

su independencia. Estrena algunas obras orquestales en versiones de la Orquesta Sinfónica y monta obras de cámara con elencos del Instituto de Extensión Musical. Pero se supone que el maestro está ajeno a todo partidismo, y así lo hace saber en una entrevista. Dedicado a la enseñanza, logra reunir en clases particulares a lo más selecto de la juventud chilena, la mayor parte renuentes a las disciplinas del Conservatorio.

Desde Buenos Aires nos anuncia su llegada el compositor y virtuoso flautista Esteban Eitler. La nuestra era una relación antigua, razón por la cual me correspondió recibirlo y acomodarlo en algún lugar de la capital. El *primum vivere* latino estaba más o menos resuelto: tocará la flauta en una de las orquestas de una emisora radial. Por mi parte me dedico a copiar música profesionalmente. En estos días termino con un *Cuarteto* de cuerdas de Becerra. Pero nos reunimos a planificar. A organizar un grupo de ejecutantes. No pocos desvelos y sí un golpe de suerte fue el que nos deparó su nombre: TONUS, así, con mayúsculas de ese momento en adelante.

Largas temporadas de conciertos, no solamente en la capital, sino también en provincias; charlas sobre música dodecafónica y tendencias modernas. Recuerdo una intervención en la sala de la revista *Pro-Arte* en que Agustín Cullerl y yo ejecutamos una obra de George Perle, músico norteamericano, para violín y viola. Se programa para todo público con un cierto sentido pedagógico. Los conciertos son eclécticos. Todas son voces generosas de un auténtico despegue cultural. Porque es ciertamente un extraño caso esta cruzada que hace exclamar peyorativamente a Gustavo Becerra: "¡Ah, son cosas de los 'dodecagónicos'!". ¿Becerra, quizá opacado por la experiencia sonora, él, un maestro consagrado a tan temprana edad, logró espantarse frente a la pujanza del grupo y a la tendencia que él mismo adscribiría en alguna oportunidad?

TONUS se proyecta hacia el futuro. Quedan los programas con los nombres de los autores que han sido ejecutados. Todos significan algo y poseen su respectivo lugar en la cultura de un pueblo. Y es que TONUS ha sembrado en tierra fértil, así lo han reconocido los críticos musicales de la época, así lo reconocemos nosotros. Sí, nosotros que hemos sido un eslabón de la cadena. A la distancia y los años, que no han pasado en vano, agradecemos a la suerte que nos puso en esa senda, el camino de TONUS, vivo en el tiempo y en la historia de mi país, la historia que, digo yo, mantiene su continuidad cuando el maestro Cullerl dirige una de mis obras o el cantante Hanns Stein y otros cantan mis canciones. Programas recientes así lo confirman.

Eduardo Maturana

### *Recuerdos de cincuenta años*

Para un compositor, evocar el pasado implica inevitablemente destacar aquellas circunstancias que produjeron un efecto perdurable en el estilo que paulatinamente íbamos elaborando. Así, por ejemplo, no puedo olvidar el enorme asombro que me produjo la primera audición de *Pierrot lunaire* de Schoenberg, que casualmente escuché desde una radio argentina. ¿Cuánto pude captar en esa época de una obra que aún hoy me conmueve?

Muy diferente fue mi primer contacto con la obra de Charles Ives, que descubrí en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura de Santiago, en cuya discoteca había tanto la partitura como la primera grabación de la *Sonata Concord*. Entrentar una obra tan ajena a toda la música que había conocido previamente era como despertarse una mañana "convertido en un horroroso insecto".

Mientras *Pierrot lunaire* llegaba a los límites de un lenguaje que podía asimilar con los conocimientos teóricos que entonces poseía, Ives me fascinaba con un idioma que comprendía intuitivamente pero cuya clave me era indescifrable.

Gracias a un curso de apreciación musical que dictó Juan Orrego-Salas, me enteré del método de composición con doce sonidos creados por Schoenberg y el libro de Leibowitz. *Schoenberg y su escuela* me puso en contacto por primera vez con la obra de Anton Webern. En dicho libro se incluye un brevísimo pasaje de las *Variaciones Op.27*. Soy incapaz de describir la emoción que experimenté al escuchar mentalmente ese fragmento que abrió para mí las puertas de un mundo que hasta entonces había estado oculto.

