

**SEQUENZA I PARA FLAUTA SOLA DE LUCIANO BERIO**

**SARA GARCÍA ARANGO**

**UNIVERSIDAD EAFIT  
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE MUSICA  
MEDELLIN  
2015**

**SEQUENZA I PARA FLAUTA SOLA DE LUCIANO BERIO**

**SARA GARCÍA ARANGO**

**Monografía de grado presentada como requisito parcial para obtener  
el título de Magister en Música**

**Asesora: Mg. Elizabeth Osorio**

**UNIVERSIDAD EAFIT  
ESCUELA DE HUMANIDADES  
MAESTRÍA EN MUSICA  
MEDELLIN  
2015**

**Nota de aceptación:**

---

---

---

---

Presidente del Jurado

---

Jurado

---

Jurado

Medellín, febrero de 2015

## CONTENIDO

LISTA DE EJEMPLOS .....	5
LISTA DE ANEXOS .....	6
RESUMEN .....	7
INTRODUCCIÓN .....	8
1 LA FLAUTA EN EL SIGLO XX .....	11
2 LUCIANO BERIO .....	13
2.1 BIOGRAFÍA .....	13
2.2 BERIO Y LA “OBRA ABIERTA” .....	16
3 LAS SEQUENZAS .....	25
4 SEQUENZA I PARA FLAUTA SOLA.....	28
4.1 CONTEXTO HISTÓRICO .....	28
4.2 OBSERVACIÓN MELÓDICO-DINÁMICA.....	33
CONCLUSIONES .....	46
BIBLIOGRAFÍA .....	48
DISCOGRAFÍA .....	50
ANEXOS .....	51

## LISTA DE EJEMPLOS

	Pág.
Ejemplo 1 .....	19
Ejemplo 2 .....	21
Ejemplo 3. Transcripción del manuscrito de Berio encontrado en la carta a Nicolet (1966).....	31
Ejemplo 4. Edición de 1958 (espacial).....	31
Ejemplo 5. Edición de 1992 (mensurada) .....	32
Ejemplo 6. ....	33
Ejemplo 7. ....	34
Ejemplo 8. Motivo 1 .....	36
Ejemplo 9. Motivo 2: “Nota larga” (mi grave), Motivo 3: “Apoyatura compuesta” ..	37
Ejemplo 10. ....	37
Ejemplo 11. Motivo 1: “Intervalo corto-salto-pausa” .....	37
Ejemplo 12. ....	38
Ejemplo 13. ....	39
Ejemplo 14. Motivo .....	40
Ejemplo 15. Motivo 1 .....	40
Ejemplo 16. ....	40
Ejemplo 17. ....	41
Ejemplo 18. ....	41
Ejemplo 19. ....	42
Ejemplo 20. Motivo 1 (primera parte).....	42
Ejemplo 21. ....	43
Ejemplo 22. ....	43
Ejemplo 23. ....	44
Ejemplo 24. ....	44
Ejemplo 25. ....	44
Ejemplo 26. ....	45

## LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Partitura (edición espacial) .....	51
Anexo B. Partitura (edición mensurada) .....	52
Anexo C. Gráfica de Dinámicas .....	53
Anexo D. Gráfica de Densidad Rítmica .....	54

## RESUMEN

Este trabajo propone un estudio de la *Sequenza I* para flauta sola de Luciano Berio que, partiendo de una contextualización de la obra, ofrece una observación melódico-dinámica de la misma, con la intención de que pueda dar luces a otros flautistas acerca de cómo abordarla.

## INTRODUCCIÓN

La música del Siglo XX se caracterizó por una búsqueda de nuevas técnicas y lenguajes que permitieran a los compositores expresarse. Surgieron técnicas compositivas de vanguardia para su época como el dodecafonismo de Arnold Schoenberg (1874-1951) que más tarde llevó al serialismo integral desarrollado por compositores como Pierre Boulez (1925), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) y György Ligeti (1923-2006). Estas corrientes vanguardistas dieron origen a una música con niveles de dificultad inusitados, que llevaron a los intérpretes a exigirse mucho más a la hora de interpretar estas obras. Se empezaron también a explorar nuevas posibilidades sonoras tales como la música no occidental, el ruido, los microtonos, las disonancias y la alteración de los instrumentos.

Uno de los compositores más destacados en el siglo XX, inscrito en las mencionadas tendencias vanguardistas, fue Olivier Messiaen (1908-1992), quien se dedicó a explorar los cantos de los pájaros, para buscar nuevas sonoridades y fuentes de inspiración. Hubo también otros que buscaron explotar las emociones humanas, creando una música en extremo expresiva, como Schoenberg con su obra *Pierrot Lunaire* (1912). Por otro lado, están los compositores que se dedicaron a buscar una música más “matemática”, entre los cuales figura Edgar Varèse (1883-1965).

Los compositores buscaron ampliar el rango de posibilidades interpretativas de diferentes maneras, ya fuera por medio de una búsqueda más allá de las posibilidades de cada instrumento o mediante una teatralidad que hiciera sus obras más expresivas y que despertara en el oyente múltiples emociones, haciendo uso de recursos técnicos, sonoros, compositivos o tecnológicos no convencionales hasta ese momento, en el ámbito de la música culta.

Algunos de los pioneros que se lanzaron a la experimentación de estos nuevos recursos se centraron inicialmente en la voz; tal fue el caso de Schoenberg con *Pierrot Lunaire* (1912) y Alban Berg con *Wozzeck* (1925), donde utilizaban la voz medio hablada, medio cantada y registros más allá de la tesitura de los intérpretes. En una tendencia contraria a los mencionados compositores “matemáticos” encontramos a Luciano Berio (1925-2002), autor de la obra que nos ocupa en el presente trabajo. Sobre él, Susana Palacios escribió lo siguiente:

En este mundo lleno de cálculos y parámetros, donde el compositor parece tener total control de la obra, aparece Luciano Berio, rescatando elementos relacionados con lo lírico, el expresionismo y la melodía por medio de la relación música, teatro y canto. Luciano Berio está encajado como post-serialista, debido a que tomó elementos del serialismo, los desarrolló y fue más allá (2009, p. 3).

La *Sequenza I* para flauta sola de Berio, compuesta en 1958, es una de las obras más importantes dentro de la literatura musical del Siglo XX, para este instrumento. Su escritura y su lenguaje son innovadores, tanto en lo que respecta a los recursos técnicos, como a los expresivos.

El propósito de este trabajo es brindar información útil acerca de la obra, que pueda servir a los flautistas interesados en acercarse a ella, pues consideramos que es importante que al momento de abordar una obra de esta magnitud, el intérprete la entienda en su contexto histórico y musical, para poder transmitirla con más propiedad. Además, deberá estar preparado técnicamente para interpretarla y expresarse musicalmente por medio de ésta.

Para lograr lo aquí descrito, nos valdremos de elementos tanto musicales como extramusicales, particularmente del concepto de “obra abierta” para, siguiendo a Umberto Eco, proponer una relación de analogía entre la *Sequenza* de Berio y algunas obras literarias de James Joyce. Esto con el propósito de encontrar caminos para construir una interpretación personal, fundamentada además en la visión del flautista, más que desde la perspectiva del análisis tradicional.

Para la realización de este trabajo fueron fundamentales la partitura de la *Sequenza I* para flauta sola, específicamente las ediciones de 1958 y 1992, y el libro *Berio's Sequenzas* editado por Janet K. Halfyard, que comprende diversos ensayos sobre las *Sequenzas* de Berio. Adicionalmente, se utilizaron libros de música como la Enciclopedia Larousse de la Música y el Diccionario Harvard de la Música para las definiciones y biografías. Otra fuente importante de consulta fue la grabación de las *Sequenzas* del *Ensemble InterContemporain*, junto con el material escrito del cuadernillo, proveniente del mismo Berio. Se utilizó también el libro *Obra Abierta* de Umberto Eco para contextualizar la obra de Berio, así como el libro *Finnegans Wake* de James Joyce.

## 1 LA FLAUTA EN EL SIGLO XX

Dentro de la literatura para flauta, algunas obras se han convertido en imprescindibles y merecen un estudio particular. La primera obra importante del siglo es *Syrinx* de Claude Debussy (1862-1918), compuesta en 1913 para el flautista Louis Fleury, quien estuvo a cargo de estrenarla. La pieza fue escrita originalmente para la obra de teatro *Psyché* de Gabriel Mourey; rápidamente se convirtió en parte imprescindible del repertorio flautístico, logrando reposicionar al instrumento como solista. Por esta razón, pasó a ser una pieza frecuentemente grabada y solicitada en concursos. *Syrinx* le da a la flauta un aire de teatralidad lleno de expresión, al hacer uso de recursos extramusicales, tales como la narración que acompaña la obra y que cuenta el trágico fin de “Pan”, uno de sus personajes.

