

## *Eduardo Maturana: un compositor del siglo XX*

por  
*Silvia Herrera Ortega*

### INTRODUCCIÓN

Eduardo Maturana es el compositor que representa —a mi juicio— más plenamente la vanguardia musical de los años cincuenta en nuestro país. La importancia que esto tiene para el desarrollo de la música cultivada tanto al interior de la academia, como fuera de ella, a partir de la segunda mitad del siglo XX, es la razón que me impulsó llevar a cabo este trabajo. Mi propósito es un acercamiento a la personalidad del compositor, a fin de comprender su trayectoria creativa, reconocer los elementos estéticos y técnicos que la componen y desde esta perspectiva dimensionar la relación de compromiso que Eduardo Maturana establece entre su ser-histórico y su ser-artístico<sup>1</sup>.

Eduardo Maturana es un artista inquieto, de espíritu sensible, con una aguda y severa crítica de sí mismo y del mundo, en su dimensión parcial y global. De una gran capacidad de trabajo y disposición por el saber y el estudio, su interés ha ido más allá de la música; otras artes afines a ella como la fotografía, la literatura, la poesía, el teatro y el cine forman parte de su ser artístico. Debido a esto, colabora en diversas revistas y periódicos chilenos y latinoamericanos con artículos sobre la música y el arte en general<sup>2</sup>.

El temperamento sociable y bohemio de Eduardo Maturana lo llevó al contacto y amistad con los entonces jóvenes artistas e intelectuales de su época. Estrechó lazos con poetas nacionales tales como Braulio Arenas, Teófilo Cid, Andrés Sabella, los hermanos de Rokha... “y en general con mucha gente más valiosa que yo y que por cierto ayudaron a mi formación. Pintores como Gazmuri, Cardemil,

<sup>1</sup>Este trabajo ha sido posible gracias al valioso intercambio epistolar que mantuve con el músico entre los años 1980 a 1993. Le agradezco profundamente su generosidad y cuidadosa transparencia en la entrega de los datos, la que me ha permitido recrear parte importante de la vida musical de las décadas de los 50 y 60 y establecer con exactitud el papel que le cupo a nuestro músico en ella.

<sup>2</sup>Colabora en la revista *Pauta*, editada por los alumnos del Conservatorio. En ésta escribe un artículo sobre Edgar Varèse. En los años 1957 y 1958 colabora escribiendo artículos sobre cultura general en los periódicos nacionales *La Tercera*, *La Hora* y *La Nación*. En esa misma época es invitado por editores de revistas sobre cultura en general de Perú y Argentina para colaborar con su pluma. (Carta del 12 de junio de 1982).

Villaseñor, Bindis y tantos otros. Era una vida intensa<sup>3</sup>. El interés por comprender al hombre en su profunda dimensión, como asimismo entender la problemática de la comunicación humana, lo llevó al estudio de disciplinas cuyo objeto central es el hombre como artesano de su cultura. Para satisfacer esta inquietud, gestionó y obtuvo una beca para estudiar antropología en 1957 con el profesor Luis Strozzi, en Río de Janeiro<sup>4</sup>.

Su acentuada condición solidaria con sus semejantes se manifiesta en la orientación ética y estética que le imprimió a su música, como una crónica de la vida del hombre chileno y americano que le es contemporáneo. Muchas de sus obras se inspiran en temáticas contingentes de índole sociopolítico-ideológicas, que coinciden con su visión del mundo. A este respecto el propio compositor declara<sup>5</sup>:

"Se trata más bien de ser un buen 'cronista', de estar presente en los acontecimientos históricos que te correspondió vivir, de dar cuenta de ellos debidamente, honradamente, decentemente. Asumir esta responsabilidad es un reto que implica desgarrarse de ataduras. Un buen cronista puede a veces resistir el paso del tiempo, si es que los hechos relatados poseían un algo que los hiciera necesario a las generaciones futuras. Como soy un cronista, mi compromiso afecta únicamente a todos los cortesanos. Tengo la libertad para decirle a los míos lo que siento por ellos: lo que yo mismo soy, uno igual a ellos, los míos son los dejados de la mano de Dios, los pobres de la tierra."

La dimensión de su poética guarda relación con la coherencia entre el ser y el hacer de su oficio. Como hombre de pensamiento y actitud de vanguardia y como historiador de su presente, se comunica con el mundo a través de la música con un recurso del presente. Así, el serialismo dodecafónico será el medio de comunicación más claro y honesto para acercarse a sus coetáneos.

Una característica importante de destacar de la composición musical del siglo XX, en especial de la primera mitad, es la sucesión vertiginosa de numerosos estilos, o tendencias, muchos de ellos de gran complejidad. Sólo algunos alcanzan un cierto grado de madurez que les permita permanecer en el tiempo, para ser enseguida reemplazados por otros. Todas estas tendencias son importadas y llegan a nuestro conocimiento en Chile y América Latina con evidente retraso, especialmente en las primeras décadas del siglo XX. Estas tendencias modernas provocan un quiebre con la música académica tradicional, mediante un lenguaje

<sup>3</sup>El compositor recuerda, además: "Por esos años tomé la cámara fotográfica y comencé a ganarme la vida en esa disciplina. Me asocié con Bob Borowicz y arrastramos una miseria decente por varios años. Aprendí no obstante la profesión con el mejor maestro que se hubiera podido conseguir en Chile. Nace mi hijo mientras publico un libro. Otra aventura loca. Se vendieron unos 20 ó 30 ejemplares y el resto se perdió. Es decir, 400 ejemplares que nunca se supo...". El libro de poemas, editado en 1950, lo tituló *Tiempo de nebulosa*. Se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional. El nombre del libro, recuerda Eduardo Maturana, surgió de una conversación con su amigo Salvador Candiani. (Carta del 12 de junio de 1982).

<sup>4</sup>Carta del 12 de junio de 1982.

<sup>5</sup>Opinión entregada por el compositor en carta del 18 de enero de 1981.

nuevo, fresco y actual que presenta un mundo sonoro renovador del ritmo, forma y estructura. El compositor latinoamericano se ve afectado por esta compleja realidad. Muchos de ellos siguen diferentes tendencias y estilos en sus obras, aunque se ponga en peligro el sello personal o "identidad estilística" que caracteriza al artista en su medio. Pocos músicos son los que permanecen en un solo camino. Entre los compositores nuestros que han navegado por diferentes corrientes se destacan Gustavo Becerra y León Schidlowsky junto al sólido oficio que ambos poseen. Eduardo Maturana, en cambio, es el representante más claro del compositor cuya poética ha estado, en el aspecto técnico, centrada en un espectro bastante homogéneo.

Eduardo Maturana pertenece a la tercera generación de músicos chilenos<sup>6</sup>, denominados "formalistas" por Roberto Escobar<sup>7</sup>, junto a René Amengual, Ramón Campbell, Federico Heinlein, Juan Orrego-Salas, Alfonso Letelier, Ida Vivado y otros<sup>8</sup>. Para Escobar, el único serialista de esta generación es Eduardo Maturana, condición que, a su juicio, lo hace diferente a sus contemporáneos. A este respecto, Roberto Escobar señala:

"cuando Slonimsky visitó Chile conoció aquí a un joven violista, alumno de composición de Samuel Negrete, y que había colaborado estrechamente con Kleiber; este músico era Maturana, y de este contacto y las enseñanzas que recibió de Slonimsky, se traza su camino hacia el serialismo, cuya técnica no era aún muy conocida en Chile. De esto resulta que Maturana en espíritu y obra no es propiamente un 'formalista', sino que se identifica más con la generación de los 'universalistas'<sup>9</sup>.

Entre los compositores pertenecientes a los grupos "formalistas" o "universalistas", lo "chileno", es decir, la tradición musical-instrumental representada por nuestros grupos criollos o étnicos, no influye a un nivel comparable al de los compositores de generaciones anteriores. El interés más bien está en la literatura, en especial la poesía y/o la historia o crónica chileno-americana, como fuente idiomática musical. En otro contexto, nuestro compositor es reconocido junto con Carlos Isamitt y Gustavo Becerra como uno de los primeros en "practicar la dodecafonía en Chile"<sup>10</sup>.

La formación musical de Eduardo Maturana se orienta por dos caminos: el instrumental y el de la composición. Con el maestro Werner Fischer estudia violín y con el maestro Luis Mutschler estudia viola, instrumento con el que se identifi-

<sup>6</sup>Ver reseña biográfica del compositor realizada con su colaboración.

<sup>7</sup>Escobar 1971: 141.

<sup>8</sup>Roberto Escobar (1971:141) define a los formatistas como aquellos compositores "cuya preocupación estilística está centrada en un formalismo riguroso: neoclásico en la mayoría, post-impresionista en algunos y serialista en uno".

<sup>9</sup>Este autor (1971:146) define a los compositores "universalistas" como aquellos que sienten afinidad por "los nuevos métodos del oficio musical: el serialismo, el puntillismo y la música electrónica que hacen su aparición en las obras chilenas, pero siempre dentro de conceptos estructurales bastante elaborados".

