

# Eclecticismo en las estrategias de organización de la altura en la obra de Gustavo Becerra-Schmidt durante la década del 50'

Eclecticism in the pitch organization strategies  
in the work of Gustavo Becerra-Schmidt during the 1950s

Gonzalo Martínez García

Escuela de Música - Universidad de Talca

[gmartinez@utalca.cl](mailto:gmartinez@utalca.cl)

ORCID: 0000-0002-9337-8154

Recibido: 17 – noviembre – 2023

Aprobado: 27 – noviembre – 2023

DOI: <https://doi.org/10.46553/mlc.6.2023.pp7-26>



Esta obra está bajo una licencia internacional

[Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

## Resumen

El trabajo presenta una discusión sobre la crítica que el compositor chileno Gustavo Becerra-Schmidt hiciera al serialismo durante la década del 50' del siglo pasado, para posteriormente estudiar brevemente las estrategias de organización de la altura que el compositor utilizó en obras de dicha época y que demuestran una evolución desde un acercamiento personal al método dodecafónico hasta la utilización de una estrategia propia denominada “policordios complementarios”.

Palabras clave: Música chilena del siglo XX, serialismo latinoamericano, postmodernismo latinoamericano.

## Abstract

The work presents a discussion on the criticism that the Chilean composer Gustavo Becerra-Schmidt made of serialism during the 50's of the last century, to later briefly study the pitch organization strategies that the composer used in works of that period and that demonstrate an evolution from a personal approach to the twelve-tone method to the use of a proprietary strategy called “complementary polychords.”

Keywords: Chilean music of the twentieth century, Latin American serialism, Latin American musical postmodernism.

## Introducción<sup>1</sup>

Gustavo Becerra-Schmidt nació en Temuco (Chile) en 1925. Tuvo una formación académica completa en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Estudió piano, violín y especialmente composición, primero con Pedro Humberto Allende y posteriormente con Domingo Santa Cruz. Se desempeñó como compositor y docente hasta que fue nombrado Agregado Cultural en la Embajada de Chile en la República Federal de Alemania por el gobierno de Salvador Allende en 1971. En dicho año, recibió el Premio Nacional de Arte, mención Música. El golpe militar de 1973 lo sorprendió ejerciendo dichas labores en el viejo continente, lo que le llevó a adoptar el exilio, viviendo en Alemania hasta su muerte acaecida en enero de 2010. Becerra-Schmidt ha sido considerado uno de los compositores más importantes de Chile, no solo por su numeroso catálogo de obras, que abarca la música sinfónica, de cámara, electroacústica y para teatro, sino que también por su labor en la enseñanza de la composición, siendo maestro de numerosos compositores chilenos como Cirilo Vila, Roberto Falabella, Hernán Ramírez, Luis Advis, Sergio Ortega, Tomás Lefever, Juan Lehman y Fernando García, entre otros.

Debemos resaltar que existen muy pocos estudios sobre las estrategias de organización de la altura en Becerra-Schmidt. El musicólogo Luis Merino (1965) estudió formalmente los cuartetos de cuerdas y también las técnicas seriales utilizadas en ellos y Carlos Botto (1959) analizó brevemente la *Sinfonía n° 2*. A raíz de que el compositor fuera galardonado en 1971, la *Revista Musical Chilena*<sup>2</sup> publicó un número monográfico dedicado a diferentes facetas de su personalidad y obra. Destaca allí el trabajo de Karaian y Vergara (1972), quienes propusieron una periodización en la obra de Becerra-Schmidt, reconociendo un período “dodecafónico” durante la década del 50’ (aproximadamente) sin entrar en el análisis de obras. En el mismo número destaca también el artículo de

---

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en el proyecto Fondecyt 1220792 “El serialismo en América Latina como técnica cultural” (Investigadora responsable: Daniela Fugellie; coinvestigador: Gonzalo Martínez), el Anillo Chilean Art Music: Cultural Practices as Heritage (ATE ATE220041) y el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (NCS 2022-016), todos ellos financiados por la ANID.

<sup>2</sup> Se trata del volumen 26 (119-120).

Tomás Lefever, quién reconoce el *Cuarteto n° 3* y la *Sinfonía n° 1* como obras que dan inicio a un segundo período estilístico (Lefever, 1972: 44). Los estudios sobre Becerra-Schmidt tuvieron una gran pausa hasta que en 1999 García y Torres ofrecieron nuevamente una división en etapas estilísticas, considerando la etapa desde 1956 hasta 1963 como una fase de predominio del método dodecafónico y su evolución hasta el sistema de “policordios complementarios”, una estrategia personal de organización de la altura que Merino ya había señalado como el aporte del compositor a la técnica serial (Merino, 1965: 55). Finalmente, debemos destacar el extenso estudio publicado por Silvia Herrera sobre el serialismo en Chile, quien analiza algunos fragmentos de obras, sin realizar un estudio exhaustivo ni profundizar en aspectos teóricos (2017: 167-186).

