# *Carlos Riesco Grez*
# *Premio Nacional de Arte, mención Música 2000**

por
*Santiago Vera Rivera*

## CLAVES DE APROXIMACIÓN

El recién iniciado verano de 1925 fue inolvidable, el sol de la mañana con todo su esplendor brillaba sobre la ciudad de Santiago, reflejando un colorido contraste entre el verde de las montañas y el azul intenso del cielo. Sus habitantes casi en éxtasis disfrutaron de un paisaje maravilloso e irrepetible. Para los santiaguinos era un regalo de una navidad anticipada y para el país también lo era, ya que ese día 23 de diciembre nació Carlos Riesco Grez. En ese mismo año, algunos meses antes, también nacieron Gustavo Becerra Schmidt (actualmente radicado en Alemania y Premio Nacional de Arte, mención música en 1971) en Temuco y Darwin Vargas Wallis (1925-1988) en Talagante. Por otra parte, el mundo perdió a Erik Satie (1866-1925), un creador inolvidable, pero recibió a cambio, en Francia a Pierre Boulez y en Italia a Luciano Berio. En consecuencia, se puede afirmar que en 1925 se formó un quinteto de compositores que nos han legado un patrimonio musical de un valor incalculable.

Nuestro compositor nació bajo el signo zodiacal de Capricornio, al igual que Juana de Arco, Benjamin Franklin, Albert Schweitzer, Pablo Casals y Martin Luther King. Por ello no es extraño que su naturaleza esté encadenada por Saturno. El severo planeta de la disciplina le exige un comportamiento tranquilo, acciones prácticas y seriedad de intención. Su personalidad irradia una tenue melancolía y gravedad. Trabajador persistente y de una admirable resistencia a las provocaciones, presiones y decepciones. Pacífico por excelencia, rinde culto a las tradiciones y al respeto por el empleo del lenguaje. El correr de los años por él no pasará ni física ni espiritualmente. Los lazos familiares le inspiran un sentimiento muy próximo a la reverencia y devoción. Dotado de un fino sentido del humor que le posibilita reírse de sí mismo en más de alguna ocasión. Su humanismo es tan fuerte, que no escatima esfuerzo en dar sin pedir nada a cambio. Su romanticismo es ocultado por una ligera timidez. Amante de los libros, el arte, la buena mesa y por sobre todo de la naturaleza.

*Los dibujos musicales son de Raúl Donoso.

*Revista Musical Chilena*, Año LV, Enero-Junio, 2001, N° 195, pp. 8-34

Con estos códigos secretos descubiertos, podemos acercarnos mejor al compositor y entender su fortaleza espiritual, ya que siendo muy niño estuvo a las puertas de la muerte. Sin embargo, fue capaz de resistir la enfermedad severa que lo mantuvo por largo tiempo en cama, con el más eficaz de los tratamientos, el que consistía en dosis diarias de amor a la música, a través de un acordeón que le regalaron sus padres. La música fue la armadura que lo protegió y, por agradecimiento hacia ella, jamás la abandonó.

Fue el tercero de los cinco hijos del matrimonio conformado por el ingeniero civil Carlos Riesco y doña Olga Grez Irarrázaval. Su familia no era particularmente aficionada a la música y, por ello, es enigmático el amor que el compositor manifestó desde su primeros años de vida por este arte, sentimiento que queda claramente expuesto en una entrevista concedida al diario *El Mercurio,* donde se afirma que "por iniciativa propia apenas tenía seis años cuando les pidió a sus padres que le pagaran clases de piano", y más adelante el propio compositor comenta: "Insistí tanto, que mi papá arrendó un piano para las clases; ellos pensaban que esto sería pasajero". En seguida el articulista señala que "el gusto le duró poco, a los nueve años enfermó de bronconeumonía y estuvo un año en cama. Ya de alta, el médico le dijo que se olvidara del piano". Afirma Carlos Riesco: "Estudiar el instumento implica un desgaste físico muy grande y debido a la enfermedad yo ya no estaba en condiciones". Prosigue la entrevista señalando que "entonces, como consuelo, su padre le regaló un acordeón. Aunque había teclas, no era lo mismo, así cuando cumplió los quince años llegó con la novedad a su casa: se había matriculado de nuevo en un curso de piano. Convencidos de que nada lo apartaría de la música, sus padres cedieron y lo apoyaron. No en vano, desde pequeño cantaba influido por la radio, y cuando ya tuvo la edad suficiente, la secretaria de su padre, fanática de la ópera, comenzó a llevarlo al teatro. De aquellas incursiones infantiles recuerda con gracia la ocasión en que, durante una escena de *Tosca,* la protagonista del drama de Puccini salta al vacío. Sin embargo, más que dramática la escena fue cómica. El ímpetu del salto, y quizás la buena calidad de los resortes del colchón sobre el cual caía la *prima donna* –oculto a los ojos del público–, devolvieron del vacío por un instante a la suicida". Más adelante, Riesco dice: "Me di cuenta que llevaba la música dentro; no podía estar sin ella", y posteriormente afirma: "Soy un convencido de que no se puede obligar a estudiar música a quien no le gusta, porque puede ser algo tan denso y aburrido. Pero si se tiene la vocación, no hay cómo evitarlo"[1].

Sus estudios primarios y secundarios los realizó en el colegio inglés Grange School, cuya sólida formación moral lo marcará el resto de su vida, transformándolo en un perfecto "gentleman" londinense, según palabras del compositor Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987)[2]. Al finalizar sus estudios en 1943, ingresó a estudiar composición en la Universidad de Chile con Pedro Humberto Allende (1885-1959). Previamente a su ingreso a la universidad, estudió teoría y solfeo con el prestigioso profesor Luis Vilches, y piano con el renombrado Fedor Gleboff. La relación musical que se produjo con el maestro Allende fue muy especial, tal como se refleja en una anécdota que cuenta el propio Riesco: "El mismo

[1]González S. 2000: A 12.
[2]Santa Cruz 1988: 286-287.

año que recibió el Premio don Pedro Humberto Allende (1945) y teniendo yo 20 años, compuse mi primera obra, *Semblanzas chilenas,* para piano con tres movimientos: *zamacueca, tonada* y *resbalosa.* Esta obra pretendía dedicársela a mi maestro y con ese objetivo se la mostré para su análisis y comentario. Allende, al escucharla, me miró severamente y me dijo: '¡Es muy fea!' Por supuesto que tan lacónico comentario me hizo desistir de la dedicatoria". Esta anécdota viene a demostrar el gran sentido del humor que nuestro compositor posee, porque cada vez que la cuenta ríe hasta las lágrimas. No debe extrañar que su primera obra reflejara su apego a tradiciones chilenas, pues desde pequeño pudo apreciar y valorar el folclore de la zona central y la riqueza de la cultura mapuche, al tener sus padres propiedades en Catemu, en San Felipe, y en Quintrilpe, Temuco. En la misma época, la enorme generosidad de Carlos Riesco lo impulsa a donar, de manera absolutamente reservada, numerosos instrumentos mapuches al Instituto de Investigaciones Folclóricas de la Universidad de Chile.

Nuestro desarrollo musical, en la corta historia de la música docta chilena, fue posible gracias a la labor realizada por un gestor cultural extraordinario: Domingo Santa Cruz Wilson (Premio Nacional de Arte, mención música en 1951), quien en 1940 creó el Instituto de Extensión Musical (IEM), organismo que permitió la fundación de numerosas instituciones musicales, las que en definitiva promovieron un desarrollo músico-cultural desconocido hasta ese período en nuestro país. Fue en esa época que Santa Cruz y Riesco iniciaron una amistad que los uniría hasta la muerte del primero en 1987, a pesar de la diferencia de edad que existía entre ambos. Por esta amistad se atreve Carlos Riesco a solicitarle a Santa Cruz que interceda con sus padres para que le permitan viajar a perfeccionar sus estudios musicales en Estados Unidos. Domingo Santa Cruz Wilson escribe en su Discurso de recepción a Carlos Riesco como miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes: "A fines de 1946, Carlos Riesco, joven compositor recién egresado del curso de Pedro Humberto Allende, llegó a mi casa a pedir un extraño favor: que concurriera a la suya, a un almuerzo familiar en pleno, en el que sus padres y hermanos deseaban oír mi parecer antes de aceptar el pedido que les había hecho de costearle un tiempo de estudios en Estados Unidos. Convine, por cierto en ir; resolví manifestar allí el convencimiento que me asistía de estar ante un joven de evidente talento, de espíritu estudioso, músico, diría, 'sin remedio', desde que era uno de los primeros casos por mí vistos, muchacho de su posición, que se alejara de todos los convencionales caminos –abogado, médico, ingeniero, etc.–, para lanzarse en el incierto y a todas luces absurdo de la composición musical. Agradecí, además, la confianza que en mí se depositaba. Un día primaveral y caluroso llegué hasta la mansión espaciosa y elegante que su padre poseía entonces en la calle Agustinas, cerca de la Plaza Brasil. La mesa de comedor era solemne, grande, y en torno de ella se hallaba reunido, lo que más que familia, denominaría el clan. D. Carlos Riesco, padre, a quien no conocía, me recibió escrutador y severo. Era mucho mayor que yo. Con la madre de nuestro académico, Olga Grez Irarrázaval, había habido en cambio, un acercamiento y amistad; el resto de los comensales, algunos aún niños, miraba a este inesperado huésped con mal disimulada curiosidad. Mis opiniones respecto del caso fueron afirmativas y sin ninguna duda: si la familia –hecho poco frecuente entre nosotros- en vez de solicitar ayudas estatales que podían favorecer a algún joven carente de recursos, estaba en situación de

enviar al músico a perfeccionarse al extranjero, debía hacerlo. Constituía no sólo un ejemplo, sino, además, un efectivo servicio a la cultura del país. Así fue como, en enero de 1947, partió nuestro amigo rumbo a Nueva York"[3].

Carlos Riesco recuerda su partida a Estados Unidos en la entrevista concedida al diario *El Mercurio* de la siguiente forma: "Para mí fue importante, porque había muchos autores que acá no se conocían, como Bela Bartók. Tuve la ocasión de conocer mucha música"[4]. En el período de 1947 a 1949 estudió en Tanglewood con David Diamond y con Aaron Copland; ambos compositores estadounidenses fueron alumnos de la "maestra de música del siglo XX", Nadia Boulanger (1887-1979). Simultáneamente fue alumno de piano de Rafael Silva (alumno destacado de Claudio Arrau) y de composición con Oliver Messiaen (1908-1992), una de las figuras musicales más importantes del siglo XX. Riesco cuenta una anécdota extraordinaria que le sucedió con el maestro Messiaen: "El maestro me pidió que le mostrara una obra contrapuntística; le llevé la *Passacaglia y fuga* para piano (obra de examen que tuve que crear para ingresar a la New York University); el maestro, sentado en su escritorio, la analizó y leyó con sumo cuidado todas sus páginas; al final me aconsejó algunos cambios para mejorar su desarrollo, sugerencias que tomé muy en cuenta y que obviamente las realicé. Mi sorpresa fue mayúscula cuando Messiaen días después interpretó mi obra enteramente de memoria".

