

## LA SEQUENZA IXb DE LUCIANO BERIO: CONTEXTO MUSICAL E INTERPRETATIVO

Sebastián Moya Jurado  
Conservatorio Superior de Música de Jaén

### RESUMEN

Las *Sequenzas* de Luciano Berio están consideradas como pilares fundamentales dentro del repertorio solista de los instrumentos a los que van dirigidas. Para mejorar la comprensión de las características fundamentales de la música de Luciano Berio durante el estudio interpretativo de la *Sequenza IXb*, es necesario contextualizar su música así como analizar sus principales características, incluyendo un estudio de las relaciones existentes entre ésta y algunas de las demás *Sequenzas*, trazando las similitudes existentes entre ellas.

**Palabras clave:** *Berio, Sequenza, saxofón, repertorio solista.*

### ABSTRACT:

Berio's *Sequenzas* are considered as milestones of the solo repertoire of the instruments to which they are directed. To improve the understanding of the main peculiarities of Berio's music during the study of *Sequenza IXb*, is essential to contextualize his music as well as analyze the main musical features, including an study of the existing relations between this and some of the others *Sequenzas*, discovering the similarities between them.

**Keywords:** *Berio, Sequenza, saxophone, solo repertoire.*

### INTRODUCCIÓN

El mundo del arte es un mundo en constante cambio en el que la creatividad y la innovación son el medio fundamental para conectar con el espectador en un espectáculo musical. Esta transformación constante se hace aún más latente dentro del arte musical, dada la tremenda volatilidad de los materiales con los que trabaja.

La música, desde la antigüedad, ha sido un arte transmitido siempre de una forma inexacta, dado que el sonido no ha sido un medio capaz de permanecer a través del tiempo hasta hace pocas décadas, con la aparición de los medios de grabación. La única forma de perpetuar la música más allá de una interpretación puntual hasta entonces era escribirla en forma de representación simbólica de los sonidos, lo que nos ha llevado a poseer en la actualidad la partitura de numerosas obras musicales de otras épocas, pero no poseer la música en sí, ya que el

sonido que recibieron los autores en la primera representación de estas obras no ha podido permanecer.

Esto nos muestra el carácter tan volátil de nuestro arte, un arte realizado en tiempo real, en el que las obras nacen y mueren tan espontáneamente como nace y muere el sonido de un instrumento. Esta característica del arte musical hace que las nuevas corrientes musicales se sucedan cada vez más rápido, y que encontremos estéticas tan distintas dentro de la música de nuestros días. La experimentación con nuevos medios, con nuevas sonoridades, con nuevos recursos melódicos y armónicos se ha convertido en el canalizador del flujo creativo de los compositores.

Berio hace especial referencia a esta idea fugaz de la música, y por ello nos presenta su música en forma de fantasía acerca del tiempo y el sonido. Todo este pensamiento musical queda perfectamente reflejado en el verso que Sanguinetti<sup>1</sup> dedicó a la *Sequenza IXb*, "mi forma frágil, eres inestable e inmóvil; tú eres este quebrado fractal mío que vuelve y que tiembla". (VV. AA., 2006)

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

La música de Luciano Berio (1925-2003) ha sido ampliamente conocida, interpretada y estudiada en los últimos tiempos. El compositor italiano, pionero de la música experimental y electroacústica, se ha consolidado como una de las influencias más importantes para los compositores de nuestros días.

La principal filosofía que mueve la música de Berio, como indica Solare (1998), es la idea de estructurar el tiempo, por medio de diferentes gestos sonoros que se van sucediendo y que, según Halfyard (2007), son una traducción de la sucesión natural de palabras dentro de un discurso hablado.

Y cuando hablamos de sus piezas más famosas, sus *Sequenzas* para instrumento solista, este concepto de sucesión natural de gestos sonoros se pone aún más de manifiesto, incluso sólo con su propio título, que ayuda al espectador a centrar su atención en una línea temporal. Esta serie de obras para instrumento solista, proponen explotar al máximo las posibilidades sonoras de cada instrumento, pero además, según Palacios David (2009) son obras que guardan una estrecha relación con otras artes como la literatura o la pintura, y que además tienen como principal fuente de inspiración a la ópera.

Dentro de su interés por otras artes, cabe destacar su relación con el escritor italiano Umberto Eco<sup>2</sup>, con el que establece, según Marco (2002) una relación de mutua inspiración para sus trabajos, y del que adquiere su creciente interés por la semiótica. Mediante la relación con Eco, trabaja la lingüística, y se siente muy atraído por la forma abierta que el escritor italiano estaba desarrollando en ese momento.

Esta serie de obras para instrumento solista se han convertido desde su composición en parte muy importante de la literatura de los instrumentos para los que están compuestas, siendo interpretadas y grabadas por muchos de los mejores virtuosos del momento. Además estas piezas para instrumento solista serán el germen de muchas obras escritas posteriormente, como por ejemplo la serie *Épisodes* de Betsy Jolas o la serie *Chemins* del mismo Berio.

Sus *Sequenzas*, explotan los recursos técnicos de cada instrumento, convirtiéndose en piezas eminentemente virtuosas. Demostrando, según Halfyard (2007), una lucha interna y constante entre un virtuoso, y su instrumento, dejando en evidencia también la carga tan dramática de esta lucha. Dentro de este virtuosismo técnico, encontramos relaciones muy evidentes con el estilo

---

<sup>1</sup> Edoardo Sanguinetti (1930-2010) fue un poeta italiano del siglo XX, amigo del compositor Luciano Berio. Trabajó junto a él realizando diversos libretos para su obra, y además, dedicó un verso a cada una de las obras que componen la Serie *Sequenzas*. Cada uno de ellos pretende evocar la esencia de la obra a la que acompaña.

<sup>2</sup> Umberto Eco (1932) es un escritor de origen italiano especializado en semiótica, disciplina que tiene el signo como objeto de estudio. Es mundialmente famoso por su obra *El Nombre de la Rosa*, bestseller mundial. Para Berio fue de gran influencia su libro *Obra Abierta*, un libro en el que el lector es quién reescribe el texto y se convierte en autor transformando el final a su antojo. <http://www.umbertoeco.com/en/umberto-eco-biography.html>

compositivo serialista, que en estas piezas se desarrolla como un elemento melódico-armónico que se sucede en el tiempo, justificando una vez más el nombre *Sequenza*.

