

NEIGHBOUR, OLIVER W.

2001 "Schoenberg [Schönberg], Arnold (Franz Walter)", *Grove Music Online*. <https://doi-org.pucdechile.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25024>. [acceso: 18 de diciembre de 2025].

ORREGO SALAS, JUAN

2024 *Sonata a Dúo, Op. 11, para violín y viola* [partitura]. Edición personal de Pablo Salinas.

PONCE, MANUEL

1939 *Sonata a duo, para violin y viola* [partitura]. París: Editions Maurice Senart.

SALVO, IGNACIO

2023 *In memoriam para violín y viola* [partitura]. Edición personal de Ignacio Salvo.

SANTA CRUZ, DOMINGO

2008 *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Edición y revisión musicológica de Raquel Bustos. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

SANTORO, CLÁUDIO

s/f *Duo para Violino & Viola* [partitura]. Edition Savart.

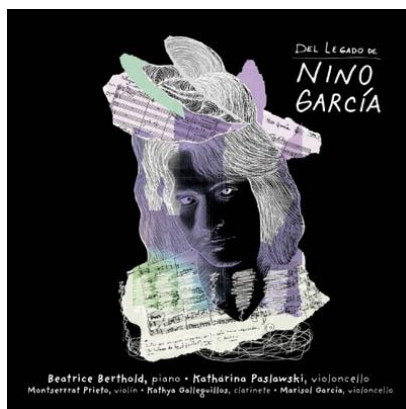
WHITTALL, ARNOLD

2001 "Neo-classicism", *Grove Music Online*. <https://doi-org.pucdechile.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19723>. [acceso: 18 de diciembre de 2025].

Del legado de Nino García. Obras de Nino García. Beatrice Berthold (piano), Katharina Paslawski (violoncello), Montserrat Prieto (violín), Kathya Galleguillos (clarinete) y Marisol García (violonchelo). [CD, vinilo y publicación digital] Aula Récorde, AR-025, 2024. Fondo para Producción de Registro Fonográfico d el Fondo de la Música del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2023.

Escuchar este disco no solo significa escuchar a Nino García en su faceta de compositor de música docta, sino que también significa escuchar a los cuerpos que lo hicieron posible.

Las manos que descifraron manuscritos nunca editados, los oídos atentos que buscaron sentido en respiraciones no anotadas, y el tejido sonoro que cinco intérpretes fueron construyendo colectivamente hasta devolverle la voz a una música que permaneció durante décadas en silencio. Desde mi lugar como violonchelista e investigadora, la aproximación a este disco no



es únicamente analítica; también es un gesto de reconocimiento hacia quienes, desde la práctica musical, restituyen un repertorio cuya existencia todavía dependía de ser interpretado.

El proyecto dirigido por la pianista Beatrice Berthold reconfigura la manera en que la obra de Nino García puede ser comprendida hoy. Este disco actúa como una intervención interpretativa que trae a García a la superficie en el espacio musical chileno mediante una interpretación crítica y situada de sus manuscritos. Al trabajar con fuentes primarias no editadas, los intérpretes asumen un rol que trasciende la mera ejecución: reconstruyen colectivamente un horizonte estético que la ausencia de tradición interpretativa había dejado abierto.

Tal como señala Berthold¹, la música de García se presenta como “honesta y sin pretensiones”, una afirmación que adquiere pleno sentido en este registro, en el que las intérpretes no buscan reafirmar un canon, sino dar forma a un legado que había permanecido ausente. Las obras reunidas en este disco no habían sido editadas y cada una fue leída directamente a partir de los manuscritos originales de García, lo que exigió a las intérpretes construir la interpretación desde cero y enfrentar preguntas tanto musicales como prácticas: ¿cómo dar forma sonora a una obra que no posee tradición de ejecución? ¿Cómo discernir entre una idea compositiva y un posible error de escritura? ¿Hasta dónde puede llegar la agencia interpretativa cuando no existe un marco de referencia previo? En este sentido, el disco constituye un caso ejemplar de cómo la práctica musical también puede operar como método de investigación y de recuperación de la memoria musical chilena: la interpretación deja de ser la etapa final para convertirse en una instancia de conocimiento, exploración y descubrimiento.

Trabajar desde manuscritos implica leer no solo el texto, sino también el gesto que lo originó. Las partituras de García, en palabras de Berthold, muestran indicaciones precisas de dinámica, articulación y carácter, pero también una caligrafía que comunica fragilidad, urgencia y lucidez. El cuerpo que escribe y el cuerpo que interpreta quedan así vinculados por la forma en que la escritura orienta y afecta la escucha. Y es así como esta reseña se sitúa en ese cruce, en la escucha encarnada de una música que se revela a medida que se toca y en el diálogo entre quienes la interpretan y un compositor cuya voz, aunque ya ausente, sigue resonando en la minuciosidad de su escritura.