En 1919 el compositor suizo Arthur Honegger (1892-1955) compuso otra de las piezas relevantes del repertorio para flauta sola: La danza de la cabra (*Danse de la chèvre*). Esta obra alterna pasajes tranquilos con otros muy vivaces y rápidos, que evocan una danza.

Edgar Varèse realizó también su aporte a la música para flauta sola con *Density 21.5*, escrita en el año de 1936 con motivo del lanzamiento de una flauta de platino que poseía una densidad tal y como indica el título de la pieza. Esta obra se vale de intervalos amplios para simular polifonía y recurre a efectos de la técnica extendida como sonidos de llaves percutidas.

En el mismo año de *Density 21.5*, el compositor francés André Jolivet (1905-1974) compuso sus “*Cinq Incantations*” para flauta sola. Estas cinco piezas cortas revelan una inspiración muy espiritual, evidenciada en los nombres que cada una tiene los cuales evocan un deseo, casi como una plegaria o una oración. Posee un lenguaje rítmico complejo, intervalos amplios y numerosos cambios dinámicos.

Entre estas obras representativas del siglo XX, encontramos la *Sequenza I* para flauta sola de Luciano Berio, escrita en 1958, de la cual nos ocuparemos

detalladamente más adelante. En esta obra se renueva el concepto de virtuosismo, al intentar crear polifonía con un instrumento melódico, haciendo uso de numerosos recursos, los cuales se detallarán en el Capítulo 4.

En 1962, el flautista Severino Gazzelloni estrenó *Mei* de Kazuo Fukushima (1930), obra que acercó la flauta a una sonoridad oriental haciendo uso de numerosos efectos como los multifónicos y sonidos con mucho aire que evocan el shakuhachi<sup>1</sup>. Fukushima escribió también su *Requiem* para flauta sola en 1966, pieza inspirada también en el sonido del shakuhachi, una composición llena de contrastes dinámicos y rítmicos.

El compositor japonés Toru Takemitsu (1930-1996) escribió en 1971 una de las obras más complejas para flauta sola: *Voice*. En esta pieza, el compositor hace uso de múltiples recursos de la técnica extendida, especialmente de la voz, tanto hablada como cantada, convirtiéndose en un reto técnico para el flautista. Posee un lenguaje completamente vanguardista para su época.

A partir de este breve recorrido por las obras para flauta sola más relevantes del siglo XX, podemos conocer un poco acerca de la evolución de la escritura para el instrumento y entender su participación en el ámbito del repertorio para instrumentos solistas. Igualmente, podemos contextualizar la *Sequenza I* de Berio en el marco de la producción de los creadores que fueron sus contemporáneos, encontrando semejanzas y diferencias, tanto en el lenguaje, como en los recursos técnicos y expresivos utilizados.

---

<sup>1</sup> El shakuhachi es una flauta japonesa que se sujeta de manera vertical. Posee cinco orificios para la digitación y es utilizada para la meditación por algunos monjes budistas. Se toca soplando el aire como si fuera el borde del cuello de una botella, pero en su otro extremo termina en un borde afilado que permite abstracción de los sonidos. Se utiliza una escala pentatónica, sin semitonos, aunque el intérprete puede estar afinado según una escala pentatónica en la séptima flauta transversal utilizada en la música occidental, pues se siente mucho más el aire.

## 2 LUCIANO BERIO

### 2.1 BIOGRAFÍA

Berio nació en Italia en 1925 y dentro de los músicos de la post-guerra, según el “New Grove Dictionary of Music and Musicians”, es considerado uno de los más influyentes, no solo como compositor, sino también como director y docente.

El compositor provino de una familia de músicos, su padre y su abuelo eran organistas, por lo que Berio recibió su primera lección de su padre, a la edad de seis años. Estudió composición en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán donde conoció la música electrónica y vocal, las cuales fueron de suma importancia en su carrera compositiva. Allí recibió clases con Giorgio Federico Ghedini (1892-1965) quien era conocido por su gran eclecticismo al mezclar múltiples tendencias y estilos.

Berio también se desempeñó como pianista acompañante de la clase de canto del Conservatorio y más adelante comenzó a dirigir hasta que obtuvo su diploma en composición en 1950, año en el que contrajo matrimonio con la cantante Cathy Berberian (1925-1983). Al respecto de sus inicios musicales, Osmond-Smith afirma que “Los primeros estudios musicales de Berio se limitaron inicialmente al entorno de la post-guerra en Italia. Su entrada a la música del siglo XX llegó en 1946, cuando escuchó por primera vez la obra de Schoenberg, *Pierrot Lunaire*” (Osmond-Smith, 1991, p. 4).

Más tarde tuvo la oportunidad de estudiar con Luigi Dallapiccola (1904-1975) en Estados Unidos, con quien comenzó a desarrollar un lenguaje compositivo más personal y, aunque es difícil encasillarlo en alguna tendencia, sus primeros trabajos están influenciados por el serialismo, como por ejemplo *Nones* (1953-54). Para él tuvo gran importancia el hecho de impregnarse de la música Americana, en general, que suponía un gran cambio con respecto a la música en Italia. Allí se

enamorado de la música electrónica y comenzó a trabajar con la cinta magnetofónica, siendo comisionado posteriormente por la televisión italiana para producir la banda sonora de algunos filmes comerciales.

En 1965, tras vincularse con la Escuela de Darmstadt, presentó sus obras, *Cinque Variazioni* (1953) y *Nones* (1953-54) en la academia anual de verano, donde pudo conocer a algunos de los compositores más importantes de la época, entre ellos Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y György Ligeti. En esta época, se interesó por el serialismo integral integrándolo a sus trabajos.

Durante los años siguientes Berio se radicó en Milán en donde realizó estudios de investigación electrónica junto con Bruno Maderna (1920-1973) en el Estudio de Fonología de la RAI. Este estudio, dirigido oficialmente por Berio, abrió las puertas a numerosos compositores de diferentes tendencias y dio como resultado la revista *Incontri Musicali*, la cual dirigió entre 1956 y 1960, además de una serie de conciertos bajo el mismo nombre. Pierre Boulez y John Cage (1912-1992) hicieron parte de este grupo de músicos.

Junto con su esposa, Berio exploró la agilidad vocal y la intensidad teatral. En su obra *Circles*, compuesta en 1960 se pueden apreciar nuevas maneras de producir los sonidos tales como susurros, sonidos sin vibrato, cantar mientras se inspira, toses, risas, carraspeos, entre otras, convirtiendo la interpretación en un acto de gran actividad expresiva y teatral. En la *Sequenza I* para flauta, a través de los efectos utilizados y de los numerosos cambios de color, de dinámica, de registro, entre otros, se logran efectos similares. Mientras que en sus dos obras, *Thema: Omaggio a Joyce* (1958) y *Visage* (1961), Berio y Berberian hicieron uso de la tecnología electrónica.

Berio también fue conocido por trabajar en el campo de las nuevas técnicas de interpretación y por su experimentación con el color de los instrumentos. Sus *Sequenzas* son famosas por la exploración del timbre de cada uno de los instrumentos para los cuales fueron compuestas, abriendo el camino para muchos otros compositores que le sucedieron. En la *Sequenza I* para flauta, por ejemplo,

hace uso del *frullato*, de armónicos, de multifónicos y del trémolo, dando variedad a la composición y expandiendo el rango de posibilidades interpretativas con colores y sonidos novedosos.

El trabajo de las texturas también hizo parte de su composición, teniendo como ejemplo la obra *Chemins* (1967), la cual comenzó como una *Sequenza* para viola y, al ir incorporándole nuevos instrumentos, se convirtió en versiones diferentes de la misma pieza.

Sobre las influencias de Berio, la Enciclopedia Larousse de la Música comenta:

“L. Berio parece estar impregnado de todo lo que ve para dejarlo aparecer tarde o temprano. Se encuentra en Sinfonía el amor de Mahler, en *Sequenza VII* un gusto por la luz y, un poco por todas partes, los juegos de la memoria, de lo que fue amado, entendido, encontrado. En Berio se amontonan inflexiones vocales o instrumentales próximas al jazz, la tensión del *No* (drama lírico japonés), el espíritu contemplativo de la música hindú. Por todas partes el compositor recrea situaciones desgarradoras o apacibles” (Vergara, 1991, pp. 152,153)

Aunque Berio experimentó con las tendencias de vanguardia antes de la guerra, incluso siendo contrarias como el neoclasicismo de Ghedini y el dodecafonismo de Dallapiccola, siguió su propio rumbo y tomó lo que más le convenía de cada una de las tendencias con materiales totalmente heterogéneos y aplicando diferentes técnicas estilísticas a su propia música con una absoluta autonomía. Se puede ver en sus obras compuestas entre 1954 y 1956 que, aunque había una influencia del serialismo post-Weberniano, no se ciñó por completo a las reglas de éste. Lo mismo sucede en sus trabajos posteriores donde adopta técnicas más novedosas buscando sonoridades diferentes y experimentando con la relación entre la música y el teatro. Incluso su aproximación al lenguaje aleatorio de Cage no fue necesariamente limitada a sus técnicas estilísticas sino que resultó más bien en la notación proporcional de la *Sequenza I* para flauta y en los diagramas interpretados *ad libitum* por el ejecutante en la obra *Tempi concertati* (1958-59).