En esa misma época dirigieron la Orquesta Sinfónica de Chile los afamados maestros europeos Erich Kleiber, Fritz Busch y Hermann Scherchen. En nuestro país estos grandes directores dirigieron obras de Pedro Humberto Allende, René Amengual (1911-1954) y Domingo Santa Cruz. Los conciertos programados con las obras de estos compositores fueron grabados con la mejor tecnología disponible en aquellos tiempos. Es importante destacar que, por esos años, Europa vivía el drama de la posguerra. Esa situación dramática imposibilitó la realización de registros sonoros de estos maestros, aun cuando estaban en el apogeo de sus carreras. El actual archivo sonoro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile posee las grabaciones mencionadas anteriormente, las que tienen un valor patrimonial incalculable para el país. La gestión que realizó Carlos Riesco en Estados Unidos permitió la llegada a Chile de los equipos de grabación más sofisticados de esa época, lo que permitió iniciar registros sonoros permanentes de las obras de los compositores chilenos y universales. Domingo Santa Cruz Wilson escribe en su Discurso de recepción comentado anteriormente: "Debo añadir que durante su permanencia en Estados Unidos, Riesco cumplió numerosos encargos de la Facultad de Bellas Artes –integrada entonces tanto por músicos como artistas plásticos– y ayudó en un hecho de importancia: el envío a Chile de gran parte del obsequio de equipos hecho en tiempos de Roosevelt por el Secretario de Estado, Mr. Summer Welles, a través de las oficinas del Coordinador de Asuntos Culturales, Nelson Rockefeller, el actual Vicepresidente de su país, indebida e inexplicablemente retenidos en Nueva York por un abusivo despachador de aduanas, por desgracia chileno. Nuestro amigo logró, sin violencia pero con efectiva y amenazante notificación, traerlo al cumplimiento de su deber. Fue así como, en corto tiempo, recibimos gran número de bultos conteniendo repuestos indispensables,

[3]Santa Cruz 1988: 280.
[4]González S. 2000: A 12.

materiales y equipos utilísimos de duplicación y copia tanto de fotostáticos como de microfilm"[5].

De regreso al país en 1949, Carlos Riesco es elegido miembro de la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC) y fue nombrado secretario del Instituto de Extensión Musical (IEM) de la Universidad de Chile. Posteriormente llegó a ser presidente y director, respectivamente, de ambas instituciones. Tres años más tarde, en 1952, Riesco viajó a México a estudiar con el prestigioso compositor español Rodolfo Halffter (1900-1987), quien se exilió en ese país después de la Guerra Civil española. Al año siguiente se trasladó a París y en el lapso de tres años desarrolló una intensa vida musical al interior de la Sociedad Internacional de la Música Contemporánea (SIMC), trabajando en el directorio junto al compositor francés Arthur Honegger (1892-1955). Paralelamente, estudió con la notable y exigente maestra francesa Nadia Boulanger, junto con el reconocido compositor argentino Astor Piazzolla (1921-1992). Durante su estadía en Europa, su obra *Cuatro danzas* para orquesta fue seleccionada para el Festival de la SIMC de 1954 en Haifa (Israel). Al año siguiente el Ballet de France estrenó en el Festival de Santander, en España, su ballet *La Candelaria* y luego la misma compañía la presentó en Zagreb en la ex Yugoslavia. En nuestro país, en 1955, fue grabada por la recién creada Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal de Santiago, bajo la dirección de Juan Matteucci (1921-1990), uno de los fundadores de la señalada orquesta (ver foto 1).

*Foto 1.* Carlos Riesco trabajando en la partitura del ballet *La Candelaria* en Santander, España.

[5]Santa Cruz 1988: 281.

Nuestro compositor siempre gestionó proyectos que ayudaran a la promoción y difusión de las obras musicales, especialmente de sus colegas. Destaca en este sentido su labor como secretario del Instituto de Extensión Musical (IEM) en la década del 50 y desde 1966 hasta 1973 como director. Un año más tarde, según queda establecido en la *Enciclopedia Temática de Chile,* "deja de operar la Ley N° 6.696, que reglamentaba su financiamiento, deducido de un porcentaje del impuesto a los espectáculos"[6]. Cabe consignar que su trabajo en el Instituto de Extensión Musical fue en gran parte "ad honorem". Posteriormente y siguiendo con su compromiso de vida para con la promoción, estímulo y difusión de la música docta chilena, creó en la década del 80 junto al recordado maestro Juan Amenábar (1922-1999) el sello fonográfico EUTERPE, con el que lograron editar varios fonogramas con obras de compositores chilenos.

Con algunas claves y enigmas develados, estamos en condiciones de comprender por qué en el presente, y a pesar que podría Carlos Riesco estar dedicado sólo a dar cumplimiento a los numerosos encargos de obras musicales, sigue en forma infatigable con la tarea de impulsar la edición de discos compactos con obras de compositores chilenos, videocasetes con exposiciones de obras de artistas plásticos y de obras teatrales chilenas. Sus convicciones a este respecto las señala en la entrevista a la que ya se hiciera referencia: "Estamos preocupadísimos por lograr difundir la música chilena. No se conoce, fundamentalmente, porque no hay grabaciones. Y si a esto sumamos que, salvo notables excepciones, las orquestas y conjuntos de cámara no interpretan ni siquiera cuando salen de gira obras de chilenos, estamos mal". En la misma entrevista más adelante, declara: "Afuera tienen un gran respeto [por la música chilena]. Por el contrario, la gente tiene un prejuicio en Chile: es malo por ser chileno. Es una manera de ser, no sé si es la influencia topográfica, las montañas que nos achatan. A mi juicio, no hay nada que distinga mejor la idiosincrasia de un pueblo que su música, y no me refiero sólo al folclor". En otro párrafo y refiriéndose a la citación que le hiciera llegar la Comisión de Educación y Cultura del Senado para que diera su parecer respecto a la inclusión de la categoría de artes musicales en la actual ley de premios nacionales, manifestaba lo siguiente: "Yo dije que esto tenía una importancia muy grande, porque pone en el tapete a un artista que, por lo general, es absolutamente desconocido". A uno de los honorables le pareció exagerado su comentario y Riesco, sin perder tiempo, lo instó a mencionar una obra de Alfonso Letelier (1912-1994), Premio Nacional de Arte 1968. "Se puso verde y me dijo: 'Esta es una zancadilla'. Entonces hice la misma pregunta al resto de la comisión, y nadie la respondió"[7].

El jueves 31 de agosto de 2000, Carlos Riesco Grez fue galardonado con el Premio Nacional de Arte mención Música. En la ceremonia oficial realizada el 10 de octubre de 2000 en el Salón de Honor de la Cancillería, la Ministra de Educación, señora Mariana Aylwin, señalaba su "notable trayectoria, amplitud e importancia de su obra como compositor; por su destacada y permanente labor de difusión, promoción y estímulo a la creación musical chilena, y también por la exce-

[6]Peña, Torres y Meléndez 1988: 46.
[7]González S.2000: A 12

lencia de su trabajo como secretario del Instituto de Extensión Musical (IEM) en la década del 40-50".

En esta oportunidad en que la *Revista Musical Chilena* rinde un merecido homenaje al nuevo Premio Nacional de Arte mención Música 2000, maestro Carlos Riesco, estimo oportuno recoger las palabras escritas por Domingo Santa Cruz Wilson en su discurso de recibimiento de Carlos Riesco como nuevo miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes: la música de Riesco "es de expresión sobria, sintética, elaborada con buen gusto y reúne la ironía con la tristeza quieta y soñadora. ¿Cómo compendiarla en breves comentarios? En él no hay desvíos, ni sendas musicales paralelas; posee un estilo que en el transcurso de los años se hace más seguro y personal y, curiosamente para lo antes observado en torno a su objetividad, su 'Sachlichkeit', dirían los alemanes, se dirige ahora hacia un mundo eminentemente dramático. Nos acercamos. El camino que en adelante siga que, espero sea largo y fecundo, lo ignoramos, pero es ascendente y debe serlo mucho más"[8].

## CLAVES PROPIAS DE APROXIMACIÓN

Para la cabal comprensión y mejor conocimiento de su pensamiento y quehacer artístico, es fundamental conocer las claves propias de Carlos Riesco, las que necesariamente tienen que ser entregadas por él mismo.

Nos adentramos en sus reflexiones con las siguientes preguntas:

SVR - ¿Qué síntesis podría hacer de su iniciación en la música y de su dilatada actividad creadora?

CRG - Desde muy temprana edad, a los seis años, tomé conciencia plena de que la música ejercía una atracción muy fuerte en mi ser. En efecto, mientras jugaba, solo o acompañado, siempre cantaba melodías que me brotaban espontáneamente en mi imaginación. También me acompañó el deseo de aprender a tocar algún instrumento, especialmente piano, por ser este un instrumento que había tenido la oportunidad de conocer en casa de mis abuelos paternos. Durante un período de tres años tuve clases particulares, habiendo hecho un progreso bastante importante. Desgraciadamente, al poco tiempo después de haber cumplido los nueve años, mi salud se vio afectada por una bronconeumonía, enfermedad muy grave en aquellos años, que me obligó a guardar cama durante un año. Debido a esta dolencia, debí interrumpir mis estudios de piano durante varios años, estudios que pude reanudar recién al cumplir los quince años. En paralelo, también comencé entonces los estudios de teoría y solfeo con el profesor Luis Vilches, quien se preocupó, especialmente, de ir afinando, paso a paso, la capacidad de mi oído interno, disciplina que me permitió comenzar a anotar mis primeros intentos en el arte de componer. Debo reconocer que fue Luis Vilches el profesor que con mayor fuerza me aconsejó que me dedicara al estudio profesional de la música. Es así, entonces, que al finalizar los estudios secundarios en 1943, el profesor Vilches me puso en contacto con el compositor Pedro Humberto Allen-

[8]Santa Cruz 1988: 290.

de y pude iniciar mis estudios de armonía, contrapunto, formas musicales e iniciar, seriamente, la composición musical; en paralelo, seguía los cursos de historia de la música que impartía Jorge Urrutia Blondel en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, sin abandonar, por cierto, los estudios de piano, pero ya en calidad de ramo secundario.

En 1945, queriendo rendir un homenaje a Pedro Humberto Allende, compuse las *Semblanzas chilenas*, obra que no le gustó para nada a Allende, por el uso armónico que yo hacía de las segundas mayores y menores, queriendo recordar el desajuste, que se produce, en el campo, entre la voz del cantante y la afinación de la guitarra, no siempre coincidente, desajuste que a mi oído resultaba muy atractivo. A partir de entonces se fue produciendo un distanciamiento cada vez mayor con Allende. Domingo Santa Cruz, el decano de la Facultad, me recomendó entonces partir a los Estados Unidos, ya que la situación en Europa era muy difícil, debido a las consecuencias que había dejado el prolongado conflicto armado, la Segunda Guerra Mundial, en ese continente.

