



LA VOZ EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Visión general de la evolución de su lenguaje durante el siglo XX a través de algunas de las partituras y autores relevantes en ese sentido.

<i>Créditos</i>		
AUTORA: Maria José Domínguez Corrales		
DIRECTOR: Jesús M. Ortiz Morales		
FECHA: Enero de 2012		
<i>Registro original</i>		
ARCHIVO	SECCIÓN	CÓDIGO
<i>Ommalaga</i>	<i>Estilística</i>	<i>GABEST12003</i>

Obras elegidas:

“Historia del soldado” (“Marcha”) (Stravinsky)

“Le marteau sans maître” (“ L´artisanat furieux”) (Boulez)

“Sequenza III” (Berio)

“Lux aeterna” (Ligetti)

1.-Introducción:

En el siglo XX podemos distinguir grosso modo tres etapas. La primera, que cubre el periodo que abarca desde 1900 hasta el final de la I Guerra Mundial, es testigo de la ruptura con el sistema tradicional tonal y su reemplazo por una serie de nuevos enfoques compositivos. La segunda, que se extiende desde el final de la I Guerra Mundial hasta el final de la segunda, revela una tendencia general hacia la consolidación, junto con los esfuerzos por establecer nuevas ataduras con la tradición, así como una fuerte reacción contra lo subjetivo, siendo todas ellas características emocionales pertenecientes, aparentemente, al Romanticismo musical. La tercera, que estudia los acontecimientos que se desarrollaron después de la II Guerra Mundial, difiere de las dos primeras en no estar tan claramente definida por una línea dominante de desarrollo; por el contrario, su característica más sobresaliente podría ser su habilidad al acomodar, dentro del pluralismo que aparece por todas partes, las diferentes tendencias, a pesar de las contradicciones existentes entre algunas de ellas.

Música a partir de 1950: con el fin de la II Guerra Mundial empieza a despertar un nuevo espíritu en el terreno artístico. La vida musical fue emergiendo de manera tímida y en la incertidumbre entre los escombros de un abominable pasado devastador en todas las áreas. Pero ¿por dónde se debía seguir, a qué parecerse y en qué diferenciarse?

Los signos musicales (convenciones gráficas para representar el sonido) trataron de simbolizar la música mediante pentagramas, claves, notas, figuras, silencios, compases, indicaciones metronómicas, dinámicas y agógicas. Estos signos, consolidados lentamente a través de los siglos, han sido usados, modificados y trastocados por las diversas corrientes estéticas de nuestro siglo: impresionismo, neoclasicismo, postromanticismo, expresionismo, música concreta, electrónica, magnetofónica y aleatoria. La aparición de una notación musical es siempre posterior a la práctica misma de la música, y sus características y perfeccionamiento dependen de las necesidades expresivas del compositor. Siempre teniendo en cuenta que el avanzar de cada periodo ha tomado todo lo que ofrecía el precedente.



Los compositores que tratan de fijar todos sus deseos en la partitura son pródigos en signos de acentuación, de agógica, metronómicas y de efectos tímbricos. Otros, en cambio, dejan una libertad cada vez mayor al intérprete para elegir la concatenación de fragmentos, las alturas o los ritmos, llegando en las obras de Bussotti a una aleatoriedad gráfica total. Una tercera posición sería la que adoptan los compositores que fijan con precisión parte de sus obras, dejando en cambio otras libradas al intérprete, es la notación híbrida o mixta (Penderecki).

La versatilidad y amplitud de ideas en ciertos compositores les ha permitido que su producción ofrezca contrastantes variantes en la forma gráfica de organizar sus partituras. Berio, Penderecki, Ligeti, Bussotti o Cage, entre otros, habiendo adoptado una simbología claramente renovadora en algunas de sus partituras, no tienen inconveniente en mantener las normas de escritura tradicional en otras. Es una actitud lógica porque la verdadera imagen musical está en su significado sonoro y no en su representación gráfica.

2.-Igor Stravinsky

2.1.- Biografía:

Igor Stravinsky nació el 17 de junio de 1882 en Oranienbaum (hoy Lomonósov), Rusia. Desde pequeño vivió en una atmósfera musical, su padre era cantante (bajo) de la Ópera Imperial de San Petersburgo. Inició los estudios de Derecho. Recibió clases particulares de piano, armonía y contrapunto, y fue su contacto con Rimsky-Korsakov lo que hizo que creciera su interés hacia el mundo de la composición.

Stravinsky comienza en 1909 una fructífera relación con Sergei Diaghilev, fundador de los Ballets Rusos, quien, impresionado por sus obras orquestales *Scherzo fantástico* (1908) y *Fuegos artificiales* (1910), le encargó la música para los ballets *El pájaro de fuego* (1910) y *Petrushka* (1911), obras que le proporcionaron a Stravinsky el reconocimiento internacional.

