

Introducción a la grafía de Gustavo Becerra

por *Hernán Ramírez*

Preámbulo.

En este número de *Revista Musical Chilena*, dedicado a Gustavo Becerra, me ha correspondido hacer algunos comentarios sobre la grafía de este compositor.

En mi calidad de alumno de Becerra, trabajamos juntos en problemas de grafía moderna, pero es imposible agotar el tema en un solo artículo (entre otras razones, porque no tenemos en Chile todas las últimas partituras del maestro). Es por eso que he titulado estas líneas: "Introducción a la grafía de Gustavo Becerra.

Con este trabajo, amén de facilitar la lectura de las partituras de Becerra, pretendo rendir un homenaje a mi admirado y querido profesor.

Un segundo Preámbulo necesario.

Tuve la suerte y la desdicha de presenciar el primer ensayo de la III Sinfonía de Becerra, hecho por la Orquesta Sinfónica de Chile. Fue la primera obra de envergadura que —con la grafía que comentaremos— se les ofrecía a los ejecutantes. Fue espantoso: los músicos, salvo contadas excepciones, no entendían nada. Hubo gran desconcierto y disgusto; hubo bromas, zapateos y algunos hasta se permitieron tirar "pulgas japonesas" en pleno ensayo, para exteriorizar su malestar.

Para mí, que conocía la obra, cuyo manuscrito me había sido regalado por el autor, fue doloroso comprobar la falta de interés de los músicos por entender lo que tocaban.

Desde esa oportunidad a hoy, han pasado varios años. He sabido de situaciones similares a la descrita, en ejecuciones de otras obras de Becerra en el extranjero y he llegado a la conclusión de que la falla radica en las escasas explicaciones que llevan las partituras.

La verdad es que Becerra pone indicaciones y aclaraciones pero en un lenguaje lógico y conciso no siempre fácil de entender. Convencido de que había que explicar las cosas en forma elemental y gráfica me decidí a escribir la presente "INTRODUCCIÓN" sabiendo que con ello interesaría a los intérpretes, lo cual redundaría en provecho del maestro Becerra y de los compositores que adopten todos o algunos aspectos de su grafía.

No existen dos obras de Gustavo Becerra en las que la grafía sea absolutamente igual. En cada obra hay pequeñas diferencias que obedecen a particularidades propias de cada una de ellas. Sin embargo hay un sustrato común que las hermana y sobre él enfocaremos nuestro interés.

Se dá por entendido que nos referiremos a la grafía de sus obras aleatorias.

Detrás de muchos signos gráficos de Becerra hay todo un sistema compositivo. En muchos casos estos signos no son otra cosa que una anotación taquigráfica de todo un proceso en donde se ha pretendido abarcar todas o casi todas las posibilidades de un pensamiento musical, dejando al ejecutante la labor de elegir una de innumerables versiones posibles.

A este tipo de notación —por él creada— la llama “notación abierta” en contraposición a la “proporcional” o tradicional, en que se habría anotado una sola de las versiones posibles.

Para hacer más clara nuestra exposición, dividiremos la grafía (artificialmente por cierto), en cinco rubros:

- a) Alturas,
- b) Tempo,
- c) Duraciones y ritmo,
- d) Intensidades,
- e) Articulaciones,

para luego en párrafo aparte aclarar otros aspectos que por su complejidad no conviene encasillar en uno de estos rubros por abarcarlos a todos.

PRIMERA PARTE

a) *Alturas.*

Hay varias formas en Becerra, de escribir las alturas. Una de ellas es la tradicional, en pantagrama lo cual dá alturas inmutables. En este caso los accidentes sólo afectan a la nota frente a la que están colocados.

Una forma más libre es escribir los signos sobre una pauta de cuatro líneas lo que da lugar a mencionar solo el registro: agudo, medio o bajo. Tal proceder lo veremos en el Concierto para maderas y cuerdas.

Ej. 1




Concierto para oboe, clarinete,
fagot y cuerdas.

Una forma aún más libre, es la que indica sonidos de máxima altura o gravísimo generalmente con los signos “↑” y “↓” respectivamente.

El efecto queda entonces supeditado al tipo de instrumento y a la técnica del ejecutante.

Otro tipo de grafía para las alturas, nos las presenta libres pero con cierta dependencia entre ellas. Así:

Ej. 2

Guitarra  **II concierto para guitarra**

Ej. 3

Violines  **II concierto para guitarra**

Una forma especial está dada por lo que Becerra llama: "Densidad Homogénea Predefinida". Este tipo de escritura —usado sólo para las cuerdas— utiliza una ancha línea negra antes de la cual se ha especificado qué nota debe tocar cada atril o cada ejecutante.

Ej. 4

6 Violines  **II concierto para guitarra**

En este ejemplo el efecto es

Ej. 5



para la parte ancha de la línea, en que cada violín toca una 5 justa, y

Ej. 6



para la parte más delgada, en que cada violín toca sólo la nota superior de esta 5 justa.

Este sistema permite —una vez definidos los sonidos a tocar— "dibujar" diversos tipos de cluster como los que se indican de ejemplo.

