

Transformación de las estrategias seriales en la música de Gustavo Becerra-Schmidt: 1955-1959

Transformation of serial strategies in the music of Gustavo Becerra-Schmidt: 1955-1959

por

Gonzalo Martínez García
Universidad de Talca, Chile
gmartinez@utalca.cl

El compositor chileno Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010) ha sido considerado uno de los principales compositores dodecafónicos en Chile. Especialmente durante la década de 1950 compuso obras sinfónicas y de cámara que han llamado la atención de los musicólogos y teóricos. Durante esa década viajó a Europa a estudiar la enseñanza de la composición, interesándose especialmente por la didáctica de la dodecafonía. Este trabajo estudia la evolución de sus estrategias de organización de altura entre su viaje a Europa (1955) y 1959, por medio del análisis de fragmentos de obras de cámara para instrumento solo, trío y cuarteto de cuerdas. Se postula que se produjo un proceso de progresiva asimilación y adaptación de índole personal del método dodecafónico en paralelo con una reflexión crítica de las posibilidades de la técnica y de su enseñanza tal como la defendían los compositores europeos identificados con la vanguardia, lo que le impulsaría a buscar nuevos métodos que trascendieran el serialismo, manteniendo el rigor estructural que caracterizó a dicha técnica.

Palabras clave: Serialismo, Dodecafonía, Música Chilena, Organización de altura

The Chilean composer Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010) has been considered one of the main twelve-tone composers in Chile. Especially during the 1950s he composed symphonic and chamber works that have attracted the attention of musicologists and theorists. During that decade he traveled to Europe to study the teaching of composition, becoming especially interested in the teaching of twelve-tone music. This paper studies the evolution of his pitch organization strategies between his trip to Europe (1955) and 1959, through the analysis of fragments of chamber works for solo instrument, trio and string quartet, postulating that a process of progressive assimilation and personal adaptation of the twelve-tone method in parallel with a critical reflection on the possibilities of the technique and its teaching as defended by European composers identified with the avant-garde, which would prompt him to seek new methods that transcend the serialism, maintaining the structural rigor that characterized said technique.

Keywords: Serialism, Twelve-tone music, Chilean Music, Pitch organization

Introducción¹

El compositor Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010) es considerado una de las figuras más

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto Fondecyt Regular n° 1220792 “El serialismo en América Latina como técnica cultural”.

influyentes en el ámbito de la composición de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX en Chile, y ha sido especialmente reconocido como compositor serialista durante la década del cincuenta. Un estudio en detalle de sus estrategias de organización de la altura en este periodo refleja un proceso de progresiva asimilación y adaptación de índole personal del método dodecafónico, en paralelo con una reflexión crítica de las posibilidades de la técnica y de su enseñanza, tal como la defendían los compositores europeos identificados con la vanguardia. Esto le impulsaría a buscar nuevos métodos, siempre desde una concepción de la música como lenguaje expresivo. En parte, fue influido por su estancia en Europa durante 1955, año en el que Becerra-Schmidt estudió la didáctica de la composición en los principales conservatorios y academias de Italia, Austria y España. En dicho viaje parece haber llegado a una conclusión negativa respecto de la enseñanza serial, aunque no necesariamente acerca de las posibilidades compositivas del método.

Quisiera resaltar que existen muy pocos estudios acerca del serialismo en Becerra-Schmidt y ninguno desde la perspectiva de este trabajo, el que surge en el marco del proyecto Fondecyt Regular n° 1220792 (2022) “El serialismo en Latino América como técnica cultural”. Los trabajos más profundos los encontramos en Merino (1965), sobre los cuartetos de cuerdas del compositor, en el que se analizan sus prácticas formales y seriales; y en Herrera (2017), quien abarca la dodecafonía chilena en general, estudiando las técnicas seriales de Becerra-Schmidt en algunos fragmentos de obras. Carlos Botto (1959) analizó brevemente la segunda sinfonía; Karaian y Vergara (1972) reconocieron en la obra de Becerra-Schmidt la presencia de un período que denominaron “dodecafónico”, sin entrar en el análisis de obras. Finalmente, García y Torres (1999) ofrecen una división en etapas estilísticas de la trayectoria del compositor, considerando la etapa desde 1956 hasta 1963 como una fase de predominio del método dodecafónico y su evolución hasta una estrategia personal de generación de la altura denominada “policordios complementarios”, en conjunción con una síntesis de las tradiciones docta, popular y procedimientos de vanguardia, con el fin de producir una comunicación más efectiva con los auditores. Los ejemplos que analizaré en este trabajo se enmarcan todos en este período estilístico.

El presente trabajo pretende demostrar que, entre 1955 y 1959, las obras seriales de Becerra-Schmidt reflejan una transformación desde una técnica basada en el respeto del orden serial, aunque no de manera rígida, a una técnica que sobrepasa el serialismo, la denominada por investigadores chilenos “policordios complementarios” (Herrera 2017, Merino 1965, Karaian y Vergara 1972), técnica que conserva en común con la dodecafonía ortodoxa schönberguiana solamente la permanente presencia del total cromático. Este proceso puede ser entendido desde la perspectiva de las críticas al serialismo que el compositor expusiera en un ensayo publicado en ocho partes entre 1958 y 1959 en la *Revista Musical Chilena* (principalmente en Becerra-Schmidt 1958a, 1958b, 1958c y 1958d).

Becerra-Schmidt y el serialismo

Gustavo Becerra-Schmidt estudió en Chile, fue alumno en el Conservatorio Nacional de Música. Si bien estudió piano y violín, su interés y formación estuvo centrada en la composición, primero con Pedro Humberto Allende y luego con Domingo Santa Cruz. Fugellie (2018a: 15) ha puesto de relieve el conservadurismo de Santa Cruz, quien tenía una muy mala impresión del método dodecafónico. Por tal razón, se explica que Becerra-Schmidt no aprehendiera la dodecafonía de su maestro. De hecho, el compositor recuerda que a principios de la década de los cincuenta en Chile existían: “[...] algunas deficiencias en la presentación de la música contemporánea posterior al expresionismo” (Becerra-Schmidt 1998: 45). Tanto Herrera (2017) como Fugellie (2018a) han señalado la importancia de la llegada a Chile en 1947 del compositor holandés Fré Focke, un ex alumno de Webern, en la diseminación de la enseñanza de la dodecafonía en el país. Sin embargo, no hay evidencias de que Becerra-Schmidt tomara contacto con Focke. Adicionalmente, sabemos por el propio compositor que en 1947 conoció obras seriales de Eduardo Maturana (Becerra-Schmidt 1998: 45), segundo compositor en utilizar esta técnica en

Chile². Las obras a las que se refiere Becerra-Schmidt tienen que haber sido *Aforísticas* y/o *Dos piezas breves y un aire chileno*, ambas compuestas por Maturana en 1947, puesto que en la misma referencia afirma que conoció las obras antes de la llegada de Fré Focke. Según Herrera (2003: 11) esas obras utilizan una dodecafonía estricta.

Es interesante resaltar que Maturana había aprendido el método dodecafónico con Nicolás Slonimsky, quien visitó el país en ese tiempo (Herrera 2003: 9). Solo dos años más tarde, Becerra-Schmidt compuso su primera obra en la que utilizó parcialmente este método: la música para teatro *La Vida del Hombre* (Herrera 2017: 176). Dado que la academia estaba imbuida en la estética neoclásica especialmente favorecida por el Decano de la Facultad de Artes, Domingo Santa Cruz, lo más probable es que Becerra-Schmidt haya aprehendido los rudimentos del método en forma autodidacta, leyendo o consultando con Maturana. Fugellie (2025) menciona que circulaban por Santiago en esa época artículos y libros en los que se podía aprender acerca del método. Por ejemplo, ya en 1949, año de su publicación, se encontraba por Santiago la obra de René Leibowitz *Introduction à la musique de douze sons* (1949) (Fugellie 2018b: 149).