Las *Sequenzas* de Berio han propiciado varios trabajos de investigación acerca de su escritura y su análisis. Ciertamente, el más interesado en su música, fue el musicólogo Estadounidense David Osmond-Smith. Este musicólogo, amigo del compositor y apasionado, al igual que él, de la literatura de Umberto Eco, realizó numerosas publicaciones acerca de la música de Berio, y en especial, realizando un importante estudio de su obra *Sinfonía*. Su publicación más importante en la que trata el tema de las *Sequenzas*, es su aportación a la serie de Oxford Press sobre compositores del siglo XX, titulado *Berio* (Osmond-Smith, 1991), y publicada en 1991.

No obstante, el estudio más pormenorizado de las *Sequenzas* está representado en el libro *Berio's Sequenzas, Essays on Performance, Composition and Analysis* (Halfyard, 2007), del musicólogo Janet K. Halfyard, publicado en 2007 por la editorial Ashgate. Este libro supone la mayor fuente de información disponible acerca de las *Sequenzas* de Berio, ya que en él se hace un comentario analítico de la mayoría de las *Sequenzas* escritas por el compositor italiano. En esta publicación se hace hincapié en explicar el porqué de la utilización de los diferentes recursos técnicos y compositivos, para explicar de dónde viene y hacia donde se mueve el estilo compositivo de Luciano Berio.

Otro libro que aporta luz acerca del pensamiento musical de Berio es su libro *Remembering the future* (Berio, 2006), en el que se recogen una serie de seis conferencias que Berio realizó en la *Universidad de Harvard* con motivo de las *Charles Elliot Norton Lectures*<sup>3</sup> durante el año académico 1993-1994. En estas conferencias Berio expone su visión personal acerca de la música, además de demostrar un extenso conocimiento de la música anterior y dar su opinión acerca de la música que se escribirá posteriormente a esta fecha.

Encontramos también algunos textos de prensa como la entrevista al compositor realizada por François Burkhardt (2001) para la publicación *Elementos 44*, o el texto de Berio para presentar la grabación completa de sus *Sequenzas* por el *Ensemble Intercontemporain* (Berio, 1998).

En cuanto al saxofón, las *Sequenzas VIIb* y *IXb* de Berio, se han convertido desde su composición en obras de gran importancia dentro del repertorio solista escrito para el instrumento, y en pilares fundamentales de la enseñanza del instrumento, siendo dos obras presentes en prácticamente todas las programaciones de los Estudios Superiores de Saxofón, tanto en España como en el resto de países.

## CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE LUCIANO BERIO

Luciano Berio, nacido en Oneglia, Italia, en 1924, es uno de los máximos estandartes de la vanguardia musical de la segunda mitad del siglo XX, siendo quizás el compositor más importante de su generación, conviviendo en el tiempo con compositores vanguardistas como Luigi Nono, Pierre Boulez, György Ligeti o Karlheinz Stockhausen.

Durante los años 20, Europa estaba dentro de un periodo de bonanza económica, y que según el libro *Historia del Siglo XX* (Hobsbawn, 1994) fue provocada en parte por el crecimiento de la economía después de la Primera Guerra Mundial. Este periodo fue denominado como “Los felices años 20”, siendo un periodo de confianza ciega en el sistema capitalista, como consecuencia de las políticas de reactivación de la economía llevadas a cabo por Europa y Estados Unidos. Este optimismo generalizado fue cortado de raíz por la caída de la Bolsa de Nueva York en 1929, y que dio lugar a una década muy convulsa de pesimismo y desesperanza que ocupó toda la década de 1930.

En este escenario social, Berio vive sus primeros años de vida influenciado por una familia en la que la música estaba muy arraigada. Como se puede ver en su página web oficial (De

<sup>3</sup> Las *Charles Elliot Norton Lectures* son una consecuencia del título Charles Elliot Norton Professorship en poética, creado en 1925 por C.C. Stillman. Cada poseedor de este título debe realizar al menos seis conferencias acerca de la poética, entendida en un sentido amplio, abarcando lenguaje, música o artes plásticas. Este título ha sido ostentado por músicos tan ilustres como Igor Stravinsky, John Cage, Paul Hindemith o Leonard Bernstein, además del propio Luciano Berio.

<http://www.hup.harvard.edu/collection.php?cpk=1033>

Benedictis, 2015) su padre fue organista, y su abuelo fue quién inició a Berio en la práctica musical, impartándole clases de piano. Era la época en la que comenzaron a llegar los primeros sonidos del Jazz a Europa y en los que todo el mundo comenzó a conocer el famoso *Charleston*.

Su carrera musical comenzaba a encaminarse como pianista, de la mano de su abuelo, hasta que la Segunda Guerra Mundial truncó sus planes de futuro. Los años de pesimismo de la década de los 30, culminaron en la aparición de varias corrientes totalitarias por toda Europa, como el auge del fascismo en España, el Comunismo en Rusia o el nacionalsocialismo de Adolf Hitler o Benito Mussolini en Alemania e Italia respectivamente. El gran afán imperialista de estos dictadores, desató el gran conflicto bélico de la Segunda Guerra Mundial, que devastó todo el continente Europeo.

Luciano Berio era contrario a todos estos movimientos fascistas y por esta razón se inscribió como partisano contra el ejército de Mussolini. Pero cuando todavía estaba en la instrucción, y aún no había entrado en combate, se hirió la mano derecha. Esta herida le supuso una pérdida de movilidad en su mano, por lo que Berio no tuvo más remedio que abandonar la práctica del piano y dedicarse a la composición.

Al culminarse la derrota del eje fascista por parte de los aliados en 1945, todo el continente comenzó a reconstruirse y a intentar restaurar la normalidad en todos los países implicados en la guerra. De esta forma, en 1945, Berio ingresa en el *Conservatorio Giuseppe Verdi* de Milán para estudiar composición con Giulio Cesare Parabeni, dando lugar a sus primeros estrenos de obras propias en 1947, con una suite para piano. En esta época, Berio comienza a destacar entre los demás alumnos de su generación por su gran creatividad y su interés por explorar nuevas sensaciones musicales.