La investigación musical de Berio se caracterizó por el logro del equilibrio entre la tradición y la experimentación con nuevas formas de comunicación musical. A lo largo de su vida, trató de relacionar la música con varios campos del conocimiento: poesía, teatro, lingüística, antropología y arquitectura. El teatro musical representó también una parte importante de su obra; sus primeros trabajos fueron *Allez-Hop* (1952-59) y *Passaggio* (1961) y entre 1969 y 1970 compuso *Opera*, dividida en tres actos, con textos que él mismo escribió. Otras de sus obras, contaron con textos de Italo Calvino (1923-1985) y Edoardo Sanguineti (1930-2010), entre otros.

Luciano Berio murió en Roma el 27 de mayo de 2003; su última obra fue *Stanze* (2003) para barítono, tres coros masculinos y orquesta.

## 2.2 BERIO Y LA “OBRA ABIERTA”

Para Berio, fue definitivo su acercamiento a la obra de Umberto Eco, donde hablaba de una nueva estructura, llamada la “obra abierta”, que él describía así:

Una que produce en el intérprete actos de libertad consciente, poniéndolo en el centro de una red de relaciones inagotables entre las cuales él inserta su propia forma... Lo que es más importante, adoptar la actitud correcta con respecto a una obra abierta tiene ramificaciones políticas y sociales: la obra abierta niega las visiones convencionales del mundo, reemplazándolas con un sentido de discontinuidad, desorden y disonancia. (Eco, 1962, p. 3)

En su libro, *Obra abierta*, Eco defiende la nueva música contemporánea, las nuevas artes y la nueva literatura, incluyendo aquí personajes tan diversos como el mismo Berio, Stockausen, Calder, Joyce, Kafka, Brecht, entre otros.

Pero para Eco, dentro de la literatura se destaca Joyce como exponente de la obra abierta. En su obra *Ulises*, el lector es quien encuentra el sentido y quien decide dónde empieza y cómo interpreta la obra. En el arte contemporáneo, una obra

abierta es una obra que se presta a múltiples interpretaciones y que necesita no solo de su creador sino también de un “usuario”, ya sea lector, escucha o espectador para darle un sentido completo a la misma.

De la mano de Umberto Eco, Berio produjo un programa de radio sobre la onomatopeya y de allí nació la obra *Thema Omaggio a Joyce*. En la introducción de su libro, *Obra Abierta*, Eco narra:

Entre 1958 y 1959, yo trabajaba en la RAI de Milán. Dos pisos más arriba de mi despacho estaba el estudio de fonología musical, dirigido entonces por Luciano Berio. Pasaban por él Maderna, Boulez, Pousseur, Stockhausen; era todo un silbar de frecuencias, un ruido hecho de ondas cuadradas y sonidos blancos. En aquellos tiempos, yo estaba trabajando en Joyce y pasábamos las veladas en casa de Berio, comíamos la cocina armenia de Cathy Berberian y leíamos a Joyce. De allí nació un experimento sonoro cuyo título original fue Homenaje a Joyce, una especie de transmisión radiofónica de cuarenta minutos que se iniciaba con la lectura del capítulo 11 del Ulises (el llamado “de las sirenas”, orgía de onomatopeyas y aliteraciones) en tres idiomas: en inglés, en la versión francesa y en la italiana. Sin embargo, después, dado que el propio Joyce había dicho que la estructura del capítulo era de fuga per canonem, Berio comenzaba a superponer los textos a manera de fuga, primero inglés sobre inglés, luego inglés sobre francés y así sucesivamente, en una especie de polilingüe y rabelaisiano fra Martino Campanaro, con grandes efectos orquestales (aunque siempre con la voz humana única y exclusivamente), y finalmente trabajaba Berio solamente con el texto en inglés (lo leía Cathy Berberian) filtrando ciertos fonemas, hasta que de todo ello resultó una auténtica composición musical, que es la que circula en forma de disco con el mismo título de Omaggio a Joyce, el cual nada tiene ya que ver con la transmisión, que era, en cambio, crítico-didáctica y comentaba las operaciones paso a paso (Eco, 1962).

Fue el mismo Umberto Eco quien despertó el interés de Berio por los trabajos de James Joyce y es aquí donde encontramos una afinidad con sus trabajos, que podrían ser considerados también como una obra abierta, especialmente su novela *Finnegans Wake*. Joyce utilizaba múltiples recursos tales como el uso de otras lenguas, la ironía y las ideas políticas, que en su obra eran como una serie de “capas” prestándose a diferentes interpretaciones por parte del lector y que sirvieron de inspiración para los trabajos de composición de Berio.

Glenn Watkins, en su texto *Soundings: Music in The Twentieth Century*, comenta: “Berio extrajo textos de Joyce y nadie pudo capturar las premisas de las novelas de Joyce más que Berio, ya que este investigó de forma exhaustiva la idea de las palabras con su significado y fonética” (Watkins, 1988).

Joyce además tuvo acercamientos a la música y utilizaba algo del lenguaje musical para escribir sus obras, como lo menciona Arthur Nestrovski en su texto *Joyce's Critique of Music*:

La obra de Joyce comprende un enorme valor musical, adaptación de lenguajes de composiciones para el desarrollo de sus propias técnicas de redacción. Las alusiones musicales se encuentran insistentemente en novelas como *Chamber Music* y *Finnegans Wake*. La imagen de los músicos y la evolución de sus vidas se encuentran en sus obras (Nestrovski, 1991, pp. 4-6).

En el libro *Finnegans Wake*, por ejemplo, encontramos numerosas palabras “inventadas” por Joyce que hacen que el sentido de una frase cambie o se altere dependiendo de la interpretación que le dé el lector a la misma.

## Ejemplo 1

### Versión español:

Pero, la pura verdad, Blankdeblank, deus ex machina, lápida de Barnstaple, por mortisección o vivisutura, agrietada o recompuesta, un isaacjackmaniano mauromamoncete milesio, cuán accountibus de su parte, ¿masbleu?

¿La emprendió con él para hacer un escarmiento (a juzgar por lo que diagnosticaron de él lobos de mar como Rurie, Thoath y Cleaver, esos tres duros corazones, Orion de los orgiastas, Meereschal MacMuhum, el mismísimo padre, el producto de los extremos resultando en sus dos cocidos, como puede ocurrirle a cualquiera), el más bruto de los leguleyos, con el campeón de la princesa en nuestra archidiócesis, llamado a los recortes de Clio, que el cronista de las caballerías es sospechoso de haber escamoteado, pues los antiguos enlazan con los presentes conforme se extiende la humana cadena, y han hecho, hacen y harán de nuevo como John, Policarpo e Ireneo que testigoocularon ojo por ojo, mientras los monjes te venden a los arqueros o l'eau de livvyng fluye como todos los peces desde el puente Sarah, la incrédula y risúltima, antes de que la isaacaran de su error, con su balbuciente extorrear a su monólito interior? ¿Igual que Perrichon con Bastienne o el pesado Humph con Ariane? ¿Qué dijiste danzante *dulcisamica*? La dulce agua del padre blanco que traspone la cancela de las lágrimas.

El mar de Mármara le murmura al oído a la mente, cual roca desmapada, evasiva alga. Sólo el redaño conoce su enésimo nombre, Hocus Crocus, Esquilocus, Finnfinn *el Vago*, ¡cuántos enemigos! ¡Acaso no te viene todo de popa, figapurezas, tal cual la tele tira de tela largo tiempo después de ptelemeizarse y sardanapalarse? Recordaréis bien los cargos, aunque no las alternativas; apuesto a que es Gihger Jane, más vieja que la costilla de Adán, que no paramos de encontrárnosla, *par Mahon même*, en cicloanalismo, de espacio a espacio, tiempo tras tiempo, en varias fases de escritura y en varias poses de escultura. ¡Ola, ultramarinos! ¡Marduk! ¡Defended al Rey! Muchas baladronadas pero con voz queda, que es muy acutángulo, él, cuyo sombrero es un torreón del tamaño del espiriforme moño de su dama, aunque a veces está mona, allí en sus reales, mientras, de facto factor del difunto, cuando él le da la ven(i)a es el mejor be-rrítano de toda Escaldinavia. (Que no tardaremos en oírlo, no.) Porque ahora, por fin, está Longabed a punto de irse, ese superhombre, príncipe de Bunnicombe, *el Azotacalles*, floripáter de florecillas que florvolotean con sus flamíferas flores. Artho es el nombre del héroe, enguanteletado chapelucitore, asesino de las sombras de nuestras vidas.

