

León Schidlowsky Gaete

Síntesis de su Trayectoria Creativa (1952-1968)

por *María Ester Grebe*

INTRODUCCION

El acelerado desarrollo de los estilos heterogéneos y complejas técnicas que imperan en la creación musical docta de nuestro tiempo —cuyas principales orientaciones han sido gestadas y definidas por las escuelas composicionales europeas de la primera mitad del siglo xx— han constituido y siguen constituyendo un serio desafío para los compositores de nuestro continente. A pesar del creciente progreso de los medios de comunicación, el acceso y asimilación de los nuevos sistemas y desarrollos composicionales del Viejo Mundo suelen producirse con varios años de retraso. Más aún, el desconocimiento actual del desenvolvimiento global de la música docta latinoamericana no ha favorecido la formación de una conciencia artística y cultural a nivel regional o continental.

De este modo, el dilema del compositor latinoamericano consiste en poder conciliar el dominio de las nuevas técnicas y tendencias composicionales foráneas con la preservación o definición de la identidad estilística individual o nacional.

Uno de los compositores chilenos de la joven generación que se ha enfrentado directamente con esta problemática, logrando resolverla en forma personal, es León Schidlowsky Gaete, cuya obra se destaca tanto por su definida orientación estética y acentuada individualidad como por su alto nivel cualitativo y cuantitativo.

Es nuestro propósito efectuar en el presente artículo un bosquejo de la trayectoria creativa y posición estética de este compositor. Nuestra finalidad ha sido guiada por propósitos sintéticos. Puede deducirse, por lo tanto, que los resultados presentados en este estudio son el producto de un largo y minucioso proceso analítico de las 53 obras que forman —hasta hoy día— el catálogo del compositor. Hemos enfocado, preferentemente, los factores comunes —estéticos y técnicos— que inspiran y moldean su trayectoria creativa.

Al no existir ningún artículo o estudio previo —publicado o inédito— sobre la obra de este compositor, hemos debido extraer los materiales del presente artículo de dos fuentes primarias principales: las partituras del compositor y las informaciones proporcionadas por él a la autora del presente artículo en varias entrevistas¹.

¹ Agradecemos a León Schidlowsky su gentil cooperación al proporcionar valiosas e indispensables informaciones y datos, muchos de los cuales han sido utilizados en este artículo.

La trayectoria creativa total de León Schidlowsky sintetiza en 17 productivos años —1952-1968—² los principales cambios experimentados en la música europea de los primeros 60 años de nuestro siglo. A través de un acelerado proceso evolutivo, el compositor ha logrado dominar sucesivamente los lenguajes expresionista y dodecafónico, la polirritmia neoprimitiva, el serialismo constructivo abstracto y el integral, los procedimientos aleatorios y los nuevos experimentos gráficos de notación musical.

El dinamismo inherente a su carácter y temperamento imaginativo e hiperactivo han favorecido su veloz y productiva evolución creativa, multidimensional en cuanto al aprovechamiento de una amplia gama de recursos contemporáneos que se adaptan a las necesidades intrínsecas de cada una de sus obras, pero unidimensional en cuanto a la continuidad y coherencia de su trayectoria composicional.

No obstante, la obra de León Schidlowsky ofrece un crecimiento cíclico reactivo. Tendencias aparentemente contrapuestas o contradictorias, pero complementarias entre sí, se yuxtaponen formando un encadenamiento dialéctico. La libertad genera a la estrictez; el dramatismo a la lógica constructiva; las connotaciones extramusicales a la música pura. De este modo, el lenguaje del compositor se enriquece acumulando y decantando lo más valioso de sus experiencias pretéritas.

Dos aspectos de su personalidad moldean y canalizan el carácter de su obra imprimiéndole un definido sello: el predominio de una expresividad subjetiva, emocional e impulsiva —no doblegada por el yugo del intelecto—, y la auto-aceptación e identificación étnica profunda con la cultura judía. El primer aspecto se refleja vívidamente en su estilo composicional caracterizado por una exacerbación de los valores puramente expresivos. Estos últimos se reflejan en su escritura de trazos nerviosos y ágiles; en sus estructuras asimétricas e irregulares; en sus efectos sorprendidos; en su valoración del color y del ritmo; en su motivación extramusical poética, pictórica, religiosa o social; y en el mayor énfasis del contenido sobre la forma. El segundo aspecto se expresa nítidamente tanto en el abundante empleo de textos bíblicos, judíos tradicionales o de protesta social contra los crímenes de guerra³ como en la utilización de melodías hebreas⁴ y de la lengua hebrea⁵.

² Ver *Catálogo*, en Apéndice II.

³ Los textos bíblicos se utilizan en las siguientes obras: *Tres Canciones Bíblicas* (1954), *Oda a la Tierra* (1958), *De Profundis* (1963), *Tres Coros Hebreos* (1966), *Lamentación* (1966) y *Jeremías* (1966); los textos judíos tradicionales aparecen en la *Sinfonía 'La Noche de Cristal'* (1961); y la temática de protesta social contra los crímenes de guerra se emplean en *Invocación* (1964) y en *Deutsches Tagebuch* (1966).

⁴ Los melodías hebreas aparecen en tres obras recientes: *Jeremías* (1966), *Kadisch* (1967) y *Cuarteto de Cuerdas 1967*, tratados en conjunto con avanzados procedimientos aleatorios.

⁵ Textos en lengua hebrea aparecen en *Tres Canciones Bíblicas*, *Sinfonía 'La Noche de Cristal'* y *Tres Coros Hebreos*.

León Schidlowky nos explica el sentido profundo de su identificación con la cultura judía: "Mi necesidad de expresión judía está atada a un repertorio de ideas, sentimientos y convicciones frente a los problemas humanos que plantea la vida y el mundo. La solución judía es elástica, pero mantiene su individualidad a través de los siglos. Frente a sí la vida merece ser vivida. Frente a sí el hombre puede confiar en el mañana, en la sociedad, en la justicia. Son 4.000 años de cultura que debo asimilar"⁶. Sin embargo, León Schidlowky no se encierra en un nacionalismo estrecho. Afirma haber aprendido que "no hay contradicción entre la fidelidad al judaísmo y la fidelidad a los ideales de progreso de la humanidad sufriente de hoy"⁷. Sintetizando su posición y vivencia frente a su identidad étnica, el compositor dice: "De mi vida os podría decir que no basta con nacer judío; hay que llegar a merecerlo"⁸.

Estrechamente ligado a la identificación étnico-cultural judía de Schidlowky, emerge, en varias de sus obras, un profundo contenido religioso. No obstante, el compositor asocia lo religioso a lo político-social, relacionando ambos aspectos con la trayectoria del pueblo hebreo, cuyo vehículo principal es la Biblia. Esta asociación lleva al compositor a plantearse problemas de tipo ético-moral: "Me siento con la responsabilidad de denunciar todo aquello que me parece injusto... Me acontece un estremecimiento humano. Me produce indignación"⁹. Consecuentemente, en ciertos casos la música actúa como catarsis, aliviando una extrema tensión emocional.

La orientación ética y estética de León Schidlowky gravita en torno al problema de la comunicación humana, teniendo como base la vivencia interior profunda del individuo y la riqueza de su vida afectiva. Para él, la creación artística no es sino un camino hacia el descubrimiento o encuentro con el propio yo y su contenido emocional oculto. En apariencia, su posición es netamente individualista. Sin embargo, Schidlowky considera que el hombre tiene el deber de encontrarse consigo mismo para luego descubrir su propia función social.

Hombre de vastas inquietudes literarias y filosóficas, León Schidlowky posee una vasta cultura general humanística que lo guía certeramente tanto en sus elecciones de materiales poéticos como en la clara conceptualización de sus objetivos estéticos. Sus lecturas abarcan una amplia gama de géneros, recorriendo desde la poesía y novela hasta los tratados filosóficos.

La influencia de la poesía germánica y chilena ha sido fundamental como motivación creativa. Tanto Georg Trakl y R. M. Rilke como Vicente Hui-

⁶ León Schidlowky, *Un Compositor Judío en la Segunda Mitad del Siglo XX*. Conferencia ofrecida en la Sinagoga de Viña del Mar (14-II-1968), ms, p. x.

⁷ *Ibid.*, p. ix.

⁸ *Ibid.*, p. viii.

⁹ Conceptos emitidos por el compositor en una entrevista con la autora del presente artículo, que tuvo lugar en Enero de 1968.

dobro y Pablo Neruda concentran una atención preferente en su trayectoria creativa. En gran número de sus composiciones, el contenido y forma de la poesía elegida ha determinado sustancialmente la estructura musical. Schidlowsky considera que la obra artística es un mensaje, el cual es más diáfano si se emplean materiales extramusicales literarios. Consecuentemente, selecciona sus fragmentos poéticos según su contenido emotivo y su calidad intrínseca. Incluso en sus obras puramente instrumentales, el compositor ha recurrido a citas literarias de encabezamiento, las cuales poseen un valor de génesis e impulso creativo inicial.

León Schidlowsky es un compositor de actividad regular y continua. Sus actividades matinales se concentran en la revisión de partituras, análisis y composición musical. Pasa, sin embargo, por períodos de intensa creatividad, que luego dan lugar a días y meses inactivos. Antes de escribir una obra, la piensa, la oye y la imagina. Al elegir un texto, lo memoriza, lo canta y lo comprende hasta lograr una vivencia interior subordinando los problemas formales a un segundo plano. Al trabajar sin textos, procede de un modo diverso. Durante su período dodecafónico, elegía inicialmente la serie básica para luego determinar la estructura y por último el color. Posteriormente, al lograr un dominio del diseño estructural, el color pasa a constituir el elemento fundamental. Escribe directamente en la partitura orquestal, decidiendo paralelamente el plan formal y su instrumentación.

A pesar de que la música aplicada para cine o teatro no ha sido favorecida por el compositor por sentir que dichas obras preexistentes le restan libertad creativa, la música para teatro de mimos le ha ofrecido mayores posibilidades expresivas, tanto por su libertad como por su índole expresionista. Actualmente, le interesa la problemática ofrecida por el teatro musical como creación integral que explota el gesto dramático voz-grito.

Aún cuando su hogar paterno fue más chileno que europeo¹⁰, León Schidlowsky ha permanecido más ligado a la cultura europea que a la chilena. La principal motivación hacia la cultura europea la recibió de su padre y de su joven profesor de armonía, Juan Adolfo Allende, ferviente admirador de la cultura alemana¹¹.

La gran imagen musical europea del compositor ha sido, sin duda, Gustav Mahler. Entre las personalidades musicales chilenas que gozan de la admiración y respeto del compositor, se encuentra Alfonso Leng, Acario Cotapos y Pedro Humberto Allende. Sin embargo, afirma que la influencia global de la música chilena en su propia producción ha sido escasa, siendo reemplazada por una gran influencia de la poesía chilena. En los últimos años, el contacto personal de León Schidlowsky con los músicos latinoamericanos de la joven generación se ha estrechado. Una especial afinidad estética lo une

¹⁰ La madre de León Schidlowsky es chilena; su padre es de origen judío-polaco.

¹¹ Ver *Síntesis Biográfica*, en Apéndice I.

con Antonio Tauriello y Mario Davidovsky, de Argentina, y con Pozzi Escot, del Perú. Respecto a los movimientos latinoamericanos de vanguardia, el compositor considera que ellos poseen una consistencia distinta a la europea al utilizar un lenguaje más directo.

Emprenderemos, a continuación, un estudio global de la trayectoria creativa de León Schidlowky, dividiéndola —para lograr una comprensión sistemática— en cuatro períodos principales: 1) *de formación* (1952-1956), 2) *de transición* (1956-1958), 3) *constructivista* (1959-1963) y 4) *aleatorio* (1964-1968).

I. PERIODO DE FORMACION (1952-1956).

En este período formativo, León Schidlowky logra tanto una consolidación de las técnicas composicionales como una maduración de la expresividad individual. Consta de dos etapas —una expresionista y otra dodecafónica— que se extienden respectivamente de 1952 a 1953 y de 1954 a 1956.

1) 1952-1953.

