

# *Hacia una expresión sonora contemporánea*

por *Tomás Lejeune*

En el caso específico de la música chilena es evidente que el piano, en su calidad de instrumento familiar y casi típico del escenario de los grandes y pequeños salones chilenos desde fines del siglo pasado hasta la mitad del presente, tuvo una importancia capital en la acumulación de experiencias estéticas y orientación de éstas en una dirección más o menos determinada. Las generaciones de Alfonso Leng, Pedro Humberto Allende, Próspero Bisquert, Carlos Isamitt, Roberto Puelma, Domingo Santa Cruz, Jorge Urrutia Blondell, Alfonso Letelier y luego, en menor grado, desde Juan Orrego Salas pasando por Gustavo Becerra, Carlos Botto, Eduardo Maturana, el redactor del presente ensayo, Gonzalo Toro, Darwin Vargas hasta Fernando García (incluyendo a compositores, tan alejados en la actualidad del pianismo, como José Vicente Asuar) y descontando de esta lista, por razones obvias, a nuestros compositores pianistas, observamos que, en mayor o menor grado, el piano ha constituido un recurso fundamental en la formación del "quehacer" creador del compositor chileno hasta 1950. Como es natural en cada uno de los casos enumerados, el resultado artístico ha ido a veces más allá de lo que aquí se plantea, pero hay un hecho irrefutable: el primer camino abierto hacia el futuro, en el campo de la creación musical chilena, se debe al piano que fue hasta hace muy poco, un mueble sonoro de gran prestigio en nuestra sociedad. Sin embargo, no es este estilo de pianismo trascendental lo que debo tratar en este artículo, sino otro, cuyo origen se remonta al arte de los rapsodas o de la juglaresca más antigua: Li-tai-po recorriendo las cortes del Imperio Chino. Inherentes a toda inclinación musical auténtica, el gusto por la improvisación determina y confirma, en quien lo posee, un grado importante de madurez creadora. No debe confundirse, no obstante, el talento improvisativo con esa manía virtuosística de ornamentar ideas ajenas o manidas con un ropaje brillante que no sabe ocultar la vacuidad del esquema utilizado. En cuanto al arte de la improvisación musical se refiere, quiero hacer un alcance respecto al desarrollo adquirido en este campo por la música instrumental del barroco y más tarde por la música pianística, en el último clacisismo de fines del siglo 18 y en su apogeo romántico durante el siglo 19. Si se intentara un gráfico de la curva de creatividad en el arte musical occidental, los puntos más altos de dicho factor se encontrarían, con mucha probabilidad, en tres períodos bien definidos: 1) La improvisación en instrumentos de teclado de los tiempos de Bach y Händel. Conviene hacer notar que, dentro de este período, se destaca con fuerza incomparable la gran fantasía de la música para órgano de

Bach, que es justamente el género donde este maestro trabajó con mayor intensidad el arte de la improvisación. 2) Improvisación pianística durante el llamado primer estilo de Beethoven. Parece ser que, a este respecto, la tan mentada limitación de la fantasía musical del genio de Bonn debe ser considerada como falsa. Más tarde Beethoven abandona deliberadamente esta manera como parte de un plan titánico de auto-desarrollo creador. 3) La improvisación como vehículo de la vida interior. En la necesidad de expresar los cambios de estado de ánimo, Chopin revoluciona la armonía (extremando la técnica de la modulación y la enarmonía) y crea definitivamente el arquetipo del artista-persona.

Hacia la segunda mitad del siglo 19, al insinuarse la revolución industrial, los comienzos de la era tecnológica y de los medios de investigación de los distintos campos de la ciencia, el arte de la música se orienta progresivamente hacia un paulatino abandono de lo humano subjetivo y, por lo tanto, hacia una subordinación cada vez más marcada a los planteamientos de un racionalismo que pugna por quitar a la música su origen mágico hasta convertirla en un lamentable eco del progreso material. El hombre, por fin, ha conseguido algo que satisface con creces su permanente necesidad de equivocarse: ha cambiado a Dios por el superhombre. Dios había creado un universo que el hombre tenía la obligación de comprender. El superhombre o prometeo descubre de pronto que comprender no es suficiente, por lo que se impone a sí mismo la obligación de conquistar. Esto se llama torre de Babel.

Vano sería intentar dentro de los modestos límites del presente artículo, un estudio de criterio histórico que describiera con claridad la decadencia y fin del arte de la música, todo lo cual se consuma en apenas algo más de 60 años, partiendo de la composición del "Pierrot Lunaire" y del "Sacre du Printemps". A cambio de esto señalaré, a rasgos generales, las etapas de este fenómeno ya vaticinado por Mozart en los tres últimos acordes de su curiosa "Broma" o "Burlesca musical" Koechel 522, unos 120 años antes de que dicho fenómeno haga su aparición. En relación a lo que me preocupa, la cualidad más perceptible de "Le Sacre", de Stravinsky, es su inclinación a un transcurrir sonoro de un maquinismo que no deja lugar a dudas. Los elementos sonoros de la obra están combinados de modo que funcionan como las partes de un complejo industrial, pese a su probado asentamiento sobre elementos etnomusicales. Se explica por la primera guerra mundial a punto de desencadenarse. Por el contrario, la puesta en marcha del sistema de los 12 tonos de Schoenberg produce la ilusión de una libertad que no es sino la primera manifestación de vasallaje. La primera manifestación del racionalismo triunfante sobre la vivencia, que es interacción entre el hombre y su naturaleza. En términos de música, es el primer gran golpe descargado sobre el hombre-individuo por ese ser de sospechosa existencia que se llama humanidad. El primer paso está dado. De aquí en adelante sólo se trata de perfeccionar un kaleidoscopio que, haciendo olvi-

dar el *sentido*, materialice el culto por lo *nuevo* y *diferente*. La presencia contundente del universo como contexto del hombre-individuo se manifiesta aún, incluso a través del nuevo lenguaje, con Alban Berg; pero la tendencia, asegurada por la expansión de la tecnología, inclina definitivamente la balanza. Luego de esto, la historia comienza a desenvolverse a partir de un nuevo eje cuyo primer síntoma o antecedente es la revolución francesa. A partir de octubre, las masas se convierten en el personaje del momento y forman un campo magnético donde el contraste se llama capital. Esta situación asigna al arte de la música un papel dentro de la reeducación de las masas, para lo cual es prohibida toda manifestación sonora que, por su excesiva complejidad estructural o por lo sospechoso de su contenido, no sea considerada apta para solaz del pueblo. Se fabrica entonces, en cantidades industriales, un arte popular que toma las formas musicales clásicas ya alteradas y deformadas por obra del post-romanticismo, todo lo cual se combina con poesía y teatro también para las masas. Si, por ejemplo, en cierto momento se hubiera tenido conciencia de lo que se ocultaba tras el aparente espiritualismo ("capitalismo") de las partituras de Stravinsky, la producción de este maestro jamás habría sufrido el destierro.

