



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y ESCÉNICAS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTOR:
CIRILO VILA

CONSEJO EDITORIAL:
José Vicente Asuar
María Ester Grebe
Jorge Urrutia Blondel

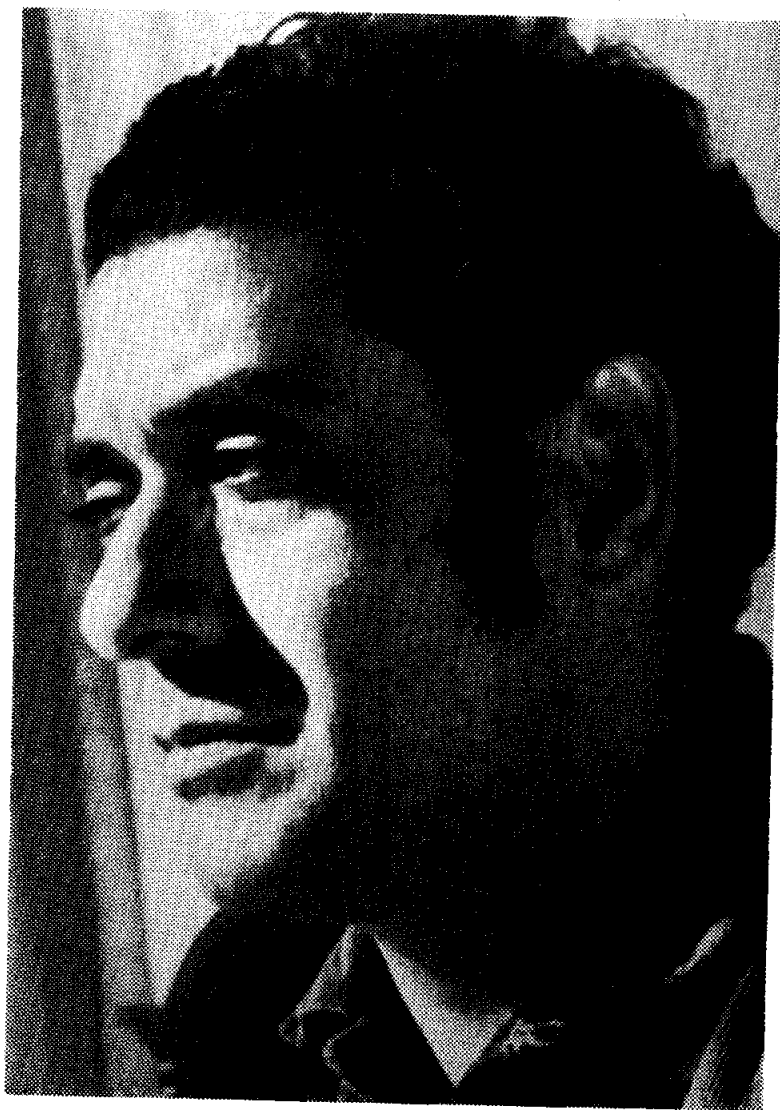
AÑO XXVI Santiago de Chile, Julio-Diciembre 1972 N° 119-120

NUMERO DEDICADO AL PREMIO NACIONAL DE ARTE EN MUSICA 1971

GUSTAVO BECERRA SCHMIDT

S U M A R I O

BIOGRAFIA: GUSTAVO BECERRA SCHMIDT	3
DOMINGO SANTA CRUZ: Prólogo para Gustavo Becerra, músico de su tiempo .	4
GUSTAVO BECERRA: BECERRA 1972. Tercera Sonata para violín y piano .	8
MARIA ESTER GREBE: Gustavo Becerra: Ensayista, Polemista y Teórico . . .	26
TOMAS LEFEVER: Lo Neoclásico en la obra de Gustavo Becerra	36
MELIKOF KARAIAN Y JORGE VERGARA: Algunos aspectos de la posición cultural y estética de Gustavo Becerra	49
HERNAN RAMIREZ: Introducción a la grafía de Gustavo Becerra	60
CATALOGO CRONOLOGICO	82



GUSTAVO BECERRA SCHMIDT

Gustavo Becerra Schmidt

Nació en Temuco, Chile, el 26 de agosto de 1925. Inició sus estudios musicales en el Conservatorio de su ciudad natal y los terminó en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, en Santiago, especializándose en composición.

En 1936 comenzó a estudiar composición con el Maestro Pedro Humberto Allende y posteriormente con el Maestro Domingo Santa Cruz, cátedra en la que sirvió, primero, de ayudante de su último profesor. Desde poco antes de finalizar sus estudios universitarios, en 1950, se dedicó a una triple actividad de investigador, profesor y compositor. Entre 1953 y 1956 viaja por Europa para estudiar didáctica de la composición musical y trabaja como profesor invitado en los más importantes Conservatorios europeos, incluyendo los de Italia, Austria, Alemania, Francia y España. En ese lapso escribe su Primera Sinfonía y el Divertimento para Orquesta que se suman a su primera obra, un Concierto para Violín y Orquesta. Escribe, además, su Tercer Cuarteto de Cuerdas y tres obras menores para instrumentos de viento.

Su labor de investigador y polemista se encuentra en gran medida en la *Revista Musical Chilena*, en la que, siguiendo las huellas de sus maestros de composición, profesores Pedro Humberto Allende y Domingo Santa Cruz, ha publicado una colección de artículos sobre "La Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente".

Además de la labor docente, Gustavo Becerra ocupó los cargos de Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, entre 1958 y 1961 y de Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas, desde 1968 a 1970, año en que el Gobierno de Chile lo designa Agregado Cultural a la Embajada de Chile en Bonn, Alemania.

Su obra de compositor abarca prácticamente todos los géneros y se extiende en forma apreciable en los campos de la música aplicada. En este sentido forman parte apreciable de su obra sus contribuciones al teatro, cine y el ballet. Su estética se rige en estos momentos por una concepción científica de la gramática musical y por la utilización de determinantes extramusicales en su sintáxis. En tal sentido, sus últimas obras usan móviles plásticos, métodos cibernéticos y controles prosódicos. En 1959 y 1962 gana, por las obras presentadas a los Festivales Bienales de Música Chilena, el Premio de Honor del Festival.

El conjunto de sus obras más arriba mencionados, le valieron ser elegido Miembro de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile en 1969 y en 1971, el Gobierno de Chile le otorgó el máximo galardón con que el país premia a sus artistas, el Premio Nacional de Arte en Música.

Prólogo para Gustavo Becerra, músico de su tiempo

por Domingo Santa Cruz

Malos vientos soplan desde hace años el campo de nuestra música, de la que más nos interesa, la que hacen compositores dotados de cultura, talento y oficio, la música seria, artística o como se le llame. A fines del año pasado, cuando el Premio Nacional debía recaer en uno de estos compositores, estuvo a punto de perderse. Inútiles fueron oportunas advertencias y recados: la Universidad de Chile, convulsionada, y el Ministerio de Educación, indiferente e irresponsable, despertaron sólo cuando el plazo legal llegaba a su término, y así, en medio de carreras de última hora, pudo el Jurado reunirse y otorgar, justo también en la última hora hábil del año, sábado 31 de diciembre, pasado el medio día, la máxima recompensa oficial de la cultura artística chilena y darla a un creador de incuestionable mérito: *Gustavo Becerra Schmidt*.

Fuera de otros candidatos reales y también de algunos en que primaba la compasión ante la necesidad o la vejez, dos corceles jóvenes y valiosos encabezaban la tácita pista del honroso galardón: por orden cronológico, Juan Orrego Salas y Gustavo Becerra. Ambos en la frontera cercana o recién franqueada del medio siglo, y así mismo, por igual, habiendo enriquecido nuestra cultura con generosos catálogos de obras, (de obras reales, nó soñadas), que bordean o sobrepasan el centenar. No es el caso de hacer cotejos sino de felicitarse que uno de éstos fuese escogido y que, aun siendo el menor, el país honrara a Gustavo Becerra. Pasó él así a ser el más joven de quienes en esta tierra han obtenido en música el Premio Nacional de Arte.

Se me ha pedido por parte de la directiva de la Revista encabezar los trabajos que, como ya es tradición, se consagran a quien, cada tres y a veces más años, obtiene el aludido premio. La distinción así lo merece, y, como lo escrito queda, sirve, aun ante el efímero eco de nuestras manifestaciones públicas, como ejecutoria de distinción ante las generaciones futuras.

No es tarea fácil hablar de la personalidad y la obra de Gustavo Becerra, hombre y artista polifacético; músico-filósofo, filósofo-científico, científico-político; funcionario, por períodos, y, cada vez que la oportunidad lo exigió, trotamundos incansable, averiguador de todo, amigo, y considerado fuera de Chile como uno de los valores intelectuales auténticos de su patria. ¿Por dónde comenzar?, ¿quién ha seguido completa su huella?, ¿quién conoce todo ese voluminoso catálogo, complementado de seguro por otro, tal vez más numeroso, de obras no estrenadas o simplemente durmiendo en el fondo de sus cajones? Una vez aceptado escribir el presente trabajo, confieso, estuve a punto de excusarme. Pero, precisamente un mes después de otorgado el premio, Gustavo Becerra, en una carta desde Bad Godesberg, en la República Federal de Alemania, donde ejerce funciones de Agregado Cultural, me expresó en forma tan cordial el honor que para él constituía verme asociado a su na-

cional reconocimiento, que la palabra empeñada hubo de respetarse por difícil que fuera cumplirla. Por otra parte, leyendo escritos del nuevo laureado en esta Revista Musical, vino ante mis ojos aquel homenaje, casi panegírico, que Gustavo escribiera en el N° 59 a propósito de mi enseñanza de Análisis de la Composición, y entonces, la presente y de seguro incompleta mirada a su trayectoria, toma también un sentido de reciprocidad hacia quien por mucho tiempo fue mi más efectivo e inteligente colaborador.

Don Andrés Bello, refiriéndose a padres e hijos, recordó en el prólogo del Código Civil el proverbio según el cual "es más fuerte el amor que baja que el amor que sube"; vale esto también para el afecto y la amistad, y basta una señal que venga del más joven, para que se evidencie en nosotros la hondura de las raíces que a los maestros nos unen con quienes fueron nuestros discípulos. ¿Cuántos años conviví en mis cursos de Historia, de Análisis y luego de Composición con Gustavo Becerra? Lo conocí de seguro siendo él muy niño. Había venido del sur, de Temuco, donde su padre, distinguido odontólogo, nos fue señalado cuando Gustavo nació, como la persona que mejor podría ayudarnos a establecer una filial de la Sociedad Bach. Mi encuentro con su hijo debió ser antes de tomar yo la sucesión de Humberto Allende que jubiló en 1942 y la Facultad me designó sucesor hallándome fuera de Chile. Conocí por lo tanto a este niño prodigio, que lo era de verdad, ejecutando como alumno de Allende, en piano, los característicos estudios y preludios, llenos de armonías figuradas, "acostadas", como recuerdo haberle observado, calcando esquemas de Chopin pero con la devota adhesión al "modo menor inverso" de Riemann, del cual mi colega, su maestro, era convencido partidario. Gustavo también estudiaba violín con Ernesto Leder-mann y piano en el dinámico curso de Alberto Spikin. Si no ha destruido obras, deben quedarle a Becerra los excelentes albums en que reunía sus juveniles creaciones.

Luego llegó a mis cursos y, así como estudió y leyó mucho sobre Historia, (como que ya sabía varios idiomas, entre éstos manejaba con soltura el alemán), pasó, según creo recordar, conjuntamente a Composición y Análisis. Este último ramo no era obligatorio para los futuros compositores pues se suponía analizaban suficientemente en su especialidad; pero quiso abarcar todo, y para mi constituyó inesperada ayuda porque este alumno-colega, sobre poseer un oído sorprendente y facultad creativa como no conocí otra en mi enseñanza, me acompañó en una tarea que entendimos siempre flexible e innovadora. Pronto fue mi ayudante y luego, concluido el curso, Profesor Auxiliar. Lógico era que, al dejar yo las cátedras, como hiciera Humberto Allende, Gustavo Becerra fuese mi sucesor.

Trabajamos primeramente el contrapunto y se interesó mucho por sacar estos "cilicios" como los denominó Debussy, del convencionalismo Fux-Che-rubini y experimentar en todos los metros, combinaciones y lenguajes armónicos, y en los variados recursos con que la polifonía, desde los organa medievales permitía atravesar los siglos. Luego mi alumno, ya colega, tomó vuelo y le escuchamos, entre otras cosas, dos sonatas para piano, el Concierto para

violín y orquesta y el Cuarteto N° 1; añadido también las bellas canciones que recuerdo, sobre textos de Guzmán Cruchaga. Ahí nos separamos. Partí yo de Chile y por casi diez años estuve, puede decirse, entrando y saliendo, con períodos largos en Europa, Norteamérica y también países latino-americanos. Sabía de mi antiguo colaborador, profesor ya de nota, rodeado de alumnos y llevando adelante una cátedra eminentemente dinámica, revolucionaria, discutida y tachada de super intelectualista. Gustavo Becerra, llevado por su incansable devoción científica, se había adentrado en cuanto cosa pudo atraerle: la filosofía, (la lógica, y la lógica simbólica, que jamás he entendido), antropología, matemáticas superiores, etc. Sabía de todo. Era fábula que nadie lo cogía en una falla, y las malas lenguas aseguraban que cuando de algo no sabía, lo inventaba . . . ¡a lo mejor era cierto! Nunca lo vía asombrarse ni declarar “no sé”; así se tratara de chapas, de galaxias, plancton, de cine o vitaminas. Leía ruso, hebreo, (tiene por su madre ancestros judíos), y quien sabe si podía escribir en sánscrito o chino. ¡De omni re scibile! En medio de este torbellino componía, y Gustavo Becerra lo hacía también en todos los estilos, todas las técnicas, ensayaba sus famosos “policordios” en que el serialismo, que pronto le quedó corto, se aliaba a la armonía. Entró por cierto en lo electrónico, en la para mi muy discutible corriente aleatoria, y, cuando por última vez nos vimos en su casa, trabajaba como un arquitecto en un tablero vertical, en el que raros y muy elegantes dibujos significaban sonidos. ¡Había también inventado (lo que no me resultó tan original), su gráfica y, para él, reemplazado a los monjes medievales y a Philippe de Vitry. Lo importante es que con todo hacía música. Esto es lo esencial y la razón del Premio Nacional que ha recibido.

El panorama que está destinado a cubrir este prólogo en el homenaje escrito a Gustavo Becerra no ha de adentrarse en análisis, (que para mi requeriría un año de estudio por lo menos), de la extensa y variadísima contribución del compositor a la música chilena; de los “estilos” que después de Beethoven es de buen tono hallar en cualquier músico que se respete, no hay trazas claras en Becerra. Va y viene, busca lo que a cada ocasión siente corresponderle, no se afilia a capillas; no hace actos de fé. De ahí que su alineación junto a Neruda debe resultar para los ortodoxos tan incómoda como la del vate, que es hombre de partido, pero ante todo poeta. Becerra escribe en 1969 una “Elegía a la muerte de Lenin” y en esos años, varios que llama *oratorios* sobre asuntos “comprometidos” ligados a nuestra Historia. También ha incursionado en el folklore donde, su “Cueca Larga” a voces solas, es obra maestra que contrasta con la única producción religiosa de su catálogo, la deliciosa “Missa brevis”, que debió llamarse brevíssima.

Veo que sin querer me estoy lanzando en las obras de Gustavo Becerra, cuya lista o catálogo, (sin poner “opus”, llega a 107 composiciones, algunas cortas, las menos, y algunas muy importantes y extensas. ¡En un solo año, 1958, compuso 17 obras grandes, incluyendo una Sinfonía, un Cuarteto y una Opera! Cosa muy útil para armar este catálogo con una especie de columna vertebral es el minucioso trabajo que Luis Merino, (hoy el Dr. Merino, pri-

mer togado chileno en música), dedicó a Gustavo Becerra en 1965, en el Nº 92 de esta Revista. Allí, el prolijo musicólogo siguió el filón de los 7 y hasta 8 (?) cuartetos refiriéndose a menudo a otras obras, las 3 sinfonías, por ejemplo. Este análisis sirve mucho, pero, ante la avalancha de otras cosas, uno queda en suspenso preguntándose lo que habrá por ejemplo, en los géneros de música incidental para el Teatro y en la muy larga lista de obras para cine. ¿Qué hizo Gustavo Becerra allí?, ¿en qué medida toda esta producción que injustamente se olvida u obscurece, ha contribuido al caudal de nuestro compositor?

Repito: estas líneas no son el estudio que el laureado merece. Están dictadas por el primero de los campos en que el pensamiento de Becerra se mueve según Luis Merino: *el afectivo*; dejó a otros las zonas restantes, *intelectual y mecánica* que no me atraen tanto, porque a mi edad las cosas se miran desde mayor fondo, y en éste, para mí lo esencial es que se ha honrado a un amigo y buen músico, y ése es el IX Premio Nacional de Arte en Música, 1971.

Becerra 1972

por *Gustavo Becerra Schmidt*

Ensayo de autodeterminación de la postura del artista frente a su mundo y a su arte en una época dada.

Dedicatorias:

A la creatividad del Hombre y a su derecho de ejercerla y desarrollarla. Al "Hombre Nuevo", público del futuro, el que, si estas líneas resultaran proféticas, sólo se diferenciará del ejecutante o del compositor, cuando adopte por momentos una actitud sólo receptiva o reflexiva.

A los que puedan sentir como propio el deber de allanar el camino que haga florecer al creador que hay dormido en gran parte de la humanidad.

1. Antecedentes:

- 1.1 El más grave problema que se me presentó cuando empecé a estudiar música, se produjo por la falta de capacidad de la academia para satisfacer, directamente, la curiosidad e iniciativa creativa que dominaban mi decisión vocacional. Algo de profundamente frustrante era lo que se ofrecía en esos primeros pasos, en los que se carecía de una motivación para una alfabetización o iniciación en un mundo que parecía, desde mucho antes, el mío. Sólo mucho más tarde, catastróficamente, me dí cuenta de la mayor importancia que lo denotado tiene sobre la escritura, pese a que ese era mi bagaje intuitivo antes de estudiar. Dos mundos: uno, el de los oídos sociales, otro, el de los iniciados y, en el medio, innecesarias tinieblas. Se me ocurre que este trauma ha sido experimentado no sólo por otros compositores, sino que, también, por el público que alguna vez se ha "iniciado".
- 1.2 Aquí es donde hay que reconocer la existencia de un mundo, rara vez mencionado cuando se trata de música artística, que es aquél de la tradición no académica. Para mi caso este Universo está integrado por dos grandes categorías. La primera de raigambre europea y de naturaleza urbana y, la otra aborígen, más específicamente araucana. En fin, Temuco no es Europa Central.
- 1.2.1 Nuestros países, inventados con escasos datos geográficos de todo orden en la metrópoli española, presenta aspectos arbitrarios y, en general todavía, una base muy precaria para lo que se suele llamar una cultura Nacional. Es más bien de naturaleza voluntaria y aún arbitraria, la "nacionalidad" de nuestra cultura, al menos a partir

de sus elementos y orígenes. Además, existe una diferencia enorme entre nuestras fronteras políticas y las que debemos reconocer como culturales. Lo más nacional que tenemos son nuestros problemas y nuestras ideas. Valga esto también para el arte y, especialmente, para la música.

En Chile hubo nacionalidades antes de que hubiera país. Nuestra fuerza reside, por lo tanto, en reconocer su pre-existencia y, con ello, la naturaleza internacional (del punto de vista cultural) del origen de nuestras artes. Lo primero, autóctono que tenemos, en general, como chilenos, son nuestras ideas, nuestros problemas, no nos extrañemos que, en conjunto, formen el núcleo de nuestra motivación nacional.

Esto fue, desde el principio, una realidad concreta. No puedo menos que reconocerla.

- 1.2.2 Pero, vivimos en la era de los transistores en la que toda la cultura universal parece fundirse en un sólo crisol, creado por las modernas formas de comunicación masivas. Esto crea una diferencia esencial. Un artista español llega a pertenecer a su cultura en una línea de continuidad que se origina en un remoto valle, como consecuencia del desarrollo de experiencias, de alguna manera, predominantemente locales. Yo llego a ser músico chileno en un país creado por España y cuyas más salientes características se están todavía formando, en medio de un flujo predominante de circunstancias que provienen del exterior. Por lo tanto, Chile siempre ha sido, al menos para mí, un país en el que prima una formación de conciencia que se basa en las relaciones con el exterior. Creo, sin embargo, que este proceso de deslocalización, lo viven más intensamente los creadores de los países nuevos, pero que también lo viven, aunque en menor medida y con otros puntos de vista, los creadores que residen en los mismos centros de las más remotas culturas.

- 1.3 El descubrimiento de la razón y de las ciencias del lenguaje, tuvieron una importancia definitiva en la formación de mis actuales puntos de vista frente a las artes, entendidas como lenguajes.

- 1.3.1 Especial significación otorgué, desde que comprendí la naturaleza lógica de la sintaxis musical, al estudio de la gramática musical. Era necesario estudiar, en orden, las relaciones entre signos, entre éstos y su posible significado, antes de emprender el estudio de la práctica, con todas sus implicaciones individuales y sociales. Allí encontré, por primera vez, una manera de abordar los llamados problemas éticos de la música. Sobre todo aquellos que dicen relación con la autenticidad, la sinceridad, la simulación, la existencia o nó de un mensaje, etc., temas que volverán a mencionarse en este escrito. Entre tanto un primer fruto nacía entre mis manos. Había

encontrado un sistema, y dentro de él un método, para estudiar y desarrollar estilos.

- 1.3.1.1 Así como un lenguaje bien hecho está compuesto de signos elementales y de sus reglas, especialmente para formar conjuntos, y de como, en algunos casos transformar las expresiones unas en otras sin que se altere lo denotado, así, no sólo se podía estudiar un estilo sino que se podía construir uno. Pero esto, no en el sentido de los tratados de composición, pura y defectuosamente descriptivos, sino que en el sentido del estudio y la construcción de la dimensión semiótica de la música. Un creador al estudiar iba, desde entonces, a construir o elegir de su medio, de acuerdo a su personalidad y a su moralidad, elementos, reglas, conjuntos y transformaciones, de un lenguaje, cuyas propiedades de información y comunicación básicas puede determinar, para trabajar con él mientras lo considere apropiado o satisfactorio. Un estilo a la medida de su imaginación, experiencia, gustos y convicciones. La fascinación del viejo y bárbaro medio de descubrir continentes del estilo, sin más ayuda que los contenidos emotivos y voluntarios del pensamiento, es sin embargo un método de escaso rendimiento, sobre todo si se parte del punto de vista, como en mi caso, de que no soy un prodigio de la intuición, un genio, como suele decirse.
- 1.3.1.2 La posibilidad de estudiar la carga semántica de los textos musicales es fruto de la preexistencia de una fijación adecuada de sus reglas sintácticas. Si lo denotado es más o menos convencional, si ello corresponde a un planteamiento informativo o si procede a base de signos de un lenguaje más o menos analógico, se presenta tanto para el estudioso como para el creador como una cuestión de codificación. El código será, para el estudioso, un conjunto de normas observadas, en cambio para el creador podrá ser tanto el fruto del aprovechamiento de un acopio normativo como del planteamiento de una preceptiva consecuente. Como autor me encuentro totalmente en el último caso.
- 1.3.1.3 Al conocer las reglas de los signos y sus diversos significados, se puede estudiar el uso que se hace de un lenguaje. Para el caso del compositor su relación ética frente a la actividad de composición, lo mismo que para el ejecutante y el público en sus respectivas funciones. Se puede medir, por ejemplo, la relativa aceptación de las reglas del juego y, por lo tanto medir también su cumplimiento, dentro de los diversos matices de la autenticidad, la simulación, etc., concurriendo o nó un entendimiento del proceso informativo-comunicativo y su contenido. Por mi parte creo que la música siempre tiene un contenido, sea que éste sólo se muestra incorporado en las estructuras de la presentación sonora o que ésta aluda

o denote, por diversos medios, a otros objetos comunicables. Creo, además, que por ocurrir esto con toda la música, constituyen casos de porfiado ensimismamiento, las diversas sustracciones, rechazos o negaciones a estudiar estos aspectos que presentan algunos usuarios, máxime si la posibilidad de hacerlo existe y se nos presenta, a diario, en forma abundante.

