

Biriotti y sus "Aventuras" sonoras

por *Susana Salgado*

"Permítaseme algunas palabras respecto al "Músico de vanguardia" abarcando con este término las más diversas corrientes de la hora. Este músico que no es futurista, sino que vive intensamente este presente pleno de hallazgos, lleno de posibilidades apenas vislumbradas pocas décadas atrás, opta por aprovechar al máximo todo lo que la ciencia puede ofrecerle: electrónica, computadoras, matemáticas y desde luego nuevas formulaciones estético-estructurales. Este músico inventa y diseña nuevos y viejos sistemas formales y de estructura, usa y desecha a cada instante, en cada nueva obra, nuevos elementos de trabajo. Cada obra en particular es considerada no como una meta a la que finalmente se ha llegado, sino como un nuevo punto de partida para emprender nuevas aventuras de experimentación en un mundo sonoro que día a día nos permite más y más adentrarnos en sus secretos y misterios".

León Biriotti

Un par de ojos oscuros, escrutadores, semisonrientes y en actitud interrogante. Una palabra franca y comunicativa. Una posición de alerta, expectante. Reunamos todo y tendremos la imagen del creador en el ejercicio de una búsqueda constante. Imagen que corresponde exterior e interiormente a León Biriotti.

Compositor, instrumentista, director de orquesta, pedagogo, nos habla de hallazgos de sonoridad en el oboe, en el corno inglés, de nuevos sistemas de composición y de notación musical. Y recordamos muchas de sus partituras-dibujos, más dibujos que partituras si se toma esta última palabra en la acepción tradicional de toda la notación de la música en la cultura occidental durante varios siglos. "Simetrías", "Laberintos", "Espirales", "Permutaciones" son algunas de las obras basadas en el SISTEMA DE ESTRUCTURAS POR PERMUTACIONES o, simplemente SEP como Biriotti lo llama. De "Espectros" para tres orquestas surgió por primera vez el Sistema en sí mismo, como una necesidad de clarificación para el "armado" de la obra. "Ese primer hallazgo no fue debido a un impulso consciente de mi voluntad, sino el producto de búsqueda que me era imperiosamente exigida por la obra que estaba componiendo" dice el músico. No obstante la primera obra compuesta

Rev. Musical Chilena, 1977, XXXI, Nº 137, pp. 36-56.

sobre el plan derivado de estas estructuras formales fue "Simetrías" para nueve instrumentos.

Es un hecho probado y experimentado que los grandes adelantos técnicos de nuestro tiempo han venido a agregar, al utilizar e inventar nuevos medios de expresión, algo que podría muy bien considerarse como otros tantos y diferentes tipos de especies artísticas. El músico de hoy día ha llegado al máximo en cuanto a la manipulación de las vibraciones sonoras merced a los aparatos electrónicos que tiene a su disposición. Esto no significa, ni por un momento, que toda experiencia electrónica sea música, o pretenda así ser llamada, sino que el creador dispone para su creación de un material hasta entonces inexistente.

Esto es fácilmente comprobable si pensamos que durante varios siglos se usaron, para todo lo que en el mundo fue musicalmente creado, una extensión sonora de aproximadamente nueve octavas —siendo en esto bastante generosos— con un total poco inferior a los noventa y tantos sonidos cromáticos audibles. Cuando decimos audibles hablamos de la generalidad de captación del oído común humano y no de casos excepcionales. Para ser más gráficos, diremos que con la gama cromática que contiene un piano se ha compuesto, hasta hace relativamente muy poco tiempo, la música de veinte siglos.

Debemos recordar, sin embargo, las experiencias microtonales realizadas más de cincuenta años atrás por Alois Haba. Este compositor checo, entusiasta de la música oriental y recopilador luego del folklore de su país —especialmente de su región de Moravia—, realizó una cantidad de experiencias utilizando cuartos y sextos de tono para escribir sus obras. La primera composición sobre este nuevo sistema data de 1920: el "Cuarteto de cuerdas Op. 7" y está escrita con cuartos de tono. Asimismo Haba escribió un Tratado de Armonía desarrollando sus teorías sobre los cuartos, sextos de tono y el sistema de los doce-tonos. Para la utilización práctica de todas sus experiencias microtonales el músico diseñó una serie de instrumentos, entre los que se encontraban tres tipos diferentes de pianos, un armonio, clarinetes y trompetas. Haba murió a los 79 años en 1972 y siguió fiel a sus teorías hasta tal punto que en una de sus últimas obras, compuesta en 1967, hizo nuevas incursiones microtonales. En el "Cuarteto de cuerdas" N° 16 Op. 98 empleó, por primera vez, quintos de tono.

Con los mencionados sistemas microtonales primero y ahora con los medios electrónicos, esos sonidos "para hacer música" se han ampliado de una manera totalmente imprevisible. Si existen aproximadamente 20.000 frecuencias audibles por el oído humano y si se las puede "manipular" en los laboratorios electrónicos, tenemos la clara idea de lo que dispone el músico actual para hacer arte. Pero... ahí está la palabra clave: ARTE. Es ya una inte-

rogación contestada el decir que todo lo compuesto en música electrónicamente no es arte. Como tampoco es arte todo lo compuesto anteriormente con las escasas nueve escalas cromáticas de un piano.

Es que en la actualidad se presenta, opinamos nosotros, un problema más difícil aún que anteriormente para hacer arte. Es el problema de la selección, que no por tener más, es más fácil el hecho de combinar los elementos para que el resultado pueda ser llamado arte con mayúscula. Y es muy posible que todavía no se haya manifestado el gran genio de la música de nuestro tiempo. Simplemente, porque son sistemas aún muy jóvenes y se necesitan cientos de hombres y años de experimentación para encontrar ese arte. En ningún momento —estamos muy lejos de ello— rechazamos nuevos materiales ni nuevos sonidos, ni nuevos sistemas, siempre el aporte es positivo. Solamente somos cautelosos en juzgar cómo se utilizan esos nuevos materiales. Y estamos ansiosos a la espera de ese genio que se puede manifestar en cualquier momento, si por un instante imaginamos cuántos seres, en este mismo momento de escribirlo, están tratando de crear una obra musical en el mundo.

Todo este nuevo y excitante mundo sonoro, casi recién nacido necesita urgentemente de sistemas, formas o como quieran llamársele, que lo organicen y lo presenten estructuralmente listo para ser usado en la creación musical. El que lo haga puede ser compositor o no, artista o simplemente un artesano del sonido, no interesa; nunca el inventor de un sistema o de un estilo ha sido luego quien mejor lo ha puesto en práctica o lo ha desarrollado. Baste un solo ejemplo. La forma “nocturno” fue utilizada por John Field, pero nadie nombraría a éste y no a Chopin como al máximo exponente del empleo de esta forma musical.

