

## RESUMEN

*El artículo se refiere al ensayo “Crisis de la enseñanza de la composición en occidente” del compositor Gustavo Becerra publicado en varios números sucesivos de la Revista Musical Chilena entre 1958 y 1959. El artículo estudia tres aspectos fundamentales: la influencia del pensamiento de Domingo Santa Cruz, profesor de composición y análisis del autor del ensayo y responsable de la presencia del estudio del análisis musical en el sistema universitario chileno; las bases epistemológicas que constriñen el trabajo; y la influencia que dicho trabajo ejerció sobre algunos teóricos, musicólogos y compositores chilenos hasta la década de los 80’, todos vinculados a la Universidad de Chile.*

*Palabras clave: Gustavo Becerra; Domingo Santa Cruz Wilson; teoría musical chilena; análisis musical.*

## ABSTRACT

*The article refers to the essay “Crisis de la enseñanza de la composición en occidente” by composer Gustavo Becerra published in several successive issues of the Revista Musical Chilena between 1958 and 1959. The article studies three fundamental aspects: the influence of the thought of Domingo Santa Cruz, professor of composition and analysis of the author of the essay and responsible for the presence of the study of musical analysis in the Chilean university system; the epistemological bases that constrain the work; and the influence that this work exerted on some Chilean theorists, musicologists and composers until the decade of the 80’, all linked to the University of Chile.*

*Keywords: Gustavo Becerra; Domingo Santa Cruz Wilson; Chilean music theory; musical analysis.*

Conceptos fundamentales y consecuencias de un ensayo pionero:  
La influencia de Domingo Santa Cruz en el pensamiento analítico de Gustavo Becerra  
Pp. 80 a 107

**CONCEPTOS FUNDAMENTALES Y CONSECUENCIAS DE UN ENSAYO  
PIONERO: LA INFLUENCIA DE DOMINGO SANTA CRUZ EN EL  
PENSAMIENTO ANALÍTICO DE GUSTAVO BECERRA**

FUNDAMENTAL CONCEPTS AND CONSEQUENCES OF A PIONEER ESSAY:  
THE INFLUENCE OF DOMINGO SANTA CRUZ IN THE ANALYTICAL  
THOUGHT OF GUSTAVO BECERRA

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

## **INTRODUCCIÓN**

En la actualidad el análisis como práctica forma parte del ámbito de la teoría musical. Dentro de esta relación hay contactos evidentes pues muchas veces ha sido utilizado para testear teorías, de tal forma que la relación entre los fundamentos epistemológicos del análisis como práctica y la teoría de la música ha sido hasta la fecha insoslayable. Dada la necesidad de que una teoría implícita o explícitamente fundamente las decisiones y las observaciones del analista, ha sido una tradición desde principios del siglo XVIII la publicación de tratados que posteriormente cumplen la función de teorías fundantes para dicha práctica. En dicha época, claro está, no se consideraba el análisis como una disciplina, sino que se le utilizaba para la enseñanza de la composición. Los trabajos de Mattheson, Riepel, Koch, Momigny, Reicha y Marx utilizaron el análisis como una herramienta pedagógica y crearon una terminología que sigue siendo el fundamento de muchas teorías analíticas actuales, especialmente aquellas que se aplican a la música de la tonalidad mayor-menor. Esta terminología se fundamenta en una metáfora básica en occidente desde el finales del barroco: “la música es como el lenguaje”. Por esta razón, para la explicación y el análisis de la forma musical se continúan utilizando términos propios de la teoría del lenguaje. Sin embargo, no ha habido acuerdo entre los teóricos con respecto a los criterios de comparación entre ambas áreas, lo que ha llevado hasta hoy a una proliferación de conceptos muy diferentes entre las distintas escuelas analíticas pero que pretenden dar cuenta de los mismos fenómenos musicales.

---

\* Correo electrónico gmartinez@utalca.cl Artículo recibido el 20/11/2016 y aceptado por el comité editorial el 25/04/2017

En conjunto con lo anterior, y a partir de la crisis de la sociedad contemporánea surgida de la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial y el auge de la vanguardia musical europea, quedó patente un desfase entre la actualidad compositiva y la enseñanza académica de la composición. Siendo consciente de lo anterior y de los profundos cambios culturales que se vivían en aquel entonces, el joven compositor y académico de la Universidad de Chile Gustavo Becerra publicó un ensayo dividido en nueve partes en una serie de números en la *Revista Musical Chilena* entre 1958 y 1959 sobre el estado de la enseñanza de la composición en la academia occidental. En dicho ensayo el autor propuso un nuevo acercamiento hacia la enseñanza de la composición y el análisis, de marcado acento estructuralista, vinculando la pedagogía de la composición con las vivencias de los aprendices y su medio cultural, e introduciendo una terminología apropiada para dichos propósitos. Producto, sin duda, de la experiencia de Becerra en Europa entre 1953 y 1956, donde estudió la didáctica de la composición trabajando en conservatorios de Italia, Francia, España, Alemania y Austria<sup>2</sup>, el trabajo ha sido considerado como pionero y de gran influencia para la enseñanza de la composición en Chile, razón por la cual es el objeto de estudio de nuestro presente artículo. En dicho ensayo Becerra sentó las bases de un pensamiento analítico-musical que ayudó a configurar una visión particular de la música y las categorías por las que es conceptualizada, propia de los compositores y musicólogos que estudiaron en la Universidad de Chile durante las tres décadas que van desde los años 50' a los 80' con consecuencias en la enseñanza y práctica del análisis musical. La personalidad de Gustavo Becerra marcó en buena medida a toda una generación de compositores y académicos que fueron sus alumnos o colegas en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, como por ejemplo Roberto Falabella, Cirilo Vila, Fernando García, Gabriel Brnčić, Luis Advis y Luis Merino. Este último, refiriéndose a la labor de Becerra en dicha Universidad, ha comentado:

(...) marcó una época la serie de artículos sobre la "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente", los que, en su hondura y amplitud de enfoques, se mantienen plenamente vigentes en el día de hoy. En estos planteó una metodología renovada de la enseñanza de la composición, que sirvió de base para la formación de músicos, compositores y musicólogos que tienen o han tenido un papel relevante tanto en Chile como en el extranjero<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Becerra, Gustavo (1958a). "Crisis de la enseñanza de la composición en occidente", *Revista Musical Chilena*, Vol. 12, N° 58; (1958b). "Crisis de la enseñanza de la composición en occidente. II. Ritmo", *Revista Musical Chilena*, Vol. 12, N° 59; (1958c). "Crisis de la enseñanza de la composición en occidente. III", *Revista Musical Chilena*, Vol. 12, N° 60; (1958d). "Crisis de la enseñanza de la composición en occidente.IV", *Revista Musical Chilena*, Vol. 12, N° 61; (1958e). "Crisis de la enseñanza de la composición en occidente.V", *Revista Musical Chilena*, Vol. 12, N° 62; (1959a). "Crisis de la enseñanza de la composición en occidente.VI", *Revista Musical Chilena*, Vol. 13, N° 63; (1959b). "Crisis de la enseñanza de la composición en occidente", *Revista Musical Chilena*, Vol. 13, N° 64; (1959c). "Crisis de la enseñanza de la composición en occidente. VII y VIII", *Revista Musical Chilena*, Vol. 13, N° 65.

<sup>2</sup> RMCH. Comité Editorial (1972). "Gustavo Becerra Schmidt", *Revista Musical Chilena*, Vol. 26, N° 119-120, p. 3.

<sup>3</sup> Merino, Luis (2010). "In Memoriam. Gustavo Becerra Schmidt (1925-2010)", *Revista Musical Chilena*, Vol. 64, N° 213, p. 157.

Por otra parte, Jorge Martínez Ulloa ha caracterizado como “central” el rol que tuvo el ensayo para la generación de compositores chilenos de los 50’ y 60’, resaltando especialmente la influencia de Becerra en el pensamiento de Fernando García<sup>4</sup>. Y recientemente Gabriel Brnčić ha reconocido la importancia del ensayo en cuanto a la investigación sobre el análisis y la síntesis como formas de pensamiento en la composición<sup>5</sup>.

Si bien el trabajo en cuestión trata sobre la didáctica de la composición y no sobre análisis musical, Becerra incluye explícitamente una concepción sobre la música, el rol del auditor, forma musical y la técnica del análisis, adentrándose decididamente en el ámbito de la musicología sistemática a través de la teoría musical, sirviendo de “base”- como apunta Merino en la cita recién expuesta-para la formación no solo de compositores. Curiosamente, con el pasar de los años no fue este el aspecto que Becerra rescató del ensayo. En octubre de 1985, en una entrevista realizada en Oldenburg, lugar de residencia del compositor, Becerra valoró de esta forma su trabajo:

No sé si es debido a la edad o a la validez de estos artículos, pero me parece que tienen más vigencia. Pienso que la historia ha confirmado mucho de lo que allí se dijo. Hay que tomar en cuenta que esas son impresiones e ideas del año 1958-1959 y lo que ha ocurrido después en la historia de la música puede buscarse y encontrarse en esos artículos. La crítica que allí le hago al dodecafonismo a “ultrance” es tan válida ahora como entonces, prueba de ello es que casi ha desaparecido, que los campeones del dodecafonismo han cambiado, que Stockhausen escribe obras tonales o de otro tipo, es decir, pasó la moda. Lo que ocurre es que en aquel tiempo parece que la gente no se atrevía a criticar o bien querían dejarse engañar por algunos enfoques de la música serial que jamás llegaron a tener vigencia real (...)<sup>6</sup>.

El centro de sus críticas hacia el serialismo de fines de los 50’ se basaba en la falta de consideración de la realidad lingüística de la música, tomando en cuenta las constricciones auditivas del ser humano<sup>7</sup>. Pero el serialismo integral como estilo hegemónico no era un problema para la composición en el Chile de esa época, y el impacto del ensayo tuvo más que ver con una forma de encarar la composición y una visión de la música que implicaron profundas consecuencias para el análisis musical como práctica en la formación del músico, y no solo del compositor.