## **Dodecafonía: aprendizaje del método y crítica**

Como hemos mencionado, Gustavo Becerra-Schmidt estudió con Domingo Santa Cruz Wilson, distinguido compositor y decano de la Facultad de Artes, pero firme enemigo de la dodecafonía (Fugellie, 2018a: 15). Como Becerra-Schmidt no pudo aprender el método con su maestro, cabe la pregunta: ¿cómo adquirió el conocimiento del mismo? Sabemos que al menos en 1949 ya utilizaba el método. Además, Daniela Fugellie (2023) ha informado que en 1952 Becerra-Schmidt dio por primera vez un curso sobre dodecafonía en la Universidad de Chile. Hay varias posibilidades, aunque no podemos afirmar nada concreto, por el momento. Un hecho que marcó profundamente el desarrollo de la vanguardia en Chile desde fines de los años 40' fue la llegada del compositor y pianista holandés Fré Focke, un exalumno de Anton Webern que, si bien no era un compositor dodecafónico, conocía de primera mano el método (Fugellie, 2018a; Herrera, 2017). Si bien no hay evidencias de que Becerra-Schmidt tomara contacto con él, es difícil que no se conocieran y que no hubieran intercambiado información. Otra posibilidad es que fuera a través de Eduardo Maturana, segundo compositor en utilizar esta técnica en Chile<sup>3</sup>, puesto que sabemos que el compositor conoció obras dodecafónicas de Maturana dos años antes de componer él su primera obra con el método (Becerra-Schmidt, 1998: 45)<sup>4</sup>. Otra posibilidad es que por dicha época (fines de los 40' y principios de los 50') circulaban por Santiago las obras de René Leibowitz<sup>5</sup> y además revistas especializadas,

---

<sup>3</sup> El primer compositor en usar la dodecafonía en Chile fue Carlos Isamitt en 1939 (Herrera, 2017).

<sup>4</sup> Dada la información suministrada por Becerra-Schmidt en dicha fuente, tiene que haber sido en 1947.

<sup>5</sup> Por ejemplo: *Schoenberg et son école*, publicado en 1947 (Aguilar, 1998: 49) e *Introduction à la musique de douze sons*, en 1949 (Fugellie, 2018b: 418).

en las que aparecían artículos sobre compositores latinoamericanos, como por ejemplo uno sobre la música de Juan Carlos Paz y la partitura de su *Cuarta Composición en los Doce Tonos* (Fugellie, 2018a: 418). Esto no es menor dado que el uso restringido que Becerra-Schmidt hacía de las posibilidades seriales es similar a la práctica de Paz en dicha época (Corrado, 2012: 137-159).

La preocupación por la docencia le acompañó toda su vida y fue lo que le llevó a viajar a Europa en 1955 por cuenta propia para estudiar el estado de la didáctica de la composición en los principales conservatorios de Italia, Austria y España, viaje durante el que compuso varias obras de importancia, como su *Cuarteto de Cuerdas n° 3* y la *Sinfonía N° 1*. A Becerra-Schmidt viajar a Europa en plena década del 50' le permitió empaparse de las ideas que circulaban entre los compositores de vanguardia. Ya había practicado la dodecafónica en Chile, habiendo compuesto su primera obra con dicho método en 1949<sup>6</sup> y durante su estadía en Europa siguió practicando el método pero de una manera bastante personal, como ejemplificaremos en este trabajo. Dos años después de su regreso a Chile publicó un extenso ensayo en ocho partes denominado “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente” en la *Revista Musical Chilena*, trabajo que a los ojos del musicólogo Luis Merino, quien trabajó estrechamente con el compositor antes de su exilio, marcó toda una época (Merino, 2010). En dicho trabajo, Becerra-Schmidt plantea duras críticas a la “escuela serialista” lo que debe ser entendido, en parte, como una crítica al Serialismo Integral:

La peor orientada de las tendencias contemporáneas es la serialista, una vez dodecafónica que, como academismo, sigue atentando contra las posibilidades auditivas y asociativas apoyada en sus falaces escritos.

Tres soberbias pretensiones “adornan” al serialismo:

1. La pretensión “atonal” de que no haya polarización de sonidos. Olvida que es el hombre quien establece al oír las jerarquías.
2. La pretensión de que las relaciones “modales” de las series se oyen y controlan, a sabiendas de que ni aun en su sentido directo podrían, en determinados casos de velocidad y complicación, establecer nada a partir de su testimonio auditivo.

---

<sup>6</sup> Se trata de la obra “Vida del Hombre”, música para teatro. Según Herrera utiliza un dodecafonismo tradicional (Herrera, 2017: 176-177).

3. La pretensión inaudita de haber hecho una reforma sustancial en la música, ahora que lo accesorio de la operación serial del sonido les ha demostrado que sólo en el ritmo está su salvación (Becerra-Schmidt, 1958a: 111)<sup>7</sup>.