El mundo, al tiempo que se transformó políticamente después de la Segunda Guerra Mundial, fue evolucionando drásticamente durante la segunda mitad del siglo. Los acontecimientos importantes que se producían en una parte del planeta tenían una rápida repercusión en el resto del mundo. El carácter internacional de "un solo mundo" que caracterizó el período de posguerra, fue el resultado de la rápida expansión de los desarrollos tecnológicos, especialmente en el campo del transporte y de las comunicaciones. Como se lee en el libro *Historia de la música Occidental* (Burkholder, Grout, & Palisca, 2011) esto provocó un incesante intercambio cultural y musical entre los compositores de esta época, provocando una globalización de la música, que hizo desarrollar nuevas corrientes y tendencias por todo el planeta.

Como muestra de esta globalización encontramos el viaje a Estados Unidos de Luciano Berio para estudiar con Luigi Dallapiccola en Tanglewood. El compositor italiano fue el primero en utilizar el dodecafonismo en Italia e inició en la técnica compositiva serialista a Berio. Durante este viaje, Berio conoció también a la que sería más tarde su primera esposa, y dedicataria de la *Sequenza III* para voz, la cantante Cathy Berberian<sup>4</sup>.

Su estancia en Estados Unidos le brindó la oportunidad de asistir al primer concierto de música electrónica celebrado en Nueva York, en el *Museo de Arte Contemporáneo*. A partir de este momento, crece exponencialmente el interés de Berio por este nuevo estilo, y comienza a trabajar en él. Durante este tiempo, también conoce al italiano Bruno Maderna, y junto a él funda en 1953 el *Estudio di Fonologia Musicale* en Milán. Durante su trabajo en esta institución invitará a muchos de los compositores más activos del momento como John Cage o Henri Pousseur.

Asistirá, desde 1956 a 1959, a los *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*<sup>5</sup> de Darmstadt, unos cursos internacionales que suponen uno de los más importantes puntos de encuentro de los más importantes compositores y músicos vanguardistas. Aquí Berio se puso en contacto con los compositores vanguardistas de la época, aunque siempre se distanció de la estética tan radical que predicaban los compositores que participaban en estos cursos.

<sup>4</sup> Cathy Berberian (1925 – 1983) fue una mezzosoprano estadounidense y primera esposa de Luciano Berio. Se especializó en la interpretación de música contemporánea, además de en la composición, destacando su obra *Stripsody* (1966). <http://cathyberberian.com/>

<sup>5</sup> Los *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* se celebran cada dos años en la ciudad alemana de Darmstadt desde 1946. Estos cursos han supuesto durante el Siglo XX el mayor punto de reunión para los compositores vanguardistas, habiendo pasado por ahí compositores tan ilustres como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Bruno Maderna, Luigi Nono, o el propio Luciano Berio. <http://www.internationales-musikinstitut.de/>

Fue precisamente durante esta época cuando Berio comenzó la composición de la serie de obras sobre la que se fundamenta este estudio. En 1958 compone su primera *Sequenza para Flauta* dedicada al flautista italiano Severino Gazzeloni, iniciando su prolífico trabajo del repertorio para instrumento solo que ocupará toda su vida compositiva.

A partir de esta época, Berio comienza a cosechar éxitos con sus composiciones y es reclamado para impartir clases en prestigiosas escuelas europeas y americanas. Berio es reclamado otra vez en Tanglewood, esta vez como profesor, y en Dartington en varias ocasiones antes de mudarse de forma estable en 1962 a los Estados Unidos para trabajar en el *Mills College* de Oakland, donde es el sucesor del importante compositor francés Darius Milhaud.

Durante los siguientes años en EEUU, Berio trabajará durante seis meses en Harvard, antes de entrar a formar parte como profesor de la *Juilliard School of Music* en Nueva York. Aquí enseñará durante seis años, y fundará el *Juilliard Ensemble*, uno de los grupos de música contemporánea más importantes de Estados Unidos. Su música sigue expandiéndose internacionalmente durante estos años, haciendo que en 1972 tome la decisión de volver a Europa e instalarse en Italia.

En 1974, Berio es contratado por el IRCAM<sup>6</sup> (*Institut de recherche et coordination acoustique/musique*), fundado por Pierre Boulez, donde acepta la dirección de la sección de Electroacústica. El IRCAM, fundado a petición de Georges Pompidou, es uno de los más activos impulsores de la música contemporánea, aún en nuestros días. Durante su trabajo en esta institución, Berio trabajará desarrollando los medios electroacústicos para la transformación del sonido en tiempo real. Aquí se relacionará con compositores como Pierre Boulez o Jean-Claude Risset, hasta que en 1980 decide dejar el puesto para volver permanentemente a Italia.

En Florencia, Berio negocia con varios cargos públicos para fomentar la creación de un centro similar al IRCAM, donde fomentar la música contemporánea en la región. Este objetivo se materializará en 1987 con la creación de *Tempo Reale*. En 1982 comienza a dirigir la *Orquesta de la Región de Toscana* y en 1984 el *Maggio Musicale Fiorentino*.

Durante la última parte de su vida, Berio recibió numerosos reconocimientos alrededor de todo el mundo. Ya en 1980, fue nombrado *Doctor Honoris Causa* en la *City University de Londres*. En el año 1989, le fue concedido el Premio *Ernst Siemens*, en 1991 el Premio de la *Fundación Wolf de las Artes* y en 1994 se convirtió en Distinguido Compositor Residente en la *Universidad Harvard*, manteniendo este cargo hasta el 2000. En 1994 volvió a ser doctorado *Honoris Causa* por la *Universidad de Siena* y en 1999 por la *Universidad de Turín*. En el año 1996 le fue concedido el *Praemium Imperiale* y, en el año 2000, fue nombrado Presidente y Superintendente de la *Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Roma*.

Durante todo este tiempo, Berio continuó con su labor compositiva hasta el final de su vida, siendo su *Sequenza XIV para violoncelo* una de sus últimas composiciones en 2002. Luciano Berio falleció en el 2003 en un hospital de Roma.