---

<sup>4</sup> Martínez, Jorge (2003). “Elementos analíticos de la obra musical de Fernando García”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 58, N° 200, p. 51.

<sup>5</sup> Brnčić, Gabriel (2011). “Sintéticos-Analíticos-Analíticos-Sintéticos (presente tenso)”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 65, N° 215, p. 51.

<sup>6</sup> González, Ernesto (1985). “Entrevista a Gustavo Becerra-Schmidt (Oldenburg, República Federal Alemana, 19-X-1985)”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 39, N° 164, pp. 7-8. Las comillas están en el original.

<sup>7</sup> Dichas críticas se encuentran en: Becerra (1958c), “Crisis de la enseñanza...”, pp. 111; 115-115; y (1958d), “Crisis de la enseñanza...”, pp. 61-62.

Si bien hemos vinculado el origen del ensayo a la estadía de Becerra en Europa a principios de los 50', creo pertinente considerar también la personalidad de su autor junto a la amplitud de sus intereses intelectuales. Hasta 1985, al menos, la principal actividad académica de Becerra en Alemania- su país de residencia desde 1972- fue la enseñanza de la composición. Pero en la entrevista ya mencionada reconoce que en Europa la docencia de la composición no volvió a ser tan activa como lo fue en Chile hasta su partida a Alemania Federal como Agregado Cultural del Gobierno de la Unidad Popular<sup>8</sup>. Gustavo Becerra fue designado en 1946 profesor auxiliar de la cátedra de análisis en el Conservatorio Nacional<sup>9</sup> y en 1951 como profesor de análisis armónico, nada más terminar sus estudios de análisis y composición con Domingo Santa Cruz<sup>10</sup>. Sin embargo, Becerra nos cuenta que fue contratado explícitamente para dictar clases de composición a tres alumnos<sup>11</sup>. Sea como fuere, la enseñanza de la composición fue un aspecto de su vida académica que siempre le interesó.

Desde los inicios como profesor de composición y análisis, Becerra concibió la enseñanza a través de la idea de taller, es decir, principalmente una experiencia que partía de la práctica, de la vivencia de cada alumno en su relación con la música. Por esta razón, Becerra formó el "Taller 44", en el que participaron, entre otros, Sergio Ortega, Cirilo Vila, Fernando García, Luis Merino, Edmundo Vásquez, Miguel Letelier, Gabriel Brnčić, María Ester Grebe. Aquí ya podemos destacar un hecho notable, que habla de una tradición en la enseñanza de la composición en Chile, según la concepción de "tradición" planteada por Merino, ya que la idea de taller en primer lugar fue implantada por Jorge Urrutia<sup>12</sup> y replicada por Becerra, por su alumno Cirilo Vila, quien fundó el Taller 666 en el barrio Bellavista de Santiago, y también por Andrés Alcalde (alumno de Vila) en Valparaíso. Otro factor que influye evidentemente en la concepción del ensayo es el interés de Becerra por la lógica y la metodología de la ciencia; de hecho, fue secretario de la sección chilena de la Sociedad Internacional de Lógica, Metodología y Filosofía de las Ciencias<sup>14</sup>.

Pero también debemos considerar las circunstancias extrínsecas, como la situación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales durante la década de los 50' y la situación de la vanguardia europea por ese entonces. Cirilo Vila atestigua que desde los años 40, y especialmente los años posteriores a la Segunda Guerra

---

<sup>8</sup> González (1985), "Entrevista a ...", p. 7.

<sup>9</sup> Merino, Luis (1965). "Los Cuartetos de Gustavo Becerra", *Revista Musical Chilena*, Vol. 19, N° 95, pp. 44.

<sup>10</sup> Santa Cruz, Domingo (2008). *Mi vida en la música*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile; Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, Creando Chile, p. 847.

<sup>11</sup> González (1985), "Entrevista a ...", pp. 3-4.

<sup>12</sup> Merino, Luis (1993). "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente (primera parte)", *Revista Musical Chilena*, Vol. 47, N° 179, p. 8.

<sup>13</sup> Merino, Luis (2017). Entrevista realizada el 23 de junio de 2017, Facultad de Arte, Universidad de Chile.

<sup>14</sup> Merino (1965), "Los cuartetos...", p. 44.

Mundial, en el ámbito de la música de concierto chilena imperaba una especie de “fundamentalismo germanizante” ejemplificando en Chile la “vuelta a Bach” pregonada por Hindemith<sup>15</sup>. En este sentido, según Silvia Herrera a fines de la década del 50’ se produjo en la Universidad de Chile un choque entre la visión conservadora de algunos profesores y los jóvenes estudiantes de composición, quienes pugnaban por dar cabida a las nuevas tendencias estéticas de vanguardia<sup>16</sup>. Fue este escenario el que recibió a Becerra después de su estadía en Europa. El ensayo que nos ocupa surge de este momento histórico en el que se dio una simbiosis entre el desarrollo de la cultura musical en Chile y la crisis producida por las vanguardias en el “viejo continente”, crisis que a ojos de Becerra se constituía por el desfase entre la praxis compositiva y la conceptualización y la didáctica de la composición en los ámbitos académicos de enseñanza. En otras palabras, una crisis entre la forma en que se transmitía una enseñanza y la realidad cultural de los aprendices. Lo que más crítica Becerra en el ensayo es la conceptualización inadecuada de elementos fundantes de la teoría musical, como por ejemplo ritmo, forma, frase, período, armonía y contrapunto, entre otros. Esta inadecuación la analiza como un defecto en el pensamiento musicológico de los principales teóricos en boga a principios del siglo XX, criticando especialmente a Riemann, Bas y Hindemith. Lo anterior le lleva a buscar una base sólida para introducir una conceptualización unívoca, y esto la encuentra principalmente en tres ámbitos: la gramática del lenguaje, la lógica y la psicofisiología de la audición.

Desde mi perspectiva, si bien es innegable, como veremos, que estos dominios ofrecen un soporte epistemológico al ensayo, aspectos relevantes del pensamiento de su profesor de análisis y composición, Domingo Santa Cruz, actúan claramente como una constricción<sup>17</sup> tanto en la estructura como en el contenido del mismo, en tal grado que es posible afirmar que el ensayo en cuestión puede ser valorado como fuente para la historia de las ideas de la musicología chilena, ya que a través de sus páginas podemos adentrarnos no solamente en el pensamiento de Becerra, sino también en el pensamiento de Santa Cruz, primer profesor universitario de análisis musical en Chile y principal responsable de que dicha “disciplina” haya formado parte de la formación universitaria de intérpretes, compositores y musicólogos hasta la década de los 80’, por lo menos. Santa Cruz no escribió ningún manual ni libros o artículos sobre teoría del análisis; publicó artículos sobre historia de la música, crítica y

---

<sup>15</sup> Vila, Cirilo (1998). “A propósito de tiempos pasados y tal vez futuros...”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 51, N° 187, pp. 58-59.

<sup>16</sup> Herrera, Silvia (2013). “Reflexiones acerca de la ética y estética en la relación música-política en las vanguardias musicales entre 1960 y 1973 en Chile”, *Anales del Instituto de Chile*, Vol. 32, Estudios, p. 243.

<sup>17</sup> A lo largo del artículo, empleo el concepto de “constricción” tal como lo entiende Meyer en su teoría del estilo, de tal forma que no solamente su puede aplicar a compositores sino que también a teóricos, analistas y musicólogos. Por tal motivo, el análisis conceptual y metafórico lo entiendo como el análisis de algunos aspecto de las constricciones de una escuela o un individuo. Para el concepto de estilo, véase: Meyer, Leonard B. (2000). *El Estilo en la Música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Ediciones Pirámide, p. 19.

análisis de algunos compositores, como Beethoven, Bach y Orrego Salas, por ejemplo. Sin embargo, el ensayo de Becerra presenta en forma explícita- y en algunos ámbitos, implícita- las ideas de Santa Cruz sobre la relación entre la música y la literatura, la lógica y el ritmo.

## INFLUENCIAS, IDEAS, CONCEPTOS

La tabla 1 presenta el título de cada una de las partes o “capítulos” en los que Becerra dividió el ensayo. Como podemos ver, el trabajo de cerca de 133 páginas consta de 9 partes, dos de las cuales aparecen sin numerar, ya que así fueron publicadas. Es necesario advertir un defecto en la forma en que fue publicado el ensayo y que complejiza la lectura del mismo: el primer artículo es claramente una introducción y de hecho al final del mismo Becerra expone las diferentes partes de lo que será el ensayo, pero introduce una numeración que no será replicada en los siguientes artículos<sup>18</sup>. Se anuncia que el artículo sobre el ritmo será el número uno, mientras que se publicó con el número “II”; posteriormente el artículo sobre el color no tiene numeración alguna y, finalmente, las últimas dos partes fueron publicadas en un solo artículo<sup>19</sup>.

Al final de la parte introductoria, Becerra anuncia que cada una de las partes, numeradas a partir del segundo artículo, debería tratar de “problemas morfológicos, semánticos y expresivos” en el ámbito del ritmo, melodía, polifonía, armonía, forma, y color. Las dos últimas partes estarían dedicadas a los problemas de los elementos extramusicales, y de la regularidad y la tradición en la técnica compositiva<sup>20</sup>. En definitiva, así se subtitularon en la publicación (con algunas variantes poco significativas en el orden de las palabras), salvo el segundo artículo: Becerra no lo denominó “problemas semánticos, morfológicos y expresivos de la rítmica”, sino, simplemente, “Ritmo”, y este artículo lleva una dedicatoria a su profesor: “Homenaje al aporte musicológico de Domingo Santa Cruz en el campo del análisis”<sup>21</sup>. Ahora bien, dada la valoración absolutamente

---

<sup>18</sup> Becerra (1958a) “Crisis de la enseñanza...”, pp. 16-17.