Por todo lo dicho, la música no *progresó* en los países socialistas en la misma escala que en los países de estructura capitalista, hasta un momento en que, según yo imagino, la falta de ingenio y de novedad saturó la paciencia de los ideólogos más duros y resistentes a las manifestaciones artísticas. Después de esto, los países socialistas se igualan con los capitalistas en cuanto a audacia y vanguardismo de sus concepciones. La tecnofilia sonora se ha generalizado, por fin, a lo largo y a lo ancho del mundo. Con los progresos alcanzados por la electrónica, la pasión por lo nuevo y lo diferente, que no es sino una especie de donjuanismo de marcado carácter cuantitativo y asexuado, se desborda para tomar, de allí en adelante, cuanto objeto extramusical (denominación de tendencia purista) se encuentre a mano. No satisfecho con este aumento de posibilidades, el compositor llamado de vanguardia descubre el campo de la deformación de los timbres naturales con lo que la cantidad de ingredientes sonoros alcanza una cifra casi inconmensurable. De pronto surge una hipótesis que de inmediato se convierte en certeza: la música ya no alcanza a cubrir necesidades estéticas, por sí sola. Busca con avidez la colaboración con la expresión verbal, el drama, la plástica y el cine, como una manera póstuma de conseguir un lugar dentro de la historia del arte. En algún lugar del planeta toma el nombre de sonido organizado y, así como en otros campos de la cultura las religiones e instituciones de occidente, al perder su autoridad sobre los pueblos, modifican o cambian sustancialmente de actitud para conservar cierto dudoso prestigio (véase iglesia joven, etc.), también la música, de una expresión de situaciones y conflictos interiores que era, se transforma en un espectáculo de juego sensacionalista que no puede ocultar los signos evidentes de su descomposición y muerte. Como última etapa, se confeccionan

nuevas nomenclaturas para reemplazar un alfabeto que ya no presta ningún servicio después de casi 20 siglos de trabajos forzados. Como puede apreciarse ya nada queda del enorme aparato del quehacer musical en occidente (comprendiendo Japón, Australia y otros exóticos lugares de Europa). Sin embargo, el hombre-individuo debe continuar expresando su realidad a pesar de la masa, que también tiene su propia realidad. Por asociación, puede servirnos aquello que dice "la necesidad crea el órgano". Sustituyendo órgano por capacidad, tendremos algo aproximado a la solución del problema. La cuestión que se plantea ofrece una sola alternativa: o el canto o el hacer sonar cuanto existe comprometiendo en ello nuestra vida. Pareciera que ha llegado el momento de hacer del vivir y del expresarse un solo todo impulsivo, sin sombra de raciocinio, con todo ese caudal de asombro que caracteriza la comunicación del niño con el mundo. Sin la duda y la sospecha típicas de la acción de calcular sino, por el contrario, con esa certeza y esa decisión propias del acto impulsivo y espontáneo. Con una inteligencia al servicio de los sentimientos y no viceversa. Con una institución al servicio del hombre y no viceversa. Con una humanidad para el hombre y no viceversa. Se desprende de lo anterior que ante un *status* tan crítico y apremiante para el arte sonoro, sólo cabe poner cuanto antes en ejecución la actitud ya señalada. Del régimen antiguo de la enseñanza de la música (academia), sólo queda en pie una voluntad, la cual cabe suponer en todo individuo que sufre la urgente necesidad de comunicarse hacia el exterior. El resto —el aparato racional— debe ser pulverizado y olvidado como inútil e inservible porque ante aquello concreto que amenaza destruir a los hombres cabe únicamente variar la orientación del arte en 180 grados y, si aún este nuevo acuerdo fracasara en su generoso intento, nos queda todavía el ir cantando por los caminos, que en nuestros días y entre tanto fracaso y flaqueza de espíritu, mantiene en alto como una flor la fe en el porvenir y en la reconquista del paraíso perdido.

\* \* \*

El proceso que se realiza en el campo de mi actividad creadora no da solamente como resultado una manera distinta dentro de la misma expresión artística y la misma técnica, las que apenas cambian en la forma y no en la real sustancia del quehacer. Lo que aquí sucede rompe un comportamiento que se confunde con la historia del arte occidental: una obra de dudosa vitalidad cuyo impulso ha sido previamente enfriado y amortiguado por los recursos de la lógica. El proceso ocurrido en mi obra intenta terminar con esta situación humillante, buscando la comunicación directa con una categoría de potencia que bien pudiera corresponder a eso que llamamos espíritu. Como es obvio, este cambio no puede operarse de manera brusca. Se producirá a través de etapas progresivas en las que lo racional, fundamento del arte sonoro de origen europeo (con primacía de lo aristotélico

sobre lo platónico), es reemplazado en último trance por la invención espontánea que suprime todo cálculo previo y toda nomenclatura o grafismo que deba ser interpretado por la vía de la razón. Lo que yo pretendo exponer y describir dentro de este trabajo son las consecuentes etapas transitorias resultantes de este cambio profundo operado en mi concepción del arte, como efecto inmediato de una actitud de vivir en todo opuesta a la establecida. Es mi deseo, sin embargo, que el método a plantearse no sea mal interpretado o confundido con otro experimento más en relación a problemas de gramática musical. Mis gráficos explican (con relativa dificultad) un hecho de creación y no pretenden ser la exacta representación escrita de ese hecho. Es posible que, dada la fuerte tendencia de la música contemporánea a servir de vehículo a un existencialismo tecnófilo —desesperado y amargo—, estos propósitos de rectificación aparezcan como otra de tantas posturas subhumanas desencadenadas por una especie que ha sufrido un largo destierro de su auténtico medio de vida original. Esta nueva manera de creación sonora implica la eliminación de la partitura, factor básico de la lógica musical. Personalmente pienso que la lógica es el camino y el más seguro instrumento de la muerte. Podría ser demostrado mediante una investigación del encadenamiento de los hechos históricos, lo que por desgracia no corresponde a la naturaleza de este trabajo. En otras palabras, la actitud del hombre desde su origen, se ha manifestado como un permanente y obsesivo deseo de dominar la naturaleza. Su fracaso se constata en que, debiendo desarrollar su capacidad para identificar y comprender el sentido de la materia, dirigió todo su esfuerzo hacia el aprovechamiento de las formas o apariencias de las cosas, con una soberbia tan evidente como explicable y autodestructiva. El resultado de esta invariable conducta generó eso que se llama infierno (que no es el mismo de la teología). A esta dualidad lógica-muerte se opone otra: sentido-vida. El primero de estos binomios es al arte, como el segundo es a la expresión del sentir. El arte se hace con escalas de valores registradas por la conciencia. La expresión del sentir se efectúa espontáneamente mediante descargas de grandes concentraciones de energía no material —atemporal y aespacial— fuente de la vida y motor de todo lo que se mueve. La música de nuestro tiempo, entendida como disciplina académica no es otra cosa que un sistema (y sus aplicaciones) de signos de sustitución —más en la intención que en el hecho— que pretende reemplazar la fuente de energía reuniendo artificialmente los componentes del todo. Las técnicas vigentes proceden por análisis que no es sino la división del todo en sus partes. Por lo tanto, la academia estaría cometiendo el error de orientar a través del estudio de las formas o apariencias y no en la dirección de las sustancias que constituyen la realidad cabal. Un proceso legítimo partiría de las sustancias prescindiendo de las formas, que por lo demás son inherentes a los impulsos que las originan. Lo que ocurre respecto de mi obra consiste en un acercamiento paulatino a las fuentes de energía y el correspondiente alejamiento de los elementos intermediarios

propios del viejo concepto de arte donde el factor ideológico, actuando como agente de la razón, se alimenta y robustece a expensas de la emoción cuyo rol orientador carece, en este caso, de un generador de energía capaz de realizar dicha función vital.