## LAS SEQUENZAS PARA INSTRUMENTO SOLO DE LUCIANO BERIO

### *Etimología del término Sequenza*

Según el *Diccionario Harvard de Música* (Randel & Gago, 1997), la palabra *Sequenza*, en español Secuencia, posee varios significados musicales dependiendo de la época en que se utilice el término.

Durante la Edad Media, la palabra *Sequenza* poseía ya un significado musical, significando una sucesión de versos, palabras y sonidos, y dando nombre a un fragmento musical polifónico

<sup>6</sup> El IRCAM, fundado en 1970 por Pierre Boulez, es un centro de investigación acerca de la acústica y de la música. Desde este momento, se establece como una de las grandes referencias dentro de la investigación musical, habiendo sido dirigido por compositores vanguardistas como Luciano Berio o Jean-Claude Risset. Al amparo del IRCAM, han aparecido multitud de obras de compositores como John Cage, José Manuel López López, Edison Denisov, Gérard Grisey o Iannis Xenakis.

<http://www.ircam.fr/>

litúrgico interpretado normalmente después del aleluya, pudiendo compartir con éste la melodía. También, la palabra *Sequenza* posee un significado atribuido posteriormente, siendo desde el Barroco, un término para definir la repetición de un tema melódico en distintos tonos de la escala, aproximándose a su vez al término musical de progresión.

Berio, en sus *Sequenzas*, mantiene muchos de los recursos que caracterizan estas piezas del Medievo. Como bien indica Albèra (2007), dentro de sus *Sequenzas*, se puede realzar la búsqueda de la polifonía, incluso en instrumentos monódicos, mediante la utilización constante de recursos como los multifónicos, los cambios de timbre o las notas extremadamente rápidas, que producen en el oyente una falsa sensación de polifonía, sobre todo tímbrica. Además, Berio hace corresponder su música con la definición literaria de secuencia, al igualar su música y la sucesión de sonidos a un encadenamiento de palabras y versos.

A pesar de estas similitudes, Berio (1998) explica su serie de *Sequenzas* afirmando que esta denominación es anterior a la composición de las obras, basando este nombre sobre las sucesiones de campos armónicos en las que fundamenta estas composiciones. De esta forma, Berio aleja su término *Sequenza* de la definición medieval del mismo.

### ***Las Sequenzas de Luciano Berio***

Las *Sequenzas* de Berio son composiciones que abarcan prácticamente toda la vida compositiva del autor, siendo la primera escrita en 1958, y la última tan solo un año antes de su muerte, en 2002. Todas las *Sequenzas*, a excepción de la novena para clarinete, están dedicadas a un virtuoso del instrumento que las interpreta, realizándose la rica cooperación de Berio con estos virtuosos, con los que trabajaba mano a mano para componer la obra. Según el propio Berio (1979): “Componer para un virtuoso digno de esa calificación, hoy en día no es más que consagrar un acuerdo particular entre el compositor y el virtuoso, además de servir de testimonio para esta relación humana”.

Así mismo, para Berio, el término virtuoso adquiere un significado más profundo y que tiene más que ver con una evolución histórica que con un hecho puntual. Las *Sequenzas* son composiciones en las que se trata de mostrar el virtuosismo más intelectual, dejando de lado el virtuosismo clásico que se limitaba a la casi perfección técnica del instrumentista. El virtuosismo que encontramos en estas obras es uno más profundo, y en el que según Tom Service (2012) se implica la creatividad del instrumentista, haciendo la interpretación mucho más intelectual y compleja.

Como se ha mencionado antes, la música de Berio tiene una gran relación con otras artes, sobre todo con el teatro. El gesto musical es entendido como la actitud que presenta el intérprete hacia cualquier música, y que consta del propio movimiento corporal del instrumentista, y de cómo lo utiliza para transmitir al público sus intenciones expresivas hacia cualquier obra musical. Para Berio, el gesto musical tiene gran relación con el arte dramático.

Según Halfyard (2007), Berio entiende que el gesto musical es tan importante como la propia música, por lo tanto su música se forma normalmente contraponiendo diferentes gestos musicales durante el discurso. Pero, además de este gesto, el propio virtuosismo contiene un gran componente teatral. Este aspecto reside en la forma en que el espectador centra su atención en el intérprete, en la apreciación visual de las habilidades del virtuoso, siendo esta exhibición de habilidades la que de verdad hace al espectador emocionarse con la música. Los espectadores se sorprenden y emocionan al ver a un músico tocar en directo una pieza que requiere de un gran virtuosismo, sin embargo, si esa misma pieza la escuchasen sin este contacto visual, se centrarían en la propia música, dejando de lado el carácter virtuoso de esta.

Este carácter dramático se pone en relieve también durante sus *Sequenzas*, sobre todo en la III para voz femenina y en la V para trombón. En la *Sequenza* para voz el carácter dramático queda reflejado de inmediato dado la intensidad emocional implícita en una obra vocal. En la *Sequenza V*, Conant (2005) nos revela que Berio evoca un recuerdo de su infancia en la pieza, y se inspira para componerla en el Payaso Grock, un payaso que era autóctono de la región donde nació Berio, y que solía actuar en los pueblos colindantes. Este payaso marcó parte de la vida del compositor, y en textos posteriores a la publicación de la *Sequenza V*, agradece su influencia

en él, admitiendo que también fue fuente de inspiración a la hora de componer su *Sequenza III*.

La *Sequenza IX* es también partícipe de esta unión de su música con el teatro. En este caso, la conexión se hizo latente posteriormente al estreno de la obra. En la ópera de Berio *La vera Storia*, podemos encontrar en la 7ª escena del Segundo acto una versión de la *Sequenza IX*, modificando parte de sus melodías para realzar nuevos aspectos de sus motivos melódicos. A pesar de estas modificaciones, la *Sequenza* es perfectamente reconocible dentro de la obra, siendo la diferencia más significativa la aparición de abundantes pausas que se entremezclan con el entramado escénico de la ópera.