Pero la información que circulaba no se refería solamente a la dodecafonía europea, sino también a compositores latinoamericanos. Por el compositor Juan Allende-Blin sabemos que también circulaba un artículo sobre la obra de Juan Carlos Paz y la partitura de su *Cuarta Composición en los Doce Tonos* (Fugellie 2018a: 18). Es posible, entonces, que Becerra-Schmidt conociera también al menos esta obra del compositor argentino, lo cual no sería menor, dado que en sus composiciones dodecafónicas de la década del cincuenta utiliza mayoritariamente una sola serie en su forma original y retrógrada, de manera similar a la práctica de Paz (Corrado 2012: 137-159).

Finalmente, sabemos que en 1952 Becerra-Schmidt dio por primera vez un curso sobre dodecafonía en la Universidad de Chile (Fugellie 2023).

Becerra-Schmidt viajó a Europa a mediados de la década del cincuenta con el fin de estudiar la didáctica de la composición en los principales conservatorios o centros de estudios. De las cartas que Becerra-Schmidt enviara a Santa Cruz desde Viena y Madrid, y de una entrevista que le realizó Pablo Garrido a su vuelta de Europa, se deduce que estuvo en el viejo continente solamente un año: 1955, y posiblemente algún tiempo en Brasil durante los primeros meses de 1956. Por ejemplo, en carta dirigida a Santa Cruz desde Viena fechada el 13 de mayo (1955a) Becerra-Schmidt informa que lleva poco más de una semana en dicha ciudad y que estuvo tres meses en Italia. Allí conoció a Petrassi, Ghedini y Dallapiccola, este último ya convertido en un compositor serialista. En la misma carta escribe que pretende estar otros tres meses en Viena y realizar viajes cortos a Darmstadt y a Suiza. En la temporada de Darmstadt dicho año ofrecieron cursos Boulez, Henze y Maderna, y se interpretaron obras de Nono, Maderna, Stockhausen y Boulez (*Structures, libro I*) (Iddon 2013: xviii), por lo que es posible que Becerra-Schmidt tomara contacto directamente con las ideas de dichos compositores.

Es muy probable que Becerra-Schmidt haya conocido personalmente a Boulez durante la estadía de más de tres meses que el francés tuvo en Chile en 1954³. En otra carta a Santa Cruz, fechada en Madrid el 29 de noviembre (1955b), informa que permanecería en España hasta el 30 de diciembre, fecha en que se embarcaría para Río de Janeiro, retornando a Sudamérica. Escribe además que en Brasil: “Espero ejercer también [...] la curiosidad que he mostrado en estas tierras”. Más adelante afirma que lo que ha sacado en limpio del serialismo y las técnicas de vanguardia en su viaje son nuevas técnicas, sin entrar en detalles.

Ya que en esta carta asegura que es la segunda que le envía a su exprofesor, y que en ella informará sobre la segunda parte de su viaje, podemos aproximarnos al itinerario de su recorrido: Becerra-Schmidt estuvo entre febrero y abril de 1955 en Italia; entre mayo y julio en Viena; y al menos poco más de un mes en Madrid (fines de noviembre hasta fines de diciembre); y también algún tiempo en Brasil desde enero de 1956. Con respecto a su itinerario

² El primer compositor en usar la dodecafonía en Chile fue Carlos Isamitt en 1939 (Herrera 2017).

³ La estadía duró entre el 23 de abril y el 16 de agosto de dicho año y se realizó en el marco de una gira en la que Boulez actuó como director musical de la compañía teatral Renaud-Barrault. La gira abarcó además actuaciones en Argentina, Brasil y Uruguay (Losada 2021: 6).

en los meses del verano europeo no tenemos información, aunque debe haber estado algún tiempo en París, ya que la copia del *Cuarteto n° 3* está fechada allí.

Sabemos además que Becerra-Schmidt fue bastante prolífero como compositor durante su viaje. En una entrevista que le hiciera Pablo Garrido en 1956, se informa que:

A su regreso Becerra trajo dos obras orquestales, una Sinfonía y un Divertimento, dos Cuartetos de Arcos, una Sonata para Guitarra (que será estrenada el jueves 8 del presente en la Universidad Católica) y algunos estudios para instrumentos de bronce. El presente año ha escrito una Cantata de Cámara para voz y piano sobre “La Entrada de la Madera” de Pablo Neruda (Cantos Materiales) y un trío en forma de variaciones para flauta, cello y piano (Garrido 1956: 43).

Estas afirmaciones plantean algunas interrogantes, puesto que en la carta de Viena (1955a) Becerra-Schmidt informó que esperaba pasar en limpio un nuevo cuarteto. Herrera (2017: 180) fecha la composición del *Cuarteto n° 2* en 1954, y puesto que en el viaje terminó el *Cuarteto n° 3*, existen dos posibilidades: o el compositor llevó consigo en el viaje el manuscrito del *Cuarteto n° 2* y que fuera este el que pretendía pasar en limpio; o que, quizás más lógicamente, se refiriera al cuarteto fechado en París, lo que indicaría que existió un cuarteto que no fue numerado, puesto que Garrido informa que Becerra-Schmidt trajo dos cuartetos desde Europa en circunstancia que solo está fechado allí uno.

Sea como fuere, también se plantea otra interrogante: ¿Este cuarteto fue escrito antes, después o durante la composición de la *Sinfonía n° 1*? Lo anterior no es menor, puesto que ambas obras son dodecafónicas y en las dos Becerra-Schmidt utiliza una misma serie y en el mismo nivel de altura, lo cual contradice la práctica serial de la Escuela de Viena, por ejemplo. Dado que el compositor no menciona su paso por París en la carta de Viena ni que estuviera componiendo una sinfonía, y tomando en cuenta el calendario académico europeo, existe otra posibilidad: que el compositor compusiera dicho cuarteto durante su estadía en Italia y que lo terminara de pasar en limpio en el verano en París, en algún momento entre agosto y octubre de 1955. Esta última posibilidad me parece más plausible e indicaría que el *Cuarteto n° 3* antecedió a la *Sinfonía n° 1*.

El viaje a Europa tiene importancia por varios aspectos. Las evidencias sugieren que durante este Becerra-Schmidt compuso un grupo de composiciones con un carácter de tesis, es decir, con la intención de demostrar que se podía practicar la técnica dodecafónica como parte de un lenguaje expresivo y no como un fin en sí mismo, posiblemente motivado por su confrontación con la crisis del serialismo que se vivía en los círculos de vanguardia. Por lo menos hay tres obras que pueden entenderse en dicho sentido: el *Cuarteto N° 3*, la *Sinfonía N° 1* y las *Variaciones 1956*, para flauta, violoncello y piano. Como he mencionado antes, las dos primeras obras están relacionadas por el uso de una misma serie, pero, además, como espero demostrar, las *Variaciones 1956* también surgieron de esa misma serie, aunque sujeta previamente a diversas operaciones.