\* \* \*

Mi nueva manera de enfrentar la expresión sonora se concreta por primera vez en 1966, con la música incidental para la pieza teatral de Miguel Littin "Me muero de amor por tus palancas". Para este experimento escénico compuse 10 secuencias sonoras más una canción sobre un texto incluido en el libreto. Las secuencias, destinadas a anticipar o comentar situaciones y ambientes, fueron concebidas para un instrumental integrado por órgano electrónico, xilófono, caja y ruido concreto. Aún cuando los medios sonoros utilizados y sus técnicas de ejecución son todavía de naturaleza tradicional, la obra o, mejor dicho, el resultado constituye ya un producto netamente impulsivo, de ejecución simultánea a la composición, sin el recurso de la partitura y obtenido según una pauta de instrucciones del propio Littin. En varios aspectos no se trata hasta el momento de expresión total ya que, por las mismas necesidades dramáticas, el pie forzado (en cuanto a aplicación de formas musicales dadas) debía limitar la fuerza original del impulso. Sin embargo, unos dos tercios de esta banda sonora (considerada en extensión) confirman con holgura la nueva actitud asumida y lograda en plenitud. No obstante lo afirmado, es posible percibir en la audición de estos números la presencia de una manera que yo calificaría (por sus efectos reales) como de "partitura en potencia". Esta fórmula hace todavía evidente, aunque sólo en parte, un comportamiento —de los elementos melódico y armónico— que acusan direcciones y tratamientos afines en cierto grado a los de la música escrita, a la que debería definir de aquí en adelante como aplicación de la expresión sonora al arte. Del mismo año 1966 son las "Tres secuencias para 3 persecusionistas y 2 bailarines", obra de creación total, donde los tres músicos participantes desarrollan una pauta fijada por el propio autor. La manera colectiva impide hasta aquí una entrega absoluta al impulso, lo que sólo es posible en la expresión individual, donde el compromiso puede asumirse sin riesgos de incomunicación con otros ejecutantes. Una situación más compleja del mismo caso anterior se da en la música para el ballet "Gente Nadie", sobre una coreografía —también impulsiva— de Germán Silva, y compuesta a mediados de 1967. En esta experiencia, el resultado sonoro comprende un texto poético de Fernando Alegría. La música se ajusta a una trama que se traduce en la expresión corporal exigida por el coreógrafo quien fija además el orden de precedencia y el carácter de los números en su doble aspecto visual y auditivo. Algunas veces el sonido sirve de patrón a la danza en tanto que en otras, se trabaja a la inversa. En cuanto a los medios instrumentales el conjunto es mixto, esto es,

compuesto por instrumentos tradicionales y nuevos medios sonoros. En el primer grupo aparecen: el piano —usado como teclado— (función normal), la guitarra, la caja y el platillo suspendido. En el segundo se cuentan: el piano —usado como cordófono e idiófono— (función heterodoxa), la guitarra como idiófono (id.), una tabla de madera lisa (frotada con la mano por deslizamiento), cubos de madera (por entrechoque), martillo, barras de fierro y cajas metálicas de percusión manual además de cinta magnética con grabación de ruido nocturno de ciudad. En cuanto a su estructura sonora, la composición es también mixta ya que, a la expresión auditiva misma se agregan números de forma popular como episodios ilustrativos del contexto. Con todo lo que la música para "Gente Nadie" tiene de aplicación a una disciplina extramusical, se confirma en ella la presencia, no sólo de un alto grado de madurez en lo estructural, sino también con respecto a los instrumentos elegidos y a sus técnicas no tradicionales de ejecución. Esta etapa, que puede llamarse de transición, se completa con la composición-ejecución de la música para la pieza de Friedrich Dürrenmatt "Proceso por la sombra de un burro", realizada paralelamente a la banda sonora para "Gente Nadie". En la música para el "Proceso", salvo el pie forzado de 3 números descriptivos, todo el material es de expresión total, tanto en la materia sonora como en las fuentes generadoras del sonido. El piano, tratado exclusivamente como cordófono e idiófono, deja ver por fin el nacimiento de una nueva era, no musical sino de expresión del sonar, de expresión sonora del existir. No se trata en este caso de una evolución o revolución en el campo de las fuentes del sonido —música electrónica y concreta— donde la actitud (confirmada por la supervivencia de la partitura, del gráfico o del plano estructural) continúa siendo la misma de siempre, edificada sobre una lógica que es del todo ajena a la sustancia del impulso generador que es directo, espontáneo, certero y simultáneo con el resultado.

Durante el mismo año 1967 y alentado por los excepcionales resultados obtenidos con las bandas sonoras recién probadas en el campo de la escena, decidí desarrollar las técnicas instrumentales aplicadas en dichos trabajos al rubro del sonido puro. Introduje para esto en mis experimentos, además de los objetos utilizados anteriormente, nuevos tipos de instrumentos no incorporados todavía al lenguaje sonoro, más otras variadas especies de percutores y accesorios, así como también la voz humana en todos los aspectos de su facultad de comunicación (por primera vez aplicada como un complejo de imponderables). La primera experiencia ya definida de este período de nutrida actividad es el comentario sonoro al poema de Shakespeare "La violación de Lucrecia" para piano cordófono e idiófono, percusión de madera, percusión de piedra, complejo vocal y recitante. Luego de la confección de una pauta de enumeración y ordenación de los episodios, en relación al desarrollo de la acción descrita en el texto y de las instrucciones relativas a los miembros del complejo vocal (en cuanto a grados de intensidad, ritmo, límites de altura y duración), se efectuó la composición-ejecución de las dos