La *Sequenza IX*, se contrapone al estilo de las demás *Sequenzas*. Las demás piezas poseen un carácter muy rítmico y marcado por violentas articulaciones y sesgos de notas articuladas, practicando un virtuosismo mucho más visceral y eléctrico. Sin embargo, la novena está escrita mediante materiales que son puramente melódicos, y que constituyen, según palabras del propio Berio (1980) una gran frase, asemejándose a la música de épocas anteriores. En la *Sequenza IX*, Berio trata de encontrar un virtuosismo melódico, explotando su capacidad para crear y variar las diferentes frases musicales.

Las *Sequenzas* dieron lugar a otras obras basadas en ellas llamadas *Chemins*. Esta serie de obras consiste básicamente en una adaptación de las *Sequenzas* para instrumento solo hacia obras para instrumento solista con acompañamiento de diferentes configuraciones orquestales, o incluso medios electrónicos. Este movimiento por parte del compositor supone la apertura del lenguaje de las *Sequenzas* hacia el campo de la música orquestal, dando lugar a la experimentación del conjunto orquestal con nuevas texturas y sonoridades.

Para hacerse una idea de la importancia de la serie *Chemins* en la composición de las *Sequenzas*, solo necesitamos atender a la composición de *Chemins V* y la *Sequenza IX*. Berio concibió una composición para clarinete solista acompañado de medios electrónicos en vivo, la cual fue calificada como *Chemins V*. Pero esta obra contenía dentro de su parte para clarinete a la *Sequenza IX*, y al contrario que los demás *Chemins*, el quinto fue estrenado antes incluso que la *Sequenza*. Queda claro que la *Sequenza IX* ya estaba concebida antes de este estreno porque Berio propuso como primera denominación del *Chemins V* la de *Sequenza IXb*.

Posteriormente a este *Chemins V*, en 1996 Berio compuso *Récit/Chemins VII* para clarinete y orquesta, siendo esta la versión final de su *Chemins* sobre la *Sequenza IX*. De esta forma en 1996 Berio reorganizó su serie de *Chemins* pasando a ser el quinto el correspondiente a la *Sequenza XI* para guitarra y siendo la obra *Récit* para clarinete su *Chemins VII*.

*Chemins VII* fue versionado bajo la supervisión del autor por Claude Delangle y Vincent David, en forma de obra para saxofón alto solista, ensemble de doce saxofones y percusión en el año 2001 y posteriormente grabado por el mismo Vincent David junto al *Chemins IV* en su trabajo discográfico *Berio & Boulez* (Vincent, Dejardin, & Quaerendo Invenietis, 2008).

## **SEQUENZA IXB DE LUCIANO BERIO**

El análisis de la *Sequenza IXb* de Luciano Berio se realizará partiendo principalmente de dos documentos que servirán como punto de partida para el estudio de la obra. En primer lugar, el estudio de Halfyard (2007) acerca de las *Sequenza*, y en segundo lugar, el estudio de Manuel Añón (2006) acerca de la *Sequenza IX* para clarinete.

### **Análisis de la estructura**

La *Sequenza IXb* de Luciano Berio se estructura en una introducción con tres partes diferenciadas principalmente por los materiales utilizados, así como por la diferente utilización de la serie original en cada una de ellas.

La obra al completo se basa en un movimiento entre tensión y distensión musical. La dirección musical es conseguida mediante el uso de técnicas de saturación musical, tan

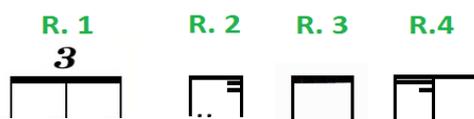
característica de los compositores más radicales de esta época como Luigi Nono o Karlheinz Stockhausen. Esta técnica de saturación consiste en la creación de una gran masa sonora por medio de la utilización de una gran cantidad de elementos musicales en un pequeño espacio temporal.

La primera parte se trata de una introducción de 4 pentagramas en la cual Berio presenta la serie principal y algunas de las características más significativas de toda la obra. Está compuesta principalmente por 4 frases en las que Berio comienza a mostrar su interés en la contraposición de dos gestos musicales distintos. El primero de ellos corresponde al gesto estático e inmóvil que proponen las notas largas, indicadas durante toda la obra en forma de medida temporal en segundos.

En contraposición, encontramos otro gesto musical diferente que nos evoca movimiento y polifonía, mediante notas rápidas y con la utilización de frases ensambladas a través de grandes arcadas de articulación, haciendo referencia al estilo musical del romanticismo, siempre guardando las distancias.

Esta contraposición de gestos, deja en evidencia la fusión que propone el autor en la *Sequenza IXb*, entre la tradición musical y la vanguardia musical, entre el virtuosismo clásico y el más contemporáneo. Explora nuevas formas de explotar el instrumento a la vez que continúa con muchos de los aspectos característicos de la música tradicional.

La primera sección estructural de la obra se caracteriza por las constantes transformaciones de la serie original que propone el compositor. Durante esta primera sección, Berio realiza una improvisación o fantasía rítmica utilizando principalmente cuatro ritmos diferentes, los cuales son entremezclados entre ellos para formar el entramado rítmico.



**Gráfico 1: Principales ritmos utilizados en la primera sección estructural.**

La segunda sección de la obra, a partir de la letra E, presenta otras de las células generadoras que encontraremos más tarde durante toda la obra. Este nuevo motivo consiste en la repetición, utilizando un acelerando hasta la máxima velocidad posible, de una nota durante un tiempo indicado en forma de figura musical. Este nuevo motivo funcionará como un impulso desde el cual se iniciarán los motivos melódicos de la nueva sección.

Esta sección posee un carácter rítmico y articulado, siendo una derivación del primer pasaje que hemos encontrado con estas características en la letra C. En esta nueva fantasía rítmica, Berio añade dos nuevos ritmos al grupo de cuatro ritmos utilizados anteriormente.



**Gráfico 2: Ritmos añadidos a los principales durante la segunda sección estructural.**

La tercera sección de la obra, a partir de M, introduce un cambio hacia un nuevo tempo, que no había aparecido hasta ahora en la obra, encontrando aquí tramos de negra a 96. Esta sección es la más significativa en cuanto a la representación de la lucha entre los elementos móviles y los elementos estáticos. Cada frase contrapone estos dos elementos, utilizando la movilidad de los ritmos utilizados en secciones anteriores para conducir hasta finales téticos representados por los elementos estáticos como la repetición de notas o los trinos.