La idea de entender estas obras como tesis queda clara si se considera que Becerra-Schmidt acompañó la portada del *Cuarteto n° 3* con el título “Del Viejo Mundo”, lo que según Merino significaba que el compositor: “...trata humorísticamente de satirizar los recursos sin valor idiomático, usados con vicio por los compositores europeos de vanguardia” (1965: 50-51)⁴. En los años posteriores al viaje el compositor plasmó severas críticas al serialismo en un ensayo publicado en varios números en la *Revista Musical Chilena* entre 1958-59 (Becerra-Schmidt 1958a, 1958b, 1958c, 1958d, especialmente), lo que podría entenderse como paradójico, tratándose de un compositor dodecafónico. Su crítica se centró en los siguientes aspectos: primero, rechazo al carácter prescriptivo que en los ambientes de vanguardia europeos se le atribuía a la nueva técnica serial; segundo, el uso del método como técnica en forma indiscriminada, sin intención expresiva ni comunicativa; y, tercero, reservas con respecto a que

⁴ Considerando que en esos años Merino estudiaba con Becerra-Schmidt en el Taller 44, es muy posible que su afirmación haya surgido de conversaciones con el compositor. Agradezco a mi colega la Dra. Daniela Fugellie por esta observación.

el serialismo no tomara en cuenta las constricciones cognitivas de la audición (Herrera 2017 y Fugellie 2023).

Como he señalado antes, Becerra-Schmidt había compuesto música dodecafónica antes de su viaje a Europa. Herrera (2017: 180) proporciona una lista de obras seriales, las que suman seis antes de 1955, incluyendo el *Cuarteto n° 2*, que la autora describe como parcialmente dodecafónico, pues mezcla el serialismo con la técnica de “poliacordios complementarios”. Dicha técnica ha sido definida por Merino de la siguiente forma:

...se divide el total cromático en grupos o poliacordios cuyos componentes sumados den doce, los cuales podrían ser tres poliacordios de cuatro sonidos, dos poliacordios de seis, etc. Si por ejemplo, se tiene un poliacordio “a” y “b”, “a” podría variarse de acuerdo al número factorial de seis, [...]; igual procedimiento se seguirá con “b”, pudiendo después ambos poliacordios intercambiarse de acuerdo al factorial de posibilidades de cada uno de ellos (Merino 1965: 58).

Herrera (2017: 173-176) también estudia esta técnica, realizando una comparación muy interesante con los tropos de Josef Matthias Hauer. Karaian y Vergara (1972: 56-57) mencionan especialmente el *Cuarteto n° 4*, compuesto en 1958, como un punto de inflexión en el uso de esta técnica y sus repercusiones en la forma de las obras.

Desde mi perspectiva, tras el análisis de la definición de Merino expuesta más arriba, se desprende que si se divide el total cromático en hexacordios o en diversos conjuntos, sets o poliacordios que completan entre todos el total cromático y se varía el orden de sus componentes, deja de existir una serie que rija la generación de altura, puesto que lo esencial en la técnica dodecafónica es la existencia de una ordenación previa de las alturas que sirva como generador de las relaciones estructurales y de los materiales de altura. En palabras de George Perle: “El orden específico de las notas es una consecuencia necesaria de la idea de serie como estructura unitaria, cuyos elementos no están diferenciados funcionalmente. Una serie desordenada sería equivalente a la escala semitonal, es decir, sería simplemente una exposición del material tonal disponible” (Perle 1999: 20-21). Por lo demás, el mismo Becerra-Schmidt no consideraba la técnica de los poliacordios como serialista, a juzgar por lo declarado por Enrique Rivera, estudiante del compositor a inicios de la década del sesenta: “[...] por esa época, el maestro se acercaba a algunos principios del serialismo, aunque él mismo no se consideraba un compositor serialista propiamente tal, ya que también incorporaba en sus composiciones el sistema de los poliacordios complementarios” (Herrera 2017: 169).

Los poliacordios, tal como son definidos por Merino y Herrera, pueden ser conceptualizados como conjuntos o sets, desde la perspectiva de la teoría de la música atonal (Forte 1973). Un set es un conjunto no ordenado de elementos cuya plasmación en una partitura y en un momento en específico le da una ordenación generalmente pasajera. Es decir, son definidos por su contenido y no por el orden de las alturas. Otro aspecto específico que debemos considerar es el carácter de “complementarios”. ¿Los utiliza Becerra-Schmidt siempre desde la perspectiva del total cromático? A continuación, analizaré brevemente algunos pasajes de obras de Becerra-Schmidt compuestas en la segunda mitad de la década del cincuenta: *Cuarteto n° 3* (1955), *Variaciones 1956* (1956), *Partita para oboe* (1956, revisada en 2003), *Cuarteto n° 4* (1958) y *Cuarteto n° 5* (1958-59)⁵. He dispuesto las obras en forma cronológica para

⁵ Lamentablemente, existen algunas inconsistencias respecto de las fechas de composición y estreno de algunas obras. Por ejemplo, Torres (1985: 25) indica que el *Cuarteto n° 4* fue compuesto en 1957 y estrenado el 3 de junio de 1958, mientras que tanto Merino (1965: 45) como Herrera (2017: 181) fechan su composición en 1958. Lo mismo ocurre con el *Cuarteto n° 5*: Merino (1965: 45) lo fecha en 1959, mientras que Torres (1985: 28) y Herrera (2017: 181) lo fechan entre 1958 y 1959. Con respecto a la *Partita para oboe* existe también una confusión: tanto Torres (1985: 30) como Herrera (2017: 182) la fechan en 1961, pero la versión impresa que se encuentra en la página web que la Universidad de Oldenburgo tiene dedicada al compositor (Gustavo Becerra-Schmidt. Werke *open score* an der Universität Oldenburg: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan2022/24.pdf>. [acceso: 5 de agosto de 2023]) aparece compuesta en 1956 y revisada en 2003. Por tal motivo he decidido considerar 1956 como fecha de composición.

demostrar el proceso de transformación que se puede observar en las estrategias de generación de la altura del compositor, dentro de su catálogo tradicionalmente entendido como serialista. Tomando en cuenta las características de la música serial, y que el orden de las alturas aparece en una primera instancia como muy relevante, he utilizado como estrategia de análisis la teoría de los conjuntos de alturas (Forte 1973, Lester 2005).

Cuarteto n° 3, primer movimiento

La figura 1 muestra el segundo tema y el desarrollo del primer movimiento del *Cuarteto n° 3*, terminado en París en 1955, según consta en el manuscrito que se conserva. Lamentablemente, la información disponible no permite saber si fue compuesto antes, después o en paralelo con la *Sinfonía n° 1*, en la que utiliza la misma serie, como he señalado. La serie es la siguiente: sol#, la, solb, fa, sib, re, do#, si, do, mi, mib, sol, siendo utilizada solamente en sus formas P0 y R0 durante los cuatro movimientos. Es muy interesante este procedimiento, pues se aleja significativamente de las directrices seriales de la Segunda Escuela de Viena y, como he dicho, se acerca a los procedimientos de Juan Carlos Paz. El segundo tema es ejecutado por el violonchelo mientras los demás instrumentos cumplen un rol de acompañamiento. El criterio para la elección de la segmentación serial muestra una preocupación interválica: tanto la viola como los violines ejecutan segmentos que destacan sobre todo a la tercera mayor y la segunda mayor. A partir del compás 33 la textura se divide claramente en dos componentes: acordes con notas tenidas (casi siempre con segundas menores y una tercera mayor) y el cello con un rol melódico. Esta división de la textura acompaña a la división de la serie en hexacordios: como se señala en el ejemplo, el acompañamiento está compuesto por las alturas 1 a 6 (hexacordio A, set 6-15) mientras que el tema por las alturas 7 a 12 (hexacordio B, set 6-15)⁶. La segmentación por instrumento y la línea del violonchelo demuestran un respeto exacto por el orden de la serie, incluyendo algunas repeticiones entre notas adyacentes (ver Figura 1).