grandes secuencias en que se divide la banda sonora: la primera, comprendiendo la exposición de los elementos del conflicto; y la segunda, la violación misma con su desenlace. La enorme libertad de expresión así obtenida así como su impaciente efecto auditivo, se vieron por desgracia menoscabados debido a las precarias condiciones técnicas de la grabación, la que no contó con el auxilio de un experto ni con las mínimas exigencias acústicas de un estudio profesional. Con todo la banda sonora permite apreciar un "acontecer" musical de cierta relativa claridad que ayuda a definir la naturaleza e intención del organismo sonoro. Siguen a esta banda, no menos de 20 nuevas experiencias, de mayor o menor importancia, cuya investigación excede de las proporciones de este artículo, por la casi inconmensurable cantidad y variedad de elementos, situaciones y matices que no tardan en aparecer en cuanto son derribadas las murallas de la razón y desbordan sin freno todas las manifestaciones de la vida, tanto en lo físico como en lo metafísico. Sin embargo, como una manera de intentar la descripción de esta nueva actitud creadora, voy a referirme a un grupo de experiencias efectuadas a comienzos de 1968 y que consisten en pautas de orientación o complejos-guías, para diversas combinaciones instrumentales tradicionales y no tradicionales. El primero de estos trabajos, en orden cronológico, es uno titulado "Sueño 1", para un complejo de voces e instrumentos. La obra, cuyo subtítulo es "Una Cacería" se refiere a un sueño del propio autor, cuyo desenlace no es de los más típicos: el conocido episodio de peligro donde el soñador es atacado por un grupo de sujetos, es resuelto por el mismo agredido mediante un objeto mágico con el que se opera la desaparición de los agresores. Esta curiosa solución onírica sugirió al compositor un experimento sonoro a ser realizado por un grupo instrumental integrado por piano cordófono e idiófono, armonio (de 4 octavas de amplitud), 4 láminas o planchas de cobre de diferentes medidas, una caja de madera con piezas sueltas en el interior (maraca), 4 voces humanas (soprano, contralto, tenor y bajo) y recitante (quien dice el texto original del autor sobre el citado episodio onírico). En un apéndice, al pie del gráfico del Ej. 1 se especifican la naturaleza, morfología y técnicas de ejecución de los instrumentos así como también algunas claves y abreviaturas de la notación, de la manera siguiente: Piano, dividido en 3 zonas o registros: agudo, medio y grave. El primero comprende desde el do 7 hasta el do 9; el segundo, desde do 5 hasta do 7 y el tercero, desde la hasta do 5 (cuerdas entorchadas). El ataque es ejecutado mediante: baquetas o mazos (duros, semiduros y blandos); piedras lisas y ásperas y tratamiento manual directo. Láminas de cobre (4) de 5 mm. de espesor: a) de 1 x 1 mt.; b) de 75 x 75 cm.; c) de 50 x 50 cm. y d) de 30 x 30 cm. Caja manual de madera con piezas sueltas de entrechoque, instrumento similar al tormento folklórico, aunque portátil. Conjunto vocal: Las dos voces femeninas pueden reemplazarse por voces de niños. Es indispensable además no poseer técnica vocal académica para la ejecución de estas partes. Grados de intensidad y regularidad: 1)



**A** Piano

Agudo  
Medio  
Grave

una **PL** *p* perpend a las cuerdas *mf*

**B** Armonio

**PD** *p* *mf*

A partir de (3'32")  
encadenamiento de 4 acordes

**D** Lúminas suspendidas

**BB** *pp* *mf*

A partir de (3')

Caja de piezas de entreacto

A partir de (13") redoble con los dedos de ambas manos

**E** VOCES

50 (respiración rítmica con id. aprox.  $\text{♩} = 48$  *mf*  $\text{♩} \text{♩}$  (etc.) →

40 boca abierta) id. aprox.  $\text{♩} = 72$  *mf*  $\text{♩} \text{♩}$  (etc.) →

30 (sobre el id. aprox.  $\text{♩} = 90$  *mf*  $\text{♩} \text{♩}$  (etc.) →

20 micrófono)  $\text{♩} = 120$  *mf*  $\text{♩} \text{♩}$  (etc.) →

RECITANTE *mp*

De noche por Una calle.  
Estrellas, tres luces  
vacilantes, un árbol,  
sensación de gente próxima.  
Color de infancia, Una  
ráfaga de música de día domingo  
en Valparaíso.  
Conciencia de huir hacia las afueras,  
subiendo por entre los árboles.

Me escucho subir  
me vivo subiendo  
viviendo

"Sueño I"

armónica  $\alpha, \beta, \gamma$  (de lo más consonante a lo más disonante); 2) rítmica: a, b, c (de lo más regular a lo más irregular). Figuras especiales de notación:  $\circ$  = figura de larga duración;  $\neg$  = figura de interrupción del sonido;  $\wp$  = duración justa de un valor;  $\sqcap$  = entrada de un instrumento o grupo. Abreviaturas: PL = piedra lisa; PA = piedra áspera; BB = baqueta blanda; BS = baqueta semidura; BD = baqueta dura; PM = palma de la mano; ME = mano empuñada; APP = acorde palmar paralelo (a las teclas); APT = acorde palmar transversal (a las teclas). *Nota:* Para los grados de intensidad y los tempi se utilizan los signos y abreviaturas tradicionales.

Debe subentenderse que el uso de la pauta de instrucciones del Ej. 1 sólo se indica para el entrenamiento de participantes no habituados a este tipo de experiencia creadora, que exige un largo trabajo de superación de prejuicios, atavismos y complejos típicos de sujetos sometidos por varias generaciones de antepasados a una progresiva paralización de las funciones más sutiles de la corteza cerebral adaptada en forma cada vez más alarmante a las necesidades brutales y deformantes de la razón. Para el caso de un grupo ya avezado bastará con una reunión cuyo objeto será definir el carácter y la forma de la experiencia, de todo lo cual se tomará un apunte mural. (Ver ejemplo 2).

El complejo sonoro 2 para cuarteto de cuerdas es un intento experimental destinado a lograr la independencia expresiva (con aprovechamiento del dominio instrumental) de un grupo o conjunto típico dentro de la vida musical tradicional. Utilizando el viejo hábito del trabajo colectivo se ofrece a un cuarteto de cuerdas ya experimentado, la posibilidad de arribar al campo de la expresión total, mediante una pauta de instrucciones que se refiere a la orientación del contenido acordado y a los medios técnicos para conseguirlo, de todo lo cual se desprende la forma sonora que alcanzará la ejecución de dichas instrucciones. Así por ejemplo, en lo melódico se sugiere una serie de sonidos que cumple el papel de una simple referencia lineal que orientará y ubicará el espíritu de la función horizontal o constelación de alturas dentro del complejo entero. Lo armónico resultará de una aplicación de lo melódico en sentido vertical, además de la imitación, la agresión y la deformación de la llamada serie de referencia. El ritmo y el color derivan directamente de las instrucciones sobre la intensidad, el tempo y las técnicas de ejecución. Las duraciones de cada una de las secuencias tienen medidas exactas y se indican con letras mayúsculas. (Ver ejemplo 3).

Otra de las experiencias de este período consiste en un ciclo de complejos sonoros sobre textos de Waldo Rojas, pertenecientes a su libro "Príncipe de naipes", para un conjunto integrado por piano, 2 gongs, reloj despertador (en función incidental) y recitante. Su carácter y funcionamiento son semejantes al de "Sueño 1", aún cuando por el menor número de ejecutantes que requiere, los riesgos para un buen resultado son menores.

