

LOS CUARTELOS DE GUSTAVO BECERRA

por

Luis Merino



I

Introducción

Dentro de la música chilena actual existe un variado ámbito estilístico, el que abarca desde las técnicas usadas por la más reciente generación de compositores: aleatoria, electrónica, serialista integral, etc., pasando por aquellas derivadas del dodecafonismo clásico (Berg, Schönberg, Webern) hasta las que siguen el canon neoclásico y nacionalista folklórico, no existiendo aun una síntesis, que pudiera definirse como estilo nacional chileno.

Gustavo Becerra ha tenido una trayectoria estilística variada pudiendo distinguirse cuatro etapas dentro de su carrera como creador. Nació en Temuco¹ el 26 de agosto de 1925, ciudad donde inició sus estudios musicales y humanísticos. Más tarde se radicó en Santiago, titulándose de Licenciado en Ciencias y Artes Musicales con mención en Composición. Sus principales profesores fueron Pedro Humberto Allende y Domingo Santa Cruz, en Composición; Armando Carvajal, en Dirección de Orquesta y Alberto Spikin, en piano. En 1946, fue designado profesor auxiliar de la cátedra de Análisis del Conservatorio Nacional de Música de la cual fue posteriormente titular. Enseña Composición en la misma Institución y ha dictado cursos en las escuelas de temporada en la Universidad de Chile.

Ha desempeñado el cargo de Secretario Técnico del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, de 1960 a 1962, y el de director de este organismo. Es miembro de la Asociación Nacional de Compositores, filial en Chile de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC); colaboró en el taller de música electrónica de la Universidad Católica de Chile; miembro de la Sociedad Internacional de Musicología; secretario de la sección chilena de la Sociedad Internacional de Lógica, Metodología y Filosofía de las Ciencias; jefe del departamento de Composición en el Conservatorio Nacional de Música; Director artístico del Canal 9 de la Universidad de Chile. Es conferenciante y colabora en numerosas publicaciones chilenas y extranjeras. En los años 1954 y 1956 viajó por Europa y América Latina estudiando didáctica de la composición musical. En 1963, viajó a París para componer la música del film "Valparaíso" de Joris Ivens; representó en aquella ocasión a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile ante la Sociedad de Musicología, Sociedad de Bibliotecarios, Tribune Internationale de Compositeurs y otras instituciones oficiales relacionadas con música, en París, Londres y Suiza.

Activo investigador, publicó una serie de artículos titulados: "La Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente"² en los que plantea una reforma radical de la enseñanza de la composición; actualmente prepara, con

¹La biografía del autor en este trabajo se basa parcialmente en aquella publicada en el Volumen 8º de la Revista Compositores de América, publicada por la Unión Panamericana. Washington, 1962.

²Revista Musical Chilena, Nº 57 al 62 (1958) y 63 al 64 (1959).

el autor de este trabajo, un tratado sobre gramática musical, utilizando la semiótica como instrumento.

Los cuartetos son la obra principal de este compositor, teniendo este trabajo como objetivo mostrar la evolución estilística de Becerra a través de ellos, para llegar posteriormente a definir su lenguaje.

II

Material

Las obras a estudiarse son:

Cuarteto Nº 1: Allegro Giusto, Interludio dodecafónico, Presto. Edición del Instituto de Extensión Musical (IEM). Compuesto en 1950.

Cuarteto Nº 2: Allegro, Scherzo, Final, compuesto en 1954. En manuscrito.

Cuarteto Nº 3: (Del Viejo Mundo) Agitato, Andante con motto, Presto, Allegro energico, compuesto en 1955 (IEM).

Cuarteto Nº 4: Allegro deciso, Andante, Allegro, Allegro dimolto, compuesto en 1958 (IEM).

Cuarteto Nº 5: Allegro molto, Andante, Furioso, compuesto en 1959 (IEM).

Cuarteto Nº 6: Allegro, Tema con variaciones, Allegro, compuesto en 1960 (IEM).

Cuarteto Nº 7: · = 90, 60, 135, compuesto en 1961. Manuscrito.

Cuarteto Nº 8: En preparación.

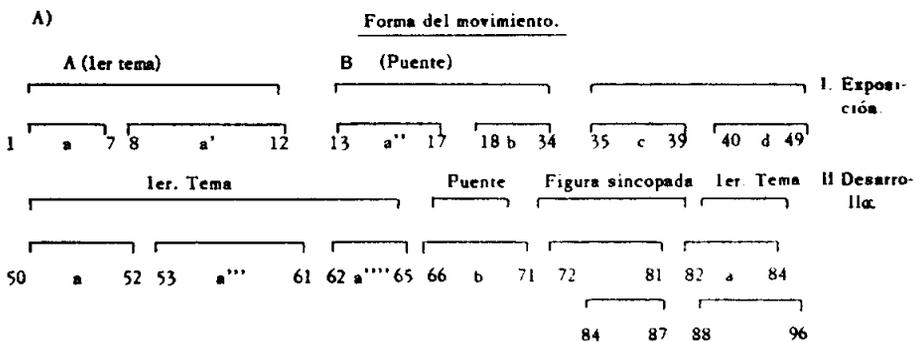
III

Análisis del material

CUARTETO Nº 1

Escrito para estudiantes como obra didáctica, por eso elude muchos problemas difíciles de los instrumentos de cuerda.

Primer movimiento: Formalmente sigue el plan sonata; armonía tonal; usa de preferencia los tonos antiguos eclesiásticos; entre los acordes usados podría citarse el acorde 7ª, dentro de todos los grados de la escala, acordes de 9ª, acordes formados por superposiciones de 4ª o de 5ª, acordes de 7ª con 4ª agregada; también hay elementos politonales, tanto de carácter armónico como polifónico; dentro del ritmo predominan los modos rítmicos barrocos.



Se repite I con algunas variantes

III. Recapitulación

I. Exposición

A. El primer tema está en el tono de Sib . Consta de *a* y *a'*, constituyendo la primera el enunciado del tema como tal y siendo la segunda una cadencia de la sección en el modo frigio de Mi . (Ej. 1).

Ej. 1

1er TEMA

I - VI - VII, II, III, II, V₄, II, VI

B. Esta sección puede subdividirse en dos subsecciones: *a''* y *b*; la primera desarrolla el primer tema de acuerdo a un procedimiento canónico cadenciado en Fa . La segunda, se basa en la alternancia de material derivado del ritmo dáctilo del primer tema con material basado en semicorcheas, terminando el puente en la dominante de $Fa\sharp$.

C. la dominante de $Fa\sharp$ se transforma en el segundo grado de Si menor que es el tono de inicio del segundo tema. Este se puede dividir en *c* y en *d*. (Ej. 2).

Ej. 2

2º TEMA

I_7 $V_7/9$ I $V_7/9$ VI_7 $V_7/3$ IV_9 $II_9/7$ $III_4/3$

La primera en el tono dorio de Si a Si pasando de ahí al tono de Fa en sus últimos dos compases; *d*, es de naturaleza modulante; su melodía principal es llevada por el primer violín hasta el compás 42, siendo repetida por el cello y después por la viola, dando con esto fin a la exposición.