En el desarrollo la situación se altera un poco al introducirse una mayor variedad en el uso serial, manteniéndose el respeto al orden de las alturas de una manera no tan estricta como en el tema 2. El desarrollo es breve y presenta R0 partiendo de su altura 11, ya que el sol (12) del violonchelo actúa como altura pivote entre las series. Observamos la división de la serie en grupos más reducidos que los hexacordios. Hasta la retransición (alzar del compás 51) la textura está dividida en tres componentes: la melodía principal, a cargo del violín uno, presenta los tricordios 11, 10, 9 y 5, 4, 3; los demás instrumentos presentan los sonidos 8, 7, 6, 12. Este último sonido (sol) se aísla entre el violín dos y la viola, alterando el orden serial. El tricordio formado por los sonidos 8, 6, 7, se escucha verticalmente hasta que en el compás 49 aparece melódicamente sin respetar el orden serial. Esto contrasta con la melodía del violín uno que sí respeta el orden, aunque esté dividida en dos tricordios que no son adyacentes. Como se muestra en el ejemplo, la secuencia 11, 10, 9, 5, 4, 3 se repite cinco veces en una suerte de color isorrítmico, pues las duraciones cambian constantemente mientras la secuencia permanece⁷. La retransición presenta la textura dividida en tres componentes: acordes tenidos, conformados por los sonidos 12, 11, 10, 9, 8, 7 (el hexacordio B); dos notas “al aire” conformadas por los sonidos 2, 6; y la melodía del violín segundo que ejecuta los sonidos 5, 4, 3, 1 (conformando el hexacordio A entre estos dos componentes). A partir del primer compás del último sistema se inicia la reexposición retrogradada hasta el compás 1 de la obra, lo cual era una estrategia común en Becerra-Schmidt en la época. Como podemos comprobar en el ejemplo, el compositor demuestra un uso bastante ortodoxo de la técnica dodecafónica en

⁶ Salvo la terminología relacionada con las series dodecafónicas, los conceptos utilizados para el análisis de las estrategias de generación de alturas corresponden a la teoría de conjuntos de alturas (*Pitch Class Set Theory*) expuesta por Allen Forte (1973).

⁷ Becerra Schmidt también utiliza procedimientos isorrítmicos en el desarrollo del primer movimiento de la *Sinfonía n° 1*, en la que emplea esta misma serie en el mismo nivel de altura.

cuanto al respeto al orden serial, comparado con el último Schönberg⁸.

2º Tema

(Omitte 2.)

Hexacordio A

c. 28

Po

Hexacordio B

Desarrollo

Hexacordio: 11,10,9,5,4,3

Retransición

c. 53

Tetracordio
6,7,8,12

Acordes: Hexacordio B

Corcheas: Hexacordio A

Figura 1: *Cuarteto n° 3*, mov. I, cc. 28-53. Tantaku. Biblioteca digital de la Universidad de Chile. Disponible en: <https://tantaku.cl/cuarteto-de-cuerdas-del-viejo-mundo>. [acceso: 11 de mayo de 2024]

Variaciones 1956

Según se desprende de la entrevista de Garrido (1956), esta obra, para flauta, violonchelo y piano, fue compuesta por Becerra-Schmidt a su regreso de Europa. En ella el compositor presenta una nueva estrategia compositiva: si bien hay razones para pensar que el punto de

⁸ Especialmente tomando en cuenta que en la obra del mismo Schönberg el orden de las alturas era algo que podía modificarse, siempre y cuando no fuese al principio de la obra, para dar tiempo al auditor para familiarizarse con la serie (Schönberg 2007: 111, 119). Hacia el final de su carrera, el compositor vienes tendió incluso a segmentar la serie, respetando la configuración en grupos, pero no el orden interno de cada uno de ellos (Perle 1999:157).

partida fue la misma serie de las dos obras anteriores, Becerra-Schmidt la amplió a treinta y una clases de alturas, las que conforman el tema de las variaciones. En este sentido, es posible que Becerra-Schmidt haya tenido en mente el tercer movimiento de la *Serenade op. 24* de Schönberg, el cual utiliza una serie de catorce alturas, pero solo once diferentes, y es precisamente un tema con variaciones. En las variaciones de Becerra-Schmidt, las cinco primeras alturas corresponden a las primeras de la serie del cuarteto y de la sinfonía transpuestas un semitono ascendente. Esto sugiere que manipuló dicha serie para producir la de la nueva obra.

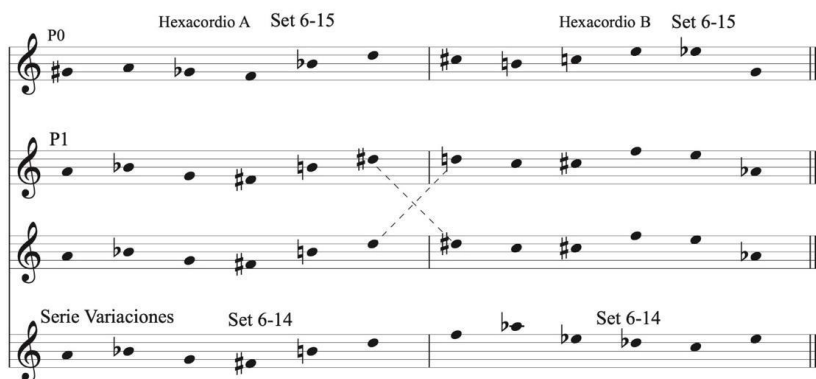


Figura 2: Posible generación de la serie de *Variaciones 1956*. Tantaku. Biblioteca digital de la Universidad de Chile. Disponible en: <https://tantaku.cl/variaciones-1956-para-flauta-y-cello-y-piano>. [acceso: 11 de mayo de 2024].

La figura 2 presenta la posible generación de la serie que sería la base del tema. En el pentagrama superior aparece la serie del *Cuarteto n° 3* y de la *Sinfonía n° 1*. Becerra-Schmidt podría haber transpuesto un semitono ascendente la serie en cuestión y posteriormente intercambiar las notas 6 y 7 (re y re#, respectivamente) para así generar los dos hexacordios 6-14 que compondrían una serie básica. Estas operaciones se muestran en los pentagramas segundo y tercero (ver Figura 2). En el cuarto pentagrama se presenta el resultado de dichas operaciones, que conforma la serie básica de las *Variaciones*. Sus hexacordios se diferencian solamente en una altura de los hexacordios 6-15 que conformaban la serie de las obras anteriores. En el ejemplo se advierte en el pentagrama inferior cómo el hexacordio A es prácticamente idéntico al hexacordio correspondiente de la primera serie, salvo por la transposición y la última altura. En cuanto al hexacordio B, difiere también en una altura, aunque su contenido guarda una ordenación diferente.

En la figura 3 se muestra la serie dodecafónica básica y las series P0 y P5 en el segundo y tercer pentagramas, respectivamente (ver Figura 3). La serie P5 se superpondrá a la serie P0 en la variación 3, que analizaremos más adelante. Ambas series aparecen divididas con una línea punteada para indicar que la división del tema, en dos partes, incide en la división de las series. La primera parte abarca las doce primeras alturas de la serie ordenada, que corresponden a la serie dodecafónica básica, con el añadido de dos alturas repetidas: las que corresponden a los sonidos 6 y 10 (marcados con una x en la figura), conformando un segmento de catorce alturas. La segunda parte abarca los sonidos 15 al 31 de la serie.

