

## TÉCNICAS SERIALES EN LATINOAMÉRICA. UN ESTUDIO INTRODUCTORIO DESDE LA MUSICOLOGÍA Y EL ANÁLISIS MUSICAL<sup>1</sup>

### SERIAL TECHNIQUES IN LATIN AMERICA. AN INTRODUCTORY STUDY FROM MUSICOLOGY AND MUSICAL ANALYSIS

*Dra. Daniela Fugellie*  
*Universidad Alberto Hurtado*  
*Chile\**

*Dr. Gonzalo Martínez*  
*Universidad de Talca*  
*Chile*

#### **RESUMEN**

*El presente artículo presenta una visión panorámica e introductoria de los estudios en torno a la dodecafonía y el serialismo a nivel internacional y latinoamericano, poniendo de manifiesto que estos términos no están claramente delimitados, sino que se vinculan con diferentes aproximaciones conceptuales y estéticas, dando lugar a diversas prácticas compositivas, lo que se verá reflejado en los artículos del presente número de Neuma. Luego de comentar algunos aspectos del desarrollo de la dodecafonía y el serialismo a nivel europeo y latinoamericano, tomamos como ejemplo el caso chileno y específicamente algunas obras del compositor Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010), demostrando a partir de este cómo en torno a las nociones de dodecafonía y serialismo han operado diferentes aproximaciones conceptuales que desembocan a su vez en estrategias compositivas que deben ser diferenciadas en cada caso en particular, incluso al interior de la obra de un mismo creador.*

*Palabras clave: Dodecafonía, serialismo, América Latina, Chile, Gustavo Becerra-Schmidt.*

#### **ABSTRACT**

*This article presents a panoramic and introductory view of the studies around twelve-tone music and serialism at an international and Latin American level, showing that these terms are not clearly delimited, but are linked to different conceptual and aesthetic approaches, giving rise to various compositional practices, which will be reflected in the articles in this issue of Neuma. After commenting on some aspects of the development of dodecaphony and serialism in Europe and Latin America, we take as an example the Chilean case and specifically some works by the composer Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010), demonstrating how the notions of twelve-tone music and serialism have interacted with different conceptual approaches, leading to compositional strategies that must be differentiated in each particular case, even within the work of one same creator.*

*Keywords: Dodecaphony, serialism, Latin America, Chile, Gustavo Becerra-Schmidt.*

---

\* Recibido el 30/05/2023 y aceptado el 10/10/2023 Correos electrónicos [dfugellie@uahurtado.cl](mailto:dfugellie@uahurtado.cl) ORCID: 0000-0002-7401-980X, Dra. en Musicología, [gmartinez@utalca.cl](mailto:gmartinez@utalca.cl) ORCID: 0000-0002-9337-8154, Doctor en Música

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en el proyecto Fondecyt 1220792 “El serialismo en América Latina como técnica cultural” (Investigadora responsable: Daniela Fugellie; coinvestigador: Gonzalo Martínez), el Anillo Animupa (ATE220041) y el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (NCS 2022\_016), todos ellos financiados por la ANID.

A fin de ofrecer una contextualización y reflexiones introductorias al dossier “Técnicas seriales en Latinoamérica. Una mirada desde el análisis musical”, este artículo presenta una visión panorámica e introductoria de los estudios en torno a la dodecafonía y el serialismo a nivel internacional y latinoamericano. Al contrario de la intención de proponer definiciones fijas, hemos querido explorar los fenómenos vinculados al serialismo desde una mirada amplia, centrada en sus posibles aplicaciones por diferentes representantes de las músicas latinoamericanas, en contextos geográficos e históricos diversos. Como lo demuestra el recientemente publicado **The Cambridge Companion to Serialism**<sup>2</sup> editado por Martin Iddon, la investigación en torno al serialismo ha interesado a investigadoras e investigadores de diversos continentes durante los últimos años. Como complemento a estudios centrados en determinados compositores o períodos<sup>3</sup>, dicho volumen propone perspectivas que pueden ser relevantes para el estudio del serialismo en América Latina. Por una parte, la publicación parte de la base de que el “serialismo no es una cosa. Es una variedad de prácticas diferentes realizadas por diferentes personas, en diferentes lugares, en diferentes períodos, y en diferentes circunstancias históricas”<sup>4</sup>.

Si bien la cita corresponde al segundo capítulo de la colección, escrito por Marcus Zagorski, la premisa se hace extensiva a todo el volumen, donde las diversas formas de aplicar un pensamiento serial son evidentes tanto en las diferencias entre las estrategias de compositores canónicos (Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern, Milton Babbitt, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono e Igor Stravinsky), como también en las diversas definiciones asociadas al término inglés *serialism*, que abordan no solamente el desarrollo desde la dodecafonía de la así llamada segunda Escuela de Viena hasta el serialismo integral (*multiple* o *total serialism*) de la posguerra, sino que también pueden incluir estrategias consideradas post-seriales y aplicaciones de un pensamiento serial en contextos diversos. Por otra parte, el volumen propone una mirada global del serialismo, la que se extiende más allá del tradicional foco en Europa Central y los Estados Unidos, incluyendo capítulos sobre Europa del Este, la Unión Soviética, América Latina y Asia<sup>5</sup>. A través de esta aproximación, se hace evidente que un pensamiento serial fue aplicado de maneras diversas en diferentes momentos y países, en línea con procesos histórico-culturales y políticos locales.

---

<sup>2</sup>Iddon, Martin (ed.) (2023). **The Cambridge Companion to Serialism**. Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>3</sup> Por ejemplo: Boss, Jack (2014). **Schoenberg's Twelve - Tone Music: Symmetry and the Musical Idea**, Cambridge: Cambridge University Press; Bochmann, Minari (2015). **Die Rezeptionsgeschichte der Dodekaphonie in Italien bis 1953: von Alfredo Casella zu Luigi Dallapiccola**, Mainz: Are Musik Verlag; Orosz, Jeremy (2018). “The Twelve - Tone Music of Roque Cordero”, en: *Latin American Music Review* 39-2, pp. 137-159. Una mirada panorámica está presente en: Whittall, Arnold (2008). **Serialism (= Cambridge Introductions to Music)**, Cambridge: Cambridge University Press; Corrado, Omar (2010). **Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz. Buenos Aires (1897–1972)**, La Habana: Casa de las Américas; segunda edición Bernal: Universidad de Quilmes 2012.

<sup>4</sup> Zagorski, Marcus (2023). “The Aesthetics of Serialism”, **The Cambridge Companion to Serialism**, ed. Martin Iddon, Cambridge University Press, pp. 20-36, p. 20. Traducción de los autores para esta y las siguientes citas originarias del inglés y el italiano.

<sup>5</sup> En su carácter de volumen panorámico, el capítulo “Serialism in Latin America” de Björn Heile (pp. 266-277) no proporciona informaciones nuevas, sino que se basa en publicaciones ya existentes, especialmente Fugellie, Daniela (2018a). “**Musiker unserer Zeit.**” **Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika**, Munich: text + kritik.

Claramente, la idea de pensar la dodecafonía y el serialismo como términos que aluden a prácticas diversas resulta de utilidad, ya que, al contrario de querer forzar prácticas composicionales y estéticas divergentes en una definición rígida, se invita a profundizar en una variedad de posibilidades y soluciones individuales. A continuación, profundizaremos en esta diversidad ahondando en diferentes estrategias de composición, posturas estéticas y periodizaciones históricas, para luego centrarnos en estos fenómenos desde una perspectiva latinoamericana.

### **Estrategias de composición**

Dependiendo el contexto, el término “serialismo” puede referirse a la música de las vanguardias en Europa en la década de 1950 y parte de la década de 1960, excluyendo a la dodecafonía,<sup>6</sup> mientras que algunos autores engloban tanto a la dodecafonía nacida en la década de 1920 como al serialismo integral en el concepto de “música serial”, algo que es común en idioma inglés y parcialmente también en publicaciones en español<sup>7</sup>. En su reciente estudio sobre el tema, Catherine Nolan afirma:

Es casi seguro que los lectores y escritores comprenderán el contexto en el que se utiliza el término en casos individuales, pero esos contextos difieren ampliamente. El contraste lingüístico entre los sustantivos “series” y “serialismo” puede explicar parcialmente la amplia gama de textos en los que se utiliza el serialismo: “series” se refiere concretamente a una sucesión de objetos en un orden fijo, mientras que el sufijo “-ismo” en “serialismo” se refiere de manera más abstracta a una creencia en una práctica, sistema o filosofía particular<sup>8</sup>.

