

ESTUDIOS

El serialismo y los alcances de la música como lenguaje en el Taller 44 de Gustavo Becerra-Schmidt. La ausencia (1962) de Enrique Rivera y América insurrecta (1962) de Fernando García

Serialism and music as a language in Gustavo Becerra-Schmidt's Taller 4. Enrique Rivera's La ausencia (1962) and Fernando García's América insurrecta (1962)

por

Daniela Fugellie Videla
Universidad Alberto Hurtado, Chile
dfugellie@uahurtado.cl

El compositor chileno Gustavo Becerra-Schmidt cultivó la dodecafonía hasta mediados de la década de 1950. Un viaje europeo durante el cual conoció conservatorios en Austria, España e Italia y visitó los Cursos de Verano de Darmstadt (1955) lo llevó a distanciarse de este método y a proponer una renovación de la docencia de la composición en Chile a partir del entendimiento de la música como una forma de comunicación. Becerra-Schmidt abordó estas ideas en su cátedra de composición, la cual hacia 1960 se conoció coloquialmente como el “Taller 44”. En el artículo se analizan dos obras de alumnos de Becerra-Schmidt estrenadas exitosamente en 1962: *La ausencia* de Enrique Rivera y *América insurrecta* de Fernando García. Ambas tienen en común el uso de poesía en español y la utilización de procedimientos vinculados directa o indirectamente al serialismo, que van desde procedimientos dodecafónicos complejos al uso aparentemente libre del total cromático. Se estudia de qué manera elementos musicales, expresivos y semánticos son conjugados por sus creadores en estas obras en pos de una música que, como su profesor esperaba, es capaz de comunicar un mensaje, sin por ello renunciar a determinados procedimientos vinculados con el serialismo.

Palabras clave: Gustavo Becerra-Schmidt; Enrique Rivera; Fernando García; Taller 44; dodecafonía, serialismo.

*The Chilean composer Gustavo Becerra-Schmidt cultivated serialism until the mid-1950s. However, a trip to Europe, where he visited conservatories in Austria, Spain and Italy, as well as the Summer Courses of Contemporary Music in Darmstadt (1955), led him to distance himself from this method. Instead, he proposed a renewal of composition teaching in Chile, based on the idea of music as a form of communication. He addressed these ideas in his composition class, which became colloquially known as “Taller 44” around 1960. This article analyses two pieces by Becerra-Schmidt's students that were successfully premiered in 1962: *La ausencia* by Enrique Rivera and *América insurrecta* by Fernando García. They both make use of Spanish-language poetry and procedures associated with serialism, ranging from complex twelve-tone techniques to seemingly free total chromaticism. The article aims to study how the composers of these works combine musical, expressive and semantic aspects in their search for a music capable of communicating a message—as their teacher expected—without renouncing serial procedures.*

Keywords: *Gustavo Becerra-Schmidt; Enrique Rivera; Fernando García; Taller 44; twelve-tone music, serialism.*

Introducción¹

El taller es un espacio experimental en el que se prueban, discuten, reafirman o desechan procedimientos. En el taller se ejercitan y consolidan técnicas y operaciones. Si bien el resultado esperable de un taller de composición son las obras acabadas, el centro de su quehacer radica en desarrollar y analizar críticamente el proceso de creación. En este artículo me centraré en dos obras de alumnos del taller del compositor Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010), ambas estrenadas exitosamente en 1962: *La ausencia* de Enrique Rivera (n. 1941) y *América insurrecta* de Fernando García (n. 1930). Más allá de pensar en estas obras como objetos de análisis, me interesa abordar la posible relación entre la factura de estas obras y el espacio operativo del taller con el que se relacionaron. El punto de partida serán las discusiones en torno al serialismo planteadas por Becerra-Schmidt en un período en el que reflexionó intensamente acerca de las posibilidades de pensar la composición, tanto de música contemporánea como de otros géneros, como un lenguaje poseedor de una sintaxis propia, que el compositor debe dominar para lograr comunicar e interpelar. Esta perspectiva de análisis se vincula con los estudios mediales, en cuanto invita a desviar la atención desde la interpretación de la obra –en el sentido de la cultura como texto– y a concentrarse en los mecanismos que condicionan su existencia –en el sentido de la cultura como práctica (Maye 2010).

Desde sus orígenes en la segunda Escuela de Viena durante la década de 1920, el serialismo generó intensas reacciones, favorables y contrarias, tanto en Europa como en América Latina. Las críticas, muchas veces enfocadas en los procedimientos y no en las obras resultantes de ellas, catalizaron la búsqueda de nuevas posibilidades creativas, como la fijación total del sonido en la música electroacústica o, al contrario, una búsqueda opuesta al control de los parámetros musicales en la aleatoría. Si bien los primeros núcleos de la dodecafonía latinoamericana que se desarrollaron en las décadas de 1930 y 1940 –por ejemplo, en torno a Juan Carlos Paz en Argentina y a Hans-Joachim Koellreutter en Brasil– fueron acotados, para la década de 1950 el serialismo de alturas y los procedimientos seriales aplicados a otros parámetros del sonido se habían extendido en diferentes espacios latinoamericanos. El término de la Segunda Guerra Mundial facilitó la circulación de personas, y los compositores latinoamericanos y norteamericanos se encontraron e intercambiaron ideas y conocimientos en los festivales de Caracas y Washington, entre otros. Otros compositores, como Becerra-Schmidt, viajarían a Europa y conocerían las nuevas propuestas de la posguerra desarrolladas en instituciones tales como los Cursos de Verano de Darmstadt. En este sentido, si bien este no será el centro del presente trabajo, tenemos que entender el interés y posterior distanciamiento de Becerra-Schmidt del serialismo como parte de un desarrollo musical latinoamericano e internacional².

En torno a 1960 la cátedra de Becerra-Schmidt pasó a conocerse coloquialmente como “Taller 44” por estar ubicada en la sala N° 4 del cuarto piso del nuevo edificio que ocupó la Facultad de Artes de la Universidad de Chile³. No obstante, algunos estudiantes también

¹ Este artículo es resultado del proyecto Fondecyt 1220792 “El serialismo en América Latina como técnica cultural” y dialoga con el artículo de Gonzalo Martínez en este volumen, vinculado al mismo proyecto. La investigación también fue financiada por el Anillo Animupa (ATE220041) y el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (NCS 2022_016) de ANID. Las reflexiones se nutren de mi participación en el Centro de Estudios Mediales UAH. Un avance de este trabajo fue presentado en el IV Ciclo de Charlas de Musicología de la Universidad de La Serena en junio del 2024.

² Véase al respecto el dossier “Técnicas seriales en Latinoamérica. Una mirada desde el análisis musical” editado por Fugellie y Martínez (2023).

³ El año 1960 se indica en: “Alfonso Letelier Llona (1912-1994)”, *Memoriachilena.cl*, <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97003.html> [acceso: 20 de junio de 2023].

recuerdan sesiones de taller abierto de varias horas de duración los días sábado en casa de Becerra-Schmidt, previo a la mudanza a la calle Compañía⁴. La cátedra funcionó hasta 1972, año en que Becerra-Schmidt partió a Bonn, Alemania Federal, como agregado cultural del gobierno de Salvador Allende. Becerra-Schmidt posiblemente no imaginaba que su estadía en Alemania, país al que le unían sus raíces familiares, se transformaría en un largo exilio y una residencia definitiva. Si bien desde 1974 trabajó como académico en la Universidad de Oldemburgo, en 1985 afirmaría que nunca volvió a enseñar composición con la intensidad con que lo hizo en el Taller 44:

Enseñanza de composición en la medida e intensidad con que la hice en Chile, no he vuelto a hacer. Me falta mucho. Me falta el contacto riquísimo que tuve con un grupo extraordinario del Taller 44 en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile en Santiago, entre los cuales estaban desde el principio Sergio Ortega, Luis Advis, Luis Merino; después se agregaron, luego del sensible fallecimiento de Julio Perceval, Miguel Letelier, Melikof Karaian, Fernando García, quien era una parte importante, y Cirilo Vila desde luego. El contacto con todas estas personas es el contacto más rico que yo he tenido nunca. No hay ningún contacto, ni con libros, revistas o análisis, que haya sido más rico que este contacto. Si de algo tengo nostalgia es del contacto personal con toda esta gente (Becerra-Schmidt en González Greenhill 1985: 7).

El musicólogo Luis Merino, quien fue alumno de composición de Becerra-Schmidt entre aproximadamente 1960 y 1966, recuerda que en el taller los ejercicios musicales se complementaban con discusiones vinculadas a la psicología, la lógica y la electrónica, entre otras (Merino, entrevista, 2022). Este fue el contexto en el cual Becerra-Schmidt transmitió sus primeras ideas en torno a la sintaxis y la gramática musical. Antes de enfocarnos en el taller, abordaré brevemente el discurso que Becerra-Schmidt desarrolló en torno al serialismo⁵.

I. Becerra-Schmidt, la dodecafonía de posguerra y los límites del lenguaje musical

Nacido en Temuco en 1925, Becerra-Schmidt fue desde 1936 alumno de composición de Pedro Humberto Allende y posteriormente de Domingo Santa Cruz, de quien fue ayudante en su cátedra de análisis en el Conservatorio Nacional de la Universidad de Chile (Editorial 1972). En 1951 fue contratado como profesor de “Análisis Armónico”, una vez cumplidos los requisitos para el examen de grado en composición. De acuerdo con su testimonio, Becerra-Schmidt comenzó a dictar clases de composición cuando la comisión correspondiente dudó en aceptar a tres postulantes, argumentando falta de talento. El joven compositor, presente en el examen, habría sostenido que no era posible decidir sobre el talento de alguien en tan poco tiempo, por lo cual la comisión le habría confiado a él la tutela de quienes resultaron ser Agustín Culléll, violinista y posteriormente reconocido director orquestal; el pianista y compositor Carlos Botto; y el crítico musical Nino Colli (González Greenhill 1985). La fecha exacta de esta anécdota no pudo ser determinada en la documentación consultada en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional y en el Centro de Documentación Musical de la Universidad de Chile⁶. Ya que hacia

⁴ Gabriel Brnčić recuerda estas sesiones en torno a 1958/59, en: Gabriel Brnčić, Entrevista con Hernán Vázquez, 20 de junio de 2011, registro de audio, UTDT.

⁵ Este artículo se enfoca en concepciones de Becerra-Schmidt en torno al serialismo y no en sus composiciones, las cuales han sido abordadas por Merino 1965; Botto 1959; y Herrera 2017.

⁶ Botto se tituló en 1955 y en 1956/57 cursó estudios con Luigi Dallapiccola en Estados Unidos (Grandela 1997). El documento “Memoria de la labor realizada por la Facultad durante los periodos del decano Sr. Alfonso Letelier Llona (1953-1959)”, FDSC-BNC, presenta una lista de los titulados en 1956, mencionando a Botto como “Licenciado en interpretación superior con mención en piano y licenciado en ciencias y artes musicales con mención en composición” (p. 3).

finis de 1954 Becerra-Schmidt inició su viaje europeo y Botto se tituló en 1955, podemos deducir que los estudios de Botto con Becerra-Schmidt comenzaron antes de 1954, no mucho después de que fuera contratado como profesor de análisis.

Si bien su formación se realizó al alero de la influyente figura de Santa Cruz, compositor asociado a una estética neoclásica y conocido detractor de la música dodecafónica (Fugellie 2019), Becerra-Schmidt tempranamente se interesó por las vanguardias ausentes en la docencia del Conservatorio. Cirilo Vila recordaría que a fines de 1952 Becerra-Schmidt ofreció un curso abierto de dodecafonía, algo que se realizaba por primera vez en el Conservatorio (Vila 1997: 59). La dodecafonía postula la sistematización de las alturas a partir de series de doce tonos, mientras que el serialismo, en un sentido amplio, puede abarcar también posibilidades extendidas a otros parámetros o a conjuntos de más o menos de doce tonos. A su vez, ambos términos han solido utilizarse indistintamente para designar diversas concepciones musicales, incluyendo la atonalidad libre y el uso libre del total cromático, entre otras⁷. Por ende, para dilucidar a qué enfoque serial en particular se abocó Becerra-Schmidt y cómo lo entendieron sus alumnos, resulta necesario profundizar en su pensamiento.