II. Desarrollo

Se basa en el primer tema. Se puede dividir en: *a*, que obra como introducción enunciando el primer tema en el mismo tono en que apareció inicialmente la exposición, siguiendo el uso de la sonata clásica.

a''': desarrolla el tema en Si menor alternando con una figura sincopada enunciada inicialmente por el cello.

a'''': desarrolla el primer tema en el tono de Fa#.

b: menciona³ a una de las subsecciones del puente en el modo frigio de Sol#, junto con la figura sincopada del desarrollo.

a'''''': se enuncia el tema en el cello acompañado por los otros tres instrumentos, los cuales, en forma sucesiva, mencionan una propiedad del primer tema que es la figura anapéstica la que es una transformación del ritmo dácilo () del primer tema en el tono de Do mayor.

a'''''''': enuncia el primer tema en la viola en Re mayor acompañado en forma similar a la penúltima aparición de *a*. El desarrollo termina con una nueva mención del puente, cadenciando en el tono de Mi.

La *reexposición* repite en forma directa la exposición con algunas variantes a continuación de la cual viene una sección conclusiva a partir del compás 145 hasta el final.

³Uso y mención corresponde al estudio de los niveles de lenguaje, en ellos se establece la distinción entre el uso y la mención de una expresión, como por ejemplo si se dice: Juan es mortal

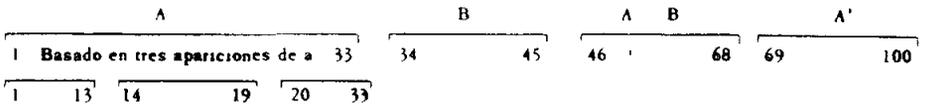
con el que formulamos un enunciado que atribuye una propiedad a una entidad, esta entidad es Juan. Se dice en este caso que el signo Juan es usado; en cambio, si se dice:

'Juan' es un vocablo de cuatro letras

se formula un enunciado, en el cual se atribuye una propiedad a un nombre; el nombre Juan. Se dice en este caso, que el signo Juan es mencionado. Si se aplica una distinción similar en música, se puede establecer que "uso" sería la formulación inicial de la expresión y "mención" sería la repetición de una parte o del total de dicha expresión en una segunda instancia. Así se habla de un nivel "n" del lenguaje que correspondería al uso y diversos niveles superiores n + 1 que sería mención, n + 2 que sería mención de mención, etc. Como bibliografía sobre este punto se puede citar el trabajo:

"Algunos ejemplos musicales del tratado de lógica matemática de Ferrater Mora y Hugues Leblanc", por Luis Merino y Gustavo Becerra (en preparación).

B) Forma del Segundo Movimiento



Tiene forma canción (A-B-A), dodecafónica; la interválica de la serie es 3-8-11-10-10-3-7-10-11-4-2. (Ej. 3).

Ej. 3



A: Se estructura en base a: *a* y *b*, tratados de acuerdo a procedimientos de imitación, apareciendo sucesivamente en violín primero, viola y cello, cerrándose la sección, después de esta última, sirviendo como partícula separativa el unísono sobre el sonido 12 de la serie. (Ej. 4).

a

Ej. 4

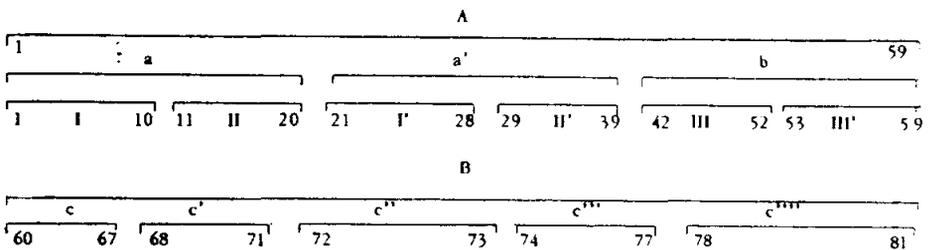
b

B: Sobre un fondo regular de acordes repetidos llevados por violín segundo, viola y cello que se basa en la serie directa, se expone en el violín primero un material basado en la serie retrógrada sobre un ritmo yambico obstinado.

A.B.: se basa esta sección en el material de las dos secciones anteriores; este material va unido por la conectiva "y"⁴ representando esta sección el uso de dicha conectiva lógica dentro de la música.

A. Se recapitula la primera sección.

C) Forma del Tercer Movimiento



⁴La conectiva "y" o conjunción se simboliza por "." colocado entre dos fórmulas. Así se dice, por ej., La fuga y el motete son polifónicos. En el ejemplo arriba citado se diría: "Esta sección consta de A y B".

A'

a'' d a . b b b

82, 91 92 102 103 115 116 129 130 138

B'

c'''''' c'''''''' c'''''''''' c''''''''''''

139 144 145 149 150 152 153 158

A' I (Mención de A')

d' d'' d''' d'''' e b

159 176 177 185 186 197 198 209 210 220 221 235

A

a b

236 I 247 II 259 260 III B 269 270 III 275

c'''''''''' c'''''''''''' c'''''''''''''' c''''''''''''''''

275 278 279 282 SC 283 284 285 288

289 301

A. Se puede dividir en *a - a' - b*, *a* se puede subdividir en I y II en el tono de Do menor, reiterándose *a* en el modo frigio de Mi a continuación. *b*, tiene dos enunciados, uno en el modo frigio de Si \flat y otro en el modo frigio de Re \sharp . Esta sección y todo el movimiento está basada en un compás de 5/8. El uso del compás irregular será un rasgo estilístico de los movimientos finales hasta el cuarteto 6º. (Ej. 5).

Ej. 5

3º MOVIMIENTO

a

piano
por 4 es.

Ej. 6

b

B. Sintácticamente posee la función del segundo tema; se enuncia dos veces en el tono frigio de La \sharp en el primer violín, a continuación del cual aparece en el segundo violín cerrándose la sección con un enunciado en el tono frigio de La, a continuación de lo cual cadencia esta sección en Do \sharp menor.

A'. Funciona como desarrollo de la primera sección agregando un material relativamente nuevo, *d*, el cual está relacionado rítmicamente (con la característica de mención) con *a*.

B'. Se enuncia el segundo tema dentro del tono de Sol \sharp , repitiéndose en La y finalmente en Do \sharp menor.

A''. Sirve esta sección como mención de *A'*.

AB. Se recapitula las primeras dos secciones, cerrando con esto el movimiento más una breve sección conclusiva.

La forma de este movimiento podría encuadrarse dentro del rondó sonata: los procedimientos melódico armónicos son similares a aquellos enunciados para el primer movimiento.

Como evaluación final de este cuarteto se podría hacer notar el eclecticismo dentro de las técnicas, por el uso de dos movimientos basados en la técnica armónico melódica neoclásica, con uno basado en la técnica dodecafónica dentro del cual se aprovecha solamente el modo directo y retrógrado de la serie sin usar los seis modos restantes, ni aprovechando tampoco los recursos de la transposición. Representa a una personalidad en un proceso de búsqueda y experimentación que no ha alcanzado un estilo definitivo.

Cuarteto N° 2.

Se denomina cuarteto "americano", pues consta de tres movimientos basados en danzas americanas que son: jazz improvisado, sajuriana y cueca chilena; sobre este cuarteto no se puede emitir juicio alguno porque está inconcluso y porque está destinado a ser remodelado. El objetivo de esta obra es la anotación de música, por lo general improvisada, de manera que el cuarteto a través de esta notación, pueda ser improvisado.

Cuarteto N° 3.