El compositor sufre la profunda influencia del expresionismo centroeuropeo temprano, producida principalmente a través de su identificación estética con la música atonal vienesa. Adopta como paradigmas no solamente el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg, el *Wozzeck* de Alban Berg y los lieder tempranos de Anton Webern, sino también la poesía de Georg Kaiser, Stephan Georg, Georg Trakl y R. M. Rilke; y la pintura de Vasily Kadinsky, Oskar Kokoschka y Paul Klee. Logra definir, al mismo tiempo, algunos elementos básicos de su estilo individual, varios de los cuales persistirán a lo largo de las etapas posteriores de su evolución creativa. Dichos elementos son los siguientes: irregularidad y asimetría fraseológica, libertad estructural y formal, predominio de la técnica de variación continua, empleo de células rítmicas mínimas, preocupación por los valores tímbricos y dinámicos, predominio de las microestructuras y del contenido sobre la forma.

Estos rasgos se reflejan con nitidez en las dos primeras obras para piano compuestas en 1952: *Tres Trozos* y *Seis Miniaturas*. Ambas consisten en conjuntos de microestructuras de carácter, motivadas por un programatismo pictórico y conectadas entre sí por células rítmicas y texturas comunes. El empleo particular de planos dinámicos diferenciados, densidades armónicas y melódicas contrapuestas, y procedimientos de variación revelan un pensamiento musical imaginativo y espontáneo. El siguiente ejemplo, perteneciente a *Seis Miniaturas*, muestra tanto un dominio de la técnica de variación con una célula rítmica mínima como una acentuada definición caracterológica.

EJEMPLO I

De *Seis Miniaturas*, miniatura Nº 3: Come de la mano

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The tempo is marked as quarter note = 66. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures by vertical bar lines. There are dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, *mf*, and *fff*. A box highlights the first few measures with the text "célula rítmica mínima". Pedal markings "ped. sord." and "ped." are placed below the staff. The piece ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

Compartiendo las tendencias recién descritas, *Zwei Lieder vom Tode* —para voz y piano (1952)— es una composición expresionista atonal, vinculada significativamente al lenguaje post-romántico. Voz y acompañamiento logran, al mismo tiempo, relieve individual y compenetración recíproca. No obstante, un concepto más tradicional inspira a *Drei Liebeslieder*, obra para el mismo medio sonoro escrita un año después. Resalta en ella una tendencia estrófica y un lenguaje armónico-tonal post-romántico emparentado con Scriabin, de quien adopta el acorde místico. A pesar de su aparente retroceso estilístico, esta obra posee espontaneidad y fluidez expresiva¹².

Solamente una obra perteneciente a esta etapa denota un leve crecimiento formal. Ella es *Elegía* —para clarinete y cuarteto de cuerdas (1952)— composición en un movimiento tripartito, de lenguaje expresionista discursivo. Manejado con sensibilidad, el material instrumental se proyecta en planos y densidades bien delineadas.

2) 1954-1956.

Constituye, simultáneamente, una continuación lógica y una reacción con respecto a la etapa precedente. La tendencia expresionista inicial evoluciona hacia una tendencia más abstracta. Recibe la influencia del dodecafonismo de Anton Webern¹³, asociado al neo-plasticismo pictórico de Piet Mondrian y al creacionismo de Vicente Huidobro, quien proponía abstraer lo concreto y concretizar lo abstracto. Hay una preocupación por el dominio de la técnica serial, sacrificando parcialmente la evolución de la expresión individual, cuya definición había sido lograda en la etapa anterior. Los elementos característicos empleados en esta etapa son: serialismo de alturas, macrocosmos

¹² El impacto de los estudios musicales académicos que el compositor inicia en 1952 en la Musikakademie de Detmold, explican este retroceso hacia el lenguaje armónico-tonal.

¹³ El impacto de sus estudios analíticos con Hans Jellineck —discípulo de Webern— realizados en 1953, parece haber tenido decisiva influencia en esta nueva orientación del compositor.

interválico, valoración del sonido por el sonido, estrictez estructural y formal, importancia creciente del contrapunto, sintaxis a base de incisos breves, sonidos aislados y silencios, preocupación tímbrica, dinámica y articulativa, apogeo de la técnica de variación continua, preocupación por la técnica y control expresivo. Estos elementos están presentes, en mayor o menor grado, en las obras pertenecientes a esta etapa —once obras de cámara y una sinfónica— las cuales presentan niveles cualitativos desiguales, predominando numéricamente el género canción con acompañamiento instrumental.

Señalando una transición entre ambas etapas estilísticas, *Zwei Psalme* de 1954 fusiona tanto el lenguaje expresionista como la técnica dodecafónica. Partiendo del estilo vocal enunciado en *Zwei Lieder vom Tode*, se logra una mayor depuración y cohesión del lenguaje musical debido al uso libre y estricto de la técnica serial. No obstante, la obra adolece de cierta tendencia estrófica contrapuesta a la irregularidad inherente al estilo expresionista serial, contradicción que puede explicarse por ser ésta la primera composición de mayor extensión formal.

En *Tres Canciones Bíblicas, Cinco Composiciones y Seis Canciones Japonesas* de 1954, el compositor incursiona en un serialismo de alturas de tendencia crecientemente abstracta. La primera de ellas logra un sutil equilibrio y síntesis entre voz e instrumentos —flauta, clarinete y cello—, creándose una refinada atmósfera sonora. Compartiendo los rasgos recién descritos, las *Cinco Composiciones* para voz y piano y *Seis Canciones Japonesas* para voz y nueve instrumentos —ambas de 1954— reflejan la decisiva influencia de Anton Webern tanto en su escritura compleja y densa como en su acertado uso de los valores tímbricos. (Ver Ejemplo 2).

El final de un fecundo período de escritura vocal, iniciado en 1952, es alcanzado con *Tres Canciones y Tres Poemas* de 1955. La segunda de ellas está formada por tres pequeñas estructuras coherentes e imaginativas, logrando superar a la primera en cuanto a contenido expresivo y creatividad. Observemos el tratamiento serial libre, de inspiración bergiana, del primer poema. (Ver Ejemplo 3).

Dos obras para piano aparecen ligadas a las obras vocales recién mencionadas, debido a su afinidad estilística y estructural. Las *Ocho Estructuras* de 1955 consisten en un grupo de ejercicios dodecafónicos puntillistas de inspiración weberniana que adolecen de cierta sequedad y monotonía provocadas tanto por la subordinación de la expresión a la técnica como por la reiteración mecánica de recursos compositivos. Sin embargo, su importancia puede medirse indirectamente a través del avance y madurez técnica de obras posteriores. En las *Cinco Piezas* de 1956, el compositor se supera creando, a partir de la misma técnica serial, imaginativas configuraciones en las cuales predominan valores sonoros abstractos y heterogeneidad rítmica. Cada pieza posee relieve individual, contrastando con las demás por su definido carácter.

EJEMPLO 2

De Seis Canciones Japonesas, canción Nº 4, "Regen" (Hikaku),

(♩ = 112)

Voz *f* *mf* *p* *mf*
 Regen! Eine ein_same Frau . blickt aus dem Fens-ter

Clar. *mf* *f*

Cl.B. *mf* *f*

Trpt. *p* *mf* *p*

Cor. *p* *f* *p*

Arpa *mf* *f* *mf* *p* *f* *p*
 Fa^b Mi^b Sol^b Sol^b Si^b-La^b-Mi^b Do^b

Pia-no. *mf* *f* *p* *mf*

Vln. *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco*
p *mf* *mf* *f* *mf* *p*

Vla. *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco*
p *mf* *mf* *f* *mf* *p*

V.C. *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco*
p *mf* *mf* *f* *mf* *p*

*) Sonidos reales

La primera obra sinfónica de León Schidlowsky es el *Réquiem* para soprano y orquesta, compuesto en 1954, cuya versión corregida data de 1958-1959. En su orquestación se destaca un grupo prominente de percusiones, el

que constituye un núcleo tímbrico y rítmico básico que aglutina a los demás grupos orquestales y define la continuidad temporal. Esta función específica de la percusión indica una importante tendencia del compositor que se proyectará en su futura escritura sinfónica. El *Réquiem* consta de un movimiento único tripartito: una exposición (pp. 1-21), en la cual sobresalen las estructuras a base de aumentos graduales de densidad rítmica y dinámica; un desarrollo (pp. 21-40); y una síntesis y clímax final (pp. 41-52). Su coherencia estilística aparece debilitada por un fraseo de tendencia estrófica y por la reiteración de recursos rítmicos y tímbricos.

EJEMPLO 3

De *Tres Poemas*, poema N° 1: "Claro de reloj" (análisis serial de la parte vocal)

Serie O → ← R

Me sen.té en un cla.ro del tiem.po. E.ra un re.man.so de si.len.cio
de un blan.co si.lenciq.ni.llo for.mi.da.ble don.de los lu.ce.ros cho-
ca-ban con los do-ce fló-tan.tes nú-me.ros ne-gros.

Las obras instrumentales de cámara pertenecientes a esta etapa exhiben no solamente un mayor progreso técnico sino también un evidente refinamiento estructural. Encuadrándose dentro de los cánones de la dodecafonía estricta de orientación weberniana, el *Trio* de 1955 demuestra un dominio de dicha técnica y una depuración estilística, aunque sacrificando la expresión individual. Está compuesto por dos movimientos que corresponden respectivamente a una forma tripartita y a un tema con variaciones. Su estructura, caracterizada por una gran economía de medios, se destaca por un imaginativo uso de los recursos seriales, un acertado empleo de las técnicas de variación tímbrica y dinámica y una compleja elaboración contrapuntística, denotando, al mismo tiempo, un manejo adecuado de sus posibilidades instrumentales. La estructura del primer movimiento es compacta, utilizándose la serie original y su retrogradación inversa en diversas distribuciones polifónicas. El siguiente cuadro esquematiza dicha estructura serial.

CUADRO 2

De TRIO, 1ª parte del Movimiento I (configuración total de elementos en una estructura simétrica)

Compases	Eje Medio		Eje Medio		Síntesis	
	1 - 3	4 - 6	7 - 9 (= 1-3)	10 - 12 (= 4-6)	13 - 15	
Serie	0	0	RI	RI	0½	RI½
Nº de Sonidos	3 3 2 2 1 1	3 3 2 2 1 1	1 1 2 2 3 3	1 1 2 2 3 3	3 3	3 3
Timbre *	$\underbrace{p_2 \ p_1}_{vc} \ \underbrace{fl \ p_2 \ p_1}_{vc}$	$\underbrace{fl \ vc \ p_1 \ p_2}_{vc} \ \underbrace{fl \ vc}_{vc}$	$\underbrace{p_1 \ p_2}_{vc} \ \underbrace{vc \ fl}_{vc} \ \underbrace{p_2 \ p_1}_{vc}$	$\underbrace{vc \ fl}_{vc} \ \underbrace{p_2 \ p_1}_{vc} \ \underbrace{vc \ fl}_{vc}$	$\underbrace{p_2 \ p_1}_{vc} \ \underbrace{vc \ fl}_{vc}$	
Dinámica	pp p fp	pp p f p	pf p pp	p f p pp		f
Articulación	Staccato	·/.	·/.	·/.		Legato

- * ABREVIATURAS: p₁ = piano, mano derecha.
 p₂ = piano, mano izquierda.
 vc = violoncello.
 fl = flauta.

Esta estructura serial está integrada por un mosaico de pequeñas células tímbricas y dinámicas contrastantes, sintetizadas en una configuración orgánica de estructura simétrica que se ilustra en el siguiente cuadro que corresponde a la primera parte del movimiento inicial. (Ver Cuadro 2).

Las variaciones del segundo movimiento se destacan por su actividad rítmica y por su contraste ambiental y caracterológico. Se emplea aquí exclusivamente la retrogradación e inversión de la serie, las cuales aparecen en la exposición temática, distribuídas en forma puntillista.