- 1.4 Estoy persuadido, de la misma manera que la esteta francesa Gisselle Brelet, que la condición, *sine qua non*, de la creación artística, consiste en la posibilidad de elegir. Pero mi pensamiento hipotético va más allá, creo que la necesidad de elección se amarra con lo más básicos de la vida misma, el “poder electivo del protoplasma”. Pero he aquí una cuestión de, por lo menos, la misma importancia que lo anterior. Los seres vivos, y de entre ellos hasta los unicelulares, me permito conjeturar, “eligen” no repetir experiencias, no se “interesan” por lo que ya conocen. En términos de la teoría de la información, se podría decir que, al no existir novedad en una obra determinada, dicha “experiencia”, para nosotros “experiencia comunitiva”, no contiene información, esto es, su entropía es igual a cero. Deseamos elegir, como seres vivos, nuestras expresiones de un conjunto aún desconocido o que está por crearse. Sin embargo debemos aclarar que existen expresiones que se construyen en asociación con el público o con la sociedad, en tales casos el campo que se va descubriendo o construyendo se posibilita por el cambio del público frente a una expresión dada que, para el caso, no termina en sí misma. Digamos de paso, que las expresiones que terminan en sí mismas u “objetos musicales ‘puros’”, ofrecen una mayor vitalidad electiva cuando resultan nuevos para la experiencia de un público dado. Nada de raro tiene entonces que el ya achacoso “renovismo” que afecta a cierto tipo de música haya pretendido negar sus cualidades comunicativas. Vida, para una obra de arte y para un compositor, es la posibilidad de elegir, producir o provocar lo inédito. Lo demás, como vemos cada día, tiende a desaparecer. Personalmente creo que la gran batalla de hoy se da con obras frente a las cuales el público toma una postura activa, haya sido esto previsto o no por el autor.

Tanto al individuo como a la sociedad se pueden aplicar los principios dialécticos conductuales de aceptación, indiferencia o rechazo de los estímulos, sean estos simples o complejos, lo que nos permite afirmar que, al existir contraestimulación frente a expresiones que no contienen novedades, no hay razón para pensar que ello no suceda respecto de la expresión artística. Esto representa una constatación de la naturaleza dialéctica del comportamiento de los usuarios, frente a la expresión artística. Siendo uno de los usuarios el compositor, he optado por tener en cuenta este hecho.

A mi no me extraña, por lo tanto, que una obra produzca en autores, ejecutantes y público, efectos contradictorios en diversas ocasiones de su presentación. Aquí comprobamos que, como el hombre conoce la realidad por los caminos de la ciencia y el arte, al igual que los protozoos, rechaza aquellas experiencias o expresiones que nada le enseñan, por sí mismas o por lo que en él provocan. Todos estos hechos configuran a mi ver, la naturaleza social del estilo y la forma. Finalmente se trata de hechos que existen más allá de lo puramente sintáctico. Son hechos históricos.

- 1.5 Todo esto nos lleva a examinar las relaciones entre el mundo personal y el socio-político de un autor. Al examinarlas encontraremos el fundamento de su conducta, su ética.
- 1.5.1 Como todo el mundo, tengo temperamento y preferencias personales. Ambos juegan un importante papel en mi actual postura como artista. Sin embargo, ello no significa que mis inclinaciones sean tan estrechas que no permitan ejercer al mismo tiempo otro tipo de influencias sobre lo que, finalmente, hago como compositor. Por ejemplo 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”.
- 1.5.2 Sí, pero además existe un idiolecto, dinámico por supuesto, que permite que nosotros los compositores nos comuniquemos con el medio. Nunca me ha parecido necesario ignorarlo o combatirlo. Lo que sí me parece necesario, es desarrollar el lenguaje que nos relaciona con el medio social. Ello se logra por los caminos simultáneos de la racionalización y la invención, sin descartar el descubrimiento. Werner Mayer Eppler ha definido la música como un cálculo no interpretado, esto es, como un hecho puramente sintáctico sobre el cual no se ha construido una semántica. La definición está muy bien hecha, pero no cubre la totalidad de la música, puesto que existe música con interpretaciones más o menos codificadas. De acuerdo a esto su carga semántica varía. Sí, pero puede hacerlo de acuerdo a los designios del compositor. Yo prefiero esto último, no me interesa crear expresiones decorativas, respecto de las cuales puedo compartir, de cuando en cuando, el asombro, pero que más que al hombre, representan a la Naturaleza. He elegido que mi relación con la sociedad sea personal, sea que la realidad que trato de mostrarle proviene de ella o de otras fuentes. Me

incluyo como una fuente más en la alimentación de mi propia actividad creativa.

- 1.5.2.1 He aquí que los contenidos de la expresión musical pueden ser personales, sin embargo no olvidemos que una persona existe en función de la sociedad y que dentro de esta existen fenómenos políticos. Se ha desarrollado en mí un interés permanente por este último aspecto. Ha determinado que mi antiguo apego a los ideales humanísticos, se hayan canalizado con ayuda del marxismo. Primero, comparto la idea de que la realidad se puede conocer y, que los caminos para ello son dos, la ciencia y el arte. Este carácter complementario del arte, respecto de las ciencias, me ha resultado especialmente estimulante. Pero, además, toda la realidad no es oportuna para ser expresada en cualquier momento. ¿Cuándo exteriorizar? ¿En qué momento? ¿Con qué fin? ¿Con qué medios que sean adecuados? He aquí las interrogantes básicas de la ética y de la técnica. Para mí, la segunda totalmente subordinada a la primera, si es que queremos ser verdaderamente humanos.

No soy religioso, pero tampoco soy descreído, creo en la perfectibilidad del hombre y mi moral consiste en buscar las formas de cooperar para que el hombre y la humanidad sean más plenos y felices. Creo que ello pasa por la lucha de clases y que luego de modificar las relaciones de producción, entregando las herramientas a los que crean la riqueza, esta encontrará una distribución más racional y justa. Creo que esto se logra en la música despojándola conscientemente de sus taras cortesanas, no sólo en sus formas administrativas, sino que también en sus aspectos rituales, que hacen de ella una propiedad o instrumento de pocos o un producto más en la sociedad de consumo. Creo que la garantía del "statu quo" reside en la permanencia de la pasividad del público. En esta actitud, la mayor parte del público ha sido enajenado de la música. Pensando así, no creo que una actitud revolucionaria en la música pase tanto por el panfleto o por las expresiones politizantes basadas en los lenguajes de mayor precisión semántica, creo que esta fase de la revolución musical está pasando y pasará principalmente por la creación de formas de participación activa del público, en general por una redefinición del público como factor creativo. Yo no olvido que las artes antes del socialismo llevan la impronta de la clase dominante. Esto quiere decir que se adecúan de una u otra manera a sus apetitos o intereses. Así, por ejemplo, el "elitismo" o arte de iniciados o, simplemente el arte exclusivo, por lo caro e inaccesible. Esto último, muchas veces, porque alguien lo ha comprado para sí y lo ha destinado a su uso exclusivo. La mayor parte de esto es, sin embargo, arte como artículo de consumo, cuyo valor de riqueza sólo se entiende en función del dominio. El do-

minio compartido no resuelve el problema esencial de la enajenación, este sólo se supera con la participación creativa. He aquí un desafío a los músicos que deseen romper con el rito de la sala de concierto, con las formas concertantes mismas, con la recepción pasiva, que deseen reconstruir el remoto puente que una vez unió la imaginación creadora de todos los hombres, dándoles ocasión de participar. Sólo que esta vez HAY QUE TRATAR DE QUE LA CREATIVIDAD RECUPERADA DEL PÚBLICO sea un factor en la liberación de la música de manos de los que lucran con ella. Así puede ocurrir si es que, como parece posible, se debilita su paso por las distintas formas editoriales que se apoderan de la obra de arte, so pretexto de su difusión. Otro tanto puede ocurrir con la sala de conciertos. Así concebido este procedimiento, ofrece también posibilidades de liberación del compositor. Los compositores deben empezar a crear con independencia de la moda implantada por los intereses de los dueños de la industria, por los concursos y festivales, por los que tienen el poder y no saben de música. Pienso que todo esto es revolución para nuestro arte y que ello sólo se puede alcanzar luchando políticamente.

- 2 En la etapa presente estoy tratando de construir una dimensión semiótica adecuada para mis propósitos de contribuir a la transformación de las estructuras que gobiernan las distintas fases de la vida musical, incluyendo en esto la composición en sus aspectos formales y de contenido.
- 2.1 Todo aquél que quiera dominar un lenguaje, debe resolver primero los problemas sintácticos que le conciernen. Para mi caso, la idea que nutre las declaraciones metasintácticas que la explican, se basan en el propósito de copiar en las relaciones de los signos las condiciones y fases de la imaginación creadora.
- 2.1.1 Se trata de concebir el pensamiento musical como modelo de su escritura, lo cual introduce funcionalmente al ejecutante en el proceso imaginativo del autor, cubriendo de esta manera el compromiso, para mí muy importante, de garantizar en términos claros la participación creativa del ejecutante. Se trata de que, en la medida de lo posible, participe también el público en la ejecución. Creo que para cumplir con este objeto, lo mejor es adoptar, donde se pueda, una escritura diagramática de tipo intuitivo, con un carácter analógico predominante.

La composición musical se puede describir como una secuencia de determinaciones sucesivas de campos sintácticos elegibles cada vez más reducidos, hasta que la última elección o sorteo se traduce en ejecución. Se puede empezar por el carácter, duración e instrumental de una obra y continuar con especificaciones sobre sus

texturas, tesituras, timbres, articulaciones, matices. Esto se puede hacer con signos y relaciones, adecuadamente definidas. Se pueden establecer de esta misma manera las relaciones entre el público, los ejecutantes y la obra.

- 2.1.1.1 Si el compositor deja abiertas algunas decisiones en campos bien definidos y limitados, los ejecutantes pueden participar en la composición, sin destruir su identidad. Esto puede ocurrir en cualesquiera de los niveles aludidos más arriba. (Recordemos, componer es elegir).
- 2.1.2 Debe quedar claro en cada obra, cuales son expresiones elementales, es decir aquellas que no deben dividirse. Debe también establecerse con precisión como se integran los conjuntos. Esto es, que signos son compatibles, en que orden, etc.
- 2.1.3 En cada composición debe establecerse qué factores serán variables y cuales se presentarán como invariantes o constantes. Así se delimita las responsabilidades en la participación y se evita desnaturalizar la obra. Esto es independiente de que una composición sea elaborada por una o varias personas antes de su ejecución.
- 2.2 Si el repertorio de los signos usados para anotar una composición tiene reglas claras, no hay nada que impida regular su carga semántica. Para ello se ofrece desde la onomatopeya hasta la codificación arbitraria, pasando por la asociación con lenguajes convencionales, en sus formas de literatura, pintura, cine, teatro, etc. Si la música tenga que subordinarse a otro lenguaje, ello depende de cuestiones éticas. Sin embargo, no es aconsejable hacer especulaciones valorativas a partir de estos hechos. Si aportamos o consideramos una interpretación para la sintaxis musical ella puede, por sí misma, ser portadora de mensajes.
- 2.2.1 Los campos de variación, susceptibles de ser medidos estadísticamente, son más extensos en el compositor que en el ejecutante. El compositor parte con su propio universo de la posibilidad sonora, el ejecutante lo hace de campos definidos por aquél.
- 2.2.2 Esto me hace pensar en el problema de la extensión de las convenciones que rigen una obra dada. Si ellas permiten que su texto se satisfaga con más de una posibilidad de redacción, la elegibilidad del resultado subsiste. Al desaparecer la posibilidad de elección, la realización de la obra se puede entregar a una máquina primitiva, que no pueda siquiera sortear posibilidades. El límite de las convenciones en la sintaxis y la semántica de una obra debe fijarse por la condición de permitir siempre la identificación de la obra. Una obra que, de alguna manera, no es idéntica consigo misma en sus distintas versiones, no puede ser reconocida como tal. Esto vale

tanto para expresiones autonómicas, o que tienen un sentido incorporado y reducido a su estructura sonora, como para aquellas expresiones que están hechas con signos interpretados.

- 2.2.3 La naturaleza y la dimensión del compromiso semántico suele ser el punto de toque para las artes aplicadas, entre ellas las que alegan compromisos políticos. Hay muchas realidades que la música puede mostrar por sí misma, lo que nos permite pensar que ella no requiere imprescindiblemente convenciones elaboradas. Es más importante mostrar la realidad sonora de nuestro tiempo que tratar de competir con la literatura para mostrar otras realidades. Esto conduce a dejar sin expresar nuestra propia realidad en lo que nos corresponde. El arte está en hacer oír aquello para lo que los oídos, antes de la obra, estaban sordos. Así, por ejemplo, es artístico el cine que muestra una circunstancia crítica con lo que todos ven, pero que nadie mira en forma reflexiva. En la expresión de la realidad cada arte debe ser, verdaderamente, complemento de la ciencia en cada época.
- 2.2.3.1 Sobre las verdades más firmes, se pueden hacer exposiciones abstrusas. El lenguaje que permita una mayor participación debe ser accesible.
- 2.2.3.2 El lenguaje artístico debe ser motivador. Debe sacar a los usuarios de las "casillas", hasta que las "casillas" desaparezcan. Esta condición deberá ser parte de su significado.
- 2.3 La dimensión práctica de la música debe estar regida, en este instante histórico, por la creación del diálogo efectivo entre los distintos usuarios de la música, sean ellos compositores, ejecutantes o público. Todos deben llegar a ser de alguna manera, músicos.
- 2.3.2.1 No debe haber secreto en la información ni en la comunicación musicales. Cada quien sólo debe estar limitado por su capacidad de oír, entender y participar en el proceso.
- 2.3.2.2 Si el compositor, ejecutante o público no entienden lo que exteriorizan o escuchan, sólo son utilizados en el proceso, el cual no les pertenece. Si el compositor, el ejecutante o el público, entendiendo el proceso no creen en él y lo exteriorizan sin declarar su postura, mienten.
- 2.3.2.2.1 Carecen de una moral estética aquellos que son indiferentes ante la aceptación o rechazo de lo que expresan, sean o nó creadores. Ellos representan el caos.
- 2.3.2.2.2 Son inmorales ante la estética los que simulan entender o compartir formas de expresión o su significado.

- 2.3.2.2.3 Es necesario establecer una moralidad artística que incluya necesariamente variables que permitan una relación más rica con el público.
- 3. A guisa de manifiesto, arenga o provocación.
 - 3.1 La participación pasiva es una forma muy cercana a la enajenación frente al proceso de la comunicación musical.
 - 3.1.2 La música en la que no cabe participación del público puede ser fácilmente administrada como arte de la clase dominante y su contacto con la masa tiene generalmente un carácter paternalista. En estas condiciones las más veces el público sólo recibe mendrugos o limosnas y se enfrenta por lo general a un tipo de arte que no le ofrece alternativas, ante el cual no se puede abandonar. La música debe incitar a una participación, la que es posible y plausible. La masificación por sí sola no resuelve este problema, hay que sumar a esto una recuperación de la intimidad en el uso de la música, haciéndola accesible y borrando funcionalmente la diferencia entre músicos y público.
 - 3.2 El arte y, especialmente, la música, deben motivar y enseñar en sus campos específicos.
 - 3.3 Hacer la revolución en el arte no es lo mismo que hacer la revolución con el arte. Este distingo es básico en una conducta clara si ésta ha de ser consecuente tanto frente a la estética como frente a la política. La acción revolucionaria de un artista no está limitada al campo de su profesión.
 - 3.3.1 Revolución en el arte consiste en cambiar las estructuras que gobiernan las relaciones de producción de la obra.
 - 3.3.2 Revolución con el arte es lo que se intenta hacer cuando, a través de mensajes se da apoyo a las gestiones que tienden a cambiar las relaciones de producción en todos los campos.
 - 3.3.3 Creo que la música es más adecuada para controlar su propia revolución que para incidir con precisión en el proceso general.
 - 3.4 El momento es propicio para, a partir de los cambios de estructura sociales tratar de cambiar algunos aspectos de la superestructura artística, ello es especialmente posible en la música.
 - 3.4.1 Está planteada una crisis en la notación musical.
 - 3.4.2 Los aspectos semánticos de la música universal, también están en crisis.
 - 3.4.3 Existe una poderosa tendencia a participar en todos los campos. En la música esta tendencia es cada vez mayor y, aunque no sea

en forma instintiva, existen interesantes formas de participación que cobran vida, por ejemplo, a través de los llamados sistemas aleatorios.

- 3.4.4 Una música para la sociedad, ya ha dejado de ser sólo un buen deseo, la ciencia contemporánea permite conocer una sociedad determinada y la técnica hace posible una comunicación adecuada con aquella.
- 3.5 No todo nivel o campo es propicio a la comunicación espontánea.
- 3.5.1 ¿Renovarse o morir? Sí, pero no sin condiciones.
- 3.5.1.1 Existe la posibilidad de renovarse orgánicamente, de hacerlo funcionalmente. No sólo de hacerlo arbitrariamente.
- 3.5.1.2 Lo más viejo, pasado de moda y muerto, hoy día, es la renovación por decreto, por secretaría o porque sí. El "renovismo" es una trampa mortal.
- 3.5.2 La composición musical se origina mucho antes de que cobre forma en el intelecto de un compositor, mucho antes de ser ejecutada o de ser apreciada. Ella se extiende, además, sobre un campo que es mucho más extenso del que llamamos habitualmente composición. Las condiciones y las sanciones electivas que culminan en una obra determinada son gestiones que incluyen lo que se llama una partitura, pero que la exceden enormemente.
- 3.5.2.1 La conspiración que genera la composición musical, fluye desde la organización de esta en la sociedad, hasta que sus resultados inciden en ésta y la modifican de alguna manera.
- 4. A guisa de invitación.
- 4.1 Conspiremos.

TERCERA SONATA PARA VIOLIN Y PIANO

(y, eventualmente, otros...)

Gustavo Becerra Schmidt,
Playa de Farnals, España.
Abril de 1972.

Generalidades:

1. La obra puede ser ejecutada por un sólo violín y un sólo piano, sin embargo pueden participar más ejecutantes y aún más violines y pianos, a condición de que no se superpongan los instrumentos del mismo tipo.
2. Como de costumbre, el público no estará obligado a guardar silencio,

aunque es preferible que lo guarde al comenzar la obra. Durante la obra se podrá oír ruidos o sonidos producidos por el público, a condición de que no procedan de grupos previamente concertados al efecto.

3. Los ejecutantes deberán "atrapar" los ruidos de sala y los ruidos y sonidos que provengan del público, dándoles en lo posible sentido dentro del contexto y, especialmente, de la articulación de la obra.

4. La mejor presentación de la obra puede ocurrir en una sala pequeña donde no haya más de treinta personas que podrán situarse alrededor de los ejecutantes. Si la sala es grande conviene situar público en el proscenio. La intimidad de la obra puede ser trasladada a cada hogar o residencia, por medio de la televisión, sin que se alteren sus propósitos más que para el caso de una sala grande. Lo que se pierde en participación dialéctica se gana en intimidad.

5. La obra se da en dos versiones:

1. Quien sea capaz y lo desee, puede componer una versión a su gusto con las indicaciones que se dan a continuación, y
2. Existe una versión hecha por el compositor que produjo las indicaciones referidas.

Indicaciones propias de la obra:

Tiempo: Transcurre en la notación, como es habitual, de izquierda a derecha y, de arriba a abajo.

Tempi: Tienen carácter psicológico de sugerencias y se anotan por lo general en italiano.

Sistemas o campos de notación: Están compuestos de dos pautas, una para el violín, arriba, otra para el piano, abajo. Los sistemas están separados por el signo 

A. Repertorio de signos para el violín:

1. Arcos

1.1 arco abajo 

1.2 arco arriba 

1.3 al talón  

1.4 a la punta  

1.5 a la mitad  

1.6 distorsión

1.4.1 

1.4.2 



denotan forzamiento por presión.



denotan distorsión total.

2. Formas de ataque (físicas, no articulativas).

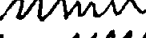
2.1 Con el arco.

2.1.1 

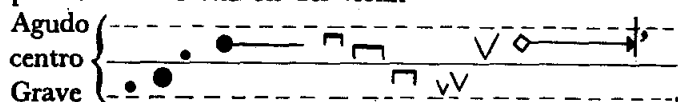
normal, donde  ponticello.

2.1.2 

sul tasto.

- 2.1.3  sul ponticello.
- 2.1.4  dietro il ponticello.
- 2.2 Otras formas.
- 2.2.1 + pizzicato mano izquierda.
- 2.2.2 ■ pizzicato mano derecha.
- 2.2.3 ▼ con plectro.
- 2.2.4 x denota en general percusión.
- 2.2.4.1  con dedos de la mano izquierda.
- 2.2.4.2  con nudillos de la mano derecha.
- 2.2.4.3  col legno.
- 2.3 Armónicos.
- 2.3.1  en general.
- 2.3.1.1   etc. con signos interiores.
- 2.3.2  flautados a base de poca presión de la mano izquierda que también pueden llevar signos interiores, como se indica para 2.3.1.1.
3. Formas de modulación en la forma de líneas de prolongación, con o sin signo inicial    etc.
- 3.1 De altura o vibrato de la mano izquierda, nace gráficamente desde la parte superior del signo inicial.
- 3.1.1 — sin vibrato.
- 3.1.2 vibrato normal 
- 3.1.3 vibratón, + — 1/4 de tono 
- 3.1.4 vibratísimo 
- 3.1.5 vibrato caprino 
- 3.2 De intensidad, realizados con el arco, líneas de prolongación nacen gráficamente desde abajo de los signos iniciales.
- 3.2.1 — sin vibrato.
- 3.2.2  vibrato normal.
- 3.2.3  vibratísimo.
- 3.2.4  vibrato caprino.
- 3.3 Glissandi se anotan como información analógica.
- 3.3.1 , ,  etc.
- 4 La notación de los sonidos representará, en lo posible, sonidos ultracromáticos.
- 4.1 En general se notan con ○ y ● de distintos tamaños. Igual para el piano, sólo que para el violín no se anotan blancas.
- 4.2 Los mismos signos del N° 2 sustituyen a ● para las particularidades que indican.
- 4.3 Altura de los sonidos.

4.3.1 para toda la extensión del violín



4.3.2 para cada cuerda

Agudo

Centro I-IV *Centro*

Al aire Grave

4.4 Duración, límites y cantidades.

4.4.1 en segundos por tramos.

