grup Vol ad Libitum, dir Jordi Rossinyol, IV Festival Internacional de Música Contemporánea.
- [O-137] *Quodlibet V* (versión 6), 1988, pf, *Estr:* 1988, Palma de Mallorca, A. Nieto.
- [O-138] *Quodlibet VIII* (versión 4), 1988, fl, va, sint/sampler, *Dur:* 7', *Estr:* 1989, Lisboa, Multimúsica, Gabriel Brnčić (va), Eduardo Polonio (fl), Carlos Zulian (sint/sampler).
- [O-139] *Passacaglia*, 1988, 2 sint, *Dur:* 15', *Estr:* 1988, Barcelona, Duo Eclat, *Obs:* Según *Passacaglia* para órgano (O-7, 1965).
- [O-140] *Sexteto para violas*, 1988, ct elec (6 va, grabadas), *Dur:* 10'.
- [O-141] *Uno y mil efectos de la libertad*, 1989, ct elec, *Dur:* 15', *Estr:* 1989, Bourges, *Obs:* Obra por encargo del GMEB, Festival Synthèse, 1989.
- [O-142] *Composición 1989*, 1989, ct elec, (Parte I, 11', parte II, 14'), *Estr:* 1989, Barcelona, Semana Internacional de Música Contemporánea, *Obs:* A Eduardo Polonio.
- [O-143] *Dulcián-Concert*, 1989, va, fg, amplificados, ct elec, (sint grabado), *Dur:* 12', *Estr:* 1989, Barcelona, IV Muestra Catalana de Música Contemporánea.
- [O-144] *Kintzy-Concert*, 1989, sax T, amplificado y procesado y ct elec, (sint grabado), *Dur:* 13', *Estr:* 1989, París. Daniel Kientzy (sax), *Fon:* CD, *Ibersax Kientzy*, Nova Musica 9, París. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. Ministerio de Asuntos Exteriores de España.
- [O-145] *Quodlibet V* (versión 7), 1990, pf, *Estr:* 1990, Madrid, Liliana Maffiotte.
- [O-146] *Violín-Study*, 1990, vn, *Estr:* 1999, Santiago de Chile, Isidro Rodríguez, *Fon:* CD, FONDART, 1999.
- [O-147] *Tenor-Concert*, 1990, sax T, *Estr:* 1991, Madrid, José Miguel Aparicio.
- [O-148] *Vade Retro*, 1990, ct elec, (sint Yamaha 5-99), *Estr:* 1990, Madrid, *Obs:* A Luigi Nono.
- [O-149] *Partita*, 1991, ob, *Estr:* 1991, Bruselas, Xavier Blanch.
- [O-150] *Alto-Concert*, 1991, sax A, *Estr:* 1995, Lyon, Daniel Kientzy.
- [O-151] *Soprano-Concert*, 1991, sax S, *Estr:* 1994, Valencia, Daniel Kientzy.
- [O-152] *Adagio-Scherzo*, 1991-96, ct elec, *Estr:* 1996, París, Concerts GRM, Radio France, *Obs:* A Víctor Jara.
- [O-153] *Violoncello-Concert*, 1992, vc, *Estr:* 1996, Barcelona, L. Iglesias, *Obs:* A Joan Miró.
- [O-154] *Bajo-Concert*, 1992, sax B, *Estr:* 1994, Valencia, Daniel Kientzy.
- [O-155] *Baryton-Concert*, 1992, sax Bar, *Estr:* 1996, Cuenca, Daniel Kientzy.
- [O-156] *Viola-Concert*, 1992, va, ct elec, *Estr:* 1992, Alicante, Gabriel Brnčić (va).
- [O-157] *Violín-Concert*, 1993, vn sol, Orq, *Dur:* 17'.
- [O-158] *Viola-Concert II*, 1993, va, *Estr:* 1996, Buenos Aires, M. Magin (va), *Obs:* A Joan Miró. Transcripción de *Violoncello-Concert* (O-153, 1992).
- [O-159] *Violoncello-Concert N°2*, 1993, vc, *Dur:* 12', *Estr:* 2002, Madrid, L. Iglesias (vc), *Obs:* Transcripción del *Baryton-Concert* (O-155, 1992).
- [O-160] "...que no desorganitza cap murmuri", 1994-1995, fl B de pico, ct elec, *Estr:* 1996, Barcelona, Joan Izquierdo, *Obs:* A Joan Brossa. Compuesta para el flautista Joan Izquierdo.
- [O-161] *Violoncello-Concert N°3*, 1994, vc, *Dur:* 14'.
- [O-162] *Contrabajo-Concert*, 1995, sax cb, *Dur:* 9', *Estr:* 1997, Venecia, Daniel Kientzy (sax).
- [O-163] *Polifonía de la lluvia*, 1994-95, Orq.
- [O-164] *Retrato*, 1995, pf, *Estr:* 1996, Barcelona, A. Sukerlan (pf), *Ed:* Boileau, Barcelona, *Obs:* A Renato Parada.

- [O-165] *Dos esbozos para antiguos instrumentos electrónicos*, 1995, ct elec, *Estr*: 1995, Madrid.