Caso realmente excepcional es Arnold Schoenberg y a él queríamos llegar en estos momentos. Cuando allá por 1908 el creador vienés compuso sus primeras obras atonalistas se instauraba el comienzo de un mundo totalmente nuevo en la historia de la música de occidente. Sus únicos nueve trabajos, compuestos por Schoenberg entre este año de 1908 y 1914, pusieron, sin pensarlo su autor, en movimiento una serie todavía inconclusa de grandes interrogaciones e invenciones en el campo del sonido y sus sistemas de ordenación. Y a eso vamos, la creación de un nuevo sistema es, nos atrevemos a afirmar, casi siempre necesario para la aplicación de nuevas concepciones en la utilización del material sonoro. Y volviendo nuevamente a Biriotti, estamos completamente de acuerdo con él cuando asegura, “es incuestionable la inmensa deuda que toda la música de los últimos cincuenta años tiene con el sistema de los doce tonos, cuya creación se debe a un intelecto singular”.

Si bien más adelante el rompimiento tonal iba a traer como consecuencia también la evolución de la forma o mejor dicho, el nuevo concepto de la

construcción de la obra, de su arquitectura, de su "armado" —para emplear el vocablo con que Biriotti explicará más adelante su sistema— es interesante y curioso a la vez que justamente Schoenberg empleó las formas más tradicionales del clasicismo para dar a conocer sus obras dodecafónicas. La "Suite para piano" Op. 25, creada entre 1921 y 1923 —su primera composición escrita totalmente en el Sistema de los Doce-tonos— consta de un preludeo, una gavota con una musette, un intermezzo, un minué con su correspondiente trío y una giga. ¡Nada más clásico y puro para mostrar un rompimiento con el tradicionalismo!

Biriotti insiste en la evolución de la estructura formal cuando trata de iniciarnos en su interesante "Sistema de Estructuras por Permutaciones". Mucho más claras y lógicas son sus propias y convincentes palabras que dicen: —"Desde luego la ruptura con el sistema tonal debía modificar el concepto de la forma, surgiendo así, cuando la justificación armónica dejó de existir, obras en que nuevas características tales como el atematismo, o las nuevas distribuciones tímbricas, precursoras de la 'klangfarbenmelodie' tuvieron su lógica ubicación. A partir de estos nuevos conceptos de procedimiento surgieron espontáneamente y como consecuencia, nuevos conceptos de estructura. En efecto, es en la evolución de su estructura que la música ha progresado y evolucionado a través de la historia conocida. La 'klangfarbenmelodie' o melodía de timbres, fue una consecuencia inmediata que, a partir de Webern, invadió y conquistó a la mayor parte de los compositores que hasta hoy continúan en la línea serial. La consecuencia lógica del serialismo, como era de esperarse, fue la concepción del serialismo integral, es decir, la organización a la manera de las series dodecafónicas de todos los parámetros sonoros, factibles de ser organizados, método este que lógicamente debía extenderse a su campo natural, la música electrónica y concreta. Es por lo tanto, a partir de este concepto, que continuaremos nuestra exposición".

Biriotti luego nos introduce en una envolvente "red estructural" que está ligada y que surge en primer término de la forma musical propiamente dicha: —"los materiales empleados para la creación se interrelacionan, se interinfluyen de tal modo que prácticamente imponen la forma que será el sostén para esa misma estructura. Esa imposición formal de la estructura crea, a su vez, funciones que organizan a esa forma y relaciones que influyen directamente en la propia estructura. Es así que cada parte de esa estructura determina cada una de las otras partes y la estructura toda; a la vez que el todo de esa estructura conforma a las partes y sus relaciones, siendo por lo tanto consecuencia final que, FORMA, ESTRUCTURA y FUNCIÓN también se interrelacionan estrechamente confluyendo todas ellas en el proceso creador".

Planteadas así las cosas, Biriotti llega a la conclusión de que las formas tradicionales —en oposición a aquella primera “Suite” de Schoenberg que mencionamos— es imposible aplicarlas a la música actual. Y así completa su pensamiento: —“Evidentemente las formas tradicionales basadas en los principios armónicos-tonales cumplen hartamente con estas premisas, lo que hace incoherente pretender usar esas formas como continentes de los nuevos contenidos, siendo que éstos son el producto de la negación, de la oposición al tonalismo”.

Como consecuencia, hoy día existen tantas formas o sistemas de composición como obras o tal vez como compositores. Y Biriotti defiende esta realidad diciendo: —“Y lo considero lícito, pues la inquietud por el desenvolvimiento técnico, estético, estilístico y conceptual de la música de hoy es (y debe ser) la preocupación de todo compositor consciente de su oficio como motivo fundamental de su vida profesional”. Si indudablemente la forma fue siempre una necesidad como principio de ordenamiento de una obra, tiene también y especialmente en el momento actual —de total evolución y búsqueda— el peligro de transformarse en una simple fórmula. Es necesario servirse de la forma para evitar, justamente, el caos formal; pero no debe nunca trocarse ese servicio en el servilismo que limite el impulso creador y lo subordine a una constante fórmula. Y esa debe ser una de las preocupaciones de los compositores actuales —y lo es en Biriotti— desde el momento que su inquietud es de alerta constante sobre este problema, que renace con cada nueva obra que se inicia. Y así lo entiende cuando aclara y define su posición sobre este tópico: —“No es la forma impuesta ‘a priori’ la que se constituirá en aquel elemento flexible, dócil y estricto a la vez. No, es la forma como consecuencia, como conducto natural de la expresión, el mensaje (por abstracto que éste sea), es la ‘Gestalt’ en su sentido más amplio de FORMA TRASCENDENTAL, lo que traducirá los más altos valores de la creación artística en general y de la creación musical en nuestro caso particular”.

Biriotti considera inseparablemente unidas forma y estructura en la actualidad y lo afirma categóricamente —“así como la forma es *en sí* una estructura, ésta constituye *por sí misma* a aquella”— al enunciar las bases de su SISTEMA DE ESTRUCTURAS POR PERMUTACIONES.

En primer lugar el compositor nos hace concientizar algo que es innato en los músicos actuales. Y es la importancia que ha adquirido —después de Schoenberg, acotamos nosotros— el número *doce*, dejando a un lado el siete que nos trae la concepción de los siete sonidos de las escalas que predominaron durante cientos de años, para centrarse ahora en “complejos de doce”. Y él mismo, como activo integrante de la creación actual dice que “ningún compositor piensa actualmente en escalas”.