EJEMPLO 4

De *Trio*, Mov. II: sector inicial (puntillismo serial)

TEMA:
($\text{♩} = 50$)

Dos obras de 1956 comparten el estilo y recursos técnicos del *Trio*: el *Cuarteto Mixto* —para flauta, clarinete, violín y cello— y los *Cuatro Epigramas* —para flauta y piano—. La primera se compone de dos movimientos de textura contrapuntística, que presentan respectivamente una forma tripartita y un rondó A B A' C A''. La segunda está formada por cuatro microestructuras en las cuales predominan las construcciones seriales en espejo. Sobresale especialmente el cuidadoso y prolijo trabajo del primer y segundo epigrama, cuyas retrogradaciones se plantean, simultáneamente, al nivel de las alturas, duraciones y dinámica.

Si bien es cierto que el tratamiento serial de las obras iniciales de esta etapa denota cierta rigidez —perceptible en las fragmentaciones regulares de la serie—, el compositor logra gradualmente poner la técnica al servicio de su expresión individual, emergiendo agrupaciones seriales irregulares y variados recursos polifónicos y armónicos. Desde el punto de vista estilístico, se parte de un expresionismo, en el cual las alturas son valores máximos, para llegar a un constructivismo de tendencia abstracta, en el cual el ritmo juega un rol preponderante. Este es un primer síntoma que anticipa la reacción contra el serialismo sistemático, producida en el período siguiente.

II. PERIODO DE TRANSICION (1956-1958).

El compositor se rebela contra la academia dodecafónica, rechazando en forma global, pero no definitiva, el serialismo de alturas que limitaba la verdadera naturaleza de su temperamento creativo. Es este un período de búsqueda, en el cual persiste la preocupación por una nueva rítmica y tímbrica. La incorporación de elementos americanos y afroamericanos produce elaboraciones polirrítmicas complejas, en las cuales no se usa la percusión como bloques sino como superposición de melodías rítmicas. Desde el punto de vista estético, existe gran afinidad con el neoprimitivismo y negrismo, tendencias que imperaron en las artes plásticas, literatura y música europeas de las primeras décadas de nuestro siglo.

León Schidlowsky explica con claridad la motivación de su cambio estilístico: "La transición de la tonalidad hacia la pantonalidad —que es el dodecafonismo— implicaba la destrucción de la polarización auditiva tonal, reemplazándola por un mundo melódico y armónico más rico. Pues bien, la contrapartida de este enfoque implicaba una necesidad de transformar el aspecto rítmico que había quedado rezagado. Era este el aspecto en el cual debía insistirse"¹⁴. Consecuente con sus propósitos, el compositor estudia detenidamente a Olivier Messiaen y, en especial, su libro *Technique de mon Langage Musicale*¹⁵, del cual extrae conceptos definidos sobre la célula rítmica y sus variantes; sobre el valor agregado (ajouté), el cual consiste en la incorporación de una duración breve a un complejo rítmico, "que permite transformar el balance métrico, pudiendo esto realizarse por una nota, un silencio, un punto"¹⁶; sobre la polirritmia organizada; y sobre los cánones y pedales rítmicos¹⁷.

La obra inicial de este período es *Nacimiento*, en la cual el compositor principia su exploración de los recursos rítmicos y experimenta por primera vez con la música concreta¹⁸. Compuesta a pedido de la Agrupación de Mimos de Noisvander, obedece a la categoría de música incidental para teatro, inspirándose en el dramático acontecer de un parto humano. Su división tripartita responde a un claro programatismo. La primera parte —o exposición— presenta un complejo juego de ostinati rítmicos superpuestos, el

¹⁴ Estas ideas fueron expresadas por el compositor a la autora del presente artículo en una entrevista del mes de enero de 1968.

¹⁵ Olivier Messiaen, *Technique de mon Langage Musicale*. París, Leduc, 1944, 2 vols.

¹⁶ León Schidlowsky, "Sobre la Crisis de la Música". *Revista Musical Chilena*, xvi, 80, 1962, p. 43. Puede consultarse, asimismo, su traducción al inglés: "The Crisis in Music", *Inter-American Music Bulletin*, 32, 1962, pp. 1-4.

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ Según el musicólogo Samuel Claro, *Nacimiento* es la primera obra chilena que utiliza los recursos de la música concreta. Ver su artículo "Panorama de la Música Experimental en Chile". *Revista Musical Chilena*, xvii, 83, p. 113.

principal de los cuales representa al latido del corazón. La segunda parte —o desarrollo— equivale a un interludio o cesura, que incorpora efectos similares a quejidos humanos. La última parte —o catástrofe— es un minúsculo climax de gran densidad polirrítmica ¹⁹. A pesar de su breve duración (2' 10''), esta obra produce un fuerte impacto sonoro, cumpliendo con los requisitos de una composición funcional de su naturaleza.

La obra más representativa de este período es *Cantata Negra* de 1957, interesante estudio de polifonía rítmica emparentada con los elementos de la música tradicional afroamericana ²⁰. Su estructura está concebida a base de superposición de esquemas rítmicos relativamente autónomos, en los cuales el ostinato desempeña un rol principal. Los elementos tímbricos complementan la polirritmia creando atmósferas de rica sonoridad, destacándose la parte vocal por su importante función colorística. La *Cantata Negra* consta de tres movimientos, el primero de los cuales posee una forma afin a la variación continua. El siguiente núcleo polirrítmico genera diversas variantes que se yuxtaponen al estilo de un mosaico:

EJEMPLO 5

De *Cantata Negra*, Mov. I (esquema polirrítmico básico)

Comp.	10	11	12	13	14	15	16
voz							
piano							
xilof.							
w.block							

Cada una de estas fórmulas superpuestas genera variantes, simples o complejas, intercambiadas entre las voces. Con cierta periodicidad, aparecen fórmulas cadenciales características que producen cortes verticales en la textura. El siguiente ostinato melódico recurre sin cesar en la parte vocal, sufriendo diversas transformaciones rítmicas:

EJEMPLO 6

De *Cantata Negra*, Mov. I, cc. 10-16 (ostinato melódico)

ostinato

mf < *f* *mf* *mf* < *f* *ff*

¹⁹ Ver *Ibid.*, p. 114, donde se proporciona una descripción de esta misma obra.

²⁰ La estructura a base de superposición de ciclos rítmicos independientes, propia de la polirritmia africana y afroamericana, ha sido intuída por el compositor quien asegura no haber efectuado estudios especializados sobre esta materia.

El segundo movimiento se encuadra en una fórmula ternaria ABA'. Su atmósfera dramática es realizada por un recitativo acompañado por puntuaciones tímbricas, trinos y trémolos. El tercer movimiento consta de una forma canción ABA' precedida por una amplia introducción con yuxtaposiciones rítmicas contrastantes. Sus partes A y B están formadas respectivamente por un ostinato vocal con acompañamiento y por un recitado contrastante.

Entroncada estilísticamente con la *Cantata Negra, Caupolicán* es una composición dramática extensa para recitante, coro, dos pianos, celesta y percusiones. Su contenido americanista se inspira en poemas de Pablo Neruda, extraídos del "Canto General"²¹. Partiendo de la concepción polirrítmica de la Cantata Negra, alcanza un nivel de complejidad mayor. Sin embargo, su aporte principal reside en el nivel tímbrico. Schidlowsky usa los instrumentos de percusión aplicándolos al concepto del intervalo tímbrico, el cual se percibe en la sucesión de grupos armónicos de individualidad colorística diferenciada. Los acompañamientos e interludios instrumentales poseen una función fuertemente descriptiva y ambiental, destacándose especialmente aquellos del tercer movimiento por su original y nítida configuración tímbrica. La composición total se resiente por su excesivo tamaño y por una textura predominantemente densa, características que debilitan el equilibrio formal.

Una construcción rítmica de orientación más abstracta se advierte en el *Concierto para Seis Instrumentos*, de 1957, "breve e intensa obra que produce el efecto de un bien delineado climax sonoro, preparado y resuelto hábilmente"²². Su estructura métrica irregular —basada en el empleo del valor agregado— es enriquecida por puntuaciones suspensivas, interjecciones sonoras y agudos contrastes dinámicos. (Ver Ejemplo 7).

Elaboraciones a base de minúsculas partículas colorísticas con rápidos desplazamientos de registro —en los cuales se emplea el intervalo tímbrico— alternan con zonas contrastantes a base de bloques tímbricos continuos y breves pasajes instrumentales solistas. Debido a su calidad artística y originalidad, esta obra ocupa un lugar destacado, no solamente en la producción del compositor sino también entre las creaciones contemporáneas chilenas.

Dos obras de importancia menor completan este período: *Cuatro Miniatras* —para instrumentos de madera (1957)— y *Eróstrato* —para orquesta de percusiones (1962)—. A pesar de no corresponder cronológicamente, hemos incluido *Eróstrato* en este grupo por presentar un estrecho parentesco estilístico y estructural con las obras pertenecientes al período de transición.

²¹ Pablo Neruda, *Canto General*. México, Ediciones Océano, 1950, 568 pp. Los tres primeros movimientos emplean respectivamente tres poemas del capítulo IV, *Los Libertadores*: Toqui Caupolicán, La Guerra Patria y El Empalado. El último movimiento utiliza un fragmento del poema Los Hombres, perteneciente al capítulo I, *La Lámpara en la Tierra*.

²² María Ester Grebe, "El Quinto Festival de Primavera de Música Latinoamericana de la Universidad de Indiana". *Revista Musical Chilena*, XXI, 100, 1967, p. 108.

EJEMPLO 7
 De Concierto para Seis Instrumentos, cc. 1-4

MUY VIVO

Clar. *

Trpt.

Cl. B. *

Piano

Xilof. *

Timb.

* Escrito en sonidos reales.

III. PERIODO CONSTRUCTIVISTA (1959-1963).

Sintetizando la experiencia compositiva de los dos períodos precedentes, León Schidlowsky fusiona los aportes dodecafónicos del primer período con los rítmicos del segundo. Habiendo logrado un manejo flexible tanto del serialismo de alturas como de las estructuras rítmicas y métricas, el compositor se concentra en los problemas inherentes a la orquestación y el dominio de las macroestructuras o formas desarrolladas.

Se distinguen dos grupos de obras: aquellas en que predomina un serialismo de alturas —*Epitafio a Vicente Huidobro*, *Tríptico*, *Sinfonía “La Noche de Cristal”*, *Soliloquios* y *Zwei Lieder*— y aquellas que tienden hacia el serialismo integral —*Isla Negra*, *Amatorias* y *De Profundis*—.

La evolución unidireccional del serialismo de alturas en la escuela dodecafónica europea condujo, inevitablemente, a plantear la aplicación de sus principios de ordenación a otros elementos del lenguaje: ritmo, dinámica, timbre, articulación y registro. Webern y Schoenberg establecieron, en sus obras avanzadas, “un conjunto de relaciones cuidadosamente coordinadas,

no solamente entre las partes sino también entre los diversos aspectos del discurso musical”²³. La sistematización del serialismo integral ocurre por primera vez en las obras de Milton Babbitt —*Tres Composiciones* (1948)—, Olivier Messiaen —*Mode de Valeurs et d'Intensité* (1949)— y Pierre Boulez —*Estructuras* (1952)—²⁴. Karlheinz Stockhausen resume críticamente el nuevo enfoque integral diciendo: “En composición, hemos encontrado desde 1951 la necesidad de tratar en forma idéntica todas las características del sonido; estas debían tomar parte, en la misma medida, en el proceso formal, de manera que pudieran presentarse nuevos esquemas constantemente a través de la misma luz. Sin embargo, se encontró que esta valoración idéntica de las características del sonido era muy difícil de lograr”²⁵.

Las tres obras de Schidlowsky previamente citadas, que se identifican con los propósitos ultraracionalistas del serialismo integral, utilizan sus principios de ordenación aunque sin pretender aplicarlos a todos los elementos del lenguaje. Dos de ellas —*Amatorias* y *De Profundis*— se destacan por incorporar procedimientos aleatorios junto a los seriales, marcándose una profunda crisis estilística en la trayectoria creativa del compositor. El control absoluto de los elementos sonoros limitaban la expresión espontánea y libre que había predominado en su obra anterior. Consecuentemente, en el período siguiente las técnicas seriales serán subordinadas o anuladas por los recursos aleatorios y por otros procedimientos de vanguardia.