<sup>19</sup> Esto habla de una falta de sistematicidad que será resaltada en 1972 por María Ester Grebe, con ocasión de la publicación de un número de la *Revista Musical Chilena* que contiene homenajes a Becerra por haber obtenido el Premio Nacional de Arte en 1971. Dicha musicóloga, junto con alabar cualidades específicas de Becerra como teórico y ensayista, crítica abiertamente su falta de sistematicidad en el aparato crítico del ensayo en el que a veces faltan las fuentes o se utiliza un lenguaje en alguna medida despectivo con autores de opiniones diversas a la de Becerra. Grebe le reprocha el que en ocasiones se aleje del “(...) estilo austero de redacción que prevalece en los documentos científicos (...)” (Grebe, María Ester (1972). “Gustavo Becerra: Ensayista, Polemista y Teórico”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 26, N° 119-120, p. 31), sugiriendo que la ausencia de consideración hacia las técnicas bibliográficas era consciente en Becerra “(...) puesto que él deja entrever su falta de respeto por aquellos que citan” (Grebe (1972), “Gustavo Becerra...”, p. 33). Si bien las críticas de Grebe me parecen razonables y efectivamente desdibujan el trabajo de Becerra, mi intención es indicar las principales influencias que se conjugaron en el texto, las ideas y conceptos directrices, y las diversas continuaciones que se dieron a partir de la aparición del escrito, con el objeto de contribuir a la evaluación histórica del impacto del trabajo.

<sup>20</sup> Becerra (1958a), “Crisis de la enseñanza...”, pp. 16-17.

<sup>21</sup> Becerra (1958b), “Crisis de la enseñanza...”, p. 48.

positiva que Becerra expresa en el ensayo sobre la enseñanza de su profesor, parece que para él la cátedra de Santa Cruz se excluía de la “crisis” de la enseñanza de la composición en Occidente.

<b>“Crisis de la enseñanza de la composición en</b>	
<b>occidente” II “Ritmo”</b>	
III	Subtitulado: “Problemas semánticos, morfológicos y expresivos de la melódica y la horizontalidad musical”
IV	Subtitulado: “Problemas morfológicos, semánticos y expresivos de la polifonía”
V	Subtitulado: “Problemas morfológicos, semánticos y expresivos de la armonía”
VI	Subtitulado: “Problemas de forma, su semántica y su expresión”
Subtitulado: “Problemas del color. Morfología, semántica y expresión”	
VII	Subtitulado: “Problemas de los elementos extramusicales en la música”
VIII	Subtitulado: “Problemas de la regularidad y la tradición en la técnica de la composición”

**Tabla 1:** Estructura del ensayo.

En ese artículo se expone el pensamiento de Santa Cruz con respecto al paralelo entre música y literatura. Al principio Becerra afirma que su profesor fue un pionero en la “(...) aplicación sistemática de la filología comparada a la morfología musical”<sup>22</sup> y al final nos dice que en las sucesivas entregas del ensayo: “(...) podrá continuarse el desarrollo de la técnica que Domingo Santa Cruz tan brillantemente derivara y sistematizara a partir de la filología comparada. Su gestión ha hecho posible la aplicación de la lógica al análisis musical”<sup>23</sup>. Pero a pesar de lo anterior, el texto no deja claro qué es de Santa Cruz y desde qué parte el alumno continúa “el desarrollo de la técnica” del profesor. En 1972 Santa Cruz nos da un indicio de que la formalización lógica que emplea Becerra a lo largo del ensayo -especialmente en el segundo artículo- es un aporte

---

<sup>22</sup> Becerra (1958b), “Crisis de la enseñanza...”, p. 48.

<sup>23</sup> Becerra (1958b), “Crisis de la enseñanza...”, p. 75. Según Luis Merino lo que más influyó de Santa Cruz en el pensamiento de Becerra fue la analogía que el primero establecía con el lenguaje (Merino (2017), Entrevista). Agradezco sinceramente al profesor Merino por su disposición a colaborar como informante en mi investigación.



de este puesto que reconoce explícitamente su incapacidad para comprender la lógica simbólica<sup>24</sup>.

Donde se demuestra claramente la influencia de Santa Cruz es en la concepción paramétrica que estructura el trabajo. Los principales tratadistas de principios del siglo XX consideraban la música- ya sea desde el punto de vista estético o explícitamente analítico- dividida en tres o cuatro parámetros o elementos: Riemann por ejemplo, reconoce tres cualidades del sonido- altura, intensidad y movimiento- lo que da lugar a cuatro elementos: melodía, armonía, ritmo y dinámica<sup>25</sup>; D'indy reconoce tres "elementos" en la música: ritmo, melodía y armonía<sup>26</sup>; Bas habla de "coeficientes del ritmo", desde el momento en que para él el ritmo es el factor fundamental. Reconoce cuatro: duración, intensidad, altura y timbre<sup>27</sup>. Sin embargo, ya en 1935 Santa Cruz consideraba 5 elementos como objetos analíticos en la música. Por ejemplo, refiriéndose a la música de Bach, Santa Cruz dice: "(...) el momento que marcó su creación es único y nada hay, en ese instante, que turbe la concertación de los elementos: melodía, polifonía, armonía y timbre, navegan en única hermandad, en el océano rítmico, que llena la proporción arquitectónica del edificio sonoro más extraordinario del occidente"<sup>28</sup>.

Si entendemos que la forma es una resultante, tenemos los 5 parámetros (o "elementos") que estructuran los artículos segundo a séptimo del ensayo, y en el mismo orden, teniendo además el ritmo el papel preponderante que le atribuye Becerra, lo que lleva a tratarlo en primer lugar. No es menor el que Becerra distinga entre melodía, polifonía y armonía: creo que esto también demuestra la influencia de su maestro. Santa Cruz distinguía dos tipos de análisis: el "gramatical", que se enfocaba en la armonía, y el "estructural", que se enfocaba en la lógica de la sucesión que daba lugar a la forma<sup>29</sup>. En un ejemplo de un trozo musical de Schumann, Becerra introduce un análisis armónico utilizando números romanos para los grados e inversiones de los acordes, mientras el peso de su discurso recae directamente sobre las formas de continuación, la lógica de la sucesión melódica<sup>30</sup>. Es decir, el análisis gramatical al servicio del análisis

---

<sup>24</sup> Santa Cruz, Domingo (1972). "Prólogo para Gustavo Becerra, música de su tiempo", *Revista Musical Chilena*, Vol. 26, N° 119-120, p. 6.

<sup>25</sup> Riemann, Hugo (1929). **Composición musical**. Barcelona: Labor, pp. 19-21. Riemann es poco claro al respecto, puesto que al caracterizar al motivo menciona solamente el ritmo, la melodía y la dinámica. Sin embargo, en una página anterior menciona la melodía y la armonía como elementos configuradores de la forma que se desprenden de la altura como propiedad del sonido. Aunque en otro trabajo menciona " (...) tres factores elementales más importantes de la expresión musical", refiriéndose a la altura, la intensidad y al ritmo (Riemann, Hugo (1914). **Elementos de Estética Musical**. Madrid: Daniel Jorro, editor, p. 75), esta clasificación es similar a la de su tratado de composición, entendiéndolo "ritmo" como sinónimo de "movimiento".

<sup>26</sup> D'indy, Vincent (1948). **Cours de composition musicale. Premier livre**. Paris: A. Durant et. Fils, pp. 19-21.

<sup>27</sup> Bas, Julio (1947). **Tratado de la forma musical**. Buenos Aires: Ricordi, p. 35.

<sup>28</sup> Santa Cruz, Domingo (1935). "La transfiguración de Bach", *Revista de Arte*, Vol. 1, N° 4, p. 6

<sup>29</sup> Santa Cruz (2008). **Mi vida...**, p. 328.

<sup>30</sup> Becerra (1958c), "Crisis de la enseñanza...", pp. 121-122.

lógico o estructural. Esto es interesante, puesto que la armonía no es una textura, pero sí puede ser concebida de esa forma la melodía, en cuanto monodía, y la polifonía. Creo que el hecho de que tanto Santa Cruz como Becerra no piensen en la textura como un elemento a individualizar refleja un pensamiento contrapuntístico más que armónico, lo que podría explicar en buena medida las diferencias fundamentales entre sus teorías y las del medio germano-anglófono, herederos directos de Riemann y Schenker.

Otro elemento que denota la influencia de Santa Cruz son las categorías analíticas que emplea Becerra en el plano epistemológico. En el capítulo sobre el ritmo, nos dice que su maestro: “Desde un principio supo diferenciar los tres estratos del análisis: objetivo, psicológico y lógico”<sup>31</sup> y más adelante, al explicar una tabla comparativa entre música y literatura que refleja explícitamente el pensamiento de su profesor, escribe: (...) teniendo en cuenta que el ritmo es el único elemento de la música que tiene sentido por sí mismo, pasaremos al estudio de su lógica, condicionamiento psicofisiológico y a su estructura objetiva”<sup>32</sup>, es decir, replica los niveles de análisis de Santa Cruz. Cada capítulo expondrá reflexiones desde alguna de estas tres categorías, a veces hablando del análisis psicológico como “psicofisiológico” o como “reflejos condicionados”. Esta base psicofísica emparenta el ensayo de Becerra con un clásico de la musicología sistemática aparecido solo dos años antes: me refiero a **Emoción y significado en la música** de Leonard B. Meyer, trabajo que ha sido reconocido como uno de los primeros en utilizar la teoría de la *Gestalt* y la teoría de la información para explicar el problema del significado en la música<sup>33</sup>. Becerra no lo cita y su lenguaje es diferente, sin embargo, coincide en apelar a la psicología experimental (en su caso citando a Pavlov y Raoul Husson) para estudiar el mismo problema. Luis Merino, quien participó en el “Taller 44” asegura que Becerra solo conoció el trabajo de Meyer entre 1960 y 1963, o incluso más tarde<sup>34</sup>. Esto sirve para valorar el carácter pionero de las investigaciones de Becerra, más allá de la historia de la hegemonía de la teoría musical alemana y anglosajona en el siglo XX.