El disco reúne tres obras camerísticas de Nino García: el *Cuarteto para violín, clarinete, violoncello y piano* (1994), dedicado al maestro Eduardo Salgado; *Formulaciones anímicas* para piano solo (1997); y la *Sonata para violoncello y piano* (1997), dedicada a Johannes Brahms. Cada una plantea desafíos interpretativos específicos derivados de su estado manuscrito y revela distintos aspectos de la poética musical de García. El registro se realizó en doble jornada durante tres días en el Teatro Joan Jara de la Fundación Centro Cultural Lo Prado, un contexto que exigió una construcción interpretativa concentrada y un trabajo camerístico de alta precisión. A continuación, se presentan comentarios acerca de cada obra y sus respectivas interpretaciones, en el orden en que aparecen en el fonograma.

¹ En el proceso de escritura de esta reseña tuve la oportunidad de conversar telefónicamente con Beatrice Berthold, quien amablemente me habló acerca del proceso de preparación y grabación del disco.

Cuarteto para violín, clarinete, violoncello y piano (1994) dedicado al maestro Eduardo Salgado - Beatrice Berthold (piano), Montserrat Prieto (violín), Kathya Galleguillos (clarinete) y Marisol García (violoncello) (pistas 1-3)

Desde una perspectiva camerística, el primer movimiento “Larga distancia” (2’56”) se erige en un experimento de timbres y texturas, donde Nino García hace dialogar los instrumentos en bloques que se elevan y se responden entre sí. El movimiento se abre con un diálogo entre el violonchelo y el piano: ambos trazan el motivo principal con un tono de gravedad íntima, y lo repiten dos veces, como si quisieran grabarlo en la tierra antes de dejarlo crecer. Cuando se suman el clarinete y el violín, la textura se enriquece y el motivo inicial se expande, adquiriendo impulso y dirección.

Estos dos bloques, chelo-piano y luego clarinete-violín, se enfrentan y entrelazan como masas sonoras que emergen de distintos planos. Su diálogo construye una arquitectura musical de proporciones casi geológicas: capas que se superponen, ecos que resuenan, tensiones que ascienden hasta formar montañas vertiginosas. Cada instrumento parece tener conciencia del peso del otro, y juntos edifican un terreno donde el sonido es materia viva en transformación. El clarinete se desliza entre las cuerdas como un puente, un hilo que une los distintos planos. No hay una protagonista, todas dialogan en una coreografía de reflejos, donde una idea que nace en el violín reaparece transformada en el chelo, y el piano sostiene desde abajo la respiración de la obra. Es una conversación sin jerarquías, donde cada timbre sostiene y complementa a los demás.

En términos formales, “Larga distancia” introduce el principio estético del cuarteto completo: el diálogo de contrastes como gesto expresivo. Su equilibrio entre determinación, densidad y transparencia revela a un García que juega no solo con los recursos técnicos de cada instrumento, con armonías exóticas y progresiones armónicas cuidadosamente delineadas, sino también con la teatralidad del conjunto.

En el segundo movimiento, “Autorretrato” (4’28”), García parece observarse desde un plano liminal, donde la emoción se convierte en sonido antes de convertirse en palabra. “Autorretrato” comienza con una desnudez estremecedora: las cuerdas apenas vibran, contenidas, casi sin vibrato, como si temieran quebrar el aire. El clarinete recoge este gesto y lo prolonga, estableciendo un fraseo que adquiere un carácter profundamente humano, como si hablara en nombre del propio compositor.

El piano permanece en silencio durante gran parte del movimiento, expectante, hasta irrumpir en el momento preciso. No aparece como acompañante, sino como testigo. Desde los extremos del registro, la mano izquierda emite notas graves, como una sentencia que cae sobre el tiempo, y la derecha, en cambio, titila en la altura, frágil, como una chispa de esperanza que lucha por no apagarse. Esa dualidad, oscuridad y luz, peso y levedad, sostiene la tensión del movimiento entero. Si este es, como sugiere el título, un autorretrato, entonces retrata precisamente lo que no se puede decir con palabras: el espacio interior donde la vulnerabilidad y la lucidez conviven.

En términos formales, “Autorretrato” constituye el núcleo emocional del cuarteto. García construye aquí un equilibrio frágil entre la tensión y la quietud, donde el sonido se vuelve espejo. Pero la verdadera fuerza de este movimiento radica en la interpretación. La capacidad de las intérpretes para capturar esa esencia, esa mezcla de fragilidad y desolación, evidencia una comprensión profunda del lenguaje de García. El uso de los recursos técnicos y expresivos

y cada decisión orgánicamente desarrollada reflejan un trabajo de música de cámara de altísimo nivel.