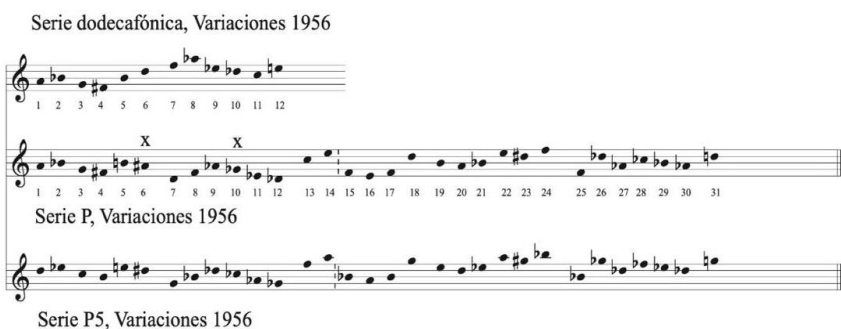


Figura 3: series *Variaciones 1956*. Tantaku. Biblioteca digital de la Universidad de Chile. Disponible en: <https://tantaku.cl/variaciones-1956-para-flauta-y-cello-y-piano>. [acceso: 11 de mayo de 2024].

Antecedente Consecuente

P0

Flauta

Cello

Piano

set 4-23

set 4-27

set 4-23

set 4-27

Figura 4: Tema de las *Variaciones 1956*, cc. 1-8. Tantaku. Biblioteca digital de la Universidad de Chile. Disponible en: <https://tantaku.cl/variaciones-1956-para-flauta-y-cello-y-piano>. [Acceso: 11 de mayo de 2024].

Como podemos observar en la figura 4, tanto por su simetría como por su extensión, el tema refleja constricciones clásicas, a pesar del lenguaje abiertamente atonal de la obra: tema de ocho compases dividido en dos frases simétricas de cuatro compases cada una (ver Figura 4). Esta división en dos frases corresponde a la división de la serie de treinta y una alturas que indicamos más arriba. Si bien Becerra-Schmidt separa las cinco primeras alturas en dos motivos claramente distintos, los auditores que hubieran escuchado el tercer *Cuarteto* y la *Sinfonía* podrían claramente reconocer la referencia a la serie que hemos mencionado, ya que en dichas obras y en las *Variaciones* se distingue perfectamente. En gran medida esto es posible por la relativa transparencia de la textura, en el sentido de estar compuesta por un número pequeño de alturas.

Si señalamos que la frase antecedente consistía en la serie dodecafónica básica más dos alturas intercaladas, faltaría por encontrar la estrategia que utilizó el compositor para generar las alturas de la frase consecuente. En el ejemplo hemos indicado con rectángulos, a manera de hipótesis, una posible explicación: entre los compases dos y tres se expone una forma del set 4-23. En el consecuente, Becerra-Schmidt utiliza dos formas de dicho set claramente resaltadas por instrumentación y registro (flauta y chelo, respectivamente). A continuación

superpone dos formas del set 4-27: una en la flauta (compases siete y ocho) y la otra entre los tres instrumentos (en los mismos compases).

The image displays a musical score for three instruments: Flute, Cello, and Piano. The title is 'Serie P5' for the Flute and 'Serie P0' for the Piano. The tempo is marked as quarter note = 80. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 14, and the second system covers measures 15 to 31. The Flute part (Serie P5) starts in measure 1 with a forte (f) dynamic and continues with some omissions. The Piano part (Serie P0) starts in measure 1 with a mezzo-forte (mf) dynamic and continues throughout. The Cello part is also present, with some measures marked 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p), articulation (pizz., arco, Stacc.), and fingerings. The Flute part (Serie P5) starts in measure 1 and continues with some omissions. The Piano part (Serie P0) starts in measure 1 and continues throughout. The Cello part is also present, with some measures marked 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p), articulation (pizz., arco, Stacc.), and fingerings.

Figura 5: *Variaciones 1956, Variación 3*, cc. 25-36. Tantaku. Biblioteca digital de la Universidad de Chile. Disponible en: <https://tantaku.cl/variaciones-1956-para-flauta-y-cello-y-piano>. [Acceso: 11 de mayo de 2024].

La figura 5 muestra la tercera variación, que se extiende por doce compases, quizás para compensar la aceleración de la indicación metronómica a 80 mm. En ella Becerra-Schmidt superpone dos formas de la misma serie de treinta y una alturas: Entre la flauta y el violonchelo se presenta la serie P5 hasta el compás treinta y tres, para luego continuar solamente en la flauta, mientras el piano expone la serie P0 durante toda la variación (ver Figura 5). En ambos casos se respeta mayoritariamente el orden serial, con las siguientes excepciones: en P5, en la partitura disponible, se omite el sonido 4, pues aparece un re⁹; en el compás treinta, el chelo toca un la#, adelantando un puesto dicha altura, pero esta se mantiene como pedal por dos compases y medio, sobre el cual se continúa el orden serial.

La división de la serie en la textura demuestra que Becerra-Schmidt utiliza las alturas del tema como una serie ordenada de eventos: precisamente cambia de instrumento al terminar de exponer el sonido catorce de la serie, el que marcaba el final de la frase antecedente del tema. P0 continúa con dos alturas omitidas: las que corresponden a los sonidos 17 y 27, si y reb respectivamente. El sonido 17 aparece cambiado por un do (un semitono ascendente de la nota correspondiente). Esto es algo que se repite en varios momentos durante la obra con respecto al mismo sonido. También intercala un mib e intercambia el orden dos veces de dos sonidos sucesivos de la serie (22-21, 30-29). A pesar de esto y considerando que se trata de una

⁹ En el ejemplo he indicado la nota “correcta” puesto que podría perfectamente tratarse de un error de copia: el copista podría haber leído el pentagrama en llave de sol por error. Leído de esta forma, la nota correspondería al si, respetando de esta manera el orden de la serie.

serie de treinta y una alturas, es evidente el respeto en general al orden serial.

Con respecto a P0, podemos ver cómo Becerra-Schmidt no considera la “norma” de evitar notas repetidas: durante cuatro compases ejecuta una figura compuesta por los sonidos 1 al 3, tocando el sonido 4 en la última corchea del compás 28. Inmediatamente continúa con la sucesión de corcheas, pero cambia el modelo, omitiendo los sonidos 5 y 6, y cambiando el orden de los sonidos 7 y 8. Como podemos comprobar, continúa el orden serial repitiendo una línea con los sonidos 8, 7 y 9 a 14. Al igual que con P5, este sonido marca el final de la variación de la frase antecedente del tema. En el compás 33 se cambia otra vez el sonido 17 por una segunda mayor ascendente (sol) y se continúa con la serie hasta el final.

En el ejemplo he señalado con líneas punteadas el paso de la serie entre el piano y el cello. Si bien se omiten algunos sonidos y se intercambian de lugar otros (entre sonidos sucesivos), se aprecia que el compositor mantiene como referencia el orden serial expuesto en el tema. En esta obra Becerra-Schmidt explora la posibilidad de utilizar series con mayor número de alturas y también series transpuestas, algo no muy habitual en su escritura de la época.