Vayamos ahora directamente a ver cómo nació y cómo es en sí mismo el

nuevo SISTEMA creado por Biriotti. "Al comienzo de mis trabajos vislumbré intuitivamente y por necesidad impuestas por la obra que tenía entre manos, la posibilidad de lograr la constitución de este sistema. Debo aclarar, de todas maneras, que este primer hallazgo no fue debido a un impulso consciente de mi voluntad, sino el producto de la búsqueda que me era imperiosamente exigida por la obra que estaba componiendo". Esa obra —aclaramos— era "Espectros" para tres orquestas. Biriotti trataba de construir, en primer término, once variedades de la serie de doce sonidos. Y luego "poderse leer la serie total de los doce sonidos tanto horizontal como verticalmente, sin repetición y doce veces en cada sentido". El comienzo fue así: el músico tomó una serie cualquiera de los doce sonidos y los numeró correlativamente del 1 al 12. Inmediatamente fueron colocados en permutaciones numéricas y formando un cuadrado de 144 números, que luego al ser traducidos otra vez a la notación musical, dio un cuadro de las once variaciones buscadas de la primera serie de doce sonidos. Cada una es diferente y sin embargo totalmente relacionada con las demás. "Están utilizados todos los elementos dados y por consecuencia en ninguna existe repetición de elementos". A su vez Biriotti hizo que cada una de las series fuera ejecutada por distinto instrumento, "buscando contrastes bien definidos entre los timbres, aunque con un ritmo idéntico". E inmediatamente se producen una serie muy grande de coincidencias de gran interés, tales como todas las posibles combinaciones que pueden surgir en las coordenadas de 144 números. Que no olvidemos deben siempre transformarse en sonidos de distintos timbres y más adelante de variadas duraciones de tiempo.

Como podrá verse el sistema es apasionante en su desarrollo y evolución y volvemos otra vez a las palabras del compositor para definirlo en sí mismo: —"El sistema de construcción de este cuadro es de gran sencillez, de muy fácil aprendizaje y con posibilidades de manipulación muy amplias. Mas, ubíquemoslo en su terreno. Este cuadro es el resultado *automático* de la puesta en práctica del sistema de autoselección de las permutaciones estrictamente necesarias en el total de las posibles en un factorial dado. Sigamos con el ejemplo del número 12, sabemos que 12 (factorial 12) es igual a 68.428.800 (sesenta y ocho millones cuatrocientos veintiocho mil ochocientas) posibilidades de *permutaciones posibles con doce elementos*. Pues bien, poniendo en práctica el sistema de este cuadro de permutaciones, automáticamente se forman *solamente las doce permutaciones que son requeridas* para que relacionadas entre sí puedan constituirse en una estructura firme y sólida que es capaz de resistir el más estricto de los análisis formales".

En el desarrollo de su extenso trabajo —sumamente interesante y que puede tener realmente las características de un hallazgo— Biriotti hace toda clase de combinaciones imaginables con los números del cuadrado tipo, tanto en

las coordenadas como en las líneas oblicuas y en las diagonales. Además se combinan fragmentos de cuadros entre sí, pequeñas subdivisiones que forman a su vez, otros cuadros. Procedimientos de espejo, de inversión, de retrogradación, de entrecruzamientos, etc.

Toda esta teoría se basa en números pares y Biriotti nos hace sus ejemplos con el número doce, como podría haberse tomado cualquier otro. Y luego de mostrarnos en una veintena de páginas todas esas interesantes combinaciones con sus respectivos ejemplos, nos dice: —“Es este el momento de aclarar que, con el sistema propuesto, no es posible componer el cuadro, cuando el número de elementos dados es impar. Atención, no digo que no puede construirse un cuadro con un total impar, sino que no puede construirse por medio de este sistema, el SISTEMA DE ESTRUCTURAS POR PERMUTACIONES (SEP). La única posibilidad de construir *organizadamente, sistemáticamente* un cuadro de permutaciones con un número de elementos impar (al menos en lo que toca a mi experiencia) es por medio de las permutaciones cíclicas”. Y en seguida, luego de claros ejemplos, llega a la conclusión que llegaríamos todos, luego de comparar cuadros pares con los de las permutaciones cíclicas, que éstos últimos carecen del interés de los primeros. Y esta es la síntesis lógica en que desemboca Biriotti, luego de los ejemplos de las permutaciones cíclicas. —“¿Cuál es la característica más sobresaliente de un cuadro así? La banalidad. Es una sola formación de los elementos, un solo encadenamiento repetido incansablemente, sin posibilidad de mutación en sus relaciones y formalmente de muy poco interés”.

No obstante, el músico agota los ejemplos y las variaciones sobre el sistema cíclico para dejar bien sentada su tesis de la diferencia entre él y su Sistema de Estructuras por Permutaciones. —“Con todo esto quiero demostrar que si bien podemos tomar en cuenta la posibilidad de usar el sistema cíclico, su interés y su importancia son muy menores comparados con los del Sistema de Estructuras por Permutaciones. No pretendo imponer ese sistema como único, nada de eso. Entiendo, eso sí, que presenta una posible e indesdeñable solución a muchos de los problemas formales que hoy nos importan, pues la Estructura por Permutaciones es, en definitiva, una ‘técnica’ que admite la más variada diversidad de lenguajes”.

A través de todos estos conceptos vertidos se deja ver que si bien el músico ha descubierto una técnica que para él le ha sido sumamente útil, en ningún momento dice que es la única y que las otras teorías que él descarta, por su menor interés, no pueden ser desarrolladas por otros con distintos resultados.

En determinada fase de la exposición de su teoría, Biriotti hace mención de los “cuadrados mágicos”, muy apreciados por los alquimistas del Renacimiento y deja bien sentadas las diferencias entre ellos y los cuadrados del

SEP. —“En cuanto a la parte conceptual, mientras que el SEP tiene exclusiva finalidad de carácter artístico, sin ningún tipo de connotaciones, los cuadros mágicos tienen una significación simbólica, que la más de las veces es de carácter místico o mágico”. Y trae al caso uno de ellos, llamado “el de Durero” por aparecer al fondo de su obra “Melancolía”.

Luego de un extenso desarrollo sobre esta teoría, el músico nos lleva tal vez a la parte más sustancial de la misma, o sea la fundamental para la cual fue creada: su aplicación. Y al demostrar que es múltiple, lo subraya diciéndonos que sus aplicaciones son “tan diversas como la imaginación del compositor lo permita”.

El sistema es aplicable a los parámetros de sonido, es decir de alturas como a los de duración o sea de tiempo, e igualmente su uso puede determinarse separado o combinados los dos entre sí.

Igualmente se puede utilizar en obras para varios instrumentos, tal el caso concreto de “Espectros”, de “Simetrías”, de “Permutaciones”, de “Laberintos” para quinteto formado por oboe, violín, acordeón, piano y percusión; del “Trío” para violín, violoncello y piano o para un solo instrumento, como “Espirales” para piano.