¡Prendedle! ¡Quieto!

¡Pero, destrípate, Terrón!

## Versión inglés:

But, vrayedevraye Blankdeblank, god of all machineries and toimestone of Barnstaple, by mortisection or vivisuture, splitten up or recompounded, an isaac jacquemin mauromormo milesian, how accountibus for him, moreblue? Was he pitssched for an ensemple as certain have dognosed of him against our seawall by Rurie, Thoath and Cleaver, those three stout sweynhearts, Orion of the Orgiasts, Meereschal Mac–Muhun, the Ipse dadden, product of the extremes giving quoti — dients to our means, as might occur to anyone, your brutest layaman with the princest champion in our archdeaconry, or so yclept from Clio's clippings, which the chroncher of chivalries is sulpicious save he scan, for ancients link with presents as the human chain extends, have done, do and will again as John, Poly-carp and Irenews eye-to-eye ayewitnessed and to Paddy Palmer, while monks sell yew to archers or the water of the livvying goes the way of all fish from Sara's drawhead, the corralosome, to Isaac's, the lauphed butt one, with her minnelisp extorreor to his moanolothe inturned? So Perrichon with Bastienne or heavy Humph with airy Nan, Ricqueracqbrimbillyjicqueyjocqjolicass? How sowesthow, dullcisamica? A and aa ab ad abu abiad. A babbel men dub gulch of tears.

The mar of murmury mermers to the mind's ear, uncharted rock, evasive weed. Only the caul knows his thousandfirst name, Hocus Crocus, Esquilocus, Finnfinn the Faineant, how feel full foes in furrinarr! Doth it not all come aft to you, puritysnooper, in the way television opes longtimes offer when Potollomuck Sotyr or Sourdanaplous the Lollapaloosa? The charges are, you will remember, the chances are, you won't;bit it's old Joe, the Java Jane, older even than Odam Costollo, and we are recur-rently meeting em, par Mahun Mesme, in cycloannalism, from space to space, time after time, in various phases of scripture as in various poses of sepulture. Greets Godd, Groceries! Merodach! Defend the King! Hoet of the rough throat attack but whose say is soft but whose ee has a cute angle, he whose hut is a hissarlik even as her hennin's aspire. And insodaintily she's a quine of selm ashaker while as a murder of corpse when his magot's up he's the best berrathon sanger in all the aisles of Skaldignavia. As who shall hear. For now at last is Longabed going to be gone to, that more than man, prince of Bunnicombe of wide roadsterds, the herblord the gillyflowrets so fain fan to flatter about. Artho is the name is on the hero, Capellisato, shoehanded slaughterer of the shader of our leaves.

Attach him! Hold!  
Yet stir thee, to clay, Tamor!

## Ejemplo 2

Versión español:

	<p>Vean, vean, el cartapacio de los Porter, con anotaciones al margen izquierdo a cargo de Jerry, y al derecho de Kevin, hasta que les dio por cambiar de lado, y notas a pie de página de la mano de la mismísima Isobel.</p>	
	<p>Puesto que estamos donde estamos, allá que vamos con nuestros deberes sobre la natural liza divina, et coetera.</p>	UNDE ET UBI
<p><i>A ese cara de torta peluda, baldón de Irlanda.</i></p>	<p>A quien le toque que vaya. Pero, ¿qué sé yo dónde puede estar la jarra de cerveza? Que me la cargo, dice el encelador.<sup>1</sup></p>	SIC
<p><i>A pesar revista.</i></p>	<p>Whence. Variación izquierda de emparedado. To where. En la Long Livius Lane, pasado Mezzofanti y cruzando Lavatory Square, subiendo por Tycho Brache Crescent,<sup>2</sup> rodeando por Berkeley Alley, después de Gaingsborough Carfax, a la altura de Guido d'Arezzo's Gadeway y entrando por New Livius Lane, hasta donde nos entretuvimos al fulminarnos con la mirada. El roundpoint del viejo Vico. Pero con la bici, ¿eh, macho? Y, natural, simple, servil, filial. El matrimonio de Manton que se beneficiaba a la Priscilla, besuqueando los mofletes de esa</p>	ITINERARIO IMAGINABLE DESDE LO PARTICULAR A LO UNIVERSAL
<p><i>Do, re, mi, fa, sol, latido, sal (y vuelves a entrar).</i></p>		

<sup>1</sup> Bobadas, pura farfulla de su acento gaélico. Si el viejo Herodes, con su Cromwell's Eczema, hubiese ido a por mí como él me ganguea que sé yo qué de las azules Canarias, ya llevaría yo nueve meses de barrilón.

<sup>2</sup> Mater Mary Mercerycordial de los Goteantes Pezones, menuda leche.

Versión inglés:

	AS WE THERE ARE WHERE ARE WE ARE WE	UNDE ET UBI.
	THERE FROM TOMTITOT TO	
	TEETOOTOMTOTALITARIAN. TEA TEA TOO OO.	
<i>With his broad and hairy face, to Ireland a disgrace.</i>	WHOM WILL COMES OVER. WHO TO CAPS	SIC.
	EVER. AND HOWELSE DO WE HOOK OUR HIKE TO	
	FIND THAT PINT OF PORTER PLACE? AM SHOT, SAYS	
	THE BIG-GUARD. <sup>1</sup>	
<i>Menly about peebles.</i>	WHENCE. QUICK LUNCH BY OUR LEFT,	IMAGINABLE
	WHEEL, TO WHERE. LONG LIVIUS LANE, MID	ITINERARY
	MEZZOFANTI MALL, DIAGONISING LAVATERY	THROUGH
	SQUARE, UP TYCHO BRACHE CRESCENT, <sup>2</sup>	THE
	SHOULDERING BERKELEY ALLEY,	PARTICULAR
	QUERFIXING GAINSBOROUGH CARFAX,	UNIVERSAL.
<i>Don't retch meat fat salt lard sinks down (and out).</i>	UNDER GUIDO D'AREZZO'S GADEWAY, BY NEW	
	LIVIUS LANE TILL WHERE WE WHILED WHILE WE	
	WHITHERED. OLD VICO ROUNDPOINT. BUT FAHR,	
	BE FEAR! AND NATURAL, SIMPLE, SLAVISH, FILIAL.	
	THE MARRIAGE OF MONTAN WETTING HIS MOLL	
	WE KNOW, LIKE ANY ENTHEWSYASS CUCKLING A	
	HOYDEN <sup>3</sup> IN HER ROUGEY	

<sup>1</sup> Rawmeash, quoshe with her girlic teangue. If old Herod with the Cormwell's eczema was to go for me like he does Snuffler whatever about his blue canaries I'd do nine months for his beaver beard.

<sup>2</sup> Mater Mary Mercerycordial of the Dripping Nipples, milk's a queer arrangement.

En los ejemplos anteriores, tomados de *Finnegans Wake*, las sílabas se transforman y pueden tomar diferentes significados al agregarles u omitir las letras entre paréntesis. Es como si la sílaba fuera más importante incluso que la palabra. La onomatopeya también ocupa un lugar importante a lo largo de todo el libro. De la misma manera las palabras se funden o se separan dependiendo del sentido que se les quiera dar y por eso algunas están unidas y no hay separación de espacios o signos de puntuación entre ellas. Al combinar palabras, Joyce logra que los significados cambien o incluso, que no haya significados, que el lector se pueda olvidar de la palabra en sí, para pensar más en el todo, en la idea general del libro. Las palabras se transforman y evolucionan como ha evolucionado la lengua a través de la historia.

El escritor suizo, Jacques Mercanton, dice a propósito de Joyce:

Y se sabe hasta qué punto Joyce es músico y hasta dónde hace pasar en las palabras un fluido musical, hasta dónde les da una densidad sonora que ni siquiera sospecharon los simbolistas de la época wagneriana: se sabe hasta qué punto él es poeta hasta en las partes más voluntariamente secas de su obra (Mercanton, 1993, p. 5).

Sobre *Finnegans Wake*, específicamente, anota: “El libro es escrito como una partitura: unas partes lentas, otras rápidas: cada una de ellas tiene su ritmo, como cada hora de la jornada del hombre. Las sílabas, las palabras se responden y se llaman” (Mercanton, 1993, p. 6).