Ya instalado en Nueva York comencé los trámites para entrar a la New York University (N.Y.U.). En calidad de prueba de examen, se me pidió componer la *Passacaglia y fuga*, obra que originalmente fue escrita para piano y que más tarde estando en México (1951) fue recompuesta, esta vez para orquesta de cuerdas, versión definitiva que fue estrenada en Ciudad de México, dirigida por el compositor y director de orquesta Luis Herrera de la Fuente. Al poco tiempo, tuve la oportunidad de conocer al compositor Aaron Copland, quien me invitó a formar parte del curso de composición que él impartía durante el verano en la escuela de Tanglewood (1947). Además, Copland me sugirió que no siguiera el curso de composición en la N.Y.U., sino que solamente los cursos de instrumentación y orquestación con Phillip James y los de musicología e historia de la música con el afamado profesor Curt Sachs, que había logrado escapar poco antes de la guerra desde Alemania, para refugiarse en los Estados Unidos.

Por estas razones entré a estudiar en una academia particular que dirigía David Diamond. Durante el verano de 1949, fui admitido nuevamente en Tanglewood, esta vez en el curso que impartía Olivier Messiaen en composición. Debo reconocer que este compositor ejerció una gran influencia en mi desarrollo musical. En efecto, al examinar mis primeras obras me dijo: "En algunos compases me encuentro con elementos musicales que me son novedosos, además hay otros elementos que no revisten mayor interés; usted posee una gran ventaja sobre mí y es que no tiene el peso de un Debussy sobre sus espaldas. Siéntase libre para componer lo que usted quiera y, por ningún motivo, imite lo que hacemos los europeos".

De vuelta en Chile, a fines de 1949, a petición de Enrique Iniesta compuse el *Concierto* para violín y orquesta, 1951, y comencé a trabajar al año siguiente en las *Cuatro danzas*. Entre 1951-52 estudié en México con Rodolfo Halffter, compositor español, y en abril de 1952 me trasladé a Francia, estudiando hasta 1955 con Nadia Boulanger; durante la estada en Francia terminé de componer las *Cuatro danzas*, el ballet *La Candelaria* y *Sobre los ángeles* para voz y piano, sobre textos de Rafael Alberti.

Durante la estada en Europa participé como representante chileno en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (S.I.M.C.) que tuvo

lugar en Salzburgo, Austria, donde fui elegido miembro de la Comisión Directiva de la SIMC (1952-1955) y delegado de la SIMC ante el Consejo Internacional de la Música de la Unesco (1952-55) (ver foto 2).

*Foto 2.* Reunión de la SIMC en Salzburgo. Mario Peragallo (Italia); Carlos Riesco y Alfonso Letelier (Chile); Matyas Seiber y Benjamin Frankel (Inglaterra).

Desde 1956, de vuelta en Chile, desarrollé una variada labor en el terreno de la composición, la crítica musical (*Diario Ilustrado* y *Zig-Zag*) y en musicología, junto a Eugenio Pereira Salas. Además me cupo una importante participación en el Instituto de Extensión Musical, primero como secretario técnico (1950-51) y luego como director entre 1966 y 1973. En mi calidad de director del IEM, está la puesta en marcha desde 1967 de una radioemisora orientada hacia la difusión de la música europea, latinoamericana y muy especialmente de la música chilena. Igualmente se pudieron fomentar los intercambios de artistas chilenos y extranjeros, con el propósito de descentralizar, dinamizar y diversificar la actividad extensional del Instituto, y se impulsó la creación de diversos conjuntos de cámara con las primeras partes de la Orquesta Sinfónica (Quinteto Hindemith de vientos, el Conjunto de Percusión, etc.) y también el Conjunto de Cámara del Ballet Nacional y la Opera de Cámara del IEM, dirigido por Clara Oyuela, con la finalidad de dar una apertura a otras formas de expresión que también estuvieron al servicio de los compositores chilenos.

SVR - Don Domingo Santa Cruz Wilson escribió en su discurso de recepción al académico Carlos Riesco Grez que su obra podría encuadrarse en tres etapas y en base a esta opinión, estimo que las etapas con sus obras más importantes serían las siguientes:

Período de 1945 a 1955, *Semblanzas* para piano, *Passacaglia y fuga*, *Concierto* para violín y orquesta, *Cuatro danzas* para orquesta.

Período de 1955 a 1965, *La Candelaria* (ballet), *Sonata* para piano, *Concierto* para piano y orquesta.

Período de 1965 en adelante, *Sinfonía De profundis* para voz y orquesta, *Mortal mantenimiento* para voz y orquesta, *Compositio concertativa* para violín y piano.

De las tres obras más relevantes de cada período, ¿cuál es, a su juicio, la obra que refleja con más claridad el grado de desarrollo en cada una de las etapas señaladas y qué factores musicales son los que así lo determinan?

CRG - El *Concierto* para violín, compuesto en 1951 y estrenado ese mismo año por Enrique Iniesta bajo la dirección de Víctor Tevah, representa la obra de mayor envergadura de este primer período, donde por primera vez me enfrentaba a la necesidad de lograr un equilibrio sonoro entre el instrumento solista y el conjunto orquestal. De igual manera, me resultó una nueva experiencia enfocar una claridad y equilibrio fraseológico en el tratamiento melódico y un mayor empleo de las cualidades timbrísticas que ofrece la orquesta. Finalmente, debí trabajar en profundidad el desarrollo formal y el debido contraste que había que lograr entre los tres movimientos.

La oportunidad de escuchar la obra apenas terminada me permitió corregir los defectos de instrumentación y equilibrios sonoros durante mi estada en México, y dejar así una versión definitiva.

Del segundo período, siento que el ballet *La Candelaria* fue una experiencia muy valiosa, puesto que estaba sujeto a un argumento determinado que había que ilustrar mediante los medios musicales y, a la vez, permitir el desarrollo de la danza, manteniendo la unidad formal de la composición.

La obra se sostiene a sí misma en cuanto composición musical, lo que me pareció un adecuado logro, considerando la falta de experiencia que tenía en este tipo de creación.

En el tercer período, la composición de la *Sinfonía De profundis* constituyó un desafío muy importante, por cuanto la impetración que representa el texto tan expresivo de este salmo bíblico constituía de por sí un reto. De hecho, lo primero que compuse fue el *Salmo* y luego un primer movimiento que estuvo enfocado a plantear un aumento continuo de tensión, buscando así mediante esta tensión en aumento la justificación anímica que lleva al hombre a impetrar a Dios. No me pareció necesario agregar un tercer movimiento, ya que consideré que estaba todo dicho en estos dos movimientos que constituyen la obra.

SVR - En la *Enciclopedia Temática de Chile*, "Música" editada en 1988 por la Sociedad Editora Revista Ercilla Ltda, página 89, se señala que "son afines a esta corriente neoclásica compositores de dos generaciones. Entre ellos destacamos a Domingo Santa Cruz, Jorge Urrutia Blondel, René Amengual, Federico Heinlein,

Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas, Carlos Riesco, Gustavo Becerra, Wilfried Junge". ¿Está de acuerdo con esta apreciación de considerarlo como un compositor que ayuda a estabilizar el neoclasicismo en el país y por qué?

CRG - No puedo afirmar que yo haya querido estabilizar el neoclasicismo en el país de manera consciente. Lo que sí puedo afirmar que el dodecafonismo, tan en boga en esa época, me resultaba totalmente ajeno, aunque pudiera usar algunos elementos técnicos propios de este sistema.

SVR - Algunas de sus obras más importantes tienen texto y todas en español. ¿Qué papel le asigna al texto en su relación texto-música? ¿Es importante el idioma?

CRG - La música se tiñe del color de los idiomas. Es así como el canto francés nada tiene en común con el canto alemán o el inglés. Estoy cierto que a través de la relación texto-música podemos llegar a manifestar un lenguaje que nos sea propio, por la afinidad tan particular que tenemos con el ritmo y color de nuestro idioma.

SVR - Su nombramiento como secretario del Instituto de Extensión Musical en la década del 50 y más tarde en la década del 80 como presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes –y posteriormente del Instituto de Chile– ¿causaron alguna alteración de su actividad creadora? ¿Qué evaluación podría hacer de su quehacer composicional de esos períodos?

CRG - Indiscutiblemente que la actividad relacionada con la organización de la vida musical en el país me afectó en la actividad creadora. Pero debo reconocer que el ejemplo que nos dio Domingo Santa Cruz, con quien estuve muy ligado, justificó esta labor a favor del desarrollo musical del país.

SVR - El día jueves 31 de agosto de 2000 se le otorgó el Premio Nacional de Arte mención Música por "su notable trayectoria y la amplitud e importancia de su obra como compositor, además de su destacada y permanente labor en la difusión, promoción y estímulo a la creación musical chilena". Desde su posición actual como Premio Nacional, ¿qué acciones se deberían realizar para conseguir la generación de una real política de desarrollo de la música de concierto chilena, de tal modo que desarticulen el "círculo vergonzoso" que afecta a la música de concierto chilena y cambiarlo por un "círculo virtuoso"? ¿Qué papel le asignaría en este cambio a la educación musical, tanto de los conservatorios, academias, escuelas y liceos del país?

CRG - Para generar una real política a favor de nuestra creación musical chilena, me parece indispensable grabar de la mejor forma posible nuestra música, de manera que esté al alcance de la juventud y de los aficionados en general, para así alcanzar un "círculo virtuoso" que favorezca el aprecio e inclusión de las obras chilenas en los programas de conciertos públicos, tanto de las orquestas como de los ejecutantes de instrumentos.

SVR - ¿Cómo podría resumir los logros obtenidos por la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile bajo su presidencia?

CRG - Los logros obtenidos por la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile han estado encaminados en convertir a nuestra Corporación en un gran centro de documentación que incluya discos grabados con todos los adelantos técnicos, y que esperamos acompañar dentro de muy poco con las respectivas partituras, para lograr poner al alcance de los músicos profesionales y público en general tanto el documento sonoro como el documento escrito para su mayor conocimiento.

También son muy importantes las grabaciones en videocasetes de las exposiciones retrospectivas de nuestros pintores nacionales y las que se han comenzado a realizar en el campo de las obras de teatro chilenas, las que estarán disponibles para todo la gente a precio de costo.

SVR - ¿Cuáles son sus proyectos futuros?

CRG - En mis proyectos futuros están terminar las obras que me encuentro componiendo, ya que son encargos importantes a los que debo dar cumplimiento.

## CLAVES FINALES DE APROXIMACIÓN

Con la entrega de estas nuevas claves queda por descubrir los horizontes de su obra musical. El camino será de características clásicas y por ende ternaria en décadas de temporalidad, este sendero será la base de las claves finales de aproximación a la obra musical de nuestro compositor.

El primer período (1945-1955) comprende las siguientes obras: *Semblanzas chilenas* para piano (1945), *Passacaglia y fuga* para piano (1947), *Passacaglia y fuga* para orquesta de cuerdas (1951), *Obertura sinfónica* para orquesta (1947-48), *Canzona e rondó* para violín y piano (1948), *Serenata* para orquesta (1949), *Concierto* para violín y orquesta (1950-51), *Sobre los ángeles* para voz y piano (1951/rev. 1956), *Cuatro danzas* para orquesta (1953).