Este cuarteto fue compuesto en 1955. Su nombre "Del Viejo Mundo" se origina en el hecho de que en él se trata humorísticamente de satirizar los recursos

sin valor idiomático, usados con vicio por los compositores europeos de vanguardia. Revela la personalidad creativa del autor a través de un lenguaje cada vez más personal, desapareciendo el eclecticismo del Cuarteto 1. Posee gran rigor formal; el 1º, 3º y 4º movimientos se basan en plan sonata con variantes, agregándole nuevos recursos tales como la recapitulación basada en la exposición retrogradada. Es de técnica dodecafónica rigurosa, basándose todos los movimientos en la misma serie y aprovechando de ésta el modo

CUARTETO III

Ej. 7

1 9 11 5 4 11 10 1 4 11 5

directo y retrógrado, sin usar los seis modos restantes, al igual que el 2º movimiento del Cuarteto 1. (Ej. 7). Se observa una fuerte influencia del pun-

Ej. 8

1 2 3 5 10 11 12

tillismo weberniano en la distribución serial oblicua (Ej. 8), usando también la distribución vertical y la distribución mixta. (Ejs. 9 y 10).

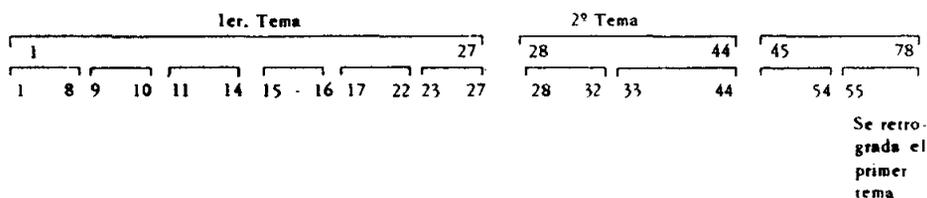
Ej. 9 2º MOV.

Ej. 10 1º MOV.

1 2 3 4 7 8 10 11 12

D)

Forma del Primer Movimiento



A. Predomina la distribución oblicua de la serie; esta sección consta de pequeñas subsecciones yuxtapuestas las que tienen como factor común la serie y diferente el ritmo, la distribución y la tesitura que se le aplica; a partir de la segunda subsección es preciso destacar un recurso que será característico en los cuartetos siguientes, y que es el obstinado que actúa como fondo regular sobre el cual se va planteando lo irregular.

B. Contrasta con la anterior en la distribución serial, la que en este caso, es parcialmente horizontal.

A'. Se subdivide en *c* y *a'*; *c* está basada en la serie retrogradada, *a'* es la retrogradación de *a* desde el compás 1 hasta la mitad del compás 19.

Forma del 2º movimiento.

Se basa también en una distribución oblicua polifónica y armónica de la serie; actúa como elemento unificador el ritmo en base a pequeñas células que van actuando como constantes, además de constantes métricas, variando su distribución a través de los instrumentos y siendo acompañadas a veces por otras figuras rítmicas; además de esto, existe una breve retrogradación a partir del compás 57 en base al material enunciado desde el compás 1 al 7.

Dentro de las figuras rítmicas que pueden observarse se tiene:



Esta se puede observar en el compás 2 y 7



en los compases: 11, 13, 15, 17, 22, 26, 31

Ej.13

Ej.14

Ej.15

Ej.16

Ej.17

Ej.18

Ej.19

y en los compases: 35, 39, 44, 48, 50 y 53.

2.-

Aparece en compases 1, 6, 52 y 59

3.-

Compases 5, 10, 25, 27, 30, 42, 58 y 87

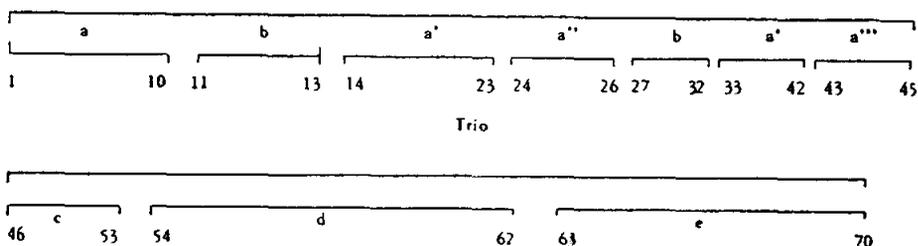
4.-

Compases 9 y 14

5.-

Aparece en compases 9, 24, 17, 28, 33, 37 y 56

E) Forma del Tercer Movimiento
Scherzo



Se estructura de acuerdo al plan scherzo-trío-scherzo.

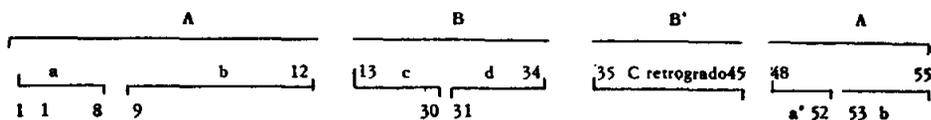
Scherzo: Se estructura en base a: *a* y *b* de manera tal que puede haber *a* sin haber *b*, pero no hay *b* sin *a*, lo que correspondería a la conectiva lógica "si entonces" ($b \supset a$). (Ejs. 20 y 21).

Trio: Se subdivide en tres secciones contrastantes entre sí y con aquellas del scherzo. En estas tres secciones se encuentra una fuerte homogeneidad rítmica dentro de cada una de ellas; la segunda sección menciona las propiedades rítmicas de *a*; la tercera, menciona la distribución del 1.er tema del 1.er movimiento.

Scherzo: reexpone en forma directa con ligeras variantes la primera aparición del scherzo, a partir del compás 17.

Forma del Cuarto Movimiento.

F) Forma del Cuarto Movimiento



A. Se estructura en base a: *a* y *b*.

B. Se subdivide en *c* que se basa en un material melódico enunciado por el 1.er violín al que sigue una sección predominantemente rítmica en semi-

corcheas que conduce a un fortísimo que culmina en el compás 28, el cual obra como clímax del movimiento y de la obra.

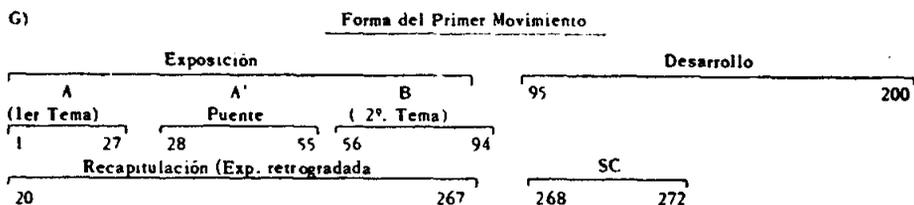
B'. Retrograda a "c" a partir del compás 21 hasta el 14.

A'. Reexpone en forma directa a a' con algunas variantes.

Cuarteto iv.

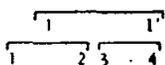
Este cuarteto y los que siguen, revelan la personalidad del autor en plena posesión de sus recursos; su lenguaje se define claramente dentro de los planos sintáctico y semántico; en lo formal, los rasgos no se diferencian de los cuartetos anteriores, pero en algunas fases de su estilo va a diferir de ellos especialmente dentro de lo contrapuntístico y lo canónico del cual va a usar toda la gama de procedimientos. En este cuarteto, el dodecafonismo usado en el cuarteto tercero evolucionará hacia un uso del total cromático como repertorio, sin ceñirse a una sucesión obligada de los sonidos, con lo cual plantea una síntesis entre el sistema tradicional del uso del repertorio de sonidos con la técnica de los doce tonos; de esta etapa saldrá el sistema policordal complementario que constituirá el aporte del autor a la técnica serial.

Los movimientos finales, además de cumplir la función que tradicionalmente tienen en la forma, sirven como resumen de los movimientos anteriores y teniendo con ellos un nivel $n + 1$ de lenguaje.