Es posible que su primer acercamiento a la dodecafonía haya sido autodidacta, ya que en Chile circulaban escritos acerca de este procedimiento compositivo, entre ellos, un artículo de Francisco Curt Lange en el *Boletín latino-americano de música* 4 (1938) sobre Juan Carlos Paz y su *Cuarta composición en doce tonos*, y los libros de René Leibowitz *Schönberg et son école* (1947) e *Introduction à la musique de douze sons* (1949), que Juan Allende-Blin y Miguel Aguilar recuerdan haber consultado en la década de 1950 (Fugellie 2018: 417-418). A esto se suma que desde fines de la década de 1940 existía en Chile un núcleo de compositores interesados en la dodecafonía, al que pertenecía Fré Focke (1910-1989), alumno de Anton Webern; el austríaco nacionalizado argentino y discípulo de Paz, Esteban Eitler (1913-1960), y los chilenos Pablo Garrido (1905-1982) y Eduardo Maturana (1920-2003), lo que dio lugar a la creación del grupo Tonus hacia fines de 1952. Ya que obras de Becerra-Schmidt fueron interpretadas en los conciertos de la agrupación, podemos suponer que existió un contacto personal con Tonus (Fugellie 2021), algo bastante esperable en un medio musical pequeño como el santiaguino.

Desde inicios de la década de 1950, Becerra-Schmidt escribió obras utilizando diversos procedimientos dodecafónicos. Así lo demuestra Luis Merino en su análisis de sus cuartetos de cuerdas (Merino 1965), publicado cuando era alumno de Becerra-Schmidt y pudo discutir con él aspectos estructurales de las obras (Merino, entrevista, 2022). Así, mientras que el *Cuarteto* N° 1 (1950) consta de un interludio dodecafónico y su segundo movimiento se estructura a partir de una serie, el *Cuarteto* N° 2 (1954) se inspira en danzas de las Américas (jazz, sajuriana y cueca chilena). El *Cuarteto* N° 3 (1955) es dodecafónico, si bien la obra, titulada *Del Viejo Mundo*, constituye una forma humorística de “satirizar los recursos sin valor idiomático, usados con vicio por los compositores europeos de vanguardia” (Merino 1965: 51). El *Cuarteto* N° 4 (1958) evidencia un uso del total cromático no sistematizado serialmente, mientras que en el N° 5 (1959) el autor propone su propio sistema policordal complementario (Merino 1965: 58), lo que podría evocar la propuesta de Josef Matthias Hauer contemporánea al método de Schönberg.

Como indican las alusiones irónicas del *Cuarteto* N° 3, diversas fuentes apuntan a que el alejamiento de Becerra-Schmidt de la dodecafonía se vio influenciado por el viaje europeo que realizó entre 1954 y 1956, durante el cual visitó conservatorios de Austria, Italia y España. Gracias a la investigación de Daniel Moro Vallina, sabemos que Becerra-Schmidt ofreció una conferencia acerca de la técnica dodecafónica en el Conservatorio de Madrid, documentada en apuntes y comentarios de jóvenes compositores, como Gerardo Gombau y Agustín González Acilu⁸. No

⁷ Al respecto, véase Fugellie y Martínez (2023) e Iddon (2023).

⁸ Si bien el autor (Moro Vallina 2019: 44-45) fecha la conferencia al 30 de junio de 1956, esta no coincide con la cronología del viaje documentada en cartas de Becerra-Schmidt que se citan a continuación, por lo que se podría pensar que las fechas contenidas en las fuentes manuscritas de los

obstante, al tiempo que se encontraba en Europa ofreciendo charlas, conociendo métodos de enseñanza y componiendo obras dodecafónicas, como el *Cuarteto* N° 3 y la *Primera Sinfonía* (1955), el compositor comenzaba a desarrollar una visión crítica ante el uso de esta técnica en la Europa de posguerra. Posiblemente esto se debió a la influencia de su visita a los Cursos de Verano de Música Contemporánea de Darmstadt, Alemania, en 1955, momento en que allí se discutían las posibilidades del serialismo integral. En una carta escrita desde Madrid a fines de noviembre de 1955 a Santa Cruz, Becerra-Schmidt observaba que, especialmente en los países de habla alemana, la composición dodecafónica y serial se adoptaría por razones extramusicales y no artísticas:

Mis experiencias europeas son muchas y muy variadas y en apariencia, contradictorias. De todo hay en los conservatorios y en la música europea, lo difícil es determinar el criterio con el cual se va a hacer una selección que es, por lo demás, imprescindible. De las experiencias dodecafónico-serial-electrónicas, he sacado principalmente nuevas técnicas, aunque me resisto a abanderizarme a las nuevas estéticas anejas a este movimiento, que presenta, por momentos, los caracteres de un verdadero partido político con más espíritu 'militante' que propiamente artístico. Sin duda que este movimiento tiene en Alemania un carácter marcadamente nacional [...] y es muy difícil desligarse del mismo sin consecuencias 'éticas'⁹.

Efectivamente, el interés por la dodecafónica y el serialismo florecieron en la Europa de posguerra. En 1949 se realizó en Milán el primer Congreso Internacional de Dodecafónica, que tuvo su segunda edición en 1951 en Darmstadt. Ambas instancias reunieron a compositores internacionales –incluyendo al ya mencionado Koellreutter– y contribuyeron a vincular la dodecafónica con una actitud de emancipación musical y cultural necesaria tras los años de estancamiento producidos por la guerra y el exilio de numerosos representantes de la vanguardia, incluyendo al propio Arnold Schönberg (Fugellie 2018: 342-361). En las opiniones vertidas por Becerra-Schmidt es posible inferir que su crítica no se centraba en la técnica en sí misma, sino en la actitud dogmática que supondría condicionar la música de vanguardia al uso exclusivo del serialismo, en una posible alusión al círculo de Darmstadt.

En esta línea, en una entrevista con Pablo Garrido tras regresar a Chile, Becerra-Schmidt se centra en sus experiencias en Roma, Florencia, Milán y Venecia, destacando positivamente los enfoques de enseñanza de algunos conservatorios, entre ellos el estudio riguroso del contrapunto y el interés en las estructuras modales del Renacimiento. En relación con la dodecafónica, se cuestionaba la pertinencia de adoptar estas estéticas, para las cuales las audiencias y los creadores aún no estaban preparados:

Es indudable que por el momento la técnica dodecafónica adolece de un defecto grave: el ser un sistema que legisla a priori, o sea sin jurisprudencia, sin una experiencia que haya creado la costumbre de dar por sentadas sus bases, al menos en un auditorio corriente. Por la falta de las etapas intermedias se encuentra el público en este caso como frente a un producto de una nueva cultura que produce un choque similar al que experimenta un occidental medio al oír la música antigua china. Muchos compositores noveles se fuerzan una posición dodecafónica que los lleva a una doble vida en la cual es cada vez más patente el divorcio entre la imaginación sonora y el resultado obtenido. Esto se produce principalmente por la excesiva rapidez con que se usa la nueva técnica antes de haberse penetrado de ella y sin poder, como

compositores españoles son imprecisas. Como el mismo Moro señala, la conferencia no fue reseñada por la prensa, por lo que no contamos con documentación impresa que corrobore la fecha. De esta manera, la cronología del viaje deja preguntas abiertas.

⁹ Becerra Schmidt, carta a Domingo Santa Cruz, Madrid, 29 de noviembre de 1955, FDSC-BNC. Becerra-Schmidt figura en las listas de alumnos de los cursos de 1955, conservadas en el Instituto Internacional de Música de Darmstadt (IMD), como corresponsal de prensa.

es lógico suponer, expresarse completamente y aún precariamente en ella (Becerra-Schmidt, en Garrido 1956: 133-134).

En este y otros testimonios se aprecia que un argumento central de su crítica al serialismo fue su carácter preceptivo, que dificultaría la expresión propia. Más allá de esto, Becerra-Schmidt observaba que la expectativa parecía ser que los países no europeos se adaptaran a las nuevas reglas, sin cuestionarlas. En esta línea, en 1957 afirmaba:

Es en alto grado curioso el hecho de que la disciplina actual de la música electrónica provenga del sector “serial” [...]. Cabe hacer notar que el sector aludido representa un caso poco frecuente en el campo de la historia del arte, se trata de un sistema de influencia “preceptiva” sobre la música y no (como ha sido tradicional) de acción “normativa”. Todas las reglas anteriores de la música fueron planteadas “a posteriori”, luego de un estudio de los recursos de una época determinada. Ahora, se ha procedido como en los países jóvenes respecto de su legislación, primero las reglas y luego, ajústese Ud. a ellas (Becerra-Schmidt 1957: 38).

Sin duda, esta crítica influyó en su interés por desarrollar una propuesta propia, plasmada en el extenso trabajo publicado en ocho partes en la *Revista Musical Chilena* y titulado “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente” (1958/59)¹⁰. En el marco de este artículo me será imposible profundizar en las propuestas teóricas vertidas en dicho trabajo, el cual sin duda espera ser releído desde una perspectiva contemporánea (Martínez 2017). La crítica a la dodecafonía se desarrolla en la tercera parte, dedicada a los “Problemas semánticos, morfológicos y expresivos de la melódica y la horizontalidad musical” (Becerra-Schmidt 1958c). Becerra-Schmidt apunta a que el serialismo atentaría “contra las posibilidades auditivas y asociativas” por partir de la base de afirmaciones falaces: (1) la idea de que en una obra serial no hay sonidos más importantes que otros, obviando que el ser humano establece estas relaciones en la escucha; (2) la idea de que las relaciones “modales” de las series se escuchan, cuando en realidad esto es auditivamente inviable y (3) la pretensión de que este sistema habría contribuido a “una reforma sustancial de la música”, cuando para Becerra-Schmidt estaría demostrado que “la salvación de la operación serial está en el ritmo”, lo que quedaba claro en las mejores obras seriales de Webern, Boulez, Stockhausen, etc. (Becerra-Schmidt 1958c: 111). La crítica apunta aquí al procedimiento y los discursos asociados a este y no a las obras, ya que reconoce implícitamente el valor de obras seriales de Webern, Boulez y otros, si bien la cualidad de dichas obras se fundamentaría en recursos diferentes al uso de la serie.

En este y los restantes trabajos de la “Crisis de la enseñanza”, Becerra-Schmidt propone repensar los principios básicos de la música, estudiando el comportamiento de los parámetros musicales desde relaciones esenciales, tales como tensión y reposo, diferenciación entre giros afirmativos, interrogativos y neutros, entre otros. En la tercera parte, dedicada a la dimensión melódica, formula una última crítica a la dodecafonía, afirmando que esta técnica suprime una cualidad natural de la música: la necesidad de que la melodía retorne a una nota percibida naturalmente como punto de reposo:

Webern intuía esto, por eso es que tendía a retrogradar su serie al final de sus obras, así podía terminar en la misma nota que empezaba. Los dodecafonistas actuales han proscrito este procedimiento, por ser de raigambre tonal. Con ello han descartado una de las pocas oportunidades que quedaban a este sistema para compensar sus frases” (Becerra-Schmidt 1958c: 115-116).

Tras esta visión crítica se deja entrever una de sus principales preocupaciones: la necesidad de que la música opere como forma de comunicación y sea, como tal, capaz de interpelar a sus receptores. Esta intención se entrelaza con su actitud políticamente comprometida, la cual se

¹⁰ Becerra-Schmidt 1958a, 1958b, 1958c, 1958d, 1958e, 1959a, 1959b, 1959c.

vio fortalecida justamente durante el período de escritura de la “Crisis de la enseñanza.” En una entrevista realizada en 1978, Becerra-Schmidt destacaba la importancia de la figura de Roberto Falabella (1926-1958) en su pensamiento político, afirmando: “[Y]o debo decir honestamente que la conciencia política la aprendí de él” (Bocaz 1978: 107). Como recordaba el compositor, Falabella sufría de una parálisis total, lo que no le impidió tomar clases privadas de música y cultivar amistades con músicos. Becerra-Schmidt fue su profesor de composición, actividad que inició posiblemente tras su retorno desde Europa. Falabella era militante del Partido Comunista y su casa era “un centro bullente de actividad política y cultural” (Bocaz 1978: 107) a lo que se sumaba su búsqueda de una conciencia musical latinoamericana que lo hace precursor de los desarrollos de una música políticamente comprometida –tanto docta como de raíz folclórica– de la década siguiente (Falabella 1958a y 1958b; Herrera 2014). En la mencionada entrevista, Becerra-Schmidt conecta el encuentro con Falabella con otro acontecimiento relevante: la huelga de la Orquesta Sinfónica de Chile, que aconteció después del prematuro fallecimiento de Falabella y mientras Becerra-Schmidt comenzaba su segunda etapa de profesor en la Universidad de Chile. Durante esta etapa, tomó contacto con una joven generación de estudiantes, entre ellos representantes de la Nueva Canción Chilena, como integrantes de Inti-Illimani, Quilapayún y Aparcoa (Bocaz 1978: 108).