Se pueden relacionar entonces la *Sequenza I* de Berio y *Finnegans Wake* de Joyce desde el punto de vista de la obra abierta. Para Berio, sus composiciones no están del todo terminadas, el intérprete puede aportar desde su experiencia y cada obra es un universo independiente que se transforma constantemente. Joyce por su parte, al realizar estos juegos de palabras y significados, hace que sea el

lector el que le dé su propia perspectiva a la lectura y cree él mismo su universo. Con la *Sequenza I* de Berio puede ocurrir lo mismo, pues su lenguaje contemporáneo se presta para muchas interpretaciones y en este caso no es sólo el flautista el que le da el sentido, sino también el oyente. Las agrupaciones de notas no necesariamente forman frases predeterminadas, así como las palabras y las frases de la obra de Joyce.

### 3 LAS SEQUENZAS

Según el Diccionario Harvard de la música, una secuencia es la repetición de una frase de melodía (secuencia melódica) y/o una progresión armónica (secuencia armónica) a diferentes alturas, en la que la sucesión de alturas suben o bajan con arreglo a los mismos o similares intervalos. En una secuencia melódica (en contraposición a imitación), la repetición tiene lugar dentro de una sola voz. Una melodía puede transportarse exactamente, conservando su contenido melódico preciso y provocando probablemente con ello un cambio de tonalidad, o la secuencia puede proceder diatónicamente, con lo cual la melodía conserva sólo su perfil general y permanece en la misma tonalidad.

En el cuadernillo del disco “*Berio Sequenzas*”, grabado por el Ensemble InterContemporain, se introducen las *Sequenzas* así:

Dentro de las obras compuestas durante la segunda mitad del siglo XX, las *Sequenzas* de Luciano Berio se clasifican como unas de las más importantes.

Berio trabajó durante cuarenta años en este ciclo de piezas para instrumentos solistas que forman una “obra en proceso” excepcional...

El establecimiento de vínculos de una partitura con otra, la prolongación por la variación, los efectos espejo más diversos son típicos del estilo de Berio, por lo cual se puede concebir toda la producción como una inmensa “obra en progreso”, siendo las *Sequenzas* el corazón de esta obra.

Las trece *Sequenzas* presentadas aquí, las cuales fueron compuestas de la mano con los intérpretes a quienes fueron dedicadas, hacen uso de una gran variedad de posibilidades técnicas propias de cada instrumento, convirtiéndolas en piezas de gran virtuosismo y dificultad...

Lejos de querer presentar, de manera superficial un simple manejo técnico, Berio quiere hacer del virtuosismo técnico e intelectual la unión decisiva entre la idea de la composición y el artista-intérprete. En su texto de presentación, describió este “diálogo” necesario y constante entre el intérprete y su instrumento de manera muy pertinente: “Los mejores solistas de nuestra época, modernos por su inteligencia, la sensibilidad y la técnica, son aquellos que saben evolucionar en una perspectiva histórica muy amplia y resolver las tensiones entre la creatividad de ayer y la de hoy utilizando su instrumento como medio de búsqueda y de expresión. (Burk, 1998, p. 2).

Para cada una de estas *Sequenzas*, el escritor italiano Edoardo Sanguineti escribió un poema, el cual puede recitarse en concierto como una breve introducción. “Al entregarle sus textos al compositor, el poeta le dice: ‘Incipit sequentia sequentiarum, quae est musica musicarum secundum Lucianum’. Así empieza la secuencia de las secuencias, que es la música de las músicas, según Luciano”. (Burk, 1998, p. 7).

En la presentación del disco grabado por el Ensemble InterContemporain y lanzado en 1998, donde se encuentran por primera vez todas las *Sequenzas* grabadas, Berio hace una introducción general sobre cada una de ellas:

El título Sequenza común a las piezas presentadas aquí, remite a un principio estructural: estas piezas están casi siempre construidas a partir de una secuencia de campo armónico del cual se derivan las otras funciones musicales, caracterizadas de manera extrema. En casi todas las Sequenzas se encuentra mi intención de precisar y de desarrollar en el plan melódico, un discurso esencialmente armónico, lo mismo que de sugerir (sobre todo cuando se trata de instrumentos monódicos, ya sea la flauta, el oboe, el clarinete, el fagot, el saxofón, la trompeta o el trombón) una polifonía, basada en parte en la rapidez de transición entre los diferentes caracteres y en su interacción simultánea. La polifonía es tomada aquí en un sentido metafórico de exposición y de superposición de modos de acción y de caracteres instrumentales diversos.

Además de profundizar en ciertos aspectos técnicos específicos, algunas veces busqué desarrollar musicalmente un diálogo entre el virtuoso y su instrumento, dissociando los comportamientos para luego reconstruirlos, transformados en unidades musicales. De ello tenemos un ejemplo en la Sequenza III para voz y en la Sequenza V para trombón, que también pueden escucharse y verse como un teatro de gestos vocales e instrumentales.

Entre los diversos elementos unificadores de las Sequenzas, el más evidente, el más exterior, es el virtuosismo. Tengo un gran respeto por el virtuosismo, aún si esta palabra a veces suscita sonrisas burlonas o evoca la imagen de un hombre elegante, un poco diáfano, de dedos ágiles y de cabeza vacía. (Berio, 1998, p. 39)

La serie completa de *Sequenzas* está organizada de la siguiente manera:

*Sequenza I* para flauta (1958)

*Sequenza II* para arpa (1963)

*Sequenza III* para voz femenina (1965)

*Sequenza IV* para piano (1966)

*Sequenza V* para trombón (1965)

*Sequenza VI* para viola (1967)

*Sequenza VII* para oboe (1969)

*Sequenza VIII* para violín (1976)

*Sequenza IX* para clarinete (1980) – *Sequenza IX b* para saxofón alto (1981)

*Sequenza X* para trompeta en Do y resonancia de piano (1984)

*Sequenza XI* para guitarra (1987-1988)

*Sequenza XII* para fagot (1995)

*Sequenza XIII* para acordeón “Chanson” (1995)

## 4 SEQUENZA I PARA FLAUTA SOLA

### 4.1 CONTEXTO HISTÓRICO

*“Y aquí comienza tu deseo, que es el delirio de mi deseo: la música es el deseo de los deseos”* (Edoardo Sanguineti).

En la *Sequenza I* se desarrolla, en el plan melódico, un discurso esencialmente armónico en constante evolución. Mi intención era la de sugerir una polifonía mediante una gran velocidad de transformación, de concentración y de alternancia entre los diversos motivos y caracteres sonoros. Los códigos de la época barroca permitían escribir una fuga a dos voces para una flauta sola. Cuando se escribe actualmente para instrumentos monódicos, la relación entre polifonía explícita e implícita, real y virtual está para reinventarse cada vez y es un punto central de la creatividad musical. La *Sequenza I* fue compuesta en 1958 para Severino Gazzelloni (Traducción del francés). (Berio, 1998, p. 41)

Esta pieza tiene una gran importancia dentro del repertorio flautístico contemporáneo, no solamente por ser la primera de toda la serie de *Sequenzas*, sino también porque se convirtió en una de las principales obras para este instrumento debido a su complejidad, despliegue virtuoso y a su notación espacial carente de compases y medida.

Dada su relevancia dentro del repertorio escrito para la flauta, ha llegado a ocupar un lugar entre las tres obras más importantes para flauta sola del siglo XX al lado de *Syrinx* de Claude Debussy y *Density 21.5* de Edgar Varèse. Se puede considerar como una pieza obligatoria para los flautistas y es incluida en numerosos concursos y festivales alrededor del mundo.

Berio tuvo una estrecha relación con el flautista Severino Gazzelloni, para quien escribió en 1957 un pequeño concierto, comisionado y estrenado por el mismo Gazzelloni, bajo la dirección de Boulez, y a quien dedicó también la *Sequenza I* para flauta.

La estructura general de la obra presenta ciertas características al ser escrita para un instrumento melódico, como repetición de patrones, gestos rítmicos y agrupaciones de notas, entre otras. La *Sequenza I* para flauta es única también porque está escrita de dos maneras: espacial y mensurada.

La edición de 1958 es proporcional, es decir, sin medidas de compás ni figuras rítmicas definidas como en las partituras convencionales. Su escritura se basa en unas pequeñas barras con tiempo metronómico establecido y una separación entre las notas que da una idea de su duración y ubicación dentro del tiempo y el espacio. Se podría decir que es una versión más libre porque el intérprete puede jugar un poco con el ritmo dentro de la estructura establecida por Berio. Sin embargo, no hay que caer en el error de tomarse tantas libertades, deformando la obra y alejándose del concepto del compositor convirtiéndola en una pieza totalmente diferente.

En un principio, la intención de Berio no era ésta precisamente. Él concibió la *Sequenza* con una métrica muy precisa y en una notación tradicional llena de detalles y con un ritmo específicamente escrito en un compás de 2/8. Pero según su asistente de la época, Benedict Weisser, para Gazzelloni fue difícil el montaje de esta partitura, así que Berio decidió reescribirla y su resultado fue la edición de 1958, conocida como la primera y que en realidad surgió con el fin de solucionar un problema interpretativo.