El ensayo explica que la principal característica de la música es la de ser un lenguaje expresivo. Becerra deja entrever su concepción estética al respecto:

Una personalidad se forma del conjunto de sus relaciones en las que tiende a equilibrar un intercambio cualitativo y cuantitativo. El intercambio expresivo es lo que llamamos idioma, lenguaje y, más evolucionado, arte.

Cualquiera de los aspectos del medio enunciado está formado por elementos de significado más o menos específico acumulados en el subconsciente o en el

---

<sup>31</sup> Becerra (1958b), “Crisis de la enseñanza...”, p. 48.

<sup>32</sup> Becerra (1958b), “Crisis de la enseñanza...”, p. 52.

<sup>33</sup> Meyer, Leonard B. (2001). **Emoción y significado en la música**. Madrid: Alianza.

<sup>34</sup> Merino (2017), Entrevista.

inconsciente, teniendo como última etapa el análisis con sus consecuencias gramaticales y sintácticas (...)

La vida diaria nos ofrece, por otra parte, abundantes acopio de casos en los que está claro que el manejo de un medio expresivo, se basa en reflejos condicionados<sup>35</sup>.

Al hablar de significados acumulados en el inconsciente el autor se está refiriendo a lo que hoy entiende la psicología de la música como esquemas e imágenes-esquemas, tópicos y a las características estilísticas de la música que forma parte de la memoria del auditor. Por otra parte, si un medio expresivo se basa en reflejos condicionados, es imposible no tomarlos en cuenta en el proceso del análisis puesto que constriñen las elecciones de los compositores y las estrategias cognitivas de los auditores. Y en esto Becerra se muestra absolutamente del lado de aquellos que no consideran como una posibilidad real la existencia de una música “absoluta”<sup>37</sup>.

En lo anterior Becerra muestra una gran coherencia conceptual, puesto que la tricotomía analítica que recoge de Santa Cruz la complementa con otra que surge de la influencia de Raoul Husson. Becerra cita un artículo de este autor aparecido ese mismo año 1958 en la revista *Revue Musicale* en el que Husson, en referencia a la música en cuanto lenguaje, propone tres niveles de análisis: morfológico, semántico y sintáctico.

Santa Cruz	Husson	Becerra
Análisis objetivo	Morfología	Clasificación de objetos analíticos
Análisis psicológico	Semántica	Significado psicofisiológico (tensión/reposo= ritmo)
Análisis lógico	Sintaxis	Reglas de continuidad: forma como predicación constante

**Tabla 2:** Niveles de análisis incorporados por Becerra

Para Husson la morfología musical debería estudiar objetos como por ejemplo “(...) los agregados sonoros, las formas melódicas, las estructuras armónicas (...)”<sup>38</sup>. Este nivel de análisis, de tipo más bien clasificatorio, es congruente con el análisis objetivo de Santa Cruz. La tabla 2 muestra que existe una perfecta

<sup>35</sup> Becerra (1958a), “Crisis de la enseñanza...”, p. 13.

<sup>36</sup> Véase por ejemplo: Martínez, Isabel (2014). “La base corporeizada del significado musical”. En: Español, Silvia (comp.) *Psicología de la música y del desarrollo*. Buenos Aires: Paidós, pp. 71-110.

<sup>37</sup> Becerra la anuncia explícitamente en el último artículo de la serie: “La música pura es una imposibilidad. La música como trasunto de la humanidad, es la única posibilidad” (Becerra (1959c), “Crisis de la enseñanza...”, p. 90).

<sup>38</sup> Citado en Becerra (1958a), “Crisis de la enseñanza...”, p. 14.

correspondencia entre los niveles analíticos de Santa Cruz y Husson, y la interpretación que parece darles Becerra a lo largo del ensayo. Por ejemplo, y continuando con la comparación, para Husson la semántica de la música "(...) tendría por tarea precisar la significación afectiva de los neumas desprendidos del estudio precedente (...)”<sup>39</sup>. Es decir que en el proceso analítico la morfología distingue, separa, clasifica y la semántica estudia el significado afectivo que el auditor le adjudica al objeto de la morfología. Becerra destaca a lo largo de todo el ensayo el concepto de ritmo como tensión y reposo entendidos psico y fisiológicamente, es decir, el significado afectivo para el auditor. Por último, para Husson la sintaxis del lenguaje musical "(...) tendría que ocuparse de los encadenamientos temáticos y armónicos (...)”<sup>40</sup>. Es decir, la sintaxis estudiaría las formas de continuación en el plano temático (por lo tanto melódico y polifónico) y armónico. Como veremos, Becerra también recoge esta idea como uno de los ejes del ensayo al insistir en que la sucesión sonora está gobernada por las leyes del pensamiento.

Dado el rol fundamental que esta idea ejerce en el trabajo de Becerra me detendré en ella. Becerra deja claro que el análisis es una herramienta que forma parte del bagaje de la musicología y en este sentido considera necesario fundamentar desde una visión científica las teorías y explicaciones sobre la forma en la música. Es este último punto quizás el que más llama la atención en el estilo argumentativo de Becerra. El bagaje intelectual que demuestra a lo largo del ensayo da lugar a una curiosa amalgama de positivismo finisecular, psicología pavloviana, estructuralismo estético, gramática, lógica formal, junto con supuestos teóricos propios de la musicología francesa de fines y principios del siglo XIX y XX, respectivamente. La valoración de la ciencia como fundamento de la musicología es claramente positivista, algo que comparte con su maestro Santa Cruz. Pero desde mi punto de vista también recibe de él una metáfora que actuará como fundamento implícito en el ensayo y que puede ser enunciada de la siguiente manera: “La música es pensar con sonidos”. Esta metáfora proviene de uno de los padres de la musicología francesa y uno de los pilares del pensamiento de Santa Cruz, Jules Combarieu<sup>41</sup>. Becerra nunca afirma explícitamente esta idea, pero de hecho en el ensayo no analiza segmentos musicales sino “pensamientos” de Bartók, Schumann e incluso un “pensamiento gregoriano”<sup>42</sup>.

En su libro **La musique. Ses lois et son évolution**, Combarieu expone explícitamente el análisis de lo que denomina un “*pensamiento musical*”, una canción popular francesa para explicar la relación entre la música y

---

<sup>39</sup> Citado en Becerra (1958a), “Crisis de la enseñanza...”, p. 14.

<sup>40</sup> Citado en Becerra (1958a), “Crisis de la enseñanza...”, p. 14.

<sup>41</sup> Sobre la influencia de Combarieu en Santa Cruz, véase: Santa Cruz (2008), pp. 148-149.

<sup>42</sup> Becerra (1958c), “Crisis de la enseñanza...”, pp. 118-123.

el lenguaje<sup>43</sup>. De hecho, el enunciado del que hablamos aparece como un epígrafe en la portada del trabajo, siendo una de las ideas más destacadas del musicólogo francés<sup>44</sup>. Esta metáfora explica claramente el recurso a la lógica que fundamenta el trabajo. Becerra reconoce como una de las principales falencias de la academia occidental la falta de claridad terminológica y conceptual en los elementos fundamentales de la forma, fallo que, a su juicio, imposibilita al estudiante el entendimiento de los factores que conforman la música. Por tanto, es congruente suponer que Becerra acudiera a la lógica aristotélica<sup>45</sup>, como conjunto de leyes que explican el funcionamiento del pensamiento humano, como la base común, “científica” que solucionaría el caos terminológico y las falencias en las explicaciones sobre el funcionamiento del lenguaje musical y al mismo tiempo le diera a la musicología una base científica para analizar la música. Sin embargo, es importante resaltar que Becerra no asume el hecho<sup>46</sup> de que la música es “pensamiento” como una metáfora, sino como un hecho. Y precisamente porque es-desde su perspectiva- realmente así que el análisis desde la mirada de la lógica puede ser aplicado a todos los estilos. Ya sea un pensamiento gregoriano, romántico o contemporáneo, en cuanto tal obedecerá a las leyes de la lógica (clásica), con sus tres principios: de identidad, contradicción, y tercero excluido<sup>47</sup>, y también a las constricciones de la psicofisiología de la audición. En esto es claramente estructuralista, algo que no es de extrañar dado que los años en que estuvo en Europa fueron precisamente los años del auge de dicha corriente. Tanto la lógica como las constricciones psicofisiológicas operan como estructuras fundamentales, acontextuales, y por lo tanto ahistóricas, sincrónicas. En esto podemos ver claramente un aporte propio de Becerra, ya que se diferencia así de su maestro para quien la música no podía ser entendida sin el contexto histórico.

De la aplicación de la lógica se desprenderá otro concepto fundamental para la enseñanza de la composición chilena de la segunda mitad del siglo XX, y por tanto, del análisis: la visión de la forma como el despliegue de un proceso de “predicación” constante, es decir, el plano de la sintaxis (véase la tabla 2), o del análisis lógico de Santa Cruz. Creo que esto también es un aporte personal de Becerra ya que su profesor, al menos en sus trabajos analíticos, no utiliza este

---

<sup>43</sup> Combarieu, Jules (1907). *La musique. Ses lois et son évolution*. Paris: Ernst Flammarion, p. 23.

<sup>44</sup> Fubini se detiene especialmente en esta metáfora como un aporte de Combarieu a la musicología de principios del siglo XX. Véase: Fubini, Enrico (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, pp. 410-412.

<sup>45</sup> Aun asumiendo que en estricto rigor, esto es una reificación.

<sup>46</sup> Combarieu también entiende esto, pero tiene una lectura distinta a la de Becerra. Para el primero, la música es un tipo especial de pensamiento ya que excluye los conceptos; para el segundo el pensamiento es un solo con independencia de sus manifestaciones ya que está siempre gobernado por la lógica. En esto encontramos una vez más la influencia de su maestro: Becerra indica que Santa Cruz enseñaba que: “(...) “el pensamiento humano es el mismo” ante los estímulos en general, vengan éstos del medio exterior o del interior” (Becerra (1958a), “Crisis de la enseñanza...”, p. 48. Las cremillas están en el original).