La huelga de la Orquesta Sinfónica partió por un desacuerdo entre sus dirigentes y el Instituto de Extensión Musical (IEM) de la Universidad de Chile, del cual dependía, entonces dirigido por el compositor Juan Orrego-Salas. Mientras que la directiva de la orquesta consideraba que los músicos debían recibir *royalties* en el marco de un nuevo proyecto para grabar discos de música nacional y de carácter comercial, el IEM afirmaba que la obligación de difundir la música chilena ya estaba estipulada en los contratos de los músicos. Entre el inicio del conflicto a fines de abril de 1959 y su término en diciembre de ese mismo año, las posiciones se fueron polarizando. Los músicos disidentes, que conformaban una mayoría de la orquesta, recibieron el apoyo de la Central Unitaria de Trabajadores (CUT), como también de profesores y estudiantes, algunos vinculados a las Juventudes Comunistas y al Partido Comunista. En el extremo antagónico, la dirección de la Facultad estaba representada por figuras de una visión política conservadora, como era el caso del decano y compositor Alfonso Letelier. Becerra-Schmidt se alineó con los representantes de la orquesta y formó parte de la comisión que propuso una resolución al conflicto, tras lo cual fue nombrado nuevo director del IEM (Cullell 2013)¹¹. Su experiencia como director estuvo marcada por disputas institucionales que lo enfrentaron a Santa Cruz en polémicas que superarían la extensión de este artículo. En diciembre de 1962 Santa Cruz asumió como decano en reemplazo de Letelier y le pidió a Becerra-Schmidt la renuncia al IEM. Desde entonces, Becerra-Schmidt se concentró en la docencia y la creación¹².

El distanciamiento del serialismo y en general de cualquier técnica o estética impuesta de forma preceptiva, la búsqueda de una sintaxis musical y la actitud políticamente comprometida pueden entenderse como elementos complementarios en la búsqueda que Becerra-Schmidt realizó como creador e irradió a sus estudiantes. Por una parte, su búsqueda se pensaba desde las particularidades de la creación latinoamericana, rechazando una subordinación ante Europa o Estados Unidos. Por otra, el énfasis en una sintaxis capaz de interpelar a los auditores se vinculaba con la concepción de una música que, sin negar su libertad estética, fuera capaz de comunicar y, por ende, pudiera representar una dimensión social¹³. Así, en una carta citada por

¹¹ Véase también el manuscrito “Proyecto de acta de la sesión nr. 117 (ordinaria) celebrada por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, el 22 de diciembre de 1959, a las 11 horas”, FDSC-BNC.

¹² Sucesos documentados en materiales archivísticos del FDSC-BNC.

¹³ Wolfgang Martin Stroh, colega y amigo de Becerra-Schmidt en la Universidad de Oldenburg, destaca que la dimensión social de la música era una de las principales preocupaciones del compositor. En Alemania continuaría ahondando en esta temática desde la perspectiva de la retórica musical (Stroh, entrevista, 2022).

Melikof Karaian y Jorge Vergara en 1972, Becerra-Schmidt se declaraba deudor de los escritos de Karl Marx, Friedrich Engels y Georg Lukács, entre otros autores marxistas:

No creo en la perfección que espera la posteridad, creo en la incidencia del arte en la sociedad cuando el autor está vivo y puede dialogar con ella. Creo finalmente que una dicotomía entre autor y sociedad, so pretexto de que por ejemplo la música es abstracta y superestructural, es sólo un espejismo que, en el caso de presentarse, revelaría sólo el grado de idiosis del autor. De lo anterior se puede deducir, entre otras cosas, que no creo en los especialistas. Creo en el humanismo presidiendo toda la actividad humana (Karaian y Vergara 1972: 50).

Esta postura sin duda influenció el funcionamiento del Taller 44 que abordaré en el siguiente apartado.

II. La enseñanza de la composición en el Taller 44

Diversos miembros del Taller 44 documentaron sus vivencias, entre otros, en un volumen de la *Revista Musical Chilena* dedicado a Becerra-Schmidt tras recibir el Premio Nacional de Arte, mención Música en 1971¹⁴. A las fuentes escritas se suman entrevistas realizadas con tres alumnos, Luis Merino y los compositores Enrique Rivera y Hernán Ramírez, entre 2021 y 2023. De acuerdo con diversas fuentes, formaron parte del taller los compositores Luis Advis, Gabriel Brnčić, Fernando García, Melikof Karaian, Juan Lemann, Miguel Letelier, Sergio Ortega, Hernán Ramírez, Enrique Rivera, Iris Sangüesa, Edmundo Vásquez, David Serendero y Cirilo Vila, además de los musicólogos Luis Merino y Raquel Bustos (Merino 1988; García y Torres 1999). García y Torres (1999: 321) agregan a Carlos Botto y Roberto Falabella, quienes fueron alumnos de Becerra-Schmidt, como ya mencioné, antes de la conformación del Taller. Por su parte, Ramírez tuvo una relación de alumno libre –la cual continuó epistolarmente estando Becerra-Schmidt en Alemania– ya que sus estudios y profesión de médico dificultaron su dedicación a los estudios formales de composición (Ramírez 2010; Ramírez, entrevista, 2023). Dado que el taller es un espacio efímero y cambiante, podemos partir de la base de que no todos los miembros aquí mencionados –y otros posiblemente omitidos– participaron con la misma intensidad, por lo que la influencia de los planteamientos de Becerra-Schmidt en ellos debe ser revisada caso a caso.

En cuanto al sistema de trabajo, sus estudiantes recuerdan que las clases se realizaban en un espacio transversal y colaborativo, si bien los contenidos eran rigurosos y buscaban poner fin al empirismo (Karaian y Vergara 1972: 55). Merino recuerda que los estudiantes realizaban numerosos ejercicios de bajo cifrado y contrapunto (Merino, entrevista, 2022), metodología observada en los conservatorios italianos (Garrido 1956). Como complemento a la teoría musical, en clases se leía y discutía acerca de concepciones teóricas diversas y sus aplicaciones a la música. Así, Merino recuerda que se conversaba de los reflejos condicionados¹⁵ aplicados a nociones sobre la estructura y el clímax musical. Las observaciones teóricas se ejemplificaban en músicas tan diversas como el canto sefardí y la nueva escuela polaca (Merino, entrevista, 2022).

Posiblemente el mayor énfasis teórico haya estado en las aplicaciones de la lógica a la composición, ya que Becerra-Schmidt fue miembro de la Sociedad Chilena de Lógica, Metodología y Filosofía de las Ciencias (Advis 1960: 64). La musicóloga María Ester Grebe

¹⁴ Volumen de la *Revista Musical Chilena* 119-120 (1972) con escritos de Santa Cruz, Becerra-Schmidt, María Ester Grebe, Tomás Lefever, Ramírez, Karaian y Vergara. Por su parte, la revista *Resonancias* 27 (2010) le dedicó un volumen el año de su fallecimiento, incluyendo testimonios de Ramírez, José Miguel Candela, Cristian Morales-Ossio y Pablo Aranda.

¹⁵ Posiblemente a partir de las publicaciones de Ivan Pavlov, que se encontraban disponibles en español en Chile, si bien Becerra-Schmidt, de acuerdo con diversas fuentes, leía diversos idiomas, incluido el ruso.

Menciona un trabajo inconcluso del compositor, en conjunto con Merino, que llevaba el tratado de *Lógica Matemática* de José Ferrater Mora y Hugues Leblanc a ejemplos musicales (Grebe 1972: 35). Si bien dichos autores aplican sus nociones al lenguaje escrito, definen el lenguaje en sentido amplio “como una entidad compuesta de una serie de sonidos, letras, gestos, señales, etc., capaces de comunicar un mensaje” (Ferrater y Leblanc 1994: 9)¹⁶, noción que sin duda puede ser aplicada al lenguaje musical.

En esta misma línea, Luis Advis publicó en 1960 su trabajo “Aplicación de los símbolos lógicos al análisis musical”, en el que aplica términos de la lógica tales como antecedente, consecuente, intersección y otros, para observar cómo se comportan los elementos de una estructura musical entre sí. En el artículo, Advis consigna que este sería el primer trabajo de los que se preparaban en el centro de estudios analíticos de Becerra-Schmidt, en el cual colaborarían Grebe, García, Vila y otros. Por su parte, Gonzalo Martínez ha demostrado que el énfasis en la lógica puede entenderse como un desarrollo a partir de nociones teóricas aprendidas de Santa Cruz (Martínez 2017).

En su propio artículo para el volumen que le dedicara la *Revista Musical Chilena*, Becerra-Schmidt redacta una especie de manifiesto-ensayo, en el cual afirma: “El descubrimiento de la razón y de las ciencias del lenguaje, tuvieron una importancia definitiva en la formación de mis actuales puntos de vista frente a las artes, entendidas como lenguajes” (Becerra-Schmidt 1972: 9). Desde aquí, se abocó a comprender “la naturaleza lógica de la sintaxis musical, al estudio de la gramática musical” (Becerra-Schmidt 1972: 9), partiendo por las relaciones entre signos y su posible significado. El contenido de la música y su poder comunicador dependerían del conocimiento que el compositor tuviera de la sintaxis musical, para ser capaz de poner determinados signos y sus códigos asociados en diálogo y generar con ellos estímulos de aceptación, indiferencia o rechazo en los receptores (Becerra-Schmidt 1972: 10-11).

Si bien en estas ideas se declara influido por el marxismo, afirma que una actitud revolucionaria en la música no debiera guiarse “por el panfleto o por las expresiones politizantes basadas en los lenguajes de mayor precisión semántica”. Pensando en que la música debe revolucionarse a sí misma, Becerra-Schmidt se encontraba explorando “la creación de formas de participación activa del público” y una “redefinición del público como factor creativo” (Becerra-Schmidt 1972: 13), para esto incursionaba en la notación gráfica y en obras interactivas, ejemplificadas con la Tercera Sonata para violín y piano en el mismo artículo.

En su intento de búsqueda de una sistematización teórica para la creación musical, la enseñanza de Becerra-Schmidt no estuvo exenta de críticas. Santa Cruz se referiría a Becerra-Schmidt como “rodeado de alumnos y llevando adelante una cátedra eminentemente dinámica, revolucionaria, discutida y tachada de super intelectualista” (Santa Cruz 1972: 6). Si bien Santa Cruz escribió estas líneas después de su conflicto personal e institucional con su antiguo alumno, podemos partir de la base de que el enfoque teórico de Becerra-Schmidt chocaba con una idea romántica de la música como espacio de expresividad tradicional.

Es importante observar que su sistematización de la sintaxis musical podía aplicarse a cualquier estilo musical, y diversos testimonios coinciden en que Becerra-Schmidt no imponía estilos. Al contrario, en el taller instaba a componer en diferentes estilos simultáneamente, cosa que él mismo realizó desde los años sesenta, por lo que fue este un espacio idóneo para que se desarrollaran las primeras cantatas populares de Advis y Ortega¹⁷. En palabras de Merino:

¹⁶ Es importante destacar que la primera edición es de 1955 y la segunda de 1962, ambas contemporáneas al período abordado. También debemos señalar que el renombrado filósofo José Ferrater Mora (1912-1991) residió en Chile entre 1941 y 1974, por lo que sería interesante ahondar en un posible contacto personal entre el exiliado republicano y Becerra-Schmidt. Acerca de Ferrater Mora véase Norambuena Carrasco (2016).

¹⁷ Por ejemplo, *Santa María de Iquique. Cantata Popular* (1969/70) y *Canto para una semilla* (1972) de Luis Advis y *La Fragua* (1973) de Sergio Ortega.

Como profesor de composición desarrolla un enfoque basado en un respeto irrestricto por la libertad personal del alumno. El maestro se constituye en un guía que orienta al alumno en el arduo proceso de definir por sí mismo sus ideas y formular los problemas que desea abordar en la composición, pero manteniendo siempre una perspectiva adecuada del desarrollo integral del alumno como ser humano (Merino 1988: 87).