En cuanto a la grafía propiamente dicha, es lógico que los números son sustituidos por signos que pueden indicar instrumentos distintos, ya sean cuerdas, vientos o percusión. Cada instrumento puede ser empleado en la forma tradicional y además en todas las que no lo son, sugeridas o indicadas precisamente por el autor. En muchos casos hay signos que suponen sonidos aleatorios. Esto en cuanto al significado de los signos que suponen sonidos, alturas y duraciones. En el caso de matices de volumen, muchas veces el compositor ha usado esos mismos signos de variados colores, como por ejemplo, todos los signos *verdes* deben traducirse como pp., los *marrones* como p., los *azules* como mp. o mf., los *rojos* como f. y los *negros* como ff. En algunas partituras se usan números en lugar de signos y éstos a su vez tienen su correspondiente traducción a los sonidos deseados por el compositor. Es indudable que, teniendo una tabla de explicación y traducción, ya sea de signos o números, muchas de estas “partituras” pueden llegar a ser leídas por quien no sepa la notación tradicional, pero pueda diferenciar sonidos.

Como consideraciones finales a su tesis de las SEP, Biriotti acota algunas conclusiones que nos parece muy acertado citar. —“*No estoy proponiendo un sistema ‘para toda ocasión’, sino un sistema de trabajo que posee determinadas utilidades tanto como limitaciones en su uso, un instrumento de trabajo que el compositor puede —y debe usar— sólo cuando lo juzgue oportuno. El compositor no debe atarse ni a esta ni a ninguna otra forma de trabajo, muy por el contrario debe estar en condiciones de trabajar con co-*

modidad con cualquier técnica —nueva o tradicional— y sentirse en libertad para decidir”.

“Sentirse en libertad para decidir” —he ahí una de las aseveraciones más inteligentes que hemos escuchado a un compositor actual. Biriotti, al contrario de muchos músicos de vanguardia, tiene una maravillosa flexibilidad que redundante positivamente no sólo en sus obras, sino en un equilibrado sentido de juzgar la música, ya sea actual o de varios siglos atrás. Y flexibilidad y equilibrio son dos virtudes muy necesarias —y bastante poco comunes— en esta época en que mucho se encasilla rígidamente.

Y él mismo, otra vez, nos da la razón a nuestros dichos, cuando afirma: —“He expuesto aquí algunas de las muchas posibilidades que este sistema nos puede proporcionar. No pretendo con ello, sin embargo, ni remotamente que ésta sea la ‘gran solución’. ¡Lejos de mí! No creo en la existencia, en la posibilidad de la última solución para cosa alguna que tenga la permanente posibilidad de desarrollo. La música, concretamente, tiene en sí una fuerza que la impele, poderosa y permanentemente por el camino de la evolución”. “Debemos tener claro que el Sistema de Estructuras por Permutaciones es, en definitiva y esencialmente, *una técnica*, una técnica de composición que admite *la más variada diversidad de lenguajes estéticos y/o estilísticos*”.

Lo interesante, volvemos a repetir, es ver, en este caso, a un compositor que nos presenta una técnica nueva, un “descubrimiento” pensamos nosotros y no lo quiere imponer forzosamente, sino en base a una explicación natural del proceso, de un desarrollo hecho por sí mismo anteriormente y concientizado y digerido objetivamente y sin pensar, como en otros casos sucede, que lo propio es siempre lo mejor. Insinuar algo con firmeza, desde el momento en que se cree absolutamente en ello, pero también con suavidad, para que los demás se sientan más alentados a probarlo y experimentarlo por sí mismos. Ahí está la gran inteligencia de Biriotti, ahí se ve el pedagogo innato que hay en él, enseñe o no, en la manera firme, convincente y a la vez suave, de exponer algo de lo cual se está tan convencido, que podría exponerse con otra preponderancia o grandilocuencia. Claro, que ambas sólo engañan a los ignorantes y a los que dudan.

Y para terminar la parte explicatoria sobre sus Estructuras por Permutaciones, permítansenos —sin comentarios previos o posteriores— citar otras de sus frases, por parecernosla relevante: —“Desde luego este sistema no sirve para suplir carencias de talento o lagunas de formación. Nadie mejor que el compositor de buena formación e información, cuyas fantasía e imaginación le son innatas para aprovechar al máximo lo que este o cualquier otro sistema le puede aportar, pues obviamente, los contenidos estéticos son proporcionados por la cuantía de la riqueza espiritual de cada creador como individuo”.

Entre 1969 y 1970 Biriotti permaneció en Buenos Aires, en el Centro La-

inoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella. Durante esa época estudió composición con Alberto Ginastera y composición electroacústica con Francisco Kröpfl. A partir de entonces, indudablemente, y de muchas de sus obras de este período, se derivan todas sus experiencias posteriores sobre las técnicas actuales de composición y por consiguiente de su Sistema de Estructuras por Permutaciones.

El haber ganado en 1970 y precisamente con "Espectros", el Premio del "II Festival Internacional de Música de Guanabara", en Río de Janeiro, fue decisivo para Biriotti. Eso lo puso en contacto con todas las nuevas corrientes de la música contemporánea en Brasil. En efecto, un año después, se trasladó a la ciudad del Salvador para dictar cursos de composición en la Escuela de Música y Artes Escénicas de la Universidad Federal del Estado de Bahía. Este fue el comienzo de una intensa labor como pedagogo, como compositor y como oboísta en esta Universidad y en otras de la parte este del Brasil. Y desde 1971 hasta estos momentos, Biriotti alterna sus actividades en el Uruguay y otros países de América y Europa con largas temporadas en el Brasil.

Fue justamente en Bahía, donde esta Universidad ocupa uno de los centros más importantes en la actualidad para la Música Nueva, donde Biriotti comenzó a esbozar esta teoría del Sistema de Estructuras por Permutaciones. Allí también, como Director y docente participó en el "III Festival de Música Nova", integrando al mismo tiempo el "Grupo de compositores de Bahía". Este es un importante y nutrido conglomerado de creadores e intérpretes y Biriotti, en su triple calidad de compositor, oboísta y conferencista tuvo en él muy activa labor.

Todo esto trajo como consecuencia que ocupara luego el atril de primer oboe en la Orquesta Sinfónica de la Universidad, así como que se le designara para ocupar el cargo de Profesor de oboe en la mencionada Escuela de Música.

A partir de 1973 y paralelamente a sus trabajos en Bahía, da cantidad de recitales como solista y cursos anuales y conferencias en el Conservatorio Dramático y Musical "Dr. Carlos de Campos" en Tatuí, Estado de San Pablo. Sus clases siempre versarán sobre los mismos tópicos, la música contemporánea y las actuales técnicas de composición. Coincidiendo con toda esta actividad son varias las orquestas y los conjuntos de cámara brasileños que estrenan sus obras.

Veamos ahora el otro mundo sonoro de Biriotti, logrado a través de años de estudio metódico y de búsqueda de nuevos efectos tímbricos en el oboe y

el corno inglés. Pero antes de llegar a estos actuales descubrimientos recorramos, un poco rápidamente, su trayectoria como instrumentista.