<sup>10</sup>Sobre este punto ver Falabella 1958: 91.

cará plenamente y que lo acompañará en su vida musical. Los estudios de composición los realiza inicialmente con el maestro Samuel Negrete y posteriormente con Pedro Humberto Allende hasta el año 1944. A partir de este año inicia su labor como copista musical. Junto con procurarle el sustento, la copistería, tal como en el caso de J. S. Bach, le ofreció una excelente oportunidad para conocer partituras de compositores nacionales y extranjeros, del pasado y del presente. Según el compositor, la copistería le permitió adentrarse en la música de muchos creadores que le han precedido, ya que, al dibujar cada nota de las obras que copiaba, se operaba en él un fenómeno de asimilación y comprensión gradual, que le permitía recorrer las formas y alcanzar las profundidades de sus estructuras, hasta llegar a un estado de pleno entendimiento y empatía con ellas. Al respecto dice:

“A todos les debo algo o mucho, de todos obtengo una enseñanza, hasta de aquellos que escriben música popular, los respeto a todos y para con todos tengo un grado de parentesco, de pasado, presente o porvenir y ese sería mi consejo a un joven compositor: aprovechar todo lo que sus antepasados y parientes puedan proporcionarles”<sup>11</sup>.

El presente trabajo cubre la obra del compositor desde los años 1946 a 1982, período para el que cuento con la información necesaria. Como resultado del análisis cronológico de las partituras he considerado en su producción dos etapas creativas: la primera desde el año 1946 a 1961 y la segunda desde 1962 a 1980.

#### PERÍODO DE 1946 A 1961

Eduardo Maturana inicia su actividad creativa en 1946 a la edad de 26 años, dos años después de haber suspendido sus estudios de composición en el Conservatorio Nacional con el maestro Pedro Humberto Allende. A diferencia de otros músicos nacionales de la época que viajan a Europa o Estados Unidos a completar sus estudios de composición, nuestro músico se pone en contacto con los movimientos estéticos de la nueva música desde Chile.

El trabajo de copistería le permite un conocimiento de las obras de la vanguardia europea, material de difícil acceso entonces en nuestro país. Durante la visita a Chile del musicólogo y compositor Nicolás Slonimsky sostuvo con él una nutrida conversación que le permitió aclarar dudas con relación al método dodecafónico desconocido en ese momento en el medio musical chileno. Gran utilidad tuvo su amistad con el músico Pablo Garrido, viajero incansable y mensajero del pensamiento estético de la vanguardia europea. Participó además como violista de grupos de cámara de la importancia nacional de Tempus, Euphonía y Tonus, cuyo objetivo fundamental fue dar a conocer la nueva música y “descongestionar” al público chileno de la música tradicional que prevalecía entonces en los programas de conciertos. Gran valor revistió su amistad y trabajo en colabora-

<sup>11</sup>Opinión del compositor en carta del 20 de julio de 1981.

ción con dos músicos extranjeros avecindados en el país, Fré Focke y Esteban Eitler, quienes contribuyeron en gran medida a la apertura de Chile hacia la nueva música. Por último, su personalidad dinámica e inquieta lo lleva a la búsqueda de nuevas manifestaciones sonoras para tener una verdadera comprensión de su presente, por su condición de cronista de su época.

Eduardo Maturana nunca abordó el tonalismo como lenguaje sonoro. Escribió sólo dos obras politonales, que pertenecen al comienzo de su catálogo, una *Suite* para violín y viola de 1946 [O-1] y *Tres poemas* para cuarteto de cuerdas [O-2], con texto de Walt Whitman, de 1947, "dos arrebatos de juventud", como las califica el propio compositor. A partir de su obra para piano *Aforística* [O-3] del año 1947, el total de su producción está organizado de acuerdo a los parámetros dodecafónicos. En la gran mayoría es un dodecafonismo estricto. En algunas obras, se trata de un dodecafonismo parcial y con elementos aleatorios.

Este primer período compositivo de Eduardo Maturana se destaca, a mi juicio, por el predominio de las obras de cámara, a excepción de su *Concertante* para viola y orquesta del año 1948 [O-8], y el predominio de la técnica serial dodecafónica tratada en su estado más puro y original.

Las obras de cámara son para instrumento solista tales como el piano, la viola o la flauta. También escribe dúos, tríos, cuartetos y quintetos, además de dos obras vocales, una para voz femenina, basada en un poema de Pablo de Rokha [O-6], y la otra para tenor sobre poemas del propio autor [O-19]. Es en esta época que nuestro músico participa activamente como violista del grupo Euphonía creado en 1947 al que invita a formar parte al maestro Fré Focke a su llegada al país. Este conjunto es reemplazado por el grupo Tonus creado en 1950 a iniciativa conjunta de Eduardo Maturana y Fré Focke, a los que se agrega Esteban Eitler, llegado al país ese mismo año<sup>12</sup>. Las obras que nuestro compositor escribe en este período, para estos conjuntos, cumplen una pertinente labor social, puesto que una vez compuestas se ensayan y se entregan al público, en un presente vivo y bullente.

El maestro estructura las obras de este período mediante la ordenación de los sonidos en series que son tratadas en su modo directo y sus derivaciones más comunes, la retrogradación, la inversión y la transposición. La serie siempre se presenta completa y, a menudo, va inmersa en un elaborado tejido contrapuntístico, aunque el sentido melódico es el que predomina. Si bien hay una preocupación por evitar sonoridades vinculadas con lo tonal, en particular en las superposiciones verticales, el total polifónico es sonoramente dulce y de un intenso lirismo (ver ejemplo N° 1a y b).

Rasgos notables de este período son, además, el cultivo de la microforma y de la música pura, a excepción de las obras con texto que pertenecen a esta época.

<sup>12</sup>El compositor lo explica en la carta que me enviara el 14 de diciembre de 1980: "Por los 50 formé con Esteban Eitler y Fré Focke el Grupo Tonus, el primer intento realmente contundente en la música chilena. Argentino el primero y holandés el segundo, ambos músicos de inmenso valor como instrumentistas y compositores. Ya unos dos años atrás habíamos intentado ideas parecidas. La primera, en casa de Becerra, don Gustavo, y los que suponíamos ser los más revolucionarios de ese momento en música".

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Series I Directa

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Series I Retrogradada

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Series II Directa

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Series II Retrogradada

Ej. N° 1 a) Organización de las alturas en *Sonata* para viola sola [O-5].<sup>13</sup>

Preludio (♭-J)

b) Extracto de la *Sonata* para viola sola [O-5].

La concepción de la pequeña forma implica, por una parte, la condensación de las ideas y, por otra parte, un tratamiento de éstas con una artesanía depurada que revela un oficio acabado<sup>14</sup>. Es común observar cómo una pequeña figura propuesta al inicio de la obra se convierte en el gesto rector del devenir posterior de la composición. Esta figura es sometida a diversas variaciones sin perder sus rasgos originales. La forma total se nos ofrece como una unidad homogénea, donde la variación continua, en un tejido de refinado contrapunto, es el procedimiento constructivo que organiza los sonidos. La resultante es clara y la música fluye abstraída sin alusiones que la separen de lo propiamente sonoro.

Si bien Eduardo Maturana sigue la estética de la nueva música, no rompe con la tradición. No hay en él una postura de rebeldía o desconocimiento del pasado.

<sup>13</sup>El compositor se ha referido a su *Sonata* para viola sola como "la que más ha llenado mis emociones por largo tiempo debido a su simplicidad, a su sonoridad, a sus soluciones melódicas y rítmicas y de relativamente fácil ejecución. Es una de las obras que me abruma por no poder repetirla. Limpia, sencilla, absolutamente clásica y formal, pero yendo, o tratando de llegar lejísimos...". (Carta del 14 de diciembre de 1980).

<sup>14</sup>A pesar de que el compositor no reconoce esta cualidad, denunciando en su autocrítica su "falta de coherencia entre las ideas y la expresión de ellas", problema que, según confesión propia, "no dejaré de atormentarme hasta el día de hoy y seguirá frenando todo instinto salvaje...". (Carta del 20 de julio de 1981).

Por el contrario, su respeto a la tradición queda en evidencia en la manifestación epistolar de su relación amorosa con el pasado musical de Occidente de su trabajo de copistería. Su respeto se comprueba objetivamente, por ejemplo, en el tratamiento de los timbres dentro de los cánones conocidos, aun cuando las combinaciones mismas respondan a una concepción más contemporánea como es el caso de *Demonio a caballo* [O-6] (1948) y las *Cuatro arias* [O-19] (1957). Construir el tejido polifónico sobre la base de la imitación de un modelo o neuma es otro rasgo que está en perfecta sintonía con la tradición. Si bien el concepto de microforma es una visión moderna que viene del pensamiento arquitectónico de Webern, nuestro compositor, al igual que el maestro de la Segunda Escuela de Viena, conjuga en su concepto de forma un principio estructural básico derivado de la tradición musical, la no repetición exacta de una idea, mediante el juego sutil de las transformaciones (ver ejemplo N° 2).