Partita para oboe solo (1956, rev. 2003)

Becerra-Schmidt compuso esta obra a su regreso en Chile. Herrera (2017: 177-179) considera que está compuesta según el sistema de policordios complementarios. Por mi parte, quisiera presentar un análisis alternativo en cuanto a la generación de la altura, con el ánimo de complementar la información disponible. En la misma fuente, Herrera relaciona esta obra con el *rondeau* de Guillaume de Machaut *Ma fin est mon commencement*, pues desde el compás 93 se retrograda la música hasta concluir en el principio. Este fue un procedimiento recurrente en la música de Becerra-Schmidt. Lo utiliza por ejemplo en el *Cuarteto n° 3* (Merino 1965) y en la *Sinfonía n° 2* (Botto 1959). La generación de la altura mezcla la utilización de una misma secuencia serial de dos series diferentes: la original (P en la figura 6) y una serie derivada de esta (Sd en la figura 6), con sus respectivas inversiones y el procedimiento de retrogradación antes mencionado (ver Figura 6).

La figura 6 se divide en dos partes: los dos primeros sistemas presentan los compases 1-14, el primero, y 25-30, el segundo, y los últimos cuatro sistemas las series que se muestran en el ejemplo. Durante los catorce primeros compases se presentan P0 e I0, mientras que desde el compás 15 hasta el 24 (no mostrados en el ejemplo) las formas R4 y RI8. Entre los compases 25-30 se presentan Sd P0 y Sd I0, y en los compases siguientes (no mostrado en el ejemplo) hasta el 38 las formas Sd R4 y Sd RI8. Como podemos deducir del ejemplo, las presentaciones de las series original y derivadas son similares: P0-I0. Esto sugiere que Becerra-Schmidt está siguiendo una misma secuencia de formas seriales, lo que efectivamente ocurre hasta el compás 92.

Lo anterior es expuesto en la tabla 1, indicando dos aspectos fundamentales: primero, existe una alternancia entre las dos series utilizadas, como se puede apreciar en la primera columna; y, segundo, que una misma secuencia de formas seriales gobierna la generación de alturas hasta que se inicia la retrogradación total de la música (cc. 92-183) (ver Tabla 1). Volviendo a la figura 6, al final del segundo pentagrama se indican tres notas que están agregadas al orden serial: fa#, re, sib. Becerra-Schmidt utiliza estas alturas como puntos referenciales en el discurso sonoro (especialmente fa# y re), razón que puede explicar la elección de las formas seriales de la serie original, ya que en ella figuran como notas de inicio y fin. La serie derivada conserva el fa# como altura inicial. Ahora bien, a pesar de que sol es la nota final de Sd P0, Becerra-Schmidt no la particulariza en este sentido, manteniendo el re como nota agregada al orden serial. Esto explica gran parte de las notas que interrumpen el orden serial¹⁰.

¹⁰ Además, existen algunas pocas instancias de alturas seriales omitidas localmente y cambiadas por otras fuera de la serie. Por ejemplo, en el compás 27 se omite sol (sonido 7) de Sd I0 y se introduce un fa en su lugar. Como hemos visto, estas pequeñas alteraciones del orden serial son relativamente frecuentes en la música del compositor durante los años cincuenta.

(♩ = 120)

P0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 I0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

c. 1 *p* *mf* *f* *mf* *f* *p*

Sd P0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Sd I0 1 2 4 5 6 x 8 9 10 11 12

c. 25 *mf* *poco accel.*

notas agregadas

P0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

I0

Sd P0

Sd I0

Figura 6: *Partita para oboe*, cc. 1-14, cc. 25-30. Gustavo Becerra-Schmidt. Werke *open score* an der Universität Oldenburg. Disponible en: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan2022/24.pdf>. [Acceso: 5 de agosto de 2023].

Serie	Secuencia de Modos seriales	Compases	Observaciones
Principal	P0+I0+R4+RI8	1-25	
Derivada	P0+I0+R4+RI8	25-38	
Principal	P0+I0+R4+RI8	39-51	
Derivada	P0+I0+R4+RI8	51-67	Con intercalaciones de la altura re
Principal	P0+I0+R4+RI8	68-81	
Derivada	P0+I0+R4+RI8	81-92	
		92-183	Retrogradación de la música

Tabla 1: Secuencia de formas seriales, *Partita para oboe solo*, cc. 1-183. Elaboración propia.

La estrategia de generación de la serie derivada es presentada en la figura 7, a manera de hipótesis (ver Figura 7). Las series presentan hexacordios diferentes, por lo que debemos descartar que Sd P0 sugiera a partir de una permutación al interior de los dos hexacordios de P0. Sin embargo, la serie derivada sí pudo ser generada a partir de tricordios complementarios, los que podrían entonces ser considerados como policordios. En el ejemplo podemos ver que P0 puede segmentarse en cuatro tricordios (t en la figura). Sin utilizar la transposición y solamente intercambiando dos tricordios de cada hexacordio de P0 se puede generar Sd P0, de la siguiente forma: los tricordios a y d (este último retrogradado) se combinan para formar el hexacordio A de la nueva serie; mientras que los tricordios b (retrogradado) y c se combinan para generar el hexacordio B. La simetría de estas operaciones refuerza la posibilidad de la veracidad de mi hipótesis.

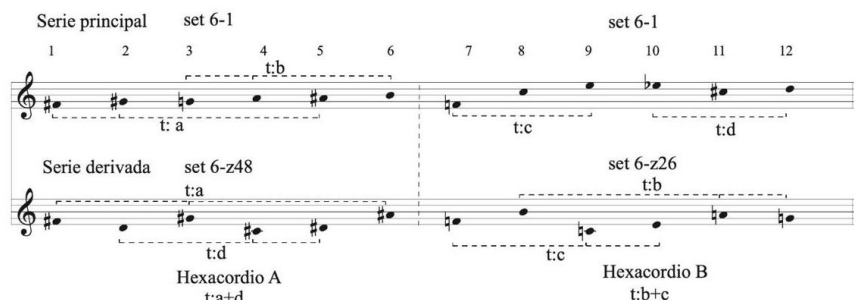


Figura 7: Posible derivación serial, *Partita para oboe*. Gustavo Becerra-Schmidt. Werke *open score* an der Universität Oldenburg. Disponible en: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan2022/24.pdf>. [Acceso: 5 de agosto de 2023].

Lo anterior no elimina la posibilidad de considerar la música que está compuesta por las diferentes formas de la serie derivada como generada por dos polícordios complementarios, sin embargo, dado que la sucesión del total cromático es constante si la consideramos serialmente, creo más acertado considerar la utilización de solo dos series relacionadas entre sí, puesto que no habría mayor variación entre polícordios. Desde mi perspectiva, esta obra evidencia que Becerra-Schmidt continuó explorando la utilización de formas seriales adicionales a original y su retrogradación, lo cual es concordante con el hecho de que tanto las *Variaciones 1956* como *Partita para oboe* fueron compuestas el mismo año.

Cuarteto n° 5 (1958)

El *Cuarteto n° 5* fue estrenado en el Octavo Festival de Música Chilena, a fines de 1962. Herrera destaca, acudiendo a las palabras del compositor Carlos Riesco, "...la flexibilidad con que trabaja la técnica dodecafónica para ordenar las alturas de esta obra, dando por resultado una sonoridad homogénea de gran expresividad" (2017: 174). Desde mi perspectiva, el concepto de "técnica dodecafónica" está utilizado aquí como sinónimo de utilización constante del total cromático, puesto que, como veremos en los últimos ejemplos, no hay una ordenación previa del material cromático a manera de una serie, es decir, de una línea ordenada de eventos.