Nolan aborda diversas conceptualizaciones del serialismo, de las cuales destaca tres: Primero, como una sucesión ordenada de objetos, la cual, cuando es aplicada al dominio de la altura, suele llamarse “dodecafonía”, si bien la sucesión puede contener más o menos de doce tonos. Segundo, como un conjunto de prácticas vinculadas a la expansión del concepto serial, algunas de las cuales llegaron incluso a ser consideradas como opuestas a la dodecafonía, lo que correspondería, entre otras posibilidades, al serialismo integral. Por último, Nolan agrega una conceptualización más amplia, en sus propias palabras, “el serialismo puede referir a una forma de pensar, (...) filosofía o incluso ideología que venera el rigor, el orden y la unidad como principios composicionales, los cuales se desconectan de las nociones de estilo musical o método”<sup>9</sup>.

Consideramos acertada esta reflexión, puesto que pone el acento en el concepto de serie, el cual, si consideramos su significado estricto, implica un orden. El problema surgiría al expandir este concepto a estrategias que no conllevan necesariamente un orden precompositivo, como por ejemplo, los procesos de multiplicación de Boulez o los “policordios complementarios” del compositor chileno Gustavo Becerra-Schmidt a los que aludiremos más adelante. Es posible que el origen del problema surja desde el momento en que Schoenberg escribió sobre su método. Es sabido que Schoenberg expuso su propuesta en

---

<sup>6</sup> Auner, Joseph (2017). **La música en los siglos XX y XXI**. Madrid: Akal Ediciones.

<sup>7</sup> Lester, Joel (2005). **Enfoques analíticos de la música del siglo XX**. Madrid: Akal Ediciones; Burkholder, Donald J. Grout y Claude Palisca (2015). **Historia de la Música Occidental**. Madrid: Alianza Música.

<sup>8</sup> Nolan, Catherine (2023). “Theorising Serialism”, ed. Martin Iddon (ed.), en: **The Cambridge Companion to Serialism**, Cambridge University Press, pp. 3-19.

<sup>9</sup> Nolan (2023), “Theorising Serialism”, p. 3.

1941 en una conferencia realizada en la Universidad de California en Los Angeles, texto que luego sería publicado bajo el título “Composición con doce sonidos” en el libro **El estilo y la idea**<sup>10</sup>. Por ejemplo, cuando describe el método, reconoce que será difícil que las armonías funcionales se originen en la serie, agregando después:

(...) algo distinto y más importante se origina en esta última, y con una regularidad comparable a la regularidad y lógica de la armonía primitiva: la asociación de sonidos en las armonías y sucesiones de estas se halla regulada (...) por el orden de aquellos sonidos<sup>11</sup>.

Schoenberg resalta que es el orden de los sonidos de la serie el que sostiene las asociaciones en el ámbito armónico. Es curiosa esta afirmación, tomando en cuenta que precisamente al verticalizar un segmento contiguo de la serie se pierde el orden. Sin embargo, Schoenberg agrega que también son reguladas las sucesiones de las armonías, con lo cual, al utilizar la serie regularmente, y aunque se verticalicen segmentos de la serie, los segmentos deben respetar el orden serial. De hecho, más adelante, al introducir el análisis de sus propias obras, advierte:

Se observará que la sucesión de sonidos de acuerdo con su orden en la serie siempre ha sido respetada con exactitud. Puede quizás tolerarse una ligera digresión de este orden (en virtud de los mismos principios que permitían alguna variante en los antiguos estilos) en la parte final de la obra, cuando la serie ha llegado a ser familiar al oído. Sin embargo, al principio de una pieza esta digresión sería fatal<sup>12</sup>.

Por lo tanto, Schoenberg consideraba la alteración del orden de la serie como excepcional. Sin embargo, en sus obras el compositor fue mucho más flexible que lo expuesto en esta conferencia. Por ejemplo, Nolan<sup>13</sup> señala que entre la composición de la *Suite op. 25* (1921-1923), primera obra completamente dodecafónica, y las últimas obras del compositor vienés se puede apreciar una ampliación de sus estrategias de organización de la altura desde un extremo que enfatizaba el orden a otro que era sumamente flexible en este sentido<sup>14</sup>. No solo la propia segmentación de la serie entre melodía y acompañamiento producía alteraciones en la audición del orden serial (cosa que es evidente ya en algunos ejemplos que el mismo Schoenberg presenta en su ensayo) sino que hay obras en las que no se respeta dicho orden en segmentos importantes.

Otros teóricos transmitieron también la importancia del orden en el método serial. René Leibowitz<sup>15</sup> expuso claramente los principios de la dodecafonía y la necesidad de mantener el orden serial ejemplificándolo con el análisis del *op. 25* del compositor vienés. George Perle es uno de los compositores y teóricos que más ha aportado al estudio de las estrategias de organización de la altura de la segunda Escuela de Viena, enfatizando

---

<sup>10</sup> Schoenberg, Arnold (2007). “La composición con doce sonidos”, en: Arnold Schoenberg, **El estilo y la idea**, Madrid: Mundimúsica Ediciones, pp. 101-127.

<sup>11</sup> Los paréntesis son nuestros. Schoenberg (2007), “La composición con doce sonidos”, p. 105.

<sup>12</sup> Schoenberg (2007), “La composición con doce sonidos”, p. 111.

<sup>13</sup> Nolan (2023), “Theorising Serialism”, p. 7.

<sup>14</sup> Por ejemplo, en el *Trio para Cuerdas op. 45* y el *la Oda a Napoleón op. 41* de Schoenberg (Perle (1999), **Composición serial...**, p. 94 y pp. 120-121, respectivamente).

<sup>15</sup> Leibowitz, René (1949). **Introduction à la musique de douze sons: Les variations pour orchestre op. 31, d'Arnold Schoenberg**. Paris: L'Arche, pp. 94-95.

especialmente la necesidad de entender el concepto de serie ligado a un orden, por ejemplo cuando afirma: “(...) la serie comprende la totalidad de las notas, los elementos han de estar ordenados si la serie, concebida como estructura unitaria, ha de poseer algún tipo de significación constructiva”<sup>16</sup>.

Pero hay opiniones que no son tan claras en este sentido, sobre todo con lo que dice relación con el significado que se le atribuye a la palabra “serie”. Por ejemplo, Milton Babbitt introduce un criterio interesante:

Un conjunto de doce tonos es una colección de las doce clases de altura ordenadas serialmente, pero el hecho de que cada clase ocurra exactamente una vez en la colección y que las transformaciones sistemáticas de este conjunto sean las conocidas como transposición, inversión, retrogradación y sus combinaciones está más allá de las condiciones del mero serialismo<sup>17</sup>.

Como Moore reflexiona a continuación de esta cita, si dejamos aparte las transformaciones mencionadas, ¿cuáles procedimientos podríamos considerar como “serialistas”? Lo más probable es que esté pensando en las permutaciones seriales de Stravinsky, las que se producen sobre la serie con independencia del número de clases de alturas que la compongan<sup>18</sup>. Pero lo anterior excluye la permutación libre (sin sujeción a una serie precomposicional), por lo que Moore prefiere denominar “música de doce tonos” a aquellas músicas “(...) cuyos atributos seriales puedan ser cuestionados”<sup>19</sup>. Esto es similar a lo que Reginald Smith Brindle denomina “música libre de doce notas”, término acuñado para denominar la música de la segunda mitad de la década de 1950 y años sucesivos, que abandona todo tipo de orden serial, manteniendo la rotación constante del total cromático<sup>20</sup>.

Pierre Boulez fue uno de los compositores, junto a Olivier Messiaen, responsable de la ampliación del concepto de serie. En los Cursos de Verano de Darmstadt de 1961 daba la siguiente definición:

¿Qué es la serie? La serie es – de manera muy general – el germen de la creación de una jerarquía fundada sobre ciertas propiedades psico-fisiológicas acústicas, dotada de una selectividad más o menos grande, con vistas a organizar un conjunto FINITO de posibilidades creativas vinculadas entre sí por afinidades predominantes con relación a un carácter dado: este conjunto de probabilidades se deduce a una serie inicial a través de un engendramiento FUNCIONAL, es decir, que la serie no es mera alineación de un cierto número de objetos, permutados según un dato numérico restrictivo<sup>21</sup>.

---

<sup>16</sup> Perle, George (1999). **Composicion serial y atonalidad: una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern**. Barcelona: Idea Books, p. 21.

<sup>17</sup> Babbitt, Milton en: Moore, Allan (1995). “Serialism and its contradictions”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 26(1), p. 79.

<sup>18</sup> Straus, Joseph N. (2004). **Stravinsky’s Late Music**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 42.

<sup>19</sup> Moore, “Serialism and its contradictions”, p. 80.

<sup>20</sup> Smith Brindle, Reginald (1996). **La Nueva Música. El movimiento avant-garde a partir de 1945**. Buenos Aires: Ricordi Americana, pp. 61-68.

<sup>21</sup> Boulez, Pierre (2009). **Pensar la música hoy**. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, Fundación Cajamurcia, p. 58. Esta cita corresponde a una edición castellana de **Penser la musique aujourd’hui**, libro que recoge conferencias leídas en Darmstadt en 1961.