Pablo Garrido, en sus artículos de periódicos, ha dejado algunas observaciones sobre la obra de Eduardo Maturana. Refiriéndose a su *Concertante* para viola y orquesta [O-8], escribe lo siguiente<sup>15</sup>:

"El idioma es acre, docetonal. Sigue la huella de Arnold Schoenberg, el más audaz de los renovadores del siglo XX, pero no la sigue a la manera escolástica. Tiene un lirismo que más bien podría identificarlo con Alban Berg, como también hay en su escritura un sentido rítmico de intrincada estirpe. Pero hay en él, una vitalidad que sólo es concebida en un músico de vocación. Todo lo que ha publicado hasta el momento (1948), son obras dodecafónicas, lo que le asigna el lugar de único cultor en Chile de esta escuela. Así, Eduardo Maturana, se suma a la avanzada americana, con Juan Carlos Paz, Esteban Eitler, Devoto, Sebastián, Koelrreuter, Edino Krieger. Maturana, es un hombre de vastísima cultura y creador de un universo sonoro de muy legítima ley".

La obra que representa el punto de mayor depuración técnica y estilística de este primer período son las *Diez micropiezas* para cuarteto de cuerdas [O-11] escrita en 1950. A este respecto, he entregado información en otros escritos acerca de la excelente crítica con que fue recibida tanto en el país como en el exterior y sobre las impresiones que al propio compositor le causó el haber concebido esta obra. (Ver Herrera 1985). En esta obra se opera, a mi juicio, una especie de síntesis de alta maestría entre la condensación de las ideas y la artesanía con que son labradas, proceso que se ha depurado de manera ininterrumpida durante cuatro escasos años de intenso trabajo creativo. Sin abandonar la técnica de los doce sonidos como base del orden sonoro, en las *Diez micropiezas* [O-11] se observa una dialéctica más flexible en su manejo: la atomización de la serie y la repetición de sonidos en forma más recurrente enriquecen el equilibrio entre las ideas y la expresión de las mismas. Es una obra que se puede considerar clásica dentro del repertorio camerístico nacional y es además la más difundida del compositor (ver ejemplo N° 3).

<sup>15</sup>Pablo Garrido, *La Hora*, Santiago, 30 de mayo de 1948. (Recorte conservado en el Centro de Documentación de la Sección Musicología del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile).

Lúgubre (♩.100)

Piano

molto (♩.♩)

(♩.♩)

mf

rit. (♩.♩)

poco más

mf

pp

ped.

Ej. N° 2 Dos piezas breves y un aire chileno [O-4], Lúgubre II.

a) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Serie Original



b) Lento IX



Fora solo



Lento



## Ej. N° 3 Diez micropiezas [O-11], Parte IX.

Las últimas obras de este período son las *Cuatro arias* para voz solista, oboe, violoncello y percusión [O-19], con texto del autor, y el *Quinteto* de vientos [O-20], las que fueron presentadas al VII Festival de Música Chilena, 1960. La primera ha sido bastante difundida y fue estrenada en el país por la cantante Ivonne Herbos.

A pesar de haber sido el *Quinteto* [O-20] también bastante difundido, en especial en diversos países de América del Sur, su autor confiesa:

"esta es una obra que al escucharla ahora, después de varios años, me deja insatisfecho porque creo faltó mayor acuerdo entre las ideas y su forma de verterlas"<sup>16</sup>.

#### SEGUNDO PERÍODO: 1962 A 1980.

En el segundo período el compositor aborda de preferencia las grandes formas y las grandes agrupaciones tímbricas, en las que la percusión adquiere un papel relevante. En general, el músico estructura los sonidos sobre la base de la técnica serial dodecafónica en un sentido muy flexible combinada con la técnica de la indeterminación, en particular de las duraciones. Tanto en la visión estilística como la técnica se observa una notable diferencia entre ambos períodos. La resultante estética de las obras del segundo período es de una mayor complejidad, tanto en su globalidad sonora como en su mensaje idiomático de penetrante y vital fuerza. Nuestro músico congenia creatividad con artesanía, dos ingredientes fundamentales de la poética de la composición.

La obra que abre el catálogo de este segundo período es *Gamma uno* para gran orquesta [O-21], compuesta en 1962 y que fuera presentada al VIII Festival de Música Chilena, donde obtuvo una Mención Honrosa. Fue bien acogida desde su estreno tanto por el público como por la crítica y tuvo presentaciones en países del exterior como Nueva Zelanda y Uruguay, además de diversas ejecuciones en nuestro país. El compositor, refiriéndose a esta obra me envió la siguiente reflexión epistolar, que revela, una vez más, la severa autocrítica que rige su arte y que frena implacablemente toda vana especulación y, por otra parte, el profundo conocimiento que tiene de la idiosincrasia americana junto al sincero amor que lo anima hacia sus coetáneos<sup>17</sup>.

"Cada obra, todas, han costado un diferente sufrimiento, una vivencia distinta, una problemática cada vez más intensa en lo que a técnica se refiere. Y esto te lo digo yo, que poseo una extraordinaria facilidad para redactar, me salen las cosas como brotadas de la nada: una nada que se debe rumiar a todas horas, que se debe planificar dentro de uno, sin escribir absolutamente nada hasta no tener todas las ideas claras y precisas, hasta llegar al papel, hasta entregar lo que deberá quedar finalmente. Es un complicado proceso, pero comprensible. Quizás sea la razón por la cual América no tenga su propia voz o diga tanta majadería en todos los ámbitos del arte. Quizás sea éste el círculo vicioso en que nos desenvolvemos...".

*Gamma uno* [O-21] es la segunda obra para orquesta de Eduardo Maturana. La primera, *Concertante* para viola y orquesta [O-8] de 1948, es de factura orquestal más clásica. En *Gamma uno* [O-21] la percusión tiene una presencia relevante y se constituye por grupos de membranófonos, idiófonos y teclado. Los vientos, que

<sup>16</sup>Carta del 14 de diciembre de 1980.

<sup>17</sup>Carta del 24 de noviembre de 1980.

forman un contundente bloque entre maderas y bronces, junto a las cuerdas y el arpa, completan la gran masa sonora. El maestro hace un tratamiento muy refinado de esta gran orquesta dentro de una concepción de cámara, puesto que sólo en algunos momentos aparece el *tutti* orquestal. Pasajes de fanfarria a cargo de la percusión y los bronces contrastan con solos de las cuerdas o maderas, o combinaciones finamente empastadas de una o más cuerdas con una o más maderas. Al escuchar la obra en su totalidad, se aprecia una gran claridad y transparencia sonora, que permite tener una nítida percepción de cada uno de los timbres.

La percusión realiza dos personajes diferentes. Un personaje masculino, el de la fanfarria, papel que asume amalgamada con los bronces y que tiene un carácter de gran fuerza rítmica y de penetrante sonoridad. La fanfarria se estructura fundamentalmente con combinaciones de figuras rítmicas de carácter marcial y pomposo que se reconocen a lo largo de la obra<sup>18</sup>. Estas estructuras rítmicas son tratadas como verdaderos motivos que no pierden su personalidad al ser variados y que sirven para anunciar los pasajes de fanfarria.

En otros momentos la percusión, como personaje femenino, se reduce a sus componentes elementales y ofrece un ambiente velado, un tanto nebuloso, desde donde emerge el canto de las cuerdas o maderas. Esto sucede, a modo de ejemplo, en los compases 70 a 80, 160 a 183. A partir del compás 359 hasta el final de la obra, la fanfarria en el gran *tutti* domina todo el ambiente provocando una catarsis sonora de intensa fuerza.

Las partes a cargo de las cuerdas y/o maderas presentan un contraste. Afloran rasgos identificatorios de la poética del compositor presentes en la música del período anterior, tales como el tratamiento delicado y preciso de las cuerdas, el lirismo melódico y la textura contrapuntística.

Similar tratamiento con lo melódico como el centro de interés, se puede apreciar en diferentes partes, como, por ejemplo, entre los compases 53 a 63, cuando el corno inglés inicia un lúdico canto seguido por las cuerdas bajas, fagot, clarinete en Si bemol y flauta. En los compases 110 a 116, las cuerdas bajas despliegan un canto en imitación, acompañado sólo por los violines I y II en *pizzicato*, como una breve evocación de las *Micropiezas* [O-11] (ver ejemplo N° 4).

Desde el compás 168 a 193, la música alcanza su momento de mayor placidez y transparencia sonora, el que es anunciado muy finamente por la intervención en *arpeggiato* de la celesta. Surge el canto en el clarinete en Si bemol, que es imitado después por las cuerdas agudas, mientras que los timbales acompañan lejanamente (ver ejemplo N° 5).

Quiero destacar, además, las numerosas partes de la obra en que las cuerdas son el personaje único del acto sonoro. Esto sucede, por ejemplo, desde el compás 198 al 220, cuando desarrollan un canto imitativo con sordina (ver ejemplo N° 6).

<sup>18</sup>No dejo de percibir en esta música cierto ambiente teatral que la vincula con el mundo escénico. Una es que esta obra fue originalmente concebida por el compositor como música de ballet, idea que posteriormente fue modificada.