Ej. 7

6 Violines

Musical notation for 6 Violines, numbered 1 to 6. The notation shows a series of notes on a staff. Below the staff, there are dynamic markings: "sul pont.", "pp cresc.", and "f".

Il concierto para guitarra

Ej. 8


Musical notation for Lord Cochrane de Chile, showing a series of notes on a staff.

Lord Cochrane de Chile

Ej. 9

Musical notation for Lord Cochrane de Chile, showing a series of notes on a staff. A label "efecto" is placed above the notes. Below the staff, there is a duration marker "±2''".

Lord Cochrane de Chile

Por último, las alturas pueden ser absolutamente libres usando el signo no  = improviso.

Agregándose en este caso libertad en los demás parámetros. En algunos casos a este signo se agregan indicaciones verbales que obligan a usar un registro determinado

b) *Tempo*.

El tempo general se fija de diversas maneras:

1. Por anotaciones de duración en segundos entre barras verticales.

Ej. 10

Saxo.

Guitarra

Eco

Musical notation for Saxo, Guitarra, and Eco. The notation shows notes on staves with dynamic markings: "f p", "cresc.", and "f p".

Il concierto para guitarra

Aquí me veo obligado a romper el esquema de exposición planteado para explicar el sistema de las líneas verticales que más bien pertenece al rubro duraciones.

Estas líneas o barras verticales, no son barras de compás en el sentido tradicional. Ellas representan descensos de batuta. Pueden ser llenas, puntuadas o segmentadas, según la jerarquía de las expresiones que encierran. Sin embargo en la mayoría de las obras sólo se usan líneas verticales continuas, para todos los casos, agregando un número árabe a cada sub-división y colocando al comienzo —en gran tamaño— un número árabe que indica el total de estas sub-divisiones. El Ejemplo N° 11 aclara lo expuesto.

Ej.11

The image shows a musical score for Lord Cochrane, Example 11. It features five staves with vertical bar lines indicating batuta strokes. The instruments are: Platillo Tam-tam, Glockenspiel, Bariton solo, Violines, and Viole. The lyrics are: "proa tallada por las duras manos de dioses". The score includes a large number '4' at the beginning of the Bariton solo staff, and circled numbers 1, 2, 3, and 4 indicating sub-divisions. The bottom right corner of the score area says "Lord Cochrane".

Además “la situación de dichas barras determina un espacio dentro del cual la ubicación de las notas establece aproximadamente cuando debe producirse el sonido”. (Ver diseño en página 65).

“Los ejecutantes no cuentan los segundos entre batutas lo cual queda a cargo del Director, quien hace los cortes correspondientes en la forma tradicional”.

En obras con menor cantidad de ejecutantes no se hace necesario esta subdivisión de los golpes de batuta y entonces se suprime el sistema de los números árabes.

• = *con la batuta*

• = *después de la batuta*

• = *poco después de la batuta*

• = *poco antes de la batuta*

• = *más o menos en el medio entre batutas*

2. En el caso de haber texto, el tempo general se fija por la velocidad de recitación la cual a su vez se fija con expresiones convencionales.

El texto puede ser llevado por voces humanas o por instrumentos como se explica más adelante. Tal es el caso del ejemplo a continuación.

Ej.12 **Presto**
ciu - dad de Gua - te - ma - la

Guitarra

II concierto para guitarra

3. También se puede fijar el tempo general con signos en que se mezcla la notación abierta y la proporcional.

Ej.13 **Animato** ♩ = \pm 240

Flauta

II concierto para guitarra

El tempo particular se puede fijar por metrónomo o por expresiones convencionales. Entiéndese por tempo particular, el tempo que lleva un determinado ejecutante independientemente del que lleva el resto del grupo en un momento dado. Así en el Ejemplo N° 14 la percusión y la guitarra, lle-

van un tempo general *animato*, en tanto que los contrabajos llevan un tempo particular *lento*.

Ej. 14

Animato

Guitarra

Percusión

perc. entra con el 2º ciclo de la guitarra

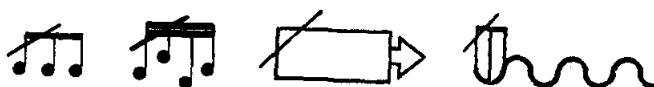
Lento

Contrabajos

asincrónico glissando

II concierto para guitarra

Por último para anotar que un pasaje se toca a máxima velocidad, se le agrega el signo correspondiente, una línea oblicua en un ángulo a la izquierda.