4.4.1.1 proporcional, según líneas verticales.

4.4.2 inicio, signos de los N^{os}. 2 y 4.

4.4.3 Articulación.

4.4.3.1 signos de 2 y 4, sin prolongaciones, son staccati.

4.4.3.2 las otras articulaciones están determinadas por las líneas de prolongación y sus relaciones.

4.4.3.2.1 la simultaneidad está representada por las coincidencias verticales. Barras verticales pueden servir de aclaración.

4.4.3.2.2 la sucesión transcurre de izquierda a derecha, salvo indicación en contrario.

4.4.3.2.3 términos de los sonidos pueden anotarse —|, ~~~~~| etc. o, simplemente, —, ~~~~~ etc.

4.4.4 Silencios.

4.4.4.1 determinados por espacios horizontales en blanco.

4.4.4.2 respiraciones, de distintos tamaños y en variable número.

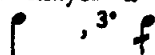
4.4.5 Duración relativa.

4.4.5.1 determinada por las extensiones horizontales ocupadas por sonidos o silencios.

4.4.5.2 determinada por calderones y por trazos oblicuos o plicas:

4.4.5.2.1 de mayor o menor □, ▲, ○

4.4.5.2.2 de mayor a menor, 1º signos sin plica, 2º



5 Apéndice (para el violín).

5.1 La afinación de las cuerdas puede ser alterada en alguna cantidad microtonal que permita evitar las quintas justas.

5.2 El ejecutante experimentado podrá variar también la encordadura.

5.2.1 Poner alguna cuerda de viola.

5.2.2 Poner dos cuerdas iguales.

5.3 El ejecutante podrá también usar varios instrumentos dispuestos según su propia versión de la obra.

B. Para el piano:

1. Sonidos.

1.1 De una frecuencia.

1.1.1 teclas blancas ○ , ○ , ○ , etc.

1.1.2 teclas negras ● , ● , ● , etc.

1.1.3 armónicos ◇ , ◆ , obtenidos como combinación de tecla y nodo digitado sobre la o las cuerdas.

1.2 Clusters.

1.2.1 □ de teclas blancas.

1.2.2 ■ de teclas negras.

1.2.3 ■ de teclas blancas y negras.

1.2.4 ◇ , ◆ , ◆ , de armónicos, teclas blancas, negras y mixtos.

1.3. Sobre las cuerdas. Condición general

○ = ● □ = ■ , etc.

2. Formas de ataque, aclaran o sustituyen a 1.

2.1 Roce.

2.1.1 Con crines preparados para rozar bajo las cuerdas √ .

2.1.2 Con discos ásperos ⌘ montados en pequeños motores portátiles.

2.1.3 Con una copa grande y pesada ⌚ , ⌚ , ⌚ , etc.

2.1.4 Con objeto pesado y pulido ○ = √ .

2.1.5 Con escobillas metálicas ✂ , ✂ , etc.

2.1.6 Con las manos △ palmas.

✂ uñas.

✂ dorso

2.1.7 Con címbalos ⌚ o ⌚ .

2.1.8 Con plectro ▼ , ▼ .

2.2 Percusión distinta de la propia del piano.

2.2.1 ∩ determina el punto de percusión en el objeto con el cual se percute. El signo x puede usarse para indicar una percusión cualquiera, en cuyo caso aparece solo.

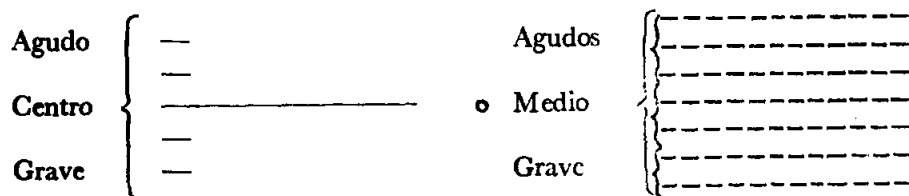
3. Formas de modulación.

3.1 Con el pedal que anotará así, sin aplicar

los pedales se numeran de derecha a izquierda. 1 N° del P. aplicado

- 3.1.1  , sin vibrato.
 3.1.2  , normal.
 3.1.3  , vibratón (lento y gradual).
 3.1.4  , vibratísimo.
 3.2 Sobre las cuerdas, oprimiéndolas y variando la presión que se ejerce sobre ellas. Sobre las posibilidades de 3.1 y los signos  ,  ,  .
 3.2.1 Con los objetos indicados en 2.1.3 y 2.1.4. Su notación analógica se ve  , o  , etc.
 3.3 Sobre las cuerdas glissando sobre ellas con una variedad notacional como en 3.1.
 3.4 Combinación entre 3.2 y 3.3.

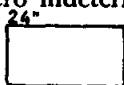
4. Pauta para el piano:



C. Signos comunes y combinales entre sí:

1. Repeticiones.

- 1.1 De número determinado |  = una vez (total dos).
 |  dos veces (T. 3) etc.
 1.2 De número indeterminado indicando la duración en segundos

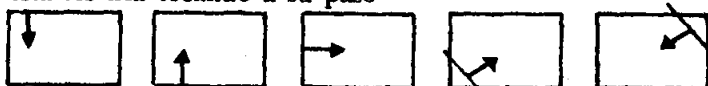


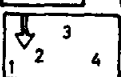
2. Formas estructurales especiales de lectura, sin repetición de elementos o seriales.

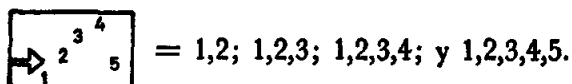
- 2.1 Lectura en un orden azaroso en un campo determinado por la notación { }

2.2 Barridos.

- 2.2.1 No acumulativos. La flecha indica el traslado de la recta de la cual nace, los signos se ejecutan en el orden en que ésta los iría tocando a su paso

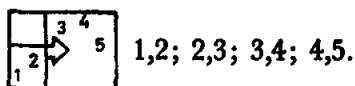


- 2.2.2 Acumulativos  = 3,2; 3,2,4; 3,2,4,1.



2.2.3 Ventanas.

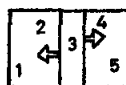
2.2.3.1 De número fijo de elementos. En cada caso se definirá los elementos por numeración, o por otros medios.



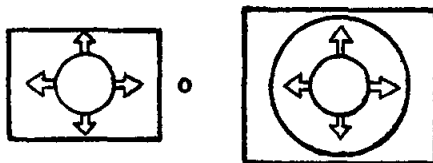
2.2.3.2 De número variable de elementos.

2.2.3.2.1 Crecientes

2.2.3.2.1.1 Rectangulares



2.2.3.2.1.2 Redondas



2.2.3.2.2 Decrecientes o desacumulativas. Revier-
ten 2.2.3.2.1.

2.2.3.3 Pueden existir ventanas que se despla-
cen como las de número fijo de elemen-
tos, pero que crezcan o se achiquen.

TERCERA SONATA PARA VIOLIN Y PIANO

Determinación de Campo:

1. Extensión de la Obra + — 20'.

1.1 I Movimiento Allegro + — 5'.

1.2 II Movimiento Lentissimo suspensivo 7'.

1.3 III Movimiento Scherzo Flautato con Trío 3'.

1.4 IV Movimiento Finale catastrófico 5'.

2. Ambito:

2.1 En el violín se extenderá según las "scordature" y por las distintas
encordaduras. En todo caso se entenderá siempre el más amplio
posible.

2.2 Los armónicos y las formas ruidosas ampliarán la extensión del
piano.

3. Estrategia formal:

- 3.1 El conjunto de la obra se orientará por la situación de su punto culminante. Este estará situado en el IV Movimiento.
 - 3.1.1 Matices, articulación, color, etc., en general todo resultado parcial debe tender a 3.1.
- 3.2. Habrá algunos aspectos canónicos de inversión.
 - 3.2.1 Silencio-Sonido (articulación).
 - 3.2.2 Ruido-Sonido.
 - 3.2.3 Grave-Agudo.
 - 3.2.4 Retrogradación.
 - 3.2.5 Todos los movimientos serán capicúas, de tal manera que sus segundas mitades corresponderán, además, a la aplicación de criterios adicionales de inversión, aparte del mismo retroceso. Este no deberá ser nunca del mismo tipo que el avance. No deberán presentarse repeticiones de criterios adicionales de inversión.
 - 3.2.5.1. El último Movimiento será el resultado de un criterio de inversión y retrogradación adicional, aplicado al I.

Gustavo Becerra: Ensayista, Polemista y Teórico

por *María Ester Grebe*

El objetivo del presente artículo consiste en describir y evaluar sucintamente los escritos sobre música de Gustavo Becerra, tanto en lo que se refiere a sus orientaciones generales y específicas como a sus procedimientos y métodos de trabajo.

I

Producto de una personalidad dinámica e inquieta en la cual confluyen el artista creador y el humanista, los escritos sobre música de Gustavo Becerra abarcan tres géneros y orientaciones específicas que agruparemos para los efectos del presente estudio del modo siguiente:

1. ensayo:
 - 1.1 analítico (1, 4, 5, 7, 9) ¹.
 - 1.2 biográfico (2, 12).
 - 1.3 divulgativo (3, 6, 11, 13).
2. polémica (10).
3. teoría (8, 14, [15, 16]).

En estas líneas de trabajo, Becerra aporta un caudal de experiencia y conocimientos adquiridos a través de sus diversas actividades universitarias, tanto docentes —en calidad de profesor de composición y análisis de la composición— como de extensión e investigación, a las cuales se agregan sus prolíficos estudios autodidactas en un sinnúmero de disciplinas artísticas y científicas. Apreciamos en su estilo literario su densidad y tecnicismo terminológico; en él emerge ya sea el tono polémico o crítico, o bien la observación mesurada y serena, advirtiéndose en todo momento la sinceridad y motivación de sus conceptos, ideas y juicios valorativos.

Sus ensayos analíticos denotan una transición a partir de un enfoque general descriptivo ² culminando en un enfoque morfológico y psicológico-interpretativo de creciente complejidad y profundidad. Esta última tendencia está presente en su estudio de la Sinfonía N° 2 de Héctor Tosar (5), en cuyo análi-

¹ Véase los números correspondientes en la *Lista Cronológica* ubicada en la sección final del presente trabajo.

² Dicho enfoque está presente en su estudio de los *Lieder* de Domingo Santa Cruz (1), de la música sinfónica de Alfonso Leng (4) y el estilo de los *Vitrales de la Anunciación* de Alfonso Letelier (7). (Estos y los siguientes números entre paréntesis corresponden a aquellos de la *Lista Cronológica* ya citada).

sis se superponen los niveles objetivos —descripción de la morfología y temática— y los niveles subjetivos —interpretaciones psicológicas extramusicales referidas a la ubicación en la partitura de momentos de angustia y agresividad—. Con el estudio analítico-estilístico del *leitmotiv* en la obra de Alfonso Leng (9), cristaliza esta línea de trabajo. En forma profunda y minuciosa se desglosan los recursos idiomáticos del compositor complementados con interpretaciones psicológicas.

Una distancia de trece años separa sus dos ensayos biográficos dedicados respectivamente a los compositores chilenos Próspero Bisquertt y Roberto Falabella. El primero (2) comenta perceptivamente y en líneas generales la vida y obra de Bisquertt, Premio Nacional de Arte 1954. El segundo (12) es un excelente trabajo realizado en profundidad y con gran conocimiento de la personalidad, creatividad y trayectoria biográfica del malogrado compositor Falabella (1926-1958). En él se examinan las circunstancias históricas, técnicas y estilísticas de su producción y las relaciones entre el artista y su medio.

Hemos denominado *ensayos divulgativos* a aquellos trabajos de Gustavo Becerra que tienen como finalidad básica informar al público. Ellos abarcan una variada gama de tópicos y materias: desde un artículo recordatorio dedicado al bicentenario de Stamitz (3) y otro que define las características generales de la música electrónica (6), hasta dos ensayos críticos dedicados uno a examinar las relaciones existentes entre lo popular y lo docto en música (11) y otro que comenta el impacto de las nuevas estructuras musicales improvisadas y aleatorias en la ejecución musical (13). En este último artículo Becerra aboga por el compositor-intérprete o la colaboración interdisciplinaria de compositores y ejecutantes como solución de los problemas presentados por el intérprete de formación tradicional.

Aunque el tono polémico se presenta a menudo —ya sea en forma expresa o tácita— en los trabajos de Becerra, uno solo de sus ensayos podrá calificarse de polémico. Se trata de la respuesta a un artículo anterior redactado por su maestro Domingo Santa Cruz³. Debido a su contenido local y por tratarse de problemas en que el tiempo es el mejor juez, no consideramos oportuno comentar dicho artículo.

Desde un punto de vista teórico los principales cauces del pensamiento de Gustavo Becerra convergen en la aplicación de modelos y criterios lógicos al estudio de la música. Así, sus trabajos teóricos desglosan diversos niveles y unidades de análisis y síntesis, tales como las siguientes: definiciones de términos y conceptos; clasificaciones diversas; formulación de normas y preceptos compositores; formulación de procedimientos analíticos; formulación de crítica a las normas tradicionales prevalentes en los estratos o instituciones académicas musicales.

Dichos aspectos están contenidos en cuatro obras: dos publicadas (15 y

³ Al respecto, véase Domingo Santa Cruz "¿Crisis en Nuestro Sistema de Estímulo a la Composición Musical?". En *R. M. CH.*, xiv, 69, 1960, pp. 12-19.

16) y dos esbozos inéditos (8 y 14). Sin embargo, consideramos que ellos se resumen con máxima elocuencia en el trabajo teórico más extenso de Gustavo Becerra: "Crisis de la Enseñanza de la Composición Musical en Occidente" (8). El plan y programa de dicha obra es ambicioso, cubriendo en una serie de nueve artículos sucesivos las siguientes materias:

- I. Aspectos introductorios y programación.
- II. Ritmo.
- III. Melodía.
- IV. Polifonía.
- V. Armonía.
- VI. Forma.
- VII. Color.
- VIII. Elementos extramusicales.
- IX. Regularidad y tradición en música (síntesis final).

Dicha programación se expone en detalle en el primer artículo de la serie (8), en el cual, asimismo, se enuncian los métodos de trabajo y objetivos expuestos conjuntamente en el siguiente párrafo:

"No se pretende que el sólo examen de un ideario demuestre la nueva tesis, o que unos pocos hechos basten para corroborarla. Es imprescindible su planteamiento detallado, elemento por elemento, recurso por recurso, hasta llegar a inducir con material suficiente, una nueva didáctica de la sintaxis del pensamiento musical. Es necesario ver porqué, desde el ritmo, único elemento verdaderamente elemental de la música, las ideas y reglas se muestran contradictorias, insuficientes y atrasadas. Es necesario estudiar el sentido de la trayectoria de una monodia asociada al ritmo y considerada como estímulo de su posterior evolución estilística. Estudiar la naturaleza, métodos y valores de la imaginación musical para los elementos anteriores y sus compuestos. Estudiar el pensamiento musical a través de sus elementos y complejos. Determinar su lógica. Crear un sistema que sea capaz de orientar al compositor ante los problemas nuevos sin quedarse en sus reglas y mecanismos" ⁴.

Para lograr dichos propósitos, Becerra concibe un orden estratégico, el cual se aplicará a partir del segundo artículo de la serie de la siguiente manera: A partir de la definición de un elemento de la música, que sirve como concepto central o básico de cada artículo, desarrolla una crítica a las normas vigentes para tratar dicho elemento tanto a nivel composicional como analítico, formulando sus principales problemas morfológicos, semánticos y expresivos. A continuación, formula *neotécnicas* a partir de reglas, normas o preceptos deducidos de la lógica y/o de la experiencia. Dichas neotécnicas abarcan ya sea el campo composicional, el analítico o ambos, observándose en sus enunciados una clara intención didáctica.

⁴ Véase "Crisis de la Enseñanza de la Composición Musical en Occidente". En *R. M. CH.*, xii, 58, 1958, pp. 15-16.

Es imposible comprender el pensamiento de Becerra y sus fundamentos conceptuales sin examinarlos a la luz de sus propios enunciados claves. Su crítica demoledora a la enseñanza académica tradicional en música es expresada con frecuencia y aplicada con severidad en los distintos campos teóricos y prácticos que interesan al compositor actual. Becerra afirma: "Si bien es cierto que la academia, en su mayor parte, es normativa, también lo es que, en sus etapas de crisis como la presente, pretende ser preceptiva, escudando su incapacidad en un fárrago de consideraciones "eruditas". Tanto las normas como los preceptos que se enuncien, como los métodos en vigencia, serán sólo excepcionalmente certeros, porque los métodos de investigación, en la formación de los tratados, son falaces" ⁵. "El síntoma más grave del fracaso de la didáctica actual es la desconexión entre los problemática académica y la estética contemporánea, y personal de los educandos... En vez de partir de los elementos vigentes, lo hace de los más remotos" ⁶. A modo de solución, Becerra propicia partir del presente para luego recorrer retrospectivamente el pasado, recomendando, asimismo, favorecer la práctica de la improvisación como "único medio de observar en libertad el mecanismo asociativo del alumno" ⁷. Por intermedio de esta nueva orientación, el autor intenta evitar la crisis artístico-cultural del alumno de composición que se enfrenta a un mundo sonoro en el cual las reglas tradicionales son ya sea inútiles o incompatibles ⁸. La crítica de Becerra al academismo tradicional culmina en el artículo final de esta serie, destinado a evaluar la tendencia normativa y preceptiva hacia la regularidad en la música y su vinculación con el tradicionalismo didáctico vigente ⁹. Para superar las limitaciones creativas impuestas por dicha orientación, propone que el compositor "alce el vuelo sobre el medio y que rechace la idea de confundir su creación con sus determinaciones circunstanciales" ¹⁰.

Sin embargo, aunque nos parezca paradójico, dicha libertad creativa será regulada por nuevas leyes, normas y preceptos derivados, esta vez, de la lógica. Consecuentemente, Becerra aplica los postulados y axiomas lógicos a la música, formulando principios sintácticos generales. A partir del ritmo, ellos se proyectan a los otros elementos constituyentes del lenguaje musical: melodía, polifonía, armonía, forma y color. Al aplicar la lógica a la composición musical, surge inevitablemente una técnica que superaría las deficiencias de la tradición académica. Y al aplicar la lógica al análisis musical, "la musicología adquiere su disciplina epistemológica fundamental y su calidad de ciencia, superando sus etapas anteriores de 'saber'" ¹¹. Dicho plantea-

⁵ Véase "Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente" (vi). En *R. M. CH.*, xiii, 63, 1959, p. 58.

⁶ Véase *op. cit.* En *R. M. CH.*, xii, 58, 1958, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸ Véase *op. cit.* En *R. M. CH.*, xii, 62, 1958, p. 44.

⁹ Véase *op. cit.* En *R. M. CH.*, xiii, 65, 1959, pp. 94-100.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 99-100.

¹¹ Véase *op. cit.* En *R. M. CH.*, xii, 59, 1958, p. 75.

miento queda esbozado e ilustrado esquemáticamente en la proposición de una gramática general de la música basada en la lógica, tomando como punto de partida el análisis de la frase rítmica ¹².

El más reciente aporte teórico de Gustavo Becerra es un artículo titulado "En Torno a la Definición de la Música" (14), el cual se destaca por su marco de referencia conceptual nuevamente guiado por enfoques derivados de la lógica contemporánea. Aborda la definición del término *música* a través de un desarrollo progresivo, en el cual se alcanza, en etapas sucesivas, niveles de mayor abstracción, depuración y consistencia. Contiene, asimismo, una serie de aplicaciones de las definiciones iniciales a casos musicales particulares.

A los aportes teóricos recién descritos, pertenecientes en su totalidad a obras publicadas, debemos agregar las obras inéditas. Nos referimos, en particular, a dos trabajos de Gustavo Becerra y Luis Merino titulados: "Forma y Procedimiento en la Sintaxis Musical" (15), y "Algunos Ejemplos Musicales Para el Tratado de 'Lógica Matemática' de J. Ferrater Mora y Hughes Leblanc" (16), ambos esbozos inconclusos ¹³. El primero de ellos es un estudio de uso interno, aparentemente no concebido para su publicación y redactado con el fin de aclarar y definir algunos conceptos relacionados con la forma y el procedimiento en música. El segundo es un estudio de carácter antológico que pretende crear un instrumento elucidatorio sobre los aspectos lógicos de la música. Desarrolla una ejemplarización musical a nivel exclusivamente verbal, tomando como base un tratado de lógica preexistente que le sirve de modelo. Debe destacarse que el trabajo no contiene ejemplos musicales propiamente tales sino ejemplos consistentes en normas, reglas o leyes que rigen el lenguaje y la composición musical de Occidente, extrayéndose ellas, en la mayoría de los casos del período clásico-romántico, o sea, de la tradición académica más consumada.

Por parecernos paradójica esta última orientación con respecto a la crítica demoledora que el propio Becerra hace al academismo no tradicional ¹⁴ y por la calidad provisoria e inconclusa de la forma actual de este trabajo, no consideramos oportuno describir su contenido en detalle.

II

Hacer una evaluación del aporte de Becerra en el terreno del ensayo, la polémica y la teoría es una tarea difícil de abordar, aunque no imposible. Intentaremos enunciar dicha evaluación en forma sintética y breve. Con este

¹² *Ibid.*, pp. 55-57.

¹³ Agradecemos a Luis Merino habernos facilitado tanto el acceso a dichos materiales como información acerca de su estado de desarrollo actual.

¹⁴ Véase al respecto los nueve artículos de la serie "Crisis de la Enseñanza de la Composición Musical en Occidente", *op. cit.*

fin y para objetivar al máximo los criterios críticos, enfocaremos sólo aquellos aspectos, tanto positivos como negativos, que se desprenden en forma más evidente del contenido y forma de sus trabajos. Distinguiremos dos niveles principales: 1) orientaciones generales y 2) procedimientos y métodos de trabajo.

1. *Orientaciones generales.*

1.1 Aspectos positivos.

- 1.1.1 Diversas cualidades generales afloran en los escritos de Gustavo Becerra. Entre ellas se destacan su pensamiento abierto, crítico e inquieto; la amplitud de sus intereses humanísticos y científicos; la valentía con que expone y defiende sus principios e ideas.
- 1.1.2 Busca la renovación, al intentar la liberación del pensamiento musical de los esquemas académicos rígidos y carentes de significado en la era actual. Se define como un teórico creativo al intentar dar nuevas soluciones que reemplacen a las antiguas; al reorientar el pensamiento musical basándolo en nuevos principios de mayor coherencia lógica.
- 1.1.3 Se orienta hacia una didáctica funcional progresista al proponer nuevas técnicas pedagógicas composicionales basadas en su dilatada y profunda experiencia de compositor profesional. En particular, destacamos los excelentes ejercicios graduados para ejercitar la creatividad melódica y facilitar la plasmación expansiva de la forma musical en el alumno de composición ¹⁵.