Casi adolescente comienza sus estudios musicales y es el violín el primer instrumento con el cual tiene contacto. Antonio Maiques primero y luego Juan Fabbri —entonces violín concertino de la Orquesta Sinfónica del SODRE— son quienes lo inician. Poco después da principio a estudios sistemáticos al ingresar en la Escuela Municipal de Música. Allí siguió cursos de armonía con el Director de la misma, Maestro Vicente Ascone y de Historia de la Música con el Prof. Lauro Ayestarán. La parte instrumental ya se encamina hacia el oboe y con el excelente instrumentista Wilfredo Cardozo (también de la Sinfónica del SODRE) inicia su aprendizaje del instrumento. Años más tarde, al radicarse en el Uruguay el oboísta francés Jean Louis Le Roux, perfecciona con él los conocimientos adquiridos.

Por dos veces seguidas gana dos becas de perfeccionamiento: en 1954 la de la Asociación de Estudiantes de Música y en 1962, cuando ya une a su condición de instrumentista la de compositor y director de orquesta, obtiene la de la Fundación Karolyi para realizar estudios en Francia.

A partir de esos años y paralelamente a su labor creativa, Biriotti entrará a formar parte de varios organismos orquestales a la vez que actúa como solista y da cantidad de recitales en nuestro país y en el extranjero.

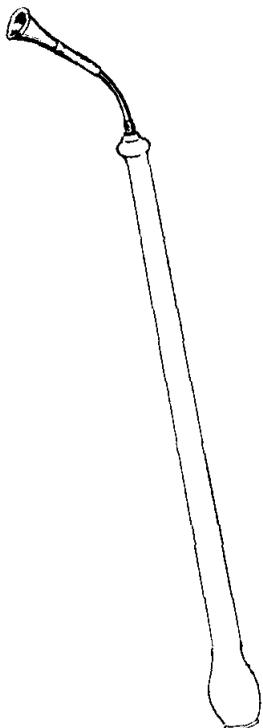
En 1958 y por espacio de dos años ocupa el cargo de Primer Oboe en la Orquesta de Cámara del Instituto Cultural Anglo-Uruguayo. Cuando se funda el grupo de Cámara Artemus, Biriotti lo integra desde su primer concierto. Este grupo ganará luego el Premio al Mejor Conjunto de Cámara, otorgado por la Casa del Teatro del Uruguay.

Otro nuevo conjunto, al cual todavía pertenece, es el Grupo Pro-Música, dedicado exclusivamente a la música de cámara.

Por varios períodos y durante el tiempo que su actividad se lo permite ha integrado la Orquesta Sinfónica del SODRE, ocupando el cargo en 1957 de Primer Oboe Solista. En el año de 1976 gana, por concurso de oposición y también en esta orquesta, el cargo de Corno Inglés.

Simultáneamente a toda esta actuación como integrante de conjuntos, ya sean sinfónicos o de cámara, el músico se dedica desde 1972 y en forma muy intensiva, a una labor de solista, con una marcada tendencia a la ejecución de la música contemporánea, poniendo en práctica todos los nuevos recursos de sonoridad por él hallados a través de años de experimentar con el oboe y el corno inglés. Recursos que a su vez, los ha introducido en sus propias obras, siendo ellas, por eso mismo, la mejor demostración de todo lo aún inexplorado que pueden todavía ofrecer instrumentos de tradición milenaria. Y a veces, si se quiere, sorpresivamente, a los oídos del oyente común.

EJ. 1:



EJ. 3:



EJ. 2:



1. Boquilla de trompa en posición natural aplicada al corno inglés.
2. Boquilla de trompa colocada invertida sobre el corno inglés. Al tubo de la misma se le ha aplicado una caña de corno inglés.
3. Boquilla de trompa colocada invertida, esta vez se usa en el oboe y también con una caña de corno inglés sobre el tubo.

En otras oportunidades el compositor usa el cuerpo del instrumento solamente, sin caña alguna. No hemos considerado necesario mostrar gráficamente esta modalidad.

Veamos cómo y de qué manera se efectúan esos cambios de timbres y sonoridades. Tomemos en primer término el oboe.

Usando solamente el cuerpo del instrumento, *sin* la caña, su sonido cambia totalmente y su timbre puede hacerse irreconocible, trayendo a la memoria alguna lejana reminiscencia de gaita.

Otro efecto, totalmente distinto del anterior, se logra aplicando al tubo del oboe sin caña una boquilla de trompa colocada *al revés* y sobre ella, es decir sobre su parte inferior, se aplica directamente una caña de corno inglés. Este sonido en sí, es totalmente nuevo y no se parece a ninguno de los instrumentos de viento conocidos; en los agudos y en algunas notas medias si sólo se oye el instrumento, podría muy bien pensarse en un sonido logrado electrónicamente.

Por otra parte esta experiencia, es decir con la boquilla de trompa colocada al revés y luego con la propia caña encima, en este caso del corno inglés, hace que este último instrumento produzca un sonido de un dramatismo y de un color totalmente insólitos, que realmente causan una extraña impresión.

Continuando con el oboe, se pueden obtener variaciones o fluctuaciones de la afinación, o fluctuaciones de altura o volumen siempre sobre una misma nota. Biriotti lo utiliza, en ese caso sobre un *si bemol*, en el comienzo del "Treno por Laura" y consigue una especie de lamento de un color tímbrico grave, en un casi vibrato insistente y obsesivo, despojado, pero de muy hondo sentido dramático.

También el músico nos hace una serie de variados ejemplos sobre cuartos de tono, ejecutados simultáneamente con la embocadura y la graduación del aire.

Otros nuevos efectos sonoros son los *glissandi*, producidos por la graduación del aire sobre la caña y el deslizamiento de los dedos sobre las llaves. Pueden realizarse sobre una sola nota o sobre un conjunto de notas, ascendentes o descendentes. Biriotti lo emplea, con un resultado muy efectivo, en la "Metamorfosis según Kafka". El sonido así conseguido tiene una característica obsesiva y angustiante, deprimente, envolvente.

En enero de 1976 se realizó en Buenos Aires, en la sede del Instituto Goethe y organizado por éste, el "V Curso Latinoamericano de Música Contemporánea". Allí dio un curso bastante fuera de lo común, dedicado a los compositores, pero él en calidad de oboísta. Y cuando el mismo Biriotti nos lo describe, nos dice: —"Claro que sólo siendo compositor podía encararlo, pues se trataba de mostrar los variadísimos nuevos procedimientos de ejecución oboística y su mejor aplicación en la música de hoy". Para completar este curso, Biriotti ofreció un recital con obras para oboe, de música contemporánea incluyendo composiciones de Juan José Iturrberry, de Alexandru Hrisanide, de Eduardo Kushnir y propias.

A mediados de 1976 y organizado por el Instituto Goethe, realizó una gira de conciertos por Córdoba, San Juan y Mendoza pasando luego a Chile, donde actuó en Santiago y en Viña del Mar. Posteriormente fue invitado en otra gira similar, por Alemania.

La obra de composición de Biriotti se inició muy tempranamente, en 1952, cuando el músico tenía 23 años y era ya un aventajado estudiante de oboe.