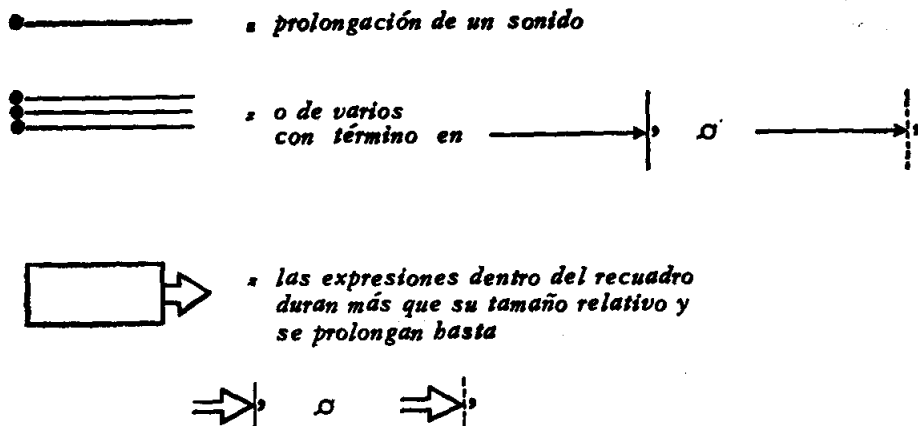
c) Duraciones y Ritmos.

En primer lugar se usa la notación proporcional tradicional.




El signo ▼ como indicador de un sonido aislado es, “más o menos breve sin tiempo determinado”.

La prolongación de sonidos o pasajes, se representa por una de varias posibilidades.



Como prolongar estos recuadros, se explicará más adelante en párrafo aparte.

El signo:  a continuación de cualquier signo de sonido, significa máxima duración. El signo en cuestión juega a veces el papel de simplificación gráfica para sonidos muy prolongados ahorrando el trabajo de escribir largas líneas horizontales. En otros casos significa "dejar sonar hasta extinguirse". En tal sentido se le usa generalmente para platillos, gongs y vibráfono.

Ej. 15

12"

Trompeta

mf cresc. *ff*

Caja clara

mf

2 Platillos

2 Gongs

p mp mf f

Il concierto para guitarra

El signo = * significa mínima duración.

d) *Intensidades.*

En la mayoría de las obras de Becerra, éstas se representan con los signos tradicionales.

El único caso diferente en este sentido, que he podido encontrar, está dado por el "Concierto para maderas y cuerdas" en el que el tamaño relativo

de los signos guarda relación directa con la intensidad de los sonidos representados.

Ej. 16

Concierto para ob. cl. fag. y cuerdas

b) *Articulaciones.*

Generalmente para la notación proporcional, usa Becerra los signos tradicionales. Para la notación abierta usa tres formas de ligado:

El ejemplo N° 17 ilustra estos tres tipos.

Ej. 17

a) Flauta

II concierto para guitarra

b) Violines

c) C. B.

II concierto para guitarra

c)

Oboe
Saxo.
Trompeta

II concierto para guitarra

El caso más interesante de articulación está dado por el sistema de agregar un texto guía a los instrumentos. El texto proporciona además el ritmo.

Tal es el caso del III Mov. Completo del II Concierto para guitarra del cuál el Ejemplo N° 12 es una muestra. El Ejemplo N° 18 nos presenta otro momento de esa misma obra.

Ej. 18

Percusión
Guitarra

departamento de escuintla y funcionario

— rasgueo sordo
— tambora

II concierto para guitarra

El texto no es escuchado por el público y Becerra anota que “sólo se pronuncia para ensayar” y que “en último caso podrá recitarse en concierto”. Los ejecutantes lo leen para sí y lo “cantan” con sus instrumentos. En este concierto para guitarra, el significado del texto guía no tiene ninguna importancia y ha sido escogido tan solo “por su interés rítmico”.

Otros ejemplos interesantes de esta misma obra son:

Ej. 19 *Judicial, allanaron en horas de la madrugada el domicilio*

Guitarra
Cuerdas
C. 8

II concierto para guitarra

Ej. 20

Flaute
Oboe
Saxo.
Trompeta
C. clara
G. cassa
3 bong.
3 tumb.
2 plat.
2 gong
Guitarra
Texto

de treinta años, y de Mario Alfonso Orosco y Orosco, de veintitrés años,
II concierto para guitarra.

Ej. 21

Baritono

y la Patagonia camina agachada
Lord Cochrane

Diferente es el caso cuando el texto es llevado por voz humana. Entonces obviamente —el cantante pronuncia las palabras— Becerra no anota ni ritmo ni articulación contentándose con poner las alturas las cuales se mantienen hasta que aparece una diferente.

Ej. 22

Cero

y no es arrogante el guerrero
Lord Cochrane

SEGUNDA PARTE



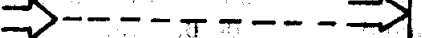
Otras formas de Prolongación.

Todos estos sistemas de notación, aunque originales, pueden ser encontrados en otros autores con mayor o menor semejanza. Pero la que se refiere a las formas de prolongación es absolutamente obra de Gustavo Becerra y creo que ellas representan lo más importante de su aporte a la grafía mo-

derna. No dudo en expresar mi convicción de que con el tiempo será adoptada por muchos compositores. Esto porque los signos creados por Becerra son mucho más que imágenes gráficas de sonidos o formas de producirlos: Detrás de ellas hay —como decía en el prólogo— todo un proceso compositivo, todo un sistema.