Ej. N° 4 *Gamma uno* [O-21], cc. 110 a 116, cuerdas.

A partir del compás 240, las cuerdas inician una danza que poco a poco se constituye en un vals, acompañadas en *ostinato* por una parte de la percusión.

Se reconoce la pluma del maestro, en especial en el tratamiento de las cuerdas cuyos rasgos precisos, firmes y claros son inconfundibles. Lo mismo sucede al observar la textura resultante del despliegue melódico que deviene en lúdica plasticidad. La técnica con que el compositor organiza los sonidos de esta música, en especial en las partes donde prima lo melódico, es la de un serialismo de alturas tratado libremente.

Pertenecen a este período dos obras que quisiera comentar por el impacto social que tuvieron en su momento: *Retrato, balada y muerte del poeta Teófilo Cid* [O-28] (1966) y *Responso para el guerrillero* (Comandante Che Guevara) [O-31] (1968). Ambas obras evidencian cualitativamente la artesanía compositiva de Eduardo Maturana y su ineludible condición de ser-histórico chileno-americano.

En la obra dedicada a Teófilo Cid –homenaje póstumo a su amigo, el poeta– y en la obra dedicada al legendario guerrillero, el compositor desarrolla una vena dramática que, si bien no tuvo una presencia clara en el primer período de su obra, en éste se va haciendo cada vez más evidente. La orquesta en ambas obras se trata como una gran masa sonora con una nutrida percusión. Sin embargo, las finas pinceladas en algunos pasajes o las acertadas combinaciones tímbricas en otros, contrastando con los explosivos *tutti*, sitúan a estas obras en el camino ascendente del dominio orquestal, presente en *Gamma uno* [O-21]. La participación de la voz de soprano junto a la gran orquesta en *Retrato, balada y muerte del poeta Teófilo Cid* [O-28], es algo nuevo. La orquesta prepara las entradas del canto –cuya participación en su totalidad es relativamente breve– con extensos pasajes donde las cuerdas, por lo general, tienen una participación relevante. El compositor trata la voz solista como cualquier instrumento que emerge dentro de la fina textura del total, animada por su vuelo melódico (ver ejemplo N° 7).

El sentido dramático alcanza su estado de mayor tensión en el momento de inicio de la marcha fúnebre que conduce al final de la obra. Es una parte extensa donde la percusión, en especial los tímpanos, interviene sin descanso, y con esquemas de duraciones que realzan el ambiente sombrío que envuelve a la música, debido, además, a la intervención de las cuerdas en *divisi* con pedales de *clusters*

The first system of the musical score consists of 14 staves. From top to bottom, they are labeled: Fl. (Flute), Clar. (Clarinet), Fag. (Bassoon), C. (Cello), V. (Violin), V. (Viola), V. (Violoncello), V. (Violonchelo), V. (Violonchelo), V. (Violonchelo), V. (Violonchelo), V. (Violonchelo), V. (Violonchelo), and V. (Violonchelo). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes.

The second system of the musical score consists of 14 staves, continuing the notation from the first system. The labels on the left side of the staves are consistent with the first system. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes.

Ej. N° 5 *Gamma uno* [O-21], cc. 168 a 193.

1

Trompa

1 T.T.

2 C. Cl.

Dr. C.

Pl.

1 Sax. Al.

2 Sax. G.

Cor.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcllo

Con.

1 Fla.

2 Oboe

Clar. Alg.

1 Clar. B.

3 Tbn.

1 Tbn.

Tuba

Arpa

Cor.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcllo

Con.

Ej. N° 6 *Gamma uno* [O-21], cc. 198 a 220.



(compás 315 y siguientes), *pizzicati*, trémolos en armónicos, *glissandi*, *tenutos sul ponticello* y otros efectos tímbricos, junto al comentario un tanto lejano de maderas y bronces. Todo este acontecimiento sonoro culmina en el compás 428 donde la percusión sola acompaña el siguiente recitativo de la solista.

“Esta ha sido una historia de Amor y de Muerte. Fue vivida heroica y gloriosa en su miseria; generosa y grande en su alucinada fama cotidiana por el poeta chileno Teófilo Cid, muerto el año de Gracia de mil novecientos sesenta y cuatro, y ha sido escrita para aquellos que como él aman el Amor y la Muerte”. (Texto de Eduardo Maturana).

En *Responso para el guerrillero* [O-31] se observan otros elementos sonoros no antes trabajados por el compositor. A las maderas, bronces, cuerdas, arpa y percusión tradicional, les suma silbato y lata suspendida. Además, agrega guitarra eléctrica y batería de jazz, como también eventualmente cinta magnetofónica con parlamento grabado. En una atmósfera sonora agresiva y de persistente fuerza, surge un parlamento que cumple dos papeles. Uno, representado por locuciones radiales con avisos de productos de consumo, que protegen la ideología capitalista imperante. Algunas de estas intervenciones magnetofónicas son ambientadas mediante melodías de jazz reproducidas burlescamente por la guitarra eléctrica y batería, e insinuando de manera velada el origen del mensaje. La intervención de la lata suspendida y silbato en estos pasajes hace el efecto de un tumulto de masa humana. El otro papel del parlamento es la voz del propio “Che” que da lectura a la carta enviada a su hijo menor antes de morir, lo que sucede a partir del compás 200. Este momento está preparado por un gran *tutti* orquestal sostenido, elaborado con procedimientos aleatorios en sus duraciones, procedimiento que el maestro pone en juego en dos obras escritas el año 1967: *Concertante* para corno y orquesta [O-8] y *Cinco móviles* para orquesta de cuerdas [O-30]. En el compás 274 se detiene la orquesta para permitir el anuncio, en la voz del relator, de la muerte del Che Guevara. Luego las cuerdas bajas inician un pedal que acompaña el lastimoso canto de las cuerdas y parte de la percusión y bronces hasta el final de la obra (ver ejemplo N° 8).

La manera como el compositor ordena las alturas en la obra dedicada al poeta Teófilo Cid no obedece a una técnica determinada, sino que surge de la necesidad de expresar el sentido del texto. Así, las melodías se generan por ascensos y descensos cromáticos, o bien compartiendo la gradualidad con los saltos. El canto de la solista se estructura como una sola idea melódica con variaciones que no alteran su identidad (véase ejemplo N° 7). Breves pasajes de indeterminismo en las duraciones en las cuerdas nos sitúan en una poética constructiva más heterogénea. Sin embargo, en el *Responso* [O-31] observamos una mayor complejidad en este aspecto, ya que claramente se puede reconocer un serialismo de alturas, particularmente en los pasajes melódicos, junto a extensas zonas de indeterminismo tanto de las alturas, las duraciones como de la agógica.

El ineludible compromiso del músico con su ser histórico chileno-americano se refleja de manera inequívoca en este período y muy en particular en estas dos obras que hemos considerado.

The image displays a page of a musical score for 'Ej. N° 8 Responso para el guerrillero'. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes parts for C. Fa., Tuba, C. G. T-T, Vi. 1, Vi. 2, Vla., Vlo., and Cb. The second system includes parts for Tuba SB, C. Fa., Tuba, G. C., C. G. T-T, F. C. Org. Org., Vi. 1, Vi. 2, Vla., Vlo., and Cb. The score features various dynamics such as ppp, pp, p, and f, and includes performance markings like 'Solo' and 'Tutti'.

Ej. N° 8 *Responso para el guerrillero* [O-31], c. 290 hasta final.

La identidad histórico-cultural asumida por algunos compositores se manifiesta normalmente cuando éstos plasman en sus obras rasgos que los conectan con sus raíces. Esta opción poética comprometida ha sido un constante debate

entre los compositores chilenos y latinoamericanos de todas las generaciones, transformándose en uno de los temas preferidos de los encuentros entre pares nacionales e internacionales, cuyo enfoque teórico trasciende hacia los senderos de lo ético-estético y/o ideológico. Las primeras generaciones de compositores del siglo XX –tanto en Chile como en Latinoamérica– expresan su ser identitario siguiendo el modelo de los compositores europeos de fines del siglo XIX. Con la adopción de la nueva música en el ideario compositivo de los años 50-60 (tercera y cuarta generaciones de los compositores nacionales), la gestualidad melódica popular o étnica no tiene cabida en la música de la academia debido a la complejidad de sus técnicas. Por esta razón, los compositores acuden a la poesía o crónica regional como fuente de inspiración que los mantenga conectados con el mundo de su tradición. Eduardo Maturana es el compositor que representa, a mi juicio, más fielmente este rasgo poético. Su obra no sólo es pretexto de una necesidad de expresión pura de arte, rasgo que se podría considerar como la natural condición egótica de todo artista, sino, además, lo es por una necesidad de compromiso, profundo y verdadero; de conectarse con sus semejantes de una manera más concreta y objetiva para entregarles “el documento, la crónica auténtica del tiempo útil que se me asignó”<sup>19</sup>. Refiriéndose a su obra *Retrato, balada y muerte de Teófilo Cid* [O-28], el músico ha manifestado lo siguiente.