Esta declaración contiene mucha información, pero no define realmente lo que el autor entiende por serie, sino más bien se expone en lo que a su juicio es uno de sus efectos. Recién al final podríamos asumir que acepta el significado de orden, aunque lo subestima al considerarlo una “mera alineación” y nos dice que la serie es más que eso, pero no explica exactamente en qué consistiría ese “más”. Como afirma el compositor Jorge Fernández, refiriéndose al texto de Boulez: “(...) repasa un amplio abanico de técnicas de uso de algo que se ha querido llamar serie, pero que, en realidad, es más bien un pensamiento estructural o lógico aplicado a la invención musical”<sup>22</sup>.

¿Por qué, entonces, se utiliza el concepto de serialismo, que está claramente derivado del de serie, para denominar obras en las que su organización de altura no apela a dicho orden? No afirmamos que el concepto esté mal empleado, puesto que, como hemos comentado anteriormente, la comunidad musicológica, los teóricos y los mismos compositores han empleado una pluralidad de definiciones posibles. Tal vez la explicación esté en que las obras consideradas como seriales que trascienden la práctica dodecafónica en alguna de sus dimensiones, por diferentes que sean estética y estilísticamente, comparten un factor común, lo que puede ser entendido como la herencia del método schoenbergiano en las aplicaciones de sus principales iniciadores (Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern). Dicha herencia se plasmó desde los años de la postguerra en un marcado interés por la consistencia en las estrategias de organización de la altura, la que apelaba a un rigor aritmético o a la sistematización de procedimientos racionalmente concebidos, los que sobrepasaban con creces la concepción del uso del total cromático como escala. Es esta herencia común la que ha llevado a algunos teóricos a conceptualizar como seriales algunas técnicas que no tienen que ver con una ordenación de eventos, sean estos de cualquier categoría. Estas ideas se enlazan con la tercera conceptualización del pensamiento serial enunciada por Nolan<sup>23</sup> y se ejemplifican claramente en las complejas operaciones de Boulez a partir de la mitad de la década de 1950.

### Implicancias estéticas

Otro ángulo para abordar la diversidad de definiciones en torno al serialismo tiene que ver con sus implicancias estéticas. Cuando en 1949 se realizó en Milán, Italia, el primer Congreso Internacional de Dodecafonía, se discutió intensamente en torno a la pregunta de si la dodecafonía sería una estética o una técnica. De acuerdo con el compositor Riccardo Malipiero, quien fue uno de los organizadores del evento, los compositores internacionales presentes en el encuentro habrían llegado al consenso de que la dodecafonía es una técnica, es decir, un medio del que cualquier creador puede hacer uso, sin tener que sentirse parte de un “bando” de dodecafonistas o antidodecafonistas<sup>24</sup>. Si se parte de la base de que no es necesario tomar partido por un bando militante, entonces se infiere que las estéticas resultantes del método podrán ser muy diversas. En palabras de Malipiero, publicadas poco más de una década después de este evento:

Prevaleció la idea de que se trataría de una técnica y así lo ha demostrado su posterior desarrollo: los pocos músicos de entonces se han convertido ahora en miles, de manera que resulta absurdo continuar discriminando entre músicos dodecafonistas y no dodecafonistas,

---

<sup>22</sup> Fernández G., Jorge (2006). “Series, más serie...”, en: *Doce notas preliminares: Líneas de composición. El serialismo ante el juicio del siglo XXI*, 17, p. 53.

<sup>23</sup> Nolan (2023). “Theorising Serialism”, p. 3.

<sup>24</sup> Malipiero, Riccardo (1961). **Guida alla dodecafonía**. Milán: Ricordi. pp. 81-82.

cuando el uso de la técnica dodecafónica se ha vuelto algo común. Cada cual ha trabajado en un ambiente específico, siguiendo una determinada tradición, partiendo de supuestos específicos. En definitiva, pese a utilizar un lenguaje básicamente común, cada uno ha seguido una estética particular que hoy nos permite afirmar, teniendo ya una buena visión de este proceso, que escuchando la música se puede distinguir si se trata de un compositor italiano, alemán, francés, etc. pese a que todos utilicen la misma técnica. Esto quiere decir que la técnica no fue un fin en sí mismo, sino que ha servido como medio, hoy como siempre, para crear una obra de arte, la cual será el resultado de diversos componentes<sup>25</sup>.

Si partimos de la base de que la técnica puede resultar en estéticas diversas, podríamos incluso extender nuestras observaciones a contextos alejados de las estéticas asociadas a una vanguardia atonal, como fuera desarrollada a lo largo del siglo XX. En esta línea, en su capítulo para el **Cambridge Companion** Jennifer Iverson estudia la presencia de una “actitud serial” en la música electrónica, explorando no solamente ejemplos de una estética musical académica – es decir, la música electroacústica – sino también en la música basada en *samples*, con ejemplos de música electrónica bailable y hip hop realizados con secuenciadores. Con esta aproximación, que conscientemente explora un límite posible, la autora nos recuerda que la aplicación de un método o técnica serial no impide necesariamente la variedad estilística, sino que al contrario, el pensamiento serial puede extenderse también a contextos alejados de la música docta o académica<sup>26</sup>. Esta situación se verá reflejada en el presente dossier en el caso de los “tangos dodecafónicos” del argentino Eduardo Rovira.

Otro ángulo extensivo a estas observaciones se relaciona con los discursos asociados a determinadas estéticas. Zagorski<sup>27</sup> aborda diversas ideas que han sido asociadas con la composición dodecafónica y serial a lo largo del siglo XX, las cual en parte son contradictorias entre sí. Entre ellas, menciona su conexión con la idea de la creencia en el “progreso” en la música, que implicaría que los creadores no son totalmente libres de elegir los materiales, sino que su obra se enmarcaría necesariamente en una evolución histórica. Por otra parte, en determinados momentos, la composición dodecafónica y serial se ha vinculado con una actitud política de resistencia, enmarcada tanto en contextos antifascistas (por ejemplo, en su auge en la posguerra europea) como también con una actitud anticomunista, asociada en ese caso al concepto de libertad (por ejemplo, en algunas variantes norteamericanas). Desde otro ángulo, el serialismo de posguerra se asoció con una mirada científica de la obra musical, donde las creaciones se entendieron como “experimentos” y, por ende, reflejos de un proceso de investigación, cercanos a las recientes investigaciones en el ámbito de la electroacústica. Zagorski afirma que muchas veces fueron estas nociones, conectadas a ideas de progreso, resistencia al fascismo, oposición al realismo socialista, libertad, cercanía a la ciencia y experimentación las responsables de la magnética presencia del serialismo a lo largo del siglo XX, mucho más que su impacto desde la escucha<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Malipiero (1961). **Guida alla dodecafonia**, p. 82.

<sup>26</sup> Iverson, Jennifer (2023). “Technologies and the Serial Attitude”, en: **The Cambridge Companion to Serialism**, ed. Martin Iddon, Cambridge University Press, pp. 358.

<sup>27</sup> Zagorski, Marcus (2023). “The Aesthetics of Serialism”, **The Cambridge Companion to Serialism**, ed. Martin Iddon, Cambridge University Press, pp. 20-36.

<sup>28</sup> Zagorski (2023). “The Aesthetics of Serialism”, p. 35.

## Periodizaciones históricas

A nivel europeo y norteamericano, el desarrollo del serialismo se puede dividir en tres grandes fases<sup>29</sup>. Primero, los inicios con la propuesta dodecafónica de Schoenberg desde aproximadamente 1923, propuesta que fue adoptada por sus discípulos Anton Webern y Alban Berg, entre otros. Con el inicio de la dictadura nazi, Schoenberg emigró primero a España y luego a Estados Unidos, al igual que muchos de sus alumnos de composición y de los intérpretes cercanos a su círculo. Segundo, durante el período comprendido entre 1934 y 1945, los creadores interesados en la propuesta dodecafónica se dispersaron en diferentes países de Europa, Asia y las Américas, y quienes se interesaron por la música de la Escuela de Viena continuaron aplicando sus propuestas, contando muchas veces con escasas informaciones provenientes de escritos y partituras y explorando en soluciones seriales individuales, que en muchas ocasiones se basaron más en la inventiva personal que en el conocimiento profundo de la propuesta de Schoenberg, dificultado por el exilio y la guerra. Tras el término de la Segunda Guerra Mundial, en Europa se desarrolló un nuevo auge del pensamiento serial, el que tuvo a los Cursos de Verano de Nueva Música de Darmstadt, Alemania, como uno de sus centros. En este espacio, la recepción de Anton Webern y la enseñanza de René Leibowitz y Olivier Messiaen contribuyeron a que compositores jóvenes, como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Karel Goeyvaerts, Bruno Maderna y Luigi Nono desarrollaran nuevas propuestas en las que la idea de serializar las alturas se extrapoló a otros parámetros musicales tales como el ritmo, las articulaciones y dinámicas.