A partir de la letra W hasta el final, aparece una gran coda final donde se disipa la gran tensión musical conseguida en la letra V. Esta sección se caracteriza por la habitual utilización de

matices pianísimos y la utilización de ritardandos mediante el alargamiento de las figuras. La frase final de la *Sequenza*, evoca claramente el carácter de gran frase del principio de la obra, utilizando como reposo final la misma nota que se utilizó en la introducción.

### Análisis serial

La serie principal que predominará durante toda la obra la encontramos en el tercer pentagrama en forma de grupo de notas a máxima velocidad. Esta serie aparecerá durante toda la obra en diferentes formas, y muchas veces se mostrará de forma parcial, sobre todo eliminando notas de los extremos, o añadiendo algunas otras notas intermedias ajenas a la serie. Si analizamos los intervalos de esta serie, podemos vislumbrar una vez más una clara intención de realizar una simetría, formando un eje de simetría entre las notas Do# y Mi.

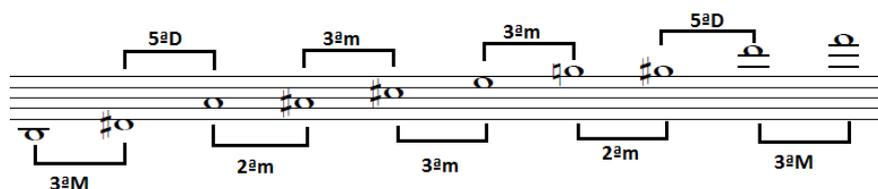


Gráfico 3: Serie principal desarrollada durante toda la obra.

La transformación de esta serie será el principal motivo de esta *Sequenza*, jugando con ella de forma parcial, intercambiando alturas y articulaciones, pero siendo evidente durante toda la obra. Encontraremos principalmente efectos de retrogradación en la serie, siendo éstos producidos alrededor de un eje de simetría.

### RELACIÓN CON OTRAS SEQUENZAS

Para establecer una relación con las demás *Sequenzas*, conviene centrarse en algunos de los aspectos o materiales más representativos de la *Sequenza IXb* para hacer una relación más concreta entre las diferentes obras.

El primer aspecto a evaluar será la utilización de distintos elementos generadores en las *Sequenzas*. Con el análisis de la *Sequenza IXb* se ha comprobado que el elemento generador más importante está formado por la serie principal en forma de grupo de notas a máxima velocidad. Éste es siempre expuesto bajo una arcada de articulación, lo que da a entender la naturaleza melódica de esta *Sequenza*.



Gráfico 4: Berio, L. (1980) *Sequenza IXb per saxofono contralto*. Milano: Universal Edition. Pág. 3

Este mismo recurso se puede encontrar en diferentes estados en otras de las *Sequenzas*. Por ejemplo, en la *Sequenza VII* y *VIIIb*, las cuales resultan más cercanas por el uso también del saxofón, podemos observar como el principal elemento generador es una sola nota muy articulada y de corta duración. Con este motivo, se muestra también el carácter rítmico y articulado de esta *Sequenza VII / VIIIb*, que difiere totalmente del virtuosismo melódico explotado en la *IXb*.

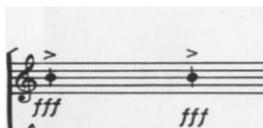


Gráfico 5: Berio, L. (1969) *Sequenza VII per oboe solo*. London: Universal Edition.

En la *Sequenza III para voz* se observa que el principal elemento generador de la obra consta de un grupo de notas a máxima velocidad, que sirven como impulso para los materiales que los suceden. Este motivo es el más parecido al que aparece en la *Sequenza IXb*.

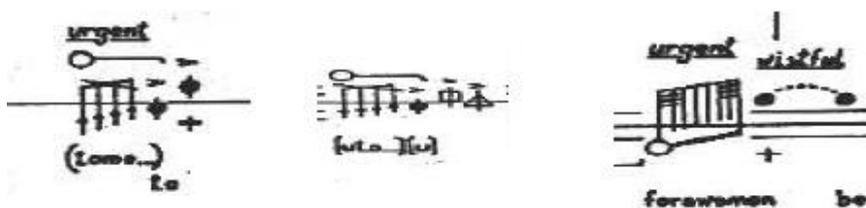


Gráfico 6: Berio, L. (1966) *Sequenza III per voce femminile*. London: Universal Edition. Pág. 1

Otro recurso en el que se encuentra una clara relación con respecto a otras *Sequenzas* es en el recurso vocal utilizado durante la letra B en la *Sequenza IXb*, los cambios de timbre sobre una misma nota. Se puede evidenciar también este recurso dentro de algunas otras obras como la *Sequenza V para trombón solo*, donde se utiliza el cambio de posición sobre una misma nota para producir un cambio de timbre similar al efecto de vocalización en la voz.

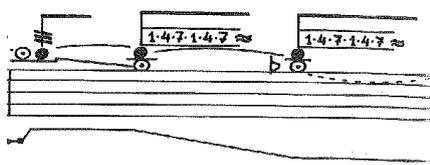


Gráfico 7: Berio, L. (1966) *Sequenza V for trombone solo*. London: Universal Edition. Pág.2

Este recurso es también utilizado en la *Sequenza VII para oboe* y en la derivada VIIb para saxofón soprano, utilizando una técnica similar que en el trombón. En esta *Sequenza*, se requiere la utilización de incluso cinco posiciones diferentes, que vienen indicadas en forma de números que hacen referencia a la leyenda de la obra, para realizar la misma nota, Si (Do# en el saxofón Soprano).

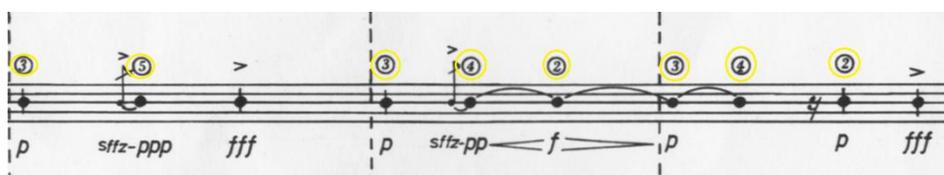


Gráfico 8: Berio, L. (1969) *Sequenza VII per oboe solo*. London: Universal Edition.