“Una obra oscura, de tintes dramáticos para un poema de amor de ese poeta amigo que murió castigado duramente por la sociedad de su tiempo, el mismo tiempo mío. Bello, bellísimo poema de amor. ‘Amémonos amor, el día es tierno y el sol está vibrando en los espejos como una aparición de carne blanca. Amémonos amor’, son tres estrofas cargadas de belleza más allá de la muerte”.

Luego acota lo siguiente acerca de esta obra:

“Creo que es una obra de gran intensidad que tendrá, andando el tiempo, un lugar en el repertorio nuestro. Un poco descriptiva, pero ese no es su mayor defecto, tendrá algunos, como todas mis obras que deberían ser revisadas algún día”<sup>20</sup>.

El *Responso para el guerrillero* [O-31] es evaluado por el propio autor en los siguientes términos:

Es “un ‘póster’ destinado a mostrar al hombre y la sociedad de su tiempo. Debe haber impactado por la sencilla razón de que nunca fui tan insultado como en aquella oportunidad. Nunca tuve mayores puntajes en un Festival y tantos ‘unos’ de parte de algunos connotados maestros que gritaban desahogados entre una turbamulta inquieta. Realmente un escándalo, me lanzaron papeles mimeografiados, me trataron de cobarde y otras maravillas; opinaba todo el mundo, hasta personajes descalificados de la música. Notable experiencia. La idea es enfrentar la pureza de un hombre con su tiempo histórico; con la corrompida sociedad de su tiempo. El ejemplo de su muerte, de su vida familiar, de su entrega total a la verdad suya y de media humanidad”<sup>21</sup>.

<sup>19</sup>Carta del 12 de junio de 1982.

<sup>20</sup>Carta del 5 de enero de 1981.

<sup>21</sup>Carta del 5 de enero de 1981.

Sorprende en esta obra el contraste entre el parlamento del "Che", cargado de idealismo y de esperanza por alcanzar una sociedad más justa y digna para los pueblos de América, con el parlamento fuerte y soez de los voceros del mundo capitalista. He aquí algunas consignas: "Mate al hombre o el hombre lo matará a Ud. ¡Mátelo!, ¡Mátelo!, ¡Mátelo!; o bien, "Mi potro me da pastillas anticonceptivas. Consúmalas Ud. y disfrute de la vida. Mi potro, él toma LSD". Por último: "Nuestra sociedad está resguardada por la libre empresa. Ahorre para ella. Ahorre. El ahorro es pobreza, pero no importa". En esta "propaganda" descarnada se manifiestan algunos de los graves problemas que aquejan a la sociedad de la década de los 60 –problemas que tienen que ver con la violencia, drogas, decadencia moral y miseria– y que son, actualmente, los mismos que sufre nuestra sociedad.

Las obras *Introducción y allegro en estilo barroco* [O-23] y *Tres piezas* para orquesta [O-24] pertenecen a este período y fueron escritas el año 1963. La primera de ellas es de factura tradicional en su orquestación, en su concepción motívica y en su arquitectura polifónica. No obstante, la estructura sonora obedece a un estricto serialismo de las alturas. El *allegro* está elaborado como un fugado que se inicia en las cuerdas: violín I, violas, violín II, violoncello y contrabajo. A continuación los timbales cierran la intervención de las cuerdas y abren la invitación a maderas y bronces que se suman al juego fugado tomando motivos de la música de las cuerdas. Es una obra de una notable transparencia en su globalidad sonora.

Las *Tres piezas* [O-24], en cambio, es de una sonoridad más amplia ya que la orquesta que la conforma obedece a una factura más contemporánea, siendo además su total sonoro más complejo. La primera de estas obras corresponde al mundo abstracto de la música, la segunda, en cambio, es una biografía musical del propio compositor. Cada uno de los tres movimientos que la constituyen representa alguna etapa de su vida<sup>22</sup>.

El *Concertante* para corno y orquesta [O-29], escrito en 1967, se hizo acreedor de un segundo premio en el Concurso de Música "Crav" para Composición del mismo año. Es otra de las obras importantes de este período que pone una vez más en evidencia la sólida artesanía de nuestro músico. Esta obra está diseñada de acuerdo a la técnica serial de las alturas e indeterminismo en las duraciones trabajadas con amplia flexibilidad. Sus rasgos distintivos más elocuentes son –por una parte– la plasticidad tímbrica y lúdica, fresca que nuestro compositor consigue tanto en las intervenciones del corno solista como en las de la orquesta y, por otra, el equilibrio constructivo alcanzado tanto en la forma como en el ensamble entre solista y *tutti*. En lo referente a la forma, la obra está concebida como un todo que internamente se organiza en partes que devienen sin interrupción. Una primera parte "Veloz", seguida de un "Lento, rubato e cadencioso" (que evoca en cierto modo a la cadenza del concierto clásico) para terminar en un "Allegro". El canto del corno siempre se manifiesta en un amplio espectro melódico construido con un atento virtuosismo (ver ejemplo N° 9).

<sup>22</sup>Las *Tres piezas* para orquesta [O-24] es una especie de "poema sinfónico" cuyo argumento es la propia vida del compositor desde su infancia hasta su madurez. (Carta del 24 de febrero de 1993).

First system of musical notation. Instruments: Corno Soli, VI. 1, VI. 2, Vla., Vlc., Cbj. Includes dynamic markings *pp* and *ppp*.

Second system of musical notation. Instruments: Cor. Fa., VI. 1, VI. 2, Vla., Vlc., Cbj.

Third system of musical notation. Instruments: Fb., Tmp. Sb., Cor. Fa., VI. 1, VI. 2, Vla., Vlc., Cbj. Includes dynamic marking *Div.*

Ej. N° 9 *Concertante* para corno y orquesta [O-29], cc. 138 a 153.

Esta obra fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de David Serendero con Gilberto Silva en la parte de corno. Eduardo Maturana tiene gran admiración por Gilberto Silva, reconociéndolo como uno de los más grandes cornistas de América. Así me lo hizo saber, manifestando que,

"si esta obra tiene algunos momentos felices, éstos se ven multiplicados por la ejecución de nuestro cornista, que es verdaderamente de lujo; quizás uno de los mejores que se hayan escuchado nunca!". Luego agrega: "creo haber hecho con esta música, un trabajo limpio y extremadamente alegre... Un solo tranquilo, sin dramatismos, ni grandes filosofías, no exenta sin embargo de ciertas dificultades técnicas, cosa que ahora las evitaría, así como el ahorro de los medios, del material expresivo"<sup>23</sup>.

No puedo terminar el análisis de este período sin antes detenerme, aunque sea brevemente, en dos obras: el *Cuarteto* de cuerdas [O-22] (1962) y *Cinco móviles* para orquesta de cuerdas [O-30] (1967).

El *Cuarteto* de cuerdas [O-22] "resultó ser una de esas obras que plantean desafíos". Es una de sus obras más divulgadas, ya que ha sido interpretada por numerosos y destacados conjuntos de diversas nacionalidades, habiendo sido además editada y grabada en el extranjero (situación que es poco común en el mundo musical académico del país). Tres aspectos —a mi juicio— sobresalen en esta obra. Las alturas se organizan siguiendo el método dodecafónico en su sentido más riguroso y de acuerdo a su concepción original. La textura resultante es de una rica polifonía, de un oficio sólido que se expresa flexible y fluidamente. La factura de esta obra es de corte clásico con los tres movimientos propios del cuarteto de esta época, aunque una concepción contemporánea microformal los estructura. Debido a esta condensación poética creo que este cuarteto está muy cerca de las *Diez micropiezas* [O-11], además por el trabajo concentrado y fino de las cuerdas, y el tratamiento del serialismo de las alturas. En cierto modo esta obra está más en sintonía con el primer período que con el segundo. Esto no significa que haya un retroceso. Muy por el contrario, este hecho denota que nuestro compositor desde sus obras más tempranas ha sabido cómo plasmar y conducir su imaginaria.

La segunda obra, *Cinco móviles* [O-30], es un conjunto de cinco pequeñas piezas para orquesta de cuerdas. Cada una de ellas es —a mi juicio— una joya arquitectónica sonora en miniatura. Está construida de acuerdo a un serialismo de alturas persistente en todas las piezas, tratado libremente, junto a un indeterminismo de las duraciones y las alturas en algunas de las piezas. La complejidad constructiva e interpretativa de la obra no son obstáculo para percibir una gran frescura y plasticidad en su total sonoro (ver ejemplo N° 10).

Durante estos años el compositor dedica parte de su invención creativa a obras para canto y piano con textos de poetas universales como Paul Eluard y James Joyce, que le son afines por la concepción que tienen del arte y el rol ético-social que éste asume en la actualidad. Son poetas de una gran sensibilidad y poseedo-

<sup>23</sup>Carta del 24 de enero de 1992.



res de un fino lirismo que Eduardo Maturana conduce acertadamente por los cauces del ritmo musical. Junto a estas canciones, el compositor escribe otras basadas en sus propios poemas, como sucede en *Cinco canciones* [O-32] y *Canciones del mar* [O-36], ambas para voz solista y piano. El músico vuelca en ellas un rasgo dramático acuñado en su mundo creativo desde sus comienzos y que en este período se manifiesta más fuertemente. Estas canciones son verdaderas arias que pudieron ser concebidas originalmente como partes de melodramas, donde el elemento descriptivo, a cargo del piano, es destacado.