<sup>47</sup> Becerra (1958b), “Crisis de la enseñanza...”, p. 52.

concepto. La idea de “predicación” la toma Becerra de la gramática, que como dice reiteradamente: “es una lógica aplicada”<sup>48</sup>. Ahora bien, si la gramática es una lógica aplicada, los conceptos de sujeto- como el elemento de quien se dice algo- y el de predicado- lo que se dice del sujeto- es decir, aquellos que definen la oración lingüística, deben ser encontrados en la música ya que ésta, al ser pensamiento, también es una lógica aplicada, esta vez, al sonido. Becerra recurre al paralelo entre música y literatura que desarrolló Santa Cruz y que expone en el ensayo, ubicando las categorías de sujeto y predicado en el nivel de la frase.

Música	Literatura		Música	Literatura
Discursiva (abierta)	Prosa		Estrófica (periódica)	Verso
Temática/atemática	Con título/ de libre asociación		Canciones y danzas	Canciones, danzas, estrofas
Dividida en secciones	Dividida en párrafos, capítulos, etc.		Dividida en períodos	Verso dividido en estrofas
<b>Frase:</b> compuesta de antecedente y consecuente/sujeto y predicado <b>Motivo/palabra</b> <b>Inciso/sílaba</b>				

**Tabla 3:** Comparación entre la música y la literatura realizada por Santa Cruz <sup>49</sup>

Pero las jerarquías formales que utiliza Becerra están además estrechamente relacionadas con la clasificación que hacía su maestro entre música estrófica y discursiva, o abierta y cerrada. La tabla 3 presenta dicha clasificación. La música discursiva es caracterizada como abierta, pudiendo estar basada en la elaboración temática, dividida en secciones y compartiendo una estructura de frase común con la música estrófica. Ésta es caracterizada por la periodicidad y, por lo tanto, se divide en períodos por sobre el nivel de la frase. Al tener ambas tipologías una estructura común de frase también se componen de motivos e incisos. Como podemos ver, Santa Cruz manejaba un estricto paralelismo entre las categorías musicales y las literarias. Hay dos hechos que debemos considerar: primero, la formación musical de Becerra estuvo estrechamente ligada a esta

<sup>48</sup> Becerra (1958b), “Crisis de la enseñanza...”, p. 52.

<sup>49</sup> Becerra (1958b), “Crisis de la enseñanza...”, p. 51.

división entre música estrófica y discursiva, ya que la primera la estudió con Allende y la segunda con Santa Cruz, por lo que no es de extrañar que recogiera esta clasificación. Becerra comenzó sus estudios formales de composición a los diez años con Pedro Humberto Allende en el Conservatorio Nacional. El compositor nos informa que con Allende estudió “(...) armonía y contrapunto al mismo tiempo que la composición de formas. Todas las formas cerradas, como canciones, rondas, las hice con P. H. Allende, y las formas abiertas, como fuga, sonata, variaciones y otras, con Domingo Santa Cruz, con quién terminé mis estudios”<sup>50</sup>. Es decir que su formación como compositor estuvo dividida según esta clasificación; segundo, Santa Cruz no considera el concepto de período para la música discursiva, sino solo para la estrófica, dando a entender que *por sobre* el nivel de la frase la música discursiva se divide en secciones. A lo largo del ensayo Becerra replica esta idea, lo que demuestra la profundidad de la influencia de su maestro en sus propias categorías sintácticas. La tabla 4 presenta las definiciones dadas por el propio Becerra con respecto a dichas categorías.

Concepto	Definición	Carácter lógico	Consecuencia
Antecedente	Función enunciativa equivalente a sujeto		
Consecuente	Función enunciativa equivalente a predicado		
Frase	Trozo de música dividido en funciones enunciativas de antecedente y consecuente	Heterogéneo/ juicio sintético	Abierta, necesita de predicación
Período	Trozo de música integrado por la repetición de una frase	Homogéneo/ juicio analítico	Cerrado, libertad de continuación
Motivo	Porción más pequeña separable con sentido en la música		
Inciso	Divisiones artificiales (analíticas) de un motivo		

**Tabla 4:** Categorías sintácticas definidas por Becerra<sup>51</sup>

<sup>50</sup> González (1985), p. 3.

<sup>51</sup> Becerra (1958c), “Crisis de la enseñanza...”, pp. 106-107.

Becerra establece como unidad fundamental la frase, la que define como un segmento formado por dos partes que tienen funciones distintas. Denomina dichas funciones “enunciativas” correspondiendo a antecedente y consecuente, guardando un estricto paralelo con las categorías gramaticales de sujeto y predicado. Como forman una unidad, la segunda parte es por definición distinta, ya que tiene una función diferente, por lo tanto en rigor toda frase es heterogénea porque se compone de dos partes funcionalmente diversas. Este es un hecho que diferencia sustancialmente el acercamiento de Becerra a otros que han acudido a la analogía entre la música y el lenguaje: para él, la base de la analogía es el binomio homogeneidad/heterogeneidad. En el segundo artículo de la serie, Becerra realiza toda una operación recurriendo a la lógica simbólica para demostrar que la homogeneidad en la música es lo mismo que el juicio lógico, y que la heterogeneidad es la ausencia de completación lógica en un juicio. Por esta razón, la necesidad de predicar proviene de la necesidad de introducir un nivel de homogeneidad a un segmento musical, para que este quede completo. Esto implica que no es la armonía y el fenómeno de la cadencia la que brinda la clausura y por lo tanto la coherencia en la música (como para la teoría anglosajona), sino el nivel de homogeneidad de un enunciado musical. En otras palabras, las frases solo forman juicios lógicos, es decir períodos en la terminología de Becerra, cuando son seguidas inmediatamente por frases que presentan una clara identidad con ellas: las primeras son así antecedentes y las segundas consecuentes, de lo que se sigue que una frase por sí sola es un enunciado heterogéneo. Y también por eso, por una necesidad lógica, para que una música pueda comprenderse, si no ha sido predicada inmediatamente, deberá serlo en el transcurso de la pieza. De esta manera, Becerra llega a caracterizar la forma musical como un proceso de “predicación constante”, en el que puede darse incluso la paradoja de estar conformado solo por segmentos heterogéneos que, al compartir dicha cualidad, se transforman en homogéneos. En palabras de Becerra:

Un elemento es predicado por otro y su conjunto es sujeto de una nueva predicación, hasta el final de la obra, cargando la materia musical de una fuerza creciente de evocación, haciendo su contenido cada vez más tautológico consigo mismo, hasta llegar al completo análisis o definición del material. Cuando esto acontece, la obra se ha terminado (o debiera)<sup>52</sup>.

Becerra utiliza el término “análisis” para referirse a la operación lógica, contrapuesta a “síntesis”. Los períodos son analíticos porque representan juicios analíticos, que, siguiendo a Kant según sus palabras, son los únicos realmente lógicos, dado que los “sintéticos”, basados en la heterogeneidad, requieren de un posterior “análisis” para ser completados. Por lo tanto, solo se forma un período

---

<sup>52</sup> Becerra (1958b), “Crisis de la enseñanza...”, p. 63



cuando los elementos de una frase están claramente presentes en la frase que le sigue, siendo la repetición un caso extremo, una tautología<sup>53</sup>. Becerra relaciona esta idea con la diferencia entre prosa y verso musical, claramente apoyando la clasificación de Santa Cruz. Recurriendo a Amado Alonso y su diferenciación entre prosa y verso, explica:

En la prosa la longitud de las oraciones y párrafos está determinada por el sentido, sin compromisos de duración. En el verso hay una determinación mecánica recurrente de medidas, sin que estas correspondan exactamente a la división del sentido, salvo en grupos más extensos que son, generalmente, partes resultantes de la división proporcional de la estrofa<sup>54</sup>.

Para Becerra es evidente el paralelismo que se da en este sentido entre la música estrófica y la literatura en verso: la primera demuestra el mismo compromiso con la recurrencia y la duración que la segunda, en la que hay un elemento “mecánico” de medición que constriñe la composición. Lo que ocurre con la música discursiva es que no tiene constricciones de duración ni de proporción, al igual que la prosa, porque esto depende del sentido. Por esta razón podemos comprender que el período musical es algo propio de la música estrófica ya que, al implicar la repetición de una frase con fines de predicación se produce una simetría al interior del período. Lo que no quiere decir que no se puedan encontrar períodos en músicas discursivas, sino que dicha categoría es mucho más característica de la música estrófica. Lo anterior lo comprueba Becerra al analizar un tema del tercer movimiento del Concierto para Piano y Orquesta número 3 de Bartók, en el que el sujeto y la respuesta de un fugado son analizados como configurando un período<sup>55</sup>.

Pero si hay una idea fundamental en todo el ensayo y que actúa como el corazón de la gramática musical que propone Becerra es el concepto de ritmo. La preponderancia de dicho parámetro está ya presente en Santa Cruz en el artículo que hemos citado de 1935, pero no parece que le haya asignado la misma importancia que Becerra. Éste califica al como “(...) el único elemento de la música que tiene sentido por sí mismo (...)”<sup>56</sup>. Pero el sentido rítmico al que alude Becerra es mucho más amplio que los conceptos de duración y acento que organizan los “pies métricos”, por ejemplo. Becerra recurre a la antigua teoría griega del ritmo, de donde extrae la relación arsis y tesis, arguyendo que tienen una significación que es psicofisiológica, como tensión (movimiento) y distensión (reposo), respectivamente. De hecho, Becerra define explícitamente este parámetro de la siguiente forma: “*El ritmo es la oscilación*

---

<sup>53</sup> En esto fundamente Becerra su idea de las repeticiones funcionales, debidas a la necesidad de la predicación, y las accesorias, que no obedecen a ello (Becerra (1958c), “Crisis de la enseñanza...”, p. 108).

<sup>54</sup> Becerra (1958c), “Crisis de la enseñanza...”, p. 107.

<sup>55</sup> Becerra (1958c), “Crisis de la enseñanza...”, p. 123.

<sup>56</sup> Becerra (1958b), “Crisis de la enseñanza...”, p. 52.