Con el comienzo de la I Guerra Mundial en 1914, se refugia en Suiza donde pasa por calamidades económicas de las que puede salir gracias a la ayuda que recibe del director de orquesta Thomas Beecham. Con todo, continúa su relación con los ballets rusos de Diaghilev, visitando España en 1916.

La Revolución de Octubre de 1917 en Rusia impide a Stravinsky regresar a su país por lo que ya en 1918 decide junto a Charles Ferdinand Ramuz, autor del texto, que también necesitaba dinero, crear una serie de piezas que pudieran ser representadas con un pequeño grupo de instrumentistas, nace así *La Historia del Soldado*.

Su última composición fue el *Réquiem Canticles*. Stravinsky falleció el 6 de Abril de 1971. Fue enterrado en Venecia en la isla San Michele, cerca de su amigo Sergei Diaghilev.

2.2.-“La historia del soldado” (1918):

Es una de las piezas más interesantes que Igor Stravinsky haya creado. Este peculiar espectáculo integra a la perfección música, palabra y danza, con el hilo conductor de un texto de carácter narrativo salpicado de las intervenciones dialogadas de los personajes protagonistas: el soldado, el Diablo y, brevemente, la princesa. Con ella inicia una fase creativa en la que se dedicó a lo pequeño, es decir, creó piezas para conjuntos de pocos músicos que contienen ideas melódicas mínimas y la menor cantidad de compases. Pero a la vez se trata de una prueba de que estaba abierto a las tendencias musicales de su tiempo.

El estreno de esta obra, a pesar de que prácticamente todos los teatros europeos estaban destruidos, se realizó en 1918 en Laussane.

Hay una primera versión para violín, clarinete y piano que posteriormente amplió para grupo de cámara: violín, contrabajo, fagot, trompeta, trombón, percusión y narrador.

2.2.1.- Argumento:

El contenido de “La historia del soldado” está relacionado con las circunstancias políticas y sociales de su época. Lo que mantiene íntegro y en pie al hombre en la guerra son objetos simbólicos que lleva nuestro protagonista: una foto como testigo del amor, la imagen de un santo (porque la religión ofrece protección frente a la crueldad) y el violín (la música para no perder la alegría del ánimo). Este instrumento simboliza no sólo su alma, sino también su pasado, una infancia violada en la guerra.

La historia relata un episodio de la vida de un soldado quien está camino a su casa para pasar dos semanas de vacaciones junto con su madre y su novia; en su mochila no lleva más que una foto de ella y de un santo, y un violín que, evidentemente, representa su alma. Mientras está caminando, se encuentra con el diablo que le persuade de cambiar este violín por un libro, aunque no sabe leer.

Finalmente, el soldado acepta, pero como el diablo tampoco sabe tocar el violín, el soldado se deja convencer para ir tres días a su casa, donde ambos lo pasan extremadamente bien pero cuando finalmente vuelve a su pueblo, se da cuenta de que estos tres días resultaron ser tres años, por lo cual nadie le reconoce ni le quiere, su novia está casada y con dos hijas. Engañado, queda solo con la riqueza que le trajo el libro del diablo, pero su identidad, su alma y sus amores parecen perdidos para siempre.

Decide exiliarse y en el país extranjero se le presenta incluso una posibilidad de recuperar su felicidad: en la corte real se encuentra una princesa enferma, el soldado entra como médico; tras haber realizado un juego de cartas con el mismo diablo, en el cual pierde todo su dinero, recibe de vuelta su violín y debido a la magia de la música sana a la princesa y se casa con ella. No obstante no se debe dar por

vencida la fuerza del demonio...

Esta obra casi no se deja clasificar porque contiene elementos de todo tipo: ragtime, vals, pasos dobles, tango y distintas formas de música, sin embargo podemos decir que se trata de una suite musical de varios movimientos, que eventualmente pueden ser representados con teatro o ballet, por tratarse de una mezcla de teatro, música y poesía. El baile de los novios, como hemos decidido llamar al IV movimiento, es una coreografía que reúne los estilos de danza más populares y difundidos en 1918 – tango, vals y ragtime – y en la cual los intérpretes se muestran felices, incluso pueriles con saltos y una mímica chistosa que induce la risa del público. La presentación del diablo, agrediéndose a través de las palabras con el narrador, acentúa el carácter poético del texto.