¿Tendría el serialismo cabida en este espacio de libertad? Merino recuerda que quien por primera vez realizó exposiciones acerca del serialismo integral y algunas obras emblemáticas, como *Estructuras* (1952/1961) de Pierre Boulez, fue el compositor José Vicente Asuar. Sin embargo, en el Taller 44 se abordaban los principios de la dodecafonía, donde Becerra-Schmidt enfatizaba que lo importante era enfocarse en el conjunto interválico propuesto por las series y no en los tonos en sí mismos (Merino, entrevista, 2022). Más que negar o forzar el uso de esta u otra técnica, el compositor instaba a sus alumnos a operar con libertad, pero de forma coherente. Así, esperaba que fueran capaces de justificar sus decisiones y de explicar de qué manera la ubicación de determinados elementos contribuía al discurso sonoro, criticando una creación meramente intuitiva. Rivera recuerda:

Yo le llevaba lo que iba haciendo. Él miraba: “está bien, y qué es esto?”, me preguntaba. “Tal cosa”. “¿Y por qué esto?”. Él llevaba mucho sus clases al descubrimiento de cosas inconsecuentes en el lenguaje musical. Por qué uno ponía lo que puso ahí, en función de qué. Claro, y ahí entrábamos a la discusión más formal de la música. A que los elementos que participan en la creación puedan justificarse por cómo están ubicados en el discurso sonoro. No porque me gustó o no. Él decía “esto es pura fantasía” cuando no le gustaba una cosa. Esto es rapsódico, esa era su palabra, esto es rapsódico” (Rivera, entrevista, 2021).

III. La ausencia de Enrique Rivera y América insurrecta de Fernando García

De las consideraciones previamente vertidas se desprende que el “sello” del Taller 44 de Becerra-Schmidt no fue estético ni mucho menos dogmático, sino que se centró en la problemática de la sintaxis musical, la que se lograría por medio de la elección consciente de elementos que asegurarían que la música constituyera un lenguaje o forma de comunicación. Su interés fue desarrollar una propuesta metódica fundamentada en elementos de la lógica y las ciencias del lenguaje, proponiendo una visión sistemática e intelectual que, no obstante, distaba de una mirada de la música contemporánea como ejercicio abstracto o elitista y se proponía conectar con las audiencias. También observamos que Becerra-Schmidt entendía que este enfoque podría ser aplicado a diversos estilos y, si bien como compositor paulatinamente se distanció de la dodecafonía,¹⁸ esta técnica siguió estando presente en su cátedra, como una posibilidad más de la creación contemporánea.

En este apartado, me interesa preguntarme cómo este sello podría manifestarse en creaciones de los estudiantes de Becerra-Schmidt y específicamente en obras que han sido denominadas como seriales o dodecafónicas, lo que implicará a su vez observar a partir de qué estrategias sus estudiantes fueron capaces de conciliar el serialismo con el énfasis en elementos sintácticos, logrando (o no) evitar los potenciales riesgos observados por su maestro, entre ellos, adoptar un procedimiento que limitaría la imaginación sonora y que conduciría a un resultado sonoro poco accesible para las audiencias.

El grupo de estudiantes de Becerra-Schmidt fue amplio y diverso, por lo que la elección de compositores y obras a analizar podría haber obedecido a muchos posibles criterios. Mi decisión fueron dos obras escritas y estrenadas en 1962 durante la octava versión de los Festivales de Música Chilena: *La ausencia* de Enrique Rivera y *América insurrecta* de Fernando García. Por una

¹⁸ Su propio desarrollo creativo es abordado en el artículo de Gonzalo Martínez en este mismo volumen.

parte, el año de creación de ambas obras me parece relevante, ya que coincide con los primeros años de existencia del Taller 44, inmediatamente posteriores a la publicación de los artículos de la “Crisis de la enseñanza” (1958/59) en los que Becerra-Schmidt sistematizó sus propuestas en torno a la sintaxis musical, por lo que dichas reflexiones estaban plenamente vigentes cuando las obras se crearon. Por otra parte, podemos afirmar que ambas obras lograron, en el contexto de su estreno, interpelar y suscitar estímulos en sus auditores (tanto favorables como negativos); alcanzaron así una de las finalidades de Becerra-Schmidt. Dicha afirmación se sustenta no solamente en las críticas y testimonios que mencionaré, sino también en el sistema de funcionamiento de los festivales. En esos años, los Festivales de Música Chilena convocaban a numerosos auditores y contaban con tres jurados: uno de compositores, directores y profesores del Conservatorio, otro de intérpretes, críticos musicales, profesores de educación musical y alumnos de composición y otro conformado por el público general¹⁹. En su reseña de los Festivales de 1962, Carlos Riesco destaca que las obras fueron ejecutadas con muy buen nivel y celebraba la participación de un importante número de compositores, muchos de ellos pertenecientes a las nuevas generaciones, además de un público numeroso y entusiasta, que “supo premiar con aplausos y ovaciones las obras que apreció y ser estridente para rechazar otras” (Riesco 1963: 10).

Ambas obras fueron premiadas por los jurados en los Festivales: *La ausencia*, para tenor y conjunto instrumental de Rivera recibió el primer premio en la categoría de música de cámara, junto a una *Partita para cello* de Becerra-Schmidt, mientras que *América insurrecta* para recitador, coro y orquesta de García recibió una mención honrosa en la categoría sinfónica. Las dos obras volvieron a programarse en la temporada de 1963. *La ausencia* fue programada nuevamente en 1968 para el concierto inaugural de los Festivales, evento en el que se reunieron obras de compositores chilenos de diferentes generaciones (Rivera, entrevista, 2023). El aprecio de Santa Cruz hacia esta obra está documentado en una carta a Alberto Ginastera, en la cual la sugiere para un concierto de vanguardias chilenas planificado en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella²⁰.

La recepción de *América insurrecta*, dedicada a los cuarenta años de existencia del Partido Comunista Chileno (1922-1962) y con versos del *Canto general* (1950) de Pablo Neruda, fue más polémica. García se ha referido en diversas oportunidades a las reacciones suscitadas por su obra:

[F]ue la primera obra sinfónica de contenido político y social, que sepamos, estrenada en el país; además, con dicha obra, este tipo de música irrumpía, también por vez primera, en la sala de conciertos. El estreno de *América insurrecta* había tenido una trascendencia que el autor no imaginaba. Su interpretación produjo ruidosas protestas de un sector del público asistente al teatro, pero, como obtuviera la más alta votación en la sección de música sinfónica del festival, *América insurrecta* fue programada en la Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica del año siguiente. Esto trajo consigo enconados ataques a la U. de Chile, al IEM y a su director, León Schidlowsky, de parte de la prensa reaccionaria [...]” (García [1967], en Jiménez 2010: 86).

Con su característico buen humor, García también ha solido mencionar que la polémica lo transformó en un compositor conocido, restándole protagonismo al evidente contenido político de su creación:

Se consideró que la obra era poco menos que un llamado a la revolución. Al pobre Daniel Quiroga, que estaba en la puerta del teatro, lo agredieron y se armó un enredo espantoso; gritaban: “¡Que se vaya a Cuba!”. Era una cuestión totalmente desmesurada. Yo me sentí orgulloso, me hice famoso, y no podía entenderlo, porque el texto llama a la revolución a

¹⁹ Un detalle del funcionamiento de los festivales se encuentra en Merino 1980.

²⁰ Santa Cruz, carta a Alberto Ginastera, Isla Negra, 05 de septiembre de 1964, FDSC-BNC.

propósito de la Independencia de Chile. Nada que ver con la revolución social de la que se hablaba en ese tiempo (García, en Carrasco 2017: 137).

Por último, ambas obras han sido descritas en la bibliografía como dodecafónicas (Riesco 1963, Herrera 2017), si bien no existían análisis que profundizaran en sus enfoques seriales. La idea de abordar el elemento serial en diálogo con la sintaxis musical resulta también atractiva en ambas obras por su uso de poesía y voz cantada y declamada, lo que abrirá nuevas preguntas en relación con su poder comunicador. Para analizar las obras, he definido categorías que se vinculan a los aspectos ya mencionados. Muchas veces, los análisis de música serial se concentran en comprender de qué forma fueron utilizadas las series. Para mi análisis, propongo (1) partir por los aspectos sintácticos de las obras, reflejadas en el tratamiento del texto, la forma y ubicación de los elementos en el discurso sonoro, entendiendo que, para Becerra-Schmidt, “La forma es un plan proyectivo (para proyectar sobre el auditor), el procedimiento constituye el detalle de su consumación. La forma es un fin teleológico, o bien, una idea (un ideal)” (Becerra-Schmidt 1959a: 54). (2) Una vez realizada esta apreciación, abordaré sus aproximaciones seriales, intentando entenderlas en función de la estructura general ya apreciada. (3) Finalmente, me interesa abordar el uso expresivo de la voz humana y los instrumentos en estas obras, identificando rasgos performativos y de interpretación, relevantes para lograr el objetivo de la comunicación. Mediante estas tres categorías será posible apreciar de qué manera los enfoques seriales de las obras se enmarcan en una estructura sintáctica que busca comunicar un mensaje, de acuerdo con el sello del Taller 44 expuesto al inicio de este apartado.

Enrique Rivera, *La ausencia* (1962)

Enrique Rivera era un joven estudiante cuando concursó con esta obra a los Festivales de Música Chilena, sin pensar que resultaría ganador a sus veintiún años. Esta fue la primera de varias distinciones recibidas durante sus estudios, que incluyeron la Beca Guggenheim (1963) para Estados Unidos, estadía que finalmente no pudo realizar ya que la visa le fue denegada por su militancia comunista; la elección como becario del CLAEM y una mención honrosa en los Festivales de Música Chilena en 1964; y el Premio Casa de las Américas en 1966. Posteriormente, Rivera colaboró activamente en el gobierno de Salvador Allende y, después del golpe militar de 1973, su carrera musical se vio truncada por la situación política represiva, lo que lo llevó finalmente a reinventarse en una nueva profesión (Fugellie 2022). Su alejamiento del medio musical ha desembocado en un desconocimiento de su exitosa, aunque breve trayectoria. Las siguientes consideraciones ofrecen una aproximación inicial a su labor creadora.

La ausencia está basada en doce poemas del *Cancionero y Romancero de Ausencias* del poeta español Miguel Hernández (1910-1942), escrito en cautiverio entre 1938 y 1939. Los ciento diez poemas fueron publicados póstumamente en 1958 por la Editorial Losada de Buenos Aires (Guisasola 2015). Rivera recuerda haberse fascinado por estos poemas apenas los conoció hacia el inicio de sus estudios en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, donde fue alumno de Juan Orrego-Salas. Entonces, Rivera ya se había interesado por la música de la segunda escuela de Viena y el *Pierrot lunaire* (1913) de Schönberg constituyó una influencia directa para su ciclo de doce canciones (Fugellie 2022). La concepción de la obra nació años más tarde, en 1962, cuando ingresó a la Universidad de Chile como alumno de Becerra-Schmidt. Su idea fue componer un continuo dramático con los doce poemas, distanciándose del ciclo de canciones tradicional.

Para este análisis, se utilizaron manuscritos consultados en el Archivo Musical de la Universidad de Chile y en el archivo personal del compositor, correspondientes a la versión de 1962 y modificaciones posteriores, en las que destaca el reemplazo del oboe d'amore por un

corno inglés, instrumento de mayor accesibilidad²¹. El instrumental está pensado para diez ejecutantes y consta de flauta piccolo y flauta en sol; oboe y corno inglés; clarinete y clarinete bajo; fagot; trompeta; marimba, vibráfono y platillo suspendido; piano; violín; viola y cello; además de tenor solista. Los instrumentos son combinados de diversas maneras, y logran una gran diversidad tímbrica. No existe ninguna canción en la cual los ejecutantes participen en *tutti*. Las partituras se complementan con una grabación y entrevistas realizadas con el compositor.

1. Texto, forma y sintaxis musical

Si bien Hernández en su poemario alude a la muerte de su primer hijo, quien falleció siendo un lactante, los doce poemas elegidos por Rivera evocan la ausencia de un ser querido de forma más general, sin circunscribirse al amor paternal (ver Anexo 1). Rivera privilegia los poemas más breves de la colección, demostrando una predilección por textos con relaciones simétricas o de permutación, como por ejemplo el último poema:

La cantidad de mundos / que con los ojos abres, / que cierras con los brazos.
La cantidad de mundos / que con los ojos cierras, / que con los brazos abres.

La elección de Rivera conforma una dramaturgia propia. Los primeros siete poemas aluden a la ausencia desde una perspectiva terrenal, ahondando en figuras que se conectan con lo corporal, el campo, la tierra y el mar, entre otras. El poema n° 7 parece dar fin a estas evocaciones desde una perspectiva ya totalmente desesperanzada:

Escribí en el arenal / los tres nombres de la vida: / Vida, muerte, amor.
Una ráfaga de mar, / tantas claras veces ida, / vino y los borró.

A esto le sigue un texto en el cual el hablante lírico pareciera dar rienda suelta a su desesperanza, logrando un clímax expresivo (n° 8):

Cogedme, cogedme. / Dejadme, dejadme. / Fieras, hombres, sombras.
Soles, flores, mares. / Cogedme. / Dejadme.