La repetición de una misma nota acelerando hasta máxima velocidad que encontramos en varias ocasiones durante la segunda sección de la obra, es también un recurso bastante utilizado por Berio en otras *Sequenzas*, sobre todo a partir de la IX, estando presente casi en todas.

En la *Sequenza X para Trompeta en Do*, Berio explota al máximo este recurso debido a la facilidad de articulación que posee la trompeta. Durante toda esta obra, este recurso es utilizado de forma similar a la *Sequenza IXb* o también usándolas en forma de notas con una duración definida.



Gráfico 9: Berio, L. (1984) *Sequenza X per tromba in do*. Milano: Universal Edition. Pág. 2

Otra *Sequenza* que se caracteriza por el uso intensivo de notas, en este caso acordes, repetidos es la *Sequenza XI para guitarra*. Se hace usual que en este instrumento las notas repetidas sean muy utilizadas debido a su poca capacidad para realizar una nota tenida, siendo la repetición de notas la única forma efectiva para simular este efecto.



Gráfico 10: Berio, L. (1988) *Sequenza XI per chitarra sola*. Milano: Universal Edition. Pág. 1

En la *Sequenza XII para Fagot* se vuelve a encontrar este recurso, esta vez encadenando las notas repetidas dentro de un tiempo exacto, con las notas repetidas a máxima velocidad. En esta *Sequenza* el motivo sirve además como impulso y como elemento generador de toda la obra.

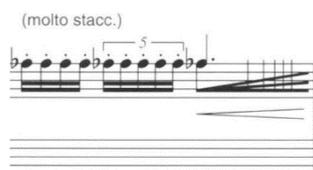


Gráfico 11: Berio, L. (1997) *Sequenza XII per fagotto solo*. Milano: Universal Edition. Pág. 1

La sugerencia auditiva de polifonía es una constante en las *Sequenzas*, siendo una de las bases estilísticas de estas obras. Durante la *Sequenza IXb* encontramos pasajes muy característicos de falsa polifonía, en los que se superponen varios pedales a través del rápido batimento de estas notas. Este recurso es utilizado también en otras *Sequenzas* para instrumentos monódicos, siendo claramente similar en la *Sequenza VII* para oboe.

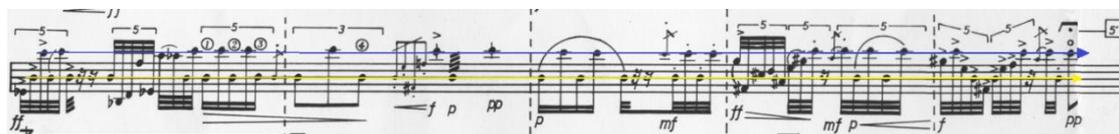


Gráfico 12: Berio, L. (1969) *Sequenza VII per oboe solo*. London: Universal Edition.

En cuanto al uso de las series, la *Sequenza IXb* tiene una gran similitud con la *Sequenza V para trombón*. La primera utiliza una serie simétrica de diez sonidos que son la base de toda la *Sequenza*, utilizándose en diferentes alturas y órdenes pero siendo latente durante toda la pieza.

En la *Sequenza V*, siguiendo el análisis de Hansen (2010), encontramos una serie dodecafónica sobre la que se construye toda la obra, pero ésta vez sí que mantienen sus alturas y su orden en la mayoría de las ocasiones, siendo estas notas las generadoras del discurso musical en toda la pieza. A diferencia de la serie que aparece en la *Sequenza IXb*, la utilizada en ésta otra no está

escrita con intervallos de forma ascendente, sino que está formada por notas en diferentes registros, describiendo intervallos mayores a la octava en algunos casos.

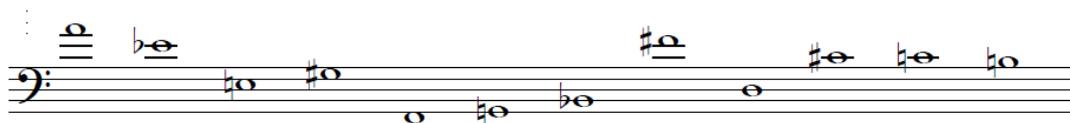


Gráfico 13: Serie dodecafónica utilizada en la *Sequenza V* para trombón (Berio, 1966)

## CONCLUSIÓN

Tras la investigación realizada sobre todo lo concerniente a la *Sequenza IXb* de Luciano Berio, se concluye que a pesar de ser una obra muy moderna, se rige por el principio de arco de tensión de las obras más clásicas, siguiendo una tradición que nos llega desde el Canto Gregoriano. Por lo tanto, la *Sequenza IXb* es en su conjunto un gran arco musical en el que la tensión musical es conseguida por medio de la reelaboración de los materiales, siendo la serie principal el elemento más importante de esta transformación.

Esta serie de obras no tienen un carácter aislado sino que, a pesar de estar escritas para instrumentos totalmente diferentes, existe una relación entre diferentes materiales utilizados en distintas *Sequenzas*, demostrando la evolución de la escritura de Berio a lo largo de toda su vida. Esta similitud de materiales es más evidente entre las piezas dedicadas a instrumentos de viento, dada su afinidad en cuanto a las posibilidades sonoras de estos instrumentos.

Conocer la música de Berio en profundidad sirve para dar un paso más en la interpretación de esta *Sequenza IXb*, dotando a la interpretación musical de coherencia, al tener en cuenta los materiales que se utilizan y como se transforman a lo largo de la obra, ayudando a adquirir la madurez intelectual necesaria para obtener un buen resultado.

## REFERENCIAS

### Libros

Albèra, P. (2007). *Le Son et le Sens. Essais sur la musique de notre temps*. Gèneve: Contrechamps.

Antokoletz, E. (2006). *La Música de Bela Bartók. Un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del Siglo XX*. Idea Música.

Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2011). *Historia de la Música Occidental* (8ª Edición.). Madrid: Alianza Música.

Berio, L. (2006). *Remembering the Future*.