Posteriormente, en 1966, Berio mostró su inconformidad con las interpretaciones que se hacían de su obra y, aprovechando la grabación de ésta por parte del flautista francés Aurèle Nicolet, le escribió una carta al mismo donde le hacía saber sus consideraciones acerca del ritmo y la velocidad que no estaban siendo tenidos en cuenta lo suficiente y el porqué de esta notación. Le adjuntó además una transcripción de la primera línea en notación convencional para darle una idea de lo que quería transmitir.

Este es un aparte de la carta en cuestión:

Querido Aurèle, ... a propósito de la Sequenza, quisiera agradecerte, primero que todo, por tu grabación, la cual es muy virtuosa y sorprendente. Pero permíteme hacer algunos comentarios. Esta pieza ya ha sido grabada en varias ocasiones y, desafortunadamente, siempre, de una manera bastante imprecisa. Esta vez tengo la suerte de intervenir antes de que el disco sea prensado y tengo el privilegio de contar con una grabación hecha por un artista como tú; no quiero perder la ocasión de tener una ejecución que pueda servir de modelo y de referencia a otros intérpretes. En tu grabación hay un malentendido: tiene que ver con las proporciones de los tiempos y las velocidades. Realmente la cuestión no es un tanto de un tempo lento o rápido sino – una vez escogido el tempo – de las proporciones de las duraciones. Sucede como consecuencia, que se debe escoger un tempo (yo indiqué MM 70, que hay que interpretar de una manera un poco flexible) que permite respetar las proporciones de la duración. Es verdad que estas proporciones, a causa del tipo de notación utilizado, serán siempre un poco aproximadas. Pero yo escogí esta notación “proporcional” solamente para permitir un cierto acomodamiento del intérprete, en los pasajes extremadamente densos y rápidos. Cada flautista puede entonces adaptar el grado de velocidad, pero siempre guardando las proporciones indicadas... (Folio & Brinkman, 2007, pp. 13, 14).

Por estas razones, en 1992 Berio presentó una versión nueva, la cual contaba con una figuración rítmica convencional, con la intención de que los flautistas logran hacer una interpretación más exacta. Esta versión no era igual a sus primeros bocetos, fue más bien un híbrido entre estos y la versión proporcional, buscando simplificar los ritmos y hacerlos más accesibles a los flautistas. Sin embargo, aunque el ritmo está escrito de manera convencional y exacta, tampoco tiene barras de compás, lo cual la diferencia de los primeros bocetos que estaban en 2/8.

En una entrevista con el flautista Robert Dick en 1992, Berio anotó:

En el tiempo en el que escribí la Sequenza I, en 1958, consideré la pieza tan difícil para el instrumento que no quise imponer al flautista unos patrones específicos de ritmo. Quería que éste usara la música como un vestido y no como una camisa de fuerza. Pero como resultado, hasta los buenos intérpretes se estaban tomando libertades que no tenían ningún sentido, tomando la notación espacial casi como un pretexto para la improvisación. Ciertamente, alguna clase de flexibilidad es parte de la concepción de este

trabajo. Pero la velocidad general, la cantidad de saltos de registro, el hecho de que todos los parámetros estén constantemente bajo presión, brindará automáticamente una sensación de inestabilidad, una apertura que es parte de la cualidad expresiva de la obra – una forma de “obra en progreso” si se quiere. (Folio & Brinkman, 2007, p. 15).

El encargado de realizar la transcripción fue el asistente de Berio, Paul Roberts, quien a propósito del proceso contó que los primeros bocetos de la *Sequenza I* utilizaban ritmos muy estrictos y estaba escrita en 2/8. Incluso el estreno por parte de Gazzelloni se realizó utilizando esa partitura original. Al revisar esta versión y volver a la mensurada en 1992, con los cambios realizados para facilitar su lectura, Berio tal vez logró el objetivo que se trazó en un principio.

A continuación se muestra la diferencia entre la primera línea de las dos versiones de la *Sequenza* y el primer boceto que no fue editado.

Ejemplo 3. Transcripción del manuscrito de Berio encontrado en la carta a Nicolet (1966)



Ejemplo 4. Edición de 1958 (espacial)



### Ejemplo 5. Edición de 1992 (mensurada)



Con respecto a estas dos ediciones, se han generado muchas opiniones contrarias a lo largo de la historia. Algunos flautistas prefieren utilizar la versión de 1958 porque sienten que ésta les da más libertad y tiene un fraseo más natural que se va desarrollando gracias a la notación espacial. Otros en cambio argumentan que la versión de 1992 es más exacta y se acerca más a lo que el compositor estaba buscando en términos de exactitud en el ritmo.

Una recomendación que hacen algunos profesores es tener en cuenta las dos partituras al momento de abordar la obra para tener más claridad e información. Es una buena idea tener la edición espacial como edición de cabecera y remitirse a la mensurada en caso de dudas con respecto a la duración de alguna nota o pausa.

## 4.2 OBSERVACIÓN MELÓDICO-DINÁMICA

La *Sequenza I* es una obra de contrastes, que tiene momentos de desesperación y se podría decir casi de esquizofrenia, donde el intérprete además de transmitir este carácter, debe hacer uso de un gran virtuosismo por su velocidad y cambios de registros y dinámicas. Y así como se exalta, se calma, llegando a momentos de tranquilidad donde demuestra un lirismo y una delicadeza sorprendentes.

Si se suprimen las notas repetidas en la primera línea de la obra, nos encontramos con las 12 notas de la escala cromática (Ejemplo 6). A propósito, las investigadoras Irna Priore y Claudia Anderson opinan que este es un elemento unificador de la obra al volver en determinados momentos (Anderson, 2004, p. 12).

Ejemplo 6.



La unidad de medida en la edición espacial es de 70 pulsos por minuto M.M (Metronomo de Mälzel). Cada unidad está identificada por una pequeña línea vertical sobre las dos últimas líneas del pentagrama; dichas líneas verticales sugieren que las notas escritas entre ellas deben incorporarse dentro de esa unidad de tiempo. A esto lo llamaremos **unidad espacial** en el desarrollo de este capítulo. (Ejemplo 7).

## Ejemplo 7.

Unidad Espacial

70 M.M.

*sfz* — *ff* — *ff* — *mf* — *ff* > *mf* — *p*

En la edición mensurada, el pulso es de Negra=70; la diferencia consiste en que en las notas con calderón la duración es especificada en segundos.

Para la siguiente descripción, además de los ejemplos, es importante la observación de los anexos:

Anexo A: Partitura Sequenza (versión espacial 1958).

Anexo B: Partitura Sequenza (versión mensurada 1992).

Anexo C: Gráfica de dinámicas.

Anexo D: Gráfica de densidad rítmica no mensurada.

## Efectos de técnicas extendidas

Llaves percutidas

Frullato

Multifónicos

## **Motivos principales**

Motivo 1: “ Intervalo corto-salto-pausa”

Motivo 2: “Nota larga”: Puede variar en su duración, aparece en armónicos o multifónicos y en todas las dinámicas.

Motivo 3: “Apoyatura compuesta”

Motivo 4: “ Secuencia de notas ininterrumpidas”

La obra está dividida en cuatro grandes partes separadas por pausas y cambios de carácter:

**Parte 1:** Sistema 1 – 7 (Introducción)

**Parte 2:** Sistema 8 – 15 (Sección lenta)

**Parte 3:** Sistema 16 – 35 (Sección rápida)

**Parte 4:** Sistema 35 – 46 (Conclusión)

En la partitura de la edición espacial (anexo A) se destacan entre un círculo las variaciones del motivo.

En el lado derecho se numeran los sistemas para relacionar los ejemplos más fácilmente.

### **- Parte 1.**

La primera parte es la introducción del motivo principal de la obra. Siempre consiste en un intervalo descendente seguido inmediatamente de un salto ascendente y una pausa que puede ir algunas veces después de un segundo

intervalo descendente; a este motivo lo llamaremos Motivo 1: “ intervalo corto-salto-pausa”. Este motivo se presenta claramente dos veces en el sistema 1 y en el sistema 4 de la introducción (sistemas1-7). Y parece ligeramente modificado en el segundo sistema de la primera parte.