“Fragmento” (3’38”) cierra el cuarteto con una fuerza hipnótica, ofreciendo una vuelta a la realidad fría, donde conviven el misterio, la duda y la autorreflexión. En este movimiento, García despliega una paleta de colores que oscila entre la ironía y la melancolía: pasajes juguetones, casi traviesos, bordean lo burlesco antes de desvanecerse en gestos serios, en los que se asoma nuevamente la nostalgia del segundo movimiento. Es como si la sonrisa del inicio se borrara poco a poco hasta revelar una verdad más cruda.

La estructura del movimiento se divide en dos estados emocionales. En el primero, la música juega y se mueve con ligereza, coquetea con la desmesura y adopta un tono teatral. En el segundo, se repliega hacia una expresión más introspectiva, como si la ironía hubiera cumplido su función y quedara al descubierto la herida. Entre ambos planos emerge un solo luminoso y ágil de clarinete, que recuerda fugazmente a Gershwin, aunque plenamente integrado en la sensibilidad de García. Aquí el clarinete se despliega como protagonista, revelando un perfil sonoro luminoso y flexible que contrasta con la contención de los movimientos anteriores.

El movimiento conserva un carácter teatral: breves diálogos individuales entre cada instrumento y el piano funcionan como momentos de exposición íntima. Esta disposición permite que la obra cierre recuperando su diversidad expresiva sin perder su unidad. La interpretación del conjunto es precisa y equilibrada; las intérpretes administran con claridad los contrastes entre ligereza y densidad, lo que favorece una lectura transparente del material. La grabación, nítida y cuidada, permite apreciar el detalle articulatorio y la calidad del diálogo entre los instrumentos.

Formulaciones anímicas (1997) Para piano solo - Beatrice Berthold (pistas 4-11, 1. Andante [2’02”]; 2. Presto agitato [1’38”]; 3. Allegretto [1’46”]; 4. Presuroso [2’30”]; 5. Adagio [4’19”]; 6. Allegro [1’50”]; 7. Scherzo quasi un minueto - Presto [2’44”]; 8. Lento – Allegro pesante – Presto - Allegro [4’56”])

Formulaciones anímicas, junto con la *Sonata para violoncello y piano*, constituye uno de los últimos testimonios creativos de Nino García, compuesto apenas medio año antes de su muerte (pistas 4-11). La obra, escrita de su puño y letra, no fue editada ni revisada: su condición manuscrita la convierte en un documento profundamente personal. Durante la conversación telefónica con la pianista Beatrice Berthold, esta describe la música de García como “sin pretensiones, donde él se muestra desnudo”. Esa afirmación permite entender la obra como una forma de autoconocimiento. La escritura politonal, cuidadosamente delineada en el manuscrito, sugiere un pensamiento formal lúcido, pero siempre al servicio de un discurso anímico. García utiliza la politonalidad como estrategia expresiva: un modo de dar voz simultáneamente a distintos estados de conciencia.

Berthold señala que la partitura evidencia un control minucioso de los rangos dinámicos y del fraseo, lo que revela un pensamiento compositivo más cercano al diseño psicológico de la emoción que al virtuosismo. Cada indicación escrita a mano funciona como una instrucción afectiva. La intérprete reconoce en ese gesto una voluntad de comunicación inmediata: “El manuscrito tenía los rangos dinámicos muy bien definidos”, comenta Berthold; “era música intelectual, muy bien pensada, pero con enorme sensibilidad musical”.

En su lectura, la pianista asume el rol de mediadora entre el texto y la memoria. La obra se vuelve entonces un campo de diálogo: entre la escritura precisa de García y la experiencia corporal de quien la interpreta. Berthold concibe la interpretación como una conversación con el compositor, una práctica que busca comprenderlo más allá de su ausencia. La pianista afirma que fue “un honor rescatar esta música”, convencida de que “merece estar en la primera fila de la música chilena”.

Uno de los momentos más significativos del manuscrito, como cuenta Berthold, aparece en el octavo movimiento, donde García escribió al margen: “Estos dos primeros compases con la sola mano izquierda: ‘la belleza de la dificultad’, según Claudio Arrau”. Esa nota manuscrita condensa la ética estética de su obra: la búsqueda de la belleza dentro de los límites técnico y vital. La dificultad, más que un obstáculo, se convierte aquí en una categoría expresiva. En la interpretación de Berthold, ese gesto se transforma en una metáfora de resistencia: el cuerpo que sostiene el peso del sonido con una sola mano afirma la persistencia de la música incluso en la fragilidad.