Aparte de eso —una vez comprendido el “funcionamiento” de ellos, uno se encuentra ante una grafía clarísima, fácil de interpretar y sobre todo sin ambigüedades, a la par que presentando al ejecutante una rica e interesante cantidad de material creador.

a) *Las Llaves.*

Elementos dentro de  y separados por , se tocan en cualquier orden durante 

Ej. 23

Guitarra




(9) = *Pausas optativas*

Il concierto para guitarra

Ej. 24


Violines

Contrabajos



Il concierto para guitarra

b) *Los Recuadros.*

El recuadro representa un espacio dentro del cual el material dura más que su tamaño relativo. Para prolongarlo se le reitera hasta que el proceso es cancelado por el signo 

El caso más simple es el de un solo recuadro:

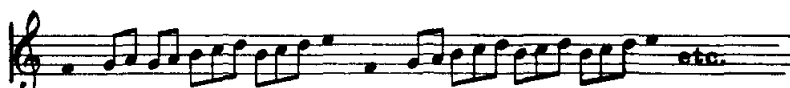
Veamos otro caso.

Ej. 28



Hay aquí dos recuadros interiores de igual jerarquía. Una versión correcta posible sería

Ej. 29



Lo cual se ilustra con obras de Becerra en el Ejemplo N° 30.

Ej. 30

a)
Guitarra



b)

Corno Inglés



c)

Clarinete



El siguiente esquema nos presenta un caso con 3 recuadros de jerarquía diferente.

Ej. 31



Por lo tanto se debe tocar el Fa y luego pasar al recuadro b, el cual posee un interior al recuadro c. Repito que se debe tocar cada recuadro completo por lo tanto no podemos volver al Fa sin antes completar el recuadro b. Un

error frecuente es volver al Fa luego de completar el recuadro c (sol - la) sin completar el b con las notas Si - Do - Re.

Una versión correcta sería:

Ej. 32

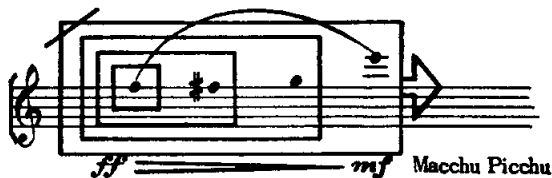


Y los siguientes ejemplos de obras de Becerra ilustran este caso.

Ej. 33

a)

Piccolo



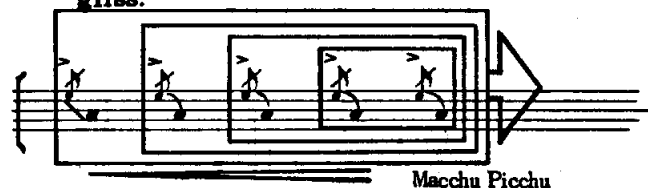
b)

Flauta



c)

Cuica



Puede haber intersección entre recuadros, pasando de una a otra mediante el material común.

Un esquema sería:

Ej. 34



El Si - Do pasa a ser común a ambos recuadros interiores y una versión correcta posible sería:

Ej. 35



En seguida 3 ejemplos con obras de Becerra ilustrando el presente caso.

Ej. 38

a)

Flauta

b)

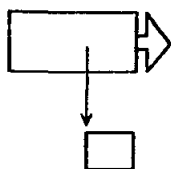
Piccolo

c)

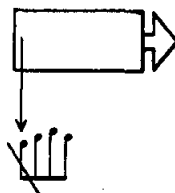
C. Bajos

Puede haber relaciones de sub-ordinación entre recuadros desde un instrumento a otros, de tal manera que un acontecimiento musical en uno de ellos “desencadene” otro en otro instrumento.

Esquemáticamente:



y también



Por ejemplo:

Ej. 37

The musical score for Example 37 consists of six staves. The top staff is for the Horn (Corno), which has three phrases enclosed in boxes. The second staff is for the Xylophone (Xilofón), which has a melodic line starting after the first phrase of the horn. The bottom four staves are for the string section: Violin I (Violín I), Violin II (Violín II), Viola (Viole), and Cello/Double Bass (C. B.). A large rectangular box encompasses the first four measures of the string section, containing a sustained chord for each instrument. Above this box, a double-headed arrow indicates a duration of 4 measures. The title 'III Sinfonía' is located at the bottom right of the score.

1.- Acordes con ligado lateral: “ ” se tocan melódicamente en cualquier orden. Este tipo de escritura lo modifica Becerra usando para el mismo efecto el sistema de encerrar los signos entre { } separados entre sí por “ T ” Ver ej. 23 y 24.

2.- En este ej. el re cuadro que abarca las cuerdas no es reiterativo.

En el siguiente ejemplo, tal desencadenamiento ocurre solo una vez; la primera en que se presenta el punto de sincronización.

Ej. 38

Cuica

Xilofón

Recitante

No tuve sitio donde

Macchu Picchu

Esta interacción entre un instrumento y otro puede ocurrir dentro de un mismo recuadro. Tal es el caso en:

Ej. 39

Bongoes
Tumbadoras

W. Block
T. Block

mf

cresc.