Eduardo Maturana tuvo que abandonar el país en el año 1977, radicándose primero en Panamá hasta 1990 y posteriormente en Canadá donde reside actualmente. Aunque la frecuencia en el hábito de la escritura en él ha disminuido considerablemente durante estos años de exilio, algunas de estas obras como *Una temporada en el infierno* [O-41] (1980) y el *Concierto* para violoncello y orquesta [O-42] (1982) han sido estrenadas en Panamá y Brasil, la primera, y en Brasil la segunda.

## CONCLUSIÓN

A modo de síntesis, considero que estamos frente a uno de los actores importantes de la vida artística, intelectual y social de nuestro país. Las investigaciones sobre su vida y su obra, además, me han permitido visualizar con certeza una cualidad ético-estética sobresaliente de su personalidad, la cual, considero, ha sido el motor que ha conducido su hacer poético y que es el vínculo indisoluble entre su ser-histórico y su ser-artístico. Al estar plenamente conectado con el momento histórico que le ha correspondido vivir, Eduardo Maturana sitúa su conciencia artística y social donde sólo puede estar: en lo poético, el lenguaje de la nueva música —el serialismo de las alturas— y, en lo social, en su condición de hombre chileno-americano. Espacio y tiempo, chilenidad y actualidad poética han sido las coordenadas que han conducido su cotidianeidad artística. Esta postura de vida ha permitido que nuestro músico se desarrollara en los diversos planos de la cultura musical del país, trabajando con inteligencia y visión para lograr que la nueva música alcanzara un mayor espacio en nuestra sociedad. Producto de esto son, por ejemplo, los grupos de cámara que creó con la colaboración de otros músicos visionarios como él, siendo el más importante y de más larga vida el Grupo Tonus, a los que invitó a participar a prestigiosos músicos-intérpretes extranjeros, como Fré Focke y Esteban Eitler. Esta cualidad, además de repercutir enormemente en su oficio, también lo ha hecho en su visión ética e ideológica del mundo, atenta y sensible a los sucesos que conmueven a la humanidad.

Consecuentemente con esta postura de vida, Eduardo Maturana es:

- Uno de los primeros músicos nacionales que abren definitivamente las puertas al universo de la nueva música, convirtiéndose en la década de los cincuenta en uno de los principales compositores de la vanguardia nacional cuyo desarrollo y madurez se proyecta a la década siguiente.

- Uno de los primeros músicos nacionales que hacen plenamente suyos —como lenguaje de expresión y de comunicación— el serialismo-dodecafónico. Este hecho lo convierte en uno de los primeros compositores chilenos que rechazan desde un principio el tonalismo como estética sonora: postura que no significó en él romper con la tradición; por el contrario, desde allí, en viva conexión con el pasado y presente musical, labró un lenguaje poético actual de comunicación con sus coetáneos.
- Uno de los primeros músicos en asignar un rol social-histórico sistemático a su arte. Dicha condición lo sitúa como un artista auténticamente chileno y americano ya que la fuente de inspiración de muchas de sus obras está conectada con temas que nos son absolutamente propios y no necesariamente pertenecen a la tradición musical. En este aspecto, Eduardo Maturana logró solucionar en su arte el eterno conflicto de la identidad del artista latinoamericano que se ve prisionero de lo foráneo. Su lenguaje es universal, su mensaje es regional: su arte es, en definitiva, “el documento, la crónica del tiempo útil que se me asignó”. Y lo que últimamente ha dicho, “nosotros que hemos sido un eslabón de la cadena. A la distancia y a los años, que no han pasado en vano, agradecemos a la suerte que nos puso en esa senda”<sup>24</sup>. De ahí que sea difícil y tal vez innecesario clasificar la obra de Eduardo Maturana como “universalista” o “futurista” como lo han propuesto algunos estudiosos.

La figura de Eduardo Maturana ha permanecido en un total olvido por muchas décadas en nuestro medio musical, situación que considero absolutamente injusta y que me he propuesto reparar desde el momento en que reconozco estar ante un hombre de sólida personalidad y rica sensibilidad artística, cualidades ambas que el músico puso generosamente al servicio del desarrollo musical nacional. La historia de la música en nuestro país la hacemos todos los que laboramos día a día en alguno de los innumerables rincones que conforman el grandioso mundo de la cultura musical. Por ello, considero importante que los jóvenes músicos de las generaciones actuales conozcan el aporte de los que les han precedido, ya que, en gran medida, la realización de los anhelos de los primeros se concreta gracias al esfuerzo de los segundos. Así, junto a los grandes maestros, intérpretes y compositores que nos enorgullecen, está este músico, que, por un desacuerdo del destino, no está en la actualidad físicamente junto a nosotros, pero indudablemente sí está con nosotros en su legado.

## BIBLIOGRAFÍA

BECCERRA, GUSTAVO

1997 “Los años cincuenta en la música de vanguardia en Chile”, *RMCh*, LII/187 (enero-junio), pp. 45-48.

CLARO, SAMUEL

1969 *Panorama de la música contemporánea en Chile*. Colección Ensayos, N° 16, Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales.

<sup>24</sup>Maturana 1997.

CLARO, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Ed. Orbe.

ESCOBAR, ROBERTO Y RENATO IRARRÁZABAL

1969 *Música compuesta en Chile (1900-1968)*. Santiago: Ed. de la Biblioteca Nacional.

ESCOBAR, ROBERTO

1971 *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*. Santiago, Ed. Pomaire.

FALABELLA, ROBERTO

1958 "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile, II", *RMCh*, XII/58 (marzo-abril), pp. 77-93.

GARCÍA, FERNANDO

1967 "Lo social en la creación musical chilena de hoy", *Aurora*, IV/11 (mayo-junio, 1967), Segunda época, pp. 9-29.

GARRIDO, PABLO

1933 "Arnold Schoenberg, músico atonal", *Aulos*, I/4 (enero-febrero), pp. 14-17.

HERRERA ORTEGA, SILVIA

1985 *El serialismo-dodecafónico en Chile*. Tesis de grado para optar al grado de la Licenciatura en Musicología. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes.

MATURANA, EDUARDO

1997 "Veinte años en mis recuerdos", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 48-49.

ORREGO-SALAS, JUAN

1997 "La década 1950-60 en la música chilena", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 42-45.

REVISTA MUSICAL CHILENA. CRÓNICAS

1963 XVII/84 (abril-junio), pp. 90,92.

1963 XVIII/86 (octubre-diciembre), p. 113.

1964 XVIII/89 (julio-septiembre), p. 141.

1964 XVIII/90 (octubre-diciembre), p. 87.

1965 XIX/92 (abril-junio), pp. 101, 110.

1966 XX/97 (julio-septiembre), pp. 80,106.

1967 XXI/101 (julio-septiembre), p. 94.

1967 XXI/102 (octubre-diciembre), pp. 115, 120, 134, 140.

1968 XXII/104-105 (abril-diciembre), pp. 109, 110.

1969 XXIII/108 (julio-septiembre), p. 71.

RIESCO, CARLOS

1963 "Octavo Festival de Música Chilena", *RMCh*, XVII/83 (enero-marzo), pp. 7-36.

#### RESEÑA BIOGRÁFICA DEL COMPOSITOR

1920: El 14 de abril nace Eduardo Maturana, en la ciudad de Valparaíso.

1935: Inicia estudios musicales en su ciudad natal.

1939: Ingresó al Conservatorio Nacional de Música en Santiago para estudiar violín con el profesor Werner Fischer, viola con el profesor Luis Mutschler, armonía y análi-