2.2.2.- Las piezas:

Esta obra de cámara “leída, tocada y danzada” consta de una marcha introductoria, seis escenas y dos intermedios, cuyos números musicales diferentes se presentan entrelazados con el texto:

*Marcha del Soldado Cancioncillas a la orilla de un arroyo Pastoral
Marcha Real Pequeño Concierto Tango Vals Ragtime Danza del
Diablo Pequeño coral Coplas del Diablo Gran coral Marcha
triumfal del Diablo*

2.2.3.- Contextualización:

El período primitivo o ruso

En el primero de los tres periodos en los que podemos dividir la producción musical de Stravinsky -el periodo ruso- el compositor escribe los tres ballets encargados por Diaghilev: *El pájaro de fuego* (1910), *Petrushka*(1911) y *La consagración de la primavera* (1913), todos ellos con claras influencias de la escuela rusa y del folklore de su país. Escribe para una gran orquesta, revolucionando el lenguaje musical utilizado por sus contemporáneos: abandona el concepto de tonalidad tradicional, utiliza libremente la disonancia, juega con los ritmos irregulares y los cambios de acentuación, explotando al máximo los recursos de cada instrumento.

Otras piezas de este período incluyen: *Renard* (1916), *Historia del soldado (Histoire du soldat)* (1918), y *Las bodas (Les Noces)* (1923), instrumentada para la original combinación de cuatro pianos y percusión, con participación vocal. En estas obras el músico llevó al límite la herencia de la escuela nacionalista rusa hasta prácticamente agotarla.

El periodo neoclásico

En un segundo periodo, Stravinsky, de la misma manera que otros compositores de su época, recupera recursos musicales de los siglos XVII y XVIII y homenajea a Bach (*Concierto en re*), Haydn (*Sinfonía en do*) o Mozart (*La carrera del libertino*) pero su neoclasicismo está marcado por una personalización de los elementos clásicos, que se concreta en un estilo propio y singular.

En ocasiones caricaturiza dichos elementos propios del clasicismo y los funde con politonalidades, contrapuntos deformados, etc.

EL periodo dodecafónico o serialista

En su última etapa, Stravinsky desarrolla el dodecafonismo heredado de Schönberg (esperó a que éste muriera para utilizar su técnica compositiva) pero lo hace convivir, a su manera, con elementos propios de nuevos estilos y tendencias, como el jazz o el music-hall.

2.3.- Innovaciones compositivas:

La elaborada y depuradísima música de Stravinsky compuso para esta obra supuso una auténtica revolución. No sólo por la agrupación seleccionada para llevar adelante la obra, sino porque de ella se deriva una sonoridad cáustica, áspera, difícil, como la situación a la que se enfrenta el soldado. Por otro lado, el uso de la disonancia, a veces el contrapunto cortante, pone de manifiesto una ausencia de emoción romántica, un sentimiento exento que no hace sino proporcionar una mayor sensación de realismo. Todo ello da lugar a un nuevo sonido, amargo, esbelto e incuestionable que no tiene, para el compositor, vuelta atrás. Hoy es considerado un representante muy importante de la música del siglo XX debido a su revolución en los siguientes ámbitos:

-del ritmo, la instrumentación y la armonía en menor grado; integrando en sus composiciones elementos musicales folklóricos y litúrgicos de Rusia.

-marcado uso de las asimetrías rítmicas, melódicas y tratamientos armónicos arcaicos, matices sonoros extremos e instrumentaciones insospechadas.

-cambios tanto de ritmo como de forma.

El ambiente musical que recrea está próximo al del circo y a la música de feria. Sorprendentemente, Stravinsky logra este clima haciendo uso de un complejo pero sintetizado lenguaje construido con elementos y procedimientos muy diversos, bien históricamente consolidados o bien extraídos de la más moderna música occidental. De esta manera, encontramos en esta obra polifonías, polimetrías y los cortos intervalos de la música rusa, además de formas tradicionalmente establecidas como la fanfarria, el coral o la marcha. Junto a ellas, el autor muestra estilizaciones de

danzas y bailes recientes o de actualidad en ese momento, tales como el vals, el ragtime, el tango o el pasodoble.

2.4.- Trascendencia de la obra:

Si en un principio *La historia del soldado* fue considerada como una curiosidad, ahora no cabe duda de que no sólo es una obra sin precedentes, sino con enormes consecuencias musicales no sólo para el propio I. Stravinsky pues, como él mismo señalaba años después, marcó su ruptura con la orquestación "a la rusa", sino para otros autores, que siguieron los pasos del compositor orientándose hacia agrupaciones más reducidas en busca de nuevas sonoridades. Dados los escasos recursos de que se disponía en aquel momento, Stravinsky se vio obligado a contentarse con un reducido número de músicos:

"... No vi otra solución que la de quedarme con un grupo de instrumentos, un conjunto instrumental en el que figuraran los tipos más representativos de las familias instrumentales, el agudo y el grave. En los arcos: violín y contrabajo (del registro más amplio) y el fagot; en los metales: la trompeta y el trombón; finalmente la percusión a manos de un solo músico, y todo ello, claro está, bajo la dirección de un director. Esta idea tenía otro factor que me seducía. Era el interés que suscita en el espectador la visión de estos instrumentistas, cada uno de ellos con su papel concertista... La visión del gesto y del movimiento de cada parte del cuerpo que produce esta música constituye una necesidad esencial para llegar a asimilarla en toda su extensión".