## Ej. 2

B (duración: 1 1/2')

C (dur.: 4')

D (dur.: 1')

[ataca E]

<p style="text-align: center;">Serie normal completa</p> <p>pasaje en armónicos (p c mf)</p> <p>c/ libertad de tempo hasta negra = 90</p> <p>uso moderado de recursos de ejecución.</p> <p>Carácter: Misterioso</p> <p>(no demasiado)</p> <p>Intensidad: entre p y f los 4 instrumentos.</p>	<p style="text-align: center;">Fantasía</p> <p>sobre la serie normal completa, con libertad ilimitada de tempo, sobre un ritmo obsesivo del <i>viollo</i> (del V.I; V.II y Viola).</p> <p>Recursos: c/s sordina, armónicos, dobles cuerdas (más los de A).</p> <p>Intensidad: pp &lt; fff.</p> <p>Carácter: Poco a poco más delirante hasta calderón.</p> <p>Ritmo obsesivo de <i>viollo</i>: 5/4 negra con acento más redonda / negra con acento más redonda.</p>	<p style="text-align: center;">Cadenza</p> <p>de la <i>viola sola</i></p> <p>s/ comentarios de las secciones anteriores (A B C).</p>
--	--	--

E (dur.: 3')

Negra = 120 F (dur.: 1 1/4')

G dur.: 8')

<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">los 4 instrumentos</p> <p style="text-align: center;">Invención s/ un ritmo de jazz</p> <p>con la serie normal retrógrada, completa y en parcialidades negra = 120.</p> <p>Carácter: Extremadamente impetuoso.</p> <p>Recursos: 1) trinos; 2) grupos; 3) dobles barras; 4) col legno; 5) pizz-arco; 6) armónicos; 7) s/ ponticello; 8) rasgueo de guitarra; 9) trémolo; 10) con y sin sord.; 11) dobles cuerdas; 12) arpeggios; 13) portato; 14) gliss, arco; 15) gliss, pizz; 16) percusión manual; 17) percusión de arco.</p>	<p style="text-align: center;">Responsorio libre</p> <p>en forma de diálogo [entre <i>Vº I</i> y <i>Vcello</i>]</p> <p>[como un comentario libre del material desarrollado hasta el momento, con todos los recursos utilizados hasta aquí].</p>	<p style="text-align: center;">Pasacaglia</p> <p>s/ la serie normal + s. retrogr. expuesta por la <i>Viola</i> desde lo más lento hasta lo más rápido posible.</p> <p>(desde pp hasta ffff)</p> <p>siempre unif.: acelerado.</p> <p>[imitación de los 3 instr. restantes con libertad absoluta de recursos de ejecución].</p>
--	---	---

III

5' 05 10 15 30 45 6' 05 10 15 20 26 30 35 40 46 50 7' 30 8' 30 9' 30 10'

**A** Arpa de Piano

A  
M  
C

Melodía punteada (negra - 42)

imitando al Dies Irae en acordes 8 libres dejando resonar (mf)

**R** recit

y aquí yace él, sobre sus ojos como el único brillo: un Arlequín de Picasso, se diría, pero menos sublime y con la espada de Damocles en la mano.

El es el Príncipe del Naipes "después de mí un Diluvio de agua hirviendo y a mí todas las aguas errantes del planeta, que nunca nadie llevará hasta mi molino".

Gongs

2 BD mf

f o  
o igual redonda

**D**

Caja de Piano

sup  
inf

2 PL gr

desde

6' 30

Trinos alternados en CI sup. e inf. de dif. duración hasta

7'

tr o  
o tr  
f siempre

Final instrumental con:

- a) Elementos de la Invención de II.
- b) Melodía punteada cortada y con alteraciones bruscas de tempo.
- c) Trinos de clavijas en grandes contrastes de ritmo e intensidad. Hasta

9' 30

De 9' 30-10'  
dejar resonar

Como último ejemplo de las experiencias que he venido describiendo, se muestra en seguida una guía de instrucciones para la obra titulada "Monólogo" inspirada en la parte final del "Ulises" de James Joyce y que ya se encamina hacia un tipo de estructura integral que comprende todos los niveles de la expresión humana y que yo denominaré complejo audiovisual. En el caso de este "Monólogo", la notación de la pauta es precedida por una tabla de abreviaturas que contiene los elementos de expresión sonora indispensables a la realización del material. Dicha pauta combina de todos los modos posibles, las combinaciones mixtas de timbre (T), altura (A), intensidad (I) y duración (D); así como ciertos factores dependientes tales como ritmo, tempo, crecimiento y aceleración (con sus valores inversos). En un segundo grupo se clasifican los grados de presencia de las cualidades de los ya citados factores sustantivos del primer grupo, que se refieren a la mayor o menor regularidad, cantidad o densidad que caracteriza cada instante del transcurso sonoro. En cuanto a la ordenación de los ejecutantes, instrumentos y grupos respectivos, se clasifican según su naturaleza bajo letras mayúsculas. En lo referente al carácter, su especificación en la pauta es precisa ya que aquél es señalado mediante adjetivos suficientemente descriptivos. Cabe agregar que en lo relativo a la ejecución, el material deberá adaptarse, en lo posible, a los recursos límites de un estudio de grabación, lo que permitirá realizar tantas interrupciones del montaje como sea necesario por el número y contenido de las secuencias.

#### CATALOGO DE OBRAS DE TOMAS LEFEVER, DE COMPOSICION Y EJECUCION SIMULTANEA

##### Año 1966:

1. Música para la pieza de Miguel Littin "Me muero de amor por tus palancas".
2. Tres Esquemas o Secuencias para 3 percusionistas y 2 bailarines.

##### Año 1967:

3. Música para el ballet "Gente Nadie" de Germán Silva (Premio Crítica 1967).
4. Música para "Proceso por la sombra de un burro" de F. Dürrenmatt.
5. Música para el poema de Shakespeare "La violación de Lucrecia".
6. Trilogía 1.
7. Elegía.
8. Marcha militar.
9. Dos piezas instrumentales.
10. Trilogía 2.
11. Aventura 1.