La primera obra para gran orquesta que compuso Carlos Riesco fue la *Obertura sinfónica* (1947-48). De ella el compositor comenta lo siguiente: "La primera experiencia es bastante terrible, porque uno llega con una partitura que nunca ha escuchado. Tuve la suerte de que tanto el director, Víctor Tevah (1912-1988), así como los profesores de la orquesta me hiciesen recomendaciones, pequeños detalles, pero que son muy importantes para lograr los equilibrios internos en una composición". Más adelante agrega: "Toda composición cuesta crearla. Es una idea tan vaga al principio, que lentamente va tomando forma. Y lo agarra a uno día y noche; muchas veces he encontrado soluciones en sueños. Puedo pasar al lado de una persona muy conocida y no la veo, y no es por ser descortés, sino porque la composición absorbe mucho. Uno está en otro mundo"[9]. Las tribulaciones que cuenta Carlos Riesco la hemos vivido todos los compositores más de alguna vez en nuestras vidas musicales.

[9]González S. 2000: A 12.

De este período, se destacan las *Semblanzas chilenas* para piano (1945), el *Concierto* para violín y orquesta (1950-51) y las *Cuatro danzas* para orquesta (1953). Su obra *Semblanzas chilenas* para piano de 1945 incluye tres movimientos definidos con nombres de danzas tradicionales chilenas: 1. Zamacueca, 2. Tonada, 3. Resbalosa. La idea de proyectar nuestras danzas folclóricas no es antojadiza, si se toma en cuenta que, en ésa época Carlos Riesco era alumno de composición del maestro Pedro Humberto Allende, creador de las *Tonadas de carácter popular chileno*, y tampoco es casualidad que el alumno con cariño le dedicara la obra a su maestro. No reparó que, a pesar de poseer algunos rasgos característicos del "nacionalismo musical de Allende", su obra poseía mucha libertad en el empleo de los bloques de alturas, el enlace de las mismas en forma inesperada y sorpresiva, los clímax generados por las tensiones de intervalos de segunda menor, la inclusión de un gran despliegue de duraciones, el descarte de bloques cadenciales modales y de la rigidez estrófica. Esto generó en su maestro la exclamación: ¡es muy fea! Exclamación que afortunadamente provocó un efecto contrario, ya que estimuló en Carlos Riesco un impulso renovador paulatino, que se puede apreciar en su *Concierto* para violín y orquesta de 1950-51. De la gestación de esta obra nos cuenta lo siguiente: "En una comida el violinista español y concertino de la Orquesta Sinfónica, Enrique Iniesta, me pidió que le escribiera un concierto para violín y orquesta. Pasaron los meses y nunca más me habló del concierto. Pensé que quizás fueron los vapores etílicos los que en algún momento de euforia le hicieron hablar de más. Sin embargo, a inicios del año siguiente, me llamaron del Instituto de Extensión Musical y al llegar de inmediato me preguntaron por el concierto, ya que Iniesta lo tenía programado para mediados de año. Luego de dar una excusa logré que se programara para fin de año; obviamente no reconocí que no había escrito nada. Salí del Instituto, en calle Agustinas con Miraflores, y me fui corriendo 'como alma que se lleva el diablo' hasta mi casa, en Agustinas pasado la Basílica del Salvador. Llegué a mi casa transpirando y tiritaba mucho. Estuve casi todo el día tirado en mi cama, en un estado de tensión, y como a las cinco me levanté, tomé una ducha y me puse a escribir el concierto. Durante los siguientes meses dediqué más de 18 horas diarias a terminarlo, pero nunca nadie sospechó que estaba contra el tiempo. Fue un período muy agotador. Cuando a fines de 1951 me fui a estudiar a México, lo revisé con más calma e hice las correcciones pertinentes y esta es la versión que perdura". Este dato anecdótico es bastante común dentro de los compositores, quienes en su gran mayoría han sufrido este tipo de apremio por la entrega a tiempo del encargo musical.

En la *Revista Musical Chilena* N° 42 aparece un análisis detallado del *Concierto* para violín y orquesta[10]; en consecuencia, me limitaré a entregar mi visión del desarrollo paramétrico de esta obra. Es notable el rendimiento sonoro alcanzado por Riesco, teniendo en cuenta la fecha de su composición, ya que en todos sus movimientos incluye notoriamente un equilibrio del tratamiento de los parámetros; es así que existe una idea general de democratizar las alturas verticales y horizon-

[10]S/f 1952: 168-172.

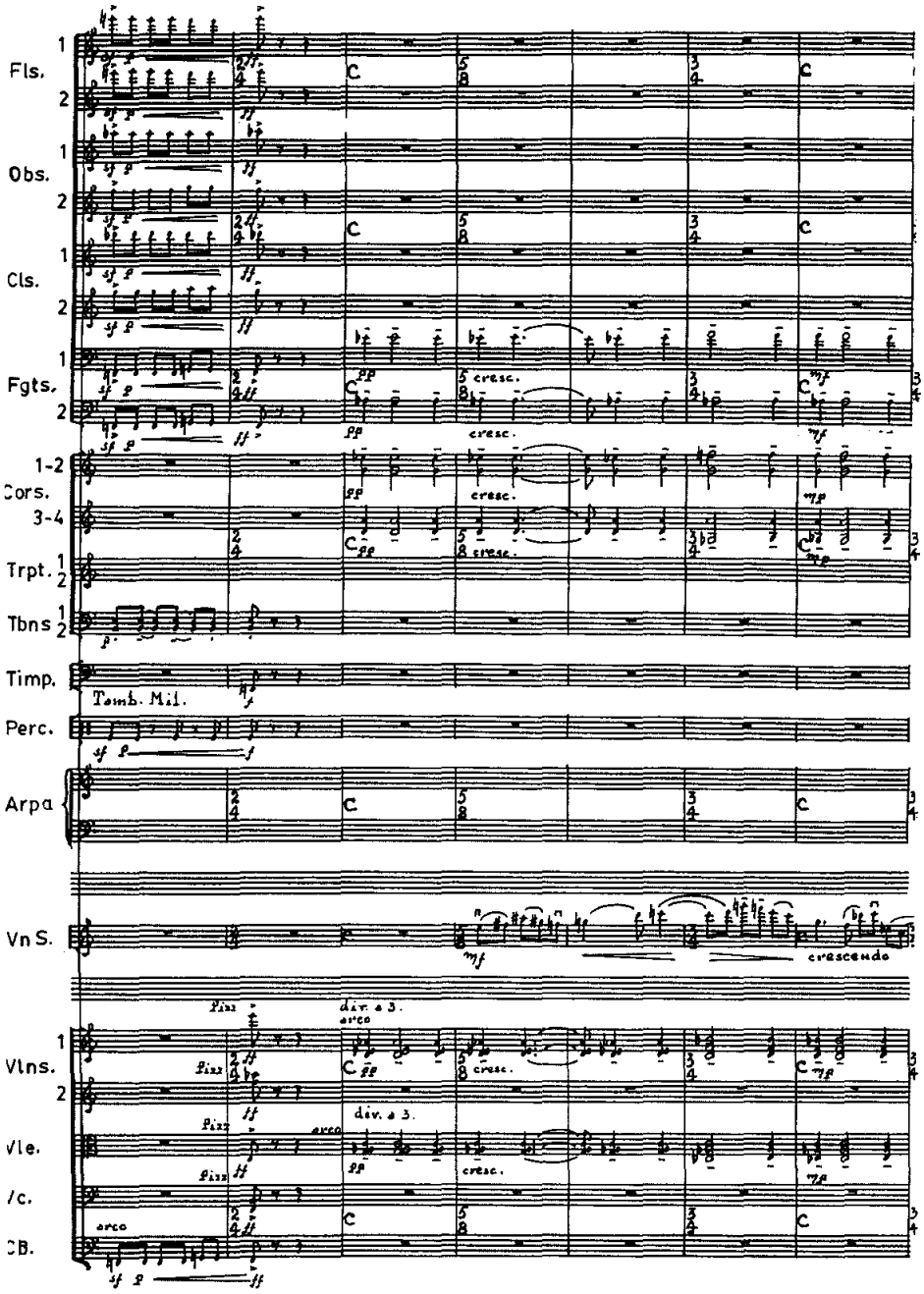
tales (no a la manera de los expresionistas alemanes), respecto de las heterometrías y polimetrías de las duraciones (ver ej. 1) y del desarrollo dinámico cuyos niveles van desde pianísimo (2 pp) hasta el fortísimo (sfz ff) y de un uso imaginativo del timbre (ver ej. 2), especialmente por la inclusión de la percusión (la que posteriormente irá in crescendo en sus obras futuras). Si a todo el juego paramétrico anterior se le adicionan los recursos agógicos, la sumatoria final nos indica que el violín solista tiene nítidos rasgos virtuosísticos en total armonía con la orquesta. En relación a la forma, el primer movimiento allegro cantabile es un allegro de sonata, el segundo movimiento lento está construido en forma de doble canción y el tercer movimiento allegro giocoso es un rondó-sonata.

Un breve comentario estimo necesario hacer respecto de las *Cuatro danzas* para orquesta de 1953 (ver ej. 3), ya que esta obra fue seleccionada por un jurado internacional para ser estrenada en el XXVIII Festival de Música Contemporánea de la Sociedad Internacional de la Música Contemporánea (SIMC) realizado en Haifa (Israel) en 1954. Carlos Riesco, junto a René Amengual, Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas y Domingo Santa Cruz, fueron los primeros compositores chilenos que participaron con obras en festivales organizados por la SIMC.

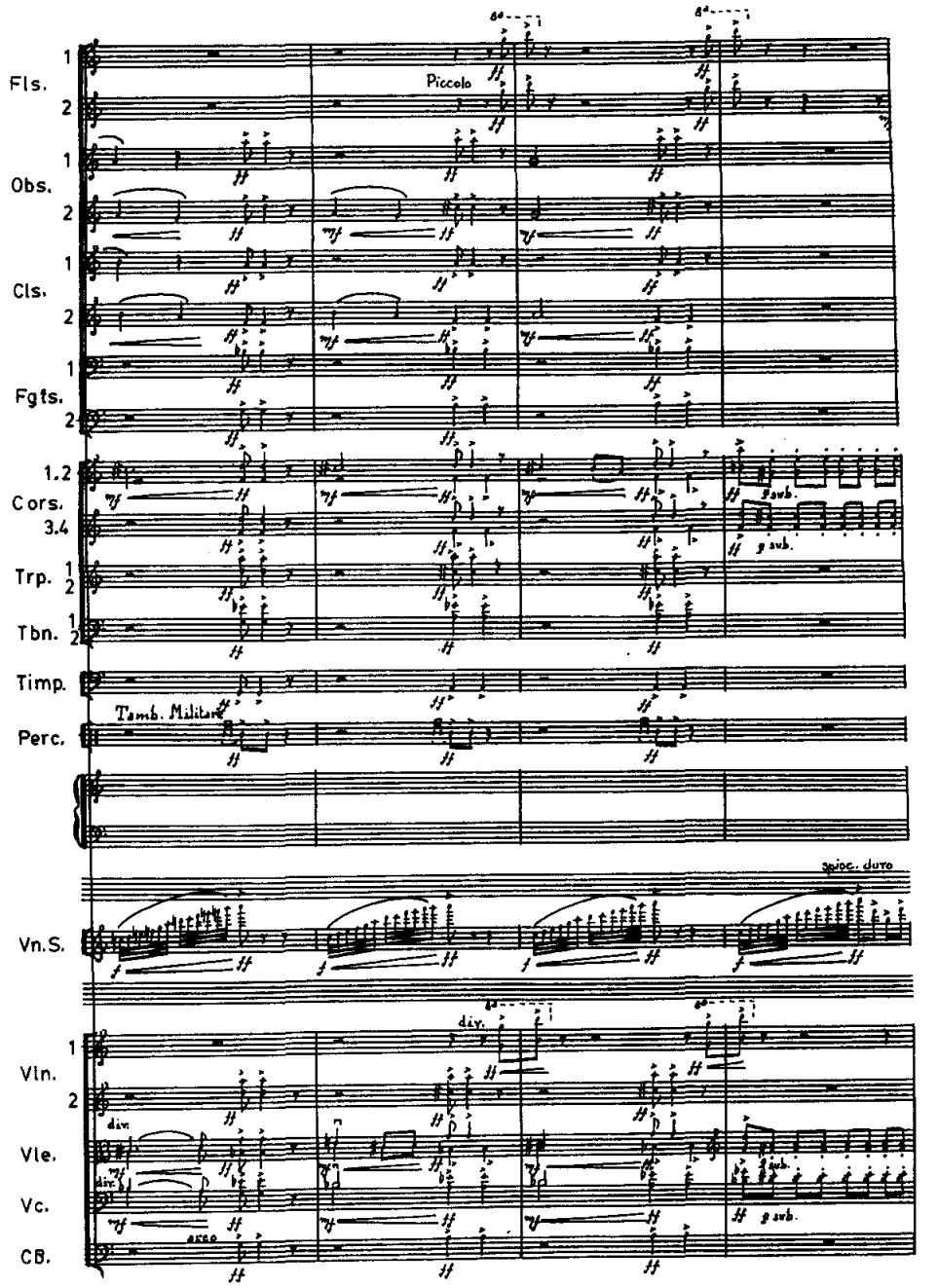
El segundo período (1955-1965) reúne las siguientes obras: ballet *La Candelaria* (1954-1955), *Sonata* para piano (1959), *Cuatro piezas fáciles para piano* (1961), *Concierto* para piano y orquesta (1963-1965). De estas obras se destaca sin duda alguna el ballet *La Candelaria* (1954-55) y la *Sonata* para piano (1959).