La maduración estructural y expresiva experimentada por León Schidlowsky durante este período están presentes en dos obras orquestales de gran trascendencia: *Tríptico*, de 1959, y *Sinfonía ‘La Noche de Cristal’*, de 1961, obras que equivalen a la culminación de una fase estilística.

En *Tríptico*, resaltan dos aportes básicos: se resuelven los problemas inherentes a la gran forma orquestal y se integran, en forma acumulativa, los recursos técnicos provenientes de su primer y segundo períodos creativos. El compositor explota tanto una adaptación personal de la técnica dodecafónica como una rítmica compleja con predominio del ostinato e intervalo tímbrico, sintetizándolos en un lenguaje orquestal brillante y en estructuras coherentes y funcionales.

Esta tendencia alcanza su pináculo dos años más tarde en la *Sinfonía ‘La Noche de Cristal’*, en la cual se emplea, nuevamente, el serialismo de alturas en forma personal y libre. Predomina la distribución vertical de la serie, formando amplios bloques y puntuaciones armónicas, siendo común el fraccionamiento de la serie para formar grupos colorísticos. (Ver Ejemplo 8).

²³ Eric Salzman, *Twentieth-Century Music: an Introduction*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1967, p. 156.

²⁴ Un análisis detallado de la Estructura Ia de Boulez se encuentra en György Ligeti, “Pierre Boulez”. *Die Reihe*, 4, 1960, pp. 36-62.

²⁵ Karlheinz Stockhausen, “Music in Space”. *Die Reihe*, 5, 1961, p. 72.

EJEMPLO Nº 8

De Sinfonía "LA NOCHE DE CRISTAL"
 Mov. I, cc. 1-7 (tratamiento serial)

Serie Original

The musical score is for a serial treatment of the first seven measures of the first movement of the symphony "LA NOCHE DE CRISTAL". It features a variety of instruments including Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Trumpets, Horns, Trombones, Tuba, Percussion, Tambores, Bongos, Tom-toms, Violins, Viola, and Violoncello/Double Bass. The score includes dynamic markings such as *sfz*, *ff*, *mf*, and *f*, as well as performance instructions like *tan-tan-tan-tan* and *(dejar sonar)*. The notation is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family.

Es común la repetición de fragmentos seriales que dan origen a ostinati rítmicos, pedales y desplazamientos tímbricos. Desde un punto de vista funcional, la orquestación destaca los grupos de bronces y percusiones; las maderas se subordinan a los bronces y las cuerdas cumplen una función rítmica, sustituyendo a la percusión.

A pesar de que el contenido programático de esta obra está implícita en su título y en su dedicatoria —“en recuerdo de los mártires de nuestro tiempo periclitados por ser judíos”—, su partitura carece de títulos literarios explícitos. Su significado morfológico es explicado elocuentemente por el compositor: “La obra fue concebida en cuatro movimientos. El primero es el Preludio. Es la llamada de atención de lo que sucederá y sucedió. El segundo movimiento lo llamé Meditación. El judío piensa y no cree, oye y no escucha, vé y no mira. Es el presagio. El tercero, llamado Holocausto, es el proceso mismo del 8 al 9 de noviembre de 1938, cuando las sinagogas, negocios, casas de judíos fueron saqueadas e incendiadas por las hordas pardas... Fue esta una noche triste, que la historia del pueblo judío recuerda como la ‘Noche de Cristal’ ”²⁶. El intenso clímax rítmico del tercer movimiento prepara el ingreso del último movimiento, en el cual se introduce textualmente una melodía tonal correspondiente a una plegaria hebrea tradicional, culminación expresiva de la Sinfonía. (Ver Ejemplo 9).

Anticipándose a *Tríptico, Epitafio a Vicente Huidobro* —para soprano, flauta y percusiones (1959)— encabeza este período anunciando sus tendencias principales: la fusión de la experiencia dodecafónica y rítmica de los períodos precedentes. *Soliloquios* —para ocho solistas (1961)— es una obra estrechamente afin con la *Sinfonía ‘La Noche de Cristal’* por compartir su misma serie. Sobresale su evolucionado empleo del contrapunto tímbrico y de construcciones rítmicas complejas. Elaborados tratamientos imitativos con disminución y aumentación de duraciones aparecen en su tercer movimiento.

Un cambio de “intención” expresiva aparece en *Zwei Lieder* —para tenor y acompañamiento instrumental de cámara (1962)—. Se atenúa la preocupación por el pathos rítmico y dinámico. Eligiendo sonoridades diáfanas y dinámica moderada, el compositor logra una expresividad lírica controlada que anticipa el estilo de *Amatorias*.

La primera obra que presenta una tendencia hacia el serialismo integral es *Isla Negra* —invención para flauta sola (1959)—. Junto con sistematizar las alturas y duraciones, explota las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento, destacándose tanto la fina elaboración articulativa y dinámica como el valor expresivo del silencio. Pero es, indudablemente, *Amatorias* —para tenor y nueve instrumentos (1962)— la obra que lleva el proceso integral a su máxima expresión al serializar las alturas, duraciones y dinámica. Como antítesis, aparece por primera vez el uso de procedimientos aleatorios. *Ama-*

²⁶ León Schidlowsky, *Un Compositor Judío en la Segunda Mitad del Siglo xx*. ms, p. v.

CUADRO 3

De *Amatorias*, correlación de sus movimientos

Movimientos

I

II

III

IV

V

VI

VII

Técnica serial

+++++	+++++		+++++		+++++	+++++
+++++	+++++		+++++		+++++	+++++

Técnica aleatoria

		+++++		+++++		+++++
		+++++		+++++		+++++

Forma

Preludio 1	Preludio 2	Canción 1	Interludio 1	Canción 2	Interludio 2	Canción 3
------------	------------	-----------	--------------	-----------	--------------	-----------

Función

Introducción, núcleo básico	Preparación	Exposición	Nexo	Exposición	Nexo	Síntesis estructural y climax expresivo
-----------------------------	-------------	------------	------	------------	------	---

Características

Predominio del intervalo tímbrico	Adición de estructuras polirrítmicas	Preocupación tímbrica, textura de densidad mínima	Densidad y complejidad contrapuntística	Máxima libertad de duraciones y métrica	Preocupación tímbrica, textura de densidad escasa	Superposición de planos libres y estrictos
-----------------------------------	--------------------------------------	---	---	---	---	--

En el tratamiento integral de *Amatorias*, se parte de una serialización correlacionada de alturas y duraciones, agregando una serialización independiente de la dinámica. La autonomía de estas series no impide una coexistencia armoniosa de sus respectivas ordenaciones en el conjunto. Observemos la

EJEMPLO 10 De *Amatorias*, Mov. I, cc. 1-8
(serialismo integral: series de altura, duraciones e intensidades).

Alturas: serie O

Duraciones Serie O

Sax. $\text{♩} = 80$

Guit.

Arpa

Cel.

Pno.

Vib. Cam.

cc. 1-5

cc. 6-8

Alturas: serie RI

Duraciones: serie RI

Intensidades: espejos irregulares

estructura serial correspondiente al comienzo del primer movimiento y, en especial, sus estructuras dinámicas en espejo. (Ver Ejemplo 10).

El principal medio expresivo de esta composición es la voz, secundada por el conjunto instrumental cuyo colorido se presenta dosificado sutilmente. Su control expresivo es el producto de una construcción lógica equilibrada.

Cerrando este período, *De Profundis* —para doce solistas (1963)— se identifica con la técnica y estilo de *Amatorias*, ensanchando el uso de posibilidades aleatorias. En esta composición, el texto literario se proyecta en un pensamiento musical expansivo, destacándose el uso de una variada gama de recursos expresivo-vocales —tales como *bocca chiusa* y *semi chiusa*, lenguaje hablado, suspiros, susurros, imploraciones y vocalizaciones— los cuales indican la germinación de una fuerte tendencia dramática. Un efecto vocal de especial interés consiste en la repercusión, en forma de eco, de un fragmento literario-musical a través de las tres voces solistas, por medio de vocalizaciones o *bocca chiusa*. Debido a su avanzado pensamiento aleatorio y su original contenido dramático-vocal, *De Profundis* apunta directamente hacia el cuarto período creativo del compositor, cuyo desarrollo será fecundado por varias de las estimulantes ideas contenidas en esta obra.

IV. PERIODO ALEATORIO (1964-1968).

El estilo del compositor experimenta un profundo cambio de lenguaje, rompiendo en forma drástica con las normas composicionales imperantes en sus primeros tres períodos. Este cambio se desarrolla, paralelamente, a la incorporación de un creciente número de recursos técnicos aleatorios que liberan el pensamiento musical.

El término *aleatorio* proviene de la raíz latina *alea*²⁷, la cual se emplea corrientemente “para describir varios géneros de música en los cuales los elementos de azar, casuales e indeterminados toman parte en su ‘realización’ interpretativa”²⁸. El principio de la indeterminación, formulado en 1927 por el físico Werner Heisenberg, “afirma que es imposible especificar o determinar simultáneamente tanto la posición como la velocidad de una partícula con precisión absoluta”²⁹. Este principio ha ejercido una profunda influencia, tanto en el terreno de las ciencias experimentales como en la filosofía y las artes contemporáneas.

²⁷ *Alea* significa aventura, azar, dado, lotería. Ver *Diccionario de Diccionarios*, Barcelona, Montaner y Simón, 1917, III, p. 50.

²⁸ Eric Salzman, *op. cit.*, p. 165. Otra definición coincidente de música aleatoria se encuentra en William W. Austin, *Music in the Twentieth Century*, New York, Norton, 1966, p. 383.

²⁹ J. H. Van Vleck, “Uncertainty Principle”. En *Encyclopaedia Britannica*, Chicago y Londres, William Benton, 1966, XXXI, p. 680.

La aplicación del principio de la indeterminación en el arte musical, ha sido impulsada y promovida por el compositor norteamericano John Cage, quien explica sus principios: "La composición que es indeterminada con respecto a su ejecución . . . es necesariamente experimental. Una acción experimental es aquella cuyo resultado no puede preverse. Siendo imprevisible, esta acción no atañe a su excusa. Como la tierra, como el aire, no necesita ninguna. Una ejecución de una composición que es indeterminada en cuanto a su interpretación es, necesariamente, única. No puede ser repetida"³⁰. Consecuentemente, la acción de los intérpretes pasa a ser un proceso productivo, de resultados impredecibles. Y la acción del compositor se convierte en una osada experimentación con sonidos, ruidos y silencios, cuyos resultados se ofrecen al ejecutante como alternativas variables o fijas. En síntesis, el creador abandona deliberadamente el control racional sobre varios aspectos del acontecimiento musical. Los objetos sonoros se convierten en "procesos carentes de propósito esencial"³¹; y los sonidos pasan a ser sonidos carentes de significado trascendente.

Estos postulados pueden discutirse en dos niveles: uno ético y otro histórico. Desde un punto de vista ético, la música aleatoria de Cage y sus continuadores³² se entronca con una posición nihilista y "dadaísta"³³. Está ligada, asimismo, al budismo Zen y a actividades lúdicas intrascendentes. Desde un punto de vista histórico, posee cierto parentesco con los procedimientos de improvisación basados en melodiosos tradicionales, los cuales han imperado por varios siglos, tanto en los repertorios musicales de la tradición escrita del Oriente como en aquellos pertenecientes a la tradición oral. Por lo tanto, la música aleatoria no constituye un aporte nuevo en la historia de la música.

León Schidlowsky no se identifica con la posición intrascendente y extrema de la escuela de Cage. El compositor elige, en cambio, una posición trascendente —ética y filosófica— fuertemente vinculada con el compromiso social del artista contemporáneo. Su técnica composicional aleatoria no es nunca

³⁰ John Cage, "Indeterminacy". En *Silence*, Cambridge y Londres, The M. I. T. Press, 1966, p. 39.

³¹ John Cage, "Indeterminacy". En *Die Reihe*, 5, 1961, p. 116.

³² Los principales discípulos de Cage son Earle Brown, Morton Feldman, Sylvano Bussotti, Christian Wolff y David Tudor. Sus principios teóricos han afectado, en mayor o menor grado, a diversos compositores europeos de vanguardia, contándose entre ellos Karlheinz Stockhausen y Mauricio Kagel.