Becerra-Schmidt demuestra claramente cuáles eran sus constricciones como compositor: para él era imprescindible partir desde el proceso auditivo y cualquier “sistema” o estrategia de organización de alturas debía considerar las constricciones de la psicología y fisiología de la audición. Esta cita está tomada de la parte del ensayo dedicada a la crítica de la enseñanza con respecto a la melodía. Es notable el punto 2: en el fondo, establece que no son estrictamente necesarias la mayoría de las operaciones canonizadas por la dodecafonía (inversión, retrogradación, transposición) ya que la serie no puede ser identificada por el auditor. Si es desde la perspectiva de éste que se debe enfocar la composición, por lo anterior no se hacen necesarias dichas operaciones. Si realizamos una comparación con la concepción del propio Schoenberg sobre este aspecto del método, saltan rápidamente las diferencias: el compositor vienés afirmó que al principio tenía dudas de que al utilizar solo la serie original o principal se pudiera producir monotonía, pero luego, al familiarizarse con una serie, se dio cuenta que podía componer temas con las variantes necesarias para contrarrestar este posible inconveniente (Schoenberg, 2007: 109-110). Hasta este punto, la práctica de Becerra-Schmidt demuestra lo acertado de la afirmación del compositor vienés, pero cuando éste afirma que: “la mente del creador musical puede actuar subconscientemente con una línea de sonidos, sin reparar en su dirección, sin reparar en la manera en que un patrón pudiera indicar las relaciones de unos con otros, que seguirán siendo un número determinado.” (Schoenberg, 2007: 109), lo que está indicando es que las relaciones musicales se producen en el estado inconsciente de la psiquis del compositor (incluso como auditor de su obra). Por el contrario, a Becerra-Schmidt le basta con evidenciar la imposibilidad de la percepción consciente de las operaciones seriales como para criticar el método.

Becerra-Schmidt escribió esta crítica utilizando todavía el método dodecafónico, lo cual es llamativo. ¿Por qué utilizaba un método en el que encontraba tantas falencias? Una hipótesis plausible se desprende de la entrevista que le hiciera Pablo Garrido al poco tiempo de que el compositor volviera a Chile en 1956:

---

<sup>7</sup> La numeración se encuentra en el original.

La técnica dodecafónica adolece de un defecto grave: el ser un sistema que legisla a priori, o sea, sin jurisprudencia, sin una experiencia que haya creado la costumbre de dar por sentado sus bases, al menos, en un auditorio corriente. Por la falta de las etapas intermedias se encuentra el público, en este caso, como frente a un producto de una nueva cultura que produce un choque similar al que experimenta un occidental medio al oír la música antigua china. Muchos compositores nóveles 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 (Garrido, 1956: 43).

La hipótesis que sostengo en este trabajo es que Becerra-Schmidt quiso antes de criticar o adoptar irreflexivamente el método dodecafónico, que a los ojos de la joven generación de compositores en Chile aparecía como la vanguardia, practicarlo para probar su valía como lenguaje expresivo, bajo la constricción ineludible de que no debía existir el “divorcio” que menciona entre la imaginación sonora y el resultado musical. Esto explicaría dos hechos que caracterizan su estilo como compositor dodecafónico: su insistencia en utilizar solo la forma principal u original de la serie y solamente en segmentos centrales y breves la retrogradación o una serie derivada; y el hecho de que utilizara de esta misma manera la misma serie en dos obras de envergadura compuestas durante su estadía en Europa: *Cuarteto de Cuerdas n° 3* y la *Sinfonía N° 1*. De hecho, Becerra-Schmidt satirizó un tanto a la vanguardia europea al subtítular el cuarteto de la siguiente forma: “Del Viejo Mundo” lo que según el musicólogo Luis Merino significaba que el compositor trataba: “... humorísticamente de satirizar los recursos sin valor idiomático, usados con vicio por los compositores europeos de vanguardia” (1965: 50-51). Al componer dos obras de géneros clásicos, cada una en cuatro movimientos, demuestra que las aprehensiones de Schoenberg con respecto a la monotonía no eran acertadas, pero además demuestra que solo hacía falta dos de la cuarenta y ocho que configuraban el material precomposicional disponible en una dodecafónica estricta<sup>8</sup>. Mi hipótesis concuerda, además, con la opinión de Tomás Lefever, alumno de Becerra-

---

<sup>8</sup> Esto se hace extensible a composiciones para más de un instrumento. En la *Partita para Oboe Solo* compuesta en 1956 (corregida en 2003), utiliza cuatro formas seriales. Presumiblemente[,] la falta de posibilidades de variación en la textura y el timbre lo llevaron a este procedimiento.


Schmidt, quien, al referirse a las primeras obras del compositor, destaca: “la preocupación (...) por alcanzar metas que le otorguen el control de los medios” (Lefever, 1972: 38). Los medios de los que habla Lefever, son entre otros las estrategias de organización de la altura. Si en las primeras obras de Becerra-Schmidt se aprecia el predominio de un lenguaje modal de tipo neoclásico, es distintivo de su posición estética que en el segundo movimiento del *Cuarteto n° 1*, denominado “Interludio dodecafónico”, utilice solamente la serie principal y su retrogradación (Merino, 1965: 48). Entre 1950 y 1955 se puede apreciar una utilización paulatina de una dodecafonía personalmente entendida desde obras o movimientos de una envergadura pequeña hasta formatos considerados característicos del formalismo tradicional, como el cuarteto y la sinfonía en cuatro movimientos.