Hobsbawn, E. (1994). *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Crítica - Grijalbo.

Garrido Aldomar, M. (2013). *Repertorio de Saxofón: Análisis y Estudio de las obras más representativas. Vol. 1* (Vol. 1). Si Bemol, Ediciones.

Halfyard, J. K. (2007). *Berio's Sequenzas, Essays on Performance, Composition and Analysis*. Ashgate.

Randel, D. M., & Gago, L. C. (1997). *Diccionario Harvard de Música* (4ª Edición.). Madrid: Alianza Editorial.

Marco, T. (2002). *Luciano Berio y la Síntesis del Siglo XX. XVIII Festival de Música de Canarias*, 50.

Osmond-Smith, D. (1991). *Berio*. Oxford University Press.

## Webs

Eco, U. (2015). *Web oficial del autor*. Revisado en Mayo de 2015, desde <http://www.umbertoeco.com/en/umberto-eco-biography.html>

VV. AA. (2015) *Web oficial de la Universidad de Harvard*. Revisado en Mayo de 2015, desde <http://www.hup.harvard.edu/collection.php?cpk=1033>

Berberian, C. (2015) *Web oficial de Cathy Berberian*. Revisado en Mayo de 2015, desde <http://cathyberberian.com/>

VV. AA. (2015) *Web oficial de Internationale Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt*. Revisado en Abril de 2015, desde <http://www.internationales-musikinstitut.de/>

VV. AA. (2015) *Web oficial de Institut de recherche et coordination acoustique/musique*. Revisado en Mayo de 2015, desde <http://www.ircam.fr/>

De Benedictis, A. I. (2015). *Luciano Berio Biography. Centro Studi Luciano Berio*. Revisado el 23 de Mayo de 2015, desde <http://www.lucianoberio.org/en/node/1154>

Berio, L. (1980). *Sequenza IX (nota dell'autore) - Centro Studi Luciano Berio*. Revisado el 10 de Noviembre de 2014, desde <http://www.lucianoberio.org/node/1479?833115411=1>

Burkhardt, F. (2001). *Entrevista a Luciano Berio. Elementos 44*. Revisado el 23 de Noviembre de 2014, desde <http://www.elementos.buap.mx/num44/pdf/53.pdf>

Conant, A. (2005). *Grock, the clown & Luciano Berio's Sequenza V*. Revisado el 3 de Noviembre de 2014, desde <http://www.osborne-conant.org/Grock.htm>

Hansen, N. C. (2010). *Luciano Berio's Sequenza V Analyzed along the Lines of Four Analytical Dimensions Proposed by the Composer. The Journal of Music and Meaning*, 9, 16 – 37. Revisado en Enero de 2015, desde <http://www.musicandmeaning.net/articles/JMM9/NielsChrHansenJMM9.pdf>

Palacios David, S. (2009). *Sequenza I Luciano Berio: Contexto Histórico y Búsqueda de una interpretación*. Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Revisado en Noviembre de 2014, desde <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis63.pdf>

Pons, D. (2009). *Análisis de la Sequenza VIIb de Luciano Berio. Adolphesax.com*. Revisado el 23 de Noviembre de 2014, desde <http://www.adolphesax.com/actualidad/articulos/analisis-de-obras/1258-analisis-de-la-sequenza-viib-de-luciano-berio>

Service, T. (2012). *A guide to Luciano Berio's music. The Guardian*. Revisado el 20 de Noviembre de 2014, desde <http://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/dec/10/contemporary-music-guide-luciano-berio>

Solare, J. M. (1998). *El Lenguaje Musical de Luciano Berio. Revista Clásica*. Revisado el 5 de Noviembre de 2014, desde [http://www.ciweb.com.ar/Solare/articulos/Solare\\_Berio.pdf](http://www.ciweb.com.ar/Solare/articulos/Solare_Berio.pdf)

Añón, M. (2006). *La secuencia IX para clarinete solo de Luciano Berio. Taller Sonoro*, 1–31. Revisado en Diciembre de 2014, desde <http://www.tallersonoro.com/anterioresES/12/Secuencia IX para clarinete solo.pdf>

## Grabaciones

VV. AA. (2006). *Luciano Berio / The complete sequenzas ; The complete alternate sequenzas and works for solo instruments; with verses by Edoardo Sanguineti* [CD]. New York: Mode Records. Revisado desde <http://www.lucianoberio.org/en/node/982>

Berio, L. (1998). *Texte de présentation des Sequenzas pour l'enregistrement de l'intégrale par les solistes de l'Ensemble Intercontemporain*. Deutsche Grammophon.

Vincent, D., Dejardin, R., & Quaerendo Invenietis, E. (2008). *Berio & Boulez* [CD]. Aeon. Revisado desde <https://open.spotify.com/album/1lGGRtn73DMDnw8KoLXDMJ>

## Partituras

Berio, L. (1958) *Sequenza I per flauto solo*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.

Berio, L. (1963) *Sequenza II per arpa sola*. London: Universal Edition.

Berio, L. (1966) *Sequenza III per voce femminile*. London: Universal Edition.

Berio, L. (1965) *Sequenza IV per piano*. London: Universal Edition.

Berio, L. (1966) *Sequenza V for trombone solo*. London: Universal Edition.

Berio, L. (1967) *Sequenza VI per viola sola*. London: Universal Edition.

Berio, L. (1969) *Sequenza VII per oboe solo*. London: Universal Edition.

Berio, L. (1977) *Sequenza VIII per violino solo*. Milano: Universal Edition.

Berio, L. (1980) *Sequenza IXa per clarinetto solo*. Milano: Universal Edition.

Berio, L. (1980) *Sequenza IXb per saxófono contralto*. Milano: Universal Edition.

Berio, L. (1984) *Sequenza X per tromba in do*. Milano: Universal Edition.

Berio, L. (1988) *Sequenza XI per chitarra sola*. Milano: Universal Edition.

Berio, L. (1997) *Sequenza XII per fagotto solo*. Milano: Universal Edition.

Berio, L. (1995) *Sequenza XIII (chanson) for accordion*. Wien: Universal Edition.

Berio, L. (2002) *Sequenza XIV for cello*. Wien: Universal Edition