Junto a su trascendencia musical, es preciso señalar también la relevancia literaria del texto de Ch. F. Ramuz, excelente interlocutor de Stravinsky en la tarea creativa y de tanto talento como el músico. Ambos lograron escribir una obra en la que tanto la historia como la música están extraordinariamente depuradas, logrando un perfecto equilibrio.

La escasez de recursos con los que pudieron contar, les obligó a hacer un esfuerzo de síntesis, tanto en el aspecto musical como en el literario, de manera que ambos lenguajes son directos, claros y concentrados y discurren de forma paralela en un delicado entretejido. Sin duda estos rasgos hicieron que la obra fuera fácilmente asequible a cualquier tipo de público.

Pensada para un teatro ambulante, *La historia del soldado* posee, además, un gran contenido pedagógico. No sólo es una obra que distrae, sino que enseña, ya que cuenta una historia moralizante, que nos habla acerca de lo acertado de las elecciones y de lo que éstas determinan nuestra vida, haciendo de nosotros las

personas que somos.

El trabajo de Stravinsky abrazó múltiples estilos compositivos, revolucionando la orquestación y abarcando varios géneros; prácticamente reinventó el ballet en su forma incorporando múltiples culturas, idiomas y literaturas. Como consecuencia, su influencia en otros compositores fue considerable durante su vida y sigue siéndolo después de su muerte.

2.5.- Justificación de la elección de esta obra

He escogido esta obra como primera de las estudiadas porque:

. • supone una gran novedad en varios aspectos, como ya he comentado y ha tenido mucha trascendencia en obras posteriores . • da pie para mostrar una evolución en la escritura musical con respecto a las próximas obras

Varias de las figuras fundamentales de la creación musical de nuestro siglo pudieron llevar a cabo su trascendente labor sin tener que recurrir a una notación innovadora y contrastante con la tradicional. El interés renovador de su lenguaje podía desarrollarse sin modificar el alfabeto. Un simple replanteamiento del vocabulario en uso era suficiente para plasmar las ideas en la partitura. Su contenido era coherente con el argot instrumental e interpretativo y la incorporación de algunas anotaciones añadidas hacía innecesaria la utilización de ningún otro signo; por ello, les fue posible transmitir su fantasía manteniendo la escritura tradicional. Ejemplo claro fue Stravinsky: este conformismo gráfico no reduce en lo más mínimo la capacidad imaginativa de un gran innovador.

Los recursos estilísticos de este autor, las formas neoclásicas enriquecidas por un tratamiento ingenioso de la armonía y una inteligente objetividad, a pesar de las innovaciones y peculiaridades del lenguaje aún resultaban lo suficientemente familiares como para servir de puente entre etapas.

Uso novedoso del "Sprechstimme" (hablado-entonado o entonación-hablada) como ejemplo nuevo de narración lírica presentando un tratamiento de emisión fonética de contrastante musicalidad (narrador o recitado de la Historia del soldado).

El rechazo de las formas convencionales de comunicación lingüística se configuró como la actitud más adecuada para las nuevas generaciones de intelectuales y artistas en su relación con la realidad contemporánea.

3.-Pierre Boulez

3.1.- Biografía:

Compositor, director y pianista francés. Nació en Montbrison el 26 de marzo de 1925. Estudió matemáticas en Lyon antes de empezar a estudiar música en el Conservatorio de París con Olivier Messiaen. Se graduó en 1945 en el Conservatorio de París.

En 1948 fue nombrado director musical de la compañía Renaud-Barrault en el teatro Marigny. A finales de la década de los años cuarenta y durante la de los cincuenta compuso numerosas obras experimentales basadas en el sistema dodecafónico que tuvieron gran aceptación por parte de la crítica. Se convirtió en uno de los compositores más influyentes en el uso del serialismo aplicado a todos los parámetros musicales: dinámica, ritmo, timbre y tono (serialismo integral).