1.2. Aspectos Negativos.

- 1.2.1 Tanto por su tendencia polémica intermitente como por algunas interpretaciones e impresiones perceptivas de índole psicológica general o personal, Gustavo Becerra debilita ocasionalmente sus niveles de objetividad, alejándose del estilo austero de redacción que prevalece en los documentos científicos y aproximándose más bien al estilo del ensayo humanístico o artístico.
- 1.2.2 En él prima una posición centrada en la música docta o erudita de Occidente de raíz europea, orientación que por lo demás responde a su formación profesional heredada de sus maestros y compartida con muchos de sus colegas. Podríamos calificar dicha posición como *europocéntrica*, puesto que en ella cuan-

¹⁵ *Ibid*, XII, 60, 1958, pp. 123-124; y XIII, 63, 1959, pp. 60-66.

do se habla de *la música* sólo se está haciendo mención a *una música*, a un segmento estratificado de la música; es decir, se confunde la parte —la música docta o erudita de Occidente— con el todo —la música como lenguaje universal—. Esta confusión, quizás involuntaria, es recurrente en sus trabajos teóricos.

2. Procedimientos y métodos de trabajo.

2.1 Aspectos positivos.

- 2.1.1 Como analista musical, Gustavo Becerra evidencia su gran experiencia; su capacidad para observar y percibir detalles relevantes y significativos; su destreza para extraer conclusiones y establecer relaciones de importancia.
- 2.1.2 Como teórico y buen conocedor de la lógica clásica y moderna, demuestra rigurosidad en la aplicación de principios derivados de la lógica a la música, especialmente en lo que se refiere a la definición, clasificación y análisis musical.

2.2 Aspectos negativos.

- 2.2.1 El uso consistente de técnicas y procedimientos bibliográficos es uno de los pilares de la musicología moderna. A través de ellas, se da crédito al legado de conocimientos acumulados por generaciones de investigadores y teóricos. A través de ellas se favorece la acumulación progresiva, decantación crítica y crecimiento dinámico del saber musical. A través de ellas se posibilita al lector el control de la información, su ampliación y aún la reconstrucción de las bases teórico-conceptuales o prácticas de un trabajo. Por todas estas razones, el autor debe entregar en su obra *referencias bibliográficas completas*¹⁶ del material utilizado, ya sea en forma directa o indirecta, las cuales deben citarse en notas a pie de página y ordenarse alfabéticamente en la bibliografía final en el caso de ser abundantes. Si se omite todo esto, el lector experimentado notará no solamente su ausencia sino la inevitable falta de delimitación existente entre las ideas del autor y aquellas enunciadas por autores precedentes que han servido al primero de estímulo conceptual o teórico. En el caso concreto de la obra de Gustavo Becerra, es frecuente encontrar la omisión total de citas

¹⁶ Ellas deben incluir autor, título, lugar de publicación, editorial, año y N° de páginas o volúmenes, orden estipulado para el caso de libros, el cual sufre algunas alteraciones en el caso de artículos contenidos en revistas o publicaciones equivalentes.

bibliográficas; o bien la cita incompleta que incluye sólo autor y título; o bien, excepcionalmente, la mención de estos dos últimos omitiéndose los datos restantes¹⁷.

- 2.2.2. Es laudable la preocupación y énfasis de Gustavo Becerra por los aspectos normativos y preceptivos de la música. El destruye normas y preceptos caducos e intenta de inmediato crear los nuevos, determinados esta vez a partir de los postulados y axiomas lógicos¹⁸. Sin embargo, descarta una valiosa alternativa: la codificación de normas y preceptos composicionales vigentes a partir del estudio de una muestra musical representativa, de cuyo análisis se inferirán las reglas generales y sus correspondientes excepciones. Desde un punto de vista metodológico, los planteamientos normativos de Gustavo Becerra equivalen muchas veces a *hipótesis de trabajo* que deberían someterse a prueba rigurosamente por medio del examen sistemático de la realidad musical. Uno de los aspectos más relevantes de la mentalidad científica es la duda metódica. De ahí deriva la necesidad de poner a prueba cualquiera afirmación categórica; la necesidad de operar con controles múltiples para elimi-

¹⁷ Creemos que esta actitud negativa hacia las técnicas bibliográficas son concientes en Becerra, puesto que él deja entrever su falta de respeto por aquellos que citan. (Véase al respecto: "Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente", *op. cit.*, xii, 60, 1958, p. 103). En ésta misma obra recién citada se han omitido los antecedentes bibliográficos sobre la aplicación de la lógica a la música. Los principales trabajos de aplicación de la lógica a la música son: Hugo Riemann, *Musikalische Logik*, Leipzig, 1874; Paul Landormy, "La Logique du Discours Musicaux", en *Révue Philosophique*, ii, 1904, pp. 152-161; H. J. Watts, *The Foundations of Music*, Cambridge, 1919; Joseph Schillinger, *The Mathematical Basis of the Arts*, New York, 1948; Joseph Yasser, Revisión bibliográfica de esta última obra en *Notes*, vi, 1949, pp. 465-468. Cf. Charles Seeger, "On the Moods of a Music Logic", en *Journal of the American Musicological Society*, xiii, 1-3, 1960, pp. 224-261. A modo de ilustración mencionaremos otro caso evidente. En el artículo de Gustavo Becerra: "¿Qué es la Música Electrónica?" se han omitido las referencias a la revista alemana *Die Reihe*, cuyo Nº 1 está dedicado a la música electrónica y cuyos contenidos han inspirado evidentemente al compositor chileno, quien ha utilizado citas entre comillas y uno de sus ejemplos musicales sin indicar su procedencia. (Véase *Die Reihe*, 1, Viena, Universal, 1955).

¹⁸ Al respecto deseamos recordar que si bien los postulados y axiomas lógicos son permanentes y no necesitan comprobación, por lo general las normas y preceptos musicales académicos son transitorios por generarse en modalidades de lenguaje o convenciones estilísticas de una época o cultura particular. Los "universales" del lenguaje musical, como uno de los medios de comunicación simbólica del hombre, aún no han sido identificados con precisión por los etnomusicólogos o musicólogos comparados. Al respecto, compárese los siguientes artículos publicados en *Etnomusicology*, xv, 3, 1971: David P. McAllester, "Some Thoughts on Universals in World Music", pp. 379-380; Klaus P. Wachsmann, "Universal Perspectives in Music", pp. 381-384; Charles Seeger, "Reflections Upon a Given Topic: Music in Universal Perspective", pp. 385-398; George List, "On the Non-Universality of Musical Perspectives", pp. 399-402. Estos cuatro trabajos fueron presentados y discutidos en el Congreso Anual de Etnomusicología, en octubre de 1970.

nar o reducir los márgenes de error. Para ello, debemos presentar resultados afirmativos sólo cuando ellos descansan en una amplia base de comprobación real. Para ello debemos también delimitar la descripción de hechos observados de su correspondiente evaluación, para que no existan interferencias o intersecciones entre el objeto y el sujeto.

Al evaluar la obra de Gustavo Becerra —ensayos, polémica, teoría— como configuración total, comparando la relación dialéctica existente entre sus aspectos positivos y negativos, apreciamos que los primeros superan con creces a los segundos. Nuestra crítica metodológica y de orientación no opacará la brillantez y originalidad de su aporte fundamental en los campos señalados. No nos cabe duda que su contribución se acrecentará y perfeccionará superando sus actuales limitaciones. El espíritu activo, progresista y renovador del compositor permite esperar de él una cristalización y maduración de sus orientaciones, métodos y procedimientos en sus trabajos venideros, los cuales determinarán —con la certeza que ofrece la perspectiva del tiempo— el valor real de su aporte global en la teoría de la música.

LISTA CRONOLOGICA ¹⁹

A. Trabajos publicados de Gustavo Becerra.

1. "Los Lieder de Santa Cruz". En *R. M. CH.*, viii, 42, 1952, pp. 120-127.
2. "Próspero Bisquertt, Premio Nacional de Arte 1954". En *R. M. CH.*, ix, 47, 1954, pp. 18-29.
3. "A Doscientos Años del Aporte de Stamitz". En *R. M. CH.*, xi, 53, 1957, pp. 18-21.
4. "La Música Sinfónica de Alfonso Leng". En *R. M. CH.*, xi, 54, 1957, pp. 42-58.
5. "Sinfonía N° 2 para Cuerdas de Héctor Tosar". En *R. M. CH.*, xi, 55, 1957, pp. 5-23.
6. "¿Qué es la Música Electrónica?". En *R. M. CH.*, xi, 56, 1957, pp. 27-44.
7. "El Estilo de los "Vitales de la Anunciación" de Alfonso Letelier". En *R. M. CH.*, xii, 57, 1958, pp. 5-22.
8. "Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente". En *R. M. CH.*:
a) xii, 58, 1958, pp. 9-18.

¹⁹ En esta lista no se han incluido algunos trabajos de índole periodística publicados por Becerra en la prensa. Tampoco se ha incluido, por razones obvias, un comentario necrológico y un Editorial informativo. (Véase al respecto en *R. M. CH.* "Roberto Falabella Correa 1926-1958", xii, 62, 1958, pp. 59-60; y "Publicaciones Chilenas en la Unión Panamericana", xiv, 70, 1960, pp. 3-6.

- b) XII, 59, 1958, pp. 48-75.
 - c) XII, 60, 1958, pp. 100-124.
 - d) XII, 61, 1958, pp. 57-81.
 - e) XII, 62, 1958, pp. 44-60.
 - f) XIII, 63, 1959, pp. 54-46.
 - g) XIII, 64, 1959, pp. 71-79.
 - h) XIII, 65, 1959, pp. 87-100.
9. "El Leitmotiv en la Obra de Alfonso Leng". En *R. M. CH.*, xiv, 70, 1960, pp. 48-67.
 10. "A Propósito de un Artículo de Domingo Santa Cruz". En *R. M. CH.*, xiv, 71, 1960, pp. 106-109.
 11. "Lo Popular y lo Docto en la Música". En *Boletín Interamericano de Música*, 36, 1963, pp. 3-7.
 12. "Roberto Falabella, el Hombre y su Obra". En *R. M. CH.*, xix, 91, 1965, pp. 28-36.
 13. "La Ejecución de la Nueva Música". En List, George y Juan Orrego-Salas, *Music in the Americas*, La Haya, Mouton, 1967, pp. 41-50.
 14. "En Torno a la Definición de la Música". En *R. M. CH.*, xxiii, 106, 1969, pp. 35-45.

B. *Trabajos inéditos de Gustavo Becerra y Luis Merino.*

15. "Forma y Procedimiento en la Sintaxis Musical". MS, ca. 1965, 12 pp. (esbozo inconcluso).
16. "Algunos Ejemplos Musicales para el Tratado "Lógica Matemática" de J. Ferrater Mora y Hughes Leblanc". MS, 1963-1965, 41 pp. (esbozo inconcluso).

Lo Neoclásico en la obra de Gustavo Becerra

por Tomás Lefever

Decir neo-clásico puede implicar diversos estados mentales convergentes, pero todos ellos inmersos en la vaguedad y ausencia de peso específico que se desprenden del término citado, pretenciosamente empírico y aproximativo y por esto mismo chocante a una concepción actual de la realidad, aún cuando esta misma realidad supone a la mente como un centro de indeterminación o extremo posible de la conciencia del ser-no ser.

En el caso de la música, es particularmente inexacto y débil el criterio observado a través de la terminología empleada. La noción de clásico se afirma en lo característico de una época clásica dada, es cierto; pero no en lo esencial de todas las épocas clásicas cuyo número es inconmensurable, tanto como sus opuestos: las épocas románticas. Lo clásico (adjetivo derivado de *clase*, representativo de respeto y de sumisión a un modelo) explica una situación típica de dominio del sistema-sociedad sobre el sistema-individuo, en la mayor parte de sus componentes. En cuanto al prefijo *neo*, su función es la de insinuar el cumplimiento de un tiempo histórico más la idea implícita de que algo se repite (hecho semejante al predicado de un sujeto ignorado).

Ahora bien, si imaginamos la posibilidad de asociar la noción de *neo-clásico* con la de *realidad*, las nociones resultantes serán las de uniformidad, conservación, permanencia, repetición, nivelación, definición, monotonía, igualdad, además de una última que se incorpora como consecuencia lógica: agotamiento.

En relación con la personalidad de Gustavo Becerra, la idea de neo-clásico adquiere contornos mucho más delimitados que cuando reflexionamos acerca del concepto cuestionado. Hay, en torno a lo primero, una información que reconozco como incompleta pero sí eficiente. Consta de un comentario acerca de la imagen de un joven artista. De un juicio del propio Becerra en referencia al comportamiento de su alumno Tomás Lefever. Por último, mi experiencia auditiva de lo más importante de la obra del compositor tratado en el presente artículo.

El comentario (aludido en el párrafo anterior) data de 1946 y se desprende de conversaciones de frecuencia regular con un amigo de mis tiempos de estudiante:

—¿Has oído hablar de Gustavo Becerra?

—No.

—Parece que se trata de un tipo extraordinario. Es impresionante su aspecto; y dicen que trabaja como una bestia.

A mi parecer este comentario explicaría lo que de Becerra podemos encontrar (como dice tan bien Vicente Salas Viu) en su producción juvenil para coro a capella. Pero es evidente que el mismo comentario, nada dice del

otro Becerra, ese que en definitiva se impone sobre el rebelde, sobre el romántico, sobre el lírico de las Tres Canciones Corales, de los Tres Romances y sobre todo de "Lejana".

El juicio formulado por Gustavo Becerra (citado en párrafo anterior) en relación a mi comportamiento como alumno suyo en la asignatura de Armonía, tiene casi el carácter de un imperativo y a la vez el de una condición *sine qua non* para alguien que desee desarrollar y servirse de su talento con fines profesionales. Se refiere directamente a la necesidad de adaptación, que él estima indispensable para el logro de determinados objetivos. En esto se muestra consecuente con todo lo acometido en su práctica de la composición musical, además de confirmar con dicho resultado, una permanente afinidad de causa, finalidad y memoria entre la propuesta y la obra conseguida.

Del juicio citado (data de 1951) sí puedo desprender un perfecto equilibrio entre el contenido del mismo con el Gustavo Becerra del presente, dominador de una subjetividad trasplantada desde el campo afectivo de las Canciones Corales (1950), al campo no menos interior (però tenebrosamente iluminado) de la especulación de lo real, donde la emoción adquiere el aspecto de una vehemente inquietud por lo llamado objetivo (no menos sujeto que lo subjetivo, como lo prueba la física actual, al principio de indeterminación de la materia).

Después de lo que se ha señalado, no resultaría impropio la formulación de una hipótesis congruente con hallazgos definitivos y actuales en términos de comportamiento y de naturaleza. No obstante, las proporciones de la obra y la inquietud permanente que se registra en todo el quehacer profesional y académico del compositor, exigen un estudio que se adivina minucioso y difícil, por una obsesión de ubicar en el grafismo y en la sintaxis, los hilos conductores que orientan el discurso expresivo desde las primeras experiencias tonales y escolásticas (que son el objeto del presente artículo) y aquello otro, observado a partir de la Tercera Sinfonía, como respuesta a una etapa media atonalista, ya tentada por una alucinante pirotecnia de procedimientos.

La ya citada búsqueda de un punto que señale los oscuros primeros pasos inherentes a toda obra artística, se apoya en rasgos bien acusados, ubicables a través de diversas partituras del primer período. Por una parte, el estudio de las formas y de las técnicas instrumentales, indica en Becerra una aptitud no común para la asimilación de estructuras ya prestigiadas por primeras figuras de la creación musical. Esto es visible en toda su primera producción de cámara donde se muestra hasta qué punto el compositor trabaja de manera ininterrumpida por el dominio de un sistema gramatical-sintáctico sobre la base de formas doctas tradicionales, sin desechar elementos de cepa romántica, impresionista y nacionalista, que en parte le vienen de esa orientación por lo vernáculo recogida en la academia de Pedro Humberto Allende. Con todo, esta música de cámara de los años juveniles es en esencia experimental, versátil; una música donde la expresión de sensaciones y experiencias queda supeditada al interés por lo sustantivo del procedimiento. No hay riqueza aquí, en el sentido de dar aquello que pugna por ser comunicado. Todo el

valor de este conjunto reside en el propósito de alcanzar desenvoltura y fluidez en el discurso. Un discurso que no nace de la necesidad de decir, sino de la atracción ejercida por el manejo académico de los recursos, por un dominio de la correcta articulación de pensamientos sonoros; ecléctico, y con la inclinación a serlo; no trascendente, en su sentido de no mostrar inquietud ante la noción de *irrealidad*, que se desprende su opuesto, la *realidad* como concuente antagónico obvio; no atento al misterio, en el sentido de no manifestar preocupación por cuánto se desprende del término *conocimiento*, cuando lo incorporamos al territorio del acontecimiento energético (por convicción tal vez de que lo desconocido es aquello que queda por conocer); irreflexivo pero por razones de optimismo muy explicable en los comienzos, en cuanto a dejar el camino excesivamente limpio de *imperfecciones* (dicho de otro modo, sin oponer resistencia a lo anterior). De esta manera, deja libre curso a su natural adaptabilidad, con lo que afloja esa indispensable contradicción que da hondura al punto de vista personal el que, sin embargo, es influido por la fuerza del sistema social, admitida sí como indeterminable, nunca como fundamento.

Justo es reconocer en Becerra la elección de una ruta inicial que se abre camino a través de la composición para pequeños conjuntos. Esto le permitirá incorporarse sin tropiezos a un universo de ideas puras, de funciones puras (lo que no en la composición para gran orquesta) que, por aparecer como a mayor distancia de lo complejo sensorial, redundante en una mayor aproximación a la forma (entendida como acontecimiento de causalidad y finalidad relativas). Este hecho explica de alguna manera la preocupación del compositor por alcanzar metas que le otorguen el control de los medios. Esto mismo indica, además, cierto grado de conocimiento intuitivo en cuanto a que toda forma histórica como objeto expresivo y como resultado de experiencias satisfechas, acusa sólo un rol de antecedente que deberá actualizar la forma nueva, objeto de la experiencia no satisfecha. Desprendiendo lo anterior de una concepción energética de la materia, debo definir la forma musical histórica como un *objeto de conocimiento*; esto es, una *asociación más o menos estable de elementos*. De esto le viene su capacidad de estimular nuevas asociaciones cada vez más heterogéneas y diversas, con lo que parcial y progresivamente dichas formas históricas originales (que a partir de su punto extremo de desenvolvimiento entran en una etapa de degradación energética de tendencia homogenizante) van siendo sustituidas por factores individuales o personales. Completada la sustitución, emergen las nuevas formas las que, en el caso de Becerra, deberemos encontrar en el trascurso de su segundo y tercer estilos.

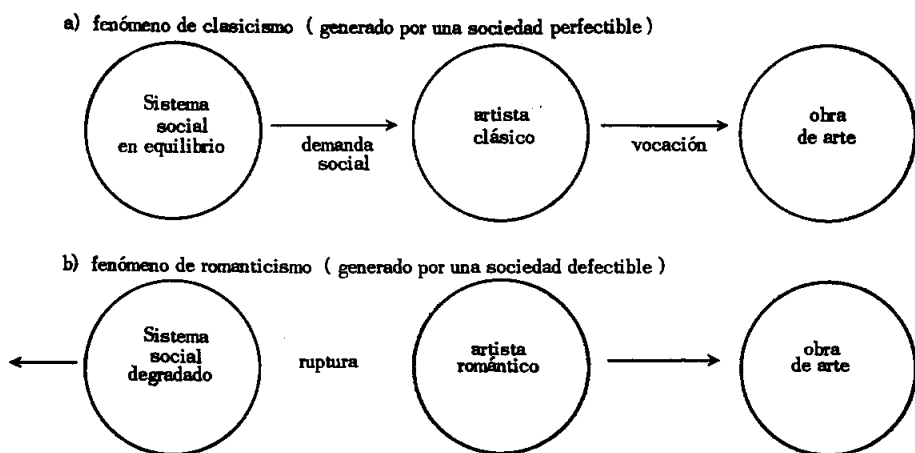
Un primer vistazo al grupo de juveniles trabajos instrumentales permite establecer la presencia de una estética de tipo apolíneo (afín con ingredientes de la naturaleza del artista), donde el discurso se presenta visual y auditivamente como un complejo de trama homogénea y continua, asediado con una frecuencia irregular por funciones atonales libres y dodecafónicas que no provocan antagonismo con la estética apolínea mayoritaria antes aludida. Las

formas tratadas (sonata, rondó, rondó-sonata, doble canción) sirven sin condiciones un lenguaje que, lejos de comunicar nuevos acontecimientos, denota (entre obra y obra) dominio creciente de las más variadas técnicas, obtenidas también desde diferentes campos estilísticos. El resultado presenta un sello invariable: no enfrentamiento del conflicto psicológico, bloqueado por un acto de voluntad. En esta función estética que se le asigna, el conflicto se entiende como motor de la encarnación de ideas en símbolos concretos; o mejor dicho, como actualizador de acontecimientos mentales dentro de un *sistema expresivo individual*, efecto y causa a la vez del *sistema expresivo colectivo*, *modelo expresivo* o *mito* al que sirve en este trance como consecuente antagónico.

Obras de este grupo, tales como la Primera Sonata para piano, la Segunda Sonata para violín y piano, la Primera Sonata para violoncello y piano y el Primer Cuarteto de cuerdas presentan en común una fisionomía de pseudo-acontecimiento. Me explico: la actualización que representan tales obras no se desprende de un antecedente auténtico; esto es, de una necesidad extrema de expresar una acción valiosa de naturaleza estética, que revele una concepción personal del vivir (en armonía claro está, con el sistema colectivo). En los ejemplos citados, se recoge un lenguaje que es común a colectividades que ya vaciaron en símbolos incorporados a la historia, sus reales experiencias. En el aludido grupo de producciones de cámara, Becerra nos muestra estructuras que se comportan como trabajos meramente académicos (rasgo por lo demás común a toda la música chilena de la época), donde se aprecia como he dicho, un creciente manejo de los medios como finalidad. Lo otro, lo central, la "idea" a expresar, el contenido animador de nuevas formas, no se encuentra en parte alguna. Y esto, vuelvo a decirlo, no es peculiaridad de Becerra, sino característico de todo hecho creativo en el campo chileno de ese momento. No pretendo formular un juicio sino plantear la presencia de un fenómeno que excede la responsabilidad del artista contemporáneo en general. Necesidades ficticias llevan al profesional del arte, a la búsqueda de medios que le permitan comunicar al exterior sus inquietudes de expresión.

Las estructuras sociales actuales no provocan causalmente funciones de creación; es decir, que la obra de arte contemporánea no viene a ser una consecuencia lógica desprendida de aquellas estructuras. De esto se deduce que el compositor (como el creador contemporáneo en general) no vive en una relación orgánica con la sociedad a la que por otras razones pertenece. En otras palabras: no existe un real motor que genere un consumo de obra musical en particular y de obra de arte en general. La obra musical contemporánea (a nivel mundial) no ofrece una capacidad de demanda comparable a la de otros rubros de mayor proximidad con el tema de la supervivencia, tales como la alimentación, la salud, la movilización, la defensa, el amor, así como todas las actividades que estimulan la ilusión de lo real o que determinan un olvido momentáneo (pero no menos eficaz por eso) de nuestro miedo ancestral por lo desconocido. Así es fácil entender que si no hay recepción de la obra por parte de la colectividad, el artista no desarrolla fuerzas suficientes de actua-

lización creadora. Si el sistema social no solicita el objeto artístico, esto traduce falta de potencialización, en cuanto a necesidad orgánica colectiva (melotropismo). Esto significa obviamente que *no se actualiza esa necesidad en la forma de una acción*; con lo que se interrumpe la relación de causa-efecto entre dos sistemas conjuntos: sociedad e individuo. Si la obra de arte no es potencializada por el grupo humano, la actualización en el artista-individuo puede tomar dos conductos: o se degrada proporcionalmente a la degradación energética de su grupo social o bien, por incomunicación y natural rechazo a una comunidad que no lo acoge, construye mentalmente una nueva relación reemplazando su grupo degradado por otro que le corresponda en jerarquía. Lo primero constituye un fenómeno de decadencia o agotamiento sistemático (consecuencia de un fenómeno de apogeo o *clasicismo*); lo segundo, un fenómeno de ruptura sistemática cuya finalidad es compensar una relación antagónica degradada por tendencia a la homogenización. La realización artística, que traduce una de las manifestaciones más complejas del organismo humano, implica un número inconmensurable de procesos de combinación y transformación de la energía, lo que explica muy bien que se trata de un acontecimiento de tendencia heterogenizante. Ahora bien, si un sistema mayor (como es la sociedad) se muestra *defectible*, contrariando la tendencia diversificadora de todo organismo vivo, el sistema inmediatamente menor (o individuo) que resulta inadaptable a la decadencia de su medio original, se excluirá de ese medio para incorporarse a otro que le restituya el equilibrio sistemático que ha perdido. El factor de *ruptura* (punto de extrema contradicción con el factor de *apogeo*, determinante de lo clásico) señala la presencia de un fenómeno de romanticismo.