## Dodecafonía: *Sinfonía n° 1*

Según una copia manuscrita de la *Sinfonía n° 1*, disponible al público en la página web que la Universidad de Oldenburgo tiene dedicada al compositor (de la que se puede descargar muchas de sus partituras manuscritas o impresas), fue terminada en febrero de 1956 en Sao Paulo, Brasil<sup>9</sup>. Como sabemos por una carta que el compositor le escribiera a Santa Cruz desde Madrid, viajaría a Río de Janeiro el 30 de diciembre, por lo que es muy probable que fuera compuesta después del *Cuarteto n° 3*, fechado el año anterior en Paris. Su estreno absoluto se produjo el 4 de junio de 1957 durante el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, en Zurich<sup>10</sup>.

Serie Principal, *Cuarteto n° 3* y *Sinfonía n° 1*

----- set 6-15 -----						----- set 6-15 -----					
Número de orden											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12



Ejemplo 1: serie *Cuarteto de Cuerdas n° 3* y *Sinfonía n° 1*

<sup>9</sup> Véase: Gustavo Becerra-Schmidt. 232 Werke *open score* an der Universität Oldenburg: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan2022/24.pdf>.

<sup>10</sup> Véase: <https://iscm.org/wnmd/1957-zurich/>. La sinfonía fue presentada también en Estados Unidos durante el Primer Festival Inter-americano de Música, a fines de abril de 1958 y recibió buena crítica (Rich et all., 1958: 381-382)

Como se muestra en el Ejemplo 1, esta serie está compuesta por dos formas del set 6-15, el cual es uno de los 20 set de cardinalidad 6 que son autocomplementarios, es decir que se mapean sobre si mismos (en este caso por retrogradación e inversión) para formar el agregado. También es un set combinatorial con la forma I5, una propiedad muy explotada por Schoenberg, sin embargo, Becerra-Schmidt no se aprovecha de esta propiedad.

The image shows a handwritten musical score for a symphony orchestra, labeled 'c. 21' in the top left corner. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or section. The instruments listed are: FLT. 1-2, PICC., OB. 1-2, C. ING., CL. 1-2, CL. B., 1-2 COR., 3-4 COR., 1 TPTS., 2-3 TPTS., TRBN. 2-3, TUBA, PIANO, 1 VLN., 2 VLN., VLA., V.C., and C.B. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. A red circle highlights a specific note in the TRBN. 2-3 staff. A yellow highlight covers the TUBA staff, which includes the instruction 'SOLO' and a sequence of notes numbered 1, 2, 3, 4, 10, 6, 7, 8, 9. A green highlight covers the C.B. staff, which includes the instruction 'SOLO' and a sequence of notes numbered 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The score also features various performance instructions like 'PIZZ.', 'NON DIV.', 'ARCO SOLI', and 'SORD.'. The overall layout is a standard musical score with multiple staves and various annotations.



Ejemplo 2: Becerra-Schmidt, *Sinfonía n° 1*, Mov. I, cc. 21-30

Es posible que esta restricción autoimpuesta de no aprovechar todas las posibilidades del método se deba a su aprendizaje autodidacta de la dodecafonía, algo que fue un patrón común en los compositores chilenos de la época dada la orientación neoclásica de la academia de la Universidad de Chile, pero también fuera fruto de sus reflexiones críticas sobre el método. El hecho de estar en Europa seguramente le permitió acceder a una mayor cantidad de partituras de compositores dodecafónicos, no solo de la Segunda Escuela de Viena, lo que sin duda le permitió explorar nuevas posibilidades. En el ejemplo 2 vemos 10 compases de una copia de la partitura manuscrita guardada en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional. Si bien el primer movimiento guarda semejanzas con la estrategia de la sonata, en cuanto a que se divide claramente en

exposición, desarrollo y reexposición, no es claro que exista una oposición temática sino más bien se basa en la reiteración de un motivo a cargo de los metales que ocupa las primeras cuatro alturas de la serie P. El ejemplo muestra, desde el compás 22, el comienzo de lo que sería el grupo de cierre hasta los primeros tres compases del desarrollo.

Si empezamos por el compás 22, vemos que Becerra-Schmidt utiliza la serie atomizada en grupos de tres alturas, principalmente, eliminando el sonido 7 (do#), repartiendo los grupos en una textura que se desarrollará en tres estratos. Forma tres grupos con alturas contiguas: 10,11,12 (vls I), 1,2,3 (vls II), 8,9,10 (vla, vc, cb) y 4,5,6 (crns), dejando el sonido 7 que apareció en el trombón al final del compás anterior. Este simple ejemplo nos muestra que para Becerra-Schmidt el orden de la serie tiene una importancia relativa: si bien al interior los grupos mantienen un orden, el orden cronológico de los grupos no guarda la secuencia serial. Además, se repite el sonido 10 en dos grupos. ¿Por qué se permite estas “licencias” en el método? Si recordamos las palabras expuestas más arriba, esto concuerda con lo innecesario de la percepción de la serie. Becerra-Schmidt compone motivos, gestos y es la sintaxis motívica y la lógica de las frases o segmentos lo que le interesa que sea perceptible para el auditor.