Viet - Nam II

Un recuadro puede englobar la acción de más de un ejecutante.

Tal proceder se vé en los ejemplos:

Ej. 40

8.)

Lento

acell hasta *f*

Caja clara

3 Bongoes
3 Tumb.

cresc. hasta *f*

2 Plat. susp.
2 Gong

ppp

II concierto para guitarra

b)

Flauta

Oboe

Saxo.

Tromp.

p

cresc.
o
accel.

II conc. para guitarra

Puede un recuadro llevar dentro de sí, todo tipo de expresiones. Así, en el siguiente ejemplo lleva cluster en las cuerdas (con la predifinición para tal tipo de sistema, ya explicado) como dados rítmicamente por un texto guía:

Ej. 41

Locutor

También fue muerto el "Che Guevara" africano

sincrónico y regular

Violines

Viole

mf

Celli

C.B.

Viet - Nam II

(se - rá pa - raes - te pue - blo)

Hasta aquí, los recuadros interiores eran inmutables. Ahora veremos como también pueden crecer o empequeñecer agregando o suprimiendo notas en cada vuelta, hasta el total del recuadro mayor.

a) *Crecer:*

En una etapa que podríamos llamar primitiva, vemos este tipo de procedimiento en la **III Sinfonía** escrito así:

Ej.42

2 Flautas

III Sinfonía

- repetir agregando cada vez una nota

Actualmente Becerra lo habría escrito de este modo:

Ej.43

2 Flautas

III Sinfonía

Pasajes de este tipo son los siguientes:

.....d

Ej.44

2 Bongoes
3 Tumbad

II concierto para guitarra

Flauta

II con cierto para guitarra

El proceso puede caminar también de derecha a izquierda como en el ejemplo a continuación

Ej. 45

Oboe

Il concierto para guitarra

Este pasaje se leerá normalmente de izquierda a derecha, pensando que a cada vuelta, el recuadro interior Sol # - La # crece en una nota hacia la izquierda de tal modo que a la segunda vuelta se lee Si - Sol # - La # debiendo reintérarse por estar encuadrado. A la siguiente vuelta deberá considerársele como formado por las notas Fa # - Si - Sol # - La # y así sucesivamente.

Otros ejemplos de tal procedimiento son los siguientes:

Ej. 46

Guitarra

Il concierto para guitarra

Guitarra

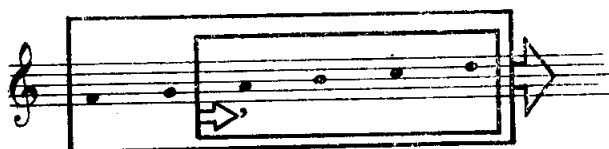
Il concierto para guitarra

b) *Empequeñecer.*

El recuadro interior, pierde una nota en cada vuelta. El signo que lo indica es una pequeña flecha precedida de una “,” que va “borrando”.

Un esquema sería:

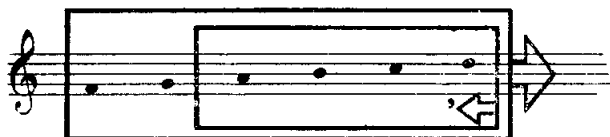
Ej. 47



Así, el recuadro interior en la primera vuelta se lee La - Si - Do - Re. En la segunda vuelta Si - Do - Re; en la tercera Do - Re y en la cuarta, Re.

También el proceso puede llevarse a cabo en sentido inverso como en el esquema:

Ej. 48



Aquí las notas se van suprimiendo de derecha a izquierda a partir del Re.

Aunque estos procesos de empequeñecimiento de un recuadro han sido presentados y discutidos en clase con el profesor Becerra, no me ha sido posible encontrar ejemplos de ellos en sus obras. Probablemente por no haber podido consultarlas todas.

Hay otros tipos de "barrido" o dirección de la lectura de la flecha del recuadro interior que están en igual situación a la de los procesos recién descritos. Así, la dirección de la lectura podría ser hecha en direcciones horizontales mezcladas con direcciones verticales.

Pero estos sistemas serán temas para una segunda parte de esta "introducción".

Malloco, Junio de 1972

Audiciones escogidas:



Obra: Sinfonía N° 3

Volver

Autor: Gustavo Becerra

CATALOGO CRONOLOGICO CLASIFICADO DE LAS OBRAS DEL
COMPOSITOR GUSTAVO BECERRA SCHMIDT

(Nació: Temuco, Chile, 26 de agosto de 1925)