A través de sus clases en los cursos de verano que se impartían en Darmstadt, influyó de forma marcada, junto con Karlheinz Stockhausen en la vanguardia musical que surgió después de la II Guerra Mundial. Ayudó de esta manera a crear un nuevo lenguaje y técnica musicales. También escribió crítica musical. Durante los años sesenta ganó prestigio como director invitado de la orquesta de Cleveland. Entre 1971 y 1975 fue director orquestal de la British Broadcasting Corporation Symphony Orchestra, cargo que simultaneaba con el de director musical de la Orquesta Sinfónica de Nueva York (1971-1977). En 1976 fue nombrado director del prestigioso grupo francés Ensemble InterContemporain. Su trabajo como director se ha centrado en su propia música así como en la de sus contemporáneos, aunque también ha dirigido obras del repertorio tradicional, en especial de Igor Stravinsky y Claude Debussy.

En 1976 dirigió la producción conmemorativa en el centenario de Richard Wagner del ciclo operístico del Anillo del Nibelungo en Bayreuth. y fundó el Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), institución que dirigió hasta 1991. Ubicado en el Centro Pompidou de París, es uno de los estudios de música electrónica más importantes del mundo. Allí trabajan científicos y compositores que desarrollan una nueva tecnología informática adaptada a la música. El uso que Boulez ha hecho del tratamiento electrónico de sonidos en vivo ha sido esporádico. Comenzó con Explosante-Fixe en 1972.

En 1994 dio a conocer una nueva versión de este trabajo, en la que destacó otro aspecto de su método: la continua revisión de sus trabajos anteriores, agrupados en un catálogo de "obras en progreso" (*Work in progress*)

3.2.-“Le marteau sans maître” (el martillo sin dueño) (1955):

Es una cantata para contralto, flauta, guitarra, viola, xilófono, vibráfono y percusión, basada en la homónima trilogía de René Char en la que da prueba de una dulcificación del rigor formalista y de una más libre tendencia rítmicoarmónica. Destacan la vibrante polifonía, el intenso juego polirrítmico y la minuciosa división del tejido instrumental que dejan entrever, por encima del severo control compositivo, una tensión casi febril de la materia fónica que en ciertos momentos puede llegar a recordar la *Sacre* de Stravinsky. La voz del canto supera la mal disimulada situación de mediatriz al servicio del texto para ser un elemento con los mismos derechos que los demás dentro del hecho musical global.

3.2.1.- Las piezas:

Esta obra se compone de 9 piezas asociadas a 3 poemas:

1º poema: “*L’Artisanat furieux*” (“La artesanía furiosa”) Incluye *Avant L’Artisanat furieux*, *L’Artisanat furieux* y *Après L’Artisanat furieux*.

2º poema: ciclo basado en “*Bourreaux de solitude*” (“Verdugo de soledad”). Compuesto por *Bourreaux de solitude* y *Commentaires I, II Y III*.

3º poema: “*Bel édifice et les pressentiments*” (“Bello edificio y presentimientos”) (*1ª versión y doble*)

Los ciclos no se suceden sino que se intercalan, de modo que la forma general sea una combinación de las tres estructuras más simples. La voz no es obligatoria en todas ellas sino que se distribuye de la siguiente manera:

- Avant *L’Artisanat furieux* (instrumental),
- Commentaire I de *Bourreaux de solitude* (instrumental) -*L’Artisanat furieux* (vocal con instrumentos)
- Commentaire II de *Bourreaux de solitude* (instrumental)
- Bel édifice et les pressentiments*, 1ª versión (vocal con instrumentos)
- Bourreaux de solitude* (vocal con instrumentos)
- Après *L’Artisanat furieux* (instrumental)
- Commentaire III de *Bourreaux de solitude* (instrumental)
- Belédifice et les pressentiments*, doble (vocal con instrumentos)

3.2.2.- Tratamiento de la voz en cada uno de los ciclos:

En “L’Artisanat furieux” es puramente lineal, el texto está tratado de la manera más directa y la voz ocupa el primer plano. El poema está cantado en un estilo adornado, acompañado de una flauta sola que contrapuntea la línea vocal en directa y querida referencia al 7º movimiento del Pierrot Lunaire de Schönberg. El poema está en primer plano, es el centro de la música.

En “Bourreaux de solitude” se manifiesta una total unidad en la composición entre la parte vocal y las partes instrumentales, unidas mediante una misma estructura musical. La voz emerge periódicamente desde el conjunto para enunciar el texto.

En “Bel édifice et les pressentiments” 1ª versión, se inicia otra forma de tratamiento de la voz: el poema sirve de articulación a las grandes subdivisiones de la forma general; la importancia vocal permanece grande a pesar de no tener la primacía absoluta como en el 1º poema.