A partir del compás 23 la tuba y los contrabajos exponen por tercera vez el motivo inicial. Si seguimos la escritura de la tuba, vemos que Becerra-Schmidt continúa después del sonido 4 con los sonidos 10,6,7,8,9, reiterando los cuatro últimos sonidos por dos veces, indicando el final de la exposición, con lo cual se oye en las repeticiones el sonido 10 en la posición “correcta” de la serie. Si nos fijamos en la música que acompaña vemos que la textura está dividida en tres estratos<sup>11</sup>: una figura de corcheas ascendentes a cargo de las cuerdas, unas díadas sostenidos a cargo de los cuernos doblados por cellos y violas, y la melodía de la tuba. El primer grupo mencionado abarca tres grupos de alturas: sonidos 6 a 11, sonidos 2 a 9 (saltándose el 3 y el 4) y sonidos 1 al 5, repitiendo dos veces más los sonidos 3,4,5 en conjunto con la señal conclusiva de la tuba. Si bien este grupo es heterogéneo en cuanto a alturas, vemos que a medida que la tuba abandona los primeros sonidos de la serie, estos son incorporados a los violines. Sin embargo, la composición de la textura por la atomización de la serie se mantiene como procedimiento. El grupo de los cuernos, que continúa como estrato a los sonidos 4,5,6 tocados por el piano y los cuernos

---

<sup>11</sup> Algo que, por lo demás, ocurre casi en todo el movimiento.

en el compás 22, toca una serie de díadas formadas por los sonidos 1,2,11,12, encadenando las alturas finales con las del inicio de la serie.

The image shows a musical score with three staves. The top staff, labeled 'P0', contains two hexachords: 'Hexacordio A' and 'Hexacordio B'. The middle staff, labeled 'P4', shows three pairs of notes connected by arcs, labeled 'diada 1', 'diada 2', and 'diada 3', with the word 'Maderas' written below them. The bottom staff, labeled 'Tema ostinato', shows a sequence of notes with dashed lines connecting them to the notes in the middle staff, indicating the derivation of the ostinato from the diads. A small red logo 'Paint & Ink' is visible in the bottom right corner of the score.

### Ejemplo 3: generación de serie derivada

El desarrollo, que abarca los siguientes 20 compases, está compuesto como un *bajo ostinato*, sobre el que se oyen acordes formados por las maderas y posteriormente (fuera del ejemplo) unos cánones a cargo de las cuerdas altas. De acuerdo con la división de la textura en dos componentes, el compositor modifica la serie P que se ha estado empleando desde el inicio de la obra, pero en este caso no utiliza R0, como hiciera en el primer movimiento del *Cuarteto n° 3*, sino que compone una serie derivada de la forma en que se muestra en el ejemplo 3: transponiendo la serie una tercera mayor ascendente (o clase de intervalo 4), obtiene las alturas que configurarán esta sección; posteriormente Becerra-Schmidt las dividirá como sigue: agrupándolas por hexacordios, las alturas del hexacordio B las utilizará manipulando el orden como se indica en el segundo y tercer pentagrama, compondrán el *bajo ostinato*, con lo que logra que las primeras tres alturas del bajo sean las mismas que oímos en los violines primeros en el inicio de la sección conclusiva (compás 22, sonidos 10,11,12 de P0), mientras que las del hexacordio A, a cargo de los clarinetes y las flautas, se dividen en tres grupos de dos alturas y se ejecutan según el orden de las díadas mostradas en el ejemplo 3: primero la-fa#, segundo sib-re, tercero do-do#. Esta división se mantendrá hasta que se produzca la reexposición, en donde volverá a utilizar P0.

Como vemos en este caso, a Becerra-Schmidt lo que le preocupa es el rigor en la generación del material de alturas, por lo que no le preocupaba alterar el orden serial en una sección entera.

## “Música libre de doce notas”, *Cuarteto n° 4*

La música que siguió a la declinación del serialismo integral y que prescinde de una ordenación serial precompositiva, pero que utiliza la constante rotación de las doce alturas del total cromático, es denominada por Reginald Smith Brindle como “música libre de doce notas” (Smith Brindle, 1996: 61-68). Si bien el adjetivo “libre” podría sugerir que no hay rigor en la organización de la altura, significa más bien que no parece existir una predeterminación del material y de los acontecimientos de la obra. El caso del *Cuarteto n° 4* de Becerra-Schmidt es un buen ejemplo de esto.