- sis de la composición con el maestro Pedro Humberto Allende. Simultáneamente estudia música de cámara y conjunto vocal con el maestro Armando Carvajal.
- 1944: Se retira del Conservatorio y prosigue estudios de composición en forma particular con el maestro Allende. Para costear sus estudios, inicia una ininterrumpida actividad docente en torno a la enseñanza del violín y la viola. Al mismo tiempo, y como otra manera de mantenerse, inicia el trabajo de copistería. Paralelo a esto inicia su carrera como intérprete profesional, en conjuntos de cámara (creados en algunos casos por él mismo) u orquestas. Sus primeras intervenciones como instrumentista las realiza en conjuntos que pertenecen a emisoras chilenas.
- 1946-1950: Son los años de intenso trabajo en torno a la música: en docencia, interpretación y composición Rechaza el cargo de Secretario en la Dirección de Informaciones y Cultura, sección Música (1947-1948). Integrante del Grupo Euphonía.
- 1947: Se establece en el país el compositor y pianista holandés Fré Focke, quien toma contacto con Eduardo Maturana y los jóvenes músicos de la época. La presencia de Focke ejercerá una decisiva influencia en los compositores de esta generación en la búsqueda de nuevas expresiones sonoras. Este mismo año se estrena la primera obra escrita por el compositor Maturana: *Suite* para violín y viola [O-1].
- 1950: Organiza, junto a Fré Focke y Esteban Eitler, el Grupo Tonus. La idea de organizar un conjunto que se dedicara a dar a conocer en el país la música contemporánea nacional y extranjera se venía gestando desde hacía algunos años entre los compositores nacionales más conectados con la vanguardia musical. El Grupo Tonus juega un papel muy importante y decisivo durante esta década de los cincuenta. Eduardo Maturana compone sus *Diez Micropiezas* para cuarteto de cuerdas [O-11], dedicada al Grupo Tonus y estrenada en 1953 por integrantes de este conjunto. En su único libro de poemas, escrito este año y titulado *Tiempo de nebulosa*, vierte una innata y rica veta literaria, que proyecta a su actividad como crítico de arte y de música en diversos periódicos chilenos y argentinos y en otras revistas en lengua española.
- 1950-1956: Intensa actividad en conciertos como integrante del Grupo Tonus, para el que compone obras, las que son estrenadas junto a las de otros compositores nacionales y americanos, en una actitud de extender la cultura musical contemporánea a la sociedad chilena.
- 1957: Obtiene una beca otorgada por la Universidad de Río de Janeiro para estudiar antropología con el profesor Luis Strozzi, para el que trabaja además como ayudante.
- 1958: Ingresa como segunda viola a la Orquesta Filarmónica de Santiago, cargo que conserva hasta su abandono del país en 1977.
- 1960: En el marco de una gira artística de la Orquesta Filarmónica de Chile por países de América del Sur, Eduardo Maturana es invitado a dar conferencias sobre la música chilena en las ciudades de Porto Alegre y Mendoza.
- 1962: Es invitado a La Serena para ocupar el cargo de primera viola de la Orquesta de esa ciudad dirigida por el maestro Jorge Peña. Para tal efecto es autorizado por la Orquesta Filarmónica a ausentarse de su cargo por un año. Obtiene una Mención Honrosa por *Gamma uno* [O-21] en el VIII Festival de Música Chilena.

- 1963: Acepta el cargo de miembro directivo de la Asociación Nacional de Compositores, el que ocupa hasta 1965. Es nombrado presidente gremial de la Orquesta Filarmónica de Chile, hasta 1977. Escribe por encargo del Instituto de Extensión Musical las *Tres piezas* para orquesta [O-24] que es estrenada al año siguiente y presentada al IX Festival de Música Chilena.
- 1965: Es nombrado coordinador de la Ópera de Cámara del Teatro Municipal junto a Agustín Cullerell y las cantantes Anne Flip y Sylvia Wilkens. Participa activamente en el montaje de la ópera de Gluck *El cadí engañado*. Esta es la primera experiencia directa del compositor con el melodrama, lo que influirá grandemente en sus obras posteriores. Trabaja en la puesta en escena de la ópera en un acto de Pablo Garrido *La sugestión*, con la actuación de Matilde Broders y Carlos Heikel en los papeles protagónicos y el financiamiento de la Corporación de Arte Lírico. Estreno de su *Cuarteto* de cuerdas [O-22] por el Claremont Quartet en los Festivales de Música de Washington.
- 1968: Estreno de *Cinco móviles* [O-30], encargada por la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile.
- 1969: Estreno de *Responso para el guerrillero* [O-31] en el VIII Festival de Música Chilena, obra que causó gran polémica en el ambiente musical del país. Posteriormente, en los años de 1982-84 —período de dictadura en nuestro país— trabajé en torno a la investigación sobre Eduardo Maturana y los compositores de la vanguardia de los años 50-60, y descubrí esta obra en los archivos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. No tenía la portada, creo que como resultado de una sabia, pero desesperada decisión tomada por los responsables de conservar nuestros valores culturales en un período tan oscuro de la historia de nuestro país. Inicia la edición a mimeógrafo del *Boletín* de la Orquesta Filarmónica, el que tendrá vida hasta 1971.
- 1970: Es elegido representante de los compositores de Chile ante el Comando Nacional de los Trabajadores del Arte. Paralelamente es nombrado representante ante la Comisión Artística Permanente del Teatro Municipal. Ambos cargos los ejerce hasta 1971.
- 1972: Es nombrado Director de escena en las temporadas oficiales de la Ópera del Teatro Municipal, hasta 1973.
- 1974: Muere Pedro d'Andurain, talentoso violinista chileno que colaboró junto a Eduardo Maturana como integrante del Grupo Tonus.
- 1976: Es llamado a reincorporarse como miembro directivo de la Asociación Nacional de Compositores, cuyo funcionamiento había sido interrumpido en los primeros años de la dictadura militar.
- 1977: Eduardo Maturana abandona el país con su familia, radicándose en Ciudad de Panamá. Obtiene el cargo de violista de la Orquesta Sinfónica Nacional de ese país. Paralelamente se desempeña como docente de la viola y composición con financiamiento de la O.E.A.
- 1978: Es invitado por los músicos panameños para organizar la Sociedad de Compositores de Panamá, en la que ocupa un cargo directivo.
- 1980: Estreno en Brasil de su obra *Una temporada en el infierno* [O-41], compuesta en 1979 para ser presentada en el Concurso Musical de la Universidad de Bahía.

## CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE EDUARDO MATURANA

1. Este catálogo ha sido confeccionado con la colaboración del compositor a través de la correspondencia sostenida entre los años 1980 a 1993.
2. Los rubros del catálogo se ajustan al siguiente orden:
  - a) Título de la obra
  - b) Año de composición
  - b) Medios sonoros (ver abreviaturas)
  - c) Autor del texto (*Text.*)
  - d) Editor, lugar y año de edición (*Ed.*)
  - e) Lugar, año de estreno e intérpretes (*Estr.*)
  - f) Observaciones tales como dedicatorias, encargos, premios y otras (*Obs.*)

*Abreviaturas empleadas*

Bar	barítono
ca	cámara
cdas	cuerdas
cl	clarinete
co	coro
conj inst	conjunto instrumental
cor	corno francés
cuart	cuarteto de cuerdas
dir	director
ed	edición
fg	fagot
fl	flauta
FMCh	Festival de Música Chilena
gui	guitarra
IEM	Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile
IEM hel	Copia heliográfica preservada en el Archivo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
MS	manuscrito
ob	oboe
Obs	observaciones
Orq	orquesta
PAU	Pan American Union
perc	percusión
pf	piano
rec	recitante
OSCh	Orquesta Sinfónica de Chile
S	soprano
s/est	sin estrenar
sinf	sinfónica
s/f	sin fecha
T	tenor
tbn	trombón
tpt	trompeta
Text	texto

tu	tuba
V	voz
va	viola
vc	violoncello
vn	violín
vtos	vientos

- [O-1] *Suite*, 1946, vn, va, Ed: MS, Estr: Santiago de Chile, 1947, Grupo Euphonía, Obs: Partitura en poder del compositor.
- [O-2] *Tres poemas*, 1947, cuart cdas, Text: Walt Whitman, Ed: MS, Estr: Santiago de Chile, 17 de septiembre, 1947, Sala de Audiciones, Ministerio de Educación, Grupo Euphonía: Pablo Garrido, vn I, Enrique Stiebler, vn II, Eduardo Maturana, va, Atilio Quintano, vc, Obs: Partitura en poder del compositor.
- [O-3] *Aforística*, 1947, pf, Ed: IEM, hel, Estr: Buenos Aires, 2 de agosto, 1948, Teatro del Pueblo, Darío Sorin, Obs: Estreno en Chile, Santiago, 18 de noviembre, 1964, Mariana Grisar, pf, IX FMCh.
- [O-4] *Dos piezas breves y un aire chileno*, 1947, pf, Ed: IEM, hel, Estr: Buenos Aires, 1948, Obs: Estreno en Chile, Santiago, 18 de noviembre, 1964, Salón de Honor, Universidad de Chile, Mariana Grisar, pf, IX FMCh.
- [O-5] *Sonata*, 1948, va, Ed: MS, Estr: Santiago de Chile, 21 de agosto, 1962, Salón Filarmónico, Teatro Municipal, Enrique López, va.
- [O-6] *Demonio a caballo*, 1948, S, fl, va, rec, perc, Text: Pablo de Rokha, Ed: IEM hel, Estr: München, 1948, Juventudes Musicales, Obs: Partitura se encuentra también bajo el título de *Divertimento* 1948, dedicada a Esteban Eitler.
- [O-7] *Música*, 1948, fl, va, Ed: MS, Estr: Santiago de Chile, 1948, Grupo Euphonía, Obs: Estrenada en un programa radial. Partitura en poder del compositor.
- [O-8] *Concertante*, 1948, va, orq, Ed: MS, s/est, Obs: Partitura en poder del compositor.
- [O-9] *Suite a tres*, 1948, fl, va, vc, Ed: MS, Estr: Brasil, Recife, 10 de noviembre, 1951, Teatro Santa Isabel, Sigismundo Ferreira da Silva, fl, José Inácio Cabral Lima, va, Piero Severi, vc, Obs: Partitura en poder del compositor.
- [O-10] *Tres piezas*, 1949, pf, Ed: IEM hel, Estr: Santiago de Chile, 18 de noviembre, 1964, Salón de Honor, Universidad de Chile, Mariana Grisar, pf, IX FMCh, Obs: Dedicada a Esteban Eitler.
- [O-11] *Diez micropiezas*, 1950, cuart cdas, Ed: IEM, Estr: Santiago de Chile, 14 de diciembre, 1953, Instituto Chileno-Británico de Cultura, Agustín Cullerell, vn I, Jaime de la Jara, vn II, Eduardo Maturana, va, Hans Loewe, vc, Obs: Dedicada al Grupo Tonus.
- [O-12] *Preludio y canción*, 1951, pf, Ed: MS, Estr: Buenos Aires, 28 de agosto, 1951, Auditorio Biraben, Washington Quinta Moreno, pf, Obs: Partitura extraviada.
- [O-13] *Sonatina*, 1952, fl, Ed: IEM hel, Estr: Santiago de Chile, 2 de julio, 1953, Instituto Chileno-Británico de Cultura, Esteban Eitler, fl, Obs: Dedicada a Paul Hagemann.