³³ El dadaísmo fue un movimiento internacional nihilista que imperó entre cierto grupo de artistas y escritores europeos entre 1916 y 1921. Su doctrina anárquica ataca todos los cánones estéticos y de comportamiento humano convencional. El "happening", o acontecimiento musical anárquico carente de significado, es una nueva expresión de esta tendencia impulsada por Cage y sus seguidores.

absoluta sino relativa, combinando valores indeterminados y determinados ³⁴. Adapta diversos recursos derivados de dicha técnica, afirmando que ellos han significado una liberación con respecto a su lenguaje ³⁵.

Consecuentemente, durante este período el estilo de León Schidlowsky sufre cambios sustanciales. En primer término, se produce una crisis de las alturas determinadas, lo cual provoca, a su vez, un desprejuiciamiento con respecto a la línea melódica y a las formaciones armónicas; un debilitamiento de la interválica ³⁶, compensado por la ruptura del temperamento y la emancipación del intervalo hacia otras afinaciones; una mayor complejidad de las densidades verticales, enriquecidas por el uso diversificado de "tone-clusters" ³⁷ en especies diatónicas, cromáticas, tonos enteros y cuartos de tono. Esta crisis de las alturas trae como consecuencia el colapso del serialismo y se produce paralelamente a un relajamiento de las duraciones determinadas. Como compensación, el color pasa a constituir un valor composicional primario y determinante ³⁸. Los instrumentos y voces pasan a desempeñar roles tímbricos de importancia esencial. De esta manera, emerge un nuevo concepto de la sintaxis musical definido a través del empleo de complejos estructurales ³⁹, pensamientos globales y atmósferas de contenido indefinido o ambiguo. La construcción aditiva, basada en la yuxtaposición de episodios estructurales diferenciados, opera como procedimiento generalizado.

³⁴ En este sentido, Schidlowsky se aproxima a la posición más equilibrada de Pierre Boulez, para quien "la indeterminación o determinación se produce en un conjunto de relaciones perfectamente establecidas". Ver Pierre Boulez, *Penser la Musique Aujourd'hui*, Mayence, Ed. Gonthier, 1963, p. 149.

³⁵ Concepto expresado por el compositor en una entrevista con la autora del presente artículo (enero de 1968).

³⁶ Stockhausen explica este fenómeno de la siguiente manera: "Teóricamente, la audición de intervalos aún desempeña un papel importante en la música serial. Sin embargo, en la actualidad se puede observar un cambio radical en la función del intervalo. En la práctica, los intervalos —que para Webern representaban aún el elemento fundamental de composición— desempeñan un rol modesto... en aquellas obras que están basadas en el concepto de estructura tonal y que son capaces de realizarla". Ver artículo "Music in Space", *Die Reihe*, 5, 1961, p. 79.

³⁷ El término "tone-cluster" se aplica al empleo simultáneo de alturas adyacentes. Este método fue introducido inicialmente —en 1912— por Henry Cowell, quien prescribía la ejecución de "grupos de notas en el piano, tocadas simultáneamente con el antebrazo, codo o puño". Ver J. A. Westrup y F. Ll. Harrison, *The New College Encyclopedia of Music*, New York, Norton, 1960, p. 664.

³⁸ Stockhausen sintetiza este proceso diciendo: "el intervalo se ha convertido en color... operando en complejos". Ver Stockhausen, *op. cit.*, p. 80.

³⁹ "La audición interválica está pasando a ser crecientemente reprimida por la audición de estructuras, la cual no mantiene la relación de elemento a elemento sino la percepción de complejos estructurales momentáneos evaluados igualmente y las características individuales de grupos de elementos integrales e indisolubles". Ver *ibid.*, p. 79.

Esta mutación sintáctica se desdobra en dos tendencias paralelas. Por un lado, se produce una acentuación del pensamiento musical abstracto expresado en masas sonoras de libre desarrollo espacial, en las cuales se percibe una valoración del sonido por sí mismo y una preocupación por el equilibrio de densidades colorísticas y dinámicas. Por otro lado, se produce una agudización de los contenidos extramusicales traducidos tanto en una exacerbación de los efectos dramático-expresivos en voces e instrumentos como una creciente importancia del mensaje social, político, ético o religioso de los textos literarios. En ciertas posiciones, el contexto pasa a ser un valor primario, relegando la estructura musical a un nivel subordinado. Pero, en general, la música tiende a fundirse con el gesto dramático implícito, el cual parece impulsar al compositor hacia la creación artística integral expresada en la síntesis orgánica de música, poesía, teatro y plástica ⁴⁰.

El cuarto período compositivo de León Schidlowsky se destaca tanto por su fecunda creatividad como por su trayectoria coherente y progresiva. Tomando en cuenta sus principales mutaciones estilísticas, es posible dividirlo en dos etapas, las cuales se extienden respectivamente desde 1964 a 1967 —con un total de 13 obras— y desde 1967 a 1968 —con un total de ocho obras—.

1) 1964-1967. Iniciándose con un lenguaje sonoro basado en los recursos compositivos aleatorios, esta etapa impulsa el desarrollo de diversos procedimientos de vanguardia entre los cuales se destacan, principalmente, la indeterminación de duraciones y alturas, la expansión de los "tone-clusters" y la tendencia hacia la estratificación estructural.

Con *Invocación* —para soprano, recitante y orquesta (1964)— se produce una notable transformación del lenguaje sonoro, previamente esbozado en *Amatorias* y *De Profundis*. Junto con producirse un decidido debilitamiento de la técnica serial, se desarrollan nuevos recursos compositivos entre los cuales se incluyen "tone-clusters" en totalidades cromáticas, dos variedades de vibrato (rápido y lento), cuartos de tono, glissandi, duraciones y alturas indeterminadas, eliminación del vibrato y de las indicaciones metronómicas. Un sistema de parlantes distribuidos en la sala de concierto amplifica, con reverberación y eco, la voz del recitante, ubicada detrás del escenario ⁴¹. El profundo mensaje expresivo y dramático de *Invocación* es motivado por su contexto extramusical, relacionado con los asesinatos masivos de judíos en los campos de concentración nazis. Dicho contenido se manifiesta en las tres partes que componen esta obra: un *preludio*, en el cual se destaca la parti-

⁴⁰ En la actualidad, el compositor está planeando una ópera de cámara, la cual constituye su primer proyecto de arte integral.

⁴¹ Un procedimiento análogo fue utilizado en 1956 en el estreno de *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen, aplicándose, asimismo, en otras obras europeas contemporáneas. Ver "Music in Space", *Die Reihe*, 5, 1961, pp. 68-69.

cipación del recitante que enuncia los nombres de los campos de concentración; un *interludio* instrumental, que favorece la creación de una atmósfera adecuada y une las partes primera y tercera; y la *invocación* propiamente tal, en la cual la voz humana es usada en una variada gama de recursos expresivos⁴² y la escritura orquestal se expande dando forma a pensamientos integrales caracterizados por finas graduaciones tímbricas y dinámicas. La yuxtaposición de masas sonoras estáticas o dinámicas se complementa con trozos polirrítmicos de función conclusiva o cadencial. El siguiente ejemplo presenta un fragmento representativo que incluye algunas de las principales características estilísticas de esta obra. (Ver Ejemplo 11).

Llaqui y Nueva York —obras orquestales compuestas en 1965— comparan las tendencias enunciadas en *Invocación*. La primera de ellas fue escrita por encargo de Hermann Scherchen, quien la estrenó en Suiza⁴³. Este eminente director enjuició positivamente esta obra, considerándola “llena de temperamento, inquieta, joven, provocativa, árida y [que revela] conocimiento de la escritura [musical]”⁴⁴. Scherchen manifestó, asimismo, al compositor: “Su trabajo tiene fisonomía, fuerza y agresividad. Creo que pertenece al propio mundo expresionista en contra de ese experimentalismo frío que busca la orquestación contemporánea”⁴⁵. De esta manera, el director reafirmó una posición personal de Schidlowsky, ayudándolo a aclarar un panorama algo confuso, reasegurando y confirmando sus nuevas búsquedas y línea de acción. *Llaqui* se divide en dos partes concebidas de acuerdo a un sentido orgánico y funcional de la estructura musical, con climax hábilmente preparados y resueltos. Entre sus diversos recursos se destaca el equilibrio y contraste entre bloques colorísticos, el empleo abundante de divisi en las cuerdas y la expansión de las duraciones y alturas indeterminadas. Esta última característica se ilustra en el siguiente ejemplo. (Ver Ejemplo 12).

Por su parte, *Nueva York* refunde los recursos idiomáticos de *Llaqui*, agregando un novedoso aporte: la incorporación de elementos populares provenientes del *twist* norteamericano⁴⁶.

En *Deutsches Tagebuch* y *Monumento a Bolívar* —escritas para coro mixto y orquesta (1966)— se observa un considerable crecimiento formal y gran

⁴² Dichos recursos vocales habían sido empleados previamente por el compositor en *De Profundis*, de 1963. Ellos se entroncan con procedimientos propios de las escuelas europeas de vanguardia, introducidos entre 1955 y 1956 en las obras de Pierre Boulez —*Le Marteau sans Maître*—, Luigi Nono —*Il Canto Sospeso*—, y Karlheinz Stockhausen —*Gesang der Jünglinge*—. Ver Karlheinz Stockhausen, “Music and Speech”, *Die Reihe*, 6, 1964, pp. 40-64.

⁴³ *Llaqui* fue estrenado el 12 de marzo de 1965 en Suiza, por la Orquesta de la Radio de Lugano dirigida por Hermann Scherchen.

⁴⁴ Carta de Hermann Scherchen a León Schidlowsky (16-II-1965).

⁴⁵ *Ibid.*, (5-III-1965).

⁴⁶ Ver partitura de Nueva York, ed. IEM, pp. 22-25.

EJEMPLO Nº 11
De INVOCACION, cc. 101-105 (Climax expresivo)

LENTO $\frac{2}{4}$

6 VI. I. 6

6 VI. II. 6

5 Vla. 5

Vc. ① ①

C.B. ②

2 Bm. ②

Pno. (con el antebrazo y mano)

Spr. ③ ② ①

A-rum A-rum A-rum (hablando) A-rum (gritando)

diversidad de materiales sonoros expresados en una amplia paleta orquestal. La primera de ellas es una obra monumental de gran complejidad, densidad y fina elaboración compositiva, conectada con los principios estéticos del sinfonismo de Gustav Mahler e inspirada en textos de Bertold Brecht. La segunda se destaca por su mensaje americanista derivado de textos poéticos de Miguel Angel Asturias y Pablo Neruda, los cuales se integran con fluidez a un pensamiento musical de avanzada. Ambas obras experimentan un notable crecimiento de las duraciones indeterminadas y "tone-clusters".