El siguiente poema (n° 9) canta a la ausencia en un tono introspectivo, marcado por la presencia cruda de la muerte en versos tales como: "Ausencia en todo toco: / Tu cuerpo se despuebla", manteniendo la sensación de clímax desde la enunciación de la ausencia. Cabe destacar que ambos textos figuran juntos también en el poemario de Hernández. El poema n° 10 es el más corto del ciclo: "Troncos de soledad, / barrancos de tristeza / donde rompo a llorar." Con su brevedad, genera un contraste con los dos anteriores, pudiendo ser designado como un anticlímax. Los dos poemas finales parecieran transportar la ausencia a una esfera extraterrenal y ya alejada del sufrimiento humano, aludiendo a elementos cósmicos: el sol, la luna y una cantidad de mundos posibles²².

El ciclo está pensado como un continuo. No obstante, cada canción se caracteriza por una combinación tímbrica diferenciada, a lo que se suman cambios de tempo, dinámica y articulación que le brindan a cada sección características propias (ver Anexo 2). En general, se puede observar que la dramaturgia musical se condice con la intención de los poemas. Tras un

²¹ Las partituras corresponden a diferentes estadios de la obra y no todas se encuentran completas. La grabación corresponde a Hernán Würth (tenor), Agustín Cullerl (director) y el ensamble del IEM, publicada en: CD Enrique Rivera, *Experiencias musicales*, edición independiente, s/f.

²² Si bien algunas de estas apreciaciones son evidentes en los textos, fueron también comentadas con Rivera en entrevista, 2023.

comienzo tranquilo (n° 1), las siguientes canciones presentan ritmos ágiles y una declamación que prepara el clímax expresivo ya enunciado en la canción n° 8, que coincide con el momento de mayor densidad en la textura musical de la obra y una dinámica que se mueve entre *ff* y *fff*. La canción n° 9, que canta a la muerte con crudas imágenes de desolación, trae consigo la sonoridad de la trompeta, recordando evocaciones del inframundo en la historia de la música presentes al menos desde *L'Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi. Por su parte, el breve poema n° 10 es declamado *a cappella* y en *pp*, coincidiendo con el momento de anticlímax ya mencionado. Las dos últimas pueden entenderse como un retorno paulatino al reposo, tanto por el uso de dinámicas moderadas como por una inferior densidad instrumental. La canción n° 11 se acompaña de piano y platillo, logrando una especial sonoridad que eventualmente podría conectarse con la impresión extraterrenal que proponen los versos elegidos, anteriormente comentada. La canción n° 12 retoma diversos rasgos de la canción n° 1: el tempo en compases de 3/4, 2/4 y similares; el uso de la flauta en sol, corno inglés y clarinete y el carácter tranquilo. Como veremos, estas similitudes pueden interpretarse como un retorno al reposo que también se logra a través del uso de determinadas series dodecafónicas (ver Tabla 1).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Tranquilo	Ágil y percusivo	Declamación expresiva en línea con texto poético, preparación del clímax					Clímax expresivo y clímax de enunciación		Anti-clímax	Retorno al reposo	

Tabla 1: Resumen de la dramaturgia de la obra. Elaboración propia.

2. Procedimientos seriales

La obra es estrictamente dodecafónica; tanto el material armónico como melódico se sistematizan a partir de series. Al contrario de otras obras del período, por ejemplo, las obras de Becerra-Schmidt de mediados de los años cincuenta que se basan en una o dos versiones de una serie, Rivera utiliza numerosas variantes, lo cual habilita diversas combinaciones y posibilita que a nivel melódico la obra alterne constantemente sus motivos, en línea con los frecuentes cambios de tempo, instrumentación y carácter, pese a que las series tienden a ser utilizadas en sentido lineal (ver Anexo 2). En un manuscrito del archivo personal del compositor se reflejan las dos series de mayor protagonismo: la serie original (O) y su retrogradación invertida partiendo en la misma nota con que comienza la serie original, sib (RIsib). También es frecuente el uso de la serie retrogradada transpuesta en si bemol (Rsib), si bien igualmente se hace uso de la serie en su retrogradación original (R) –la cual, por ende, termina en si bemol– y de la inversión de la serie original (I), la cual naturalmente comienza en si bemol. Solamente en la primera y la última canción se utiliza la serie invertida a partir de sol sostenido (Isol#), la cual corresponde a la retrogradación de la serie denominada como RIsib.

Por último, en las canciones n° 5, 8 y 11 –y posiblemente en la n° 7, donde sus cualidades verticales dificultan deducir con certeza la serie utilizada– aparece una nueva serie que comparte rasgos con las otras: las alturas 1, 2 y 6 son las mismas y algunos intervalos parecieran ser inversiones de O o de I, por lo cual podría tratarse de una permutación a partir de un procedimiento que nos es desconocido. He denominado a esta serie Iv por su carácter de “variante” y su cercanía con I. Esta serie tiende a ser utilizada con mayor libertad en la sucesión de tonos. A su vez, las canciones n° 6 (cc. 158-168) y 12 (cc. 330-337) contienen secciones en las que O se utiliza dividida en grupos de tonos, estrategia que podría ser vinculada a la ya mencionada propuesta policordal complementaria de Becerra-Schmidt (Merino 1965) (ver Figura 1).



Figura 1: *La ausencia*, series. Elaboración propia a partir del estudio de la partitura en sus diversas versiones.

Por lo general, las series se utilizan horizontalmente, por lo cual son reconocibles en la partitura. Ya que todas las series comienzan o terminan en el tono de si bemol, este tono cumple la función de delimitar el inicio de nuevas series y frases musicales, contribuyendo a una estructura sintáctica clara, que es visible en la partitura, si bien podríamos preguntarnos si podemos reconocerla por medio de la escucha. De esta forma, el tono si bemol funciona como eje o, podríamos decir, como forma de puntuación. Es importante acotar que Botto señala un uso similar de la misma nota si bemol en la Segunda Sinfonía de Becerra-Schmidt (Botto 1959). Además, es frecuente que Rivera privilegie la serie retrogradada (RIsib o R) en las secciones finales de las canciones, propiciando un retorno al tono original que, como ya mencioné, también era destacado por Becerra-Schmidt como forma de que la obra dodecafónica retorne al reposo, de acuerdo con Webern. Así, como puede observarse en la tabla resumen en el Anexo 2, la última serie en ser utilizada en las canciones suele corresponder a R, Rsib o RIsib (ver Figura 2).

Figura 2: *La ausencia*, cc. 102-107: series simultáneas (O = azul; Rsib = verde; I = rojo; RIsib = amarillo). Manuscrito, AER. Destacado propio.

En el caso de la canción n° 12, la obra utiliza las mismas series que la canción n° 1 y culmina con la serie original retrograda (R), interpretada por el violonchelo solo, retrogradando la melodía inicial de la obra interpretada por la flauta en sol. Con esto, la primera y la última canción comparten su carácter, timbre, tempo y también su sistematización serial y melodías. En 1963, Rivera designaba los poemas de Hernández como “pequeños mundos dialécticos” de estructura simétrica, los cuales “implican tratamientos bastante rigurosos del discurso musical, como son las formas retrogradables en torno a un eje vertical, o invertibles en torno a uno horizontal” (Rivera, en Riesco 1963: 21). Esto podría aludir a la forma de trabajar a partir de las versiones elegidas de la serie original y las simetrías existentes entre las canciones n° 1 y 12 (ver Figuras 3 y 4).

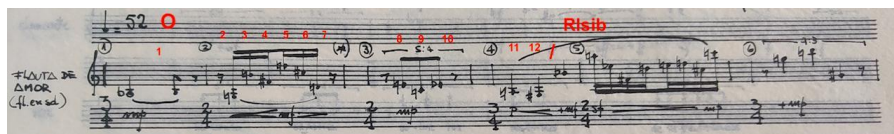


Figura 3: *La ausencia*, cc. 1-6: Inicio con series O y Rlsib. Manuscrito, AER. Anotaciones propias.

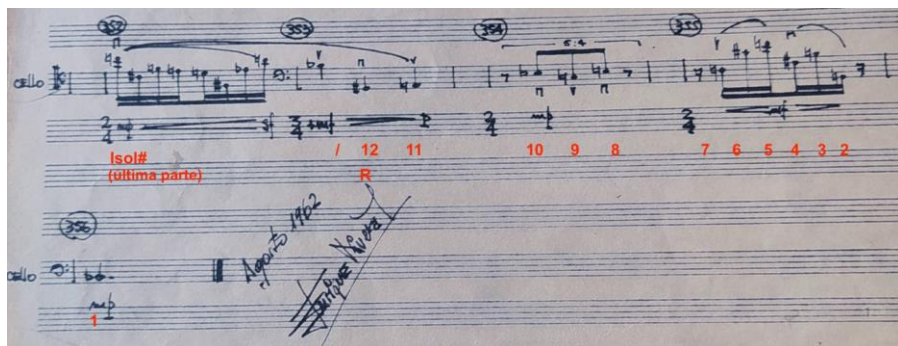


Figura 4: *La ausencia*, cc. 352-356: Final con series Isol# y R (series del ejemplo anterior retrogradadas). Manuscrito, AER. Anotaciones propias.

3. Particularidades performativas

La dramaturgia de la obra se fundamenta en frecuentes cambios en la instrumentación, un tratamiento diferenciado del tempo y la dinámica, a lo que se suma un uso diferenciado de los recursos expresivos de la voz y los instrumentos. Mientras que los instrumentos alternan *legato* y *pizzicato* con efectos tales como *flatterzunge*, trémolos, armónicos, etc., la parte vocal utiliza tres recursos diferenciados: el canto (canciones n° 2, 5 y 9), el “recitativo recto”, entendido como una línea de declamación invariable²³, y el “recitativo curvo”, con una línea de declamación que asciende y desciende por grados cromáticos²⁴. Sin ser idéntica a la propuesta del *Sprechgesang* del *Pierrot lunaire*, la influencia de la escuela de Viena es aquí evidente. El uso diferenciado de la emisión vocal pareciera orientarse hacia las necesidades expresivas de cada poema. Así, por

²³ Manuscrito, AER, p. 8: “Los recitativos rectos o no inflexivos están contruidos sobre una línea de declamación invariable, fijada por el propio intérprete”.

²⁴ Partitura, AER, p. 1: “Los recitativos curvos o inflexivos están contruidos sobre una línea normal de declamación (centro de la pauta) fijada en su altura por el propio intérprete de acuerdo a su registro y a la matización base. Se asciende o desciende por grados cromáticos”.

ejemplo, el poema n° 9 que evoca la ausencia en un clímax de tristeza y desolación, corresponde a un texto cantado, mientras que su extrovertido antecesor, el poema n° 8, corresponde a un recitativo curvo que indica “gritando”. También aquí se ve una semejanza entre las canciones n° 1 y n° 12, ya que ambas corresponden al recitativo curvo.

En línea con este tratamiento diferenciado de las emisiones vocales, en su testimonio de 1963 el compositor afirmaba que el tratamiento vocal se realizó independientemente de la textura instrumental, buscando una “complementación sintáctica”. Es decir: “Cada una de las partes debe tener una lógica propia, una estructura formal independiente, que le permita desarrollarse en el espacio sin entablar relaciones de subordinación sintáctica con la otra. [...] Las dependencias [...] están determinadas por el discurso dramático, que va a fijar los elementos y establecer las normas a usar [...]” (Rivera, en Riesco 1963: 21).

En una entrevista realizada en 2021, Rivera comentaba las circunstancias que lo llevaron a alejarse de la composición, que fueron de índole circunstancial (política-histórica y laboral) pero también obedecieron a cuestionamientos en torno a las posibilidades reales de que la música de vanguardia tuviera el poder de interpelar. En sus recuerdos, destacaba *La ausencia* como una obra que logró una comunicación real con las audiencias:

En cambio la música de vanguardia se me fue empobreciendo en el sentido de que no lograba yo hacer lo que yo quería; una música que fuera a la vez vanguardista, pero que fuera muy potente en cuanto a alcance. De alguna manera con *La ausencia* se dio eso, porque el público, la forma como la acogió el público, la ovación y todo, fue muy impresionante para mí. No era un pli pli pla plu plic, sino que simplemente una música que tenía un contenido, ahí están los poemas de Miguel Hernández, que son muy terribles (Rivera, entrevista, 2021).