#### Ejemplo 8. Motivo 1

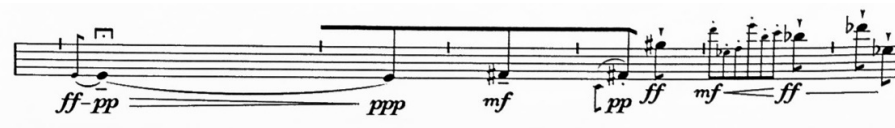


Sistema 1

En el tercer sistema (ejemplo 9) se encuentra la primera nota con calderón; a este motivo melódico lo llamaremos Motivo 2: “Nota larga” que puede variar en su duración y generalmente se presenta en dinámica *piano*. Generalmente este segundo motivo contrasta con el primer motivo mencionado en el primer sistema de la obra. En este caso tiene un cambio de *ff* a *pp* escrito como una apoyatura y que al disminuir hasta un *ppp* marca un cambio significativo con respecto a los sistemas anteriores (ver gráfica de Dinámica). En la interpretación de la obra, este motivo es el más *piano* de la primera parte.

Al final del tercer sistema la dinámica vuelve a aumentar y aparece la primera apoyatura larga de seis notas que trae de vuelta el carácter del principio. A este motivo lo llamaremos Motivo 3: “Apoyatura compuesta”. Este motivo puede comprender entre dos y diez notas dentro de una unidad espacial, y en ocasiones estar en *frullato*.

Ejemplo 9. Motivo 2: “Nota larga” (mi grave), Motivo 3: “Apoyatura compuesta”



Sistema 3

El sistema 4 (ejemplo 10) comienza con un carácter más lírico en un rango dinámico entre *pp* - *mf*. Aparece por primera vez el *frullato* en una apoyatura de cuatro notas y hacia el final del sistema reaparece el Motivo 1: “intervalo corto-salto-pausa” con unas ligeras variaciones interválicas pero conservando la misma distancia, articulación y dinámica (ejemplo 11).

Ejemplo 10.



Sistema 4

Ejemplo 11. Motivo 1: “Intervalo corto-salto-pausa”



Final del sistema 4 y principio del sistema 5

En los sistemas 5 y 6 predominan las notas largas con cambios súbitos de dinámicas y se encuentra más densidad rítmica que marca el final de la primera sección (ver gráfica de Densidad rítmica). A este grupo de células rítmicas rápidas e incisivas con notas muy cortas y articuladas lo llamaremos Motivo 4: “Secuencia de notas ininterrumpidas”, que pueden aparecer *frullato* o multiplicadas por cuatro

con el signo (...) escrito encima de las cabezas de nota (ver ejemplo 16).

Ejemplo 12.



Sistema 5



Sistema 6

## - Parte 2

La segunda parte comprende desde el sistema 8 hasta el final del sistema 15 y se identifica por un cambio de carácter más lírico y calmado. En el anexo A: Partitura de la *Sequenza I*, se observa la predominancia del color verde, que marca una gran diferencia de esta sección con respecto a la anterior, no solamente por el uso constante del Motivo 2: Nota larga, sino por la poca densidad rítmica no mensurada, haciendo de esta parte la más lenta de la obra.

Comienza con notas largas en *pp* y *ppp* y a medida que avanza el ritmo se va intensificando y las dinámicas cambian entre nota y nota. Inicia con un re grave en *ppp*, casi inaudible, que después de dos notas, sorprende con un do grave en *sf*, seguido de otra nota larga en *pp diminuendo*. En los siguientes sistemas se repite esta frase con una variación en las dinámicas y los intervalos. Cabe resaltar que en esta sección lenta se emplea el Motivo 3: “Apoyatura compuesta” en los sistemas 9, 10, 11, 13 y 14 pero a diferencia de la primera sección siempre aparece ligado y *piano*. El único momento de más densidad rítmica no mensurada ocurre en el sistema 13 con la aparición del Motivo 4: “Secuencia de notas

ininterrumpidas”, con un máximo de seis notas dentro de una unidad espacial (Ver ejemplo 13, y Anexo A, sistemas 8-15)

Ejemplo 13.



Sistema 8

Sistema 9

### - Parte 3

Esta sección es la más rápida y la más contrastante de la obra, (observar anexos C y D). Se perciben grandes cambios de densidad rítmica y constantes variaciones dinámicas.

Comienza en el sistema 16 y va hasta la mitad del sistema 35. Inicia con las mismas notas del primer motivo en diferentes registros y con un ritmo más lento que el original (ejemplo 14), seguido por el Motivo 1, con diferentes intervalos (ejemplo 15) del cual se desprende el Motivo 4: “Secuencia de notas ininterrumpidas” en los sistemas 17 y 18 donde se incrementan la velocidad, la cantidad de notas y la dinámica, utilizando primero el efecto de cuadruplicar cada nota y terminando con un *frullato* para detenerse súbitamente (ejemplo 16). Después de este pasaje hay una transición a una sección más calmada con el Motivo 2: “Nota larga”, con una duración de cuatro sistemas aproximadamente. En el sistema 21 se encuentra el primer armónico de los cuatro que aparecen en toda la obra, utilizado para darle un color diferente a una nota larga (ejemplo 17).

Ejemplo 14. Motivo



Musical notation for Ejemplo 14, Motivo. The notation is on a single staff. It begins with a forte (*ff*) dynamic, followed by a piano (*p*) section, and then a section with forte (*f*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The melody is characterized by a long, sweeping line that spans across the measures.

Sistema 16



Musical notation for Ejemplo 14, Motivo. It shows a single staff with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Ejemplo 15. Motivo 1



Musical notation for Ejemplo 15, Motivo 1. The notation is on a single staff. It begins with a forte (*ff*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody is characterized by a series of eighth notes and quarter notes.

Sistema 17

Ejemplo 16.



Musical notation for Ejemplo 16. The notation is on a single staff. It begins with a forte (*ff*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and then another forte (*ff*) dynamic. The melody is characterized by a series of eighth notes and quarter notes.

Sistema 17



Musical notation for Ejemplo 16. The notation is on a single staff. It begins with a forte (*ff*) dynamic, followed by a *molto* dynamic. The melody is characterized by a series of eighth notes and quarter notes.

Sistema 18

Ejemplo 17.

Musical notation for Sistema 21. It features a long melodic line on a five-line staff. The line begins with a dynamic marking of *pp* and *sfz*. It then moves to *pp* and finally to *pppp*. The notation includes a flat sign (b) and a fermata-like symbol at the end.

Sistema 21

En el sistema 23 se observa un incremento del ritmo utilizando el Motivo 4 que conduce a un pasaje de *frullato* en el sistema 24 seguido de los Motivos 2 y 3. En esta sección se observa que el paso de un motivo a otro es más rápido y más continuo (ver ejemplo 18).

Ejemplo 18.

Musical notation for Sistema 22. It shows a melodic line on a five-line staff. The dynamics are marked as *p*, *pp*, *mf*, and *mf*.

Sistema 22

Musical notation for Sistema 23. It shows a complex melodic line on a five-line staff. The dynamics are marked as *pp*, *mf*, *pp*, *f*, and *mf*.

Sistema 23

Musical notation for Sistema 24. It shows a complex melodic line on a five-line staff. The dynamics are marked as *sfz*, *ppp*, and *sfz*.

Sistema 24

Los siguientes sistemas son un retorno al carácter calmado con algunas pequeñas irrupciones que recuerdan el Motivo 1.

En la parte central de esta sección, en los sistemas 29 y 30, Berio utiliza por primera vez un trémolo como pedal en notas de la primera octava en *ppp*, detenido por notas cortas en la segunda octava con *sf*, creando un efecto que da la sensación de dos voces (ejemplo 19).

Ejemplo 19.

Sistema 29

Sistema 30

Al final del sistema 30 aparece la primera célula del Motivo 1 (ejemplo 20); continúan protagonizando esta sección el *frullato* y el *trémolo* y se aumentan la dinámica y la velocidad. Para concluir el sistema 31 se repite la primera célula del Motivo 1 y continúa el crescendo que desencadena en un pasaje de *frullato* en el registro grave interrumpido solamente en dos ocasiones por dos notas que utilizan el efecto de llaves percutidas creando de nuevo la sensación de dos voces. Finalmente empieza a disminuir hasta llegar a un *pp* terminando con un *trémolo* de llaves percutidas concluyendo de esta manera la tercera parte de la obra.

Ejemplo 20. Motivo 1 (primera parte)

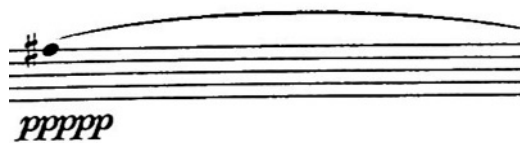
Sistema 30

#### - Parte 4

Esta sección tiene un nuevo cambio de carácter, que se hace evidente por el uso del Motivo 2 y por la dinámica *piano* en todos sus matices, desde *p* hasta *ppppp*, interrumpido solamente en unas cuantas ocasiones por algunos acentos y *sf.* (Ver Anexos A y C).