Al generalizarse el concepto de serie a otros parámetros además de la altura fue posible separar conceptualmente la dodecafonía del serialismo, produciéndose lo que, por analogía, podríamos denominar una “segunda práctica” con respecto al método de Schoenberg. Arnold Whittall<sup>30</sup> considera que la música europea de principios de los años 1950 fue una reacción, tanto a favor como en contra, de la dodecafonía. Así, por una parte, en 1952 Boulez declaraba programáticamente “Schoenberg is Dead” (Schoenberg está muerto) aludiendo no solamente al fallecimiento del compositor en 1951, sino también a la idea de que la búsqueda de una renovación estructural no se orientarían en las propuestas del compositor austríaco, elevando en contraposición la importancia de la música de Webern<sup>31</sup>. Por otra parte, simultáneamente otros compositores con una postura menos radical continuarían desarrollando propuestas en torno al serialismo de alturas, entre ellos Luigi Dallapiccola, Igor Stravinsky y también al argentino Alberto Ginastera, entre otros. En Estados Unidos, pertenecen a esta tercera fase las propuestas seriales de Milton Babbitt, Roger Sessions, Aaron Copland y Elliot Carter, que también son diversas entre sí.

Junto a la simultaneidad de miradas más o menos radicales en torno al serialismo, podemos agregar que, durante la década de 1950, las propuestas seriales de la creación instrumental y vocal dialogaron con los inicios de la música electroacústica, dentro de la cual la idea de aislar los diversos parámetros musicales es también central. Dónde terminaría el período serial de posguerra para dar paso a la así llamada música post-serial, es también difícil de establecer, si bien se suele asociar el término a las propuestas multiplicadoras y los cuadrados mágicos de Boulez y Maderna, entre otros.

---

<sup>29</sup> Para esta periodización, véase Nolan (2023), “Theorising Serialism”.

<sup>30</sup> Whittall, Arnold (1999). **Musical Composition in the Twentieth Century**. Oxford: Oxford University Press, p. 221.

<sup>31</sup> Boulez, Pierre (1952). “Schönberg is Dead”, en: *The Score* 6, pp. 18-22.



## El estudio de los serialismos en América Latina

Para el estudio del serialismo y sus pluralidades en América Latina, no contamos aún con una visión panorámica completa. A su vez, sería necesario ahondar en las definiciones asociadas a un conjunto diverso de términos, ya que conceptos tales como dodecafonía, dodecafonismo y serialismo han sido usados indistinta e incluso coloquialmente como sinónimos de atonalidad libre, la cual, por su parte, algunas veces es denominada como serialismo libre o serialismo atemático, entre otros posibles términos. Por otra parte, la falta de una visión panorámica general hace difícil discernir de qué manera los desarrollos latinoamericanos se habrían alineado o no con la periodización establecida en Europa Central, si bien, en base a los estudios existentes, podemos partir de la premisa de que el serialismo en América Latina tuvo un desarrollo propio y sería artificial intentar organizar ese proceso en línea con una narrativa centroeuropea y norteamericana. Partiendo desde la idea del serialismo como un conjunto de prácticas desarrolladas en contextos diversos, propuesta al inicio de nuestro artículo, sostenemos que el intento de inscribir los desarrollos latinoamericanos en una línea del tiempo imaginaria construida en otros contextos culturales no solamente lleva implícita una narrativa evolucionista que nos conduce a concepciones hegemónicas entre presuntos centros y periferias, sino que también nos sugiere una dialéctica comparativa que puede distraernos del que posiblemente sea el aspecto más interesante, que es estudiar estos fenómenos en sus propios espacios de desarrollo, comprendiendo qué intereses y dinámicas locales fundamentaron su surgimiento, moldearon su recepción y sus facturas particulares.

La compositora y musicóloga Graciela Paraskevaídis publicó en 1984 el primer estudio sobre la dodecafonía en Latinoamérica, centrado especialmente en los desarrollos del Cono Sur<sup>32</sup>. En él, la autora destacaba la figura del compositor argentino Juan Carlos Paz (1897–1972) y su Agrupación Nueva Música, del emigrante alemán Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005) y el grupo Música Viva en Brasil, comparando las diferencias y similitudes al interior de estos dos focos dodecafonistas sudamericanos, ambos surgidos a finales de la década de 1930. Algo más tarde vendría a sumarse el grupo chileno Tonus, fundado por el emigrante holandés Fré Focke (1910–1989) y el emigrante austríaco, por entonces ya nacionalizado argentino, Esteban Eitler (1913–1960) a mediados de la década de 1950, junto al compositor y violista chileno Eduardo Maturana. En años posteriores han surgido diversas monografías sobre grupos y compositores. Entre ellas se puede mencionar el extenso estudio de Omar Corrado sobre Juan Carlos Paz<sup>33</sup>, el estudio de Carlos Kater sobre Hans-Joachim Koellreutter y Música Viva<sup>34</sup> y la monografía de Silvia Herrera Ortega sobre la dodecafonía en Chile<sup>35</sup>, donde abarca, entre otros, el trabajo del grupo Tonus. Por su parte, Daniela Fugellie ha ahondado en la composición, difusión y enseñanza de la música dodecafónica en el contexto de la Agrupación Nueva Música, Música Viva y Tonus,

---

<sup>32</sup> Paraskevaídis, Graciela (1984). “An Introduction to Twelve-tone Music and Serialism in Latin America”. *Interface* 13 (1984), pp. 113-147.

<sup>33</sup> Corrado, Omar (2010). **Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz. Buenos Aires (1897–1972)**, La Habana: Casa de las Américas.

<sup>34</sup> Kater, Carlos (2001). **Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade**, São Paulo: Musa.

<sup>35</sup> Herrera, Silvia (2017). **Tradición, vanguardia y ruptura. El serialismo - dodecafónico en Chile**, Valparaíso: Ediciones Universidad Católica de Valparaíso.

estudiando las redes de circulación entre estos tres centros sudamericanos como también entre ellos y otros centros de Europa y Estados Unidos<sup>36</sup>.

En 1935, cuando Paz escribía sus primeras obras dodecafónicas, aparece una figura no siempre considerada en la historia de la dodecafonía latinoamericana: la del musicólogo alemán Francisco Curt Lange (1903–1997), quien emigró en 1923 a Uruguay. Lange fue un gran promotor de la composición latinoamericana; su movimiento Americanismo musical, fundado en 1933, buscaba establecer redes de conocimiento y cooperación entre los diversos actores de la música docta en América Latina, así como también entre ellos, Europa y Estados Unidos. En 1933 conoció a Paz y desde entonces fue una de las primeras personalidades que apoyaron la obra vanguardista del argentino. En el *Boletín latino-americano de música*, una publicación editada por Lange entre 1935 y 1946 que se difundió en círculos musicales especializados en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos, aparecen los primeros artículos y partituras de música dodecafónica. A través de estos artículos y partituras, los lectores interesados en la dodecafonía pudieron informarse sobre sus fundamentos tempranamente<sup>37</sup>.

El estudio de estos centros o focos del desarrollo de un pensamiento dodecafónico o serial – consideremos, por ejemplo, que el mismo Juan Carlos Paz exploró en las posibilidades del serialismo integral en sus *Transformaciones canónicas Op. 49* (1955) – se complementa con estudios dedicados a compositores de otros países, tales como los estudios y edición de partituras del compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado llevados a cabo por Ketty Wong, autora presente en este dossier<sup>38</sup>. Similar a la figura de Salgado en Ecuador es la del compositor español Rodolfo Halffter en México, quien en su exilio latinoamericano compuso diversas obras dodecafónicas, algunas de las cuales han sido estudiadas en profundidad por otro autor de este volumen, Carlos Villar-Taboada<sup>39</sup>. Subiendo más hacia el norte del continente americano, podemos mencionar el estudio de las obras dodecafónicas del compositor panameño radicado en Estados Unidos, Roque Cordero<sup>40</sup>. Por su parte, Jorge Carmona dedica una monografía a sonatas para piano de construcción serialista, escritas por compositores de Costa Rica, Guatemala y Panamá entre 1967 y 1997, extendiendo así el período de observación más allá de la periodización centroeuropea<sup>41</sup>. Estos trabajos contribuyen a reflejar diversas conceptualizaciones del pensamiento serial, especialmente en su variante dodecafónica, y despiertan nuestra curiosidad por ahondar en la potencial influencia o recepción de los compositores estudiados en sus alumnos y colegas, en los diversos medios en los que se desarrollaron.