<i>Año Composición</i>	<i>TITULO</i>	<i>Duración</i>	<i>Editores</i>
<i>OBRAS SINFONICAS</i>			
1955-58	SINFONIA Nº 1 (1. Allegro tenso y misterioso. 2. Lento. 3. Allegro Scherzoso. 4. "Passacaglia" Lento) Orq. Piccolo 22, C. I. 2, Cl. B. 2, Ctfgt. 4, 3, 3, 1, Timp. Perc., Xilof., Cuerdas	11'	IEM
1955-58			
1955-58	SINFONIA Nº 2 (1. Allegro. 2. Andante. 3. Allegro agitado) Orq. 3, (piccolo) 2, Cor. I. 2, Cl. B. 2, Ctfgt. 4, 3, 3, 1, Timp. Perc., Celesta, piano, Cuerdas	19'	IEM
1956	DIVERTIMENTO Orq. 2 (piccolo) 2, Cor. I, 2, Cl. B. 2, Fag. Ctfgt. 4, 3, 3, 1, piano, celesta, Perc., Cuerdas	8'	IEM
1960	SINFONIA Nº 3 (1. J=60; 2. J=90; 3. J=135) Orq. 3, (Piccolo) a C. I. 2, Cl. B. 2, Ctfgt. 4, 3, 3, 1, p'ano, celesta, vibraf., Timp., perc., Cuerdas (12, 12, 10, 8, 8) Dos directores	38'	MS
1962	"HOMOGRAMAS" (Orq. Sinf.)	15'	IEM
<i>OBRAS PARA SOLISTA Y ORQUESTA</i>			
1950	CONCIERTO PARA VIOLIN (1. Allegro Moderato. 2. Calmo. 3. Allegro giusto y marcato) Orq. 2, 2, 2, 2, 2, 2. Cuerdas	24'	IEM

Año Composición	TÍTULO	Duración	Editores
1957	CONCIERTO PARA FLAUTA (1. Andante. 2. Allegro con fucco. 3. Andante) Orquesta de cámara: VI. 4-4, Vlas. 3 ^o Celli 2, Cb. 1	18'	IEM
1958	CONCIERTO PARA PIANO (1. Allegro. 2. Moderato. 3. Presto furioso) Orq. 3, (piccolo) 2, C. I. 2, Cl. B. 2, Cttgt. 4, 3, Trb. Tr. Piccola, Tr. 3, 2. Timpani, celesta, vibráfono, Perc. y Cuerdas.	11'	IEM
1964	CONCIERTO Nº 1 PARA GUITARRA	24'	IEM
1968	CONCIERTO Nº 2 PARA GUITARRA	14'	IEM
1968	CONCIERTO PARA GUITARRA Y ORQ. DE JAZZ	15'	IEM
* 88 *	1970 CONCIERTO PARA GUITARRA Y DOCE VOCES MIXTAS	14'	IEM
	1970 CONCIERTO PARA OBOE, CLARINETE Y FAGOT Con orquesta de cuerdas	18'	IEM
	1970 ODA AL ALAMBRE DE PUA Para soprano, relator y orquesta sinfónica	24'	IEM
	<i>MUSICA DE CAMARA</i>		
	1948 PRIMERA SONATA PARA VIOLIN Y PIANO (1. Andante con moto. 2. Andante Cantabile. 3. Allegro subito)	24'	IEM
	1950 BAILE PARA SOPRANO Y PIANO	3'	IEM
	CUARTETO DE CUERDAS Nº 1 (1. Allegro giusto. 2. Interludio dodecafónico. 3. Presto)	22'	IEM
	1950 SONATA PARA PIANO (1. Allegro. 2. Allegro. 3. Lento. 4. Allegro)	24'	IEM

<i>Año Composición</i>	<i>TÍTULO</i>	<i>Duración</i>	<i>Editores</i>
1953	SONATA PARA FLAUTA Y PIANO (1. Mosso. 2. Andante. 3. Presto)	18'	IEM
1954	CUARTETO DE CUERDAS Nº 2 (1. Allegro. 2. Scherzo. 3. Finale)	14'	MS
1954	PRIMERA SONATA PARA CELLO Y PIANO (2. Variaciones. 3. Allegro)	29'	IEM
1954	SEGUNDA SONATA PARA CELLO Y PIANO (Obtativa de contrabajo) (1. Allegro giusto. 2. Lento. 3. Allegro)	12'	IEM
1954	SONATA PARA GUITARRA (1. Allegro. 2. Andante con variaciones. 3. Allegro)	9'	IEM
1955	CUARTETO DE CUERDAS Nº 3 (Del Viejo Mundo) (1. Agitato. 2. Andante con moto. 3. Presto. 4. Allegro enérgico)	12'	IEM
1956	ENTRADA A LA MADERA Cantata para voz y piano (1. Recitativo. 2. Aria. 3. Arioso. 4. Recitativo. 5. Aria)	11'	IEM
1956	SONATA TERCERA PARA CELLO Y PIANO (Temas de René Amengual) (1. Moderato. 2. Allegro. 3. Andante. 4. Vivace)	17'	IEM
1956	SONATA PARA FLAUTA SOLA (1. Allegro grazioso. 2. Andante misterioso. 3. Allegro deciso)	8'	IEM
1956	SEGUNDA SONATA PARA GUITARRA (1. Allegro con troppo. 2. Lento. 3. Allegro)	18'	IEM