Las tres últimas figuras corresponden a fragmentos del primer movimiento del *Cuarteto n° 5*, el que, a mi juicio, señala con claridad la técnica de polícordios complementarios. La figura 8 muestra los primeros seis compases de la obra, en la que escuchamos nuevamente una textura claramente dividida entre melodía y acompañamiento. Entre ambos estratos se divide el total cromático en polícordios mutuamente excluyentes, es decir, complementarios. En este caso se trata de formas del set 6-1. El material de la melodía llena cromáticamente la cuarta justa entre fa y sib, mientras que el acompañamiento llena la cuarta entre si y mi. Interesantemente, en los compases 4-6 Becerra-Schmidt repite la textura, pero variándola al intercambiar la función de ambos sets: el que conformó el acompañamiento hace la melodía, en un gesto claro de respuesta a la primera presentación del motivo, mientras que el que compuso la melodía hace el acompañamiento. De esta forma, vemos que el set 6-1 se destaca como elemento estructural de primer orden, configurando dos polícordios cromáticos complementarios que se distinguen por su contenido de altura.

En la figura 9, sin embargo, podemos comprobar que la textura no destaca de la misma forma estos polícordios. Primero, en los compases 10-11 en *sul ponticello* los instrumentos ejecutan en trémolos dos polícordios formados por sets 4-1 que configuran ambos el set 8-1. Segundo, la melodía del violín primero, claramente temática y que utiliza al principio las mismas alturas del polícordio fa-sib, en el compás 10 incorpora la altura si, ampliándose al set 7-1. El violín segundo ejecuta una serie de acordes compuestos por el set 5-1 con lo que se logra la complementariedad cromática.

Figura 8: Cuarteto n° 5: cc. 1-6. Gustavo Becerra-Schmidt. Werke *open score* an der Universität Oldenburg. Disponible en: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan/062.pdf>. [Acceso: 11 de mayo de 2024].

Figura 9: Cuarteto n° 5: cc. 10-15. Gustavo Becerra-Schmidt. Werke *open score* an der Universität Oldenburg. Disponible en: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan/062.pdf>. [Acceso: 11 de mayo de 2024].

Se podría argumentar que la nota si tenida de la viola podría actuar como nota común entre los policordios si se sumara al set 5-1 del violín segundo, pero eso dejaría todavía sin explicar la utilización de los sets 4-1 del principio. Es decir, la estrategia no se basa necesariamente en la utilización de los mismos policordios constantemente, sino que varía según la textura y los gestos que la componen. Desde luego, lo anterior no va en desmedro de su eficacia estructural, pues se trata de policordios que comparten su carácter cromático, lo que asegura una sonoridad similar constante en un pasaje.

La figura 10 muestra precisamente que los policordios varían según las relaciones temáticas y estructurales, en términos de intervalos predominantes o contenido interválico, que Becerra-Schmidt decide utilizar para caracterizar un pasaje. En el ejemplo podemos ver que aparecen cuatro nuevos policordios: dos formas del set 3-6 y una forma de los sets 3-2 y 3-7, respectivamente. En los cuatro primeros compases del ejemplo se alcanza el total cromático, por lo que los policordios son absolutamente complementarios. A partir del quinto compás del ejemplo escuchamos en orden distinto los mismos policordios. Es decir, todo el pasaje está compuesto por los mismos policordios, lo que asegura la permanente presencia del total cromático, pero contrastan claramente con los policordios del inicio de la obra. Finalmente, es interesante resaltar que Becerra-Schmidt no recurre prácticamente en la totalidad del pasaje a la variación del orden de las alturas de cada policordio, lo que asegura una presencia

mayoritariamente constante de la clase de intervalo 2, en sus formas de segunda mayor y séptimas menores.

Figura 10: *Cuarteto n° 5*, cc. 22-29. Gustavo Becerra-Schmidt. *Werke open score* an der Universität Oldenburg. Disponible en: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan/062.pdf>. [Acceso: 11 de mayo de 2024].

Conclusiones

Los ejemplos analizados permiten distinguir una trayectoria que va desde una utilización relativamente tradicional del método dodecafónico hasta un abandono del serialismo para reemplazarlo por una estrategia de generación de la altura, la cual puede ser entendida como policordios, composición con sets o conjuntos. El hecho de dividir el total cromático en grupos y asignarlos a diferentes componentes de la textura, sobre todo si está compuesta de una manera tradicional como melodía y acompañamiento, por ejemplo, es algo usual en la aplicación de la dodecafonía. Becerra-Schmidt se reserva el derecho de modificar el orden de la serie cuando sus necesidades se lo indiquen, lo que se explica por su firme convicción de que el método y la técnica deben estar al servicio de la expresión lógicamente desarrollada.

Esta menor importancia asignada al orden serial explica su inclinación a partir de 1958, aproximadamente, por el abandono del orden serial, manteniendo la rotación constante del total cromático. Existe un cambio notable entre la textura de los cuartetos n° 4 y 5 y las obras anteriores y esto se relaciona, en parte, con lo recién expuesto. En los primeros ejemplos, si lo que sostiene la sintaxis musical a nivel de la altura es el orden serial, y si se ha optado conscientemente por el uso de uno o dos modos de la serie, la textura estará compuesta por un número limitado de alturas, que es lo que ocurre, por ejemplo, en el *Cuarteto n° 3* y las *Variaciones 1956*. Sin embargo, si ya no importa el orden, las alturas podrían repetirse mientras no se intercambien entre los componentes de la textura, lo que permite una textura más densa, y esto es lo que ocurre en los cuartetos n° 4 y n° 5.

Si la utilización de “poli-cordios complementarios” no se mantiene en forma estable, sino que varía la cantidad de sus componentes, quiere decir que se comportan más bien como sets o conjuntos de clases de alturas cuyo uso está constreñido por las relaciones motivico-temáticas y por la voluntad de rotar constantemente el total cromático. Esto desde luego es una forma de entender la estrategia y no pretendo restarle ningún valor a la técnica compositiva de Becerra-Schmidt, pero sí creo que es conveniente plantear la cuestión a fin de que posteriores investigaciones puedan clarificar la terminología que usamos a nivel teórico.

Finalmente quisiera resaltar el hecho de que esta trayectoria del compositor chileno se desarrolló prácticamente en paralelo con la de otros compositores. Considerando al mismo Schönberg, Catherine Nolan (2023: 7) recientemente ha señalado que entre la composición de la *Suite op. 25* (1921-1923) y las últimas obras del compositor vienés se puede apreciar una ampliación de las estrategias de organización de la altura, que fueron desde un extremo que enfatizaba el orden a otro que era sumamente flexible en este sentido. A pesar de este desarrollo,

la influencia del serialismo fue enorme, especialmente al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Con respecto a la música europea de principios de los años cincuenta, Arnold Whittall (1999: 221) la ha conceptualizado como una reacción, a favor o en contra, del serialismo vienés. Si en la primera mitad del siglo XX se constata que ya no hay un lenguaje común y compartido, a partir de 1950 se constata un pluralismo técnico y estético en torno a la música académica. Pero existe un factor común: la herencia del método schönbergiano se plasmó en un marcado interés por la consistencia en las estrategias de organización de la altura, ya fuera en el ámbito del serialismo como en aquellas obras que lo sobrepasan. Es esta herencia común la que ha llevado a conceptualizar como seriales a técnicas que no tienen que ver con una ordenación de eventos, sean estos de cualquier categoría.