El gráfico muestra comparativamente la generación de la obra de arte y los dos tipos de resultado fundamental que se obtienen de acuerdo al grado de equilibrio energético en los dos tipos respectivos de sistema social que mo-

tivan dichos resultados. Las flechas indican la presencia y la dirección de las relaciones de afinidad en una progresión de sistemas biológicos. Una sociedad que se actualiza como máximo de equilibrio energético (apogeo) da lugar a un fenómeno clásico que implica una demanda normal de la obra de arte, la que actualizándose se religa con el mito estableciendo así un ciclo estético regular y continuo. En el caso inverso, (máximo de desequilibrio energético o ruptura), ocurre un fenómeno romántico. Aquí subsiste sólo la demanda psicológica (entre el artista y la obra) o estado vocacional, faltando la demanda social que debería actualizar la vocación como estado profesional. Lo anterior confirma la ausencia de un motor capaz de desarrollar fuerzas de creación artística en la sociedad, que perpetúan la superestructura expresiva de grupo en sistemas estéticos individuales. Estos sólo se pueden concebir como desprendidos de modelos estéticos colectivos (o mitos) que no han sufrido degradación energética. Cuando se delibitan los modelos, por agotamiento, los pueblos igualmente debilitan su relación con la obra de arte. Como consecuencia, el artista (arrastrado por el principio de antagonismo, a romper con un sistema social que no lo solicita) abandona el estado *real* de comunión por equilibrio, para ingresar en el estado *ideal* (de idea) de ruptura por desequilibrio. El romanticismo aparece de este modo como un acontecimiento de fuga, actuado (como sujeto) por un individuo o grupo sistemático que destruye su relación energética con el sistema social correspondiente en estado de degradación, reemplazándolo mentalmente por otro que no existe en la realidad llamada objetiva. (En este caso, el artista profesa su vocación bloqueada por la sociedad degradada religándose con el mito por vía directa).

Todo lo anterior establece cómo las épocas clásicas de dinamismo simétrico se alternan (parcial y desuniformemente) con épocas románticas de dinamismo disimétrico. Así, el análisis histórico del arte universal indica que, a partir del siglo 18 en adelante, el desequilibrio entre los sistemas humanos individuales y colectivos aumenta en una progresión indeterminable y en apariencia irreversible. De acuerdo a esto y a partir del momento citado, vivimos una creciente situación de romanticismo estético y de ruptura integral por agotamiento energético de las sociedades que se puede medir, al menos en lo cultural, en una participación real cada vez más pequeña de los pueblos, en la vida superior (lo que no se debe confundir con los programas de culturización científica a base de recetas estatales que son precisamente la prueba más eficiente de agotamiento de las sociedades).

Regresando al acontecimiento concreto que me ocupa (y con el propósito de acentuar lo que estimo positivo, de la primera producción de Becerra) paso a referirme en seguida a la incorporación de recursos técnicos (o destrezas de procedimiento) en el transcurso del período 1948-54, correspondiente a lo que pudiéramos llamar *primera manera* de inclinación neo-clásica mayoritaria. (Utiliza el término *neo-clásico* por una razón práctica de mayor ubicación).

El grafismo muestra (en todas las obras instrumentales observadas) una

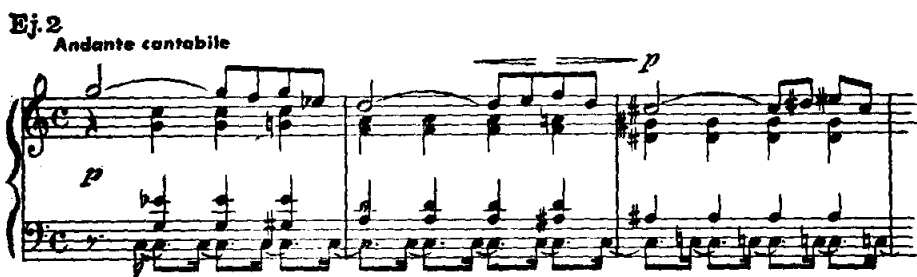
escritura lineal y de trazo continuo consistente en canto acompañado de estructura tonal, consecuente con planes ortodoxos de forma-sonata, aria da capo (con retorno variado) y canción:



Primera Sonata para piano: I Allegro, a Tempo.

El ejemplo anterior revela una actitud constante en todo el grupo observado: exposición de la primera idea de sonata, sobre un esquema armónico de resultado politonal o tonal deformado por notas agregadas. A esto se opondrá (en carácter) la segunda idea. Un desarrollo sobre cualquiera de ambas ideas, más el aporte de un puente como elemento de contraste, asegurará para la segunda sección de tensión temática, ese clima sonoro tan familiar a los auditores de música chilena de la época. También es relativamente convencional la caída en la reexposición que contradice al conflicto del momento modulante.

En los tratamientos de la canción, Becerra acoge durante toda la primera etapa, la estructura de exposición sucesiva de los temas, con o sin retorno de alguna o de ambas estrofas:



Segunda Sonata para violín y piano: III Aria.

La textura sonora se comporta en general, como ya se ha afirmado, como un conjunto de lenguaje tonal (referencia a lo ontológico de la forma-sonata), probado en el aspecto de la redacción, continua, simétrica, más armónica que contrapuntística en cuanto a aprovechar la capacidad de los motivos genera-

dores. Por lo antedicho, hay mayor inclinación por el color que por el dibujo. En esto, se contrapesa con afirmación romántica en los factores de simultaneidad, todo aquello que es conservador (clásico) en el tiempo musical, esto es en los factores de sucesión:

a) factor de sucesión:

a)

Ej. 3

Allegro giusto



Cuarteto de cuerdas Nº 1: I *Allegro giusto*.

b) factores de simultaneidad:

b)



Idem: II Interludio dodecafónico.

Existe un aspecto, destacadísimo en nuestro compositor, que es su ilimitada

facultad para elaborar lenguaje *constativo*. Genuina aptitud de deducir la legalidad que se desprende de la comparación de los hechos particulares. Lucidez razonadora excepcional; producto, es cierto, de un larguísimo encadenamiento de acontecimientos históricos y que concibe la realidad como un ser determinado y determinable, pero no por eso menos valiosa que esta recién entrevista realidad indeterminable que cuestiona (con posterioridad a Heisenberg) todos los dogmas (hasta hace poco incommovibles) de la ciencia occidental. El aspecto aludido al comenzar este párrafo confirma su veracidad cuando, en el análisis ontológico de este primer período, constatamos que el progreso ocurrido en el campo de los recursos formales y técnicos se desenvuelve sin obstáculo alguno y, lo que es más encomiable, sin transacciones a la repetición o duplicación de los instrumentos gramaticales y sintácticos utilizados (aún cuando se trate de medios agotados en el curso de la historia).

En este sentido (y es obvio reconocerlo), se advierte en seguida un estado de potencialización creadora que se actualizará a continuación, a partir de ese segundo período (ya estilístico) que se inaugura con la Primera Sinfonía y el Tercer Cuarteto de cuerdas. Porque no es cosa posible que un conjunto sistemático y ubicable, determinable (como es el segundo período de Becerra), posea un carácter definible sin que a la vez, la génesis de ese mismo carácter no se encuentre ya de hecho en la etapa anterior, en la cual un proceso no reiterativo (ocurrido en el nivel de las funciones de asimilación) motiva de modo suficiente el organismo expresivo del creador. En relación con lo expuesto, debe aceptarse como constante de este primer período (y de la obra de Becerra en su totalidad) la permanente altura del oficio donde, aún por encima de la ejemplar disciplina, está ese valor de lo ético que se obtiene de un estado afectivo que podemos definir sin grave riesgo como *amor a la música*. Actitud conciliada en plenitud con cierto espíritu (lo mejor de Occidente) que, partiendo de una concepción general, diferente en apariencia a la de Becerra, coincide con la de este último en los resultados. Porque no es extraña la orientación creadora del compositor investigado a los ideales éticos y estéticos de esas comunidades seculares que edificaron el complejo sistema de la música cristiana sobre una praxis tripartita de especulación (ludus), religamento (fe) y pasión extrema por la aventura de vivir (probada hasta el límite en el viaje sin regreso del quehacer creador), con lo que realizaron, sin proponérselo, la heterogenización del sonido de la naturaleza (mayoritariamente homogéneo) y con lo que materializaron aquella noción que define la mente humana como *centro de indeterminación* (y por lo tanto *centro de los sistemas de sistemas de energía*).

La única obra del período con participación de un gran conjunto de instrumentos es el Concierto para violín y orquesta, concebido de acuerdo a las proposiciones oficiales del momento, en la forma tradicional en tres movimientos: encadenamiento rutinario de dos acciones de lucimiento en los extremos, más un descanso expresivo como interludio. La postura del compositor en este caso puede contemplarse como en abierta oposición a la manera es-

pectacular y rapsódica del romanticismo histórico. Aquí Becerra se ubica por completo en un mundo de equilibrio clásico, donde los elementos líricos de genealogía romántica se encuentran constantemente controlados por una lucidez estructuralista que conduce el lenguaje. Es casi música de cámara, en su sentido más riguroso; y también como nación más próxima a la idea de Concierto (de origen barroco). No encontramos en esta partitura ningún eco de las grandes contiendas del sinfonismo internacional con una parte solista desgarrándose frente a las descargas de bronces y percusiones. De nuevo confirmamos la convivencia de la objetividad (en la incorporación de recursos) con la ausencia de lenguaje; entendido éste como voz del alma, suspensiva, asombrada, interrogante, rebelde al acatamiento propio de una etapa clásica auténtica.

El allegro de sonata bitemática permite apreciar los valores y debilidades de toda la composición. Aparte de lo ya establecido (lucidez estructural y adecuación de los medios empleados) la elaboración de la parte solista resulta siempre eficiente, sobre todo en la capacidad motivadora de la primera idea, personaje central del desarrollo. Este se destaca por el buen uso de la modulación, atendida instrumentalmente por una participación alternativa de todos los grupos de la orquesta. El nivel de la composición misma permite, en cierto sentido, constatar mejor el escaso interés que ofrece el tratamiento colorístico del conjunto, impersonal y reiterativo en cuanto a las fórmulas elegidas. La doble canción que sigue presenta la primera idea en la forma de un coral instrumental. A esta estrofa se opone un arioso cuya función parece concentrarse en el lucimiento del *solo*. Un desarrollo de poca extensión conduce a la recapitulación sobre la primera idea. El movimiento concluye con una coda trabajada sobre el arioso. El rondó final tiende a robustecer el equilibrio entre solista y orquesta el que, durante los dos primeros movimientos, no logra establecerse por razones (ya expuestas) de flojedad en el discurso sinfónico. La idea principal (Ej. 4), nerviosa y excitante, recuerda ciertas propuestas características que hallamos con frecuencia en la música para teclado de Doménico Scarlatti (sonidos de cuerno de caza) y en no pocos momentos del Mozart instrumental (en su comportamiento marcial) aunque también galante en el mejor de los sentidos. Relativo a esto último debo señalar (en toda la música de cámara del primer período) un sentimiento de confianza en las propias posibilidades, que satura toda etapa definiéndose en una forma de transparente alegría (consecuente por lo demás con el equilibrio polar de los términos *proposición de objetivos* y *materialización de resultados*, que en Becerra no dejan ver indicios de fatiga).

Ej. 4



Concierto para violín y orquesta: III Allegro giusto e marcato.

Todo lo descrito en torno a la obra instrumental y orquestal del primer Becerra destaca lo que, a mi juicio, constituye su mayor altura: el dominio de los medios; y por otra parte también su mayor vacío: la emoción. A este respecto afirmo que tal veredicto es el resultado de dos factores determinantes:

1) *naturaleza*: especulativa; afín con las nociones de objetividad y lucidez; abierta, por lo tanto, a la reflexión, como cerrada al asombro, a la aceptación de la magia (como propiedad de lo real) y a la indeterminación; en equilibrio con los conceptos de apolíneo, clásico, estabilidad, progresión, permanencia, orden (como condición de lo real) y causalidad (como relación estable de sujeto y predicado).

2) *voluntad creadora*: honestamente consecuente con la naturaleza que la genera, de lo que se infiere su singular necesidad de alcanzar *el límite posible de determinación de un sistema expresivo* antes que *la actualización de un imperativo personal de realización creadora*.

No obstante lo demostrado, existen en el primer período dos ejemplos de excepción que, lejos de perturbar mi afirmación, refuerzan por contraste los argumentos de la hipótesis. Los casos citados se refieren a dos grupos de composiciones para coro a capella, compuestos entre los años 1950 y 1951. Sobre todo en la primera de las dos series, Becerra olvida por un instante su inflexible voluntad de autoformación para entregarse (como en un interludio para vivirse) al juego espontáneo de cantar, sin indispensable abandono de sus logros técnicos. Descriptible como una buena tentación, el grupo de las Tres Canciones Corales (sobre textos de Juan Guzmán Cruchaga) desenvuelve un plan cuyo acontecer consiste en una progresión de dinamismo creciente que va, desde una apertura contemplativa hasta un término de materialidad máxima. A mi entender, el mayor logro del compositor lo marca el clima pastoral de "Paisaje", especie de monólogo interior de imaculada pureza lírica y que a la vez constituye uno de los cimas de todo el período que se analiza. En "Secreto" y "Baile", la innegable musicalidad de los números se ve algo restringida por una conciencia formal que, sin prevalecer, regula en alguna medida la tierna materia de las ideas. Esta última observación vale también para el "Quodlibet" (sobre dos temas populares yugoeslavos de Navidad), que recordamos por la excelente mano de obra en el tratamiento contrapuntístico.

El grupo de los Tres Romances desmerece del anterior, en especial por la relativa pobreza melódica de las ideas, lo que resulta difícil de justificar si consideramos la hondura y vitalidad de la música original de los romances seculares. En contraste con esta serie (de la que hay que destacar las numerosas bellezas de "El Enamorado y la Muerte", en especial las de su segunda sección responsorial), Becerra echa mano de lo más noble y elevado que podamos encontrar en su pródiga naturaleza creadora, en la composición de "Lejana", obra concebida en los términos de un dilatado madrigal, donde hallamos hermanados en un solo todo la misma intensa emoción que nos impactara en "Paisaje", junto a esa destreza de redacción que anotamos en cada una de sus obras. De este modo, "Lejana" establece un punto de

compensación simétrica entre dos tendencias antagónicas (de suyo desiguales) que se actualizan y potencializan respectiva y recíprocamente con igual fuerza. Lo *reflexivo* o vía indirecta del conocimiento y lo *revelado* o vía directa, se contrapesan en este momento de rica fermentación juvenil en el que el asombro (como efecto del choque entre psiquis y realidad absoluta) se iguala a la lucidez constativa de la racionalidad (como efecto entre conciencia o *centro mental de socialización* y la realidad convencional o *realidad por determinación sensorial*).

Ubicado Becerra en su verdadero estadio de acción creadora, podemos evidenciar por una parte su real significado dentro del contexto de la música chilena, como también formular un pre-juicio, deducido de su comparación con otras figuras claves en la interpretación de los valores aportados por Chile a la música contemporánea. Un primer nombre se impone a mi consideración, precisamente porque representa (del mismo modo que Becerra) un caso típico de buena y hasta excelente formación académica: Enrique Soro. Las diferencias se advierten, sin embargo; con gran responsabilidad de sus respectivos momentos históricos. Soro, por el clima social que lo rodea, deberá concebir estéticamente (e incluso vivir) como romántico (de romanticismo histórico). Esto solo, constituye una causa suficiente de bloqueo capaz de detener cualquier impulso de desarrollo estilístico latente. Becerra en cambio, al mismo nivel de envergadura académica que el autor de los Tres Aires Chilenos, goza de nuevas condiciones ambientales que suponen la incorporación de nuestro país a la comunidad cultural occidental. Junto a esto comienza a esbozarse la demanda europea por lo latinoamericano, demanda de la cual Becerra se torna en uno de sus más activos pioneros y motivadores. El caso de Pedro Humberto Allende, estilísticamente intermedio entre el de Soro, por una parte y los de Leng y Cotapos, por la otra, ofrece el ejemplo de un extraordinario artista detenido a cierta altura de su evolución por las mismas razones de clima socio-cultural que valen para Soro; aún cuando aquí, a diferencia de lo ocurrido con aquél, el equilibrio entre formación y creatividad se establece sin graves tropiezos. En relación con el destino artístico de Allende, la postura de Becerra muestra en general mayor inclinación por el aspecto de la formación, el que siempre se empina sobre el del impulso expresivo. La obra de Leng deja ver un desequilibrio que favorece la creatividad en perjuicio de la formación que además, en su caso, es autodidáctica. Ahora bien, el alto peso específico de su resultado creador, no prueba en modo alguno lo vano de un abundante bagaje técnico tal como se da en Becerra de manera muy relevante. El ejemplo de Acario Cotapos, como caso-límite de creatividad casi pura sin formación académica, representa la distancia extrema con el ejemplo del compositor tratado en el presente estudio y sirve para probar lo indispensable de un cierto grado en el dominio de los recursos si se quiere lograr metas satisfactorias. Finalmente la presencia de Domingo Santa Cruz, de algún modo comparable a la de Pedro Humberto Allende en cuanto a contrapeso entre creatividad y formación de alto nivel, depara un punto de relación con la obra de Becerra (salvadas desde luego

las diferencias entre los contextos, de momento socio-cultural diverso) si se considera que las circunstancias, en el caso de Santa Cruz, retienen al compositor en cierta altura de su considerable desarrollo por razones de compromiso moral y lealtad con una concepción de la vida que históricamente se materializa en expresionismo denso y de sensible hondura humanística. Otras razones impulsan a Gustavo Becerra hacia adelante, pero igualmente implican compromiso moral y lealtad con una concepción de la vida, esta vez definible como futurismo y cuyos resultados como se sabe son indeterminables, por cuanto se hunden en la esencia misma de la realidad que es indeterminación y posibilidad extrema de aventura, como *deber sentir*; acontecimiento éste constantemente avalado por su correspondiente ético de *deber ser*. Términos ambos, que conviven en el campo de una contradicción simétrica y cuyo producto conocemos bajo los nombres aproximativos de alma, psiquis, mente, interioridad, espíritu, etc.

Algunos aspectos de la posición cultural y estética de Gustavo Becerra

por Melikof Karaian y Jorge Vergara

“Gustavo Becerra es un músico pleno de inquietudes, que aviva lo rico de su temperamento. Ambas cualidades, estrechamente unidas, nos permiten señalar en sus primeras obras una definida posición estilística. Descontentadizo, solicitado de continuo por nuevos problemas y experiencias, Becerra corrige sus rumbos casi de una obra a la otra, en permanente búsqueda. Es cierto que en ésta puede hallarse una cierta línea de evolución y algunos logros, como anticipo de lo que cabe esperar de un compositor bien dotado”. *La Creación Musical en Chile, 1900-1951*; por Vicente Salas Viu, Ediciones de la Universidad de Chile, 1951.

Escribir o hablar de un músico, sensiblemente preocupado por los acontecimientos y la cultura de su tiempo exige asumir una postura reflexiva, que nos permita interpretar el significado de las diversas y más específicas modalidades de su obra desde una perspectiva sobre el proceso histórico.

Intentaremos asumir la responsabilidad que esta actitud implica ante Gustavo Becerra Schmidt, compositor de multifacética figura intelectual, haciendo un estudio de su posición cultural y estética, en vista de aproximarse a la real dimensión de sus obras, como totalidad en su contexto histórico-cultural.

La producción artística, como la trayectoria intelectual de Becerra que examinaremos, se manifiesta en un cuadro heterogéneo. Ello se debe particularmente a su labor como investigador, la que abarca diversos campos del conocimiento.

Como personalidad musical —de múltiples aspectos— puede definirse como compositor científico, en el sentido de que su labor creativa está permanentemente interrelacionada con la de investigador, produciéndose en general, una supeditación de ésta respecto de aquella.

La manera nueva en el medio musical chileno, de abordar y plantear la problemática del fenómeno musical, tanto en sus aspectos teórico, culturales y docentes, ha significado, en cierto sentido, un trastorno en los espíritus apegados a los valores decimonónicos.

Gustavo Becerra está situado en un mundo cultural contemporáneo en el que la dinámica del vasto campo del conocimiento, con su vertiginoso ritmo y velocidad, impone cambios culturales y sociales de todo orden, desintegrando en corto tiempo todo esquema o forma de ordenación. Por otra parte y a la vez, se encuentra inmerso en el contexto de un medio social de desarrollo cultural dependiente con respecto de los grandes centros metropolitanos. Esta delimitación de contexto, se requiere para la comprensión de esta peculiar realidad, cuya dinámica es a la vez la dinámica de la dependencia a formas

culturales foráneas. Sin ella todo intento de examen de esta materia, conduciría, rápidamente, al terreno de la abstracción.

Podemos comenzar nuestro análisis examinando la posición humanístico-estética de Becerra a través del examen de un escrito suyo reciente. Dice así:

“... Mi postura cultural adeuda muchos a los escritos sobre la literatura y el arte de Marx y Engels y a la obra de Luckacs de los últimos tiempos. También te puedo confirmar que siguen siendo para mi escritos en gran parte validos los de Giselle Brelet, Damaso Alonso y sobre todo los sobre moral marxista de Garaudy... Estoy cierto de la naturaleza superestructural del arte y creo que con las artes de una carga semántica, que se alejen de correlatos biunivocos, de significado esencialmente variable y de valores sociales estadísticos, no se puede luchar aisladamente. Esto es, de otros medios más exactos de comunicación y, sobre todo, de la vida misma de las personas en una sociedad determinada y contemporánea.

No creo en la perfección que espera la posteridad, creo en la incidencia del arte en la sociedad cuando el autor está vivo y puede dialogar con ella.

Creo finalmente que una dicotomía entre autor y sociedad, so pretexto de que por ejemplo la música es abstracta y superestructural, es sólo un espejismo que, en el caso de presentarse, revelaría sólo el grado de idiosis del autor.