EJEMPLO 12

De *Llqui*, p. 14 (preparación de climax principal)

Signos:

- = la mayor altura posible
- ~ = vibrato lento en cuartos de tono
- ~~~~ = molto vibrato
- = prolongación del sonido

The musical score for Example 12 is a string quartet score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. It is divided into three sections: MUY LENTO (measures 1-6), MUY VIVO (measures 7-12), and LENTO (measures 1-6). The score includes various performance instructions and dynamic markings. The first section (MUY LENTO) starts with a fortissimo (fff) dynamic and a subito marking. The second section (MUY VIVO) features a piano (ppp) dynamic and a subito marking. The third section (LENTO) returns to a fortissimo (fff) dynamic and a subito marking. The score also includes vibrato markings (vibrato lento en cuartos de tono and molto vibrato) and accents. The measures are numbered 1-6, 7-12, and 1-6, and the score is marked with measure numbers 120 and 121.

Estrechamente vinculado a *Monumento a Bolívar* tanto por su mensaje americanista como por su lenguaje e intención musical, *Memento* —para recitante y orquesta (1966)— recurre a una cita textual de una canción gua-

temalteca popular, la cual caracteriza al primer movimiento⁴⁷; en el segundo movimiento se incorporan fragmentos melódicos pertenecientes a la secuencia gregoriana *Dies Irae*; y en el tercer movimiento se esboza un ritmo de danza latinoamericana junto a la recitación de un vibrante poema de Javier Heraud. En *Memento*, León Schidlowsky logra integrar con sensibilidad elementos tonales y modales junto a recursos aleatorios de vanguardia, ensanchando su lenguaje con la suma antitética de elementos concretos y abstractos. *Tres Versos del Capitán* —para tenor y cinco ejecutantes (1966)— es una obra de importancia menor que comparte la orientación estilística de *Monumento a Bolívar* y *Memento*.

Una nueva problemática instrumental y expresiva se plantea en dos obras afines: *Cuatro Episodios* —para recitante y piano (1966)— y *Estudiante Baleado* —para voz y piano (1967)—. En ambas hay un tratamiento expansivo de los “tone-clusters” y un empleo variado de recursos percutidos, tales como ejecución directa sobre las cuerdas del piano con baquetas o escobilla; ataques sobre el piano cerrado con nudillos, palmas, puños y dedos; y diversos tipos de improvisación rítmica. Los procedimientos vocales incluyen lenguaje hablado y recitado, “sprechgesang”, canto y grito, los cuales enriquecen y dramatizan el contenido textual. En ambas obras, sobresale la incorporación de elementos populares: ritmos de cueca chilena y de twist en *Cuatro Episodios*, y de tango en *Estudiante Baleado*. Dichos elementos agregan una nota nacionalista o americanista al mensaje literario-musical.

De índole totalmente opuesta, *Jeremías* —para ocho voces solistas y orquesta de cuerdas (1966)— y *Kadisch* —para violoncello solista y orquesta (1967)—, se entroncan con la tradición musical judía a través del empleo de melodiosos hebreos⁴⁸. *Jeremías* es una obra de tendencia altamente dramática y expresionista, enfatizada por una vasta gama de recursos vocales que van desde el hablado simple hasta el grito. “Se han considerado glissandi, susurros, gritos, llantos, sprechgesang, canto, etc., con el fin de aumentar el mayor clímax expresivo que . . . la obra requería”⁴⁹. Al mismo tiempo, crecen numéricamente los efectos percutidos en las cuerdas. La textura es densa, sobresaliendo sus recursos contrapuntísticos, sus finas fluctuaciones dinámicas y su elaboración aditiva a base de episodios yuxtapuestos o encadenados. Para lograr un equilibrio entre la orquesta de cuerdas y las ocho voces solistas, se prescribe el uso de cuatro micrófonos y parlantes (uno por cada dos voces solistas).

A nuestro juicio, *Kadisch* constituye una brillante culminación de la primera etapa perteneciente al cuarto período creativo de León Schidlowsky. Su

⁴⁷ El compositor asegura haber escuchado esta melodía cantada por Jorge Sarmiento, director de orquesta guatemalteco. Ver partitura de *Memento*, ed. IEM, pp. 1-3.

⁴⁸ Dichos melodiosos hebreos reaparecerán en el *Cuarteto de Cuerdas* 1967.

⁴⁹ Ver partitura ms de *Jeremías*, p. 1.

alta calidad compositiva y expresiva va unida a una síntesis de los diversos recursos técnicos empleados a partir de *Invocación. Kadish* se divide en cuatro partes: diálogo entre el cello solista y la orquesta, primera cadenza del cello, interludio orquestal y cadenza final del cello; en ambas cadenzas hay un desarrollo expresivo y ornamental de los cuartos de tono. El lenguaje lírico y emocional de esta composición moldea y aglutina con plasticidad el empleo de los materiales sonoros. Su sintaxis musical está regida por penamamientos globales expresados en atmósferas tímbrico-dinámicas. Observemos una de dichas atmósferas, caracterizada por su equilibrio plástico y belleza sonora.

EJEMPLO 13

De Kadisch, cc. 52 - 54

1,3cm. = 1 seg.

The musical score for Example 13 consists of six staves. The top staff is for Flute Solo (Fita. Solo), with measures 52, 53, and 54 marked. Below it are the Celesta, Vibraphone (Vibr.), Cymbals I (Camp I), Cymbals II (Camp II), and Violoncello Solo (Vc. Solo). The score includes various dynamic markings such as *p*, *pp*, *mf*, *f*, and *bb*. Performance instructions include "Muta en piano" for the Celesta, "Muta en 3 Δ susp" for the Vibraphone, and "Muta en 2 Cymb." for both Cymbals I and II. A tempo marking "1,3cm. = 1 seg." is present at the top right. A dynamic scale at the bottom indicates the progression from *mf* to *bb* and back to *f*.

Dos obras de intención didáctica se incluyen en esta etapa. Ellas son *Tres Coros Hebreos* y *Lamentación* (1966) composiciones de contenido religioso judío para coro a capella a cuatro voces. Su lenguaje tonal sencillo se expresa en una textura predominantemente armónica de gran musicalidad. Debido a su función educacional, estas dos obras corales pueden ser clasificadas en la categoría de "gebrauchmusik" o música utilitaria.

2) 1967-1968. Durante esta segunda etapa, el lenguaje de León Schidlowsky se hace cada vez más abstracto, tendiendo a romper con el sistema temperado a través del empleo expansivo de cuartos de tono y de la eliminación de las alturas determinadas. Se introducen nuevos procedimientos gráficos de notación, los cuales no implican una ruptura de estilo sino una acentuación del pensamiento musical abstracto. En este último, interesan más las relaciones de registro, densidad y textura en función del planeamiento estructural. Se produce, asimismo, una acentuación de la composición estratificada, que superpone capas diferenciadas. En las ocho obras que componen esta última etapa creativa del compositor es posible aplicar el certero juicio de György Ligeti quien expresa, refiriéndose a la música europea de vanguardia: "El sonido individualizado ha sido reconocido como el núcleo de la forma musical, debido a sus procesos de ataque y extinción . . . y puede servir como un posible arquetipo de secuencias estructurales y, aún, de construcciones más amplias"⁵⁰. De la tendencia hacia el pensamiento espacial, basado en "el principio de desplazamiento y expansión"⁵¹, emergen estructuras libres y oneiriformes, regidas por el sentido multidimensional del sueño.

Las ocho obras pertenecientes a esta última etapa se subdividen en dos grupos diferenciados de acuerdo a sus procedimientos de notación. Un primer grupo —cuyos procedimientos de notación toman como punto de partida a aquellos provenientes de la etapa anterior— incluye *Epitafio a Hermann Scherchen*, *Cuarteto de Cuerdas 1967*, *Quinteto de Vientos* y *Visiones*. Un segundo grupo —cuyos procedimientos de notación más avanzados tienden a un grafismo absoluto— incluye *Imprecaciones*, *Eclosión*, *Seis Hexáforos para Juan Manuel* y *Réquiem*.

Epitafio a Hermann Scherchen retoma diversos recursos idiomáticos provenientes de *Kadisch*, proyectándolos hacia el futuro. La crisis del sistema temperado se agudiza con el desarrollo de los cuartos de tono, "tone-clusters" y bloques verticales de sonoridades adyacentes, cuyo efecto total se aproxima al ruido. En la planificación de esta obra —gobernada, en todo momento, por un pensamiento abstracto— hay una graduación que va desde el sonido al pseudo-ruido y desde la textura liviana a la densa.

Estrechamente ligado a *Kadisch* y a *Jeremías* —por el uso de melodiosos hebreos— y a *Epitafio a Hermann Scherchen* —por su abstracción sonora, el *Cuarteto de Cuerdas 1967* es una obra en la cual confluyen flexiblemente alturas y duraciones determinadas e indeterminadas. Hay una preocupación por las estructuras dinámico-tímbricas finamente graduadas y por la explotación de los recursos colorísticos y articulativos ofrecidos por un medio instrumental homogéneo. Grupos ornamentales dinámicos —cuyos cromatismos y microtonos provienen principalmente de melodiosos hebreos— alternan con

⁵⁰ György Ligeti, "Metamorphoses of Musical Form". *Die Reihe*, 7, 1965, p. 18.

⁵¹ *Loc. cit.*

atmósferas sonoras densas y estáticas, en las cuales predominan los acordes de sonidos adyacentes. Un interesante y claro concepto de la sintaxis musical gobierna esta obra, destacándose la funcionalidad de las zonas cadenciales a base de bloques verticales densos y las transiciones finamente elaboradas. El *Quinteto de Vientos* (1968) comparte gran número de las características idiomáticas del *Cuarteto*. Sin embargo, su efectividad compositiva se debilita por el empleo continuo de una textura densa y homogénea.

Una agudización del pensamiento musical abstracto se observa en *Visiones* —para doce instrumentos de cuerda (1967)— obra que toma como punto de partida el lenguaje de *Epitafio a Hermann Scherchen*. Consta de tres partes, cada una de las cuales se descompone en tres sectores. En los sectores iniciales, se yuxtaponen atmósferas sonoras puras y abstractas; en los intermedios, se producen aumentos de las densidades verticales y temporales; y en los finales, aparecen cadencias y puntuaciones a base de recursos percutidos o notas tenidas. A través del empleo de la indeterminación de alturas se logra crear efectos similares al ruido.

Los procedimientos gráficos de notación que se utilizan en cuatro de las últimas obras de León Schidlowky han sido explotadas intensivamente por los compositores europeos de vanguardia. Ellos se inspiran, a su vez, en los procedimientos gráficos-geométricos propios de la música electrónica, basados en modelos provistos por los espectrogramas, o diagramas acústicos que ofrecen notaciones directas del sonido⁵². Debe recalcarse, sin embargo, que los procedimientos gráficos de notación se remontan a períodos tempranos de la historia de la música del Occidente. En la notación primitiva del siglo IX florece un variado número de procedimientos gráficos funcionales conectados con las primeras formas polifónicas⁵³. Sus analogías con ciertos ejemplos del grafismo de vanguardia son sorprendentes.

En *Imprecaciones* —para coro mixto a capella (1967)—, Schidlowky realiza su primer ensayo de notación gráfica. La partitura emplea trayectorias lineales para cada una de las cuatro partes vocales y sus divisiones. Las intensidades —expresadas con signos convencionales— y la velocidad —medida en segundos— se indican en líneas separadas colocadas en la parte inferior de la partitura. La extrema simplicidad y economía de recursos del lenguaje sonoro es compensada por un desarrollo de los medios expresivo-vocales, entre los cuales se cuentan las cualidades colorísticas de la articulación de consonantes y vocales.

⁵² Una reproducción fotográfica del espectrograma de un glockenspiel aparece en Herbert Eimert, "What is Electronic Music?", *Die Reihe*, 1, 1958, p. vi. Reproducciones de fragmentos de notación gráfica de música electrónica se encuentran en Gottfried Michael Koenig, "Bo Nilsson", *Die Reihe*, 4, 1960, p. 88; y en Karlheinz Stockhausen, "Actua-lia", *Die Reihe*, 1, 1958, p. 50.

⁵³ Ver Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music (900-1600)*. Cambridge, *The Mediaeval Academy of America*, 1953, pp. 204-207.

Una notación gráfica de mayor complejidad, elaboración y plasticidad caracteriza a *Eclósion* —para nueve instrumentistas (1967)—. Escrita en homenaje a J. R. Oppenheimer, se inspira en conceptos antibélicos emitidos por este eminente físico norteamericano. Homogeneizando la dinámica en *ffff*, el autor se concentra en la composición de planos sonoros estratificados de libre sentido espacial. El crecimiento expansivo de las cuerdas se complementa con el tratamiento percutado del piano, el cual utiliza abundantemente los “tone-clusters” y la improvisación. Vibratos, pedales, “tone-clusters”, grupos percutados en las cuerdas, notas tenidas, bloques en *molto legato* y *molto staccato*, figuraciones repetidas a la mayor velocidad posible y otros recursos se combinan entre sí para formar atmósferas y configuraciones sonoras integrales. (Ver Ejemplo 14).

A pesar de su inspiración programática, la partitura de *Eclósion* responde a un pensamiento musical depurado y abstracto.

El grafismo de *Seis Hexáforos para Juan Manuel* —para seis percusionistas (1968)— responde a una concepción musical sencilla, concentrada en una problemática polirrítmica abstracta. La obra se compone de seis trozos. Cada uno de los cinco primeros usa un grupo instrumental homogéneo⁵⁴, observándose, al mismo tiempo, un crecimiento gradual de la densidad rítmica. El siguiente ejemplo muestra la expresión gráfica de un interesante episodio polirrítmico. (Ver Ejemplo 15).

El sexto trozo corresponde a un clímax final. Se utiliza un complejo *tutti* instrumental, seguido de una sección conclusiva interpretada por doce campanas.

La última obra compuesta por León Schidlowsky es *Réquiem* —para doce voces solistas (1968)—. Esta obra se destaca, en primer término, por su excelente planificación composicional y su prolija elaboración técnica. Tanto sus complejas texturas contrapuntísticas como la variedad de sus procedimientos imitativos recuerdan la riqueza estructural de las etapas tardías del Gótico y del Barroco. El siguiente ejemplo contiene una textura contrapuntística de considerable densidad, sostenida por pedales en registros agudo y medio. (Ver Ejemplo 16).

En *Réquiem* se funde armoniosamente un nuevo concepto del lenguaje sonoro —de alturas y duraciones indeterminadas, asociado a una vasta gama de recursos vocales expresivos— con procedimientos y estructuras del pasado. La integración de ambos genera una obra original, de vibrante contenido expresivo y gran consistencia formal, la cual parece culminar y concluir un ciclo composicional de su autor.

⁵⁴ El primer trozo emplea 6 platillos suspendidos; el segundo, 6 bombos; el tercero, 6 tambores; el cuarto, 12 bongos; el quinto, 6 tomtoms; y el sexto, un *tutti* instrumental y una sección final con 12 campanas.

Como en muchas otras obras de León Schidlowky, reaparece en *Réquiem* la idea de la muerte, la cual persiste en forma casi obsesiva en su trayectoria creativa⁵⁵. Un concepto dramático de la muerte, ligado a una actitud existencial sartriana, predomina en la posición vital del compositor, quien afirma: "La

EJEMPLO 14 - De *Eclosión*, p. 8.

Signos principales:

- = tone - clusters (total cromático)
- ▨ = mucho staccato entre alturas indicadas
- ▩ = molto legato entre alturas indicadas

- ▨ = tone - clusters golpeando entre alturas indicadas
- ~~~~~ = vibrato rápido
- ∨ = la mayor velocidad posible
- ∩ = baqueta dura