<i>Año Composición</i>	<i>TÍTULO</i>	<i>Duración</i>	<i>Editores</i>
1957	PARTITA PARA CELLO SOLO (1. Allegro Moderato. 2. Andante. 3. Presto Furioso)	14'	IEM
1957	SEGUNDA PARTITA PARA CELLO SOLO (1. Allegro. 2. Andante. 3. Vivace)	18'	IEM
1958	CUARTETO Nº 4 PARA CUERDAS (1. Allegro deciso. 2. Andante. 3. Allegro)	15'	IEM
1958	TRIO PARA FLAUTA, VIOLIN Y PIANO (1. Allegro moderato. 2. Adagio. 3. Allegro giusto)	12'	Peer Int.
1959	TRIO PARA FLAUTA, VIOLIN Y VIOLA (1. Andante. 2. Allegro. 3. Allegro deciso)	10'	IEM
1958	SEGUNDA SONATA PARA VIOLIN Y PIANO (1. Andante con moto. 2. Lento. 3. Allegro)	25'	IEM
1958	SONATA PARA VIOLA Y PIANO (1. Allegro giusto. 2. Andante. 3. Agitato)	27'	IEM
1958	SONATA PARA ARPA SOLA (1. Allegro. 2. Lento. 3. Allegro)	14'	IEM
1958	SONATA PARA CONTRABAJO Y PIANO (Allegro giusto. 2. Andante. 3. Allegro tranquilo)	12'	IEM
1958	SONATA PARA ORGANO (1. J=120. 2. J=72. 3. J=60)	26'	IEM
1958	DUO PARA VIOLINES (1. Allegro. 2. Lento. 3. Allegro deciso)	13'	IEM

<i>Año Composición</i>	<i>TÍTULO</i>	<i>Duración</i>	<i>Editores</i>
1958	SONATINA PARA FLAUTA SOLA (1. Allegro gracioso. 2. Andante misterioso. 3. Allegro)	8'	IEM
1958	SUITE PARA DOS PIANOS Y PERC. "Cuentos de Brujas"	14'	IEM
1958	VARIACIONES PARA PIANO	8'	IEM
1959	CUARTETO DE CUERDAS Nº 5 (1. Allegro Molto. 2. Andante. 3. Furioso)	23'	IEM
1959	CUARTETO PARA SAXOFONES (Soprano, Alto, Tenor, Barítono) (1. Allegro enérgico. 2. Allegro. 3. Lento. 4. Allegro di molto)	20'	IEM
1959	TRIO DE CUERDAS (1. Allegro. 2. Lento. 3. Allegro)	20'	IEM
1959	PRIMERA PARTITA PARA VIOLIN SOLO (1. 0=120. 2. Passacaglia Andante. 3. Presto)	12'	IEM
1959	SEGUNDA PARTITA PARA VIOLIN SOLO (1. Allegro Molto. 2. Lento. 3. Allegro molto)	15'	IEM
1960	CUARTETO DE CUERDAS Nº 6 (1. Allegro. 2. Tema para variaciones. 3. Allegro)	28'	IEM
1961	CUARTETO DE CUERDAS Nº 7 (1. —J=90. 2. —J=60. 3. —J=135). (Móvil para cuarteto)	21'	MS
1961	PARTITA PARA OBOE SOLO (Allegro J=120)	5'	IEM

<i>Año Composición</i>	<i>TITULO</i>	<i>Duración</i>	<i>Editores</i>
1961	TROZO PARA CELLO SOLO (J=90)	3'	IEM
1961	PARTITA PARA VIOLA SOLA (J=180 Presto)	6'	IEM
1961	TROZO PARA CONTRABAJO SOLO (J=120)	2'	IEM
1961	TROZO PARA TROMBON TENOR (J=72)	6'	IEM
1962	QUINTETO PARA CUARTETO DE CUERDAS Y PIANO (1. Allegro. 2. Andante con variaciones. 3. Finale Presto)	28'	IEM
1962	PARTITA PARA CONTRABAJO SOLO (1. Allegro. 2. Scherzo. 3. Lento. 4. Vivace)	11'	MS
1966	SCHERZO PARA PIANO (12 pelotas de Ping Pong, Cinta Magnética y un Ladrillo)		MS
1967	RESPONSO PARA JOSE MIGUEL CARRERA (Voz y quinteto de vientos y perc.)	13'	IEM
1968	ARRULLO PATAGON (Piano y Voz)	5'	MS
1968	MORULA, GASTRULA Y BLASTULA Clavecín y Cinta	9'	MS
1969	SPIJ, SPIJ, (trad. polaca) Voz y Guitarra	5'	MS
1971	AGUA DORMIDA (Para Voz y Piano)	4'	MS
1972	SEGUNDA SONATA PARA PIANO	12'	MS