MONOLOGO DE LA SRA. BLOOM

Iª Parte

		PRELUDIO		1		130'		1'		1'										
		fff		p																
Complejo de Piano	A	<table border="1"> <tr> <td>Ipd</td> <td>TA ai</td> <td>→</td> </tr> <tr> <td>Ipd</td> <td>TA e c/i</td> <td>→</td> </tr> </table> VUR		Ipd	TA ai	→	Ipd	TA e c/i	→	MISTERIOSO		ALGO JOCOSO (entre p y mf) cuerdas punteadas		RETADOR PERO IRONICO						
Ipd	TA ai	→																		
Ipd	TA e c/i	→																		
Armonio	B					<table border="1"> <tr> <td>I ai</td> <td>TA ai</td> <td> </td> </tr> </table>		I ai	TA ai		p a mf									
I ai	TA ai																			
Membranas	C					Todos los grupos imitar al estilo de una melodía yé-yé acompañando la cuasi melodía de las cuerdas del piano.		<table border="1"> <tr> <td>I bi</td> <td>VZA bi</td> <td>un poco agitado</td> </tr> </table>		I bi	VZA bi	un poco agitado								
I bi	VZA bi	un poco agitado																		
Metal	D																			
Vidrio	E																			
Madera	F																			
Piedra	G			<table border="1"> <tr> <td>I dp</td> <td>TA ai</td> <td>→</td> </tr> </table>		I dp	TA ai	→												
I dp	TA ai	→																		
Sonido electrónico	H	<table border="1"> <tr> <td>I pd</td> <td>TA mi</td> <td>→</td> </tr> </table>		I pd	TA mi	→	<table border="1"> <tr> <td>I m</td> <td>Ta i</td> <td>→</td> </tr> </table> p		I m	Ta i	→	<table border="1"> <tr> <td>V br</td> </tr> </table>		V br						
I pd	TA mi	→																		
I m	Ta i	→																		
V br																				
CORO	K	<table border="1"> <tr> <td>I pd</td> <td>TA mi</td> <td>→</td> </tr> <tr> <td colspan="3">GRITANDO muy polifónico</td> </tr> </table> VUR		I pd	TA mi	→	GRITANDO muy polifónico			<table border="1"> <tr> <td>JAZZ</td> </tr> <tr> <td>30</td> </tr> </table> mp		JAZZ	30	<i>negra</i> = 120 m/m (entre p y mf)		mf				
I pd	TA mi	→																		
GRITANDO muy polifónico																				
JAZZ																				
30																				
Recitante	L	TACET		<table border="1"> <tr> <td>I n</td> <td>TA n</td> <td>→</td> </tr> </table>		I n	TA n	→	<table border="1"> <tr> <td>TA</td> <td>ai</td> <td>→</td> </tr> </table>		TA	ai	→	<table border="1"> <tr> <td>I i</td> <td>TA i</td> <td>→</td> </tr> </table>		I i	TA i	→		
I n	TA n	→																		
TA	ai	→																		
I i	TA i	→																		
		1)		2) Si... vestido		3) La Srta... Navidad		4) Si me haces... lada		5) TACET										

Improvisación libre [general tomando el carácter de Lady Madona. I pd de los Beatles (sólo se conserva el tiempo)].

		MALICIOSO	EXITADO		BESTIAL	FRIVOLO Y ALGO SENTIMENTAL	p < f
		1 <sup>30'</sup>	2'	1'	2'	1 <sup>45'</sup>	1'
Maderas	A	Encordadura			mf > p gloas espasmódicos en cuerdas c/pie- dra a TV mi 1 <sup>30'</sup>		
	B		p - mp I TA ai improv. s/modos litúrgicos c/acor- des complejos. V.C. negra = 60 m/m			Improv. s/ ritmo del Trópico A T bi V m	
	C						
	D	{ polirritmia manual sobre mesa. 18 A mi V = bn I p-mf }					
	E						
Materias Org. por J compresión	F			Improvisación s/ una figura sincopa- da expuesta por A2 y seguida por D.		p < mf > p	
	G						
	H				más de 1'		
	I		prédica sacer- dotal y rezos de fieles.		risas y rui- do de niños jugando.		
	J	emisión c/in- terrupciones Ir I TA mi			p < f > p		
	K	[mp murmurando]	[con algo de asombro]		quejidos en contra punto		
	L	T ai I A T ai y la última vez ..... a una 6)	A T i después... ... la iglesia 7)	TACET	[p · mf algo entrecortado] V A T mi él dice... me hizo llorar 9)	[malicioso] V A T ai naturalmente... comprometieramos 10)	Improvisación del Coro y Sonido electrónico tomando como punto de partida el carácter sonoro de una reu- nión de mujeres solas TACET 11)





A  
B  
C  
D  
E  
F  
G  
H  
I  
J  
K  
L

	mf (hasta f) 1'	(p - f) 2'	mp < f 1'	ataca invención sobre ritmos militares 27 <sup>18</sup> 11 <sup>8</sup>	mp . mf 1'
		1º MALHUMORADO y 2º SOÑADOR		CON EMOCION BAS- TANTE GROTESCO	
	Inventón libre sobre ritmos de pisadas, motores de vehículos, de industrias y faenas diversas, asociables con ruidos callejeros.	<p>C →</p> <p>D →</p> <p>E →</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block;"> <p style="text-align: center;">1'</p> <p style="text-align: center;">Improv. sobre ruido de ferrocarril R Ta mi Vr</p> </div>	<p>La improvisación polirrítmica de C, D, E es tomada por el resto de los grupos en VUR e Ipc e/RAT pmi.</p>	<p style="text-align: center;">mp &lt; ff</p> <p>Todos los grupos atacan súbito la Invención militar utilizando gran variedad de figuras de contraste con los ritmos marciales</p> <p style="text-align: center;">R A T mi</p> <p>V a tiempo de marcha</p>	<p>Melodía suave de acordes puntuados sobre el arpa del piano con acomp. de C</p>
		<p style="text-align: center;">1'</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block;"> <p style="text-align: center;">ruido de gran ciudad</p> </div>			
	silbidos pregones anuncios R T a i (f)	[1º y 2º] R T A bi - Vbr		[Algo melodramático] R pm marcial	
	<u>TACET</u>	espero... tienen ahora	<u>TACET</u>	cantando... remonta.	<u>TACET</u>
	17)	18)	19)	20)	21)

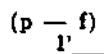
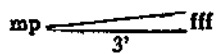
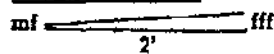
POSTLUDIO

	4'	1'	2 <sup>na</sup> '	2 <sup>da</sup> '
A →	1º) EROTICO 2º) FRIVOLO glisa. cuerda RTA bi c/sord. y ped. Vm r	Invención sobre una figura sincopada (jazz) Tº de Blues (p mf). Todos los grupos. RTAI ai	1º) CLIMA DE MALEFICIO 2º) MECANICO	p < fff
B			Invenc. s/ ecos RTA ai	COMENTARIO LIBRE de todos los grupos sobre los elementos sonoros más importantes de la 1ª Parte.
C			30'	
D			p < f	Cada grupo tiene libertad absoluta en RATV.
E			... 30' ... .. 1, 48'	ciñéndose en lo posible a progresar desde r hasta et.
F			Ruidos y ambiente de oficina. mf →	escala proporcional a la Intensidad.
G				
H				(p < fff)
I				
J →	trinos y adornos RTA bi Vmr		mf	
K			mf	
			... 30' ... .. 1, 48'	
L	[galante] Vr		[ingenuo]	con bochorno
	bueno él ... 45	TACET	hay un ... lo sentía	TACET
	22)	23)	24)	25)

D.Iª Parte = 39'

**II PARTE**

**PRELUDIO**



(13')



A  
B  
C  
D  
E  
F  
G  
H  
I  
J  
K  
L

Improvisación de todos los grupos sobre los elementos sonoros magnificados de la etapa culminante del acto amoroso. El tratamiento sólo obliga respetar el crescendo (mf < fff) y es libre en RAT y V (ojalá de *bt a es*).