⁵⁵ Más de la mitad de la producción total de Schidlowky contiene referencias directas o indirectas a la idea de la muerte, o está motivada por ella.

muerte de cada hombre me disminuye”⁵⁶. Paradójicamente, la gran vitalidad creativa del compositor ha sido impulsada no por una exaltación de la vida y sus connotaciones positivas, sino por la muerte y sus implicancias negativas —sufrimiento, dolor, injusticia—. El curso futuro de su trayectoria compositiva aclarará el verdadero significado y trascendencia de este dilema.

Otro dilema que alcanza a percibirse en *Réquiem* y en las tres composiciones precedentes de notación gráfica es la dificultad de transmisión y comunicación del mensaje musical por medio de nuevos símbolos, siempre cambiantes y no sometidos a una codificación sistemática. Gardner Read plantea la siguiente interrogante: “Si la notación... debe desprenderse hasta tal punto de todos los marcos de referencia conocidos, de manera que no ofrezca una clave para las ideas del compositor, ¿qué propósito puede servir? ¿qué comunicación musical puede surgir de tal enigma...?”⁵⁷. La música es un sistema de comunicación y, como tal, es un lenguaje funcional que necesita una notación funcional, tanto para la expresión de sus pensamientos como para su efectiva transmisión. La complejidad del pensamiento sonoro contemporáneo impulsa al compositor a modificar radicalmente sus símbolos de notación, los cuales se adaptan a las necesidades expresivas y técnicas de cada obra. Este mismo hecho crea un hermetismo y desconexión entre la obra y el intérprete, quien debe esforzarse por aprender un nuevo “alfabeto” musical para cada obra de vanguardia.

La historia de la notación musical en Occidente nos enseña una lección valiosa a través de su largo camino recorrido. La indeterminación de alturas y duraciones, que imperaron en la notación neumática gregoriana, dio lugar a una determinación de alturas en la música del siglo IX al XII y a una determinación de alturas y duraciones a partir del siglo XIII. Desde entonces, los músicos contaron con un “alfabeto” musical más o menos coherente, el cual, a pesar de diferencias nacionales y de época, tendió a uniformarse gradualmente. Este hecho favoreció no solamente la intercomunicación entre los músicos pertenecientes a una misma escuela o región, sino también entre los músicos e intérpretes provenientes de distintas naciones. Esta gran conquista, que perduró hasta nuestro siglo, ha hecho crisis en la composición contemporánea al sacrificarse los aspectos funcionales colectivos de comunicación musical a las necesidades individuales de cada obra o compositor. No pretendemos profetizar ni prescribir. Pero creemos que, oportunamente, cuando las necesidades musicales así lo determinen, surgirá una codificación de los nuevos símbolos de notación musical para que esta vuelva a cumplir su rol específico: la conservación, transmisión, comunicación y dispersión del arte musical.

⁵⁶ Concepto emitido por el compositor en una entrevista con la autora del presente artículo (mayo de 1968).

⁵⁷ Gardner Read, *Music Notation*. Boston, Allyn and Bacon, 1964, p. 438.

Ejemplo 16.- De Requiem, canto III (Reducción proporcional del tamaño original: 50%)

The musical score is arranged in 13 staves, grouped into four sections: Sopranos (1-3), Contraltos (1-3), Tenors (1-3), and Basses (1-3). The lyrics are written below the notes. Vertical dashed lines mark measures 7, 8, 7, 5, 5, and 8. The lyrics are:
 Sopranos: Ag-nus Dñi qui Mi-lis pec-cá-ta mun-di dí-cti-na óis / Ag-nus Dñi qui Mi-lis pec-cá-ta mun-di dí-cti-na óis / Ag-nus Dñi qui Mi-lis pec-cá-ta mun-di dí-cti-na óis
 Contraltos: Ag-nus Dñi qui Mi-lis pec-cá-ta mun-di dí-cti-na óis / Ag-nus Dñi qui Mi-lis pec-cá-ta mun-di dí-cti-na óis / Ag-nus Dñi qui Mi-lis pec-cá-ta mun-di dí-cti-na óis
 Tenors: qui-rem semp-ter-nam / qui-rem semp-ter-nam / qui-rem semp-ter-nam
 Basses: qui-rem semp-ter-nam / qui-rem semp-ter-nam / qui-rem semp-ter-nam

León Schidlowsky es un compositor que se enfrenta lúcida y responsablemente con estos problemas e intenta buscar posibles soluciones. Es posible predecirle un interesante y prolífico desarrollo futuro por el ritmo de su producción, su calidad artística, su sensibilidad e imaginación creadora y su tendencia innovadora. Conciente de la compleja problemática que desafía al artista de nuestro siglo, el compositor expresa: "El artista contemporáneo tiene un doble compromiso. Primero, con el arte que hereda, en el sentido de absorber la tradición y lanzarla hacia adelante usando todos los medios que este arte le proporcione para desarrollarlo y evolucionarlo. Y, segundo, su compromiso social, como ser viviente en una sociedad determinada frente a la cual también posee un deber"⁵⁸.

APENDICE I

SINTESIS BIOGRAFICA DE LEON SCHIDLOWSKY

- 1931. León Schidlowsky Gaete nace el 21 de julio en Santiago de Chile.
- 1940. Inicia sus estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Música con el profesor Roberto Duncker, interrumpiéndolos siete años después.
- 1942. Ingresa al Instituto Nacional, en el cual realiza sus estudios secundarios, egresando en 1947.
- 1946. A los 15 años compone *Apología Hebrea* —rapsodia en la menor para piano— primera obra autodidacta que no figura en el catálogo oficial del compositor.
- 1947. Recibe el título de Bachiller en Letras (U. de Chile).
- 1948. Ingresa como alumno de Pedagogía en Filosofía en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, suspendiendo sus estudios cuatro años después. Inicia su aprendizaje de armonía tradicional con Juan Adolfo Allende, concluyéndolos en 1950.
- 1950. Se inician sus estudios de composición con el maestro holandés Free Focke, alumno de Pfeiffer. Dos años de entrenamiento preparatorio antecede a un año de composición propiamente tal, el cual concluye en 1952.
- 1952. León Schidlowsky se dirige a París, prosiguiendo viaje a Alemania para establecerse en Detmold. En esta ciudad ingresa a la Musikakademie, donde realiza diversos estudios, destacándose en especial los de educación ritmo-auditiva bajo la dirección de Mónica Quistorp, los cuales poseen gran importancia en la trayectoria creativa del compositor.
- 1953. Viaja a Barsbüttel, asistiendo a las clases de Hans Jellineck —alumno de Anton Webern— incluidas en un curso de verano de música. Este curso, dedicado al análisis de la música contemporánea y, en especial, a la escuela vienesa, posee importancia significativa en la orientación técnica y estética del compositor. Durante este mismo año, León Schidlowsky contrae matrimonio con Susana Plothe.
- 1954. Nace David, su primer hijo.
- 1955. Regresa a Chile. Su actividad composicional es estimulada por su incorporación a la Agrupación Tonus, sociedad musical privada dedicada a la divulgación de la música contemporánea. Un importante grupo de obras de cámara de Schidlowsky

⁵⁸ Conceptos expresados por el compositor en una entrevista con la autora del presente artículo (mayo de 1968).

- son dedicadas a los miembros de este conjunto, quienes las estrenan. Se hace cargo de los cursos de educación musical en el Instituto Hebreo de Santiago, actividad que desempeña hasta 1963.
1956. Como resultado de su labor como asesor musical del Teatro de Mimos de Noisvander, compone *Nacimiento*, música incidental elaborada según los procedimientos técnicos de la música concreta.
1957. León Schidlowsky es elegido director de la Agrupación Tonus, sucediendo a Esteban Eitler, quien se aleja de Chile.
1958. Conoce al director de orquesta Walter Goehr, quien efectúa una revisión crítica de la obra de Schidlowsky, sugiriendo modificaciones en la partitura del *Réquiem*. *La Cantata Negra* obtiene un Premio por Obra otorgado por el Instituto de Extensión Musical (U. de Chile). *Caupolicán* es estrenado en el Festival de Música Chilena, obteniendo una mención honrosa.
1959. Schidlowsky y los compositores miembros de la Agrupación Tonus ingresan a la Asociación Nacional de Compositores. El *Tríptico* es estrenado por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Agustín Cullel.
1960. El *Concierto para Seis Instrumentos* es estrenado en los Festivales de Música Chilena, obteniendo un segundo premio.
1961. León Schidlowsky es elegido secretario de la Asociación Nacional de Compositores. Ingresa al Instituto de Extensión Musical (U. de Chile) en calidad de jefe del Archivo. *Soliloquios* —obra encargada por el compositor Carlos Riesco— es estrenada en la Universidad Católica por el director Juan Pablo Izquierdo. Publica su artículo "Introducción al Estudio de la Música Judía", *Revista Musical Chilena*, xv, 77, 1961, pp. 24-38.
1962. Es designado director del Instituto de Extensión Musical (U. de Chile), cargo que ocupa hasta 1966. La *Sinfonía 'La Noche de Cristal'* es estrenada por la Orquesta Filarmónica de Chile, dirigida por Juan Matteucci; esta obra obtiene el Premio Olga Cohen. Sus *Dos Salmos* y *Dos Canciones* obtienen Mención Honrosa en los Festivales de Música Chilena, en los cuales se estrena, asimismo, *Amatorias*. Publica su artículo "Sobre la Crisis de la Música" (*Revista Musical Chilena*, xvi, 80, 1962, pp. 39-44). Su traducción al inglés aparece el mismo año con el título "The Crisis in Music" (*Inter-American Music Bulletin*, 32, 1962, pp. 1-4).
1963. El director de orquesta Hermann Scherchen visita Chile. Este ilustre maestro revisa la obra de León Schidlowsky, proporcionando al compositor sabios consejos de índole estética y técnica que influyen decisivamente su evolución compositiva posterior. El *Tríptico* obtiene un premio en el Concurso CRAV. La *Sinfonía 'La Noche de Cristal'* recibe un Premio por Obra, otorgado por el Instituto de Extensión Musical (U. de Chile).
1964. Con motivo de una nueva visita de Hermann Scherchen a Chile, Schidlowsky compone *Invocación*, dedicándola al maestro. Esta obra obtiene el segundo premio en los Festivales de Música Chilena. *Amatorias* obtiene el Premio Olga Cohen. El compositor es elegido miembro del jurado de composición del Instituto Torcuato di Tella, en Buenos Aires (Argentina). Viaja a Perú y EE. UU., en calidad de jefe de la delegación del Ballet Nacional Chileno.
1965. León Schidlowsky es nombrado profesor en la cátedra de Composición del Conservatorio Nacional de Música (U. de Chile). Compone *Llaqui*, elegía orquestal comisionada por Hermann Scherchen, quien estrena esta obra en Suiza durante el mismo año. El compositor viaja oficialmente a Europa, en calidad de director del Instituto de Extensión Musical, visitando Alemania Oriental, Polonia y Checoslovaquia.
1966. *Nueva York*, obra comisionada por el Festival Interamericano de Washington, es estrenada en el Tercer Festival Interamericano de Música en Caracas. León Schid-

lowsky viaja a Caracas para participar en dicho Festival. *Lamentación* obtiene el primer premio en el Concurso de Obras Corales "a capella". *Tres Versos del Capitán* y *De Profundis* —esta última comisionada por la Universidad Católica de Santiago— son estrenados en los Festivales de Música Chilena, bajo la dirección de Antonio Tauriello. La Universidad Católica de Valparaíso comisiona la cantata *Jeremías*.