Efectivamente, estas consideraciones demuestran que, en esta obra, los elementos musicales y líricos se ponen al servicio de comunicar un mensaje que es tanto verbal como expresivo y apunta a un tema transversal, la pérdida de un ser querido. La dodecafonía opera aquí como una herramienta más, que es utilizada en función de la intención semántica. Naturalmente, hasta qué punto las audiencias se sentirán interpeladas por la obra, es algo que dependerá de las subjetividades de los receptores. Sin embargo, me interesa relevar que la intención sintáctica de la obra es clara y refleja una postura en la que la técnica serial dialoga con los otros elementos constitutivos de la obra para comunicar un mensaje,

Fernando García, *América insurrecta* (1962)

Como ya mencioné, esta obra está dedicada al cuadragésimo aniversario del Partido Comunista chileno. Al momento de escribirla, García era miembro del Taller 44 y posteriormente su biografía también se vería marcada por la dictadura, que lo llevó a exiliarse primero en Perú y después en Cuba. No obstante, desde su retorno a Chile en 1990, García ha sido una figura muy presente en el medio musical chileno hasta hoy. *América insurrecta* es una obra conocida de García, si bien podríamos decir que más conocida es la historia de su polémica recepción en 1962/63 que su factura musical.

En esta obra, la orquesta se utiliza completa, incluyendo clarinete bajo, contrafagot, bronce, piano y arpa, además de cuatro percussionistas que interpretan timbales, temple blocks, platillos, triángulo, tambores militares, tam tam, xilófono y wood blocks. En 1963, García destacaba el carácter ético de la obra:

Desde el punto de vista de la posición del músico ante la sociedad, la obra responde a lo llamado “realismo socialista”, esto es, a una actitud ética frente al arte, de lo que se deduce que hay que ser absolutamente consecuente con la época en que se vive. El lenguaje musical usado debe ser directo, que llegue a quienes la obra está dedicada. Hay que terminar con el distanciamiento entre creadores y público, que ayuda a transformar la música en lujo para

unos pocos. La técnica de composición empleada debe de estar de acuerdo con los avances experimentados por la música. En ese sentido, el uso del tonalismo está fuera de lugar y debe ser reemplazado por el serialismo, en este caso dodecafónico (un tanto libre) (García, en Riesco 1963: 26).

La cita demuestra que el propio García definió su obra como dodecafónica, “un tanto libre”, determinando que esta técnica estaría acorde a los avances de su tiempo. Riesco comenta en la publicación con cierta sorpresa el hecho de que García conectara la dodecafónica con una actitud políticamente comprometida, recordando que esta música estaba proscrita en la Unión Soviética, pero a su vez celebrando que el compositor chileno combinara realismo socialista y dodecafónica desde un ángulo personal (Riesco 1963: 27). Efectivamente, si bien los preceptos del realismo socialista circulaban en Chile al menos desde 1949 (Santa Cruz 1949), en su sonoridad la obra evoca mucho más a *Un sobreviviente de Varsovia* (1947) de Schönberg que a una obra en la estética del realismo socialista. Así, podemos decir que, en búsqueda de un lenguaje actual y comprometido con su época, el autor desarrolló una interpretación propia que no se adscribe a normativas estandarizadas. Para entender a qué se refiere García con un “uso un tanto libre” del serialismo, resulta esencial estudiar la partitura. Esta fue consultada en la Biblioteca de la Universidad de Chile, lo que se complementa con una grabación histórica editada por la Academia Chilena de Bellas Artes²⁵.

1. Texto, forma y sintaxis musical

En su elaboración (ver Anexo 3), García utiliza versos del poema XIX “América insurrecta (1800)” de la cuarta parte del *Canto general* de Neruda, dedicada a “Los libertadores”. A esto le siguen cuatro versos del poema XXXV “A pesar de la ira” (tercera parte, “Los conquistadores”). Los versos del poema XIX evocan el inicio de las guerras de independencia y recuerdan a los representantes del pueblo, “leñadores, hijos sin bautizar y carpinteros”, a los cuales “el traidor y el carcelero” tienen sumergidos. El contenido social se refuerza con la mención a las “manos maltratadas” y los “harapos” desde los cuales emergerán las armas para la lucha. El mensaje es bélico pero optimista. Así, con la adición de los versos de “A pesar de la ira”, García augura: “la luz vino a pesar de los puñales”. Si bien es cierto que el contexto evoca las luchas de la Independencia y las menciones a metales, arados y galopes se ambientan en una época preindustrial, estos naturalmente pueden ser leídos desde los aires de revolución social de la década del 60, más aún al considerar el peso de la figura de Neruda como símbolo intelectual de la izquierda chilena e internacional, a lo que se suma como paratexto la dedicatoria al Partido Comunista.

La obra se estructura en dos partes divididas por un compás en fermata (c. 71). Cada parte tiene a su vez una estructura similar, en ellas, a una sección instrumental le sigue una sección con recitador, a la que se suma el coro (ver Anexo 4). Cada parte se divide a su vez en cuatro secciones, delimitadas ya sea por pausas generales o por finales de frases que cierran en acordes verticales de doce tonos. Cada una de las secciones propone, de diferentes maneras, un crescendo ya sea paulatino o repentino de la densidad instrumental y la dinámica, y logra un clímax que se resuelve al comenzar la siguiente sección. De esta forma, la dramaturgia posee una forma “ondulante”, dentro de la cual existe una constante tensión entre el gesto de *crescendi* hacia un punto de alta tensión y el retorno al reposo. No obstante, los *crescendi* no son todos iguales: Tanto en la Parte 1 como en la Parte 2, la primera y cuarta sección culminan en un *crescendo* mayor y la obra culmina con un *crescendo* en *ffff* que supera la intensidad de los anteriores, tanto por la densidad en la textura como por el uso de *legato* para conducir al *tutti* final, ofreciendo un final exaltado para el verso “la luz vino a pesar de los puñales”, cantado por

²⁵ Véase esta grabación en: https://www.youtube.com/watch?v=aly81SeiU_g. [acceso: 14 de mayo de 2025].

el coro (cc. 130-123). Cabe recordar que la dialéctica entre tensión y reposo es recurrente en los escritos de Becerra-Schmidt (ver Tabla 2).

Parte 1				Parte 2			
Sección 1 cc. 1-18 instru- mental	Sección 2 cc. 19-34 recitado	Sección 3 cc. 34- 45 instru- mental	Sección 4 cc. 45-70 coro	Sección 1 cc. 71-86 instru- mental	Sección 2 cc. 86-98 recitado	Sección 3 cc. 99-127 coro	Sección 4 cc. 127- 132 recitado, coro, orquesta
<i>Crescendo</i> que culmina en acordes de 12 tonos y <i>fff</i>	Dos frases separadas por fermata, <i>cresc</i> hacia <i>ff</i>	<i>Cresc.</i> en sección final hacia <i>ff</i>	<i>Cresc.</i> culmina en acorde de doce tonos. Fermata (c. 71) divide ambas partes	<i>Cresc.</i> al final hacia <i>fff</i>	<i>Cresc.</i> desde <i>p</i> a <i>fff</i>	Mayormente <i>mf</i> , <i>cresc</i> y <i>tutti</i> al final	Culmina con gran <i>tutti</i> en <i>ffff</i>

Tabla 2: Resumen de estructura en ocho secciones musicales. Elaboración propia.

Con su delimitación de frases musicales que corresponden al orden de los versos de Neruda, García logra una estructura clara y reconocible desde la escucha. Esta intención pareciera conectarse con la siguiente cita, en cuyo vocabulario, centrado en aspectos sintácticos y en el objetivo de lograr una nueva música comprensible, la influencia de Becerra-Schmidt es evidente:

Entonces, lo que hay que hacer es buscar un modo de sintaxis que haga comprensible esa nueva música. Hay que buscar los mecanismos mediante los cuales el sujeto que está escuchando sea capaz de distinguir dónde empiezan y dónde terminan las cosas, algo que obviamente les interesaba a todos los músicos que estudiaban y se dedicaban a la música (García, en Carrasco 2017: 110).

2. Procedimientos seriales

Mientras que la elaboración melódica y contrapuntística de la obra de Rivera permite identificar las series utilizadas, *América insurrecta* trabaja ya sea con una distribución espacial o una concentración vertical del total cromático, por lo que, sin contar con bocetos, resulta inviable reconocer un posible ordenamiento serial originario (no necesariamente dodecafónico), si bien no podemos descartar su existencia. En general, la obra se caracteriza por el uso de tres principios²⁶: (1) Un trabajo a partir de células melódicas y tonos aislados y separados espacialmente en términos de registro, lo que logra un lenguaje puntillista que evoca a la música de Webern, explorando el uso de timbres y ritmos diversos y cambiantes. Dentro de las células utilizadas, predominan intervalos de segunda menor y cuarta justa, por ejemplo en la recurrente constelación de reb-do-si-solb.

(2) Una configuración vertical en forma de acordes de doce tonos en los que intervienen todos o casi todos los instrumentos, logrando momentos de gran densidad. En este segundo procedimiento, podríamos sospechar una proximidad a la escuela polaca, por ejemplo, de la obra de Witold Lutoslawski, que Becerra-Schmidt dio a conocer en su taller. Como ya mencioné,

²⁶ Como excepción se puede mencionar que la sección 3 de la Parte 1 corresponde a un ensamble de percusión donde la mayoría de los instrumentos no poseen alturas definidas.

los acordes verticales se utilizan frecuentemente como culminación de frases musicales (Ver Anexo 5 para un ejemplo de estos dos primeros procedimientos).

(3) Por último, y obedeciendo a los desafíos del coro al interpretar este tipo de repertorio (Riesco 1963: 27), en las secciones cantadas se desarrollan melodías de más largo aliento, duplicadas por algunos instrumentos. En estas se utilizan notas repetidas y se privilegian intervalos disonantes, como segundas mayores y menores y séptimas, logrando así una sonoridad menos puntillista y cercana a la atonalidad libre del expresionismo alemán. Por ejemplo, en la sección coral de la parte 1 (cc. 53-55) toda la cuerda, vientos, piano y arpa realizan un unísono en fa sostenido que apoya la entrada del coro. También esta sección culmina en un gran *tutti* de doce tonos, para dar paso a la fermata general (c. 71). En la Parte 2, la sección coral vuelve a ser cercana a la atonalidad libre, usando notas repetidas y triadas que no conforman acordes pensados en sentido funcional (cc. 110-120). También esta sección culmina en bloques cromáticos verticales (cc. 122-127) para dar paso a la última declamación del recitador, que anuncia: “Así, con el sangriento títan de piedra, [...] no sólo llegó sangre, sino trigo”. La sección final consiste en un *crescendo* compuesto por la sumatoria de *ostinati* de diferentes grupos (cuerdas, coro, arpa, vientos) que van conformando paulatinamente el total cromático.

De esta descripción se infiere que no podemos definir esta obra como dodecafónica, pues no usa series de doce tonos para sistematizar su trabajo melódico y armónico. Tampoco ha sido posible distinguir otros procedimientos seriales, por ejemplo, a base de series inferiores a doce tonos. Por existir tres procedimientos que tienen diversas características, más bien podríamos decir que García integra libremente sonoridades que evocan a diferentes vanguardias: un trabajo atonal puntillista y repartido espacialmente, cercano a las sonoridades de Webern; el uso de acordes verticales de doce tonos como recurso expresivo, que hace recordar a la escuela polaca; y la atonalidad libre en las secciones corales, más cercanas a la sonoridad del expresionismo alemán (pre-dodecafónico).

3. Particularidades performativas

García hace un uso diferenciado tanto de la voz humana como de los instrumentos. El recitador consta con secciones en las cuales alturas y ritmos le son sugeridos (a modo del *Sprechgesang*), mientras que en la sección final (c. 127) su declamación es libre y no se escribe en pentagrama. Por su parte, el coro consta de secciones declamadas sobre un ritmo anotado, y secciones polifónicas cantadas de manera tradicional.

A nivel instrumental, en las secciones de gestos solísticos, a cada instrumento se le indican articulaciones y dinámicas particulares (*sfz*, *glissandi*, *frulatti*, etc.), evocando una partitura expresionista. Los instrumentos son portadores de alusiones semánticas, lo cual se manifiesta en la sección 3 de la Parte 1 (c. 34 en adelante) y la sección 1 de la Parte 2 (c. 71 en adelante), donde la percusión alude a galopes (Parte 1) (ver Figura 5); estos en la Parte 2 se amplían a elementos que evocan libremente a la cultura mapuche: los *glissandi* ascendentes de los vientos se asemejan a trutucas, mientras que un patrón rítmico de saltillo inverso alude libremente a músicas binarias mapuches (ver Figura 6). Con estas alusiones, expresadas con libertad inventiva y no en una intención etnomusicológica, la referencia a las clases sociales oprimidas presente en los versos de Neruda se conecta con los pueblos originarios. Con todo, la partitura demuestra que el compositor fue consciente de las posibilidades expresivas de la voz y de la orquesta, las que utiliza para crear una atmósfera expresiva y cambiante. En general, los diversos elementos de la obra se ponen al servicio de un fin expresivo, logrando enunciar con claridad la personal lectura que García hace del texto nerudiano.