De lo anterior se puede deducir, entre otras cosas, que no creo en los especialistas. Creo en el humanismo presidiendo toda la actividad humana. De esto fluye que no acepto la monserga sobre lo misterioso y imprescindible del “talento” para realizar alguna actividad de las llamadas especializadas. Para mi, un especialista es, por lo general, sólo una fácil presa en manos de los que se ocupan de las cosas generales y que ejercen al mismo tiempo el poder. Sólo el humanismo permite a un especialista decidir qué hacer y cuando hacer, lo que constituye su propia moral. El resto depende de otros para realizar o, incluso para concebir una iniciativa, la que así en último término nace en otra parte.

La música al igual que otras “especialidades” se ha edificado en torno al talento como medio de no afrontar en lo que vale el deber de enseñar. Se ha tratado de ocultar, incluso de confundir, para producir un estrecho círculo de iniciados que han seguido propagando la especie de que “músico se nace” no “se aprende”... Hay que edificar nuestra especialidad en torno a las posibilidades de participación, de verdadero aprendizaje”¹.

Las fuentes teóricas principales señaladas por Becerra muestran dos corrientes, siendo la primera predominante. Por una parte, la doctrina marxista

¹ Correspondencia a M. K. de fecha 15 de abril de 1972.

ta a través de la interpretación de Luckacs, de los escritos de Marx y Engels sobre arte y literatura y la discutida moral marxista de Garaudy por otra, o sea dos teóricos de problemas artísticos, cuyas posiciones son sino divergentes, alejadas del marxismo. El texto analizado no precisa las diferencias que Becerra pudiera tener con las teorías de Giselle Brelet por ejemplo, quien postula a una metodología de la interpretación de la obra musical a través del dinamismo de los elementos de la forma, en especial de la forma temporal. Habría una esencia de la música, aprehensible como estructura de múltiples posibilidades, para la creación musical. Sólo desde dicha aprehensión puede insertarse el músico en la historia de la música, debiendo apoyarse "sobre las obras del pasado para superarlas, conservando al mismo tiempo lo que ellas contienen de verdad universal y siempre actual". Sigue diciendo que "es preciso descubrir en las obras concretas un poder que las trasciende, un mundo de posibilidades múltiples que conduce al creador a la esencia misma de la música, despertando en él la libertad y la originalidad del acto creador". Habría que recordar en vista de la diferencia que queríamos señalar, un texto de Marx y Engels desde el cual la comprensión no ideologizada de la obra sólo es posible en el contexto de sus condiciones socialmente trascendentes. Pero cualquiera sea el modo, en que se produzca una síntesis de estas dos vertientes de formación espiritual, podemos caracterizar la posición de nuestro autor como ecléctica. Este breve examen podría completarse con la contraposición de textos de Luckacs de la última época. "Prolegomenos a una estética marxista", donde desarrolla la concepción leninista de la conciencia como reflejo, en relación a la forma temporal pura que Giselle Brelet cree percibir en la obra de Stravinsky.

Señalaremos dos aspectos que nuestro autor posteriormente trata: el concepto de artista como humanista en Luckacs y el del arte como modalidad de la superestructura, tal como se encuentra en textos de Marx, anteriores al *Capital*. "Estoy cierto de la naturaleza superestructural del arte", dice Becerra, sin referirse al problema del desarrollo desigual entre producción material y artística, necesaria consideración en la doctrina señalada². Esta explicación hace más difícil la relación entre las dos ya referidas fuentes de influencia cultural.

² "En general, el concepto de progreso no debe ser concebido de la manera abstracta habitual. Arte moderno, etc. Esta desproporción no es aún tan importante ni tan difícil de apreciar como en el interior de las relaciones práctico-sociales mismas. Por ejemplo de la cultura... En lo concerniente al arte, ya se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están de ninguna manera en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con la base material, con el esqueleto, por así decirlo de su organización. Por ejemplo, los griegos comparados con los modernos o también Shakespeare. Respecto de ciertas formas del arte, la épica por ejemplo, se reconoce directamente que una vez que hace su aparición la producción artística como tal, ellas no pueden producirse nunca en su forma clásica, en la forma que hace época mundialmente; se admite así que en la propia esfera del arte, algunas de sus reacciones más insignes son posibles solamente en un estadio muy poco desarrollado del desarrollo artístico". *Introducción general a la crítica de la economía política*, K. Marx, pp. 49-50, Ed. Carabela, Montevideo.

Sigue diciendo Becerra: "Creo que con las artes de una carga semántica, que se aleje de correlatos biunívocos, de significado esencialmente variable y de valores sociales estadísticos, no se puede luchar aisladamente. Esto es, de otros medios más exactos de comunicación y, sobre todo, de la vida misma de las personas en una sociedad determinada y contemporánea".

Se plantean aquí varios problemas que ahora sólo mencionaremos. Primero, el criterio de clasificación entre artes de significados "esencialmente variables" y otras artes, dificultad subsanable, sin embargo. La segunda dificultad dice relación con la comprensión del término "valores sociales estadísticos". Tal vez se ha querido decir aquí que la determinación del valor social de algunas formas artísticas sólo podría realizarse a través de algún método estadístico, método estadístico que no se especifica. Dicho procedimiento ofrece, de ser aplicable, la posibilidad de reducir el problema de la diversidad de opiniones sobre el valor de una obra a un promedio matemático.

Las referidas limitaciones del lenguaje musical impiden que se pueda luchar exclusivamente a través de dicho lenguaje. Considerando párrafos posteriores del texto, debemos suponer que se trata de la lucha por la realización del humanismo no sólo como una alternativa para el artista, sino como un objetivo socialmente deseable. Con respecto a cuales sean estos "medios más exactos de comunicación", debemos suponer que se trata o de otros lenguajes artísticos o bien de medios masivos de comunicación, como radio, prensa, TV, etc., y en esto, el texto es explícito, se debe luchar no aisladamente "de la vida misma de las personas". Se configura así una situación de lucha en varios planos interrelacionados: la creación musical, el uso de medios de comunicación más exactos y la actividad de la vida misma de las personas; sin que se precise sobre este punto. Se advierte cierta diferencia con la manera de concebir el problema en Luckacs. Para este autor, "todo verdadero escritor (artista) es un enemigo instintivo de cualquier deformación humanística", pues "la humanidad, esto es, el estudio apasionado de la constitución humana del hombre, pertenece a la esencia de toda literatura y de todo arte"³. Así la lucha por el humanismo se realiza desde la creación artística misma, no requiriéndose de otras modalidades. Lukacs considera eficaz el arte porque defiende apasionadamente la integridad humana del hombre.

Lo dicho no recoge en forma adecuada la posición de nuestro autor respecto al arte. Aunque no se puede luchar aisladamente a través de ciertas formas artísticas como la música, existe una "incidencia del arte con la sociedad" que puede producirse "cuando el autor está vivo y puede dialogar con ella". Anchas interrogantes se abren entonces: ¿cómo se produce este diálogo? ¿intervendría en dicho diálogo el público en general o tan sólo aquel de mayor nivel de formación musical? Por otra parte, ¿conlleva esta exigencia

³ "Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels", capítulo de *Sociología de la literatura* de G. Luckacs, Ed. Península, p. 213.

un replanteamiento del problema de la estructura y carácter del lenguaje musical? Brecht planteó en su momento, ante similar problemática, que “sería un poco sin sentido decir que la forma y el problema del desenvolvimiento de las formas no tiene peso en el arte”. Esto lo lleva a sostener que “sin introducir innovaciones de tipo formal, no puede la literatura introducir nuevos materiales y nuevos puntos de vista en nuevas capas del público”; consideración que surge de la idea de que “el arte es una práctica pues nosotros construimos nuestras casas de modo distinto a como lo hacían los de la época isabelina, así procedemos con nuestras obras”⁴.

A continuación señala Becerra que no hay dicotomía entre autor y sociedad; ello sería producto de un espejismo que surgiría de la consideración del arte como superestructura. Creemos, sin embargo, que el problema subsiste —aunque no asuma la forma dicotómica— como escisión entre un público consumidor de las formas de la industria musical y la complejidad de la nueva música.

“Creo en el humanismo presidiendo toda la actividad humana. De esto fluye que no acepto la monserga sobre lo misterioso e imprescindible del ‘talento’ para realizar alguna actividad de las llamadas especializadas. Para mí un especialista es, por lo general, una fácil presa en manos de los que se ocupan de las cosas generales y que ejercen al mismo tiempo el poder. Sólo el humanismo permite a un especialista decidir qué hacer y cuándo hacer, lo que constituye su propia moral. El resto depende de otros para realizar o, incluso, para concebir una iniciativa, la que así en último término nace en otra parte.

La música al igual que otras ‘especialidades’ se ha edificado en torno al talento como medio de no afrontar en lo que vale el deber de enseñar. Se ha tratado de ocultar, incluso de confundir, para producir un estrecho círculo de iniciados que han seguido propagando la especie de que ‘músico se nace’ no ‘se aprende’ ”.

Estos párrafos nos revelan los aspectos centrales sobre la concepción del artista según Becerra. El examen se realiza desde dos ángulos precisos: el artista especialista que cree en el ‘talento’ y el artista humanista. Mientras el primero oculta su actividad en la palabrería de lo misterioso e imprescindible del talento, en el hecho es instrumentalizado por los no especialistas que ejercen el poder, enclaustrándose a la vez en este talento para no afrontar el deber de enseñar, tendiendo con ello al elitismo. El artista humanista ha superado estas condiciones. Su humanismo le permitiría decidir qué hacer y cuándo hacer, aunque nos dice Becerra “para concebir una iniciativa” y “para realizar” se requiere de “otra parte”, sin que explique si se trata de las

⁴ “Luckacs, Brecht y la situación actual del realismo socialista”, de Francisco Posada, p. 219. Ed. Galerna.

necesidades específicas del conjunto social o de instituciones determinadas. La especialidad musical, continúa diciendo, hay que edificarla desde la participación y el verdadero aprendizaje.

Podemos decir, en general, hasta donde este breve texto nos lo permite, que en Becerra asistimos, pese a los problemas que convella, a una concepción de la música como una actividad social, confluyendo a esta concepción fuentes teóricas de diversa orientación. Esto nos parece de interés por cuanto se ha pretendido encontrar, en el ámbito de la actividad musical, en mayor medida que en otras artes, confirmación a la tesis autonomista sobre el arte; tendencia tradicional que, por diversas razones, se ha afincado fuertemente en ambientes culturales como el nuestro. No podría, pensamos, exigirse a Becerra, responder a la compleja problemática que nos plantea el carácter social e ideológico del arte musical. Nuestro autor representaría —en una perspectiva histórica— una actitud de transición dentro de la actividad musical chilena, en sus aspectos teóricos y prácticos.

Queremos caracterizar algunos aspectos de su obra como investigador. Aquí el móvil medular de su posición apunta básicamente al carácter interdisciplinario de la investigación, la que por la naturaleza propia del desarrollo de la cultura contemporánea, resulta un método general indispensable para superar las limitaciones de las disciplinas aisladamente consideradas. Becerra ha cuidado, en el campo de la creación, no caer en un tecnicismo, originado en las disciplinas analíticas, integrando a sus obras una presencia humana que surge de las más diversas fuentes de su pluralismo estilístico, determinante de un cierto eclecticismo en una visión de conjunto.

Uno de sus mayores aportes, en el campo musicológico propiamente tal, se encuentra en sus investigaciones sobre la forma y las estructuras musicales, utilizando para ello, métodos de las ciencias exactas, sociales, y particularmente de la lógica y la semiótica. En sus artículos "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente" —prescindiendo por el momento de sus objetivos didácticos— se ofrece una concepción del lenguaje musical más racionalizado que el que existía en los medios musicales chilenos hasta ese momento. Estos artículos constituyen, a la vez, un interesante instrumento analítico que ha abierto rumbos en la enseñanza universitaria, superando los marcos empíricos y descriptivos del análisis musical. Es necesario destacar que esta inclinación casi apasionada por la investigación multidisciplinaria, no se debe entender —a pesar de que así suele suceder— como una mera y gratuita afición a la erudición, como un fin en sí mismo, sino como una alternativa necesaria para la reformulación de los métodos e hipótesis del autor. Esta adecuada postura, que responde a las exigencias de los tiempos actuales, hace la labor de Becerra doblemente meritoria, si se considera que el camino, que ha logrado abrir en Chile, no se apoya en una anterior tradición académica o experiencias similares, sino que ofrece más bien una base inicial a otros seguidores.

Antes de cerrar este punto nos referiremos a ciertos aspectos de su labor como profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, en la que en-

contramos elementos que complementan el contenido de su postura humanística. Su método de trabajo, como maestro de la composición musical, pone punto final al empirismo, a todos los niveles de formación, al iniciar el Taller 44. Quedan desalojadas en esta labor los apriorismos que colocan el arte y la personalidad artística por debajo de los sistemas y las teorías, a la vez que se trata de estrechar lazos entre el creador, su obra y el público. Sus clases ajenas a las características de los cursos tradicionales, significaron relaciones académicas democratizadas entre profesor y alumno (en tiempos en los que todavía el paternalismo estaba en pleno auge), lo que permitió realizar actividades y trabajos en equipo, estilo que como se sabe cada vez adquiere mayor vigencia, tanto en la investigación como en la creación.

Las obras de Gustavo Becerra abarcan un amplio espectro en cuanto a géneros, pueden calificarse estilísticamente —según los diversos puntos de vista— en tres o cuatro etapas. Estas clasificaciones —aunque adecuadas a ciertos fines— resultan parciales e insuficientes por su rigidez esquemática, considerando que las diversas tendencias formales y estéticas coexisten en mayor o menor medida en cada una de dichas etapas, dada la trayectoria versátil del autor.

Procederemos examinando diversos aspectos relevantes de su obra en estas tres etapas: “Neoclásica”, “Dodecafónica” y “Aleatoria”.

En la primera nos encontramos, decíamos, frente a múltiples tendencias estilísticas: puede establecerse algunas comparaciones entre las formas prerenacentistas con los “Tres Romances Castellanos”; la experiencia dodecafónica —aislada en aquel entonces— de su interludio en el segundo movimiento del Primer Cuarteto y la Sonatina para flauta sola; el romanticismo clasicista del Concierto para violín y orquesta; el puntillismo incipiente del Trío para flauta, violín y piano (segundo movimiento) y la formalidad de sus Sonatas neoclásicas. Es así como no se perciben suficientes relaciones que permitan caracterizar una unidad estilística, aunque sí niveles de interrelación en el transcurso del tiempo. Este proceso de desarrollo no es lineal o unidimensional, sino que más bien un conjunto de experiencias con recursos de diversas procedencias, lo que configura una situación de eclecticismo. Se observa a la vez cierta especial relación entre los planos formales y de significado, percibiéndose tensión entre el carácter tradicional de ciertos esquemas compositivos de diverso origen y las nuevas necesidades expresivas que surgen en el plano de la significación. Este sería el modo específico en que en estas obras se da la ambigüedad que es propia del lenguaje artístico de acuerdo a la concepción de Empson, analizada por Kries ⁵.

⁵ “Cualquier consecuencia del lenguaje, por leve que fuera que agregue cierto matiz a la manifestación directa de la prosa”, dice Empson, caracterizando la ambigüedad, y Kries agrega: “Está claro que todas las palabras exhiben el carácter simbólico en mayor o menor grado. Todas se dan en múltiples contextos en los que se provocan diferentes respuestas; y los significados previos persisten como componentes o determinantes de la respuesta ac-

En nuestro tiempo observamos una crisis de las formas tradicionales, entre ellas de la Sonata. En Becerra se percibe una tensión entre la arquitectura clásica de esa forma musical y las nuevas necesidades expresivas. Asistimos, puede decirse, a la desintegración de las condiciones consideradas esenciales a esta forma y en Boulez se hace explícita la contradicción entre la denominación sonata y la específica estructuración divergente de las condiciones necesarias a esta forma.

Según nos muestran los estudios genético-estilísticos, es habitual que las primeras obras exhiban una discordancia entre el lenguaje y la intencionalidad de la obra. Podría decirse, en general, que la recreación o la reelaboración que significa el desarrollo de una obra artística valiosa requiere de estas primeras etapas de apropiación de las formas lingüísticas y su empleo como meras formas de una expresividad que no ha alcanzado el nivel de reelaboración y recreación propia de la madurez creativa. Conociendo su desarrollo posterior, pensamos que estas diversas experiencias, de un nivel de excelencia académica y profesional —no habitual hasta entonces entre los compositores nacionales— le permitieron ir encontrando formas adecuadas de expresión. La Primera Sinfonía aparece como la culminación o extinción definitiva de su primera etapa⁶. Su orientación estética expresa un desarrollo en el cual su permanencia en Europa tuvo especial importancia. Parece ser que esta nueva perspectiva adquirida posibilitara el empleo extensivo del sistema de los doce tonos, el método serial⁷. Su contenido marcadamente dramático, pese a su constructivismo de corte clásico, se percibe en sus elementos más cercanos a la expresión contemporánea. En dicha Sinfonía, el primer motivo⁸ —parte integrante de una serie dodecafónica— constituye no sólo un centro importante, sea por su trayectoria interválica como por los ritmos y sus acentuaciones cohesionadas, sino que a la vez, cumple un rol integrador de la forma. Aquí surgen modalidades estilístico-expresivas que se desarrollarán posteriormente.

En su proceso propiamente dodecafónico elabora —con las múltiples formas de dicho sistema— un procedimiento nuevo, llamado “Policordio complementario”. Esta forma de construcción de mayores posibilidades, otorga ciertos recursos expresivos al riguroso sistema de los doce tonos, particularmente en lo que respecta a las dimensiones horizontales de la forma. Dicho

tual... No se puede hablar entonces del significado de ningún símbolo, sino sólo especificar su esfera de respuestas a los racimos en que estas tienden a agruparse”. “Ambigüedad estética”, capítulo de “Psicoanálisis y arte”, de E. Kries, págs. 263 y 265. Ed. Paidós.

⁶ En esta transición no se dan las características con que históricamente se produjo el tránsito hacia el sistema dodecafónico. Esto es, un período de experiencias atonales formalmente arbitrarias.

⁷ Deben destacarse las experiencias anteriormente realizadas en el terreno dodecafónico por Maturana, y el grupo “Tonus” de Focke y Eitler y sus discípulos más destacados: A. Allen-de, Alexander, Garrido-Lecca, Lefever y Schidlowsky. Estas experiencias no habían suscitado en Becerra un interés genuino por dicho sistema.

⁸ Este motivo aparece además en la Segunda Sinfonía, Tercer Cuarteto y Concierto para Flauta y Cuerdas, entre otros.

aporte es de suma importancia porque le permite construir sus Cuartetos iv, v y vi, obras destacadas por su formalismo arquitectónico de elevado nivel. Este procedimiento es un intento de conciliación entre las nuevas ideas y la tradición, siendo ésta, en última instancia, la que determina el carácter de la síntesis alcanzada. Al parecer el arte como la naturaleza no da saltos; se trata aquí de la pervivencia de lo viejo en lo nuevo.

Consideraremos ahora la presencia, en la obra de nuestro autor, de elementos musicales de la más diversa procedencia: europea, hebrea, javanesa, araucana y del folklore chileno, entre otras. Estos elementos se presentan dentro de las ya referidas estructuras formales, las que aunque presentan el carácter de modalidades constructivas relativamente fijas, permiten alcanzar, sin embargo, diferentes grados de plasticidad, según la obra de que se trate. Este fenómeno puede interpretarse de modo diverso y alternativo. Por una parte, habría una intencionalidad artística para la cual el lenguaje musical ha alcanzado cierto grado de universalidad (?) de modo tal que el origen de los elementos empleados es irrelevante, toda vez que la música aparece como lenguaje universal, comprensible por públicos de diversa formación musical. Por otra parte, a través de la incorporación de estos elementos, Becerra se inscribe moderadamente dentro de ciertas tendencias europeas abiertas hacia estos procedimientos, señalando sin embargo, que en ellas se trata de la incorporación de dichos elementos como sistemas musicales.

Algunas de las principales obras del segundo y tercer período incluyen textos poéticos. Esta inclusión se da de modo tal que la significación de la obra como totalidad es a la vez el significado del texto poético, a tal punto que en algunos casos la forma musical, para su articulación interna requiere del texto. Otro caso es el Concierto II para guitarra y orquesta, en el que el texto, según indicación del autor, debe ser excluido de la presentación, aunque debe ensayarse con él⁹. Los textos en la forma musical no han sido desintegrados como meros elementos acústicos, sino que conservan su unidad, sentido y totalidad, y la relación con el sonido musical no significa que para el auditor pierda su unidad orgánica. En general, puede decirse, que la música dramatiza, ambienta, completa y destaca la dinámica significativa del texto. Estas diversas composiciones, que tienen cuantitativa y cualitativamente importancia dentro de la obra de nuestro autor, plantean un problema, porque el auge de la música instrumental y electrónica ha hecho poco frecuente el empleo no acústico de textos poéticos en la composición musical. Pese a ello, la música contemporánea chilena presenta marcada inclinación hacia éste tipo de formas composicionales. Se diría que, el desarrollo desigual de la producción artística en Chile, el lugar especial que en ella corresponde a la producción poética, es una de las condiciones de este fenómeno. Se busca, al parecer, facilitar el acceso del público a la creación musical, sin que ello signifique variación en la extensión de dicho público. Este aspecto debe ser con-

⁹ Se trata del texto de contenido político más directo porque narra un episodio actual de la lucha en Guatemala.

siderado especialmente porque, como veíamos con anterioridad, Becerra concibe la labor artística como un diálogo del compositor actual con su público. De este modo, a través de estas obras, se produce una doble ligazón de Becerra con la tradición. Por una parte, se continúa por el camino abierto por los compositores chilenos contemporáneos. No creemos pertinente intentar aquí un análisis de los textos mismos aislados de las formas musicales en las cuales se hallan inmersos. Sin embargo, mencionaremos ciertos rasgos. Se trata de poesías de poetas chilenos de reconocido prestigio, tales como Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Nicanor Parra, Andrés Sabella, etc., e incluso el clásico español Alonso de Ercilla. Los temas mismos son de importancia: las ruinas de Machu Pichu, la conquista de Chile por los españoles, la historia de Lord Cochrane, la muerte de José Miguel Carrera, la muerte de Lenín, la lucha revolucionaria y represión gubernamental en Guatemala, las manos de los obreros, entre otros. Hay una tendencia notoria hacia los temas históricos que, como es sabido, poseen para el público un interés permanente¹⁰. La forma de esas composiciones musicales va desde el canto acompañado hasta el oratorio, incluyendo un concierto para guitarra y orquesta¹¹.

Nuestro breve análisis debe finalizar aquí. El último período de la obra de Becerra, con la rica problemática que ofrece, ha sido analizada por su autor. Sólo nos queda por bosquejar una interpretación de la obra estudiada dentro del contexto de la situación artística latinoamericana.

Consideraciones finales:

“No hay en ellos (los países del Tercer Mundo) una superestructura cultural suficientemente desarrollada para disponer de un arte propio . . . Hay artistas que nacieron en estos países, pero no hay arte como tal en ellos . . . el éxito y la introducción de la civilización occidental ha provocado la decadencia de las tradiciones culturales de esos países, la implantación brusca de métodos y criterios occidentales ha impedido el trabajoso progreso que hubiera alumbrado una nueva tradición”¹².

La concepción de Bozal sobre este punto, con todo el interés que representa, aparece insuficiente como hipótesis explicativa del caso del arte latinoamericano, aunque parece ajustarse a la situación de otros continentes. En nuestro caso —de algún modo que debe precisarse cuidadosamente— se ha producido una cierta interiorización de las formas europeas en síntesis expresivas originales, primordialmente en literatura, pese a que las corrientes principales del arte latinoamericano actual puedan caracterizarse como euro-

¹⁰ Esta tendencia fue precedida por un breve período de interés hacia lo folklórico, como en el caso de las Canciones de “Altacopa” y la “Cueca Larga”.