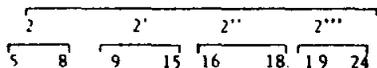


A. Consta de a y b

a. Consta de compás

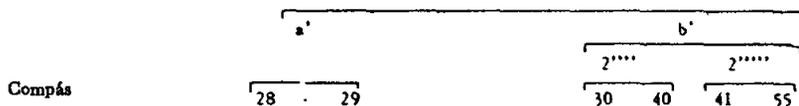


b. Consta de compás



Las sucesivas reiteraciones de 2 se van haciendo con trocamiento de partes y su transposición ascendente.

B. Es del tipo transformativo con respecto al primer tema; se puede subdividir en a'



c. Se subdi-

vide en compás



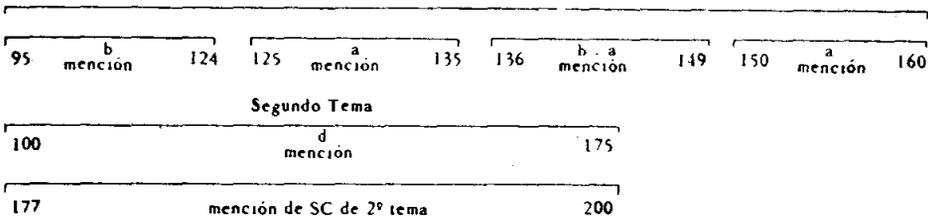
c: se basa en un motivo cuyo sujeto (3) lo enuncia la viola siendo imitado por violín II, violín I y violón.

d: se basa en (4) enunciado dos veces; la primera del compás 76-82 y la segunda del 83-90.

Desarrollo: se puede subdividir en dos secciones, la primera que es mención del primer tema, la segunda, que menciona el segundo tema, más una breve mención de la sección conclusiva del primer tema (compás 25-27).

H)

Primer Tema



Reexposición: se subdivide en la reexposición de la segunda idea retrogradada desde el compás 203-239 a la que sigue la reexposición retrógrada inversa de la primera idea (compás 1-24) cuyo eje de inversión se ubica entre

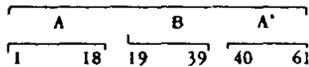
violín II y viola y entre



II movimiento: este movimiento muestra una fuerte influencia en lo melódico del canto judío, el que será característico de los movimientos lentos en los cuartetos V y VI. (Ej. 22).

Se puede dividir en

1)



A: se enuncia la melodía judía en la viola

B: se subdivide en compás

a
20-30
desarrollo de
1 motivo de la
melodía de a

b
31-40
se desarrolla la figura de
acompañamiento que apa-
rece en el compás 2 acom-
pañado de 1 material basa-
do en semicorcheas.

Ej. 22

2º MOV.



A'. Se reexpone la melodía de A, sucesivamente por violín I, cello, violín II y viola, con interpolación de material derivado de la sección central, siendo así A' predicción de A y B.

III Movimiento: se puede dividir en compás

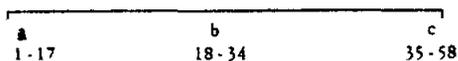
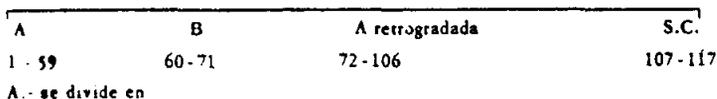


A. Se estructura en base a la yuxtaposición de siete motivos. El 1º en el compás 1, 2º en el compás 2, 3º en el 3, 4º en el 6, 5º en el 7, 6º en el 14 y 7º en el 23.

A'. Reexpone los motivos de A repitiéndolos en orden similar con interpolaciones agregadas.

IV Movimiento: se puede dividir en

J)

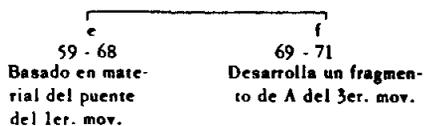


a: consta de 1 (compás 1-7) con un pequeño desarrollo del motivo que enuncia la viola en el segundo compás (compás 8-12) y 2 que sirve como cadencia.

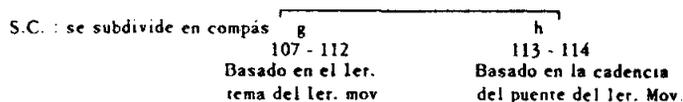
b: se basa en un ritmo que deriva del primer tema del primer movimiento.
 c: desarrolla 1 (compás 38-45) y 2 (compás 45-50).

B. Esta sección está en metalenguaje con respecto a los movimientos anteriores. Se subdivide en:
 compás

K)



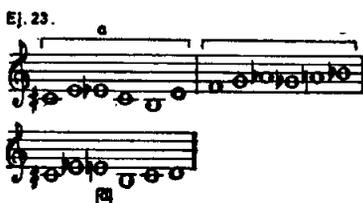
A.- se retrograda A del compás 34 - 1



Cuarteto v.

En sus rasgos generales sigue al cuarteto III, pero en lo referente al repertorio de sonidos se basa en el sistema policordal complementario, sumando sus componentes 12 tonos y variando las series y subseries según el factorial de

posibilidades de las subseries más el factorial de intercambios y de acuerdo a un mínimo de compatibilidad temática interválica. El método de proceder en esta técnica sería el siguiente: se divide el total cromático en grupos o policordios cuyos componentes sumados den 12, los cuales podrían ser tres policordios de cuatro sonidos, dos policordios de seis, etc. Si por ejemplo se tiene policordio *a* y *b*, *a* podría variarse de acuerdo al número factorial de 6, una de cuyas posibilidades se ve en ejemplo 23; igual procedimiento se seguiría con



b, pudiendo después ambos policordios intercambiarse de acuerdo al factorial de posibilidades de cada uno de ellos; así por ejemplo, el policordio *a* en su posibilidad 1 es posible de combinar con el policordio *b* en toda su gama de posibilidades. Este sistema encierra un ámbito riquísimo de aprovechamiento y carece de las limitaciones del dodecafonismo. El uso de la cantilación judía en los movimientos lentos la que, según dice el autor es la que más se acerca a la técnica de los 12 tonos, muestra una similitud con Bela Bartok, por el uso que este último hace de las cantilaciones búlgaras, también de origen oriental. La influencia de este último, podría encontrarse también en el aspecto del color armónico, en el ritmo y en el uso de procedimientos canónicos; pero aunque Becerra plantea un enfoque formal similar en general, es diferente en algunos recursos como aquellos usados en las recapitulaciones, ya mencionadas, y la función de los movimientos finales.

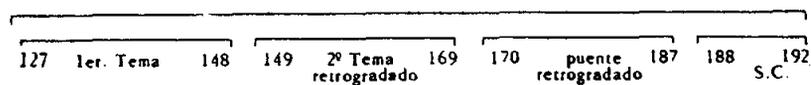
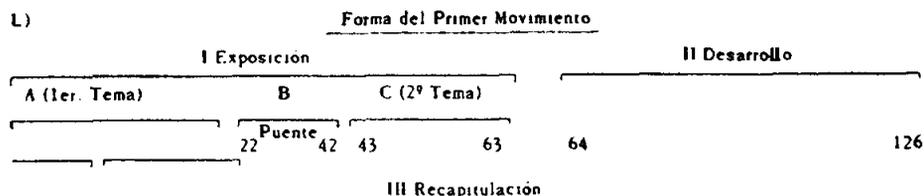
En el color instrumental plantea una notación propia que añade a la notación tradicional una sistematización sinóptica y analítica de las posibilidades sonoras de los instrumentos de cuerdas según las propias palabras del autor, la que provee al compositor de una herramienta de control que le permite usar el color como recurso de composición.