**DELIRANTE**

Invencción sobre figuras rítmicas *er* y *si* separadas por pausas de muy diferente duración llegando hasta un grado de enajenación extrema. (Grupos CDEFG)

sonido *pc* de incendio de grandes bosques

bramidos de bestias

Imitación libre de canto flamenco plurivocal

si yo creo... hasta el lunes

Imitación de viento y océano

Imitación libre de canto flamenco plurivocal

**MUY INTIMO Y SECRETO**

Todos los grupos (c/u como solista) improvisan interpretando y describiendo fenómenos de la naturaleza en especial: ruido de mar - viento - aves marinas - resaca - trueno - sirenas de barco - faenas de navegación - etc.;

J, U, R, T, A, libres

excluir solamente los climax y las progresiones muy extensas.

bocinas de tren

ambiente de plaza de toros  
J mi  
(p - mf)

alternadamente nostálgico y febril

JRAT libres /Vbr

algún tren... tarro de la basura

Improvisación estr. lírica sobre una melodía española o hispano americana muy antigua (romance o villancico) en cuerdas (punteadas) del piano, con acordes libres muy densos (A) y acomp. del armonio (B) que desarrolla libremente otras variaciones (A y B sin acuerdo previo).

1)

2)

3)

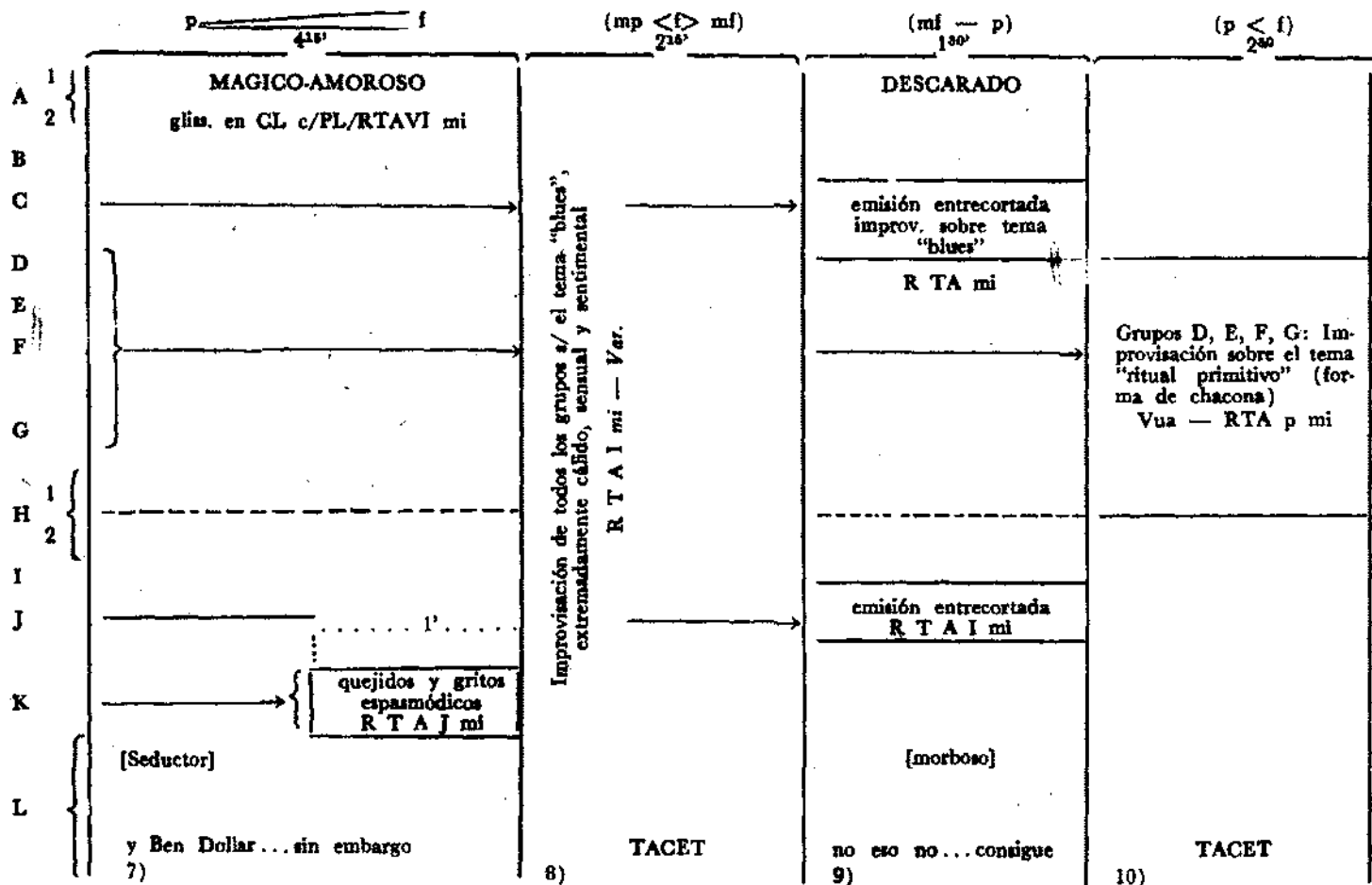
4)

5)

	(p — ff mp) 5:30'	1'	ff > p 2'	(ve) 1'	(p - f) 3'	1'	(f) (28') 1:30'						
A	CASI ELEGIACO	sub ff	SOMBRIO	AI: percusión solemne c/PL	DESCRIPTIVO		ALGO SINIESTRO						
B	2 <sup>da</sup> 1 <sup>ra</sup>	A 2	mi		CE	a I i tr	desarrollo mismo tema "mar"						
C	Improv. sobre acordes muy densos c/in- terrupciones.	Ritmo de tren a gran velocidad	m. d.				RATV mi						
D	Los grupos CDEFG re- producen intensamente los ritmos de un tren a gran velocidad atravesando difíciles regiones.	}	Desarrollo de la improvisación s/ ritmos de tren en marcha hasta el extremo de perder- se la relación con el punto de parti- da.	}	}	}	Improv. s/trinos R a TVi						
E								F	G				
F								G					
H	Improv. libre en RT a IV entre de- solado y vehemen- te.		VUR — Iud RTA pmr.		m f		p — f						
I		ruido y boc- nas de tren	Improv. libre		entre choque	Improvisación (p - f) sobre el tema "mar". RAT bi - V ar							
J		sub ff >	Ind. — RTA pmr.		... I' ...								
K		imitación de boc- nas de tren			jazz rápido a 1/2 velocidad.								
L	(Alternadamente dulce y desesperado) RTAI bi la de Mulvey... bien afeitada 6)	TACET	(con desgarramien- to) RT a I mi (c/ gliss.) otra vez... amor 8)	TACET	(algo resignado) RT a I ai sofá... a otra 10)	TACET	(con resentimien- to) ni siquiera .. no está 12)						