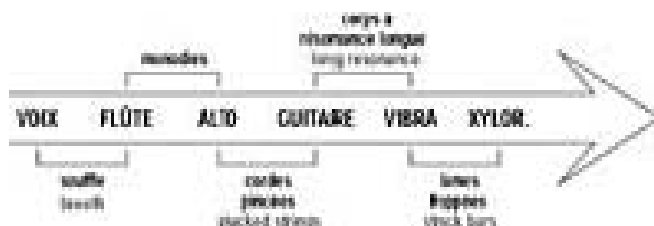
En “Bel édifice et les pressentiments” doble se muestra la metamorfosis final del papel de la voz. Una vez pronunciadas las últimas palabras del poema la voz sale como un zumbido entre el conjunto instrumental alcanzando su propia dotación y característica: la capacidad de articular palabras.

3.2.3.- Peculiaridades de la instrumentación:

Cada uno de los números es interpretado por una parte diferente del conjunto instrumental.

La colocación de los instrumentos en el escenario ayuda a clarificar las relaciones acústicas entre ellos. Como la voz se encuentra rodeada o encerrada por el grupo instrumental, emerge como solista pero, de la misma manera, puede ser integrada en el grupo y verse suplantada por la flauta.

El conjunto instrumental elaborado por Le Marteau sans maître fue una desviación radical de los cuartetos, quintetos y otros grupos tradicionales en la música occidental. Se incluyen voz de contralto, flauta alto, viola, guitarra, vibráfono, xilorimba, y el conjunto de percusión. Estos elementos aparentemente heterogéneos, están de hecho unidos por una continuidad de timbre, como se muestra a continuación:



La selección de los instrumentos (vibráfono, xilófono, guitarra...), en general con timbre delicado, le confiere a esta obra un sonido inusual, un carácter algo exótico, cercana a la música popular del norte de Europa o del Extremo Oriente.

3.3.- Innovaciones compositivas

En sus composiciones musicales da un tratamiento que explota todas las posibilidades vocales. El repertorio abarca desde el susurro y el recitado hasta el canto propiamente dicho pasando por el *Sprechgesang*, literalmente “canto recitado”, técnica vocal desarrollada por Schönberg en el *Pierrot Lunaire* que, como su nombre indica, está a caballo entre la declamación propia del teatro y el canto. En la partitura se anota con cruces en lugar de cabezas de notas para indicar que la realización es flexible. Además, en varias voces coinciden varios de estos tipos vocales al mismo tiempo y siempre con el fin de recrear el texto con la mayor fidelidad posible, de “ilustrarlo con música” en palabras del propio compositor.

Años más tarde se producirá una posterior liberación de la escritura y una atención aún más intensa hacia la sensualidad del sonido y a su temperamento hedonístico con las *Improvisations sur Mallarmé*, para voz, arpa, piano, campanólogo, celesta, vibráfono y percusión (1958), en el que, gracias a la acumulación de timbres y armonías, la imaginación sonora parece reconquistar definitivamente una importancia que hasta entonces parecía definitivamente perdida en la dimensión abstracta del divisionismo puntillista.

3.4.- Justificación de la elección de esta obra:

La notación de la música empezó a resultar problemática por dos razones: 1. porque las convenciones del lenguaje musical en las que se basa la notación tradicional dejaron de tener validez; 2. porque cada vez surgían más nuevas maneras de tocar, de producir diversos efectos sonoros, es decir, peculiaridades en los campos de la dinámica, el timbre y la articulación, que requerían una fijación por escrito clara y unívoca. La ampliación de los recursos instrumentales será uno de los motivos estimuladores de la ampliación de los signos musicales, por la inexistencia de una representación correcta en periodos anteriores, por tratarse de nuevos elementos sonoros.

Los primeros síntomas de incompatibilidad entre notación tradicional y los nuevos principios compositivos se habían manifestado ya en la dodecafonía vienesa, que suponía una absoluta paridad entre las doce notas, pero que seguía sirviéndose de una notación basada en la distinción entre nota natural y accidental. La notación convencional se conservó sin modificaciones sustanciales durante toda la fase del serialismo potweberniano. Tradicionalmente, la notación no es más que una indicación aproximada de las indicaciones del compositor con respecto a la ejecución

y toda la historia de su desarrollo puede describirse como la progresiva codificación en fórmulas gráficas precisas de espacios confiados anteriormente a los convencionalismos de la praxis ejecutiva; en la notación de la música hiperserial cada elemento que interviene en la caracterización del hecho musical fue aceptado según una precisa intencionalidad totalitaria, bajo una única estructura protocolar y fijado con símbolos gráficos precisos. Por el contrario, todo elemento que no resultase integrado en la estructura y por tanto, no traducido gráficamente, debía considerarse inadecuado y no pertinente. La consecuencia de ello puede observarse en el tipo de notación adoptada en composiciones como *Tercera sonata para piano*, *Structures* o *Le marteau sans maître*, de Pierre Boulez, en la que se llega a una subdivisión tan compleja de las unidades de tiempo y a una combinación tan infinitesimal de figuras rítmicas que sólo puede ser realizada con exactitud por un cerebro electrónico o, como mínimo, escapa a toda posibilidad de percepción.