*expresiva de movimiento y reposo. El movimiento es siempre suspensivo. El reposo siempre conclusivo. Habrá en la música, por lo tanto, dos tipos de divisiones: artificiales o suspensos y naturales o cadenciales”<sup>57</sup>.*

Las cualidades expresivas de tensión y reposo junto a la de duración, son proyectadas hacia otros parámetros, lo que hace posible hablar de “ritmo puro; monódico y melódico; polifónico; armónico y colorístico, porque en todos ellos es posible la comparación de duraciones e intensidades en planos que se definen según su homogeneidad”<sup>58</sup>. Por lo tanto: en primer lugar, duración e intensidad actúan como dos aspectos del ritmo que están sujetos a las fluctuaciones entre tensión y reposo; y en segundo lugar, el criterio de homogeneidad/ heterogeneidad permite su clasificación lógica, es decir, clarifica las expectativas de continuación que genera cada ritmo con respecto a la necesidad o no de su predicación Este es uno de los puntos más notables de la teoría de Becerra: la concepción del ritmo como un factor que se proyecta en y a través de todos los parámetros musicales. Becerra habla de “ritmos de acción funcional” (Becerra 1958b: 70) para referirse a la frecuencia de aparición de un comportamiento musical en cualquier parámetro o grupo de parámetros. Dada la característica fundamental del ritmo, Becerra lo concibe en dos categorías: como ritmo “puro” o ligado a otros elementos (parámetros) de la música. Esta segunda categoría da lugar a las siguientes combinaciones:

	<b>Parámetro</b>	<b>Clase de ritmo</b>
Ritmo +	Melodía (monodia)	Ritmo melódico/monódico
	Polifonía	Ritmo polifónico
	Armonía	Ritmo armónico
	Timbre	Ritmo colorístico
	Forma	Ritmo formal
	Lógica	Ritmo del pensamiento <sup>59</sup>

**Tabla 5:** Clases de ritmos según Becerra<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> Becerra (1958c), “Crisis de la enseñanza...”, p. 114. Las cursivas están en el original.

<sup>58</sup> Becerra (1958b), “Crisis de la enseñanza...”, p. 62. Notemos que al hablar de “ritmo puro; monódico”, etc., Becerra vuelve a utilizar la clasificación y ordenación paramétrica de Santa Cruz.

<sup>59</sup> Becerra indica que con este concepto se refiere a la duración de los enunciados. Entiendo que se refiere al nivel de la frase, porque es en dicho nivel que utiliza el concepto de “pensamiento” musical. Si esto es así, el “ritmo formal” debiera considerar la duración de las secciones al nivel superior al de la frase.

<sup>60</sup> Becerra (1958b), “Crisis de la enseñanza...”, p. 72.

Además clasifica desde el punto de vista psicológico (fisiológico) los diversos tipos de ritmos y esto fundamenta su valoración lógica (sintáctica). Es a través del ritmo que Becerra fundamenta la tricotomía que subyace a su teoría: "El campo de acción refleja de los ritmos es el aparato locomotor (el cuerpo). A través de él, se experimenta y educa el ritmo. Por eso, la imaginación rítmica está indisolublemente unida a su mecanismo. El elemento más fundamental de la música es, al mismo tiempo, el más material (...)"<sup>61</sup>. Es esta repercusión corporal, a través de los reflejos condicionados e incondicionados, la que fundamenta el nivel semántico de la música; y este nivel, unido a otras cualidades "más abstractas" (que no menciona pero podríamos conjeturar que son categorías lógicas) fundamenta el juicio lógico musical, es decir la sintaxis, puesto que "(...) la aplicación práctica de la lógica (gramática) no es posible (...) sin la ayuda de la psicología"<sup>62</sup>. Lo anterior lo lleva a introducir otra clasificación por tipo de ritmo, es decir, según el efecto de tensión o reposo de cada tipología: para los ritmos "simples" (motivo rítmico, pie métrico, pequeño segmento) hay ritmos "afirmativos" es decir, aquellos que terminan en reposo, ictus, prolongación o acento, teniendo características conclusivas; y ritmos "dubitativos"<sup>63</sup>, aquellos que terminan en tensión, es decir, tiempo débil, duración más breves que las precedentes o en alzar. La misma categorización la presenta para los ritmos compuestos, es decir, aquellos que se forman por series de ritmos simples. Los ritmos compuestos "afirmativos" son los que producen una periodicidad regular, mientras que los "dubitativos" producen una periodicidad irregular.

Finalmente, Becerra propone cuatro reglas fundadas en las constricciones psicológicas que clarifican el sentido lógico de los agrupamientos rítmicos: por lo tanto, cualquier contradicción de este principio produce tensión. Primero: mayor duración implica mayor fuerza; segundo, el acento, la duración o la reiteración funcionan como límites para los grupos rítmicos; tercero, la asociación de grupos rítmicos da lugar a conjuntos mayores tienden a la homogeneidad; cuarto, estos conjuntos se asocian entre sí formando conjuntos más extensos que también tienden a la homogeneidad y de cuyas proporciones surge la forma musical<sup>64</sup>. Los dos últimos principios reflejan claramente la característica jerárquica del fenómeno del agrupamiento en la música. El segundo punto se refiere a las características que permiten la segmentación a nivel frase, especialmente. Y el primer principio es una forma de afirmar que la duración influye en el efecto rítmico de las intensidades. En esto, el concepto de ritmo expuesto por Becerra se adelanta en muchos aspectos a las ideas de Meyer y Cooper, Jan LaRue, y Wallace Berry, quienes desarrollaron una teoría rítmica a partir de la década del 60'.

---

<sup>61</sup> Becerra (1958b), "Crisis de la enseñanza...", p. 70.

<sup>62</sup> Becerra (1958b), "Crisis de la enseñanza...", p. 58. El segundo paréntesis se encuentra en el original.

<sup>63</sup> En otro lugar del ensayo Becerra utiliza el término "interrogativo" para referirse a este concepto (Becerra 1958b: 73).

<sup>64</sup> Becerra (1958b), "Crisis de la enseñanza...", pp. 60-63.

## CONTINUACIONES

En el primer artículo del ensayo, Becerra escribe en una nota a pie de página: “Inspirados en los análisis comparativos entre música y literatura, hechos en clase por Domingo Santa Cruz, hace ocho años que junto con mis alumnos desarrollamos una escuela basada en los mismos principios”<sup>68</sup>. En la cita queda explicitado que desde 1950 Becerra constituyó desde su punto de vista una escuela de análisis basada principalmente en la analogía entre música y el lenguaje. Luis Merino apunta que la principal analogía sumistrada por Santa Cruz al pensamiento de Becerra fue la relación entre música y gramática<sup>69</sup>. Esto concuerda con la abundante presencia de conceptos como gramática, sintaxis, sujeto, predicado y “predicación” en el ensayo, como hemos señalado. Sustentado por la metáfora “la música es pensamiento”, Becerra aplica la lógica gramatical a la constitución de la melodía produciendo lo que podríamos entender como una sintaxis melódica basada en relaciones de homo y heterogenidad, y como una sintaxis estructural aplicada a cada parámetro en forma independiente. Quienes eran esos alumnos con los que trabajaba Becerra? Podemos deducir por lo que manifiesta Luis Advis en un artículo de 1960 que eran, además de él mismo, Sergio Ortega, Fernando García, Cirilo Vila, Augusto Geo, María Ester Grebe y Graciela Yazigi<sup>70</sup>. Posteriormente se sumaría Luis Merino. Siguiendo la metodología de taller, el grupo estudió y planificó varios trabajos sobre diversos aspectos de teoría musical, todos relacionados directamente con lo expuesto en el ensayo. En este sentido, la influencia del pensamiento de Becerra se hizo sentir especialmente en Luis Advis, Fernando García, Luis Merino y Cirilo Vila.

Un año después de la publicación del ensayo, Luis Advis publicó un artículo en el que propone la utilización de símbolos lógicos para el análisis musical, basado en 5 conceptos: identidad, intersección, exclusión, implicación, inclusión. En dicho artículo presenta un análisis de las Variaciones K. 265 de Mozart, aplicando símbolos lógicos para dar cuenta de dichas categorías<sup>71</sup>. Posteriormente Advis no publicará trabajos en esta línea, pero sí desarrollará el concepto de ritmo expuesto por Becerra, profundizando en la etimología del concepto griego del término desde la perspectiva de su formación filosófica<sup>72</sup>. Una de sus obras teóricas más relevantes, a mi juicio, **Displacer y trascendencia**

---

<sup>65</sup> Cooper, Grosvenor y Leonard B. Meyer (2007). **Estructura rítmica de la música**. Madrid: Mundimúsica ediciones. Especialmente las páginas 9-23. Este trabajo apareció en 1960.

<sup>66</sup> LaRue, Jan (1998). **Análisis del estilo musical**. Cooper City: SpanPress universitaria. Este trabajo data de 1970.

<sup>67</sup> Berry, Wallace (1987). **Structural Functions in Music**. New York: Dover. Este trabajo data de 1976.

<sup>68</sup> Becerra (1958a), “Crisis de la enseñanza...”, p. 14.

<sup>69</sup> Merino (2017), Entrevista.

<sup>70</sup> Advis, Luis (1960). “Aplicación de los símbolos lógicos al análisis musical”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 14, N° 72, p. 64.

<sup>71</sup> Advis (1960), “Aplicación de los símbolos...”, pp. 55-64.

<sup>72</sup> Advis, Luis (1965). “Implicancias objetivas y subjetivas del concepto de “ritmo”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 19, N° 92.

**en el arte**, sin mencionar a Becerra ni aplicar la lógica simbólica al análisis artístico, fundamenta el proceso de aprehensión de la la música, la literatura y a la plástica en el ritmo como elemento fundamental, entendido como sucesión de *arsis* y *tesis*, es decir: por una parte, tensión y reposo, y por otra, expectativa y satisfacción<sup>73</sup>. Como hemos mencionado, esta idea la expone ya Becerra en el artículo sobre el ritmo, y llama la atención que Advis no lo cite. Es posible que esto fuera un signo de distanciamiento ideológico entre ambos autores, sin embargo, hay una clara relación: si Becerra comprendía la forma musical como un proceso de predicación constante, Advis la concibe como un proceso de creación y satisfacción constante de expectativas<sup>74</sup>. Mientras que para uno predicar era lógicamente necesario puesto que implicaba ausencia de complesión, y por lo tanto, tensión, para otro la resolución rítmica es psicológica y estéticamente necesaria, puesto que la tensión perdura hasta que se produzca.