- [O-166] *Sopranino-Concert*, 1996, sax sopranino, *Estr*: 1996, Vilna (Lituania), Daniel Kientzy (sax).
- [O-167] *Tres piezas*, 1996, va, *Dur*: 10', *Estr*: 1996-99, Santiago de Chile, Gabriel Brnčić (va).
- [O-168] *Variaciones*, 1996, órgano positivo, ct elec, *Estr*: 1996, Barcelona, B. Ballbé (organista).
- [O-169] *Constanza (La casa del viento I)*, 1996, cuarteto de fl dulces, ct elec, *Estr*: 1996, Barcelona, Grupo Frullato, *Obs*: A Constanza Brnčić Monsegur.
- [O-170] *Scherzo*, 1997, vn, vc, tbn, pf, *Obs*: A Cirilo Vila.
- [O-171] *Meng*, 1997, fl A, cor di bass, vc, *Estr*: 1997, Barcelona, Grup Vol ad Libitum.
- [O-172] *Despedida*, 1998, Mez, fl, clB, vibr, guit, vc, cb, *Text*: Federico García Lorca, *Estr*: 1998, Barcelona, Festival Grec.
- [O-173] *Vuelta de paseo*, 1998, S, arp/pf, ct elec, *Text*: Federico García Lorca, *Estr*: 1998, Barcelona, Festival Músicas Contemporáneas.
- [O-174] *Quodlibet VII* (versión 2), 1998, perc, ct elec, *Dur*: 7', *Estr*: 1998, Barcelona, Pilar Sobirá, *Obs*: A Pilar Sobirá.
- [O-175] *La casa del viento II*, 1998, fl/fl en Sol, cl/cl B, va, vc, ct elec, *Estr*: 1999, Berlín, Ensemble Mosaik, *Obs*: A Bárbara Brnčić Monsegur.
- [O-176] *Joan Miró el color de mis sueños*, 1998, fl en Sol, cl, va, arp, vibr, fg, ct elec, CD-ROM, *Estr*: 1998, Barcelona, *Obs*: Ocho piezas para la obra de Joan Miró.
- [O-177] *Amico ai vinto*, 1999, A, 2 va, tratamiento elec, *Text*: L. Tasso, *Estr*: 2000, Barcelona, Art en Brut.
- [O-178] *Coréutica*, 1999, va, ct (violas grabadas) *Estr*: 1999, Milán, Teatro alla Scala, Ciclo Metafonie, Gabriel Brnčić (va grabadas), *Fon*: CD. *Música electroacústica en el GEMA 2000*, SVR-GEMA-3006-13, Santiago de Chile.
- [O-179] *Claro-Oscuro*, 1999, 4 fl, *Dur*: 5', *Estr*: 2000, Barcelona, Cuarteto de flautas Fu-Mon, *Ed*: Fermata, *Fon*: Contemporània/Anacrusi AC.010. *Obs*: In memoriam Zlatko Brnčić.
- [O-180] *Clarinet-Concert*, 1999, cl B amplificado, CD elec (muestras va, perc), *Dur*: 15', *Obs*: Obra por encargo del CDMC para el Festival de Alicante, 1999. A Harry Sparnaay.
- [O-181] *Ergon Rondeau*, 2000, 4 cor, vc amplificado, ct elec, CD-ROM Imagen Gabriela Vargas, Paisaje Sonoro Luis Bornie, *Estr*: 2000, Barcelona, Festival Rivermúsica.
- [O-182] *In te sperant Domine*, 2000, comx, *Dur*: 6'.
- [O-183] *La casa del viento III*, 2000, 2 vn, va, vc, CD elec, *Estr*: 2001, Budapest, Festival EAR, Radio Húngara.
- [O-184] *Alto-Concert II*, 2000, sax A, CD elec, *Estr*: 2001, Madrid, Festival del CDMC-LIEM.
- [O-185] *Escena*. 2001, S, 3 cl, cl B, pf, vibr, arp, *Text*: Meng Kao-yen y Wang Wie.
- [O-186] *La cueca larga*, 2001, fl, cl B, perc, guit, vc, cb, CD elec y proyección desde ordenador, *Estr*: 2001, Barcelona, Festival Influencias Musicales, Centro de Cultura Contemporánea, *Obs*: Obra pictórica de Gabriela Vargas.
- [O-187] *Ronde-Bosse*, 2001, va, arp amplificados, CD elec, programa de interacción en tiempo real, *Estr*: 2001, París, Ana Bela Cháves (va), Magdalena Barrera (arp), Multiphonies 2001-2002, XXIVe saison musicale, Salle Olivier-Messiaen, Maison de Radio France, *Obs*: Encargo del GRM-Radio France.
- [O-188] *Clarinen tres* (versión 5), 2003, bansuri, *Dur*: 10', *Estr*: Tomás Thayer (bansuri), 2003, Tercer Ciclo Internacional de Conciertos de Música Electroacústica, Sala SCD, Bellavista, Santiago de Chile, *Obs*: A Luciano Berio.