Figura 5: *América insurrecta*, cc. 33-36: Alusión a galopes anunciados por el recitador. Partitura, Universidad de Chile.

Figura 6: *América insurrecta*, cc. 74-78: Alusión a música mapuche, patrón rítmico y trutruca. Partitura, Universidad de Chile.

Conclusiones

En la primera parte de este artículo abordé el pensamiento de Gustavo Becerra-Schmidt en torno al serialismo y cómo sus impresiones de un viaje europeo lo llevaron a distanciarse paulatinamente de la composición dodecafónica y a proponer una nueva sistematización para la composición musical, basada en la lógica y las ciencias del lenguaje. Central en esta búsqueda fue el énfasis en la sintaxis musical y el objetivo de lograr que la obra musical fuera capaz de comunicar e interpelar, lo que al pasar los años se conectó con una intención social.

En el Taller 44, por medio de diversos testimonios, observé que estos enfoques podían aplicarse a diversos estilos musicales. En el análisis, me pregunté hasta qué punto sería posible reconocer el sello de la enseñanza de Becerra-Schmidt en dos obras de participantes del Taller

44, estrenadas exitosamente en 1962, cuando las reflexiones del maestro se encontraban plenamente vigentes. En ambos casos, tanto el análisis musical como los testimonios de sus creadores demostraron que para ambos la búsqueda de una sintaxis coherente con el contenido fue central; ambas obras parten de un texto poético leído desde la perspectiva personal de los compositores, que se estructura en frases musicales y secciones reconocibles. Al interior de cada obra, sus diversos elementos constitutivos (alturas, ritmos, timbres, emisión vocal, entre otros) se ponen al servicio de su interés comunicador.

Con respecto a la existencia de procedimientos seriales, el análisis arrojó resultados divergentes. Mientras que *La ausencia* es una obra dodecafónica, *América insurrecta* representa una sonoridad atonal y vanguardista por medio de un uso más bien libre de elementos vinculados a las vanguardias de su tiempo. Desde la escucha, la sonoridad de ambas obras no pareciera ser tan diferente, situación que se refuerza al contar ambas con recitador y hacer uso de declamación, *Sprechgesang*, en general, emisiones vocales diferenciadas. Esto demuestra que un entendimiento más profundo del pensamiento musical de la vanguardia chilena de la década de 1960 solo podrá ser alcanzado en la medida en que lo acompañemos del análisis musical, lo que nos permitirá acceder a una comprensión más profunda de lo que en determinado espacio se entendió por “serialismo” o “dodecafonía”, recordando que García mismo se refiere a su obra como “dodecafónica (un tanto libre)”.

Más allá de eso, el estudio de ambas obras a la luz de las discusiones en torno a la música como lenguaje, desarrolladas por Becerra-Schmidt y abordadas en su Taller 44, nos permitió reconocer similitudes que, sin mediar esta contextualización y comparación, podríamos haber atribuido a poéticas individuales. En ambas obras podemos reconocer el interés en lograr estructuras claras, frases musicales bien delimitadas y momentos de reposo, tensión y clímax preparados para ser percibidos como tales dentro de la dramaturgia general. En ambos casos, el análisis deja la impresión de que todos los elementos (incluyendo el tratamiento vocal, el ritmo, la instrumentación y la forma) tienen una razón de ser y no se introducen para cumplir con una determinada “moda”.

Esto aplica para el uso de la dodecafonía en el caso de Rivera, en que las series se utilizan en el sentido de una sintaxis determinada, por ejemplo, mediante el uso del tono si bemol a modo de puntuación y del uso retrogrado de determinadas series al final de las canciones, intencionando un retorno al punto de inicio/reposo. En el caso de García, los acordes de doce tonos funcionan como demarcación de términos de frases y la obra vive de la dialéctica entre reposo y tensión a través del diálogo entre secciones puntillistas y otras de texturas densas, alternando un uso espacial y vertical del total cromático. En ambos casos, los elementos vinculados a la dodecafonía y la atonalidad libre se integran conscientemente en una dramaturgia que, lejos de ser hermética, busca comunicar.

En este sentido, la música funciona en ambos casos como un lenguaje y supera las críticas que Becerra-Schmidt vertió hacia el serialismo: tanto Rivera en su tratamiento estrictamente dodecafónico como García en su tratamiento libre del total cromático entienden estos recursos como una herramienta más, la cual, en su interacción con otros elementos, contribuye al potencial comunicador de la obra musical. En esta intención, reconocemos el sello de la cátedra de Becerra-Schmidt.

BIBLIOGRAFÍA

ADVIS VITAGLIC, LUIS

1960 “Aplicación de los símbolos lógicos al análisis musical”, *Revista Musical Chilena*, XIV/72, pp. 53-64.

BECERRA SCHMIDT, GUSTAVO

1957 “¿Qué es la música electrónica?”, *Revista Musical Chilena*, XI/56, pp. 27-44.

1958a “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente”, *Revista Musical Chilena*, XII/58, pp. 9-18.

- 1958b “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. II. Ritmo”, *Revista Musical Chilena*, XII/59, pp. 48-75.
- 1958c “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. III. Problemas semánticos, morfológicos y expresivos de la melódica y la horizontalidad musical”, *Revista Musical Chilena*, XII/60, pp. 100-124.
- 1958d “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. IV. Problemas morfológicos, semánticos y expresivos de la polifonía”, *Revista Musical Chilena*, XII/61, pp. 57-81.
- 1958e “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. V. morfológicos, semánticos y expresivos de la armonía”, *Revista Musical Chilena*, XII/62 (1958), pp. 44-58.
- 1959a “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. VI. Problemas de la forma, su somática, su expresión”, *Revista Musical Chilena*, XIII/63, pp. 54-66.
- 1959b “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. Problemas del color, morfología semántica y expresión”, *Revista Musical Chilena*, XIII/64, pp. 71-82.
- 1959c “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. VII y VIII. Problemática de los elementos extramusicales en la música”, *Revista Musical Chilena*, XIII/65, pp. 87-100.
- 1972 “Becerra 1972”, *Revista Musical Chilena*, XXVI/119-120, pp. 8-25.

BOCAZ, LUIS

- 1978 “Música chilena e identidad cultural. Entrevista a Gustavo Becerra”, *Araucaria de Chile*, 2, pp. 97-109.

BOTTO, CARLOS

- 1959 “Lo que pienso de la Segunda Sinfonía de Gustavo Becerra”, *Revista Musical Chilena*, XIII/63, pp. 38-43.

CARRASCO, EDUARDO

- 2017 *Conversaciones con Fernando García*, Santiago: Hueders.

CULLELL, AGUSTÍN

- 2013 “Crónica del histórico conflicto que afectó a la Orquesta Sinfónica de Chile entre el 29 de abril y el 29 de diciembre de 1959”, *Anales del Instituto de Chile*, 32, pp. 135-150.

EDITORIAL

- 1972 “Gustavo Becerra Schmidt”, *Revista Musical Chilena*, XXVI/119-120, p. 3.

FALABELLA, ROBERTO

- 1958a “Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile”, *Revista Musical Chilena*, XII/57, pp. 42-49.
- 1958b “Problema estilístico del joven compositor en América y en Chile. Segunda parte”, *Revista Musical Chilena*, XXII/58, pp. 77-93.

FERRATER, JOSÉ y HUGUES LEBLANC

- 1994 *Lógica Matemática*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

FUGELLIE, DANIELA

- 2018 “Musiker unserer Zeit.” *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*, Munich: text + kritik.
- 2019 “Documentos para una historia del grupo de vanguardia Tonus (1952–1959)”, *Resonancias*, XXIII/44, pp. 133–141. <https://doi.org/10.7764/res.2019.44.7>
- 2021 “¿Institucionalidad alternativa? Las relaciones del grupo Tonus con las instituciones musicales de su época (1947-1959)”, *Corrientes. Circulaciones musicales del hogar a la aldea global*. Actas del X Congreso

- Chileno de Musicología. Gladys Briceño y otros (editores). Santiago de Chile: Fondo Editorial UMCE, pp. 51-56.
- 2022 “Rivera, Enrique”, en: *Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile* <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio/40> [acceso: 5 de diciembre de 2022].
- FUGELLIE, DANIELA y GONZALO MARTÍNEZ (eds.)
2023 “Técnicas seriales en Latinoamérica. Una mirada desde el análisis musical”, *Neuma*, XVI/2 (2023). Volumen completo. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-53892023000200006>
- GARCÍA, FERNANDO y RODRIGO TORRES
1999 “Becerra-Schmidt, Gustavo”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (editor). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 320-326.
- GARRIDO, PABLO
1956 “Nueva visión de las aulas musicales italianas [Entrevista con Gustavo Becerra-Schmidt]”, *Zig-Zag* (3 de noviembre), pp. 133-134.
- GONZÁLEZ GREENHILL, ERNESTO
1985 “Entrevista a Gustavo Becerra-Schmidt (Oldenburg, República Federal Alemana, 19-X-1985)”, *Revista Musical Chilena*, XXXIX/164, pp. 3-11.
- GRANDELA DEL RÍO, INÉS
1997 “Carlos Botto Vallarino, Premio Nacional de Arte en Música, 1996”, en: *Revista Musical Chilena*, LI/187, pp. 11-20.
- GREBE, MARÍA ESTER
1972 “Gustavo Becerra: Ensayista, polemista y teórico”, *Revista Musical Chilena*, XXVI/119-120, pp. 26-35.
- GUISASOLA, DANA
2015 “Cancionero y romancero de ausencias, de Miguel Hernández: la voz y el lector”, IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8660/ev.8660.pdf [acceso: 14 de mayo de 2025].
- HERRERA, SILVIA
2014 “Reconstrucción de un relato musicológico para el compositor Roberto Falabella”, *Revista Musical Chilena*, LXVIII/221, pp. 7-51. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902014000100001>
- 2017 *Tradición, vanguardia y ruptura. El serialismo dodecafónico en Chile*, Valparaíso: Ediciones Universidad Católica de Valparaíso.
- IDDON, MARTIN (ed.)
2023 *The Cambridge Companion to Serialism*, Cambridge University Press.
- JIMÉNEZ ESCOBAR, ALEJANDRO (ed.)
2010 *La música de Fernando García. Arte, ciencia, compromiso*, Santiago de Chile: Patrimonio.
- Karaian, Melikof y JORGE VERGARA
1972 “Algunos aspectos de la posición cultural y estética de Gustavo Becerra”, *Revista Musical Chilena*, XXVI/119-120, pp. 49-59.
- MARTÍNEZ, GONZALO
2017 “Conceptos fundamentales y consecuencias de un ensayo pionero. La influencia de Domingo Santa Cruz en el pensamiento analítico de Gustavo Becerra”, *Neuma*, X/1, pp. 80-107.
- MAYE, HARUN
2010 “Was ist eine Kulturtechnik?”, *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 1, pp. 121-135.

MERINO, LUIS

1965 "Los cuartetos de Gustavo Becerra", *Revista Musical Chilena*, XIX/92, pp. 44-78.

1980 "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia", *Revista Musical Chilena*, XXXIV/149-150, pp. 80-105.

1988 "Bienvenida a Gustavo Becerra", *Revista Musical Chilena*, XLII/170, pp. 87-89.

MORO VALLINA, DANIEL

2019 "Vanguardias musicales latinoamericanas en el discurso oficial de la hispanidad", *Revista Musical Chilena*, LXXIII/231, pp. 39-58. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902019000100039>

NORAMBUENA CARRASCO, CARMEN

2016 El exilio español en Chile (1936-1945)", *Emigración y relaciones bilaterales España-Chile (1810-2015)*, José Manuel Azcona Pastor (editor), Madrid: Dykinson, pp. 131-153.

RAMÍREZ, HERNÁN

2010 "Don Gustavo: maestro, amigo y mentor", *Resonancias*, XIV/27, pp. 6-11.
<http://doi.org/10.7764/res.2010.27.3>

RIESCO, CARLOS

1963 "Octavo Festival de Música Chilena", *Revista Musical Chilena*, XVII/83, pp. 7-36.

SANTA CRUZ, DOMINGO

1949 "Las normas musicales del Comunismo", *Revista Musical Chilena*, V/34, pp. 7-25.