En el librillo del disco compacto *Música de Concierto Chilena. Obras sinfónicas de los compositores chilenos Carlos Riesco, Próspero Bisquertt y Jorge Urrutia Blondel*, aparece un análisis detallado del ballet *La Candelaria*[11]. Me referiré al trabajo paramétrico del compositor. El ballet mantiene, con un cierto grado de consolidación, el desarrollo paramétrico expresado en el *Concierto* para violín y orquesta. El tratamiento global de los distintos parámetros está expuesto en igualdad de condiciones, gracias al puntilloso y detallado trabajo que de ellos hace Riesco. Las alturas horizontales y verticales permiten excelentes inicios y finales de las tensiones y resoluciones. Las duraciones empleadas, a través de las heterometrías y polimetrías (ver ej. 4), junto con las fragmentación y aumentaciones de cortas y largas o viceversa, están nítidamente presentes por razones obvias. La dinámica adiciona un nivel más que el *Concierto* para violín, ya que los niveles usados van desde el pianísimo (3 ppp) hasta el fortísimo (3 fff), con el recurso de vuelo propio que otorgan los reguladores (ver ej. 5). Los ataques, a través de los esforzatos, imprimen una expresa calidad tímbrica, reforzada por el empleo de instrumentos de percusión metálica de sonido indeterminado que junto al arpa y el piano son generadores de zonas de atmosféras muy sugerentes (ver ej. 6), las que son remarcadas por el uso ingenioso de la articulación y de la sordina. El ballet posee tres cuadros *Vísperas* (Obertura-lento, Allegro-vivace, Danza de la muchacha), *Fiesta* (Nocturno, Danza de la coquetería, Lucha de los hombres, Fiesta, Pas de Deux) y *Amanecer* (Danza del extranjero, Retorno de la bendición, Danza de conjuro, Danza final).

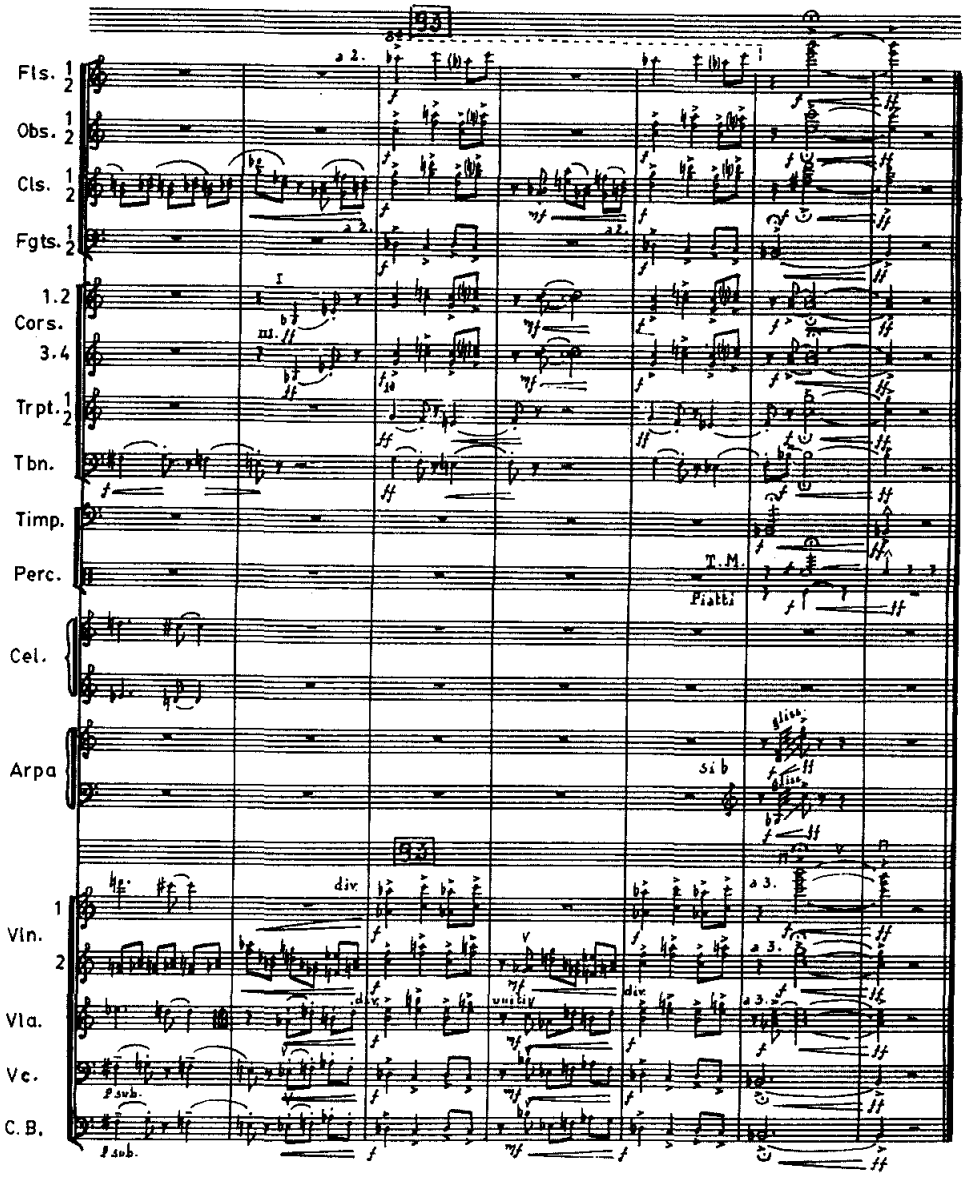
[11]Peña 2000: 4-5.



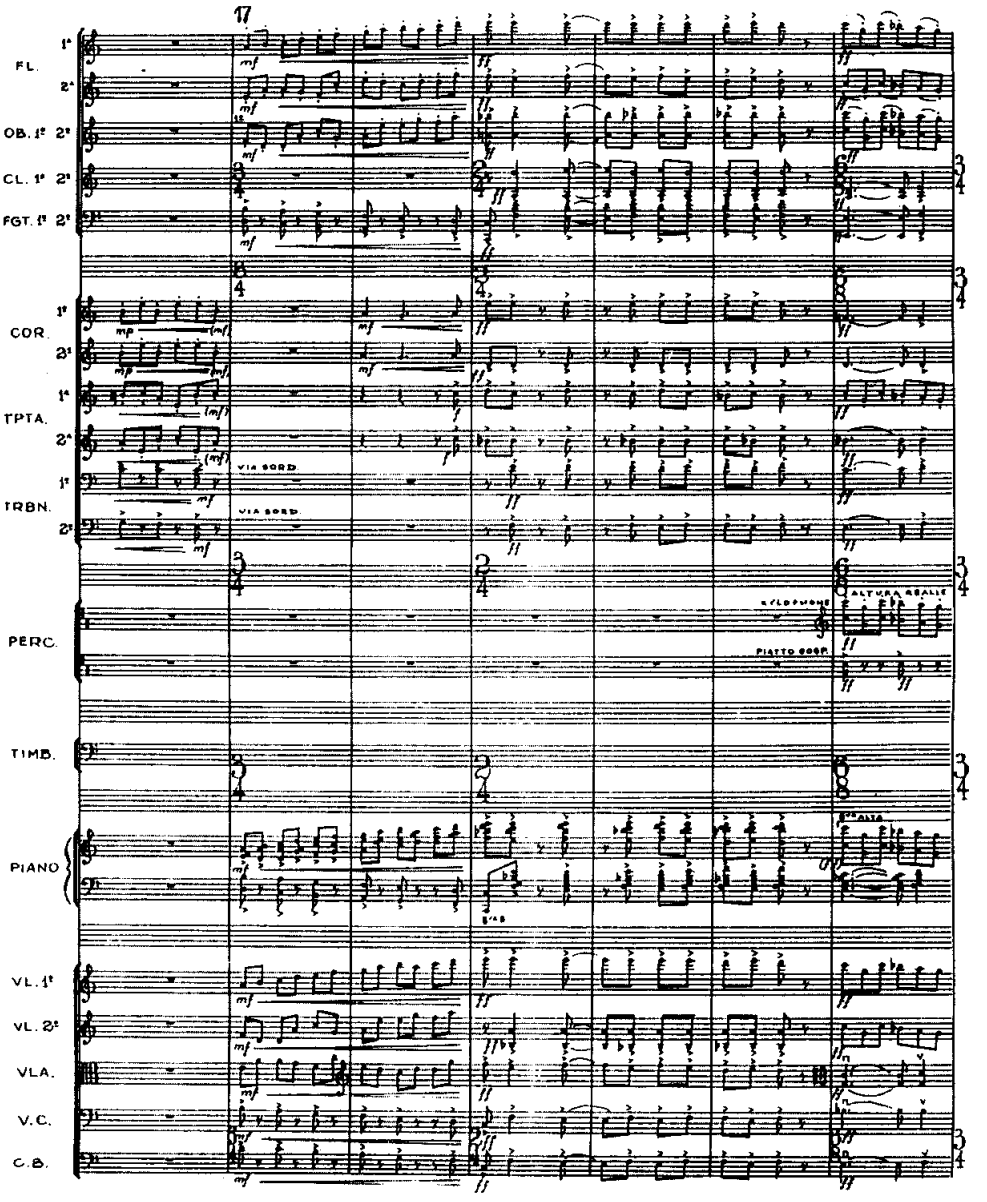

Ej. 1: Tercer movimiento del *Concierto* para violín y orquesta.