Otro foco en el que resulta interesante ahondar lo constituye la creación y la discusión en torno al serialismo en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella en Buenos Aires (CLAEM, 1963-1971), espacio que reunió a becarios de diversos países latinoamericanos y que tuvo como director a Alberto Ginastera, quien justamente entre

---

<sup>36</sup> Fugellie, Daniela (2018a). “*Musiker unserer Zeit.*” *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*, Munich: text + kritik.

<sup>37</sup> Fugellie, Daniela (2018b). “¿El “embajador de Schoenberg” en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933 – 1953)””. *Latin American Music Review* 39-1, pp. 53–88.

<sup>38</sup> Véase especialmente: Wong Cruz, K. (2004). **Luis Humberto Salgado: Un quijote de la música**, Quito: Banco Central del Ecuador y Casa de la Cultura Ecuatoriana.

<sup>39</sup> Véase la biografía citada en su propio trabajo.

<sup>40</sup> Orosz, Jeremy (2018). “The Twelve - Tone Music of Roque Cordero”. *Latin American Music Review* 39-2, pp. 137-159.

<sup>41</sup> Carmona, Jorge (2015). **Sonatas para piano de construcción serialista en Centroamérica (1980-1997)**. San José: Editorial Alma Mater.

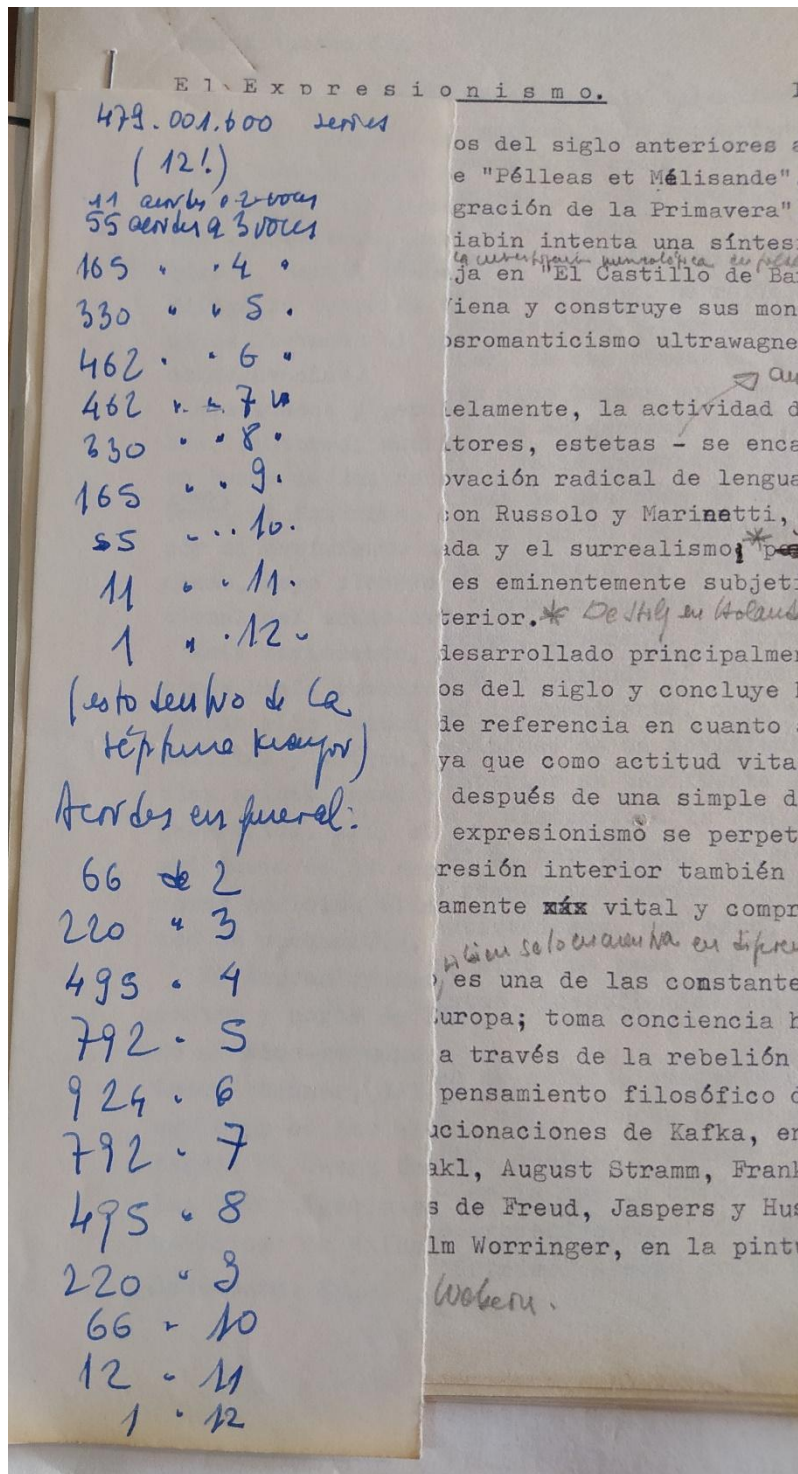
1958 y 1967 se abocó a la composición serial en obras tales como el *Segundo Cuarteto de Cuerdas* (1958), la *Cantata para América mágica* (1960), el *Concierto para violín* (1963) y las óperas *Don Rodrigo* (1964) y *Bomarzo* (1967)<sup>42</sup>. En su estudio sobre este centro, Eduardo Herrera se ha referido a la creación de obras seriales por parte de los becarios<sup>43</sup>. En este marco, cabe destacar que no es casual que la primera investigadora del serialismo latinoamericano haya sido la compositora Graciela Paraskevaídis, ya que ella fue becaria del CLAEM y a su vez testigo de diversos desarrollos vinculados a estos métodos de composición en Buenos Aires. Paraskevaídis dedicó charlas, seminarios y publicaciones tanto a la música de la Escuela de Viena como al serialismo en América Latina a lo largo de su vida. La siguiente imagen, proveniente de su archivo en la Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídis de Montevideo, Uruguay, representa algunos de sus trabajos al respecto. En este caso, el ejemplo consiste en un cálculo de todas las posibles series que se pueden construir a partir del total cromático, las que ascienden a 479.001.600 posibilidades. A continuación, se calcula la cantidad de posibles acordes a realizar a partir de una serie de doce tonos, dependiendo de su cantidad de voces.

---

<sup>42</sup> Kuss, Malena (2013). “Ginastera (1916-1983): La trayectoria de un método”. *Revista Argentina de Musicología* 14, pp. 15-52.

<sup>43</sup> Herrera, Eduardo (2020). *Elite Art Worlds. Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-Garde Music*. New York: Oxford University Press, pp. 108-110.

Imagen 1: Combinaciones posibles a partir del total cromático. Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídis de Montevideo, Uruguay.



Si bien los inicios de la composición dodecafónica en América Latina han sido estudiados, como hemos demostrado, tenemos aún mucho por investigar para comprender de qué manera dichos desarrollos, en espacios diversos, influyeron en la composición de las décadas siguientes. En este marco, observamos también que tenemos hasta ahora pocas nociones del desarrollo de obras vinculadas al serialismo integral en nuestros países, al contrario de lo sucedido con la “otra” gran corriente asociada a la parcelación y control de los parámetros musicales desde inicios de la década de 1950: la música electroacústica, que tuvo un desarrollo temprano en países como Argentina y Chile<sup>44</sup>. Más allá de un enfoque cronológico, podríamos preguntarnos por espacios en los que el serialismo ha sido tematizado en la composición latinoamericana, no solamente como técnica de composición, sino también como alusión y como cita, aludiendo a determinados complejos discursivos asociados a la técnica. En este sentido, el estudio de Pablo Jaureguiberry sobre Jorge Horst en el presente número nos invita a preguntarnos por otras posibles alusiones al serialismo, como técnica y como discurso, desde la mirada del siglo XXI.

### **El pensamiento serial en la creación del compositor chileno Gustavo Becerra-Schmidt**

En Chile, de acuerdo a los estudios existentes, los primeros compositores que practicaron la dodecafonía fueron Carlos Isamitt en 1939 y Eduardo Maturana en 1947<sup>45</sup>. En la década de 1950, compositores y críticos utilizaban los términos de “dodecafonismo”<sup>46</sup> y “técnica dodecafónica”<sup>47</sup> para referirse a algunas obras nacionales. A estos se suma el núcleo en torno al compositor holandés Fré Focke, que vivió en Chile entre 1947 y 1957. Focke trabajó como profesor privado de composición y entre sus alumnos se cuentan diversos interesados en la música atonal y dodecafónica, como Leni Alexander, Miguel Aguilar, Juan Allende-Blin, Roberto Falabella, Tomás Lefever, Abelardo Quinteros, León Schidlowsky e Ida Vivado. Del encuentro entre Focke, Maturana y el compositor y flautista austríaco nacionalizado argentino Esteban Eitler nació en torno a 1953 el grupo Tonus, dedicado a la difusión de la música dodecafónica a través de conciertos, en las que junto a las obras de sus miembros, se interpretó un amplio repertorio internacional<sup>48</sup>. Otro contacto de Focke y Maturana interesado en la herencia de la Escuela de Viena en Chile fue el compositor Pablo Garrido, a quien Constanza Arraño dedica su estudio en este número, quien sin embargo en la época de desarrollo del grupo Tonus se encontraba viviendo fuera del país. Durante la década de 1950, da la impresión de que las creaciones en este ámbito continuaron circunscritas al ámbito dodecafónico, sin extender el pensamiento serial a otros parámetros.