- [O-14] *Música*, 1952, fl, va, Ed: IEM hel, Estr: Valparaíso, 21 de octubre, 1953, Instituto Chileno-Británico de Cultura de Valparaíso, Esteban Eitler, fl, Eduardo Maturana, va, Obs: Dedicada a Brunilda, su hija.
- [O-15] *Tres valsés*, 1952, pf, Ed: IEM hel, Estr: Santiago de Chile, 18 de noviembre, 1964, Salón de Honor, Universidad de Chile, Mariana Grisar, pf, IX FMCh, Obs: Dedicada a Inés Moukarzel.
- [O-16] *Variaciones*, 1953, fl, cl, vn, pf, Ed: MS, s/est.
- [O-17] *Retorno a la muerte*, 1955, T, B, S, Bar, Orq sinf, Text: Eduardo Maturana, Ed: MS, s/est, Obs: Partitura extraviada.
- [O-18] *Trío*, 1955, ob, cl, fg, Ed: IEM hel, Estr: Santiago de Chile, 8 de noviembre, 1956, Salón de Honor, Universidad Católica de Chile, Grupo Tonus: Adalberto Clavero, ob, Humberto Froggioni, cl, Hans Karpicek, fg.
- [O-19] *Cuatro arias*, 1957, T, cl, vc, perc, Text: Eduardo Maturana, Ed: MS, Estr: Santiago de Chile, 1957, Salón de Honor, Universidad de Chile, Manuel Pizarro, T, Luis Herrera, cl, Hans Loewe, vc, Jorge Canelo, Ramón Hurtado, Hugo Espinoza, perc, Raúl Rivera, dir.
- [O-20] *Quinteto*, 1960, fl, ob, cl, cor, fg, Estr: Santiago de Chile, 7 de diciembre, 1960, Salón Sur, Hotel Carrera, Guillermo Bravo, fl, Adalberto Clavero, ob, René Valenzuela, cl, Carlos Tagle, cor, Emilio Donatucci, fg.
- [O-21] *Gamma uno*, 1962, Orq sinf, Ed: IEM hel, Estr: Santiago de Chile, 6 de diciembre, 1962, Teatro Astor, OSCh, Víctor Tevah, dir, VIII FMCh, Obs: Dedicada a su compañera. Mención Honrosa en el VIII FMCh. Música de ballet.
- [O-22] *Cuarteto*, 1962, cdas, Ed: PAU, Estr: Santiago de Chile, 30 de noviembre, 1964, Salón de Honor, Universidad de Chile, Cuarteto Santiago, IX FMCh, Obs: Obra por encargo de la Unión Panamericana. Mención Honrosa en el IX FMCh.
- [O-23] *Introducción y allegro en estilo barroco*, 1963, Orq sinf, Ed: IEM, hel, Estr: Santiago de Chile, 23 de mayo, 1963, Teatro Municipal, Orquesta Filarmónica de Chile, Juan Matteucci, dir.
- [O-24] *Tres piezas para orquesta*, 1963, Orq sinf, Ed: IEM hel, Estr: Santiago de Chile, 20 de noviembre, 1964, Teatro Astor, Orquesta Sinfónica de Chile, Agustín Culléll, dir, IX FMCh, Obs: Obra por encargo del IEM.
- [O-25] *Por la justicia y la paz*, 1965, T, pf, Text: Paul Eluard. Ed: IEM, hel, Estr: Santiago de Chile, 31 de mayo, 1965, Teatro Antonio Varas, Hanns Stein, T, Galvarino Mendoza, pf, Obs: "A la memoria de los caídos en la guerra de Vietnam". La primera canción está dedicada a Fernando García y la segunda canción está dedicada a León Schidlowsky. Obra escrita para Hanns Stein.
- [O-26] *Elegía*, 1965, vc, orq, Ed: MS, Estr: Washington, mayo, 1965, Obs: Partitura en poder del compositor. Dedicada a su hija.

- [O-27] *Piezas para orquesta*, 1966, Orq cdas, Ed: MS, Estr: Santiago de Chile, 1966, Teatro Municipal, Orquesta Filarmónica de Chile, Juan Pablo Izquierdo, dir, Obs: Versión para orquesta de cuerdas de las *Dix micropiezas* para cuarteto de cuerdas, por encargo de Juan Pablo Izquierdo. Partitura extraviada.
- [O-28] *Retrato, balada y muerte del poeta Teófilo Cid*, 1966, S, Orq sinf, Text: Teófilo Cid, Ed: IEM hel, Estr: Santiago de Chile, 11 de diciembre, 1966, Teatro Astor, OSCh, Antonio Tauriello, dir, X FMCh, Obs: Dedicada a Sylvia Wilckens.
- [O-29] *Concertante*, 1967, cor, Orq sinf, Ed: IEM hel, Estr: Santiago de Chile, 16 de noviembre, 1967, Teatro Municipal, OSCh, Gilberto Silva, cor, David Serendero, dir, Obs: Segundo Premio Concurso Música "Crav".
- [O-30] *Cinco móviles*, 1967, Orq cdas, Ed: IEM hel, Estr: Valparaíso, 25 de enero, 1968, Orquesta de Cámara, Universidad Católica de Chile, Fernando Rosas, dir, Obs: Obra hecha por encargo de la Universidad Católica de Chile para la 3ª Semana de Música Contemporánea en Valparaíso.
- [O-31] *Responso para el guerrillero* (Comandante Che Guevara), 1968, Orq sinf, cinta magnetofónica y parlamento grabado, Ed: IEM hel, Estr: Santiago de Chile, 2 de mayo, 1969, Teatro Astor, OSCh, Agustín Culléll, dir, XI FMCh, Obs: A la memoria del Comandante "Che" Guevara.
- [O-32] *Cinco canciones*, 1969, S, pf, Text: Eduardo Maturana, Ed: MS, s/est, Obs: Dedicadas a Sylvia Wilckens.
- [O-33] *Dos canciones*, 1970, S, pf, Text: James Joyce, Ed: MS, Estr: Santiago de Chile, 12 de julio, 2002, Sala Isidora Zegers, Cecilia Barrientos, S, Alfredo Saavedra, pf, Obs: Partitura en poder del compositor.
- [O-34] *Suite*, 1970, 2 tpt, cor, tbn, tu, Ed: IEM hel, s/est.
- [O-35] *Sonata*, 1971, vc, pf, Ed: MS, s/est, Obs: Partitura en poder del compositor. Dedicada a su hija.
- [O-36] *Canciones del mar*, 1976, S, pf, Text: Eduardo Maturana, Ed: IEM hel, Estr: Santiago de Chile, 16 de noviembre, 1976, Goethe Institut, Mary Ann Fones, S, Cirilo Vila, pf, Obs: Dedicadas a Mary Ann Fones.
- [O-37] *Dúo*, 1976, vn, va, Ed: MS, s/est, Obs: Partitura en poder del compositor.
- [O-38] *Sonatina*, 1979, gui, Ed: MS, s/est, Obs: Dedicada a un amigo panameño: el guitarrista Jesús Antonio Morales. Partitura en poder del compositor.
- [O-39] *Concierto*, vn, Orq sinf, 1979, Ed: MS, s/est. Obs: Partitura en poder del compositor. A la memoria de Pedro d'Andurain.
- [O-40] *Crónicas americanas*, 1980, va solista, orq ca, co, T relator, Text: Eduardo Maturana, Ed: MS, s/est, Obs: Partitura en poder del compositor.

- [O-41] *Una temporada en el infierno*, 1980, conj inst, Ed: MS, Estr: Brasil, Bahía, 6 de julio, 1979, Obs: Obra compuesta en Panamá y presentada a un Festival de Música en Bahía, 1980. Partitura en poder del compositor.
- [O-42] *Concierto*, 1982, vc, Orq sinf, Ed: MS, Estr: Brasil, 1982, Obs: No existe mayor información.
- [O-43] *Pieza para oboe y piano*, 1982, Ed: MS, s/ est. Obs: Obra dedicada a Adalberto Clavero, Osvaldo Molina y Efraín Castro. Partitura en poder del compositor.