Allegro deciso

c. 241

Violin I

Violin II

Viola

Chelo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

set 8-9: (re#-fa# + la-do) set 4-1 + 4-1

set 6-1

set 3-1

set 9-1

set 4-5

set 4-19

4-19

4-19

set 9-1 (T-1)

set 9-4

set 9-1 (T-2)

Ejemplo 4: Becerra-Schmidt, *Cuarteto n° 4*, mov. I, cc. 241-266.

Lamentablemente existe algunas inconsistencias con respecto a las fechas de composición y estreno de este cuarteto. Torres (1985: 25) indica que 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. Sabemos, por lo tanto, que al menos ya estaba compuesto en este último año, el mismo en el que se publica gran parte del mencionado ensayo del compositor, es decir, coincidiendo con las reflexiones críticas hacia el serialismo. Quizás por esta razón, no existe una serie que genere las alturas, lo que no quiere decir que Becerra-Schmidt haya abandonado la dodecafonía como técnica. Sencillamente, probó otras técnicas que le permitieron obtener los resultados expresivos deseados pero, de acuerdo con su estética ecléctica, la dodecafonía siguió siendo una de las tantas estrategias estructurales disponibles<sup>12</sup>.

El ejemplo 4 muestra 26 compases del primer movimiento del cuarteto. El fragmento consta de la yuxtaposición de dos texturas diferentes: una compuesta por acordes en corcheas y otra en la que se forman tríadas cromáticas sobre una línea de corcheas. En el ejemplo se muestra que la estrategia de generación de la altura se basa en la transposición de segmentos cromáticos que no completan el set 12-1. Por ejemplo, los primeros cuatro compases del ejemplo están compuestos por dos formas del set 4-1 que se complementan para formar el set 8-9. Dichas formas las podemos entender como generadas por T6. Las alturas que faltan para completar el total cromático (sol, sol#, do#, re) no ocupan un lugar

<sup>12</sup> De hecho, entre 1957-58 Becerra-Schmidt también compuso su *Sinfonía n° 2*, en tres movimientos, que es dodecafónica.

relevante en los compases siguientes por lo que podemos suponer que para el compositor no es estructuralmente relevante completarlo. La textura entre los compases 45-48 se compone de dos sets cromáticos: la línea de corcheas formada por el set 6-1 y las notas tenidas que configuran el set 3-1, y ambos se complementan para formar el set 9-1. Los cuatro compases siguientes se generan por T-1. Los compases 253-254 vuelven a exponer la textura en base a acordes. Están compuestos por dos sets que se complementan para formar el set 9-4: el set 4-5 y el set 4-19, siendo este último el que más aparece puesto que es transportado por movimiento paralelo de tercera menor y semitono. Los compases 255-258 vuelven a la textura a dos partes generados ahora por transposición T-2. Los cuatro compases siguientes, en apariencias tendrían que ser generados por una nueva transposición, sin embargo, si bien las notas tenidas se generan nuevamente por T-1, el acompañamiento de corcheas omite el re, por lo que se forma el set 5-1 y esto modifica el esquema de transposiciones ya se forma el super set 8-5 en vez del set 9-1. Los últimos cuatro compases del ejemplo están compuestos por transposiciones de set 4-1, lo que nos remite al inicio de la sección (el compás 241). La sección concluye con dos acordes transpuestos por T-1. El primero de ellos es la misma forma del set 8-5 que inició la sección, el que ahora es transpuesto descendentemente por semitono. Es notoria la intención del compositor de preparar la audición de estos dos acordes, compuestos de formas del set 4-1, por repeticiones de previas de otras formas del mismo set.

Según Luis Merino el *Cuarteto n° 4* y los que le siguieron demuestran el pleno dominio del compositor en cuanto al uso de los recursos por él desarrollados (1965: 55). Sobre este cuarteto, agrega: “(...) el dodecafonismo usado en el cuarteto tercero evolucionará hacia el 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 de repertorio de sonidos con la técnica de doce tonos” (Merino, 1965: 55). Entiendo que el apelar a la “técnica de doce tonos” es una forma de referirse al constante despliegue del total cromático. Como hemos visto, completar la totalidad de las clases de alturas disponibles no parece haber sido intención del compositor, por lo que se puede interpretar la afirmación de Merino con respecto a la “síntesis” como un retorno a técnicas características de la atonalidad de principios del siglo XX, como es el trabajo con pequeñas células (sets, en este caso) y generar cadenas de transposiciones, lo que habitualmente es denominado Combinación de Transposiciones.