¹¹ En relación a su obra del último período y a los aspectos aleatorios en particular, remitimos al lector al artículo “Becerra 1972”, es este mismo número.

¹² “El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo”, por V. Bozal. Ed. Ciencia Nueva.

peístas o extranjerizantes. Esta modalidad de nuestra producción artística no puede comprenderse aisladamente de la situación de la producción material latinoamericana. El arte no crea las condiciones de su surgimiento sino que sólo puede expresar, a su modo, las contradicciones de la existencia concreta de los hombres de esa sociedad en que surge. La dependencia cultural y la relativa esterilidad artística consiguiente expresa, a nivel espiritual, la dependencia en el nivel de las relaciones materiales. Es por esto que en la creación de un lenguaje artístico propio se da una doble dinámica.

Por una parte, la conciencia y la voluntad creadora de los más lúcidos de nuestros artistas y por otra, la dinámica de liberación social real, apertura de existencia colectiva, liberación de la capacidad creadora de los pueblos latinoamericanos, es condición necesaria al desarrollo adecuado de la primera línea dinámica.

La referida situación de dependencia no es absoluta; como status contradictorio conlleva y da lugar a tendencias que significan hitos en el camino de este lenguaje que sería creación y recreación, elaboración, negación y síntesis; sendero que se hace camino; labor individual que se recoge y proyecta con nuevo impulso vital. Tarea que se hace doblemente difícil por la relativa incomunicación del artista latinoamericano con su público real y potencial y la exigencia de una genuina elaboración de la forma en el elemento de una nueva intencionalidad artística.

Desde esta breve consideración sugerimos una interpretación, por cierto provisoria, de la obra de Becerra. Desde ya rechazamos las exigencias que pudieran hacersele como compositor latinoamericano que no ha cumplido con tales o cuales exigencias del presente. La normatividad con frecuencia ignora las condiciones reales en las cuales una obra surge y puede difundirse; supone intenciones, postula exigencias que no corresponden a las reales motivaciones de los autores. Una experiencia histórica diversa ha mostrado las limitaciones y esterilidad de un arte planificado. Se pueden superar determinadas instancias no sólo cuando existe el deseo de hacerlo sino cuando se dan ciertas condiciones culturales, expresión de un proceso social efectivamente renovador.

Becerra, sugerimos, entonces, representa un aporte valioso dentro de la ruta visualizada. No sólo porque en él se da la condición de compositor contemporáneo, en el sentido de la búsqueda de nuevas modalidades expresivas, significando con ello en buena parte, la superación del apego a las formas tradicionales, sino porque concibe a la vez la labor del compositor como pedagogo y en general comprende las dificultades de nuestra situación cultural y artística que ha intentado ligar, en vivo diálogo, su obra con el público.

Introducción a la grafía de Gustavo Becerra

por *Hernán Ramírez*

Preámbulo.

En este número de *Revista Musical Chilena*, dedicado a Gustavo Becerra, me ha correspondido hacer algunos comentarios sobre la grafía de este compositor.

En mi calidad de alumno de Becerra, trabajamos juntos en problemas de grafía moderna, pero es imposible agotar el tema en un solo artículo (entre otras razones, porque no tenemos en Chile todas las últimas partituras del maestro). Es por eso que he titulado estas líneas: "Introducción a la grafía de Gustavo Becerra."

Con este trabajo, amén de facilitar la lectura de las partituras de Becerra, pretendo rendir un homenaje a mi admirado y querido profesor.

Un segundo Preámbulo necesario.

Tuve la suerte y la desdicha de presenciar el primer ensayo de la III Sinfonía de Becerra, hecho por la Orquesta Sinfónica de Chile. Fue la primera obra de envergadura que —con la grafía que comentaremos— se les ofrecía a los ejecutantes. Fue espantoso: los músicos, salvo contadas excepciones, no entendían nada. Hubo gran desconcierto y disgusto; hubo bromas, zapateos y algunos hasta se permitieron tirar "pulgas japonesas" en pleno ensayo, para exteriorizar su malestar.

Para mí, que conocía la obra, cuyo manuscrito me había sido regalado por el autor, fue doloroso comprobar la falta de interés de los músicos por entender lo que tocaban.

Desde esa oportunidad a hoy, han pasado varios años. He sabido de situaciones similares a la descrita, en ejecuciones de otras obras de Becerra en el extranjero y he llegado a la conclusión de que la falla radica en las escasas explicaciones que llevan las partituras.

La verdad es que Becerra pone indicaciones y aclaraciones pero en un lenguaje lógico y conciso no siempre fácil de entender. Convencido de que había que explicar las cosas en forma elemental y gráfica me decidí a escribir la presente "INTRODUCCIÓN" sabiendo que con ello interesaría a los intérpretes, lo cual redundaría en provecho del maestro Becerra y de los compositores que adopten todos o algunos aspectos de su grafía.

No existen dos obras de Gustavo Becerra en las que la grafía sea absolutamente igual. En cada obra hay pequeñas diferencias que obedecen a particularidades propias de cada una de ellas. Sin embargo hay un sustrato común que las hermana y sobre él enfocaremos nuestro interés.

Se dá por entendido que nos referiremos a la grafía de sus obras aleatorias.

Detrás de muchos signos gráficos de Becerra hay todo un sistema compositivo. En muchos casos estos signos no son otra cosa que una anotación taquigráfica de todo un proceso en donde se ha pretendido abarcar todas o casi todas las posibilidades de un pensamiento musical, dejando al ejecutante la labor de elegir una de innumerables versiones posibles.

A este tipo de notación —por él creada— la llama “notación abierta” en contraposición a la “proporcional” o tradicional, en que se habría anotado una sola de las versiones posibles.

Para hacer más clara nuestra exposición, dividiremos la grafía (artificialmente por cierto), en cinco rubros:

- a) Alturas,
- b) Tempo,
- c) Duraciones y ritmo,
- d) Intensidades,
- e) Articulaciones,

para luego en párrafo aparte aclarar otros aspectos que por su complejidad no conviene encasillar en uno de estos rubros por abarcarlos a todos.

PRIMERA PARTE

a) *Alturas.*

Hay varias formas en Becerra, de escribir las alturas. Una de ellas es la tradicional, en pantagrama lo cual dá alturas inmutables. En este caso los accidentes sólo afectan a la nota frente a la que están colocados.

Una forma más libre es escribir los signos sobre una pauta de cuatro líneas lo que da lugar a mencionar solo el registro: agudo, medio o bajo. Tal proceder lo veremos en el Concierto para maderas y cuerdas.

Ej. 1



Concierto para oboe, clarinete,
fagot y cuerdas.

Una forma aún más libre, es la que indica sonidos de máxima altura o gravísimo generalmente con los signos “↑” y “↓” respectivamente.

El efecto queda entonces supeditado al tipo de instrumento y a la técnica del ejecutante.

Otro tipo de grafía para las alturas, nos las presenta libres pero con cierta dependencia entre ellas. Así:

Ej. 2



Ej. 3



Una forma especial está dada por lo que Becerra llama: “Densidad Homogénea Predefinida”. Este tipo de escritura —usado sólo para las cuerdas— utiliza una ancha línea negra antes de la cual se ha especificado qué nota debe tocar cada atril o cada ejecutante.

Ej. 4



En este ejemplo el efecto es

Ej. 5



para la parte ancha de la línea, en que cada violín toca una 5 justa, y

Ej. 6



para la parte más delgada, en que cada violín toca sólo la nota superior de esta 5 justa.

Este sistema permite —una vez definidos los sonidos a tocar— “dibujar” diversos tipos de cluster como los que se indican de ejemplo.

Ej. 7

6 Violines

1 2 3 4 5 6

sul pont. *pp cresc.* *f*

Il concierto para guitarra

Ej. 8

Lord Cochrane de Chile

Ej. 9

efecto

Lord Cochrane de Chile

← ± 2" →

Por último, las alturas pueden ser absolutamente libres usando el signo no = improviso.

Agregándose en este caso libertad en los demás parámetros. En algunos casos a este signo se agregan indicaciones verbales que obligan a usar un registro determinado

b) *Tempo*.

El tempo general se fija de diversas maneras:

1. Por anotaciones de duración en segundos entre barras verticales.

Ej. 10

Saxo.

Guitarra

Eco

f p *cresc.*

f p

Il concierto para guitarra

Aquí me veo obligado a romper el esquema de exposición planteado para explicar el sistema de las líneas verticales que más bien pertenece al rubro duraciones.

Estas líneas o barras verticales, no son barras de compás en el sentido tradicional. Ellas representan descensos de batuta. Pueden ser llenas, puntuadas o segmentadas, según la jerarquía de las expresiones que encierran. Sin embargo en la mayoría de las obras sólo se usan líneas verticales continuas, para todos los casos, agregando un número árabe a cada sub-división y colocando al comienzo —en gran tamaño— un número árabe que indica el total de estas sub-divisiones. El Ejemplo N° 11 aclara lo expuesto.

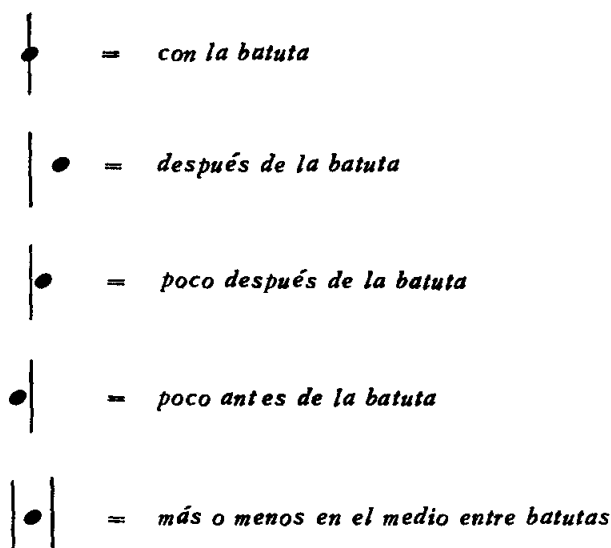
Ej. 11

The musical score for "Lord Cochrane" features several staves with vertical baton lines indicating durations. The staves are labeled on the left: Platillo Tam-tam, Glockenspiel, Bariton solo, Violines, Viole, and Celli C. B. The baton lines are numbered 1 through 6, indicating sub-divisions. A large number 4 is placed at the beginning of the Glockenspiel staff. The score includes a vocal line with the lyrics "proa tallada por las duras manos de dioses" and a piano line with the instruction "col legno battuto". The measure numbers 27, 28, 29, 30, and 31 are indicated at the bottom.

Además "la situación de dichas barras determina un espacio dentro del cual la ubicación de las notas establece aproximadamente cuando debe producirse el sonido". (Ver diseño en página 65).

"Los ejecutantes no cuentan los segundos entre batutas lo cual queda a cargo del Director, quien hace los cortes correspondientes en la forma tradicional".

En obras con menor cantidad de ejecutantes no se hace necesario esta sub-división de los golpes de batuta y entonces se suprime el sistema de los números árabes.



2. En el caso de haber texto, el tempo general se fija por la velocidad de recitación la cual a su vez se fija con expresiones convencionales.

El texto puede ser llevado por voces humanas o por instrumentos como se explica más adelante. Tal es el caso del ejemplo a continuación.

Ej.12

Presto

ciu - dad de Gua - te - ma - la

Guitarra



II concierto para guitarra

3. También se puede fijar el tempo general con signos en que se mezcla la notación abierta y la proporcional.

Ej.13

Animato

♩ = $\pm$ 240

♩ . > ♩

Flauta



II concierto para guitarra

El tempo particular se puede fijar por metrónomo o por expresiones convencionales. Entiéndese por tempo particular, el tempo que lleva un determinado ejecutante independientemente del que lleva el resto del grupo en un momento dado. Así en el Ejemplo N° 14 la percusión y la guitarra, lle-

van un tempo general *animato*, en tanto que los contrabajos llevan un tempo particular *lento*.

Ej. 14

Animato

Guitarra

Percusión

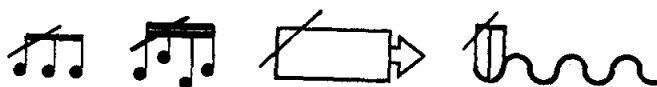
Contrabajos

Il concierto para guitarra

asincrónico glissando

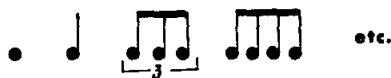
perc. entra con el 2º ciclo de la guitarra

Por último para anotar que un pasaje se toca a máxima velocidad, se le agrega el signo correspondiente, una línea oblicua en un ángulo a la izquierda.



c) Duraciones y Ritmos.

En primer lugar se usa la notación proporcional tradicional.



El signo ▼ como indicador de un sonido aislado es, “más o menos breve sin tiempo determinado”.

La prolongación de sonidos o pasajes, se representa por una de varias posibilidades.

— • *prolongación de un sonido*

••••• *o de varios con término en* ————| *o* ————|

□ ➞ *las expresiones dentro del recuadro duran más que su tamaño relativo y se prolongan hasta*

➞| *o* ➞|

Como prolongar estos recuadros, se explicará más adelante en párrafo aparte.

El signo:  a continuación de cualquier signo de sonido, significa máxima duración. El signo en cuestión juega a veces el papel de simplificación gráfica para sonidos muy prolongados ahorrando el trabajo de escribir largas líneas horizontales. En otros casos significa "dejar sonar hasta extinguirse". En tal sentido se le usa generalmente para platillos, gongs y vibráfono.

Ej. 15

12"

Trompeta

mf cresc. *ff*

Caja clara

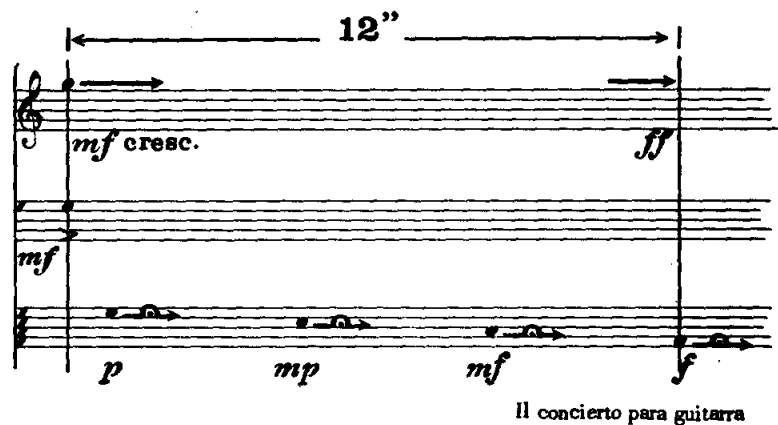
mf

2 Platillos

2 Gongs

p mp mf f

Il concierto para guitarra



El signo = * significa mínima duración.

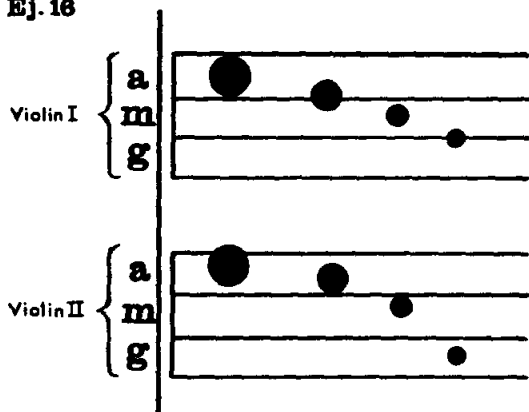
d) Intensidades.

En la mayoría de las obras de Becerra, éstas se representan con los signos tradicionales.

El único caso diferente en este sentido, que he podido encontrar, está dado por el "Concierto para maderas y cuerdas" en el que el tamaño relativo

de los signos guarda relación directa con la intensidad de los sonidos representados.

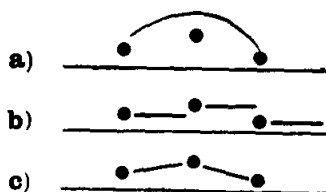
Ej. 16



Concierto para ob. cl. fag. y cuerdas

b) *Articulaciones.*

Generalmente para la notación proporcional, usa Becerra los signos tradicionales. Para la notación abierta usa tres formas de ligado:



El ejemplo N° 17 ilustra estos tres tipos.

Ej. 17

a) Flauta

b) Violines

c) C. B.

Il concierto para guitarra

c)

Oboe

Saxo.

Trompeta

Il concierto para guitarra

El caso más interesante de articulación está dado por el sistema de agregar un texto guía a los instrumentos. El texto proporciona además el ritmo.

Tal es el caso del III Mov. Completo del II Concierto para guitarra del cuál el Ejemplo N° 12 es una muestra. El Ejemplo N° 18 nos presenta otro momento de esa misma obra.

Ej. 18

Percusión

Guitarra

departamento de escuintla y funcionario

— resaca sordo

— tambora

Il concierto para guitarra

El texto no es escuchado por el público y Becerra anota que “sólo se pronuncia para ensayar” y que “en último caso podrá recitarse en concierto”. Los ejecutantes lo leen para sí y lo “cantan” con sus instrumentos. En este concierto para guitarra, el significado del texto guía no tiene ninguna importancia y ha sido escogido tan solo “por su interés rítmico”.

Otros ejemplos interesantes de esta misma obra son:

Ej. 19

Judicial, allanaron en horas de la madrugada el domicilio

Guitarra

Cuerdas

C. 8

Il concierto para guitarra

Ej. 20



Flaute
Oboe
Saxo.
Trompeta
C. clara
G. cassa
3 bong.
3 tumb.
2 plat.
2 gong
Guitarra

de treinta años, y de Mario Alfonso Orosco y Orosco, de veintitrés años,
II concierto para guitarra.

Ej. 21



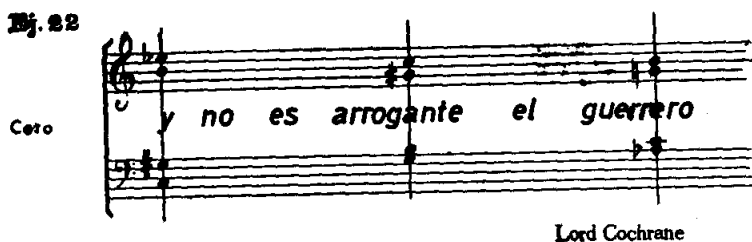
Baritono

y la Patagonia camina agachada

Lord Cochrane

Diferente es el caso cuando el texto es llevado por voz humana. Entonces obviamente —el cantante pronuncia las palabras— Becerra no anota ni ritmo ni articulación contentándose con poner las alturas las cuales se mantienen hasta que aparece una diferente.

Ej. 22



Canto

y no es arrogante el guerrero

Lord Cochrane

SEGUNDA PARTE

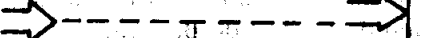
Otras formas de Prolongación.

Todos estos sistemas de notación, aunque originales, pueden ser encontrados en otros autores con mayor o menor semejanza. Pero la que se refiere a las formas de prolongación es absolutamente obra de Gustavo Becerra y creo que ellas representan lo más importante de su aporte a la grafía mo-

derna. No dudo en expresar mi convicción de que con el tiempo será adoptada por muchos compositores. Esto porque los signos creados por Becerra son mucho más que imágenes gráficas de sonidos o formas de producirlos: Detrás de ellas hay —como decía en el prólogo— todo un proceso composicional, todo un sistema.

Aparte de eso —una vez comprendido el “funcionamiento” de ellos, uno se encuentra ante una grafía clarísima, fácil de interpretar y sobre todo sin ambigüedades, a la par que presentando al ejecutante una rica e interesante cantidad de material creador.

a) Las Llaves.

Elementos dentro de  y separados por , se tocan en cualquier orden durante 

Ej. 23

Guitarra



(9) = Pausas optativas

Il concierto para guitarra

Ej. 24

Violines

Contrabajos



Il concierto para guitarra

b) Los Recuadros.

El recuadro representa un espacio dentro del cual el material dura más que su tamaño relativo. Para prolongarlo se le reitera hasta que el proceso es cancelado por el signo .

El caso más simple es el de un solo recuadro:

Ej. 25

6 Violines

efecto

II concierto para guitarra

Ahora bien. Dentro de un recuadro puede haber, otros más pequeños.

Para pasar de uno de estos recuadros pequeños a otro mayor o igual, debe antes haberse tocado todo el material a él perteneciente. Esto produce una jerarquía entre los recuadros en todo semejante a la representación de conjuntos y sub-conjuntos. El resultado es que el recuadro más pequeño tiene posibilidades de ser tocado mayor número de veces que el que le sigue en tamaño y éste más que el otro mayor y así sucesivamente.

Ejemplarizaré lo expuesto primero en forma esquemática para luego agregar un caso tomado de la obra de Becerra.

El ritmo dentro de los recuadros puede ser anotado en cualquiera de las formas anteriormente expuestas o simplemente dejado a la improvisación.

Veamos un esquema:

Ej. 26

En este ejemplo, el recuadro interior Si - Do, se ha tocado dos veces, después una y luego cuatro veces siempre completo. Terminar este recuadro con el Si, sería erróneo por no haberlo completado.

El Ejemplo N° 27 de Becerra ilustra este caso.

Ej. 27

a)

Flautín

En este ej. el recuadro interior es optativo por estar entre paréntesis

II concierto para guitarra

b)

Clarinete

En este ej. es una pausa la que ocupa el recuadro interior.

II concierto para guitarra

Veamos otro caso.

Ej. 28



Hay aquí dos recuadros interiores de igual jerarquía. Una versión correcta posible sería

Ej. 29



Lo cual se ilustra con obras de Becerra en el Ejemplo N° 30.

Ej. 30

a)

Guitarra



II concierto para guitarra

b)

Corno Inglés



Macchu Picchu

c)

Clarinete



Macchu Picchu

El siguiente esquema nos presenta un caso con 3 recuadros de jerarquía diferente.

Ej. 31



Por lo tanto se debe tocar el Fa y luego pasar al recuadro b, el cual posee un interior al recuadro c. Repito que se debe tocar cada recuadro completo por lo tanto no podemos volver al Fa sin antes completar el recuadro b. Un

error frecuente es volver al Fa luego de completar el recuadro c (sol - la) sin completar el b con las notas Si - Do - Re.

Una versión correcta sería:

Ej. 32

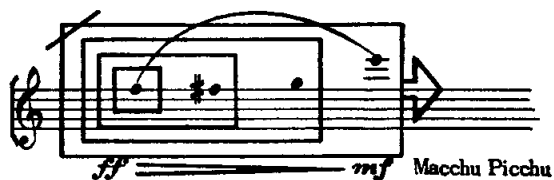


Y los siguientes ejemplos de obras de Becerra ilustran este caso.

Ej. 33

a)

Piccolo



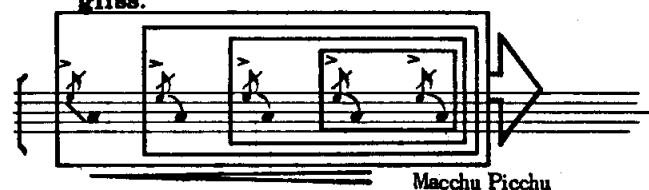
b)

Flauta



c)

Cuica



Puede haber intersección entre recuadros, pasando de una a otra mediante el material común.