El multiserialismo rompió por completo los esquemas rítmicos tradicionales extendiendo el principio de la serie dodecafónica (serie de doce alturas distintas) a todos los parámetros de la música, en este caso a las duraciones. Así, se originan esquemas que nunca se habían concebido antes por vía auditivo-experimental (sumamente difíciles o imposibles de ejecutar). Esta corriente (serie pensada rítmica, dinámica, tímbrica y melódicamente) originó pocos signos gráficos pero sus grandes dificultades de ejecución llevaron a la música aleatoria y a la electrónica, que sí abundan en nuevos signos.

4.-Luciano Berio

4.1.- Biografía:

Nació el 24 de octubre de 1925 en Oneglia, Italia. Recibió sus primeras clases de piano de su padre y su abuelo que eran organistas. Durante la II Guerra Mundial fue reclutado por el ejército, pero en su primer día de servicio fue herido en una mano mientras aprendía a usar la pistola. Después de un tiempo en un hospital militar, escapó y se integró a la lucha en grupos anti-nazis. Después de la guerra, Berio estudió en el Conservatorio de Milán con Giulio Cesare Paribeni y Giorgio Federico Ghedini. Abandonó los estudios de piano debido a la herida en su mano y se concentró en la composición. En 1947 se estrenó en público uno de sus primeros trabajos, una suite para piano.

Berio se ganó la vida durante ese tiempo acompañando clases de canto. Así conoció a su primera mujer, la mezzo-soprano americana Cathy Berberian con quien contraería matrimonio en 1950, poco después de graduarse (se divorciaron en 1964). Escribió numerosas piezas en las que explotaba la versátil voz de su esposa.

En 1951 viajó a los Estados Unidos para estudiar con Luigi Dallapiccola en Tanglewood, quien le despertó interés por el serialismo. Posteriormente acudió a los «Internationale Ferienkurse für Neue Musik» («Cursos Internacionales de Verano de Música Contemporánea») de Darmstadt, donde conoció a Pierre Boulez, Karlhein Stockhausen, György Ligeti y Mauricio Kagel. Comenzó a interesarse en la música electrónica fundando con Bruno Maderna, en 1955, el Studio di Fonologia, un estudio de música electrónica en Milán. Invitó a varios compositores significativos a trabajar allí, como Henri Pousseur y John Cage. También creó una publicación sobre música electrónica, *Incontri Musicali*.

En 1960, Berio volvió a Tanglewood, esta vez como compositor residente, y en 1962, invitado por Darius Milhaud, ingresó como profesor en el Mills College en Oakland, California. En 1965 comenzó a impartir clases en el Juilliard School y allí fundó el Juilliard Ensemble, un grupo dedicado a interpretar música contemporánea. En ese mismo año, Berio se casó por segunda vez, esta vez con la notoria filósofo Susan Oyama (se divorció en 1971). Durante todo este tiempo, Berio estuvo constantemente componiendo y forjándose su reputación, ganando el Premio Italia en 1966 por *Laborintus II*. Su labor como compositor quedó consolidada con su *Sinfonía*, estrenada en 1968.

En 1972, Berio regresó a Italia. Desde 1974 hasta 1980 fue director de la Sección de Electroacústica del IRCAM en París, y en 1977 contrajo matrimonio por tercera vez, ahora con la musicóloga Talia Pecker. En 1987 creó *Tempo Reale* en Florence, un centro con intenciones similares al IRCAM. 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 de Harvard, manteniendo este cargo hasta el 2000. En el año 1996 le otorgaron el *Praemium Imperiale* y en el año 2000 fue nombrado Presidente y Superintendente de la *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* de Roma. Continuó componiendo hasta el final de su vida. Luciano Berio falleció en el 27 de mayo de 2003 en un hospital de Roma.

4.2.- “Sequenza III” (1966)

La obra fue dedicada a su primera mujer, Cathy Berberian. Está compuesta para voz femenina, sobre un texto de Markus Kutter sometido a diversas manipulaciones semánticas y fonéticas, con lo cual aparece muy desvirtuado.