1972 "Prólogo para Gustavo Becerra, músico de su tiempo", *Revista Musical Chilena*, XXVI/119-120, pp. 4-7.

VILA, CIRILO

1997 "A propósito de tiempos pasados y tal vez futuros...", *Revista Musical Chilena*, LI/187, pp. 58-60.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901997018700013>

Entrevistas

Daniela Fugellie y Gonzalo Martínez, entrevista con Luis Merino, vía Zoom, 30 de noviembre de 2022.

Daniela Fugellie, entrevista con Wolfgang Martin Stroh, vía Zoom, 16 de noviembre de 2022.

Daniela Fugellie, entrevistas con Enrique Rivera, Santiago de Chile, 12 de marzo de 2021 y 09 de mayo de 2023.

Daniela Fugellie, entrevista con Hernán Ramírez, Viña del Mar, 11 de agosto de 2023.

Hernán Vázquez, entrevista con Gabriel Brnčić, Buenos Aires, 20 de junio de 2011, registro de audio, UTDT.

Archivos y siglas

Archivo del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires (UTDT)

Fondo Documental Domingo Santa Cruz, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile (FDSC-BNC)

Archivo personal de Enrique Rivera, Santiago de Chile (AER)

Anexo 1: Enrique Rivera, *La ausencia* (1962). Poemas del *Cancionero y Romancero de Ausencias* de Miguel Hernández

<p>1. [Poema 2] Negros ojos negros. El mundo se abría sobre tus pestañas de negras distancias. Dorada mirada. El mundo se cierra sobre tus pestañas lluviosas y negras.</p>	<p>5. [Poema 17] En este campo estuvo el mar. Alguna vez volverá. Si alguna vez una gota roza este campo, este campo siente el recuerdo del mar. Alguna vez volverá.</p>	<p>9. [Poema 29] Ausencia en todo veo: Tus ojos la reflejan. Ausencia en todo escucho: Tu voz a tiempo suena. Ausencia en todo aspiro: Tu aliento huele a hierba. Ausencia en todo toco: Tu cuerpo se despuebla. Ausencia en todo siento Ausencia. Ausencia. Ausencia.</p>
<p>2. [Poema 4] Tus ojos parecen agua removida. ¿Qué son? Tus ojos parecen el agua más turbia de tu corazón. ¿Qué fueron? ¿Qué son?</p>	<p>6. [Poema 22] Cada vez más presente. Como si un rayo raudo te trajera a mi pecho. Como un lento rayo lento. Cada vez más ausente. Como si un tren lejano recorriera mi cuerpo. Como si un negro barco negro.</p>	<p>10. [Poema 39] Troncos de soledad, barrancos de tristeza donde rompo a llorar.</p>
<p>3. [Poema 7] Sangre remota. Remoto cuerpo, dentro de todo: dentro, muy dentro de mis pasiones, de mis deseos.</p>	<p>7. [Poema 26] Escribí en el arenal Los tres nombres de la vida: Vida, muerte, amor. Una ráfaga de mar, tantas claras veces ida, vino y los borró.</p>	<p>11. [Poema 60] Los animales del día a los de la noche buscan. Lejos anda el sol, cerca de la luna. Animal de mediodía la medianoche te turba. Lejos anda el sol, cerca la luna.</p>
<p>4. [Poema 15] Si te perdiera... Si te encontrara bajo la tierra... Bajo la tierra del cuerpo mío, siempre sedienta.</p>	<p>8. [Poema 27] Cogedme, cogedme. Dejadme, dejadme. Fieras, hombres, sombras. Soles, flores, mares. Cogedme. Dejadme.</p>	<p>12. [Poema 73] La cantidad de mundos que con los ojos abres, que cierras con los brazos. La cantidad de mundos que con los ojos cierras, que con los brazos abres.</p>

Anexo 2: *La ausencia*. Tabla resumen

Esta tabla busca sistematizar los elementos más relevantes presentados en el análisis, a fin de representar los elementos sinfónicos y seriales principales de la obra.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Poema	Negros ojos negros...	Tus ojos parecen / agua renovada	Sangre remota. Remoto cuerpo.	Si te perdiera ...	En este campo / estuvo el mar...	Cada vez más presente...	Escribí arenal...	Cogedme, cogedme. Dejádme, dejádme.	Ausencia en todo veo...	Troncos de soledad ...	Los animales del día...	La cantidad de mundos
Emisión vocal	Recitativo curvo	Canto	Recitativo recto	Recitativo curvo	Canto	Recitativo curvo	Recit. Recto / media voz	Recitativo curvo / gritando	Canto	Recit. Curvo	Recit. recto	Recit. curvo
Instrumentación	Fl. en sol Corn ingl. Clarinete	Clarinete Marimba Violín Viola Cello	Violín Viola Cello	Flauta Clarinete Fagot Piano Vibrafono Cello	Fl. en sol Cl. Bajo Corn ingl. Piano Vibrafono	Clarinete Cl. Bajo Corn inglés Fagot Piano Trompeta Violín Viola Cello	Violín Viola Cello	Fl. picc. Clarinete Platillo Vibrafono Violín Viola Cello	Fl. en Sol Cl. Bajo Tromp. Vibraf. Violín	[voz a capella]	Platillo Piano	Fl. en sol sol Corn ingl. Cl. bajo Fagot Cello
Compás (en general irregular)	3/4 2/4 ...	3/8 4/8 3/4 2/4	2/4	4/8 5/8 11/8 9/8...	Tempo flexible	2/4 3/4 ...	3/8 2/8 5/8 ...	3/16	4/8 2/8 5/8 3/8...	5/8 6/8 ...	3/4 4/4 3/4 2/4...	2/4 3/4 4/4...
Articulación / otras	Legato, solo de flauta, carácter tranquilo	Pizz. Percusivo, trémolo	Trémolo	Flatterz, densidad de textura	Legato, canto dialoga con solos instrumentales	Figuraciones indeterminadas rápidas	Stringendo, armónicos	Acordes verticales, densidad de textura	Trompeta evoca la muerte	Voz sola	Sonoridad extra-terrenal, legado	Carácter tranquilo
Dinámica	mp p mf	mf mp	fp mf	f	mp	mf mp	mp	sff ff fff	pp mp mf	pp	ppp p mp	mp p mf
Series	O, Rlsib, Isol# (=Rlsib retrogradada), R	I, Rlsib, Rlsib, O	O, I, Rlsib	O, Rlsib, I, Rlsib, R	O, Rlsib, Combinaciones libres en base a variante Iv	O usada en forma de policordios, Rlsib	Iv?, O	I, Rlsib, Iv	Rlsib, O, Rlsib, I, Rlsib	---	Iv, Rlsib, O, Rlsib	O, Rlsib, O pollicord ios, Rlsib, R
Dramaturgia / forma	Comienzo tranquilo	Ágil y percusivo	Declamación expresiva en línea con texto de cada poema, preparación del climax					Climax expresivo y climax de enunciacón	Anti-climax		Retorno al reposo	

Anexo 3: Fernando García, *América insurrecta* (1962). Poemas del *Canto general* de Pablo Neruda

<p>Poema IV/XIX. “América insurrecta (1800)”</p> <p>Nuestra tierra, ancha tierra, soledades, se pobló de rumores, brazos, bocas. Una callada sílaba iba ardiendo, congregando la rosa clandestina, hasta que las praderas trepidaron cubiertas de metales y galopes. Fue dura la verdad como un arado. Rompió la tierra, estableció el deseo, hundió sus propagandas germinales y nació en la secreta primavera. [...] Patria, naciste de los leñadores, de hijos sin bautizar, de carpinteros, de los que dieron como un ave extraña una gota de sangre voladora,</p>	<p>y hoy nacerás de nuevo duramente desde donde el traidor y el carcelero te creen para siempre sumergida. Hoy nacerás del pueblo como entonces. Hoy saldrás del carbón y del rocío. Hoy llegarás a sacudir las puertas con manos maltratadas, con pedazos de alma sobreviviente, con racimos de miradas que no extinguió la muerte, con herramientas hurañas armadas bajo los harapos.</p> <p>Poema III/XXXV. “A pesar de la ira”. Fragmento. Así, con el sangriento titán de piedra, halcón encarnizado, No sólo llegó sangre sino trigo. La luz vino a pesar de los puñales.</p>
--	---

Anexo 4: *América insurrecta*. Tabla resumen

Esta tabla busca sistematizar los elementos más relevantes presentados en el análisis, a fin de representar los elementos sintácticos y seriales principales de la obra.

	Parte 1				Parte 2			
	cc-1-18 instrumental	cc-19-34 rectado	cc-34-45 instrumental	cc-45-70 coro	cc-71-86 instrumental	cc-86-98 rectado	cc-99-127 coro	cc-127-132 orquesta
Poema	---	Nuestra tierra, ancha tierra...	---	Fue dura la verdad...	---	Patria, naciste...	Hoy nacerás del pueblo...	Así, con el sangriento...
Emisión vocal	---	Declamación, alturas y ritmos sugeridos	---	Declamación rítmica (cc. 45- 47), canto (cc. 52- 70)	---	Declamación, alturas y ritmos sugeridos	Canto	Rectado declamado (c. 127), coro cantado (cc. 128-132)
Instrumentación	Orquesta, varia desde poca densidad a tutti	Diversos instrumentos, diferenciado	Percusión	Tutti, densidad instrumental en general	Maderas, bronces y percusión	Instrumentos, diferenciado y puntillista	Orquesta, varia desde poca densidad a tutti	Tutti, gran densidad instrumental en general
Compás	3/4, regular salvo en c. 16	4/4, segunda frase 2/4 y 3/4	5/8, 7/8, 3/8, etc. (cambiante)	3/4 y 2/4 alternados	3/4	3/4 y 2/4 alternados	2/4, 4/4, 3/4, etc.	4/4
Articulación / otras	Cambiante, diferenciada, puntillista; síncopas y alusión a truncas	Cambiante, diferenciada, puntillista	Alusión a galopes	sfz, glissandi, frulati, instru- mentos duplican coro	Síncopas, alusión a truncas y ritmo mapuche	Cambiante, diferenciada, puntillista	Pizz. arco, etc. Cambiante, diferenciada, puntillista	Diferenciada, vientos legato, cuerdas staccato, arpa gliss.
Dinámica	Desde pp a fff	mp, p, mf, cresc a ff	pp, al final cresc a ff	cresc a fff	pp, al final cresc a ff	p, mp, cresc a fff	mf, sfpp, mf, cresc al final	fff, disminuyendo, ffff
Elementos seriales/atonales	Uso espacial del total crómico y clúster vertical de doce tonos	Uso espacial del total crómico y clúster vertical de doce tonos	[Ensamble de percusión; mayormente alturas indefinidas]	Uso del total crómico y clúster verticales; atonalidad libre para melodías doblaadas (coro e instrumentos)	Uso espacial y en momentos vertical del total crómico	Uso espacial del total crómico y clúster c. 99	Uso espacial y vertical del total crómico; atonalidad libre en secciones con coro	Uso vertical del total crómico hasta gran clúster final de doce tonos, ascenso crómico
Dramaturgia / forma	Crescendo a clústers de doce tonos y fff	Dos frases, cresc hacia ff	Cresc al final hacia ff	Cresc a clúster de doce tonos. Fermata (c. 71).	Cresc al final hacia fff	Cresc desde p a fff	Mayormente mf, cresc y tutti al final	Culmina con gran tutti en ffff

Anexo 5: América insurrecta, p. 4. Ejemplo de uso vertical y espacial del total cromático.

- 4 -

The musical score is for a full orchestral and vocal ensemble. The instruments and voices listed on the left are: Fltas. (Flutes), Obs. (Oboes), C. I. (Clarinet in E-flat), Cls. (Clarinets), Cl. B. (Bassoon), Fgts. (Fagots), C. Fgt. (Cor Anglais), Cors. (Trumpets), Trpls. (Trombones), Trbns. (Trombones), Tuba, Timb. (Timpani), Perc. 2 (Percussion 2), Perc. 3 (Percussion 3), Xilof. (Xylophone), Piano, Arpa (Arpa), Rec. (Recorder), Coros. (Chorus), Vins. I and II (Violins), Vla. (Viola), VC. (Violoncello), and C.B. (Contrabajo). The score is written in 2/4 time and features a complex chromatic texture. A large watermark from the Universidad de Chile is visible across the center of the page.

UNIVERSIDAD DE CHILE
ARCHIVO MUSICAL
FACULTAD DE ARTES

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
102-30

REDA
ANTONIO DELGADO