Un esquema sería:

Ej. 34



El Si - Do pasa a ser común a ambos recuadros interiores y una versión correcta posible sería:

Ej. 35

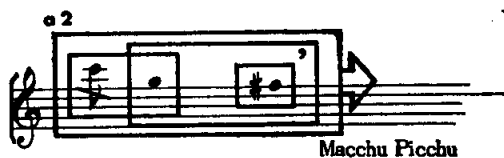


En seguida 3 ejemplos con obras de Becerra ilustrando el presente caso.

Ej. 36

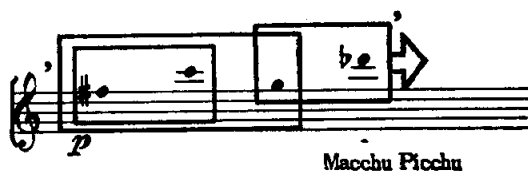
a)

Flauta



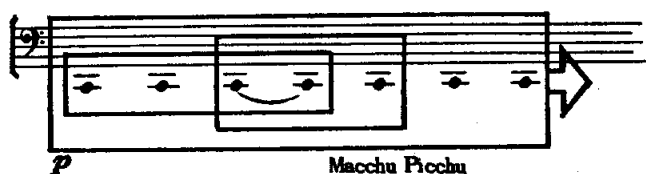
b)

Piccolo



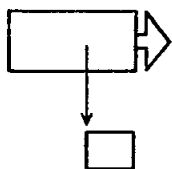
c)

C. Bajos

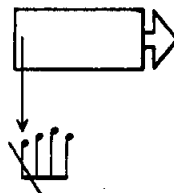


Puede haber relaciones de sub-ordinación entre recuadros desde un instrumento a otros, de tal manera que un acontecimiento musical en uno de ellos "desencadene" otro en otro instrumento.

Esquemáticamente:



y también



Por ejemplo:

Ej. 37

The musical score for Example 37 consists of six staves. The top staff is for Horn (Corno) and the second staff is for Xylophone (Xilofón). Both are enclosed in a box with a 4-measure duration. The bottom four staves are for Violin I (Violín I), Violin II (Violín II), Viola (Viole), and Cello/Double Bass (Celli C. B.). These are also enclosed in a box, playing a sustained chord. The title 'III Sinfonía' is at the bottom right.

1.- Acordes con ligado lateral: “ ” se tocan melódicamente en cualquier orden. Este tipo de escritura lo modifica Becerra usando para el mismo efecto el sistema de encerrar los signos entre { } separados entre sí por “ T ” Ver ej. 23 y 24.

2.- En este ej. el re cuadro que abarca las cuerdas no es reiterativo.

En el siguiente ejemplo, tal desencadenamiento ocurre solo una vez; la primera en que se presenta el punto de sincronización.

Ej. 38

Cuica

Xilofón

Recitante

No tuve sitio donde

Macchu Picchu

Esta interacción entre un instrumento y otro puede ocurrir dentro de un mismo recuadro. Tal es el caso en:

Ej. 39

Bongoes
Tumbadoras

W. Block
T. Block

mf

cresc.

Viet - Nam II

Un recuadro puede englobar la acción de más de un ejecutante.

Tal proceder se vé en los ejemplos:

Ej. 40

2)

Lento

acell hasta *f*

Caja clara

3 Bongoes
3 Tumb.

creso. hasta *f*

2 Plat. susp.
2 Gong

ppp

II concierto para guitarra

b)

Flauta

Oboe

Saxo.

Tromp.

p

cresc. e accel.

II conc. para guitarra

Puede un recuadro llevar dentro de sí, todo tipo de expresiones. Así, en el siguiente ejemplo lleva cluster en las cuerdas (con la predifinición para tal tipo de sistema, ya explicado) como dados rítmicamente por un texto guía:

Ej. 41

Locutor

También fue muerto el "Che Guevara" africano

sincrónico y regular

Violines

Viole

mf

Celli

C.B.

Viet - Nam II

(se - rá pa-raes-te pue-blo)

Hasta aquí, los recuadros interiores eran inmutables. Ahora veremos como también pueden crecer o empequeñecer agregando o suprimiendo notas en cada vuelta, hasta el total del recuadro mayor.

a) *Crecer:*

En una etapa que podríamos llamar primitiva, vemos este tipo de procedimiento en la III Sinfonía escrito así:

Ej.42

2 Flautas

III Sinfonía

- repetir agregando cada vez una nota

Actualmente Becerra lo habría escrito de este modo:

Ej.43

2 Flautas

Pasajes de este tipo son los siguientes:

.....d

Ej. 44

2 Bongoes
3 Tumbad

II concierto para guitarra

Flauta

II concierto para guitarra

El proceso puede caminar también de derecha a izquierda como en el ejemplo a continuación

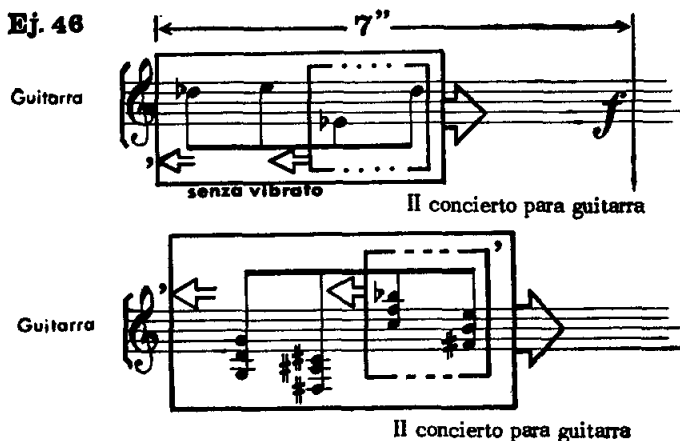
Ej. 45



Este pasaje se leerá normalmente de izquierda a derecha, pensando que a cada vuelta, el recuadro interior Sol # - La # crece en una nota hacia la izquierda de tal modo que a la segunda vuelta se lee Si - Sol # - La # debiendo reintérarse por estar encuadrado. A la siguiente vuelta deberá considerársele como formado por las notas Fa # - Si - Sol # - La # y así sucesivamente.

Otros ejemplos de tal procedimiento son los siguientes:

Ej. 46

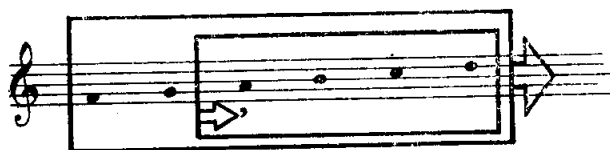


b) *Empequeñecer.*

El recuadro interior, pierde una nota en cada vuelta. El signo que lo indica es una pequeña flecha precedida de una “,” que va “borrando”.

Un esquema sería:

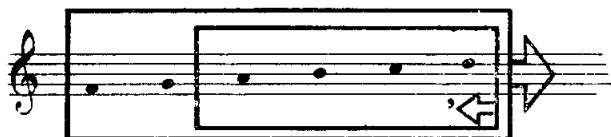
Ej. 47



Así, el recuadro interior en la primera vuelta se lee La - Si - Do - Re. En la segunda vuelta Si - Do - Re; en la tercera Do - Re y en la cuarta, Re.

También el proceso puede llevarse a cabo en sentido inverso como en el esquema:

Ej. 48



Aquí las notas se van suprimiendo de derecha a izquierda a partir del Re.

Aunque estos procesos de empequeñecimiento de un recuadro han sido presentados y discutidos en clase con el profesor Becerra, no me ha sido posible encontrar ejemplos de ellos en sus obras. Probablemente por no haber podido consultarlas todas.

Hay otros tipos de "barrido" o dirección de la lectura de la flecha del recuadro interior que están en igual situación a la de los procesos recién descritos. Así, la dirección de la lectura podría ser hecha en direcciones horizontales mezcladas con direcciones verticales.

Pero estos sistemas serán temas para una segunda parte de esta "introducción".

Malloco, Junio de 1972

CATALOGO CRONOLOGICO CLASIFICADO DE LAS OBRAS DEL COMPOSITOR GUSTAVO BECERRA SCHMIDT

(Nació: Temuco, Chile, 26 de agosto de 1925)

<i>Año Composición</i>	<i>TITULO</i>	<i>Duración</i>	<i>Editores</i>
<i>OBRAS SINFONICAS</i>			
1955-58	SINFONIA Nº 1 (1. Allegro tenso y misterioso. 2. Lento. 3. Allegro Scherzoso. 4. "Passacaglia" Lento) Orq. Piccolo 22, C. I. 2, Cl. B. 2, Ctfgt. 4, 3, 3, 1, Timp. Perc., Xilof., Cuerdas	11'	IEM
1955-58			
1955-58	SINFONIA Nº 2 (1. Allegro. 2. Andante. 3. Allegro agitado) Orq. 3, (piccolo) 2, Cor. I. 2, Cl. B. 2, Ctfgt. 4, 3, 3, 1, Timp. Perc., Celesta, piano, Cuerdas	19'	IEM
1956	DIVERTIMENTO Orq. 2 (piccolo) 2, Cor. I. 2, Cl. B. 2, Fag. Ctfgt. 4, 3, 3, 1, piano, celesta, Perc., Cuerdas	8'	IEM
1960	SINFONIA Nº 3 (1. J=60; 2. J=90; 3. J=135) Orq. 3, (Piccolo) a C. I. 2, Cl. B. 2, Ctfgt. 4, 3, 3, 1, piano, celesta, vibraf., Timp., perc., Cuerdas (12, 12, 10, 8, 8) Dos directores	38'	MS
1962	"HOMOGRAMAS" (Orq. Sinf.)	15'	IEM
<i>OBRAS PARA SOLISTA Y ORQUESTA</i>			
1950	CONCIERTO PARA VIOLIN (1. Allegro Moderato. 2. Calmo. 3. Allegro giusto y marcato) Orq. 2, 2, 2, 2, 2, 2. Cuerdas	24'	IEM

1957

CONCIERTO PARA FLAUTA

18'

IEM

(1. Andante. 2. Allegro con fuoco. 3. Andante)

Orquesta de cámara: VI. 4-4, Vlas. 3" Celli 2, Cb. 1

1958

CONCIERTO PARA PIANO

11'

IEM

(1. Allegro. 2. Moderato. 3. Presto furioso)

Orq. 3, (piccolo) 2, C. I. 2, Cl. B. 2, Cttgt. 4, 3, Trb. Tr. Piccola,

Tr. 3, 2. Timpani, celesta, vibráfono, Perc. y Cuerdas.

1964

CONCIERTO Nº 1 PARA GUITARRA

24'

IEM

1968

CONCIERTO Nº 2 PARA GUITARRA

14'

IEM

1968

CONCIERTO PARA GUITARRA Y ORQ. DE JAZZ

15'

IEM

*

1970

CONCIERTO PARA GUITARRA Y DOCE VOCES MIXTAS

14'

IEM

88

1970

CONCIERTO PARA OBOE, CLARINETE Y FAGOT

18'

IEM

*

Con orquesta de cuerdas

1970

ODA AL ALAMBRE DE PUA

24'

IEM

Para soprano, relator y orquesta sinfónica

MUSICA DE CAMARA

1948

PRIMERA SONATA PARA VIOLIN Y PIANO

24'

IEM

(1. Andante con moto. 2. Andante Cantabile. 3. Allegro subito)

1950

BAILE PARA SOPRANO Y PIANO

3'

IEM

CUARTETO DE CUERDAS Nº 1

22'

IEM

(1. Allegro giusto. 2. Interludio dodecafónico. 3. Presto)

1950

SONATA PARA PIANO

24'

IEM

(1. Allegro. 2. Allegro. 3. Lento. 4. Allegro)

<i>Año Composición</i>	<i>TÍTULO</i>	<i>Duración</i>	<i>Editores</i>
1953	SONATA PARA FLAUTA Y PIANO (1. Mosso. 2. Andante. 3. Presto)	18'	IEM
1954	CUARTETO DE CUERDAS Nº 2 (1. Allegro. 2. Scherzo. 3. Finale)	14'	MS
1954	PRIMERA SONATA PARA CELLO Y PIANO (2. Variaciones. 3. Allegro)	29'	IEM
1954	SEGUNDA SONATA PARA CELLO Y PIANO (Obtativa de contrabajo) (1. Allegro giusto. 2. Lento. 3. Allegro)	12'	IEM
1954	SONATA PARA GUITARRA (1. Allegro. 2. Andante con variaciones. 3. Allegro)	9'	IEM
1955	CUARTETO DE CUERDAS Nº 3 (Del Viejo Mundo) (1. Agitato. 2. Andante con moto. 3. Presto. 4. Allegro enérgico)	12'	IEM
1956	ENTRADA A LA MADERA Cantata para voz y piano (1. Recitativo. 2. Aria. 3. Arioso. 4. Recitativo. 5. Aria)	11'	IEM
1956	SONATA TERCERA PARA CELLO Y PIANO (Temas de René Amengual) (1. Moderato. 2. Allegro. 3. Andante. 4. Vivace)	17'	IEM
1956	SONATA PARA FLAUTA SOLA (1. Allegro grazioso. 2. Andante misterioso. 3. Allegro deciso)	8'	IEM
1956	SEGUNDA SONATA PARA GUITARRA (1. Allegro con troppo. 2. Lento. 3. Allegro)	18'	IEM

<i>Año Composición</i>	<i>TÍTULO</i>	<i>Duración</i>	<i>Editores</i>
1957	PARTITA PARA CELLO SOLO (1. Allegro Moderato. 2. Andante. 3. Presto Furioso)	14'	IEM
1957	SEGUNDA PARTITA PARA CELLO SOLO (1. Allegro. 2. Andante. 3. Vivace)	18'	IEM
1958	CUARTETO Nº 4 PARA CUERDAS (1. Allegro deciso. 2. Andante. 3. Allegro)	15'	IEM
1958	TRIO PARA FLAUTA, VIOLIN Y PIANO (1. Allegro moderato. 2. Adagio. 3. Allegro giusto)	12'	Peer Int.
1959	TRIO PARA FLAUTA, VIOLIN Y VIOLA (1. Andante. 2. Allegro. 3. Allegro deciso)	10'	IEM
1958	SEGUNDA SONATA PARA VIOLIN Y PIANO (1. Andante con moto. 2. Lento. 3. Allegro)	25'	IEM
1958	SONATA PARA VIOLA Y PIANO (1. Allegro giusto. 2. Andante. 3. Agitato)	27'	IEM
1958	SONATA PARA ARPA SOLA (1. Allegro. 2. Lento. 3. Allegro)	14'	IEM
1958	SONATA PARA CONTRABAJO Y PIANO (Allegro giusto. 2. Andante. 3. Allegro tranquilo)	12'	IEM
1958	SONATA PARA ORGANO (1. J=120. 2. J=72. 3. J=60)	26'	IEM
1958	DUO PARA VIOLINES (1. Allegro. 2. Lento. 3. Allegro deciso)	13'	IEM

<i>Año Composición</i>	<i>TÍTULO</i>	<i>Duración</i>	<i>Editores</i>
1958	SONATINA PARA FLAUTA SOLA (1. Allegro gracioso. 2. Andante misterioso. 3. Allegro)	8'	IEM
1958	SUITE PARA DOS PIANOS Y PERC. "Cuentos de Brujas"	14'	IEM
1958	VARIACIONES PARA PIANO	8'	IEM
1959	CUARTETO DE CUERDAS Nº 5 (1. Allegro Molto. 2. Andante. 3. Furioso)	23'	IEM
1959	CUARTETO PARA SAXOFONES (Soprano, Alto, Tenor, Barítono) (1. Allegro enérgico. 2. Allegro. 3. Lento. 4. Allegro di molto)	20'	IEM
1959	TRIO DE CUERDAS (1. Allegro. 2. Lento. 3. Allegro)	20'	IEM
1959	PRIMERA PARTITA PARA VIOLIN SOLO (1. 0=120. 2. Passacaglia Andante. 3. Presto)	12'	IEM
1959	SEGUNDA PARTITA PARA VIOLIN SOLO (1. Allegro Molto. 2. Lento. 3. Allegro molto)	15'	IEM
1960	CUARTETO DE CUERDAS Nº 6 (1. Allegro. 2. Tema para variaciones. 3. Allegro)	28'	IEM
1961	CUARTETO DE CUERDAS Nº 7 (1. —J=90. 2. —J=60. 3. —J=135). (Móvil para cuarteto)	21'	MS
1961	PARTITA PARA OBOE SOLO (Allegro J=120)	5'	IEM

<i>Año Composición</i>	<i>TÍTULO</i>	<i>Duración</i>	<i>Editores</i>
1961	TROZO PARA CELLO SOLO (J=90)	3'	IEM
1961	PARTITA PARA VIOLA SOLA (J=180 Presto)	6'	IEM
1961	TROZO PARA CONTRABAJO SOLO (J=120)	2'	IEM
1961	TROZO PARA TROMBON TENOR (J=72)	6'	IEM
1962	QUINTETO PARA CUARTETO DE CUERDAS Y PIANO (1. Allegro. 2. Andante con variaciones. 3. Finale Presto)	28'	IEM
1962	PARTITA PARA CONTRABAJO SOLO (1. Allegro. 2. Scherzo. 3. Lento. 4. Vivace)	11'	MS
1966	SCHERZO PARA PIANO (12 pelotas de Ping Pong, Cinta Magnética y un Ladrillo)		MS
1967	RESPONSO PARA JOSE MIGUEL CARRERA (Voz y quinteto de vientos y perc.)	13'	IEM
1968	ARRULLO PATAGON (Piano y Voz)	5'	MS
1968	MORULA, GASTRULA Y BLASTULA Clavecín y Cinta	9'	MS
1969	SPIJ, SPIJ, (trad. polaca) Voz y Guitarra	5'	MS
1971	AGUA DORMIDA (Para Voz y Piano)	4'	MS
1972	SEGUNDA SONATA PARA PIANO	12'	MS

<i>Año Composición</i>	<i>TÍTULO</i>	<i>Duración</i>	<i>Editores</i>
OBRAS CORALES			
1950	SELECCION DE CANCIONES A TRES VOCES (1, 2 y 3 letra de Juan Cruchaga; y 4 popular yugoslavo) 1. Paisaje; 2. Secreto; 3. Baile; 4. Quodlibet. (Popular yugoslavo)	8'	IEM
1951	TRES ROMANCES CASTELLANOS Y "LEJANA" (Letra de Max Jara) 1. Rosa Fresca; 2. El enamorado y la muerte; 3. Fonte Frida y 4. "Lejana"	15'	IEM
1956	ENTRADA A LA MADERA Cantata para voz y piano (1. Recitativo. 2. Aria. 3. Arioso. 4. Recitativo. 5. Aria)	11'	IEM
1958	MISA BREVIS S.S.C.	4'	IEM
1960	CINCO CANCIONES (Con texto de A. Sabella) (1. El burro con camiseta. 2. Poema con gallardete. 3. Cantata para campanil y tambor. 4. Bucabel de Mariscataña. 5. Corrandá de la gacela)	9'	IEM
1961	LA CUECA LARGA (Texto de Nicanor Parra. Coro mixto S.C.T.B., piano y perc.)	13'	IEM
1962	TRES CANCIONES DE "ALTA COPA" (Texto de A. Sabella)	12'	MS
1962	LA BANDERA SCTB' (Texto de Juan Vera A.)	7'	MS
1964	CANTATA DE AMOR AMERICANO		

<i>Año Composición</i>	<i>TÍTULO</i>	<i>Duración</i>	<i>Editores</i>
1965	ORATORIO "LA ARAUCANA" (Poema épico de A. de Ercilla y Z.)		
1966	ORATORIO "MACCHU PICCHU" (Poema de Pablo Neruda)		
1966	LLANTO POR EL HERMANO SOLO (Poema de Fernando González M. S.C.T.B.)	23'	IEM
1967	EL INSECTO, EL TIGRE Y EL CONDOR (Tomado de "Los Versos del Capitán", de Pablo Neruda)	9'	IEM
1967	ORATORIO "LORD COCHRANE DE CHILE" (De Pablo Neruda)		
1969	ELEGIA A LA MUERTE DE LENIN Para coro, solistas y orq. sinf. (Texto de Vicente Huidobro)	30'	MS
1971	VARIACIONES SOBRE UN STANDCHEN DE CARL MARIA VON WEBER Para coro mixto y piano	8'	MS
	<i>MUSICA PARA TEATRO</i>		
1938	EL PEREGRINO	5'	MS
1947	CORO EN SANTIAGO	3'	MS
1948	MORIR POR CATALINA	12'	MS
1949	LA VIDA DEL HOMBRE	9'	MS
1957	LAS TRES PASCUALAS	24'	MS

<i>Año Composición</i>	<i>TÍTULO</i>	<i>Duración</i>	<i>Editores</i>
1958	LA MUERTE DE DON RODRIGO (Opera. Orquesta: 3 (Piccolo) 2, Cl. 2, C. I. 2, Ctfgt. 4, 3, 3, 1, Timp. Perc. Celest, Vibraf., piano, cuerdas, coro mixto. Soli: Soprano, Mezzo, Tenor, Barítono, Bajo)	90'	MS
1959	LOS INTERESES CREADOS, de J. Benavente	8'	MS
1960	SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO	16'	MS
1961	DON JUAN, de Molière	12'	MS
1962	LA EXCEPCION A LA REGLA, de B. Brecht	9'	MS
1962	LOS INVASORES De E. Wolff		
1963	LOS PAPELEROS Texto de J. Aguirre	12'	MS
1963	MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES Texto de Shakespeare	20'	MS
1969	EL REY SE MUERE, Ionesco	15'	MS
	<i>MUSICA PARA CINE</i>		
1957	DIA DE ORGANILLOS	18'	MS
1958	ENERGIA GRIS	21'	MS
1959	LAMINAS DE ALMAHUE	24'	MS
1960	LA RESPUESTA	54'	MS
1961	PARKINSONISMO Y CIRUJIA	20'	MS
1962	IMAGENES ANTARTICAS	23'	MS

<i>Año Composición</i>	<i>TÍTULO</i>	<i>Duración</i>	<i>Editores</i>
1962	AMERINDA	53'	MS
1963	AQUI VIVIERON	53'	MS
1963	GUARELLO	19'	MS
1963	A VALPARAISO (J. Ivens)	30'	MS
1963	LAS BANDERAS DEL PUEBLO	60'	MS
1963	EL CIRCO MAS PEQUEÑO DEL MUNDO	5'	MS
1964	EL CAMARADA	20'	MS
1964	NIÑOS A LA DERIVA	50'	MS
1964	FOLKLORE RELIGIOSO DEL NORTE DE CHILE	50'	MS
1965	ERASE UNA VEZ	5'	MS
1965	CARBON	20'	MS
1966	EL ANGELITO	20'	MS
1966	VINOS Y UVAS DE CHILE	10'	MS
1969	PRONTUARIO	75'	MS
1969	VALPARAISO MI AMOR	80'	MS
	<i>OBRAS EN PREPARACION</i>		
Desde 1971	TERCERA SONATA PARA VIOLIN Y PIANO "PASIFAE"		
	(Opera breve para una actriz, un actor y un mimo con acompañamiento de cinta magnética. Texto especialmente escrito por Tobías Barros Alfonso).		

Talleres Gráficos Hispano Suiza Ltda., Santa Isabel 0174, Santiago de Chile.