A todo esto, yo había decidido dedicarme exclusivamente a la música e ingresé al curso de composición de Jorge Urrutia Blondel, en el Conservatorio Nacional de Música. Paralelamente a nuestra formación académica, los jóvenes compositores tuvimos el privilegio de comentar con Gustavo Becerra, Juan Adolfo Allende y Juan Pablo Izquierdo, importantes aspectos de la música contemporánea. Tampoco puedo dejar de mencionar el diálogo permanente que mantuvimos en esa época con mi amigo y compañero de estudios, José Vicente Asuar.

Fue en ese momento, en que convergían tantos estímulos significativos, que se estrenó en los Festivales de Música Chilena la *Sinfonía Deirdre* de Fré Focke. Retrospectivamente, pienso que lo que más me impresionó fue la forma cómo en la música de Focke se reunían dos corrientes aparentemente antagónicas de la música del siglo XX, la de Schoenberg y la de Stravinsky. Yo no conocía todavía las *Variaciones* para orquesta de Anton Webern y tampoco podía adivinar que el propio Stravinsky, en la última etapa de su carrera, estaba realizando la misma síntesis.

Después tuve oportunidad de conocer a Fré Focke como estupendo pianista y excepcional acompañante, y recuerdo memorables interpretaciones de los *Poemes pour Mi* de Messiaen, las variaciones de Webern y *Tombeau de Van Gogh* del propio Focke.

En esa época yo estaba escribiendo mi primera obra sinfónica, la *Obertura al teatro integral* y resultó inevitable que le solicitara a Fré Focke clases de orquestación, a lo que él accedió con la generosidad que le era característica.

Para Focke, la orquestación no era concebible en abstracto, puesto que a su entender la música debía componerse directamente para orquesta. Esto determinaba que sus clases no trataran de detalles de instrumentación, sino más bien de conceptos composicionales.

Lo que a mí más me llamó la atención fue el énfasis que Focke ponía en la melodía. En una ocasión tocó al piano el primer tema de la *Sinfonía Heroica* y decía: "Esto es pura armonía" y sólo cuando terminaba el arpeggio y empezaba el cromatismo descendente agregaba: "Aquí empieza la melodía".

Pese a que Focke fue alumno de Webern, no propiciaba la técnica de composición con doce sonidos, sino más bien lo que él llamaba atonalismo libre.

Hay tres momentos particulares que para mí fueron inolvidables. El primero fue cuando en una de sus clases tocó *Tombeau de Van Gogh* y me fue explicando la relación de cada trozo con los cuadros del pintor.

En otra ocasión tocó al piano la ópera *Deirdre*, de la cual la *Sinfonía* que yo conocía era un extracto.

En el tercero de estos momentos, Focke evocaba a su maestro y me contaba que Webern tenía todas sus partituras enrolladas y cuidadosamente atadas con una cinta. Ocasionalmente, Webern tomaba una de estas partituras, desataba la cinta y, luego de tocarla y comentarla, la enrollaba y amarraba con esmero y la restituía a su lugar, junto al resto de sus obras.

Miguel Aguilar Ahumada

### *Fré Focke: el compositor y el maestro*

Debo dar testimonio de que fue bajo la dirección e influencia de Fré Focke que yo obtuve el título de persona con conocimiento y conciencia del mundo y de la vida, capaz de proponerme un proyecto lúcido y consecuente con mi naturaleza y circunstancia y de enfrentar la emergencia de mi propia identidad, en un viaje sin regreso hacia lo desconocido que debí conducirme hacia la consecución de mi objetivo final.

Habiendo elegido el ser compositor y luego de varios intentos fallidos de adaptarme a las normas socioculturales propias de un país como el mío, dependiente y tercermundista, intenté probar suerte en el estudio de la composición con maestros tales como Enrique Soro y Pedro Humberto Allende, sin resultados realmente satisfactorios, hasta que por fin y gracias al decisivo apoyo de Fré Focke yo visualizo por primera vez la posibilidad de convertirme en un creador musical en condiciones de formularse un proyecto de vida consagrado a la realización de una obra artística y con suficiente visión e información acerca de lo que ocurre en la vastedad de su entorno cultural, más allá de los balbucesos de un lenguaje regional de americanos hispanoparlantes, forzados por la dependencia, a una imita-