## Policordios complementarios, *Cuarteto n° 5*

Allegro molto

c. 30

Violín I

Violín II

Viola

Chelo

Ejemplo 5: Becerra-Schmidt, *Cuarteto n° 5*<sup>13</sup>, mov. I, cc. 30-35

El ejemplo 5 muestra seis compases del primer movimiento del *Cuarteto n° 5*, un segmento muy representativo de la técnica denominada “policordios complementarios”, otra técnica que Becerra-Schmidt exploró a su regreso de Europa. Luis Merino define así el procedimiento:

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

En esencia es un procedimiento similar a los que hemos ejemplificado en este trabajo pero tiene la particularidad que lo que se subdivide es el total cromático. Como vimos en

<sup>13</sup> Tampoco es clara la fecha de composición de este cuarteto. Merino (1965: 45) lo fecha en 1959, mientras que Torres (1985: 28) y Herrera (2017: 181) lo fechan entre 1958 y 1959.

los ejemplos del *Cuarteto n° 4*, también se trabajaba por subdivisión, pero no existía, aparentemente, la restricción de que los “policordios” (grupos de alturas) tuvieran que completar el set 12-1. Como podemos ver en este ejemplo, la división se produce en cuatro policordios: los sets 3-7, 3-2 y dos formas del set 3-6. Estas formas se intercambian entre los instrumentos, generando gestos o figuras que se relacionan motivicamente y que el auditor puede reconocer fácilmente, aunque existan pequeñas variantes. Por ejemplo, el gesto compuesto por la línea de corcheas que interpreta el violín II en los compases 30-31, es imitado por la viola en los siguientes dos compases y posteriormente por el violín I, sin embargo, las tres veces están conformados por sets distintos. Solo hay un set que siempre aparece como acorde: el set 3-6 en la forma mib, fa, sol, que interactúa con la otra forma del mismo set (sib, do, re) en los compases 34-35. Como podemos ver, los sets son elementos estructurales y no están ligados necesariamente a un tipo de motivo: pueden ser acordes o líneas melódicas. Si bien el ejemplo muestra solamente seis compases, estos policordios permanecen durante una parte considerable del movimiento. Ahora bien, si comparamos con la estrategia que Becerra-Schmidt utilizó para componer el desarrollo del primer movimiento de la *Sinfonía n° 1*, podemos ver que en estricto rigor cumple con la definición de Merino dada más arriba por lo que podrían ser entendidos como policordios complementarios. En realidad la estrategia es la misma que la del último Schoenberg, por ejemplo en su *Trío para Cuerdas* y la *Oda A Napoleón* (Perle, 1999: 94-95 y 120, respectivamente), con la sola diferencia que en Becerra-Schmidt se mantienen los mismos policordios en secciones completas, pero como no son los únicos que se utilizan en la pieza o movimiento, no se pueden entender como procedimientos seriales ya que no hay una serie precompositiva.

## Reflexiones finales

Como hemos visto a lo largo de este artículo, desde principios de la década del 50' del siglo pasado, Becerra-Schmidt pasó desde estrategias modales a una estrategia personal de organización de la altura que algunos investigadores denominaron “policordios complementarios”. Sin embargo, no debe entenderse que este fue un camino de “progreso” hasta encontrar un método que le satisficiera, sino más bien una ampliación de las posibilidades compositivas ya que siguió utilizando la dodecafonía cuando lo consideraba necesario. Es por esto que en el título de nuestro trabajo hablamos de “eclecticismo”. Dejemos que el mismo compositor explique su posición estética, que en



última instancia, es la que constriñe sus decisiones creativas. Refiriéndose a la influencia de su temperamento y preferencias personales, afirmó en 1972:

(...) su anchura es tal que ella no me ata a ningún compromiso estilístico, especialmente aquellos del tipo que determinan las frecuentes corrientes de epígonos, que parecen solazarse en hacer de los aportes artísticos cuños en los que se reproduce algo que ni siquiera puede calificarse de "eco" de lo que originalmente fuera creado o descubierto. Gozo y sufro de una especial soltería en el campo de lo que se ha dado en llamar "estilo" (Becerra-Schmidt, 1972, 12).

Entrando en la década del 60' Becerra-Schmidt abrazó la aleatoriedad, manteniendo el eclecticismo en las estrategias de organización de la altura: por ejemplo, en el *Cuarteto n° 7* utilizó una serie de intervalos (Merino, 1965: 73-75). Esta postura no deja de ser un rasgo postmoderno, en el sentido que el compositor no se aferra a una solución esencialista, única, para resolver el problema de la estructura del parámetro de la altura, sino que privilegia las soluciones individuales para cada obra, según sus necesidades expresivas. Si bien, hay filósofos/as como Margarita Schultz (1990), por ejemplo, que identifican al pensamiento serialista como evidentemente postmoderno, lo cual no discuto, habría que hacer la acotación sobre compositores que, como Becerra-Schmidt, se opusieron tenazmente a que el sistema se transformara en un nuevo lenguaje hegemónico.<sup>14</sup> Esta postura crítica no le impidió utilizar algunas estrategias seriales, como hemos visto, pero siempre desde una distancia que le permitió no abanderarse por las tendencias de la vanguardia europea.

---

<sup>14</sup> Schultz reconoce y critica también las tendencias que tuvieron algunos teóricos y compositores de la siguiente forma: (...) con notable frecuencia, contravinieron el espíritu serialista al asumir actitudes hegemónicas. Se sintieron depositarias (con mayor o menor autenticidad) de la Verdad artística cada vez que la enunciaban, como si la Verdad fuera una emanación de sus criterios. Desestimaron lo que no fuera su proclama del momento, con rótulos tales como "retrógrado", "inactual", "decimonónico" (Schultz, 1990: 45).