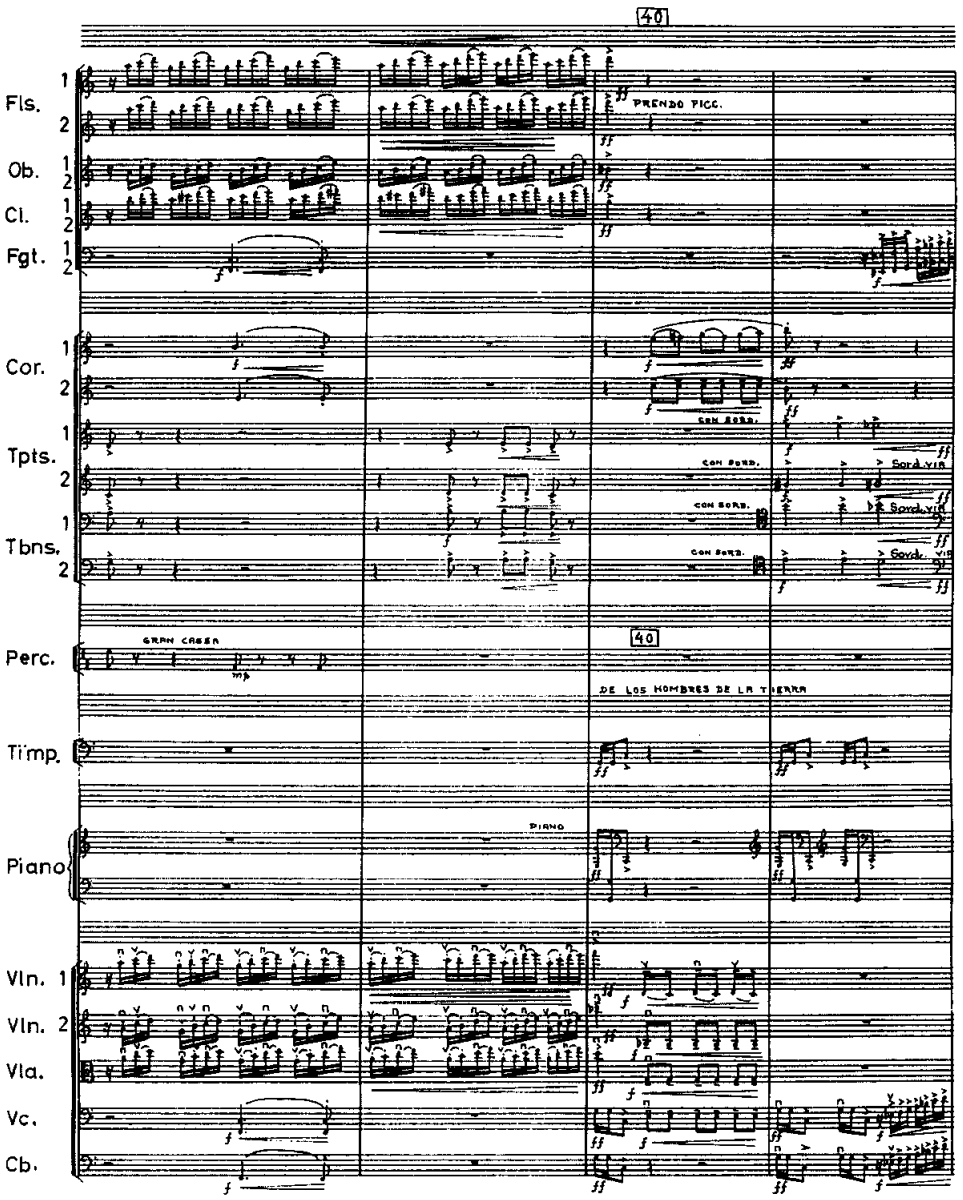

Ej. 2: Primer movimiento del *Concierto* para violín y orquesta.



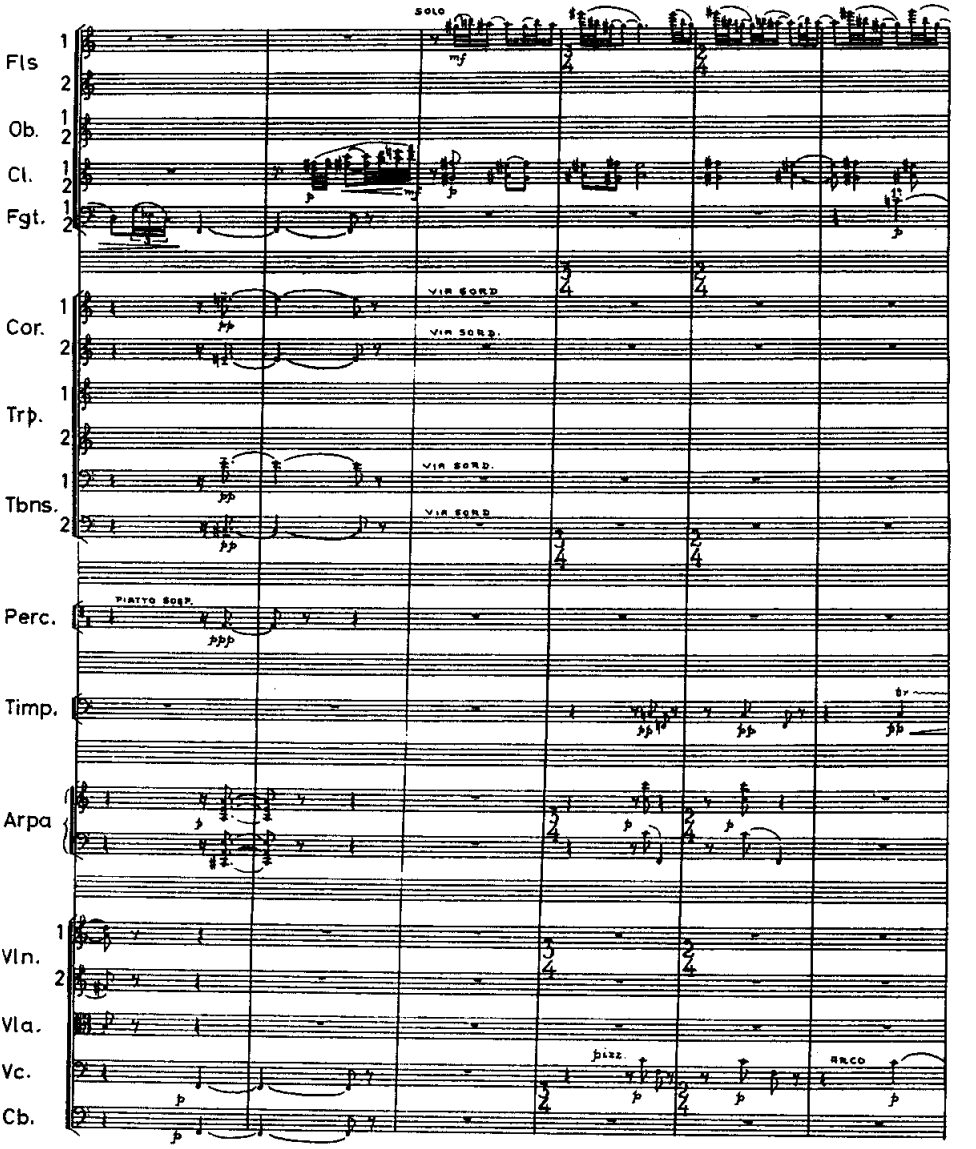

Ej. 3: Danza primera de *Cuatro Danzas* para orquesta.




Ej. 4: Víspera del ballet *La Candelaria.*




Ej. 5: Fiesta del ballet *La Candelaria.*




Ej. 6: Danza final del ballet *La Candelaria.*

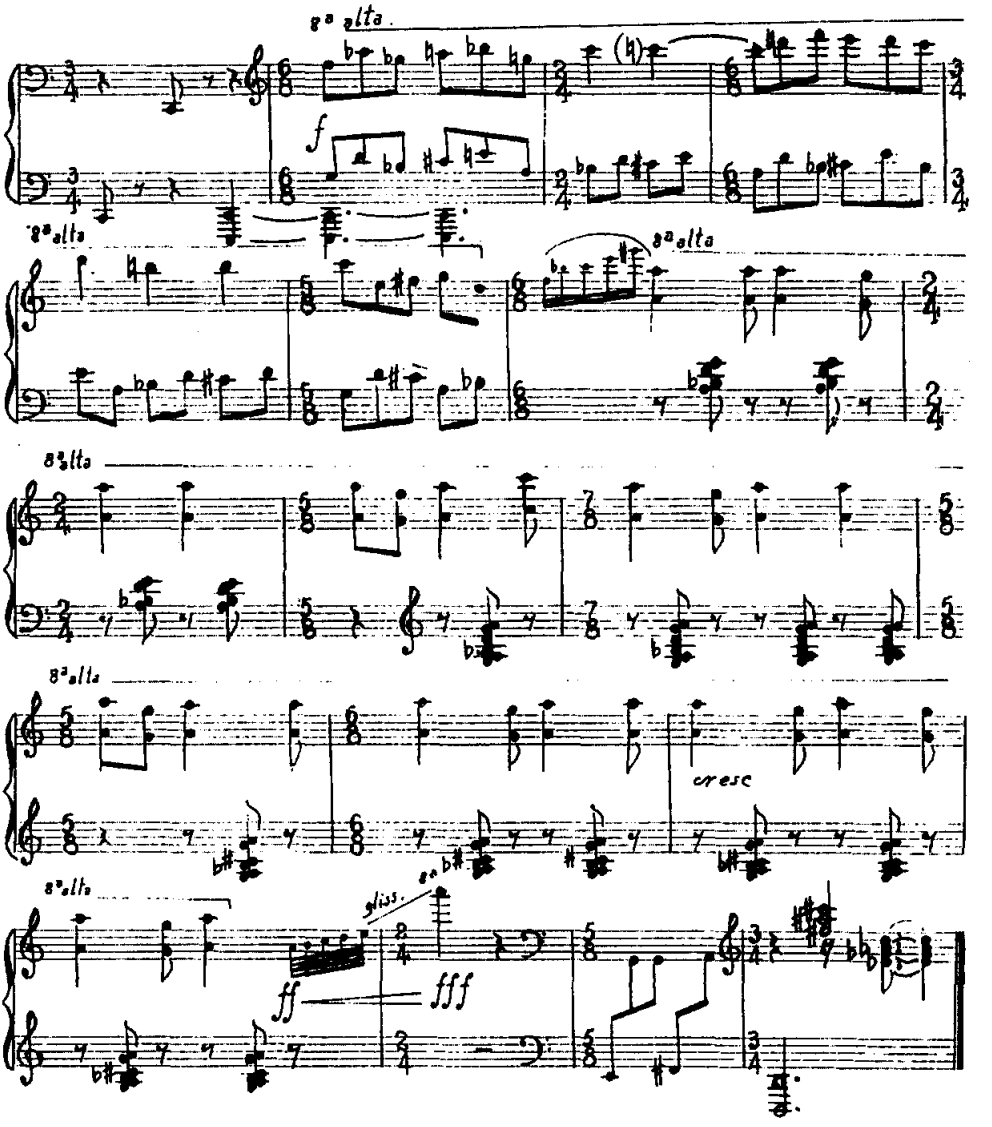
Otra pieza muy interesante desde el punto de vista del desarrollo estilístico del compositor es la *Sonata* para piano de 1959. En la *Revista Musical Chilena* N° 141 del año 1978, aparece un análisis de esta obra realizado por la musicóloga Raquel Bustos Valderrama[12]. En su introdución general señala lo siguiente: "A instancias de su maestro (Oliver Messiaen), Riesco emprendió la búsqueda de 'lo nuevo' en una etapa que se iniciaría en el trabajo rítmico del ballet *La Candelaria,* ejecutado en el IV Festival Internacional de Santander, en 1955. Los elementos que configurarían esta cambio de estilo se sintetizarían en una desintegración melódica al punto que cada sonido adquiere importancia vital e individual, transcrito con una grafía racional, un politonalismo, consecuencia de los dos aspectos anteriores, un intenso trabajo rítmico y, por último, una permanente búsqueda del color". Es evidente que la idea que tiene Riesco de democratizar las alturas, a través de un empleo armónico de la verticalidad y horizontalidad, la construye a su manera. Esto da como resultante un cromatismo distinto al empleado en el serialismo, lo que, sumado a las características del desarrollo de las duraciones (incluida las articulaciones), intensidad, timbre, ataques y la manera de trabajar la forma tradicional con libertad y flexibilidad, produce un desarrollo mayor y mejor logrado que en otras obras de su catálogo (ver ej. 7).