En 1965, Luis Merino publicó un detallado estudio sobre la producción cuartetística de Becerra, en el que se continúa la línea de la utilización de la lógica simbólica al análisis. En consonancia con esto, Merino expone parte de lo que estudiaba en ese momento con el compositor: la aplicación de la semiótica al estudio de la gramática musical. Desde esta perspectiva, la influencia es explícita ya que Merino lo indica en el artículo<sup>75</sup>. Por otra parte, no utiliza el concepto de “predicación”, pero sí conceptualiza el nivel de referencia (repetición) a través de la distinción entre “uso” y “mención” que exponen Ferrater Mora y Leblanc en su tratado de lógica matemática (cuya primera edición data de 1955)<sup>76</sup>. El concepto de “uso” hace referencia al “objeto-lenguaje”, es decir, el lenguaje cuyas palabras designan objetos o entidades, mientras que “mención” hace referencia a un metalenguaje, es decir, el lenguaje sobre el objeto-lenguaje<sup>77</sup>. Con estos conceptos Merino es capaz de señalar los niveles de referencia motivico-temática que configuran una composición realizando el siguiente paralelo:

“uso” sería la formulación inicial de la expresión y “mención” sería la repetición de una parte o del total de dicha expresión en una segunda instancia. Así se habla de un nivel “n” del lenguaje que correspondería al uso y diversos niveles superiores  $n + 1$  que sería mención,  $n + 2$  que sería mención de mención, etc.”<sup>78</sup>.

La influencia del ensayo de Becerra sobre la pedagogía del análisis es especialmente evidente en Fernando García. Existe un documento mimeografiado de 35 páginas escrito por García titulado “Apuntes de introducción al análisis musical” en cuya portada aparece un timbre de la biblioteca de la Academia

---

<sup>73</sup> Advis, Luis (1979). *Displacer y trascendencia en el arte*. Santiago: Editorial Universitaria.

<sup>74</sup> Advis (1979), *Displacer y trascendencia...*, p. 35.

<sup>75</sup> Merino (1965), “Los cuartetos...”, pp. 44-45.

<sup>76</sup> Ferrater Mora, José y Hugues Leblanc (1992). *Lógica Matemática*. México: Fondo de Cultura Económica.

<sup>77</sup> Ferrater Mora y Leblanc (1992), *Lógica...*, pp. 13-17.

<sup>78</sup> Merino (1965), “Los cuartetos...”, p. 47.

Superior de Ciencias Pedagógicas<sup>79</sup>. Esto indica que el documento ingresó a dicha institución entre 1981 y 1985, puesto que la Academia surge del desmembramiento de la Universidad de Chile en 1981 y pasa a denominarse Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación en 1985. No he podido fechar la redacción de los apuntes, sin embargo, considerando que García vivió en el exilio entre 1973 y 1989<sup>80</sup> y que fue profesor de Análisis de la Composición en la Universidad de Chile entre 1969 y 1973<sup>81</sup>, es posible que su redacción date de esta época. También es posible que se trate de uno de los apuntes que menciona Jorge Martínez en su artículo de 2003<sup>82</sup> en el que explícitamente reconoce la deuda de García con el ensayo de Becerra. Los apuntes son un apretado resumen del ensayo, enriquecido didácticamente con ejemplos y gráficos, donde García no utiliza conceptos nuevos, seguramente por tratarse de un documento pedagógico y no de corte musicológico.

Siguiendo en esa línea, hay que destacar la influencia de Becerra sobre Cirilo Vila. Como hemos mencionado, éste participó en el “Taller 44” siendo Becerra uno de los más admirados profesores de composición que tuviera Vila, según sus propias palabras<sup>83</sup>. Hay evidencias de que Vila utilizaba los conceptos de predicación, sujeto y predicado, y una concepción formal cercana a la de Becerra en su docencia del análisis y la composición en la Universidad de Chile. Así lo indica Andrés Alcalde en su colaboración para el número homenaje de la *Revista Musical Chilena* con ocasión del Premio Nacional de Arte otorgado a Vila en 2004. En su testimonio, pasa revista a varios conceptos que aprendió como alumno de Vila. Por ejemplo: “Predicación: palabra tempranamente aparecida en su pedagogía escritural que alude al arden musical como una coordinación de atenciones humanas (humanistas) enraizado, en este caso, en la memoria (...)”<sup>84</sup> y más adelante, refiriéndose al “principio de graduación dramática o de complejidad creciente”, dice que Vila lo explicaba de la siguiente forma:

(...) lo primero escuchado actúa como sujeto. Lo segundo como predicado de lo anterior. El conjunto de lo primero y lo (sic) segundo se constituyen ambos, ahora, en unidad; unidad sujeto de lo sucesivo. Y lo siguiente se comportará (sic) del mismo modo.

Esta cadena articulativa actúa como principio psicológico fundamental (...)”<sup>85</sup>

---

<sup>79</sup> García, Fernando (¿) *Apuntes de introducción al análisis*. Inédito: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Quiero agradecer al profesor Freddy Chávez por facilitar y darme a conocer una copia del documento.

<sup>80</sup> Merino, Luis (2003). “Fernando García Arancibia, artista ciudadano”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 58, N° 200, p. 11.

<sup>81</sup> Guerra, Cristián (2003). “Fernando García, maestro. Testimonio de sus ex alumnos”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 58, N° 200, p. 70.

<sup>82</sup> Martínez (2003), “Elementos analíticos...”, p. 61.

<sup>83</sup> Vila (1998), “A propósito de tiempos...”, p. 58.

<sup>84</sup> Alcalde, Andrés (2005). “Cfr. Cirilo Vila Castro (op. cit. 1973-1983)”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 59, N° 203, p. 77.

<sup>85</sup> Alcalde (2005), “Cfr. Cirilo Vila Castro...”, p. 80.

Si bien sujeto y predicado han pasado al ámbito psicológico más que al de la lógica gramatical, es muy similar –y en apariencia, casi idéntico- al proceso de predicación constante de Becerra. Quizás lo único que podría entenderse como una modificación de la idea es que Alcalde no menciona la dualidad homogeneidad/heterogeneidad como componente estructural de sujeto/predicado sino que lo entiende desde la óptica del antecedente-consecuente, pero la similitud entre ambas visiones es patente.

Donde queda realmente evidente la continuación de la influencia de Becerra, a través de la pedagogía de Cirilo Vila, es en la tesis de grado de Andrés Alcalde y Mario Solís, cuyo director fue Vila, precisamente. La tesis se centra sobre la integración en la enseñanza del contrapunto y la armonía, y fue leída en 1981. En palabras de Fernando Carrasco, en esta tesis “(...) se siente el alma de Cirilo con Andrés traduciendo eso en el escrito”<sup>87</sup>. Desde el punto de vista teórico, es uno de los trabajos más completos escritos desde el ensayo de Becerra, continuando en aspectos importantes las teorías de éste, criticando algunas de sus concepciones y aportando algunas nuevas ideas. Citando profusamente a Becerra y Advis, la base del trabajo es la concepción del ritmo como fuerza fundamental de la música. Presentan una definición de ritmo que en lo fundamental es idéntica a la de Becerra: “(...) la alternancia organizada en el tiempo de estos dos momentos (arsis-tesis=tensión-reposo)”<sup>88</sup>. Desde este punto de partida, Alcalde y Solís coinciden prácticamente en su totalidad con la concepción de Becerra en cuanto a los conceptos de frase y período. Introducen, además, el concepto de “niveles de la obra musical”<sup>89</sup>, es decir la dimensión jerárquica de la música, incluida, aunque no explicada, en el ensayo de Becerra. Los autores utilizan una misma obra para ejemplificar sus conceptos: la canción renacentista “Tourdion” de Pierre D’Attainant, lo cual demuestra la idea de que el lenguaje musical está basado en constricciones psicológicas que no dependen del estilo, siguiendo en esto el rasgo estructuralista de Becerra<sup>90</sup>. Son múltiples las coincidencias con este último: por ejemplo, al hablar de frase, presentan un ejemplo de un motivo (el inicio de la canción) agregando luego que: “(...) llegará, entonces, a constituir un enunciado, en la medida en que se una a otro y otros motivos similares o disímiles, para integrar un pequeño pensamiento (...)”<sup>91</sup>. Además, ambos trabajos surgen de una visión crítica del estado de la

---

<sup>86</sup> Alcalde, Andrés y Mario Solís (1981). *Armonía y Contrapunto. Aporte para una enseñanza integrada*. Seminario para optar al título de Licenciado en Música con mención en educación ritmo-auditiva, solfeo y armonía, Universidad de Chile.

<sup>87</sup> Citado en Cori, Rolando (2005). “Cirilo Vila: formar en el rigor hacia la libertad del compromiso”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 59, N° 203, p. 47.

<sup>88</sup> Alcalde y Solís (1981). *Armonía y Contrapunto...*, p. 7. El último paréntesis está en el original. Los autores comentan que su director de tesis, Cirilo Vila, quien también había estudiado análisis musical con Olivier Messiaen, les transmitió que el compositor francés: “(...) consideró siempre que su cátedra de Análisis y Estética Musical debía denominarse, escuetamente, y en rigor: “Curso de Ritmo” (Alcalde y Solís (1981). *Armonía y Contrapunto...*, p. 58-59. Las mayúsculas y cremillas están en el original).

<sup>89</sup> Alcalde y Solís (1981). *Armonía y Contrapunto...*, p. 32.

<sup>90</sup> Alcalde y Solís (1981). *Armonía y Contrapunto...*, pp. 41-46; 52-57.