Bajo la guía del maestro español Enrique Casal Chapí, radicado por esa época en Montevideo, compone y estrena sus primeras obras. Son, la mayoría de ellas, para uno o dos instrumentos o para reducidos conjuntos y también breves músicas incidentales para producciones cinematográficas. Dos obras para piano solo, un "Preludio, fuga y rondó" y luego una "Sonata" con cuatro movimientos y estrenada recién en 1961, deben sumarse a sus primeras obras de cámara, tales como la "Suite para violín y violoncelo", "Dos invenciones" para oboe y corno inglés, la "Pequeña Suite" para dos clarinetes y la "Pieza para sexteto de cuerdas".

De ahí hacia adelante comienzan a aparecer algunas de sus obras para orquesta, para cuerdas muchas de ellas e impulsadas tal vez por sus primeros estudios violinísticos. Un "Allegro fugatto" para oboe y orquesta, una "Sinfonietta", el "Concertino para cuerdas", la "Suite concertante", son algunas de sus obras intermedias hasta llegar a un período de mayor madurez, logrado por Biriotti, aproximadamente en la década del 60. Antes de la culminación de su primer estilo creador, marcado por la "Sinfonía Ana Frank", nos encontramos con la gestación de otra interesante faceta del autor que nos ocupa: el Biriotti director de orquesta. Prácticamente autodidacto en este campo, recibió solamente consejos de dos directores: Lamberto Baldi y Héctor Tosar. Muy importantes los del primero de ellos, no sólo por ser un maestro de extraordinaria experiencia, sino por ser, también, quien formó nuestra sinfónica oficial. A ello debemos agregar la asistencia de Biriotti a un curso de dirección, dictado en Montevideo por el maestro francés Jean Martinón.

Estos estudios, o por decirlo mejor, esa condición innata encaminada hacia la dirección orquestal, encontró un campo propicio de experimentación al fundarse en 1957 la Orquesta de Cámara de la Asociación de Estudiantes de Música y hacerse cargo de ella. Ese primer y tímido ensayo frente a un conjunto instrumental se iba a ver robustecido al encomendársele, tiempo después, la dirección de otra orquesta estudiantil, la de las Juventudes Musicales del Uruguay. Y luego, cuando funda y dirige, por más de cinco años, su "Orquesta de arcos" ya nos encontramos frente a un director joven, pero que conoce su oficio y día a día trata de superarlo. Con la "Orquesta de arcos" estrenará también muchas de las obras de su primer período.

A partir de esos momentos, su carrera prácticamente se divide entre la

composición, la ejecución del oboe y la dirección de orquesta. Desde esa época y esporádicamente, en momentos que su labor le permite, ha dirigido sucesivamente la Orquesta Sinfónica del SODRE, la Orquesta Sinfónica de AUDEM, en el Uruguay; la Orquesta de la Universidad de Bahía, en el Brasil, y el Grupo de Experimentación Musical en Buenos Aires.

Volvamos al Biriotti compositor de mediados de los años 60. Dentro de una producción que se va haciendo bastante nutrida hay dos obras, especialmente, que merecen la atención. Y las dos, casualmente estrenadas en 1965, aunque compuestas, respectivamente, en el 63 y 64. Se trata, en primer término, del "Concertino para trompeta y cuerdas". Aunque edificado sobre una forma tradicional de tres movimientos, este concertino supone una preocupación por alejarse de lo muy trillado dentro de su género. Es una obra reveladora de una personalidad fuerte y segura y que opone ritmos muy marcados, a instantes de gran lirismo. Pero por encima de todo, es una obra que trasunta un brillante optimismo y jovialidad. La trompeta solista debe pasar a veces por momentos de extrema dificultad instrumental para sortear intrincados ritmos, de sostenido cromatismo y que, en algunos casos, se vuelcan sorpresivamente, en un discurso lírico de corte muy personal y original. Una larga frase melódica, a modo de "cadenza", constituye prácticamente todo el movimiento central, marcado como "Molto moderato". En algunos momentos de la obra Biriotti inserta trozos escritos de acuerdo a escalas arcaicas, y así podemos escuchar algunos pertenecientes a los modos lidio, frigio y eólico. Todo este conglomerado, sabiamente ordenado y distribuido, le da a este concertino un dinamismo poco usual. Esta obra fue estrenada por el autor al frente de la Orquesta de arcos el 1º de junio de 1965, actuando Walter Pintos como trompeta solista en forma muy laudable.

La otra obra de este período de los 60, a que nos referimos, es la "Sinfonía Ana Frank" que es, a nuestro criterio, la mejor obra de su primera época. Fue estrenada en el teatro "Solís", el 10 de junio de 1965, bajo la dirección de su propio autor. Musicalmente un solo clima meditativo y de gran recogimiento envuelve el movimiento único de que se compone la obra. El trabajo artesanal que realizó Biriotti en las cuerdas para conseguir ese efecto, es sumamente interesante, es una mezcla de algo denso, recio y sombrío, con instantes de poesía muy líricos y casi luminosos. Construida sobre un atonalismo muy acentuado, presenta tanto desde el plano armónico como melódico e instrumental, una notoria madurez de creatividad. La obra es, por su carácter y su intención, una oración fúnebre en memoria de la famosa niña mártir. Y ha quedado no solamente como el clásico exponente de su primer período, sino que muy a menudo se la cita hoy día como índice de obra de gran calidad. A pesar de mediar entre ésta y la producción actual de Biriotti una gran diferencia de conceptos y de estilos, existen al-

gunas características inmanentes al compositor que aparecen en las obras de ambos períodos. No obstante, la total disparidad de los lenguajes usados guardan una extraña relación, que se basa en un gran sentido lírico y un fondo de melancolía o a veces de una muy velada tristeza, no sabemos hasta qué punto concientizadas por el autor. La obra actual, estrenada no hace todavía un mes, y que tiene, en ese sentido, una relación muy directa con la "Sinfonía Ana Frank", es el "Treno por Laura". De gran sobriedad, está escrita para oboe y doce instrumentos, y es una elegía, o un "treno" en recuerdo de su joven hija fallecida recientemente. De factura totalmente contemporánea, con un clima sonoro sombrío y cargado de tensión, el compositor utiliza el oboe en cantidad de nuevos efectos y nuevas técnicas, logrando una especie de melopea obsesionante, oscura, densa, que forma el eje expresivo a través del cual se desenvuelve toda la obra. Realmente el nuevo efecto conseguido por Biriotti con el oboe y aplicado al "Treno por Laura" le da una extraña dimensión musical y emocional. Nos parecen de gran interés algunos de los conceptos vertidos por el crítico uruguayo Roberto Lagarmilla, luego de su estreno, realizado el día 19 de junio de 1976, por la Orquesta Sinfónica del SODRE, dirigida por John Carewe y actuando el propio autor como solista. Y veamos cómo también sus palabras coinciden con lo que hemos afirmado recientemente acerca de la "Sinfonía Ana Frank". Así dice —en un fragmento de una larga crónica— Roberto Lagarmilla: "Si en la hermosa Sinfonía Ana Frank para cuerdas, este músico uruguayo había logrado una expresión intensa y recogida del drama evocado por la música, en este 'Treno' (lamento), el dolor conoce una inesperada y densa transubstanciación sonora que posee increíble concentración de medios. La repetición de una sola nota ha sido muchas veces considerada como imagen de la quietud total, de la muerte: en el caso de Biriotti el contraste no procede tanto de los lineamientos melódicos, sino de la insistencia de ciertas notas graves en el oboe (moduladas en vibrato y color en una especie de lamento) frente a tenues y cambiantes atmósferas instrumentales que le sirven de esfumado telón de fondo. Hermoso y dramático es el efecto de los violoncelos lejanos que entonan una melodía pura, dentro de un clima armónico-tímbrico enrarecido".