CONTROL DE ATAQUE Y COLOR

Pauta convencional corriente

Ej. 24





I A. La subsección a se puede dividir en 1 4-7
compás 1-3 1' (1 inverso)

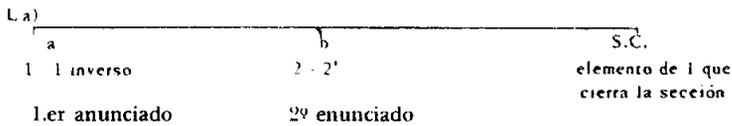
zona de transición (c. 8-10). (Ej. 25).

Ej. 25

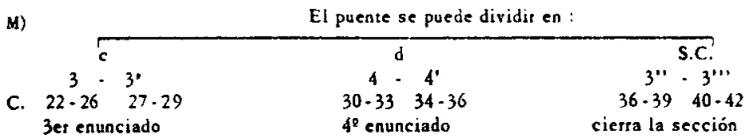
Policordio 1º Policordio 2º

b. Consta de un material basado en un ostinato de acordes, llevado al comienzo por el violín II y una trayectoria lineal llevada por el violín I; su distribución policordal es similar a a; después de una segunda aparición

el compositor termina esta sección con la reiteración del primer elemento de 1. La trayectoria del pensamiento de esta segunda sección quedaría entonces así:

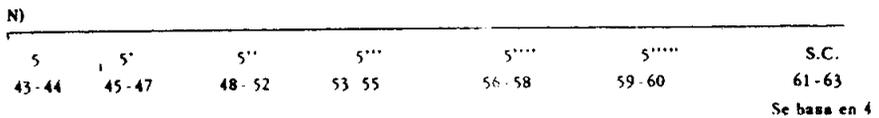


B. Cumple la función de puente, contrasta en el aspecto rítmico con A, no existiendo aquí la regularidad en base al tresillo como en 1, o la irregularidad casi espasmódica de 2, no poseyendo los grandes desplazamientos de 1, sino que tiende a un desplazamiento en grados conjuntos.



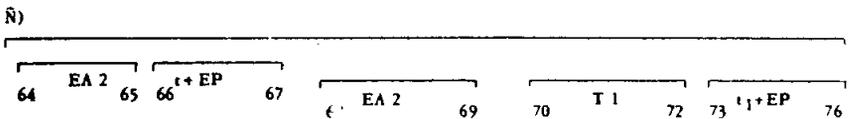
En este cuadro y en el anterior se observa la técnica del pareamiento, recurso muy usado por el compositor, que ya había aparecido en el cuarteto tercero.

C. Segundo tema. La simplicidad rítmico-melódica del segundo tema produce un contraste muy marcado con las secciones anteriores. Se puede subdividir en:



II. Desarrollo: se puede dividir en 4 secciones.

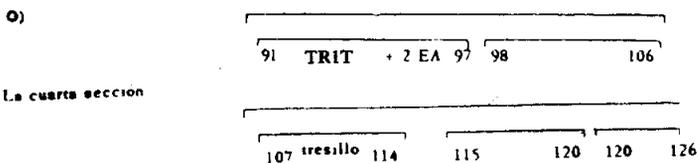
Primera sección: se basa en el elemento acordal de 2 (E.A.2); en la trayectoria de 1 (T 1) y elementos del puente (E.P.). Así se tiene



Segunda sección: se divide en dos subsecciones: una del compás 77 al 84 basada en el tresillo de 1, otra basada en el primer elemento de 1, extendiéndose del compás 85 al 90.

Tercera sección: combina el trino que se usa como transición entre a y b (T.R.1 T.) con el segundo elemento de a (2Ea).

La segunda subsección da un nuevo desarrollo en base al tresillo del primer tema siendo una mención de éste. Esta sección quedaría así:



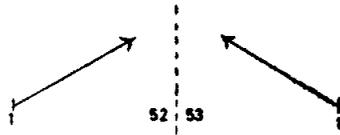
La primera subsección se basa en el tresillo de notas repetidas en la transición de *a* a *b*; la segunda se basa en el trino de la misma transición y en notas repetidas desarrolladas de otra manera que en la primera subsección. La subsección siguiente retrograda la anterior.

III. Recapitulación: Se subdivide en 1.er tema recapitulado en forma directa (127-146).

Puente y segunda idea recapitulados en forma retrogradada (146-187). Sección conclusiva (188-192).

II Movimiento.

Este movimiento se basa en una melodía de fuertes caracteres hebraicos, basado en policordios similares a los del primer movimiento. La forma de este movimiento se podría representar vectorialmente de la siguiente manera:



La parte que va del compás 53 al final retrograda la que va del 1 a 52. En este último se encuentra el punto apical del movimiento al cual se arriba por medio de la complicación creciente, a través del gradual aumento dinámico y de recursos canónicos que se van produciendo a medida que se acerca el punto apical.

Se puede dividir en las siguientes secciones: una que se extiende del compás 1 al 6 en el que se expone la melodía dentro de una textura de melodía acompañada y otra del compás 7 al 52, que se desarrolla dentro de una textura imitativa basada en motivos de la melodía expuesta en la sección anterior. Se puede subdividir en:

- P)
- | | | | | | |
|------------------------------|-------------------------------|--|-------------------------------|------------------------------|--|
| 7 11 | 12 15 | 16 20 | 21 26 | 27 31 | 32 36 |
| canon entre violín I y cello | canon entre violín II y viola | desarrollos diferentes en violín I y cello | canon entre violín II y viola | canon entre violín I y cello | canon entre violín I, viola y violín II. Menciona el motivo principal de la melodía en ritmo similar al de las subsecciones anteriores |

- Q)
- | | | |
|-------------------------------------|--|--|
| 37 40 | Climax
41 47 | 48 52 |
| Canon entre los cuatro instrumentos | Motivo en cello acompañado por notas repetidas en los 3 instrumentos | Canon entre violín I y violín II en forma directa, usándose el mismo sujeto pero inverso entre cello y viola. Zona de máxima velocidad rítmica |

III. *Movimiento*: rítmicamente se basa en una serie de compases (3/4, 4/4, 5/4 y 7/4); los policordios son similares a los movimientos anteriores, dándole un sentido unitario a la obra considerada en su totalidad.

Forma: Se acerca al tipo del lied sonata

a'''''' se inicia a partir del compás 77. Se trata de un doble canon entre violín I y II, y el otro por cello y viola.

e : se desarrolla el elemento acordal de a'' , el vector, y el elemento acordal de b del primer tema del primer movimiento.

a'''''''' basada en el vector tratado en canon por imitación inversa; aquí los saltos se unen por glisandos.

B' . A partir del compás 108 retrograda el 2º tema, estando esta sección en nivel $n + 2$ con respecto al II movimiento y $n + 1$ con respecto a la primera aparición de esta sección en el 3.er movimiento.

Sección conclusiva: Se basa en la yuxtaposición de la retrogradación de a y la cita del primer tema del primer movimiento, cerrando con esta alusión metalingüística la obra entera.

Cuarteto vi.