1967. *Kadisch* y *Epitafio a Hermann Scherchen* son estrenados por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de David Serendero, siendo premiadas ambas en el Concurso CRAV. Viaja a Madrid al Segundo Festival de Música de América y España. La Universidad Católica de Santiago comisiona *Visiones* para orquesta de cuerdas, obra estrenada en la Tercera Semana de Música Contemporánea correspondiente a la Temporada de Verano de la misma Universidad.

APENDICE II

CATALOGO *

Obras de León Schidlowsky

Año**	Título y Medio	Género	Nº Mov.	Texto	Edición o Manuscrito	Año de estreno	Observaciones
1952	<i>Tres Trozos</i> , para piano	C	3	—	IEM	1955	Inspirado por cuadros de Ketty Bravo y Martínez Bonati. Dedicado a los mismos.
	<i>Seis Miniaturas</i> , para piano	C	6	—	IEM	1956	"Ilustraciones a seis reproducciones de Paul Klee".
	<i>Zwei Lieder vom Tode</i> [<i>Dos Canciones de la Muerte</i>], contralto y piano	C	2	R. M. Rilke	IEM	—	—
	<i>Elegía</i> , clar. y cuarteto de cuerdas	C	1	—	IEM	1957	Dedicada a Rodrigo Martínez.
1953	<i>Drei Liebeslieder</i> [<i>Tres Canciones de Amor</i>], tenor y piano	C	3	Georg Trakl	IEM	1957	Dedicado a su esposa.
1954	<i>Zwei Psalme</i> [<i>Dos Salmos</i>], alto, clar. bajo, vl. y cello.	C	2	Georg Trakl	IEM	1962	Dedicado a su esposa.
	<i>Tres Canciones Bíblicas</i> , soprano, flauta, clarinete y cello	C	3	Biblia	IEM	1966	—

* Se han empleado las siguientes abreviaciones:

C = Música de cámara. IEM = Instituto de Extensión Musical.
S = Música sinfónica. MS = Manuscrito.

** Al no haber efectuado aún una ordenación por opus de sus composiciones, el compositor se ha limitado a verificar la corrección de sus respectivas fechas anuales en este catálogo. Sin embargo, en ciertos casos, la ordenación de las obras pertenecientes a un mismo año es aproximada por no haberse conservado las fechas específicas de sus respectivas conclusiones.

Año**	Título y Medio	Género	Nº Mov.	Texto	Edición o Manuscrito	Año de estreno	Observaciones
	<i>Fünt Kompositionen</i> [Cinco Composiciones], soprano y piano	C	5	Klee, Morgenstern, Miguel Angel, Kandinsky, Schidlowsky	IEM	—	—
	<i>Sechs Japanische Lieder</i> [Seis Canciones Japonesas], soprano y 9 instrumentos	C	6	Haiku	IEM	—	Dedicado a Gustav Mahler.
	<i>Réquiem</i> , soprano y orquesta	S	1	R. M. Rilke	IEM	—	Subtitulado "a la muerte de un muchacho".
1955	<i>Ocho Estructuras</i> , piano	C	8	—	IEM	1955	—
	<i>Tres Canciones</i> , soprano, fl. y clar.	C	3	Antonio Machado	IEM	1966	—
	<i>Tres Poemas</i> , mezzosoprano y piano	C	3	F. García Lorca y Vicente Huidobro	IEM	1964	Dedicado "a la memoria de Alban Berg".
	<i>Trio</i> , fl., cello y piano	C	2	—	IEM	1955	"In Memoriam Anton Webern" y dedicado a: Free Focke, Esteban Eitler y Hans Loewe.
1956	<i>Cinco Piezas</i> , para piano	C	5	—	IEM	1956	Dedicado a Esteban Eitler.
	<i>Cuarteto Mixto</i> , fl., clar., vl. y cello	C	2	—	IEM	1957	Dedicado a la Agrupación Tonus.
	<i>Cuatro Epigramas</i> , flauta y piano	C	4	—	IEM	1956	Dedicado a Esteban Eitler.
	<i>Nacimiento</i> , música concreta	C	1	—	—	1957	Música incidental para teatro de mimos. Realización en cinta magnética. (Duración 2'10").
1957	<i>Cantata Negra</i> , contralto, piano, xilofón y 4 percusiones	C	3	Blaise Cendrars	IEM	1957	—
	<i>Concierto para Seis Instrumentos</i> , cla., trompeta, clar. bajo, piano, xilofón y timbales	C	1	—	Pan American Union	1960	Dedicado a su esposa.
	<i>Cuatro Miniaturas</i> , fl., oboe, clar. y fagot	C	4	—	IEM	1957	—
1958	<i>Caupolicán</i> , barítono, coro mixto, 2 pianos, celesta y percusión	S	4	Pablo Neruda	IEM	1958	Subtitulado "relato épico".

Año**	Título y Medio	Género	Nº Mov.	Texto	Edición o Manuscrito	Año de estreno	Observaciones
	<i>Oda a la Tierra</i> , tenor, barítono y orq.	S	1	Biblia (versión libre del Génesis)	IEM	1960	—
1959	<i>Epitafio a Vicente Huidobro</i> , soprano, flauta y percusiones	C	1	Vicente Huidobro	IEM	—	—
	<i>Isla Negra</i> , flauta	C	1	—	IEM	1966	Subtitulado "invención para flauta". Dedicado a Esteban Eitler.
	<i>Tríptico</i> , orquesta	S	3	—	IEM	1959	Dedicado a la memoria de Roberto Falabella.
1961	<i>Sinfonía "La Noche de Cristal"</i> , tenor, coro masculino y orquesta	S	3	Anónimo. (Plegaria hebrea de difuntos)	IEM	1962	Dedicado al "recuerdo de los mártires de nuestro tiempo... periclitados por ser judíos".
	<i>Soliloquios</i> , 8 solistas	C	4	—	IEM	1962	Dedicado a Juan Pablo Izquierdo.
1962	<i>Zwei Lieder [Dos Canciones]</i> , tenor, celesta, vibráfono, arpa y percusión	C	2	Georg Trakl	IEM	1962	Dedicado a Hernán Würth.
	<i>Amatorias</i> , tenor y 9 instrumentos	C	7	Vicente Huidobro	IEM	1964	—
	<i>Eróstrato</i> , orquesta de percusiones	S	1	—	IEM	—	Inspirado en un poema de Gabriel D'Annunzio.
1963	<i>De Profundis</i> , soprano, contralto, tenor y 9 instrumentos	C	1	Biblia (Salmo 129)	IEM	1966	Dedicado a la memoria de Daphne Sauré.
1964	<i>Invocación</i> , soprano, recitante, orq. de cuerdas y percusiones	S	1	Schidlowsky	IEM	1964	Dedicado a Hermann Scherchen.
1965	<i>Llaqui</i> , recitante y orq.	S	1	Javier Heraud	IEM	1965	Subtitulado "elegía para orquesta". Dedicado "a la memoria del joven poeta peruano Javier Heraud".
	<i>Nueva York</i> , orquesta	S	1	—	IEM	1966	Dedicado a "mis hermanos negros de Harlem".
1966	<i>Deutsches Tagebuch [Diario Alemán]</i> , recitante, coro mixto y orquesta	S	3	Anónimo y Bertold Brecht	IEM	—	Dedicado a su esposa y a Nathan Notowicz, Martina Heusler y Hans Eisler.

Año**	Título y Medio	Género	Nº Mov.	Texto	Edición o Manuscrito	Año de estreno	Observaciones
	<i>Tres Coros Hebreos</i> , coro "a capella" a 4 voces	C	3	Biblia (Salmos)	IEM	1966	Dedicado a sus hijos.
	<i>Lamentación</i> , coro "a capella" a 4 voces	C	1	Biblia	IEM	1966	—
	<i>Tres Versos del Capitán</i> , tenor, piano, celesta y percusiones	C	3	Pablo Neruda	IEM	1966	—
	<i>Monumento a Bolívar</i> , recitante, coro mixto y orquesta	S	1	Miguel Angel Asturias y Pablo Neruda	IEM	—	Dedicado "a Caracas, en el cuatricentenario de su fundación".
	<i>Memento</i> , recitante y orquesta	S	3	Javier Heraud	IEM	—	Dedicado "a la memoria del sacerdote Camilo Torres Restrepo".
	<i>Jeremías</i> , 8 voces solistas y orquesta de cuerdas	C	1	Biblia	MS	—	Subtitulado "cantata para dos sopranos, dos contraltos, dos tenores, dos bajos y orquesta de cuerdas".
	<i>Cuatro Episodios</i> , recitante y piano	C	4	Schidlowky (compilación de fragmentos de origen diverso)	IEM	1966	—
1967	<i>Kadisch</i> , cello y orquesta	S	1	—	IEM	1967	Dedicado "a la memoria de Hans Loewe".
	<i>Imprecaciones</i> , coro mixto "a capella"	C	1	Schidlowky	IEM	—	Subtitulado "por las víctimas del Vietnam".
	<i>Estudiante Baleado</i> , voz y piano	C	1	Gonzálo Rojas	IEM	—	Dedicado "a la memoria de Santiago O. Pampillón, estudiante argentino, 1941-1966".
	<i>Eclosión</i> , 9 instrumentos	C	1	—	IEM	—	Inspirado por conceptos emitidos por el físico J. R. Oppenheimer.
	<i>Epitafio a Hermann Scherchen</i> , orquesta	S	1	—	IEM	1967	—
	<i>Cuarteto de Cuerdas 1967</i> , cuarteto de cuerdas	C	1	—	IEM	—	Dedicado "a mi hijo David, en el año de su Bar Mitzva".

<i>Año**</i>	<i>Título y Medio</i>	<i>Género</i>	<i>Nº Mov.</i>	<i>Texto</i>	<i>Edición o Manuscrito</i>	<i>Año de estreno</i>	<i>Observaciones</i>
	<i>Visiones, 12 instrumentos de cuerda</i>	C	1	—	MS	1968	Dedicado a la Orquesta de Cámara de la U. C. de Chile y a Fernando Rosas, su director.
1968	<i>Quinteto de Vientos, flauta, oboe, clarinete, fagot y corno</i>	C	1	—	IEM	—	Dedicado a la memoria de Juan Correa.
	<i>Seis Hexáforos para Juan Manuel, 12 bongos, 6 tambores, 6 tomtoms, 6 bombos, 6 platillos suspendidos, 12 campanas</i>	C	6	—	MS	—	Dedicado a la memoria de Juan Manuel Valcárcel.
	<i>Réquiem, 12 voces solistas</i>	C	1	Anónimo (Misa de Difuntos)	MS	—	—