Inicia con la nota más *piano* de toda la obra en *ppppp* (ejemplo 21) y continúa con un pasaje largo dentro de este mismo carácter que se extiende hasta el comienzo del sistema 42 y donde predominan las notas largas en dinámicas *piano*.

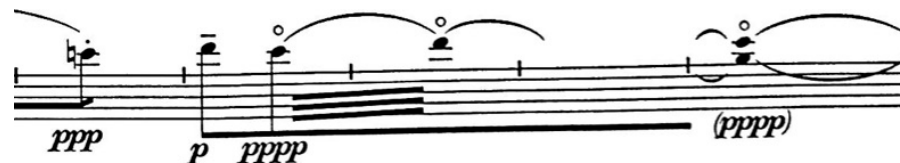
Ejemplo 21.



Sistema 35

En esta sección más conclusiva, aparecen nuevos efectos: armónicos combinados con trémolos, multifónicos (ejemplo 22) y frullato (ejemplo 23) que dan una sensación de más eco o lejanía del Motivo 2.

Ejemplo 22.



Sistema 37



Sistema 38

Ejemplo 23.

Sistema 40

En el sistema 42 (ver ejemplo 24) el tempo disminuye y aunque se encuentran algunos adornos (Motivo 3) que deben ser ejecutados con gran agilidad, no se pierde la tranquilidad de la parte anterior. Aquí encontramos un rango un poco más amplio en la dinámica, pero siempre vuelve al *piano*.

Ejemplo 24.

Sistema 42

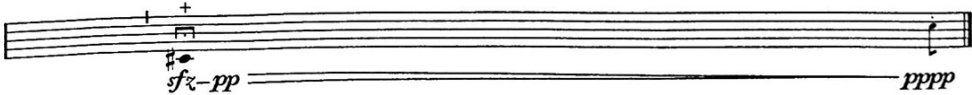
En el sistema 44 (ejemplo 25) el tempo aumenta de nuevo sin cambiar el carácter de la sección. Hay un pasaje que utiliza *frullato* y cuadriplica las notas pero todo dentro de un registro piano que tiende a disminuir.

Ejemplo 25.

Sistema 44

En el último sistema, un do sostenido grave comienza con un *sfz* acompañado por llave percutida e inmediatamente disminuye hasta un *pppp* y termina en un do medio corto y seco casi inaudible, finalizando la obra.

Ejemplo 26.



Sistema 46

## CONCLUSIONES

Después de realizar este estudio de la *Sequenza I* para flauta sola de Luciano Berio podemos comprender mejor la obra partiendo desde el contexto histórico que influyó en la composición de la misma. Al conocer el entorno y la vida del compositor, podemos asumir la obra con más elementos que nos ayuden a la interpretación.

Es importante tener en cuenta la influencia de Joyce en la obra para saber que aunque hay cierta libertad en la interpretación, planteada por el mismo Berio en la notación y los efectos compositivos, también se debe tener cierto rigor al interpretar la partitura sin alejarse demasiado de lo que en ella se pide al intérprete.

La *Sequenza I* de Berio, a pesar de ser dramática por momentos, pareciera siempre querer hacer alusión a un estado de ánimo más tranquilo y meditativo a medida que se desarrolla cada sección; al final concluye con este objetivo: la calma, representada en dinámicas *ppppp* y el uso constante del motivo 2 dejando al oyente en un estado más sereno.

Como se mencionó anteriormente, se tiende a creer que la obra tiene un carácter muy dramático y de mucha fuerza. Al observar los dos colores que se utilizaron para representar los caracteres contrastantes en la partitura se observa que hay más partes de color verde que representan calma y se puede concluir que en realidad la fuerza de la obra proviene de los múltiples contrastes y efectos que utiliza el compositor para crear su atmósfera.

La obra utiliza un rango muy amplio de dinámicas, que se alternan muy rápidamente, lo que exige del intérprete un gran dominio de la técnica, pues el virtuosismo ya no solamente depende de la velocidad de los pasajes; sin embargo, es más utilizado el rango de dinámicas que tienden hacia el *piano*, que las que van hacia el *forte*.

El intérprete debe buscar entonces la parte extra más subjetiva y abstracta que le permita transmitir estos “personajes” o caracteres contrarios al oyente, haciendo uso de la imaginación y de la expresión, logrando así el objetivo de la obra abierta.

## BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Claudia (2004). *Flute talk*. En: Instrumentalist Publishing Company. Vol. 24, No.2.

Berio, Luciano (1958). *Sequenza per flauto solo*. Milán: Ed. Suvini Zerboni.

Eco, Umberto (1962). *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta.

Halfyard, Janet K. (2007). *Berio's Sequenzas: Essays on performance, composition and analysis*. Edited by Burlington: Ashgate.

Joyce, James (1982). *Finnegans Wake*. Paris: Gallimard.

Palacios, Susana (2009). *Sequenza I Luciano Berio: Contexto histórico y búsqueda de una interpretación*. Bogotá: Universidad Javeriana.

Randel, Michael (1986). *Diccionario Harvard de Música*. Versión española de Luis Carlos Gago.

Schwartz, Elliot & Godfrey, Daniel. *Music since 1945: Issues, Materials and Literature*. Belmont: Wadsworth, 1993.

Watkins, Glenn (1995). *Soundings Music in the Twentieth Century*. Schirmer Wadsworth.

## **Bibliografía Complementaria**

Argos Vergara (1991). *Enciclopedia Larousse de la Música*.

Joyce, James (2005). *Ulises*. Losada: Buenos Aires.

Sadie, Stanley (Ed.). (1995). *The New Grove Dictionary of music and Musicians*. London: Macmillan Publishers.

Sadie, Stanley (Ed.). (2000). *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Akal.

## DISCOGRAFÍA

Cherrier, Sophie (1998). *Luciano Berio, Sequenzas*. Ensemble Intércontemporain. Deutsche Grammophon.

García, Sara. Luciano Berio, *Sequenza I* para flauta sola. Disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=m7dZOUroBRc&feature=youtu.be>

Nicolet, Aurèle (1991). *Luciano Berio, Circles, Sequenza I, Sequenza III, Sequenza V*.

## **ANEXOS**

### **Anexo A. Partitura (edición espacial)**

En la partitura se destacan entre un círculo las variaciones del motivo, el cual puede verse modificado rítmica o melódicamente.

Las primeras notas señaladas en rojo son las doce notas de la escala cromática que se exponen todas en la primera frase.

Las líneas magenta y verde indican los dos caracteres contrastantes, siendo el magenta el carácter agresivo y exaltado, y el verde el carácter lírico y calmado.

En el lado derecho se numeran los sistemas para facilitar la búsqueda de los ejemplos.

## **Anexo B. Partitura (edición mensurada)**

## Anexo C. Gráfica de Dinámicas

En un principio, cuando se aborda la obra, la tendencia es creer que posee mucha fuerza dramática lograda a través de la dinámica, sin embargo, al analizar más a fondo las dinámicas, se encuentra que la fuerza reside en los cambios abruptos y en los contrastes más que en la dinámica en sí misma.

En realidad en la obra no se encuentran dinámicas de más de *ff*. El rango de dinámica más grande tiende hacia el *p* y no hacia el *f*, haciendo que el intérprete deba explorar más hacia los *p* y teniendo al menos nueve niveles dinámicos diferentes desde el *ppppp* hasta el *ff*.

Los saltos más grandes en la dinámica son:

*f-ppp* sistema 7

*ff-ppp* sistema 14

*f-pppp* sistema 21

*mf-ppppp* sistema 35

Se encuentran muchos *sfz* en todos los rangos dinámicos, por lo cual se debe hacer distinción entre el *sfz* en el *f* y el *sfz* en el *p*.

En general cuando hay grandes saltos de intervalos la dinámica utilizada es *f* y en los intervalos más pequeños la dinámica se desarrolla más en el rango de *p-mf*.

## Anexo D. Gráfica de Densidad Rítmica

Este aspecto es más difícil de medir cuantitativamente que el de la dinámica pues hay más variables, como por ejemplo las apoyaturas, el *frullato*, etc.

La línea horizontal se refiere a los sistemas enumerados en la partitura, la línea vertical indica la disminución o el aumento de las células rítmicas por sistema. Este aumento o disminución no es melódico en esta gráfica: cuando la línea sube no quiere decir que se vaya hacia el registro agudo, quiere decir que hay más notas dentro del sistema.

En esta gráfica sin embargo, se observan con más facilidad los contrastes entre los dos caracteres.

La primera parte es más agitada y tiene una figuración más intensa, en la segunda es muy evidente el carácter lírico y calmado que se va intensificando hacia la tercera en donde se encuentra el pico en el sistema 18. La cuarta parte vuelve a la calma de la segunda hasta un poco antes del final, en donde sube abruptamente, para luego descender hasta el final.