El tercer período (1965 en adelante) lo componen las obras: *Quinteto* para instrumentos de viento (1978), *Sinfonía De profundis* para voz y orquesta (1982-1984), *Añoranzas* para clarinete y piano (1984), *Partita* para violoncello solo (1985), *Mortal mantenimiento* para voz y orquesta (1985), ballet *Presente y pasado* (1988), *La Odisea* para video (1989), *Viola d'amore* para voz, clarinete, violín, violoncello y piano (1993), *Compositio concertativa* para violín y piano (1995) y *Tres piezas* para piano (1995).

Sin lugar a vacilaciones de ninguna especie, la obra más importante de este período y, quizás, una de las más importante de todo su catálogo es la *Sinfonía De profundis* para voz y orquesta. En opinión del propio compositor, esta ha sido una de las obras más trascendentales de su carrera, tal es así que en la *Revista Musical Chilena* N° 164 de 1985, se realizó un análisis profundo y detallado de esta sinfonía[13]. Por lo mismo, sólo me remitiré al desarrollo paramétrico de la obra. *Sinfonía De profundis* dedicada *"Ad Maiorem Dei Gloriam"* está basada en el Salmo 129 "De profundis", en el texto de la Vulgata y se emplea la traducción del latín de San Jerónimo.

La sinfonía tiene dos movimientos: Allegro moderato ed energico y Lento. El desarrollo paramétrico iniciado en su *Concierto* para violín y orquesta, incrementado en el ballet *La Candelaria,* es definido con mayor nitidez en su *Sonata* para piano y será en su *Sinfonía De profundis* donde en definitiva se consolidará. La altura básica es consecuencia directa del texto, cuestión nada fácil de resolver, ya que el Salmo 129 es poesía pura que es autosustentable. Por ello, cuando Riesco resuelve la simbiosis de altura-texto fundamental, resuelve todo el tratamiento paramétrico de una sola vez. De tal modo que la arquitectura sonora se establece de principio

[12]Bustos 1978: 59-60.
[13]Riesco 1985: 80-103.




Ej. 7: Allegro de la *Sonata* para piano.

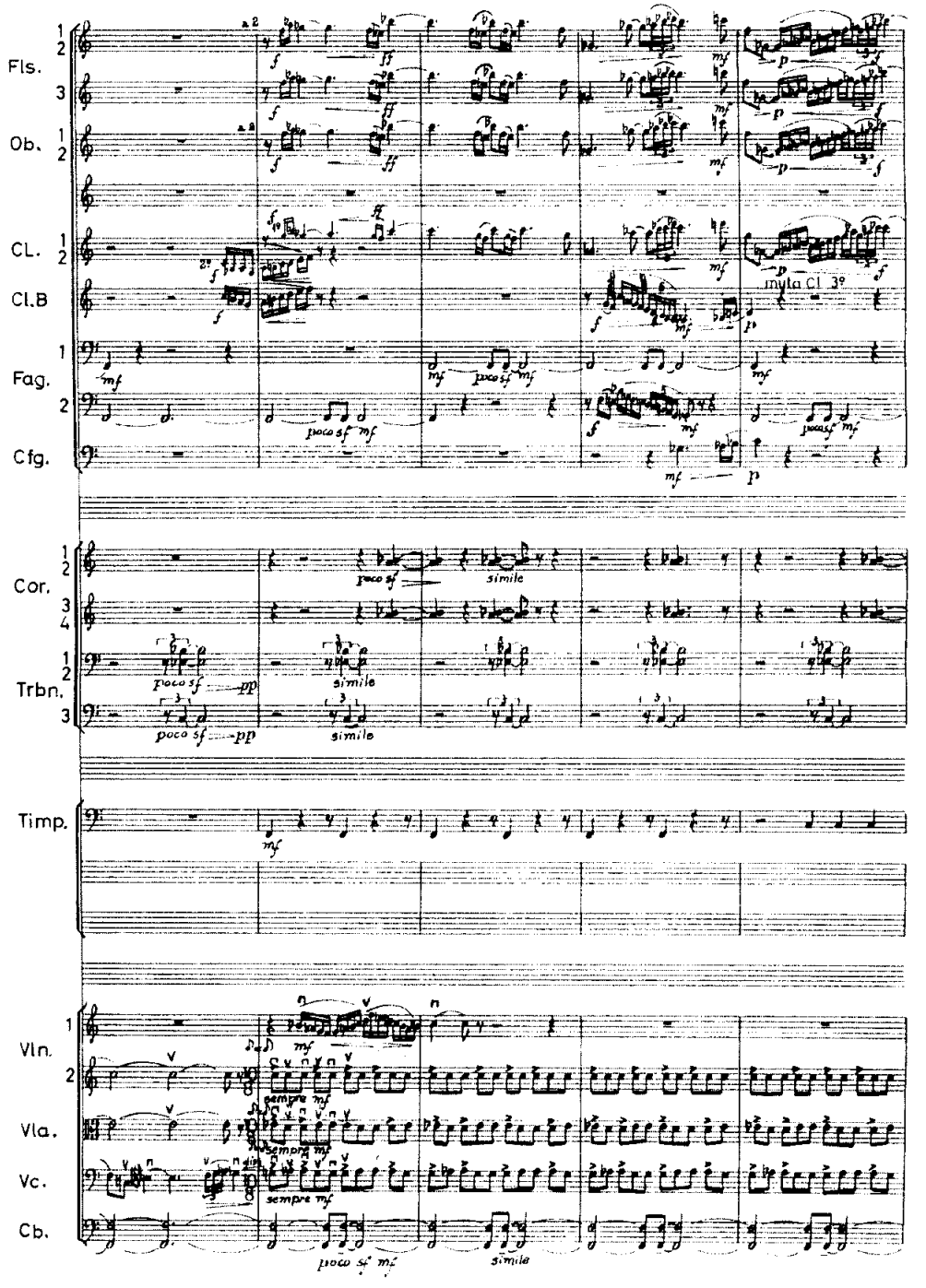
a fin, sin necesidad de subterfugios de concesión auditiva. Esto permite, por ejemplo en el primer movimiento, que los 36 compases iniciales mantengan en las frecuencias bajas un pedal reforzado (ver ej. 8), o la gestación, a través de 26 compases de densidades graduadas (cuartos y semi-tuttis) para llegar a grandes tuttis. Estas densidades generadas por la masa orquestal no bastarían para la creación de atmósferas dramáticas. Por esa razón, en forma criteriosa y dosificada, Riesco sumará a la masa orquestal efectos tímbricos de muy buen resultado: frullatos, pizzicatos de ataques diversos (muy sugerente es el pizzicato a lo Bartók), etc. La creación de las atmósferas de esta obra obliga a racionalizar con rigor extremo el uso de armónicos, sordina, despliegue de las sonoridades de los instrumentos de percusión de sonido determinado (como, por ejemplo, el vibráfono) e indeterminado (como, por ejemplo, el platillo suspendido). Se distingue con claridad el trabajo equilibrado de las alturas verticales y horizontales. La sumatoria gradual de las mismas a partir del compás 128 consigue crear un área de tensión creciente (ver ej. 9), quebrada en el compás 152 y reiterada en un nuevo y último impulso en los compases 154-155, reforzada con intensidades que van desde el pianísimo (4 pppp) al fortísimo (4 ffff) más el empleo de los reguladores, articulaciones, ataques muy definidos y la dinámica en sintonía directa con los planos agógicos. Las grandes tensiones son resueltas gradualmente para naturalmente entrar al segundo movimiento. En este movimiento la altura principal (voz) y la duraciones básicas (texto) dominarán sin contrapeso al resto de los instrumentos (ver ej. 10), los que, no obstante, participarán en diálogos y comentarios permanentes, eso sí, siempre en un segundo plano, generando un dramatismo contundente y extraordinario. Los dos movimientos tienen formas tradicionales, tratadas con flexibilidad y libertad.