Durante dicha década se suma como nuevo actor de difusión de la música y de la reflexión sobre el pensamiento serial el compositor Gustavo Becerra-Schmidt, quien además de conocer las últimas publicaciones europeas, viajó al Viejo Continente entre 1955 e inicios de 1956 con la intención de estudiar el estado de la didáctica de la composición musical.

---

<sup>44</sup> Schumacher, Federico (2005). **Historia de la Música Electroacústica en Chile**, Santiago de Chile: Edición independiente; Herrera, Eduardo (2020). **Elite Art Worlds. Philanthropy, Latin Americanism, and Avant - Garde Music**. New York: Oxford University Press.

<sup>45</sup> Herrera, Silvia (2017). **Tradición, vanguardia y ruptura. El serialismo - dodecafónico en Chile**, Valparaíso: Ediciones Universidad Católica de Valparaíso.

<sup>46</sup> Salas Viu, Vicente (s/a). **La Creación Musical en Chile. 1900-1951**. Santiago: Ediciones Universidad de Chile, p. 87.

<sup>47</sup> Aguilar, Miguel y Pablo Mortheiru (1954). “Actividades Chilenas”, en: *Revista Musical Chilena* 9(46), p. 64.

<sup>48</sup> Fugellie, Daniela (2022). “Tonus”, en: *Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile*, [http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio\\_ensemble/3](http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio_ensemble/3)

Posiblemente haya sido este compositor el responsable de introducir nuevos principios e ideas entre sus alumnos, entre los que se contaba al musicólogo Luis Merino. Así, por ejemplo, en 1965 Merino, en su estudio sobre los cuartetos de Gustavo Becerra-Schmidt, diferenciaba claramente entre “serialismo integral” y dodecafonía<sup>49</sup>. Sin embargo, más adelante en el mismo trabajo, al referirse al desarrollo del lenguaje del compositor a partir del *Cuarteto n° 4*, exponía lo siguiente:

(...) el dodecafonismo usado en el cuarteto tercero evolucionará hacia un uso del total cromático como repertorio, sin ceñirse a una sucesión obligada de los sonidos, con lo cual plantea una síntesis entre el sistema tradicional del uso del repertorio de sonidos con la técnica de los doce tonos; de esta etapa saldrá el sistema policordal complementario que constituirá el aporte del autor a la técnica serial<sup>50</sup>.

Entendemos que el autor, al decir “el sistema tradicional del uso del repertorio de sonidos”, se refiere al uso del total cromático; por lo tanto, en la síntesis que propone, la dodecafonía aportaría la idea de serie y por eso el sistema policordal de Becerra-Schmidt sería un aporte a la técnica serial. De hecho, podemos comprobar que más adelante, refiriéndose al *Cuarteto n° 5*, Merino utiliza los términos “series” y “subseries” para referirse a los policordios complementarios<sup>51</sup>. Esta estrategia de ordenación de la altura consiste en dividir el total cromático en grupos de cardinalidad variable, con los que se compone los diversos estratos de la textura sin atenerse necesariamente a un orden específico<sup>52</sup>, utilizándose diversas agrupaciones (policordios) según sean las necesidades compositivas. Silvia Herrera en su importante estudio sobre los compositores seriales en Chile prefiere hablar de “serialismo dodecafónico”, considerando la estrategia de Becerra-Schmidt como “una de las numerosas técnicas llamadas filododecafónicas surgidas posteriormente al dodecafonismo de Schoenberg”<sup>53</sup>.

Como podemos comprobar, en Chile también se utilizan conceptos que tratan de explicar estrategias de generación de la alturas en la música chilena de vanguardia de los años 1950s y principios de 1960s, que varían según se entienda la dodecafonía como un tipo de serialismo (por ejemplo, en el caso de Silvia Herrera) o como algo distinto, circunscrito a una práctica dodecafónica estricta (por ejemplo, Luis Merino)<sup>54</sup>, y el concepto de serie como un conjunto ordenado o no. A continuación, analizaremos tres fragmentos de obras del compositor chileno Gustavo Becerra-Schmidt con la intención de ejemplificar la adopción individual y no dogmática del método dodecafónico en un caso latinoamericano, lo que nos permitirá demostrar cambios en las estrategias de organización de la altura que implicaron un alejamiento de la técnica serial, aunque, como hemos explicado más arriba, para algunos investigadores sigan siendo considerados seriales.

<sup>49</sup> Merino, Luis (1965). “Los cuartetos de Gustavo Becerra”, en: *Revista Musical Chilena* 19(92), p. 44.

<sup>50</sup> Merino (1965). “Los cuartetos...”, p. 55.

<sup>51</sup> Merino (1965). “Los cuartetos...”, p. 57.

<sup>52</sup> La técnica ha sido explicada con ejemplos en: Merino (1965). “Los cuartetos...”, p. 58; Herrera, Silvia (2017). **Tradición, vanguardia y ruptura. El serialismo - dodecafónico en Chile**, Valparaíso: Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, pp. 173-174) cita a Merino para explicarlos.

<sup>53</sup> Herrera (2017). **Tradición, vanguardia y ruptura...**, p. 174.

<sup>54</sup> De hecho, Merino considera que el *Cuarteto n° 3* de Becerra-Schmidt está compuesto con una “técnica dodecafónica rigurosa”, aunque inmediatamente indique que solo se utiliza en toda la obra la serie original y su retrogradación, lo cual, en una obra de gran envergadura, no está dentro de los cánones de la práctica dodecafónica estándar. En Merino (1965). “Los cuartetos...”, p. 51.

### **Segunda Sinfonía, primer movimiento (1957-58)**

Uno de los rasgos que caracterizan la adopción que Becerra-Schmidt hizo del método dodecafónico durante la década de 1950, es que se restringió al uso de una sola serie y su retrogradación. Esta estrategia es similar a la del argentino Juan Carlos Paz, primer compositor latinoamericano en adoptar el método schoenberguiano. Becerra-Schmidt, con la intención de crear contraste, introduce series derivadas en algunas secciones intermedias, como por ejemplo en el primer movimiento de la *Primera Sinfonía* (1955) o en la *Partita para oboe solo* (1956). En el primer movimiento de la *Segunda Sinfonía* el compositor utiliza solamente la serie principal, aunque de un modo que no deja claro desde el principio el orden serial. La serie es: sib-si-la-re-do-mib-reb-mi-fa-lab-sol-fa#.

El ejemplo 1 abarca solamente los compases 17-26. En el bajo, en el compás 17 los cornos tocan la altura 12 de la serie. Esto indica que se acaba el primer ciclo dodecafónico. La altura 1 (el sib) no aparece porque desde el compás 17 se repiten elementos de la primera exposición de la serie, razón por la que dicha altura no se toca.<sup>55</sup> Como podemos ver, a partir del primer compás del ejemplo las cuerdas altas y los oboes tocan una figura recurrente en negras conformada por los sonidos 2 a 7 sin respetar el orden serial (además, los compases 20-21 retrogradan los compases 17-18). Sin embargo, en el interior y en el bajo de la textura se exponen los últimos cinco sonidos de la serie en orden. Al sonar el fa# en el timbal y trombón (c. 23), inmediatamente entran los oboes con un nuevo ciclo serial en el que se respeta un poco más el orden, con alguna licencia. Es notoria la división de la serie en grupos de cardinalidad diversa: oboes + tuba, sonidos 1, 2, respectivamente; el bajo, formado por tuba y piano, sonidos 5, 4, 8, 12; y la línea superior, formada por trompetas y trombones, sonidos 3, 4, 6, 9, 10, 11 y 12, siendo este último el mismo sonido que concluye el bajo, puesto que se salta una novena menor descendente. Pero si analizamos la textura en su totalidad podemos comprobar que solamente los sonidos 5 y 8 no ocurren en el orden debido y, además, se repite el 1 al interior de la música de los bronce. Es notable, sin embargo, que hasta el momento el auditor no ha podido escuchar de forma clara la serie en su orden, lo que se puede explicar porque Becerra-Schmidt era consciente de que dicho orden no se percibía.<sup>56</sup>

Ejemplo 1: Gustavo Becerra-Schmidt, *Segunda Sinfonía*, primer movimiento, cc. 17-26 (reducción con percusión omitida)

<sup>55</sup> La *Sinfonía* se abre con un sib tocado en *fortísimo* y *crescendo* hacia un *sforzato* por el trombón III y la tuba.