Con este cuarteto se cierra parcialmente la línea iniciada con el Cuarteto IV; después de esta obra el compositor buscará nuevos rumbos en su creación. En éste alcanza un alto grado de complejidad formal, haciendo uso en el segundo movimiento de un procedimiento no usado hasta ahora, el de tema y variación. Esta obra es contemporánea de la Segunda Sinfonía y ambas tienen un mismo punto de partida, el Gamelán Javanés, llamado Puti Puti Saput Anduk⁵. El primer movimiento es un ejemplo de síntesis estilística efectuado intelectualmente a través de la separación de los elementos del gamelán y su entonación en el primer movimiento del cuarteto. En el primer tema, el material del cello está representando el de la percusión del gamelán, la

Ej. 26 (69 Cuarteto de Cuerdas)

⁵"Musick des Orients", Curt Sachs. (Carl Lindström A. G. Kulturabteilung, Berlin S.O.36).

28 Sinfonía

Ob.

Tambor militar.

viola al obstinado de oboes y los violines del gamelán. (Ej. 26). El violín segundo representa al recitante, el segundo tema representa al solo de flauta. (Ej.

Ej. 27.

(sord)

S)

Forma del Primer Movimiento

I Exposición

A (1er. tema)				B Puente				C (2º tema)													
1	a	7	8	a'	14	15	b	19	20	b'	24	25	b''	33	34	c	45	46	57	58	62
											Retrogra-		Transi-								
											dada		ción								

II Desarrollo

63	69	72	81	82	105
Ambas subsecciones se basan en el tréscillo con que cadencia el puente				Se retrograda la subsección que va del compás 63-81	

III Recapitulación I

106	Retrogradación de la exposición	162
-----	---------------------------------	-----

IV Recapitulación 2

163	Inversión de la exposición	226.
-----	----------------------------	------

con eje  y entre violín y viola

de este movimiento se muestra en forma muy clara el contraste entre el primer y segundo temas aquel que se basa en un dibujo obstinado dentro del cual la única variable radica en la distribución acentual.

El segundo tema presenta un marcado carácter lírico en contraste con el mecanicismo del primero. El puente que une a ambos temas es transformativo, por una parte con respecto al primero y por otra, contrasta con él en la subsección *b*, basada en un material de semicorcheas.

El breve desarrollo se basa en el tresillo, el cual es una mención al nivel rítmico de la subsección con que cadencia el puente.

La recapitulación inversa en el primer movimiento es un recurso nuevo.

II movimiento: Consiste de un tema judío y 24 variaciones; aquí el autor se basa en un tema judío auténtico en vez de componer melodías con características hebraicas como lo había hecho en los dos cuartetos anteriores.

La forma de este movimiento podría representarse vectorialmente como sigue:



Se divide en dos grandes partes, siendo la segunda retrogradación de la primera, observándose un pensamiento formal dentro de un procedimiento.

Ej. 28. TEMA SEFARADI.

• 1-1-1-3 • 3 • 1 - 1 • 1 • 1 • 3-3 - 1 • 1 - 1 - 1-3 • 3 • 1 - 2 • 3-1-2-2-1-3 • 1 • 2 • 1 • 2 • 3 • 1 - 1-2

Tema: Se divide en dos secciones:

- A. gira alrededor de Re.
- B. se mueve alrededor de Sol.
- A, se basa en un motivo (1) y su inversión.
- B, se basa también en un motivo (2) y su inversión.

Variaciones: Existe dentro de las variaciones una metábole de sistema; desde el tonal del tema y las primeras tres variaciones hasta el policordal que aparece en la variación 12, teniendo esta modulación como elemento común el repertorio de sonidos, y como elemento diferente el uso que se les da.

Variaciones 1 y 2: ambas plantean el tema completo; en la primera el tema es enunciado por el primer violín, cumpliendo los otros instrumentos la función de prolongar los sonidos del tema en forma similar al pedal derecho del piano; en la segunda, se trata el tema en canon al unísono entre los cuatro instrumentos.

Variación 3: se toma como parte fija la trayectoria del tema variando la textura, ritmo, y distribución de tésitura. Se plantea entonces un canon entre violín I y II que imitan al cello y viola, invirtiéndose posteriormente (Ej. 29).

Ej. 29

VI B

VI B

VI B

Sonidos repertorio(Tema)

motiva

Variación 4: cello y viola dan un fondo regular basado en la interválica de 1 (-1 -1 -1) contra el cual los violines I y II desarrollan los motivos 2 y 1 respectivamente (M₂, M₁). (Ej. 30).

Ej. 30

VARIACION M 2

c. 34

TEMA

TEMA

TEMA

31 33

TEMA 3 - 1 - 3

m 1 de A

M1

Variación 5: sobre un ostinato de duración de 3 compases, entre violín I y II, basado en los sonidos del motivo 1 usados como repertorio (38-40) teniendo aquéllos una parte y el resto la viola; cello, menciona el intervalo de tercera menor del motivo 2. (Ej. 31).

Ej. 31

38 39

M1

M2

TEMA

M21

A partir del compás 42 se trata en forma similar el motivo 2.

Variación 6: se basa en una serie de 8 sonidos cuya interválica se podría ordenar así: +1 +2 +1 +1 +1 +1 derivado del motivo 2. Se trata esta serie primero desde el compás 46 al 48, invirtiéndose este material entre el compás 49 y 50. Se cierra esta variación con un canon entre cello y viola con violín I y II. (Ej. 32).

Ej. 22.

Intervalos del tema.
+1 +2 3 +1+1+1

Variación 7: el tema superpuesto, con su inversión en el cello y viola, es imitado canónicamente entre violín I y II a la 5ª superior.

Variación 8: la trayectoria del tema se vierte con un ritmo homogéneo de semicorcheas imitándose sucesivamente este material en el siguiente orden: violín I, violín II, viola y cello, en el cual se usa la imitación de la digitación, usando como factor formal la instrumentación. Este canon aparece reiterado una vez, transpuesto; después se reitera el motivo 1 con su inversión.

Variación 9: sobre un fondo de trémolos llevado por violín I, II y viola se enuncia el tema en el cello; con supresiones de sonidos y cambio de la relación tonal entre la primera y segunda parte de él.

Variación 10: se inicia con un pedal del cello que menciona un intervalo del tema (-1 -1), contra un fragmento de 1 llevado por la viola a lo que sigue el mismo fragmento tratado entre violín I, II y viola, para terminar con la cadencia del tema en la viola a partir del compás 90. El recitativo del violín al comienzo deriva del tipo de recitativo Hassan judío. (Ej. 33).

Ej. 33

VIO

Intervalos de M_1

TEMA A PARTIR DEL SOL

TEMA CADENCIANDO EN DO

1 - 1 = int. del tema

Variación 11: el motivo 1 se desarrolla entre los cuatro instrumentos, partiendo de Sol entre el compás 96-101; entre el compás 102-104 se trata en Do para terminar con una sucesión de acordes repetidos. (Ej. 34).

Ej. 34

MA₁

TEMA M₁

Variación 12: se basa en el sistema policordal siendo generados los intervalos de los policordios por los intervalos del tema. Del compás 108 al 112 aparece un canon entre violín I y II; el material del cello en el compás 111 se basa en la trayectoria del motivo 2; posteriormente sigue entre el compás 114

y 116 una sección llevada entre cello y violín hasta el compás 117 donde ca-
dencia. (Ej. 35).

Ej. 35

musical score for Example 35, featuring staves for Violin I, Violin II, Cello, and Bass. The score includes dynamic markings like "sord p" and "pp", and performance instructions such as "m 1 i" and "final de 1". A note at the bottom right indicates "derivado de 2 Inverso" with rhythmic values "+1+3 -1-2".

Variación 13: del compás 121-124 viola, cello y violín I tratan al motivo 1, mientras el violín II trata al motivo 2; a partir del compás 125 hasta el final toma el violín II al motivo 1.