## UNA ÚLTIMA CLAVE

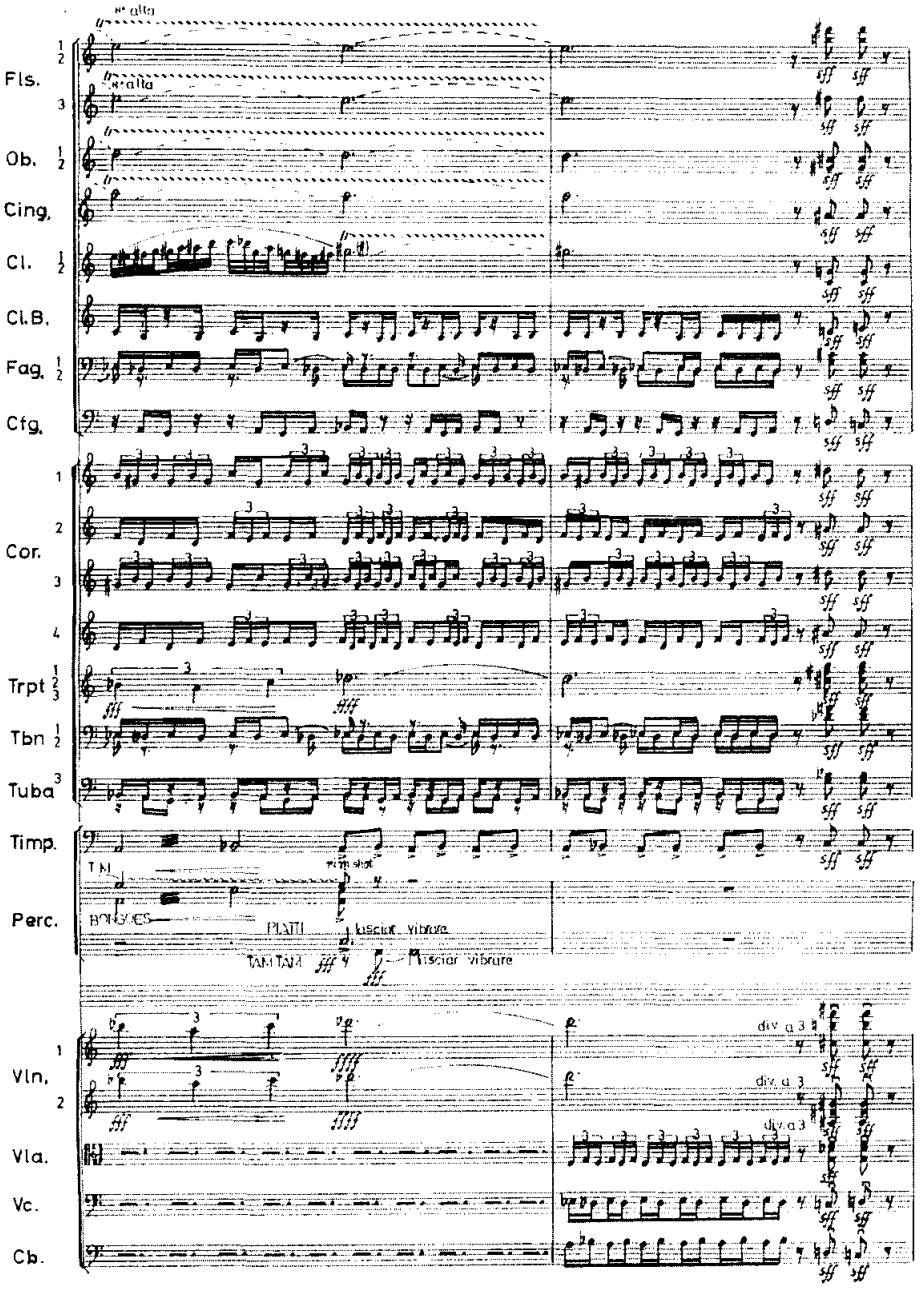
Carlos Riesco, en su artículo "Historia de una sinfonía" comentada anteriormente, señala: "Sigo creyendo que las formas musicales se mantienen vigentes, en la medida que no estén sujetas a patrones rígidos. En cuanto a la sinfonía, esta puede ser tratada como se quiera. Si se la quiere concertante, bien, no hay objeciones. En lo que a mí atañe, me parece peligroso, por no decir absolutamente inadecuado, caer en ciertos formalismos que ya no se soportan, como puede ser el caso de una reexposición en la forma de allegro-sonata. En cambio, no veo inconveniente alguno en la posibilidad de establecer un vigoroso diálogo entre dos elementos temáticos dispares o, si se prefiere, en el desarrollo de un movimiento monotemático. A fin de cuentas, todo depende de lo que el compositor pueda querer hacer. Este debe actuar sin límites ni trabas. Debe dejarse llevar, exclusivamente, por los dictados que le sugiera su propia imaginación y nada más"[14].

Develados los códigos y claves, brindemos nuestro reconocimiento a la figura de Carlos Riesco Grez, agradeciendo su agudo y fino sentido de humor, el afecto solidario con el prójimo, la honestidad a toda prueba, la humildad transparente,

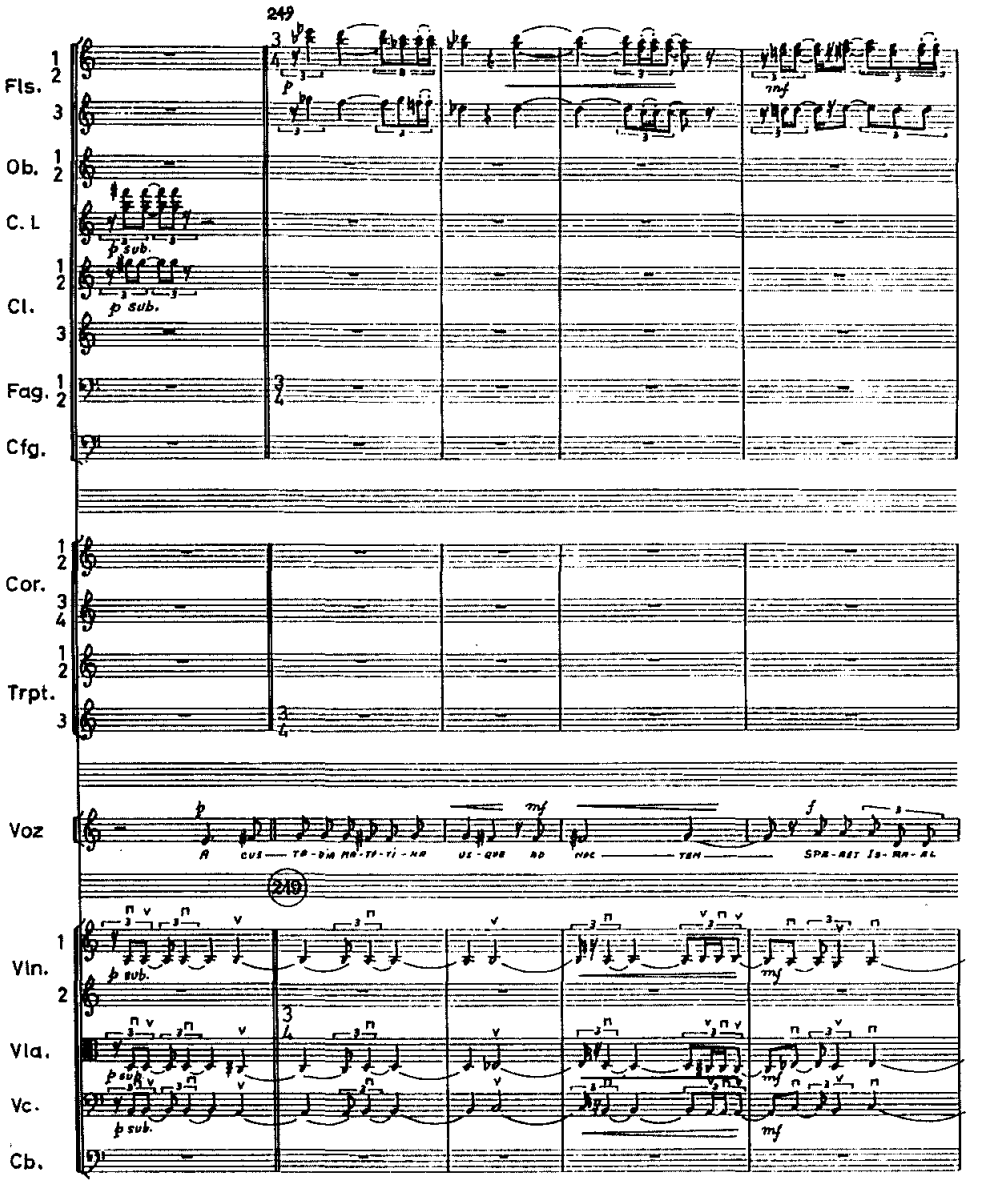
[14]Riesco 1985:81.




Ej. 8: Allegro moderato ed energico de la *Sinfonía De profundis.*




Ej. 9: Allegro moderato ed energico de la *Sinfonía De profundis.*




Ej. 10: Lento de la *Sinfonía De profundis.*

sus valores éticos y, por sobre todo, su gran amor por la música. Por todas estas claves reflejadas en su obra, estimo que el otorgamiento del Premio Nacional de Artes Musicales fue una justa recompensa a un ser humano excepcional. La trascendencia de su obra musical y su trayectoria han beneficiado directamente al engrandecimiento del patrimonio músico-cultural del país.

## BIBLIOGRAFÍA

BUSTOS VALDERRAMA, RAQUEL
1978 "Carlos Riesco Grez, Sonata para piano", *RMCh*, XXXII/141 (enero-marzo), pp. 59-60.

GONZÁLEZ S., CRISTIÁN M.
2000 "Con la música dentro", *El Mercurio*, Santiago (sábado 9 de septiembre), A 12.

PEÑA FUENZALIDA, CARMEN
2000 *Música de concierto chilena. Obras sinfónicas de los compositores Carlos Riesco, Próspero Bisquertt y Jorge Urrutia-Blondel.* Librillo del disco compacto ABA-SVR-900000-2. Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes, Instituto de Chile, pp. 3-5.

PEÑA FUENZALIDA, CARMEN, RODRIGO TORRES ALVARADO Y PABLO MELÉNDEZ HADDAD
1988 "Música", *Enciclopedia Temática de Chile.* Tomo 21. Santiago: Sociedad Editora Revista Ercilla Ltda., 128 pp.

RIESCO GREZ, CARLOS
1985 "Historia de una sinfonía", *RMCh*, XXXIX/164 (julio-diciembre), pp. 80-103.

SALAS VIÚ, VICENTE
[1951] "Carlos Riesco", *La creación musical en Chile, 1900-1951.* Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, Editorial Universitaria, pp. 357-365.

SANTA CRUZ WILSON, DOMINGO
1988 "Presencia musical de Carlos Riesco Grez", *Boletín de la Academia Chilena de Bellas Artes.* Santiago: Instituto de Chile, pp. 279-290.

VERA RIVERA, SANTIAGO
1990 "Carlos Riesco Grez", *Catálogo de compositores chilenos vivos.* Trabajo de Investigación. Oviedo, España, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia y Artes de la Universidad de Oviedo, pp. 240-245.

2000 "Semblanza del compositor chileno Carlos Riesco Grez", *Revista Trainlunhué*, III/4 (diciembre). Santiago: Departamento de Educación Musical, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, pp. 40-43.

S/F
1952 "Concierto para violín y orquesta de Carlos Riesco", *RMCh*, XLII/42 (diciembre), pp. 168-172.

**Audiciones escogidas:**

Obra: Concierto para violín y orquesta: "Allegro cantabile"
Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile, Victor Tevah (dir), Álvaro Gómez (vn)
Lugar/fecha: Sala O´Higgins, Escuela Militar, 30/07/1982
Ocasión: XLI Temporada Oficial , 9º Concierto
Compositor: Carlos Riesco Grez

Volver

Obra: La Candelaria: "Víspera"
Intérpretes: Orquesta Filarmónica de Chile, Juan Mateucci (dir)
Lugar/fecha: Teatro Municipal
Ocasión: CD Serie Música de Concierto Chilena, ABA-SVR-900000-2, 1999
Compositor: Carlos Riesco Grez

Volver

Obra: Añoranzas, Nº1 Pregunta
Intérpretes: Valene Georges (cl), Cirilo Vila (pf)
Lugar/fecha: Goethe Institut, octubre 1985
Ocasión: Encuentro Música Contemporánea “Anacruza”
Compositor: Carlos Riesco Grez

Volver

Obra: Sinfonía De Profundis, allegro-lento
Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile, Juan Carlos Zorzi (fir), Rosario Cristo (mz)
Lugar/fecha: Teatro Real, 14/06/1985
Ocasión: Temporada
Compositor: Carlos Riesco Grez

Volver