Tenemos que señalar que tanto con ésta, como había pasado anteriormente con el estreno de "Espectros" y "Permutaciones", sucedió que, sorpresivamente y no obstante su lenguaje de avanzada, fue tomada por el público tradicional con gran entusiasmo. Y debemos tener en cuenta que no es ese, justamente, el público que sigue los estrenos de las obras de avanzada. Por ello es doblemente significativo.

Tanto ésta como otras de sus últimas obras, no están planeadas en el Sistema de Estructuras por Permutaciones. Esto nos da, una vez más, la idea

de la flexibilidad del compositor, demostrando que tal como lo ha enunciado, cada creador debe emplear para cada nueva obra la técnica que le resulte mejor o más acertada. Y es muy posible que el propio Biriotti vuelva, en obras posteriores a ese sistema o tal vez al mismo modificado, o logre aún uno mejor. Esto es, otro ejemplo del creador en la búsqueda constante, en el logro de encontrar el lenguaje que es en el momento preciso, el mejor para expresarse, sea cual fuere.

Retomemos nuevamente otras composiciones de su última producción. Del 70 adelante son alrededor de quince las obras de importancia escritas por Biriotti. Es en realidad "Espectros", con su Premio Internacional de Guanabara, la que encabeza la lista. La "causante" por así llamarla, del Sistema de Permutaciones, está concebida, como anteriormente lo esbozáramos, en secciones encadenadas, con la utilización de todo el espectro sonoro horizontal y verticalmente y el uso de "clusters", sobre la serie de variaciones planteada de acuerdo al esquema mencionado por el propio autor. "Espectros" fue conocida en su estreno en dicho Festival, en el Teatro Municipal de Río de Janeiro, en mayo de 1970, dirigida por Roberto Schnorrenberg; recién se conoció en Montevideo tres años después, en junio de 1973, en el ciclo oficial de conciertos de la OSSODRE y también allí, el gran público aplaudió entusiastamente esta obra de avanzada.

Otras tres obras de Biriotti se estrenaron en países americanos. Primero fue "Simetrías", conocida a través de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Bahía y dirigida por Ernest Widmer, en julio de 1971. Pocos meses después, en el Perú y en la Sala Alzedo, de la ciudad de Lima, son los "Laberintos" para quinteto los que conduce Edgard Valcarcel. Y en 1974, en el Teatro Municipal de San Pablo, se escucha una de sus pocas obras para piano, de esta época: "Espirales", interpretada por Eudoxia de Barros.

Luego de tantas primeras audiciones en el extranjero —y al igual que ahora con el "Treno por Laura"— finalmente se realiza en Montevideo un estreno absoluto de Biriotti. Se trata de "Permutaciones", perteneciente también al SEP, y estructurada en base a 32 instrumentos tratados casi individualmente. Así se logra un panorama sonoro —un "friso" lo han llamado algunos críticos— de textura muy liviana y excelente dosificación tímbrica. Fue estrenada por la OSSODRE con gran éxito y bajo la dirección del maestro Simón Blech, el 27 de abril de 1974. Esta obra fue seleccionada luego por la Biblioteca de la "Sociedad Italiana de Música Contemporánea".

El "Treno por Auschwitz" para coro, orquesta y cinta magnetofónica, también se basa en el mismo Sistema y fue compuesto en 1970.

Nos falta incursionar todavía en otra interesante composición de Biriotti: la "Metamorfosis según Kafka", escrita originariamente para oboe y piano, llevada y luego a una segunda versión para oboe, violín, viola, violoncello y

piano y, finalmente, a una tercera de 1975 —que es la que hemos escuchado— para oboe y cinta magnetofónica. Fue estrenada en junio de ese año y en Montevideo, en el Teatro de la Alianza Francesa, en un programa del ciclo del "Núcleo Nueva Música". La obra, muy de acuerdo a su título, está impregnada de un ambiente angustiante, misterioso, con un dejo de visión pesadillesca, onírica, si se quiere. El oboe logra por medio de glissandi y otros recursos, conseguir un sonido grave y alucinante, muy distinto por cierto, del toque fúnebre y elegíaco del "Treno por Laura".

* * *

Hemos transitado por el mundo sonoro de Biriotti, logrado simultáneamente a través de sus producciones y de sus logros de nuevas técnicas de ejecución en el oboe. Ambas disciplinas se complementan y se impulsan recíprocamente, dándonos como resultado final la imagen actual del músico, nunca definitiva desde el momento que con su temperamento proteico siempre está comenzando una nueva experimentación; o tal vez un nuevo estilo o sistema que le permita expresarse mejor para transmitir al oyente su pensamiento sonoro. No obstante ser Biriotti un músico en continuo desarrollo y en continua búsqueda —y eso se ve claramente a través de su obra—, hay varias constantes en su personalidad y en su producción que equilibran perfectamente la totalidad de su ser como creador musical.

Todas esas virtudes permanentes hacen que su obra, aún desde la más temprana hasta la más avanzada, tengan características comunes que son, precisamente, las encargadas de mantener ese equilibrio tan propio de este compositor y no fácil de encontrar en los músicos de hoy.

Biriotti es un músico serio, honesto y auténtico con sí mismo, que compone por propia necesidad y no para "mostrarse". Un estudioso que siempre nos dará el resultado de algo largamente elaborado y pensado y nunca una improvisación. Las improvisaciones, tan propias de estos momentos, pueden resultar —si resultan— una vez y por casualidad.

Biriotti es un músico sólido, con una extraña condición para un compositor actual, que es un innato don melódico. Más extraño aún si se sabe "dosificar" tal como él lo hace, con una severa austeridad. Aun dentro de lo más recio y duro siempre hay un fondo, casi inadvertido a veces, de lo que podríamos llamar un "sentimiento" melódico. Y este "sentimiento", aunado a las nuevas corrientes de expresión y aún a la electrónica, es casi otro hallazgo expresivo —que no sabemos ciertamente si el autor lo concientiza— tan grande como sus Sistemas de Estructuras y sus logros de ejecución instrumental.