<sup>56</sup> Becerra-Schmidt, Gustavo (1958). "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente". *Revista Musical Chilena* 12 (60), p. 111.

### ***Cuarteto n° 4 (1957)***

Según Luis Merino, a partir de este cuarteto la dodecafonía de Becerra-Schmidt evolucionará hacia el uso constante del total cromático sin atenerse a una ordenación previa. Según dicho autor, Becerra-Schmidt: “(...) plantea una síntesis entre el sistema tradicional del uso del repertorio de sonidos con la técnica de los doce tonos; de esta etapa saldrá el sistema policordal complementario que constituirá el aporte del autor a la técnica serial”<sup>57</sup>. Desde nuestra perspectiva, esto indica el abandono de la técnica serial al no existir un conjunto ordenado de alturas que actúe como generador del material de una obra. Recordamos aquí que, para autores tales como George Perle, el orden de la serie sería esencial para poder establecer una “significación constructiva”<sup>58</sup>. En este sentido, creemos que podría ser más apropiado hablar de “música libre de doce notas”, término acuñado por Smith Brindle al que ya nos referimos<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Merino (1965). “Los cuartetos...”, p. 55.

<sup>58</sup> Perle, George (1999). **Composicion serial y atonalidad: una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern**. Barcelona: Idea Books, p. 21.

<sup>59</sup> Smith Brindle, Reginald (1996). **La Nueva Música**.



Ejemplo 2: Gustavo Becerra-Schmidt, *Cuarteto n° 4*, primer movimiento, cc. 1-22 (cc. 13-14, omitidos)

El inicio del cuarteto es un buen ejemplo de lo dicho, ya que no existe un orden serial de referencia. Como podemos apreciar en el ejemplo 2, la textura es mucho más cromática que en los primeros cuartetos del compositor, predominando las clases de intervalos 1, 2 y 6, mientras que la organización de la altura muestra una complementariedad entre los componentes de la textura. Esto se debe al material utilizado: el gesto descendente que inicia la obra resalta la clase de intervalo (ci) 6, conformando el set 8-9, formado por dos subconjuntos de cuatro alturas totalmente cromáticos (set 4-1) separadas por ci 3, lo que significa que son omitidas cuatro alturas del total cromático: sol#-la y do#-re<sup>60</sup>. El hecho de configurar una forma del set 8-9 como idea inicial, la que es repetida con una pequeña variante rítmica en los compases 3-4, nos indica que el compositor no tiene como referencia el total cromático (set 12-1). Esto se comprueba en la música que comienza en el compás 5.

<sup>60</sup> Becerra-Schmidt utilizará el re como punto de llegada de la progresión ascendente en el bajo, que comienza en el compás 5 y que concluye en la primera corchea del compás 23.

La textura se divide claramente en dos componentes: la línea del cello, compuesta del set 6-1, y las notas tenidas por los demás instrumentos, compuestas por el set 3-1. Ambos sets “se suman”, es decir se complementan para formar el set 9-1. Esta estrategia puede ser entendida como ejemplo de policordios complementarios, salvo que la complementariedad se basa en el relleno cromático de una sexta menor y no del set 12-1. Por otro lado, a partir de este segmento, Becerra-Schmidt utiliza la técnica de combinación de transposiciones (una cadena de transposiciones) para generar la altura de la música hasta el compás 22: los compases 4 a 8 son traspuestos por  $T_1$ , generando los compases 9-12; estos son traspuestos por  $T_2$  (compases 15-18), pero solo el material del violín primero, viola y cello, puesto que la música del violín segundo prosigue con la transposición por  $T_1$ . Esto da lugar a que se forme el set 9-4. En los compases 21 a 22 se intercambian los factores de transposición: las notas tenidas son traspuestas por  $T_1$  mientras que la melodía de corcheas se genera por  $T_2$ , lo que vuelve a producir el set 9-1. Esto sugiere que Becerra-Schmidt no utiliza un conjunto, set o “policordio” en específico, sino que las relaciones interválicas, motivico-temáticas y estructurales a mediana o/y gran escala constriñen los procesos de generación de la altura<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Desde nuestra perspectiva, en el compás 16 hay un claro error de copia en el violín primero: al final aparece un fa natural sin que el anterior fa haya estado sostenido. Al analizar el proceso de transposición se entiende que los dos fa deben ser sostenidos.

Ejemplo 3: Gustavo Becerra-Schmidt, *Cuarteto n° 4*, primer movimiento, cc. 109-120, 126-130.

Combinación de transposiciones: 11-1x3-10

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 109-120) features a Violin I part with a melodic line marked 'set 8-1' and a Violin II/ Viola part with an accompaniment marked 'set 11-1'. The second system (measures 126-130) continues the Violin I and II parts, both marked 'T3: 11-1'. The third system (measures 126-130) shows a different texture with all parts marked 'Combinación de transposiciones: 8-1x4-21'. Dynamics include 'f' and 'p'.

En el ejemplo 3 se muestran los compases 109-120 (incluyendo un pequeño fragmento del compás 121) en los dos primeros sistemas, y los compases 126-130 (incluyendo un pequeño fragmento del compás 131) en el tercero. Ambos fragmentos forman parte del desarrollo del primer movimiento del cuarteto. En la música de los dos primeros sistemas del ejemplo, la textura se divide nuevamente en forma clara en dos componentes: una melodía claramente temática y una línea de acompañamientos relacionada con un componente similar del ejemplo anterior. Entre los compases 109 y 112 Becerra-Schmidt expone un modelo que será posteriormente sujeto a transposición, de forma análoga a lo que vimos en el ejemplo anterior, pero con diferente vector de transposición. Aquí el compositor utiliza el set 11-1, con la ausencia de sol#, para componer todo el pasaje. La melodía del violín primero está compuesta por el set 8-1, mientras que el acompañamiento está compuesto por el set 11-1. Sin embargo, toda la textura forma el set 11-1, lo que significa que las alturas del violín primero no son complementarias con las de la viola. Esto quiere decir que ambos sets no han sido generados por el criterio de complementariedad, por lo que no podríamos entender el pasaje bajo el prisma de policordios complementarios.

Nuevamente, Becerra-Schmidt genera los compases siguientes por combinación de transposiciones, lo que hemos señalado como 11-1\*3-10, en el ejemplo, indicando que el set 11-1 es transpuesto por los intervalos conformados por las alturas de una forma del set 3-10: en este caso: sib-reb-mi (si tomamos la melodía como referencia), lo que configura una progresión por ci. 3. La música del tercer sistema prosigue con esta estrategia, aunque la textura sea totalmente polifónica: la melodía de los compases anteriores es invertida y expuesta en canon, utilizando ahora un vector de transposición de ci. 2 que configura una forma del set 4-21. Estos fragmentos del *Cuarteto n° 4* muestran que Becerra-Schmidt exploró las posibilidades de generar la altura por sets o policordios no complementarios o solo cromáticamente complementarios, además de cadenas de transposiciones.

### ***Cuarteto n° 5 (1959)***

El *Cuarteto n° 5* fue estrenado en el Octavo Festival de Música Chilena, a fines de 1962. Merino lo considera como representativo de la técnica de policordios complementarios<sup>62</sup>. Herrera destaca, acudiendo a las palabras del compositor Carlos Riesco, “la flexibilidad con que trabaja la técnica dodecafónica para ordenar las alturas de esta obra, dando por resultado una sonoridad homogénea de gran expresividad”<sup>63</sup>. Desde nuestra perspectiva, el concepto de “técnica dodecafónica” está utilizado aquí como sinónimo de utilización constante del total cromático, puesto que, como veremos en el ejemplo, no hay una ordenación previa del material cromático a manera de una serie, es decir, de una línea ordenada de eventos.

Becerra-Schmidt divide el total cromático en cuatro policordios de tres alturas, conformados por dos formas del set 3-6, y los sets 3-2 y 3-7. Dicha división se mantiene durante todo el pasaje y son notables el uso que el compositor hace de ellos: por ejemplo, el set 3-6 formado por mib, fa y sol ocurre como acompañamiento a partir del compás 73 en el violín II, cello y también en el violín I, en los dos últimos compases del ejemplo. Pero también lo toca el violín II en la figura de tresillos descendentes del compás 71, agregándose al final la forma del set 3-7. El set 3-2 compone todo el material del violín I entre los compases 71-73; en el compás 71 la viola y el cello conforman una unidad compuesta por la otra forma del set 3-6 (sib, do y re). A partir del compás 72 este set compondrá la melodía temática que ejecuta la viola, reemplazándolo por el set 3-7 del compás 75, en una figura que imita el gesto del violín II del compás 71. Podemos observar que Becerra-Schmidt manipula los sets para que actúen como acompañamiento y como melodía temática. Lo notable es que esta separación funcional entre los componentes de la textura y estos policordios se ha extendido desde el compás 22.