## Bibliografía

- Aguilar, Miguel (1998). “Recuerdos de 50 años”, *Revista Musical Chilena* 51(187): 49-50.
- Becerra-Schmidt, Gustavo (1958a). “Crisis en la enseñanza de la composición en Occidente. III”, *Revista Musical Chilena* 12 (60): 100–124.
- Becerra-Schmidt, Gustavo (1958b). “Crisis en la enseñanza de la composición en Occidente. IV”, *Revista Musical Chilena* 12 (61): 57-81.
- Becerra-Schmidt, Gustavo (1972). “Becerra 1972. Tercera Sonata para violín y piano”, *Revista Musical Chilena* 26(119-120): 8-25.
- Becerra-Schmidt, Gustavo (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* 51(187): 45-48.
- Botto, Carlos (1959). “Lo que pienso de la Segunda Sinfonía de Gustavo Becerra” *Revista Musical Chilena* 13 (63): 38-43.
- Corrado, Omar (2012). *Vanguardias al sur*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Fugelli, Daniela (2018a). “*Musiker unserer Zeit.*” *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*. Munich: text+kritik.
- Fugelli, Daniela (2018b). “Festival Pedro Humberto Allende, 4 al 12 de septiembre de 2017”, *Revista Musical Chilena* 72(230), pp. 146-162.
- Fugelli, Daniela (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.
- García A, Fernando y Rodrido Torres A. (1999). “Becerra-Schmidt Schmidt, Gustavo”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editore, pp. 320-326.
- Garrido, Pablo (1956). “Nueva visión de las aulas musicales italianas”, *Zig-Zag* (s/n): 39-43.
- Herrera, Silvia (2017). *Tradición, vanguardia y ruptura. El serialismo dodecafónico en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

- Karajan, Melikof y J. Vergara (1972). “Algunos aspectos de la posición cultural y estética de Gustavo Becerra-Schmidt”, *Revista Musical Chilena*, 26 (119-120), pp. 49 – 59.
- Lefever, Tomás (1972). “Lo Neoclásico en la obra de Gustavo Becerra”, *Revista Musical Chilena* 26 (119-120): 36-48.
- Merino, Luis (1965). ”Los cuartetos de Gustavo Becerra-Schmidt”, *Revista Musical Chilena* 19 (92), pp. 44-78.
- Merino, Luis (2010). “In Memoriam. Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010)”, *Revista Musical Chilena* 64 (213): 157.
- Perle, George (1999). *Composición serial y atonalidad*. Barcelona: Idea Books.
- Rich, Alan *et al.* (1958). “Current Chronicle”, *The Musical Quarterly* 44 (3): 367-384.
- Schoenberg, Arnold (2007). “La composición con doce sonidos”. *El estilo y la idea*. Madrid: Mundimúsica Ediciones: 101-127.
- Schultz, Margarita (1990). “El postmodernismo, una ética de la conciliación”, *Revista de Filosofía* 35-36 (1): 43-55.
- Smith Brindle, Reginald (1996). *La nueva música. El movimiento Avant-garde a partir de 1945*. Buenos Aires: Ricordi.
- 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* 39 (164): 16-51.

## **Manuscritos**

- Becerra-Schmidt, Gustavo (1955). Carta a Domingo Santa Cruz, Madrid, 29 de noviembre. Fondo Documental Domingo Santa Cruz, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile.
- Becerra-Schmidt, Gustavo. *Sinfonía n° 1*. Fondo Gustavo Becerra-Schmidt, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile.
- Becerra-Schmidt, Gustavo. *Cuarteto n° 4*. (<https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan/107.pdf>). Última visita: 14/11/2023.
- Becerra-Schmidt, Gustavo. *Cuarteto n° 5*. (<https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan/062.pdf>). Última visita: 14/11/2023.

## **Bases de Datos**

Sociedad Internacional para la Música Contemporánea.  
(<https://iscm.org/wnmd/1957-zurich/>). Última visita: 14/11/2023.

Gustavo Becerra-Schmidt. *232 Werke open score* an der Universität Oldenburg  
(<https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/index.html>). Última visita: 15/11/2023.

### **Gonzalo Martínez García – C.V.**

Compositor y Doctor en Música por la Universidad Autónoma de Madrid (2006), actualmente es profesor Asociado en la Universidad de Talca (Chile). Sus áreas de investigación abarcan el análisis y la teoría de la música del siglo XX. Ha publicado *Aspectos de la música del siglo XX* (2015, Ed. Universidad de Talca) y numerosos artículos sobre gesto musical, historia de la música del siglo XX en Chile, música colonial y análisis en España, EEUU, Brasil, Colombia y Chile. Su tesis doctoral versó sobre las estrategias de organización de la altura en la música de Witold Lutoslawski. Actualmente trabaja en un proyecto de investigación Fondecyt (Chile) sobre el serialismo en Latinoamérica.