El registro sonoro enfatiza la transparencia y el equilibrio. La interpretación revela la claridad de su pensamiento musical. La articulación, las pausas y el control del pedal sugieren una concepción del tiempo interior, casi respiratoria. Berthold no interpreta desde el exceso, sino desde la precisión afectiva: cada sonido adquiere el espesor de una palabra dicha con cuidado.

Formulaciones anímicas plantea, en definitiva, una reflexión acerca de la subjetividad en la creación musical. Más que una obra de despedida, puede entenderse como una práctica de afirmación: la escritura como modo de permanecer. En la lectura de Beatrice Berthold, esa afirmación se actualiza como experiencia corporal, una forma de presencia que restituye la voz de Nino García allí donde el silencio parecía definitivo.

Sonata para violoncello y piano (1997), dedicada a Johannes Brahms - Beatrice Berthold (piano) y Katharina Paslawski (violoncello) (pistas 12-14, 1. Andante [11'15"]; 2. Largo [4'56"]; 3. Presto [6'52"])

La *Sonata para violoncello y piano* (1997), dedicada a Johannes Brahms, establece un diálogo expresivo con la tradición sin depender de la imitación. Según Berthold, la dedicatoria opera como una atmósfera y no como una cita estilística: “era como tocar dentro del universo de Brahms, pero sonando siempre Nino García”. La obra retoma gestos asociados al romanticismo, como la densidad armónica, el lirismo grave y las texturas contrapuntísticas, para reconfigurarlos en un lenguaje singular, donde la introspección y la tensión rítmica conviven con episodios de imaginación desbordante.

El proceso interpretativo estuvo marcado por la dificultad material del manuscrito. Berthold y Paslawski trabajaron desde una copia de García cuya escritura extremadamente pequeña e irregular exigió una lectura minuciosa, para descifrar articulaciones, dinámicas y detalles de fraseo. Paslawski debió imprimir el manuscrito en un formato ampliado para poder leerlo con claridad durante el estudio e incluso durante la sesión de grabación. Estas condiciones no solo añadieron complejidad técnica, sino que también hicieron que la construcción interpretativa surgiera en estrecha relación con lo escrito de puño y letra del compositor.

Desde la escucha, y desde el cuerpo del intérprete, es posible reconocer ciertos ecos brahmsianos. Quien conozca la *Sonata n.º 1 en mi menor para violoncello y piano* de Brahms

advertirá afinidades en el protagonismo del registro medio-grave del chelo y en la interacción con la mano izquierda del piano, en los gestos melódicos sobre las cuerdas La y Re, y en la profundidad resonante de las cuerdas Sol y Do. Los diseños en tresillos y los pasajes de contrapunto interior evocan procedimientos característicos de Brahms, sin embargo, en García estos recursos adquieren un carácter diferente, pues es más fragmentario, más inquieto, más ligado a una interioridad que oscila entre la contención y un ímpetu expresivo siempre a punto de desbordarse.

Para Berthold y Paslawski esta sonata abrió un espacio interpretativo particularmente fértil. La escritura combina zonas de lirismo introspectivo con episodios de imaginación imprevisible, pasajes de humor sutil y momentos enérgicos. Esa diversidad de caracteres exigió una lectura flexible y creativa, en la que la creatividad, según Berthold, fue el vehículo para empatizar con la voz de García.

Del legado de Nino García permite situar al compositor en un lugar que la historia musical chilena todavía no había articulado con claridad. La conducción artística de Beatrice Berthold, así como la solvencia y sensibilidad de todas las intérpretes, resultan fundamentales en este proceso. Asumieron la responsabilidad de dar forma audible a obras que existían únicamente como gestos escritos. Su lectura de los manuscritos convierte este disco en un acto de mediación histórica. Por medio de su sensibilidad, sus decisiones interpretativas y su escucha mutua, las intérpretes construyen una memoria allí donde no existía una tradición interpretativa previa; permiten que su obra circule, se estudie y tenga proyección hacia el futuro.

Paula Javiera Barrientos Advis
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
pbarrientos@uc.cl

Saxofones y voces de Latinoamérica. Disco compacto. Producción general y musical: Miguel Villafruela. Cuarteto de Saxofones Oriente y Ensamble Vocal Taktus. Financiado mediante concurso por el Fondo de Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo (VIC) de la Universidad de Chile. 2025

El quehacer del maestro Miguel Villafruela, Profesor Titular de la Universidad de Chile, es pionero, fundacional e integral; se ajusta a los más rigurosos estándares de calidad, y tiene una visión sólidamente asentada en lo americano, pero con una dúctil proyección al resto del mundo donde se cultiva la música de concierto. En 1982 obtuvo un Primer Premio de Saxofón del Conservatorio Nacional Superior