Con respecto a esto último, es pertinente mencionar la categorización de Nolan acerca de las diversas conceptualizaciones del serialismo. La investigadora destaca tres: primero, como una sucesión ordenada de objetos, cuando es aplicada al dominio de la altura suele llamarse “dodecafonía”; segundo, como un conjunto de prácticas y una “expansión del concepto serial que llegó incluso a ser considerado como opuesto a la dodecafonía”¹¹; y por último, en sus propias palabras. “...el serialismo puede referirse a una forma de pensar, una filosofía o incluso una ideología que venera el rigor, el orden y la unidad como principios compositivos, al tiempo que los desconecta del estilo o método musical”¹² (Nolan 2023: 3). Si bien la práctica de Becerra-Schmidt en obras como las tres primeras que analizamos en este trabajo puede ser considerada dentro de la primera categoría, al menos hasta 1959 es difícil encontrar una “veneración por el rigor y el orden” sin conexión con el estilo, puesto que el compositor transitaba en dirección contraria, como se refleja en sus críticas al serialismo y su didáctica a finales de los cincuenta. Recordemos que una de sus críticas afirmaba que:

...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 es lógico suponer, expresarse completamente y aun precariamente en ella (en Garrido 1956: 43).

Es muy posible que Becerra-Schmidt haya aprovechado su viaje de 1955 y los años posteriores para “penetrarse” pausada y reflexivamente, sin rapidez, en las posibilidades de la técnica serial y del manejo riguroso, aunque no rígido, de la altura, pues sus estrategias en este ámbito fueron concebidas meramente como un medio para desarrollar un lenguaje expresivo.

BIBLIOGRAFÍA

BECERRA-SCHMIDT, GUSTAVO

- 1958a “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente”, *Revista Musical Chilena*, XII/58 (marzo-abril), pp. 9-18.
- 1958b “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. II. Ritmo”, *Revista Musical Chilena* XII/59 (mayo-junio), pp. 48-75.
- 1958c “Crisis en la enseñanza de la composición en Occidente. III”, *Revista Musical Chilena* XII/60 (julio-agosto), pp. 100-124.
- 1958d “Crisis en la enseñanza de la composición en Occidente. IV”, *Revista Musical Chilena* XII/61 (septiembre-octubre), pp. 57-81.

¹¹ Esta categoría se refiere, a nuestro juicio, al serialismo integral.

¹² “...serialism may refer to a way of thinking, ...philosophy, or even ideology that reveres rigour, order, and unity as compositional principles while disconnecting them from musical style or method”. La traducción es mía.

- 1998 "Los años cincuenta en la música de vanguardia en Chile. Impresiones de un compositor, cuarenta años después, como homenaje tardío a Esteban Eitler", *Revista Musical Chilena* LI/187 (enero-junio), pp. 45-48. DOI: 10.4067/S0716-27901997018700006
- BOTTO, CARLOS
1959 "Lo que pienso de la Segunda sinfonía de Gustavo Becerra-Schmidt", *Revista Musical Chilena* XIII/63 (enero-febrero), pp. 38-43.
- CORRADO, OMAR
2012 *Vanguardias al sur*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- FORTE, ALLEN
1973 *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press.
- FUGELLIE, DANIELA
2018a "Musiker unserer Zeit." *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*. Munich: text + kritik
- 2018b "Festival Pedro Humberto Allende, 4 al 12 de septiembre de 2017", *Revista Musical Chilena*, LXXII/230 (julio-diciembre), pp. 146-162. DOI: 10.4067/S0716-27902018000200146
- 2023 "El serialismo y los alcances de la música como lenguaje en el Taller 44 de Gustavo Becerra-Schmidt". Ponencia presentada en el Coloquio El Serialismo en la Creación, Enseñanza y Discusión Estética Latinoamericana, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires.
- 2025 "La dodecafonía 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", *Revista Musical Chilena*, LXXIX/243 (enero-junio), pp. XX
- GARCÍA, FERNANDO y RODRIGO TORRES
1999 "Becerra-Schmidt, Gustavo", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). 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.
- HERRERA, SILVIA
2003 "Eduardo Maturana. Un compositor del siglo XX", *Revista Musical Chilena*, LVII/199 (enero-junio), pp. 7-38. DOI: 10.4067/S0716-27902003019900001
- 2017 *Tradición, vanguardia y ruptura. El serialismo dodecafónico en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- IDDON, MARTIN
2013 *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KARAIAN, MELIKOF y JORGE VERGARA
1972 "Algunos aspectos de la posición cultural y estética de Gustavo Becerra-Schmidt", *Revista Musical Chilena*, XXVI/119-120 (enero-junio), pp. 49 – 59.
- LESTER, JOEL
2005 *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- LOSADA, CRISTINA
2021 "Pierre Boulez, América Latina y la vanguardia europea después de la Segunda Guerra Mundial", *Musica Theorica*, VI/1, pp. 1-40.
- MERINO, LUIS
1965 "Los cuartetos de Gustavo Becerra-Schmidt", *Revista Musical Chilena* XIX/92 (abril-junio), pp. 44-78.

NOLAN, CATHERINE

2023 “Theorising Serialism”, *The Cambridge Companion to Serialism*. Martin Iddon (editor). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-19.

PERLE, GEORGE

1999 *Composición serial y atonalidad*. Barcelona: Idea Books.

SCHÖNBERG, ARNOLD

2007 “La composición con doce sonidos”, *El estilo y la idea*. Madrid: Mundimúsica, pp. 101-127.

TORRES, RODRIGO

1985 “Catálogo de la obra de Gustavo Becerra-Schmidt. Notas Preliminares, y Catálogo de la Obra Musical de Gustavo Becerra-Schmidt”, *Revista Musical Chilena* XXXIX/164 (julio-diciembre), pp. 16-51.

WHITTALL, ARNOLD

1999 *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.

Manuscritos

BECERRA-SCHMIDT, GUSTAVO

1955a Carta a Domingo Santa Cruz, Viena, 13 de mayo. Fondo Documental Domingo Santa Cruz, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile (FDSC-BNC).

1955b Carta a Domingo Santa Cruz, Madrid, 29 de noviembre. Fondo Documental Domingo Santa Cruz, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile (FDSC-BNC).

Partituras

Becerra-Schmidt, Gustavo

Cuarteto de Cuerdas n° 3. Tantaku. Biblioteca digital de la Universidad de Chile. Disponible en: <https://tantaku.cl/cuarteto-de-cuerdas-del-viejo-mundo>. [Acceso: 11 de mayo de 2024]

Variaciones 1956. Tantaku. Biblioteca digital de la Universidad de Chile. Disponible en: <https://tantaku.cl/variaciones-1956-para-flauta-y-cello-y-piano>. [Acceso: 11 de mayo de 2024].

Partita para Oboe solo. Gustavo Becerra-Schmidt. Werke *open score* an der Universität Oldenburg. Disponible en: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan2022/24.pdf>. [Acceso: 5 de agosto de 2023].

Cuarteto de Cuerdas n° 5. Gustavo Becerra-Schmidt. Werke *open score* an der Universität Oldenburg. Disponible en: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan/062.pdf>. [Acceso: 11 de mayo de 2024].

Bases de Datos

Gustavo Becerra-Schmidt. Werke *open score* an der Universität Oldenburg. Disponible en: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/index.html> [acceso: 11 de mayo de 2024].

Tantaku. Biblioteca digital de la Universidad de Chile. <https://tantaku.cl/partituras>. [acceso: 11 de mayo de 2024].