Por otro lado, estamos seguros que su doble calidad de intérprete y compositor —creemos que la dirección orquestal no influye en ello— lo hace

multifacético. Ese mismo interés que pone un día al ser solista en un concierto de Vivaldi y lo usa al siguiente al ejecutar el solo en el "Concertino para oboe" de Brenno Blauth y al otro en sus obras, le da una flexibilidad de captación e interpretación y una elasticidad de conceptos sumamente saludables. Y no dudamos que, al mismo tiempo, beneficien su propia labor de creación.

Porque, he aquí que hemos llegado a lo medular e importante: podemos decir que en Biriotti hay un creador. Y todas esas condiciones que parecería se dan en él casualmente, son solamente las necesarias en su caso particular, para que ese creador pueda producir con honestidad.

LEON BIRIOTTI

Ficha biográfica

- 1929 Nace en Montevideo (Uruguay) el 1º de diciembre.
- 1942 Comienza estudios de violín con Antonio Maiques; los perfecciona luego con Juan Fabbri.
- 1949 Ingresa a la Escuela Municipal de Música. Estudia:
Composición, con Enrique Casal Chapí;
Armonía, con Vicente Áscone;
Cultura Musical, con Lauro Ayestarán;
Oboe, con Wilfredo Cardoso;
Perfecciona el oboe con Jean Louis Le Roux.
- 1952 Su música incidental para el film "El hijo" recibe mención en un concurso organizado por Cine Club del Uruguay.
- 1954 Gana beca de estudios de la Asociación de Estudiantes de Música (AEMUS).
- 1957 Funda y dirige la Orquesta de Cámara de AEMUS.
- 1957 Su "Suite para violín y violoncelo" gana el Premio de AEMUS.
- 1958 Primer oboe de la Orquesta de Cámara ICAU.
- 1962 Gana la beca de la Fundación Karolyi para realizar estudios en Francia.
- 1965 Funda y dirige la "Orquesta de arcos".
- 1965 Integra el grupo de cámara "Artemus" (Premio al mejor conjunto de cámara del año).
- 1965 Comienza sus actuaciones como director frente a orquestas profesionales: OSSODRE, AUDEM, etc.
- 1966 Funda y dirige la Orquesta de Cámara de las Juventudes Musicales del Uruguay.
- 1966 Su "Sinfonía Ana Frank" es proclamada como el Mejor Estreno Sinfónico Nacional del Año.
- 1969 Ingresa en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella de Buenos Aires. Estudia con: Alberto Ginastera, Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, Gabriel Brncic.
- 1970 "Espectros" gana el Premio en el II Festival de Música de Guanabara (Brasil).
- 1971 Comienza sus actividades didácticas (en composición y en oboe) y sus conferencias en la Escuela de Música y Artes Escénicas de la Universidad Federal de Bahía (Brasil).
- 1973 Comienza su actividad docente en el Instituto Superior de Educación Musical Joao Pessoa y en el Conservatorio Dramático y Musical "Dr. Carlos de Campos", en Tatuí (Brasil).
- 1974 Dicta curso de Complementación Artística en Itabuna (Brasil).

- 1974 "Permutaciones" es seleccionada por la Biblioteca de la Sociedad Italiana de Música Contemporánea.
- 1976 Gana, por concurso de oposición, el cargo de Corno Inglés en la Orquesta Sinfónica del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (OSSODRE), Montevideo, Uruguay.
- Desde 1971 Dicta cursos y conferencias en varias universidades e institutos culturales. Asiste a festivales internacionales en su doble calidad de compositor y oboísta. Inicia giras de conciertos como solista por América y Europa, especializándose en la interpretación de la música contemporánea.

Catálogo de obras

Índice cronológico por fechas de composición

- 1952 SUITE, para violín y violoncello.
LOS ÉXTASIS DE LA MONTAÑA, para voz e instrumentos.
DOS INVENCIONES, para oboe y corno inglés.
PEQUEÑA SUITE, para dos clarinetes.
Música incidental para el film "El hijo".
- 1953 SUITE CONCERTANTE, para violín y orquesta.
PRELUDIO, FUGA Y RONDÓ, para piano.
ALLEGRO FUGATTO, para oboe y cuerdas.
- 1955 EL PASEO DE BUSTER KEATON, cantata de cámara.
SONATA, para piano.
- 1957 SINFONIETTA.
PIEZA BREVE, para sexteto de cuerdas.
MIKROS, ensayo tímbrico para ocho instrumentos.
- 1960 CONCERTINO PARA CUERDAS.
Música incidental para el film "El caballo que hablaba".
- 1962 Música incidental para el film "Remolcadores".
- 1963 CONCERTINO PARA TROMPETA Y CUERDAS.
TRÍO, para oboe, clarinete y fagot.
- 1964 ANA FRANK, sinfonía en un movimiento para cuerdas.
ROMANZA SEFARADI, para violín y piano.
"DE DÍA ERA, DE DÍA...", para voz y violoncello.
- 1965 SEGUNDA SINFONÍA, para cuerdas.
CUARTETO DE CUERDAS.
ROMANZA SEFARADI, versión para guitarra.
- 1967 SONATA, para violín y piano.
- 1968 TERCERA SINFONÍA.
- 1969 CUARTA SINFONÍA.
MONTAIRES, para piano, celesta y cuatro percussionistas.
- 1970 ESPECTROS, para tres orquestas.
CRISTALES, para cuerdas.
PERMUTACIONES, para orquesta.
- 1970 TRENO POR AUSCHWITZ, para coro mixto, recitante, cinta magnetofónica y orquesta.
SIMETRÍAS, para nueve instrumentos.
LABERINTOS, para cinco instrumentos.
TRÍO, para violín, violoncello y piano.
"DE LA MELANCOLÍA Y EL SUICIDIO...", para doble coro masculino y recitante femenina.
ESPIRALES, para piano.
EN LA MORADA DE LA MUERTE, electrónica.
- 1971 VIOLA OBLIGATO, para viola y doce instrumentos.
- 1973 PARÁNGO, para oboe y doce instrumentos de cuerda.
- 1974 SOLES, para orquesta.
METAMORFOSIS SEGÚN KAFKA, para oboe y piano.

- METAMORFOSIS SEGÚN KAFKA, segunda versión, para oboe, violín, viola, violoncello y piano.
1975 METAMORFOSIS SEGÚN KAFKA, tercera versión, para oboe y cinta magnetofónica.
TRENO POR LAURA, para oboe y doce instrumentos.

BIBLIOGRAFIA

- *Compositores de América*, vol. 13 (1967), editado por la OEA.
Salgado, Susana, *Compositores musicales uruguayos*. Edit. Bibl. Poder Legislativo, Montevideo, 1969.
———, *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Edit. Bibl. Poder Legislativo, Montevideo, 1971.