	430'	mf	(p<f)	f<mf Postudio 320s
A	<b>CON SENTIMIENTO ALGO GROTESCO</b>	Inventación sobre el tema "nubes y viento" (idea de estabilidad en lo inestable), los elementos temáticos deben buscarse en las asociaciones auditivas con los fenómenos citados y otros afines. <b>RATI bi</b>	<b>CON ENAJENACION pc</b>	<b>Postudio</b>
B				
C			Improvisación libre sobre el tema "vida cotidiana después de mucho tiempo" asociada con la idea de <i>magnificación de lo insignificante por obra del sueño.</i>	Desarrollo de los materiales de 15) ahora presentados y reunidos en tutti con RTA ei y V ae
D				
E				
F	(p — mf)			(Todos los factores hasta el extremo)
G	emisión entrecortada de carácter grotesco. <b>RTAJV mi</b>		grupos - islas con carácter concertante <b>RATV mi</b>	
H				
I				
J				
K	Imitación libre sobre el material del Recitante. <b>RTAJV mi (p — mf)</b>			Improvisación libre ( <b>RATV ei</b> ) sobre texto del Recitante en 15)
L	[acusador]	Todos los grupos	[eludir los tutti] [apasionado]	
	Linda idea... alguien	<b>TACET</b>	todos los días... ahora...	<b>TACET</b>
	13)	14)	15)	16)

III PARTE		1)	2)	3)	4)	5)	6)
A	}	INDECENTE →	Inención s/mismo tema de C en 1.	ESCABROSO p.c.	tr mi c/baq. s/CE (c/pausas) p — mf	CINICO-FRIO	Inención de todos los grupos sobre el tema "viento huracanado" (de 4) en tutti R A T V mi — I mi
B							
C	}	Inención rítmica libre sobre un tema bailable de moda. (p — mf)		Deformación progresiva del material anterior RATV pmi	I mi p < ff		
D							
E	}	→		Grupos DEFG		(f > pp)	
F							
G	}	→		Carácter cómico R A T V pmi		id a 3 R A T V sólo ai	
H							
I	}	←			Inención s/ el tema "viento huracanado" silbidos en "sh" RTAI mi		
J							
K	}	←					
L							
		(con desprecio) quien... se cuenta	TACET	(denigrante) naturalmente... Boylán	TACET	(ácido) aunque... Glencres	TACET



	130'	mf < ff 180'	145'	f < fff 200'	sub p < ff 430'	mf 1'
A 1	<b>EXITANTE</b>		<b>TIERNO</b>		19 FEMENINO 20 INTENSO	<b>LIRICO</b>
A 2						
B	(menos el Coro (k))					
C						
D						
E						
F						
G	→	Invencción sobre el tema rítmico "juego de niños" R T A V I mi.	TACET todos los grupos		Improvisación libre sobre el tema "sitio de la fortaleza" como imagen de la seducción. Grupos aislados (cuidando de no producir "tuttis" muy prematuros) reproducen la idea del <i>despertar progresivo del deseo</i> por la técnica del <i>juego del amor</i> .	
H						
I	→	ruidos de muchos niños jugando.				
J	TACET todos los grupos					
K	Invencción c/ libertad de R T A I a/ imitación del texto (ei).					
L	(obsesivo) R T A I bi					
	para... enfermedades	TACET	oh saca... no soy	TACET	así el...	no hace mucho
	11)	12)	13)	14)	15)	

[imitaciones en valores muy largos en glis. de carácter extr. tierno sobre el texto.]

Invencción de todos los grupos sobre el tema de 12) "juegos de niños" ahora desarrollado en tutti hasta el extremo

V u a — R T A I ei

R A T p m i  
V u a

I (p < ff)  
(insinuante)  
(intimo-exasperado)

Improv. s/ los temas "preparación de un encuentro imaginario" y "espera inútil". Con ansiedad P. c. grupos A - B (melodía lenta sobre funciones arpeggiadas y largos acordes muy densos y melancólicos); I (cantos de niños y juego); K (suavidos suaves y glis, muy agudos e irregulares).



65'

mf < ffff  
215'

sub pp

----- 130'  
330'

## EPILOGO

mf < ffff p  
130'A  
B  
C  
D  
E  
F  
G  
H  
I  
I  
K  
L

## ULTIMO INTERLUDIO

La idea anterior se amplia ahora a todos los grupos que crecen hasta una *pulverización* de todos los esquemas.

La melancolía y la desesperación deben llegar hasta el extremo de la resistencia física.

RTa p hasta si!!

V d.a. — I p hasta s.i.

tendiendo a una escala  
mf < ffff

TACET

16)

ec/i RT AI ei →

(pp — mf)

Collage	folk. español ruido marino ruido de calles y campo
I A T ei	

R T A p mi Ipc

Improvisación  
Vua Ipc  
RT A pmi

Con bastante sentimiento  
y bastante entrecortado  
Vm.m. RTAI bi (gliss. y portato)  
me gustan... quiero sí,  
17)

I p d

R T a ei (pd)

Los grupos  
B, C, D, E, F, G  
R T a ei  
V u.r.  
I pd.  
(Improvisación libre)

I pd

RTAi ei

Ipd hasta el fin

R T A ei

I pd

c/ gritos, aullidos y palabras  
VUR I pd  
RTA pd

TACET

18)

D IIIª Parte  
40'

quedan resonando las  
cuerdas, metales y ma-  
deras del piano (Al y  
2) más todo el grupo  
de los metales (D)

D total: 1  
hora 58 min.

12. Cosmos 1.
13. Aventura 2.
14. Conflicto 1.
15. Aventura 3.
16. Conflicto 2.
17. Misterio 1.
18. Fantasía 1 para piano-teclado.
19. Conflicto 3.
20. Fantasía 2 para piano-teclado.
21. Fantasía 3 para piano-teclado.
22. 23 Piezas para piano-teclado.
23. Ritual 1.
24. Ritual 2.
25. Visión 1.
26. Visión 2 "Descendimiento".
27. Visión 3 "Invitación al viaje".
28. Concierto para piano-teclado y 9 instrumentos de percusión.
29. Estudio 1 para percusiones.
30. Estudio 2 para percusiones.
31. Estudio 3 para percusiones.

**Año 1968:**

32. Música para un film documental de Chile Films sobre El Embalse del Yeso.
33. Música para un film documental de Impuestos Internos.
34. Música para un film documental de José Luis Villalba sobre la ciudad de Santiago.
35. Acerca de la Muerte y del Olvido.
36. Signos.
37. Experiencia 1.
38. Experiencia 2.
39. Experiencia 3.
40. Experiencia 4 "Minotauro".
41. Mito 1.
42. Acontecimiento 1.
43. Trayectoria 1.
44. Presencia 1.
45. Presencia 2.
46. Presencia 3.
47. Cantata.
48. Free Jazz.
49. Apocalipsis.
50. "Príncipe de Naipes" (texto de Waldo Rojas).

51. Monólogo 1, 2 y 3 (texto de James Joyce).
52. Complejo 1 para cuarteto de cuerdas.
53. Complejo 2 para cuarteto de cuerdas.
54. Complejo 1 para quinteto de vientos.
55. Complejo 1 para trío de piano, violín y cello.
56. Sueño 1.
57. Banda sonora para un retrato cinematográfico de José Luis Villalba.
58. "Pájaro en tierra" (texto de Waldo Rojas).
59. "Pez" (texto de Waldo Rojas).
60. Música para el Acto Segundo del ballet de Arnoldo Lattes "Camahueto".

Año 1970:

61. Música de presentación para un programa periodístico de Canal 13 de TV.