<i>Año Composición</i>	<i>TITULO</i>	<i>Duración</i>	<i>Editores</i>
OBRAS CORALES			
1950	SELECCION DE CANCIONES A TRES VOCES (1, 2 y 3 letra de Juan Cruchaga; y 4 popular yugoslavo) 1. Paisaje; 2. Secreto; 3. Baile; 4. Quodlibet. (Popular yugoslavo)	8'	IEM
1951	TRES ROMANCES CASTELLANOS Y "LEJANA" (Letra de Max Jara) 1. Rosa Fresca; 2. El enamorado y la muerte; 3. Fonte Frida y 4. "Lejana"	15'	IEM
1956	ENTRADA A LA MADERA Cantata para voz y piano (1. Recitativo. 2. Aria. 3. Arioso. 4. Recitativo. 5. Aria)	11'	IEM
1958	MISA BREVIS S.S.C.	4'	IEM
1960	CINCO CANCIONES (Con texto de A. Sabella) (1. El burro con camiseta. 2. Poema con gallardete. 3. Cantata para campanil y tambor. 4. Bucabel de Mariscataña. 5. Corrandá de la gacela)	9'	IEM
1961	LA CUECA LARGA (Texto de Nicanor Parra. Coro mixto S.C.T.B., piano y perc.)	13'	IEM
1962	TRES CANCIONES DE "ALTA COPA" (Texto de A. Sabella)	12'	MS
1962	LA BANDERA SCTB' (Texto de Juan Vera A.)	7'	MS
1964	CANTATA DE AMOR AMERICANO		

<i>Año Composición</i>	<i>TÍTULO</i>	<i>Duración</i>	<i>Editores</i>
1965	ORATORIO "LA ARAUCANA" (Poema épico de A. de Ercilla y Z.)		
1966	ORATORIO "MACCHU PICCHU" (Poema de Pablo Neruda)		
1966	LLANTO POR EL HERMANO SOLO (Poema de Fernando González M. S.C.T.B.)	23'	IEM
1967	EL INSECTO, EL TIGRE Y EL CONDOR (Tomado de "Los Versos del Capitán", de Pablo Neruda)	9'	IEM
1967	ORATORIO "LORD COCHRANE DE CHILE" (De Pablo Neruda)		
1969	ELEGIA A LA MUERTE DE LENIN Para coro, solistas y orq. sinf. (Texto de Vicente Huidobro)	30'	MS
1971	VARIACIONES SOBRE UN STANDCHEN DE CARL MARIA VON WEBER Para coro mixto y piano	8'	MS
	<i>MUSICA PARA TEATRO</i>		
1938	EL PEREGRINO	5'	MS
1947	CORO EN SANTIAGO	3'	MS
1948	MORIR POR CATALINA	12'	MS
1949	LA VIDA DEL HOMBRE	9'	MS
1957	LAS TRES PASCUALAS	24'	MS

<i>Año Composición</i>	<i>TITULO</i>	<i>Duración</i>	<i>Editores</i>
1958	LA MUERTE DE DON RODRIGO (Opera. Orquesta: 3 (Piccolo) 2, Cl. 2, C. I. 2, Cftgt. 4, 3, 3, 1, Timp. Perc. Celest, Vibraf., piano, cuerdas, coro mixto. Soli: Soprano, Mezzo, Tenor, Barítono, Bajo)	90'	MS
1959	LOS INTERESES CREADOS, de J. Benavente	8'	MS
1960	SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO	16'	MS
1961	DON JUAN, de Molière	12'	MS
1962	LA EXCEPCION A LA REGLA, de B. Brecht	9'	MS
1962	LOS INVASORES De E. Wolff		
1963	LOS PAPELEROS Texto de J. Aguirre	12'	MS
1963	MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES Texto de Shakespeare	20'	MS
1969	EL REY SE MUERE, Ionesco	15'	MS
	<i>MUSICA PARA CINE</i>		
1957	DIA DE ORGANILLOS	18'	MS
1958	ENERGIA GRIS	21'	MS
1959	LAMINAS DE ALMAHUE	24'	MS
1960	LA RESPUESTA	54'	MS
1961	PARKINSONISMO Y CIRUJIA	20'	MS
1962	IMAGENES ANTARTICAS	23'	MS

<i>Año Composición</i>	<i>TITULO</i>	<i>Duración</i>	<i>Editores</i>
1962	AMERINDA	53'	MS
1963	AQUI VIVIERON	53'	MS
1963	GUARELLO	19'	MS
1963	A VALPARAISO (J. Ivens)	30'	MS
1963	LAS BANDERAS DEL PUEBLO	60'	MS
1963	EL CIRCO MAS PEQUEÑO DEL MUNDO	5'	MS
1964	EL CAMARADA	20'	MS
1964	NIÑOS A LA DERIVA	50'	MS
1964	FOLKLORE RELIGIOSO DEL NORTE DE CHILE	50'	MS
1965	ERASE UNA VEZ	5'	MS
1965	CARBON	20'	MS
1966	EL ANGELITO	20'	MS
1966	VINOS Y UVAS DE CHILE	10'	MS
1969	PRONTUARIO	75'	MS
1969	VALPARAISO MI AMOR	80'	MS

OBRAS EN PREPARACION

Desde 1971

TERCERA SONATA PARA VIOLIN Y PIANO

"PASIFAE"

(Opera breve para una actriz, un actor y un mimo con acompañamiento de cinta magnética. Texto especialmente escrito por Tobías Barros Alfonso).