Variación 14: sobre un fondo regular de viola y cello, el violín I y II efectúan un canon inverso basado en paralelismo de tercera menor derivados del motivo 1; este canon se repite a partir del compás 136 al 143. Esta variación se basa en una danza judía llamada Hora. (Ej. 36).

Ej. 36

musical score for Example 36, featuring staves for Violin I, Violin II, Cello, and Bass. The score includes a "TEMAS A PARTIR DE DO." section and a note indicating "origen de las 2 terceras". A note at the bottom right indicates "inciso de motivo 2 ascendente" with rhythmic values "+1 +1".

Variación 15: sobre un pedal de 5.as paralelas a la distancia horizontal de tercera menor cuya procedencia ya se indicó en la variación anterior, el violín I y II desarrollan el motivo 1 hasta el compás 152, tratándolo a partir del 153 violín Iº y 2º viola y cello, terminando con la repetición de un acorde basado en la superposición de las 5.as del comienzo de la variación. (Ej. 37).

Ej. 37
Var. 16

Fragmento de 1
-1 +1 +3

Fragmento de 1
+1 -1 -1 +1 +1 +3

mf

146 147 148 149

TEMA A PARTIR DE FA#

Origen el tema de 5^{da} de
cello y viola.

TEMA

dim

dim

Origen en el tema de las 5^{as}
de violín I y II

Variación 16: retrograda a la variación 12, comenzando aquí la 2ª parte. Los procedimientos usados por el autor podrían enumerarse como sigue:

1) Sonidos del tema, transpuesto o no, en su totalidad o por partes, sirven como repertorio (ordenado o no en forma secuencial) para un tratamiento rítmico, armónico, contrapuntístico de distribución, de tesitura propio de la variación.

2) El tema se trata manteniendo su trayectoria y ritmo o trayectoria sola.

De acuerdo con estos procedimientos, las variaciones podrían agruparse así:

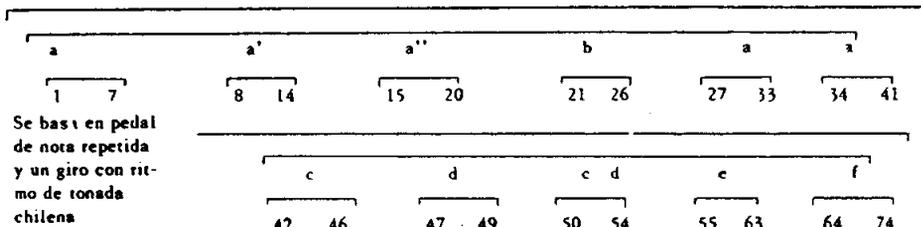
- | | | | |
|----|---|--|--|
| 1) | { | a) Repertorio de sonidos no ordenados secuencialmente. Variaciones 3, 4, 5, 10, 11, 13, 14 y 15. | |
| | | b) Repertorio de sonidos ordenados secuencialmente: Variaciones 6 y 12. | |
| 2) | { | a) Se mantiene trayectoria y ritmo del tema en la variación. | 1) Tratado en forma de canon: Variaciones 2 y 7. |
| | | b) Se mantiene sólo trayectoria del tema. | 2) No tratado en forma de canon: Variaciones 1 y 9. (El tema en esta última tiene sonidos suprimidos).

Variación 8. (Tratada la trayectoria en forma canónica). |

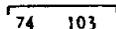
III movimiento: es de gran complejidad formal; aparece en este cuarteto la influencia del folklore nacional, la que se ve en una figura rítmica repetida en gran parte del movimiento.

T)

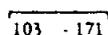
Forma:



B



A'



El primer tema del primer movimiento más el puente (1-33) se tratan con variantes rítmicas en base a la figura



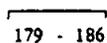
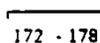
Otros sectores mantienen sus valores rítmicos originales dentro del compás de 6/8

Se invierte A con eje entre violín y viola y a partir de la nota Re



C.—: se trata el 2º movimiento en base a la figura

Tema



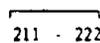
Invertir 1º anterior con eje sol ♯ y entre violín y viola



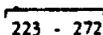
Var. 3



Var. 4

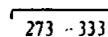


Transición



retrogradación inversa con eje en Re y entre violín y viola de la sección comprendida entre los compases 223-172

Retrogradación del material comprendido de 103 - 92

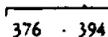


A

D.C. desde el compás 1 - 41



S.C basada en A



Este cuarteto representa el punto máximo de la etapa iniciada en el cuarteto iv. El lenguaje se afirma definitivamente. La etapa que iniciará el cuarteto vii no tiene relación con aquella a que pertenecen los cuartetos iv, v y vi. Esta última etapa será una variación de cantidad de la anterior que no la altera fundamentalmente en cualidad.

Cuarteto VII

Esta obra consiste de estructuras intercambiables para cuarteto de cuerdas. Está estructurado de la siguiente manera: cada instrumento toca una estructura propia dividida en cuatro partes (movimientos); la integración formal, está dada históricamente y no iconográficamente a través de las decisiones de los ejecutantes. Cada una de las estructuras se basa en una serie de intervalos hecha en forma de espiral, formado éste por los ocho modos de una serie de intervalos, los cuales se van repitiendo en el siguiente orden: directo, retrógrado, inverso, retrógrado inverso, espejo de 4ª, espejo de 5ª, espejo de 4ª retrógrado y espejo de 5ª retrógrado. (Ej. 38).

Ej. 38

Ver ejemplo 39 en la página siguiente con el comienzo del cuarteto.

Como se ve en este ejemplo, la serialización es de intervalo, no de sonidos, pudiendo por la citada condición repetirse un sonido antes que hayan sonado los otros 11. Cada estructura desarrolla independientemente este material, por lo cual podría definirse este cuarteto como heterofónico, entendiéndose por este término la existencia parcialmente sincrónica de cuatro desarrollos de un mismo material.

Cada instrumento puede tocar su estructura en forma directa, retrógrada, inversa o retrógrada inversa, pudiendo combinarse las partes de cada estructura de acuerdo al número factorial de 4; a su vez pueden intercambiarse las estructuras de los instrumentos, es decir, el violín I puede tocar la parte del cello y el cello la del violín I, la viola puede tocar la parte del violín II, etc... pudiendo intercambiarse de esa manera las partes de acuerdo al número factorial de 4; puede intercambiarse también la primera parte de la estructura de cada instrumento de acuerdo al número factorial de 4 entre ellas; así se tendría la siguiente tabla:

U)

VI I	a	b	c	d	4 + 4	a inverse	b _i	c _i	d _i	4 + 4
VI II	e	f	g	h	4 + 4	e _i	f _i	g _i	h _i	4 + 4
Vio	i	j	k	l	4 + 4	i _i	j _i	k _i	l _i	4 + 4
Cello	m	n	o	p	4 + 4	m _i	n _i	o _i	p _i	
	4	4	4	4	4	4	4	4	4	

Ej. 39
♩ = 120

4 J

6 J

6 1/2

5 1/2

5 1/2

13 J

Las partes conmutativas pueden entrar con un deface de seis unidades fijándose por sorteo el instrumento que comienza, debiendo los demás esperar un número determinado de unidades en el tempo del instrumento que comenzó; al final de dicha pausa comienza una zona de entrada, en la cual el instrumentista que va a entrar tiene un margen de seis unidades para efectuarlo, pudiendo hacerlo en la primera, segunda, tercera, cuarta, quinta o sexta unidades de dicho margen.