Finalmente, en el ejemplo podemos comprobar que a Becerra-Schmidt no le interesa que esté constantemente rotando el total cromático: este se forma solamente en el compás 71. De acuerdo a la utilización de los policordios, se forman en los siguientes compases los sets 9-7 y 6-21. ¿Estamos ante la presencia de una serie? Ni el orden al interior de los policordios ni el orden de los mismos es constante, y tampoco se utilizan estos mismos policordios en todo el movimiento, ya que al inicio de la obra los policordios son diversos: dos formas del set 6-1. Pero lo que sí se mantiene constante es la división en policordios para componer las

---

<sup>62</sup> Merino (1965). “Los cuartetos...”, pp. 57-58.

<sup>63</sup> Herrera (2017). **Tradición, vanguardia y ruptura**, p. 174.

diversas partes de la textura, aunque no siempre su complementariedad alcance al set 12-1.

Ejemplo 4: Gustavo Becerra-Schmidt, *Cuarteto n° 5*, primer movimiento, cc. 71-75.

The musical score for measures 71-75 of Gustavo Becerra-Schmidt's *Cuarteto n° 5* is presented for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is *Allegro molto*. The score is annotated with serial sets: set 12-1, set 9-7, set 6-21, set 3-2, set 3-6, and set 3-7. Performance instructions include *vibratiss. vibrato*, *pizz. sul tasto*, and *arco normal*. The score shows complex rhythmic patterns and articulation, with triplets and slurs indicating specific serial techniques.

## Conclusiones

Este ejemplo ilustra que el trabajo a partir de series representa una amplia paleta de posibilidades, dentro de las cuales la noción de orden serial no siempre está presente. De acuerdo con sus necesidades estéticas y creativas, los compositores han experimentado en diversas posibilidades, a veces, como en el caso de Becerra-Schmidt, explorando en ellas en el marco de un período intenso pero breve, para luego pasar a nuevas búsquedas creativas. En este contexto, poner el foco en la diversidad de aproximaciones y soluciones individuales puede ser de utilidad a fin de profundizar en las particularidades del pensamiento serial reflejado en determinadas obras y, eventualmente, de los discursos estéticos asociados a ellas. Esto implica a su vez la necesidad de desarrollar estrategias de análisis en profundidad de las obras y sus alcances seriales, toda vez que apreciamos que cada obra puede presentar enfoques diferentes que rehúyen miradas estandarizadas. Por esta razón, un estudio profundo del serialismo demanda la combinación de enfoques provenientes de la musicología y la teoría de la música, disciplinas que en algunos países son cercanas, mientras que en otros se encuentran disociadas.

Como hemos señalado al comienzo de este artículo, la investigación del serialismo constituye un tema contingente a nivel internacional. Sin desconocer los esfuerzos de publicaciones recientes por abordar este fenómeno clave de la creación musical del siglo XX desde un enfoque global, observamos que es mucho aún lo que nos queda por estudiar en relación con el desarrollo del serialismo a nivel latinoamericano, lo que contrasta con el nivel del conocimiento en torno al tema a nivel centroeuropeo y norteamericano. El presente número de *Neuma* no tiene el afán de reproducir una visión panorámica completa, pero sí presenta estudios de caso que, en su conjunto, abordan desarrollos en diversos países y décadas, los cuales invitan a continuar profundizando en la composición dodecafónica y serial latinoamericana desde perspectivas tan divergentes como la ópera, los repertorios populares urbanos, las hibridaciones entre vanguardias y elementos identitarios y tópicos, como también las posibles reminiscencias y lecturas desde las miradas del siglo XXI. En la misma línea, este artículo ha intentado abrir posibles aristas y perspectivas para futuras investigaciones.

## Bibliografía

- Aguilar, Miguel y Pablo Mortheiru (1954). “Actividades Chilenas”, en: *Revista Musical Chilena* 9 (46), pp. 45-72.
- Auner, Joseph (2017). **La música en los siglos XX y XXI**. Madrid: Akal, Ediciones.
- Becerra-Schmidt, Gustavo (1958). “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente”, en: *Revista Musical Chilena* 12 (60), pp. 100–124.
- Boulez, Pierre (1952). “Schönberg is Dead”, en: *The Score* 6, pp. 18-22.
- Boulez, Pierre (2009). **Pensar la música hoy**. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, Fundación Cajamurcia.
- Burkholder, Donald J. Grout y Claude Palisca (2015). **Historia de la Música Occidental**. Madrid: Alianza Música.
- Heile, Björn (2023). “Serialism in Latin America”, en: **The Cambridge Companion to Serialism**, Cambridge University Press, pp. 266-277.
- Carmona, Jorge (2015). **Sonatas para piano de construcción serialista en Centroamérica (1980-1997)**. San José: Editorial Alma Mater.
- Corrado, Omar (2010). **Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz. Buenos Aires (1897–1972)**, La Habana: Casa de las Américas; segunda edición Bernal: Universidad de Quilmes 2012.
- Fernández G., Jorge (2006). “Series, más serie...”, en: *Doce notas preliminares: Líneas de composición. El serialismo ante el juicio del siglo XXI*, 17, pp. 48-61.
- Fugellie, Daniela (2018a). “**Musiker unserer Zeit.**” **Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika**, Munich: text + kritik.
- Fugellie, Daniela (2018b). “¿El “embajador de Schoenberg” en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933 – 1953)”, en: *Latin American Music Review* 39-1, pp. 53–88.
- Fugellie, Daniela (2022). “Tonus”, en: *Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile*”, [http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio\\_ensemble/3](http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio_ensemble/3)
- Herrera, Silvia (2017). **Tradición, vanguardia y ruptura. El serialismo - dodecafónico en Chile**, Valparaíso: Ediciones Universidad Católica de Valparaíso.
- Herrera, Eduardo (2020). **Elite Art Worlds. Philanthropy, Latin Americanism, and Avant - Garde Music**. New York: Oxford University Press.
- Iverson, Jennifer (2023). “Technologies and the Serial Attitude”, en: **The Cambridge Companion to Serialism**, ed. Martin Iddon, Cambridge University Press, pp. 340-366.
- Kater, Carlos (2001). **Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade**, São Paulo: Musa.
- Kuss, Malena (2013). “Ginastera (1916-1983): La trayectoria de un método”, en: *Revista Argentina de Musicología* 14, pp. 15-52.
- Leibowitz, René (1949). **Introduction à la musique de douze sons: Les variations pour orchestre op. 31, d'Arnold Schoenberg**. Paris: L'Arche.
- Malipiero, Riccardo (1961). **Guida alla dodecafonia**. Milán: Ricordi.
- Moore, Allan F. (1995). “Serialism and Its Contradictions”, en: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 26(1), pp. 77-95.
- Nolan, Catherine (2023). “Theorising Serialism”, ed. Martin Iddon (ed.), en: **The Cambridge Companion to Serialism**, Cambridge University Press, pp. 3-19.

- Lester, Joel (2005). **Enfoques analíticos de la música del siglo XX**. Madrid: Akal.
- Orosz, Jeremy (2018). “The Twelve - Tone Music of Roque Cordero”, en: *Latin American Music Review* 39-2, pp. 137-159.
- Perle, George (1999). **Composicion serial y atonalidad: una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern**. Barcelona: Idea Books.
- Salas Viu, Vicente (s/a). **La Creación Musical en Chile. 1900-1951**. Santiago: Ediciones Universidad de Chile
- Schoenberg, Arnold (2007). “La composición con doce sonidos”, en: Arnold Schoenberg, **El estilo y la idea**. Madrid: Mundimúsica Ediciones, pp. 101-127.
- Schumacher, Federico (2005). **Historia de la Música Electroacústica en Chile**, Santiago de Chile: Edición independiente.
- Smith Brindle, Reginald (1996). **La Nueva Música. El movimiento avant-garde a partir de 1945**. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Straus, Joseph N. (2004). **Stravinsky’s Late Music**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Paraskevaídis, Graciela (1984). “An Introduction to Twelve-tone Music and Serialism in Latin America”, en: *Interface* 13 (1984), pp. 113–147. La version en español de este texto se preserva en la Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídis, Montevideo.
- Whittall, Arnold (1999). **Musical Composition in the Twentieth Century**. Oxford: Oxford University Press.
- Wong Cruz, K. (2004). **Luis Humberto Salgado: Un quijote de la música**. Quito: Banco Central del Ecuador y Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Zagorski, Marcus (2023). “The Aesthetics of Serialism”, **The Cambridge Companion to Serialism**, ed. Martin Iddon, Cambridge University Press, pp. 20-36.