<sup>91</sup> Alcalde y Solís (1981). *Armonía y Contrapunto...*, p. 42.

enseñanza académica de los dominios que estudian: en el caso del de Alcalde y Solís, los autores lo expresan claramente en las primeras páginas, en donde exponen su objetivo de fundamentar una enseñanza integrada de la armonía y del contrapunto para superar lo que consideran el mal estado de la enseñanza de dichos aspectos producto de la excesiva especialización que consideran “nefasta”<sup>92</sup>.

## CONCLUSIONES

Creo haber presentado argumentos suficientes para comprobar la importante influencia de Santa Cruz en la estructura del ensayo de Gustavo Becerra y en algunos de sus fundamentos epistemológicos. Si bien un estudio crítico de la teoría analítica que plasmó Becerra en el trabajo queda pendiente, hay argumentos que sostienen la permanencia de conceptos teóricos como por ejemplo el de “predicación” y su consecuencia en la concepción de la forma como un despliegue recurrente de operaciones inspiradas conceptualmente en la gramática del lenguaje. Esta permanencia se produjo a través de la trasmisión profesor-alumno en la Universidad de Chile, en el caso de Becerra desde Domingo Santa Cruz, y en los casos de Advis, García y Vila, desde el mismo Becerra. En cuanto al concepto de sintaxis y su aplicación al nivel de las estructuras de frase, puede entenderse el papel de Cirilo Vila como transmisor de la visión de Becerra a este respecto. En definitiva, podemos comprender la influencia del ensayo de Becerra en dos líneas diferentes: una directamente musicológica, correspondiente a trabajos de Luis Advis y Luis Merino que fueron publicados en la década del 60’, y otra relacionada directamente con la pedagogía y teoría aplicada del análisis, ejemplificada por la labor docente de Fernando García y Cirilo Vila y por Andrés Alcalde y Mario Solís.

Pero no puedo terminar sin antes destacar un hecho que ha sido puesto en evidencia por mi investigación: si hay un elemento que presenta el ensayo en cuestión que actúa como una constante en el pensamiento composicional y teórico en la academia musical de la Universidad de Chile, desde Santa Cruz hasta el trabajo de Alcalde y Solís es la consideración del ritmo como un elemento fundamental, básico, principal de la música. Sin embargo, su sistematización fundamental se realizó en el ensayo de Becerra, cuya perspectiva trasciende la tradicional concepción del ritmo como factor que afecta solamente el ámbito temporal y cuyos vértices se configuran por duraciones y acentos. Becerra agrega el conceptos de *arsis y tesis* y los proyecta a niveles superiores dentro de la estructura temporal y sobre cada parámetro musical, lo que valoriza- aunque solo fuera por este hecho- el ensayo de este compositor como una fuente de primera importancia para el desarrollo y aplicación de una teoría rítmica.

---

<sup>92</sup> Alcalde y Solís (1981). *Armonía y Contrapunto...*, p. ii.



## BIBLIOGRAFÍA

- Advis, Luis (1960). "Aplicación de los símbolos lógicos al análisis musical", *Revista Musical Chilena*, Vol. 14, N° 72, pp. 53-64.
- \_\_\_\_\_. (1965). "Implicancias objetivas y subjetivas del concepto de "ritmo"", *Revista Musical Chilena*, Vol. 19, N° 92, pp. 79-89.
- \_\_\_\_\_. (1979). **Displacer y trascendencia en el arte**. Santiago: Editorial Universitaria.
- Alcalde, Andrés (2005). "Cfr. Cirilo Vila Castro (op. cit. 1973-1983)", *Revista Musical Chilena*, Vol. 59, N° 203, pp. 74-82.
- Alcalde, Andrés, y Mario Solís (1981). *Armonía y contrapunto*. Seminario para optar al título de licenciado en música con mención en educación ritmo-auditiva, solfeo y armonía. Universidad de Chile.
- Bas, Julio (1947). **Tratado de la forma musical**. Buenos Aires: Ricordi.
- Becerra, Gustavo (1958a). "Crisis de la enseñanza de la composición en occidente", *Revista Musical Chilena*, Vol. 12, N° 58, pp. 9-18.
- \_\_\_\_\_. Becerra, Gustavo. "Crisis de la enseñanza de la composición en occidente. II. Ritmo", *Revista Musical Chilena*, Vol. 12, N° 59, pp. 48-75.
- \_\_\_\_\_. Becerra, Gustavo. "Crisis de la enseñanza de la composición en occidente. III.", *Revista Musical Chilena*, Vol. 12, N° 60, pp. 100-124.
- \_\_\_\_\_. Becerra, Gustavo. "Crisis de la enseñanza de la composición en occidente. IV.", *Revista Musical Chilena*, Vol. 12, N° 61, pp. 57-81.
- \_\_\_\_\_. (1958e). "Crisis de la enseñanza de la composición en occidente.V", *Revista Musical Chilena*, Vol. 12, N° 62, pp. 44-58.
- \_\_\_\_\_. (1959a). "Crisis de la enseñanza de la composición en occidente.VI", *Revista Musical Chilena*, Vol. 13, N° 63, pp. 54-66.
- \_\_\_\_\_. (1959b). "Crisis de la enseñanza de la composición en occidente", *Revista Musical Chilena*, Vol. 13, N° 64, pp. 71-82.
- \_\_\_\_\_. (1959c). "Crisis de la enseñanza de la composición en occidente. VII y VIII.", *Revista Musical Chilena*, Vol. 13, N° 65, pp. 87-100.

- Berry, Wallace (1987). **Structural Functions in Music**. New York: Dover.
- Brnčić, Gabriel (2011). "Sintéticos-Analíticos\_Analíticos· Sintéticos (presente tenso)", *Revista Musical Chilena*, Vol. 65, N° 215, pp. 40-53.
- Combarieu, Jules (1907). **La Musique, ses Lois et son Évolution**. Paris: Ernst Flammarion.
- Cooper, Grosvenor, y Leonard B. Meyer (2007). **Estructura rítmica de la música**. Madrid: Mundimúsica Ediciones.
- D'indy, Vincent (1948). **Cours de composition musicale. Primer Livre**. Paris: A. Durand et Fils.
- Cori, Rolando (2005). "Cirilo Vila: formar en el rigor hacia la libertad del compromiso", *Revista Musical Chilena* 59, n° 203, pp. 42-51.
- RMCH, Comité Editorial (1972). "Gustavo Becerra Schmidt", *Revista Musical Chilena*, Vol. 26, N° 119-120, p. 3.
- Ferrater Mora, José, y Hugues Leblanc (1992). **Lógica Matemática**. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fubini, Enrico (2005). **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Madrid: Alianza.
- García, Fernando (?). *Apuntes de introducción al análisis musical*. Inédito, Academia Superior de Ciencias Pedagógicas, Depto. de Artes.
- González, Ernesto (1985). "Entrevista a Gustavo Becerra-Schmidt (Oldenburg, República Federal Alemana, 19-X-1985)", *Revista Musical Chilena*, Vol. 39, N° 164, pp. 3-11.
- Grebe, María Ester (1972). "Gustavo Becerra: Ensayista, Polemista y Teórico", *Revista Musical Chilena*, Vol. 26, N° 119-120, pp. 26-35.
- Cooper, Grosvenor y Leonard B. Meyer (2007). **Estructura rítmica de la música**. Madrid: Mundimúsica ediciones.
- Guerra, Cristián (2003). "Fernando García, maestro. Testimonio de sus ex alumnos", *Revista Musical Chilena*, Vol. 58, N° 200; pp. 70-80.

- Herrera, Silvia (2013). "Reflexiones acerca de la ética y estética en la relación música-política en las vanguardias musicales entre 1960 y 1973 en Chile", *Anales del Instituto de Chile*, Vol. 32, Estudios, pp. 237-251.
- LaRue, Jan (1998). **Análisis del estilo musical**. Cooper City: Span Press Univertitaria.
- Martínez, Isabel (2014). "La base corporeizada del significado musical". En: Español, Silvia (comp.) **Psicología de la música y del desarrollo**. Buenos Aires: Paidós, pp. 71-110.
- Martínez, Jorge (2003). "Elementos analíticos de la obra musical de Fernando García", *Revista Musical Chilena*, Vol. 58, N° 200, pp. 48-69.
- Merino, Luis (1965). "Los Cuartetos de Gustavo Becerra", *Revista Musical Chilena*, Vol. 19, N° 92, pp. 44-78.
- \_\_\_\_\_. (1993). "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente (primera parte)", *Revista Musical Chilena*, Vol. 47, N° 179, pp. 5-68.
- \_\_\_\_\_. (2003). "Fernando García Arancibia, artista ciudadano", *Revista Musical Chilena* Vol. 58, N° 200, pp. 11-19.
- \_\_\_\_\_. (2010). "In Memoriam. Gustavo Becerra Schmidt (1925-2010)", *Revista Musical Chilena*, Vol. 64, N° 213, p. 157.
- \_\_\_\_\_. (2017). Entrevista realizada por el autor en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile el 23 de junio.
- Meyer, Leonard B. (2000). **El Estilo en la Música. Teoría musical, historia e ideología**. Madrid: Ediciones Pirámide.
- \_\_\_\_\_. (2001). **Emoción y significado en la música**. Madrid: Alianza.
- Riemann, Hugo (1914). **Elementos de Estética Musical**. Madrid: Daniel Jorro, editor.
- \_\_\_\_\_. (1929). **Composición musical**. Barcelona: Labor.
- Santa Cruz, Domingo (1935). "La transfiguración de Bach", *Revista de Arte*, Vol. 1, N° 4 pp. 2-6.

- \_\_\_\_\_. (1972). "Prólogo para Gustavo Becerra, música de su tiempo", *Revista Musical Chilena*, Vol. 26, N° 119-120, pp. 4-7.
- \_\_\_\_\_. (2008). **Mi Vida en la Música**. Editado por Raquel Bustos Valderrama. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile; Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, Creando Chile.
- Vila, Cirilo (1998). "A propósito de tiempos pasados y tal vez futuros...", *Revista Musical Chilena*, Vol. 51, N° 187, pp. 58-60.