Las estructuras están divididas en cuatro partes, cada una de las cuales posee el siguiente tiempo: $\text{♩} = 120$, $\text{♩} = 95$, $\text{♩} = 60$, $\text{♩} = 180$. La notación es mensural sin barra de compás, usando a veces el sistema de dar ciertas trayectorias sin especificar la duración parcial de cada uno de sus componentes, sino la duración total. (Ej. 40).

The image shows a musical score for 'Ej. 40' consisting of four staves. Above the first staff, there is a tempo marking 'Ej. 40' and a graphic representation of a rhythmic unit: a circle containing a horizontal line with a vertical tick at the end, followed by an equals sign and a horizontal line with a vertical tick at the end. The notation on the staves consists of rhythmic figures represented by dots and vertical lines, indicating pitch and duration. The third staff has the marking 'pizz.' (pizzicato). At the bottom of the score, there is a dynamic marking 'pp cresc' followed by a dashed line and 'ff'.

Lo aleatorio dentro de la forma de este cuarteto no debe hacer pensar que esta obra pueda, en las diferentes versiones que tenga, tomar una estructura global diferente, con lo cual el compositor tomaría el papel de un simple proveedor de elementos de improvisación, siendo la estructura global no operante sino resultante; este es un concepto de lo aleatorio que lamentablemente tienen muchos compositores de vanguardia, ante lo cual desaparece uno de los principales atributos del compositor: la de proyección de la estructura. En este cuarteto una misma estructura (la proyectada por el creador), resulta independiente de los intercambios de las partes debido a que éstas están relacionadas en una predicación circular, planteando así un campo que contiene las posibilidades de intercambio de ellas y cuya suma daría siempre la misma estructura pensada por el autor.

Cuarteto VIII

Sobre este cuarteto en preparación sólo se puede decir que está anotado en forma abierta sin determinación rítmica y sólo con escritura de los sonidos.

IV. Conclusiones

a) La evolución del estilo de Becerra a través de sus cuartetos, podría dividirse en cuatro etapas.

Primera etapa: Basada en un estilo orientado, según el canon neoclásico de Hindemith, Prokokieff y Stravinsky, tanto en la forma como en los procedimientos. Caracteriza a esta etapa un gran rigor formal dentro de estructuras tradicionales, siendo esto un ejemplo de la personalidad del autor en lo referente a la cuidadosa observación de la tradición, de manera de no producir una ruptura entre el compositor y el auditor por un abandono precipitado de aquélla; en lo armónico y melódico se orienta hacia los tonos arcaicos; en lo rítmico, hacia lo barroco. Pertenecen a esta etapa el Primer Cuarteto y el Concierto para violín.

Segunda etapa: Representa la transición hacia su estilo definitivo; se mantiene el rigor formal dentro de estructuras tradicionales, típico de su primera etapa y que continuará apareciendo dentro de las restantes, pero agrega a dichas formas algunas innovaciones como la recapitulación basada en la retrogradación de la exposición, la cual también aparecerá en las etapas siguientes. Adopta la técnica dodecafónica que determinará lo armónico melódico. En esta etapa se notan influencias del puntillismo de Webern. Entre las obras de esta etapa podrían citarse El Tercer Cuarteto y la Primera Sinfonía.

Tercera etapa: En lo formal es similar a las anteriores. El serialismo dodecafónico evoluciona hacia la técnica de los policordios complementarios, los que constituirán una síntesis entre los doce tonos y la tradición. Se muestra la profunda afinidad entre la personalidad del autor y el canto judío, notorio dentro de los movimientos lentos, lo que constituiría un paralelo con Bela Bartok y la afinidad de éste con el canto búlgaro, húngaro y rumano, también de origen oriental. Se define el carácter de los movimientos; los primeros de pujanza expositiva, los segundos de carácter reflexivo y muy subjetivo; los terceros o scherzi, muestran el humor del autor; los finales son la síntesis de los movimientos anteriores relacionándose con ellos por estar en un nivel superior de lenguaje; son, además, consecuentes del resto de la obra, teniendo la propiedad de ser compulsivos y no electivos; se componen en base al oficio del autor. Se precisan dentro de su lenguaje las partículas fácticas y lógicas, entendiéndose por las primeras aquellas que pueden ser sustituidas por otras similares sin que se altere la estructura de los enunciados a los cuales pertenecen y por las segundas, aquellas que no pueden ser sustituidas por otras sin que se altere la estructura de los enunciados mencionados. Se definen, además, las funciones sintácticas de puntuación, pudiendo encontrarse ciertas constantes de ellas. (Ver Ej. 41). Ya en esta etapa puede definirse su estilo como aquello que tiene de común la tradición —ya sea la música culta o folklórica chilena y oriental— con las técnicas actuales; esta síntesis le permite la comunicación con el auditor sin mayores dificultades. Se aprovecha sistemáticamente el color, explotando toda la gama de variaciones timbrísticas de los instrumentos, efectuadas con profundo conocimiento intelectual de todo su campo de posibilidades. Entre las obras más representativas de esta etapa se podrían citar los Cuartetos 4º, 5º y 6º. (Ver ejemplo 4)

Cuarta etapa: Es, en realidad, el resultado de una variación de cantidad dentro de la etapa anterior, la que no alcanza a hacer cambiar la cualidad de ésta. La innovación principal que aquí se plantea es la introducción de lo aleatorio, esto se ve en el Cuarteto 7º, el que, junto con la Tercera Sin-

Ej.41

IV Cuarteto
1er Movimiento
(Sección cadencial del primer tema)

V Cuarteto
1er Movimiento
(Sección cadencial del puente)

VI Cuarteto
1er Movimiento
(Sección cadencial del puente)

fonía, el segundo movimiento de la Segunda Sonata para Contrabajo, Odas Elementales con texto de Pablo Neruda, forman las obras más representativas.

b) El pensamiento de Becerra se basa en la consideración de los campos en que el ser humano se mueve (afectivo, intelectual y mecánico), los cuales abarcan tanto el mundo interior como exterior. Considera la composición como una forma de equilibrio entre ambos mundos, en ella se muestra, tanto lo que el autor recibe, como lo que da. Como ejemplo, se podría citar el 6º Cuarteto; en él, el canto judío del movimiento central se elige afectivamente, los elementos del gamelán en el cual se basa el primer movimiento y sus síntesis con procedimientos tradicionales occidentales son determinados intelectualmente. Una mezcla de estos tres planos se revela en el movimiento final.

La tesis que se mantiene a través de todos los Cuartetos es la síntesis, esto

se ve en el primer cuarteto, entre lo dodecafónico y lo armónico tradicional; en el segundo cuarteto, entre lo popular folklórico y lo formal sin compromiso tonal; en el tercero, entre los recursos europeos modernos, que muchas veces son usados por los compositores sin valor idiomático, en forma super-intelectualizada, con lo formal, derivado de estructuras tradicionales; en el cuarto, quinto y sexto, entre los doce tonos y la tradición.

Su estructuralismo general no abarca mecánicamente los elementos musicales, sino en forma variable. Activa Becerra lo musicológico aprovechando lo general de las formas y procedimientos legados por épocas pretéritas.

Este trabajo resume la evolución histórica del estilo de un importante autor nacional en base a un sector representativo de su obra y no pretende ser nomotético con respecto a su futuro desarrollo.

Audiciones escogidas:



Obra: Cuarteto de cuerdas N° 5

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile

Lugar/fecha: Salón Honor Universidad de Chile, 1962.12.04

Ocasión: VIII FMCH, 1° Concierto de Premios

Compositor: Gustavo Becerra Schmidt

[Volver](#)