A pesar de que en los primeros momentos de la obra, se suceden rápidamente diferentes tipos de articulación vocal, ésta termina como una melodía simple sin texto. Según palabras del propio compositor:

“La voz siempre conlleva un exceso de connotaciones. Del más insolente ruido al más exquisito sonido, la voz siempre significa algo, siempre se refiere a algo de si mismo y crea un vasto rango de asociaciones. En la “Sequenza III” intenté

asimilar en un proceso musical muchos aspectos del comportamiento vocal cotidiano, los triviales incluidos, pensando sin permitirle distanciarme de ciertos aspectos intermedios y también del canto real. Para ejercer control sobre tan vasto rango de comportamiento vocal tuve que terminar y aparentemente colocarme perdido sobre el texto, y así ser capaz de recuperar fragmentos de él en diferentes niveles expresivos, y recomponerlos en unidades que no son discursivamente más largas pero sí musicalmente. En otras palabras, tenía que hacer el texto homogéneo y capaz de prestarse a sí mismo a un proyecto esencialmente consistente de exortizar el exceso de connotaciones componiéndolas dentro de una unidad musical.”

En “*Sequenza III*”, el énfasis está puesto en el simbolismo sonoro de los gestos vocales, en los significados ocultos que acompañan cada gesto vocal, en asociaciones y conflictos que estos gestos sacan a flote. Por eso esta pieza puede ser también vista como un estudio dramático-musical, cuyo fondo es la relación profunda entre la intérprete y su propia voz.

El texto está sometido a diversas manipulaciones semánticas y fonéticas.

Los dos aspectos más importantes a destacar en esta pieza son, de un lado la GRAFÍA empleada, casi totalmente alejada de la tradición, y de otro, el aspecto DRAMÁTICO que el compositor incluye a lo largo de ella.

4.2.1.- Contextualización

En la obra de Berio, que posee una vasta producción, pueden diferenciarse claramente las obras de gran formato orquestal, las de pequeño formato camerístico o para solistas, de las teatrales, operísticas o puramente experimentales. Consciente de los mecanismos que rigen cada uno de estos campos de la interpretación, Berio desarrolla sus ideas para después representarlas gráficamente, teniendo en cuenta las características de los instrumentistas o de las agrupaciones que las realizarán. El periodo de relación y trabajo con la cantante Cathy Berberian (*Sequenza III* para voz femenina) tiene un capítulo diferenciado y aporta originales novedades interpretativas para la voz, igual que cuando compone para Severino Gazzelloni (*Sequenza I* para flauta), Serge Collot (*Sequenza VI* para viola), Heinz Holliger (*Sequenza VII* para oboe), etc. Luciano Berio exige del intérprete la capacidad de combinar las técnicas tradicionales con las recientes y de pasar rápidamente de unas a otras dentro de una misma obra.

Las *Sequenze* contienen buena parte del interés innovador de Berio hacia los instrumentos tradicionales, lo cual, lógicamente le ha llevado utilizar nuevos signos gráficos de escritura.

Estas trece miniaturas - generalmente duran entre cinco y diez minutos cada una - han sido escritas en estrecha asociación con famosos intérpretes, y todas ellas permiten una fascinante visión de las posibilidades técnicas de trece instrumentos

muy diferenciados: de la “*Sequenza I*” para flauta (1958) a la que, hasta el momento, es la última de la serie, “*Sequenza XIII*” para acordeón (1995), redefinen virtuosidad de una manera completamente nueva. Las secuencias nacen de una estrecha colaboración entre el compositor y el intérprete, ofreciendo un fascinante panorama de las potencialidades técnicas de ejecución de los instrumentos más variados. Al compositor no le interesa la presentación de una gran habilidad técnica en el instrumento, sino que pretende un virtuosismo técnico ligado a una inteligencia creativa, de manera que el intérprete pueda expresar de la mejor manera lo que quiere el compositor, y así ambos se hallen unidos. Según él, los mejores solistas contemporáneos, son aquéllos capaces de acercarse a la música con una visión histórica y resolver las cuestiones técnicas pero acercándose a ellas de la manera más expresiva posible.

El título “*Sequenza*” subraya el hecho de que la estructura de esas piezas casi siempre lleva como punto de partida una secuencia de campos armónicos de los cuales brotan, en toda su individualidad, las otras funciones musicales. De hecho casi todas ellas tienen en común la intención de definir y desarrollar a través de la melodía un discurso armónico esencial y, sobre todo, en el trato con los instrumentos monódicos (flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, trombón), de sugestionar un tipo polifónico de audición, basada en parte en la rápida transición entre diferentes características, y su simultánea interacción. Aquí la polifonía debería ser entendida en un sentido metafórico, como la exposición y superposición de diferentes modos de acción y características instrumentales.

De los distintos elementos que las “*Sequenzas*” tienen en común, el virtuosismo es el más obvio y objetivo. Otro elemento que unifica a las “*Sequenzas*” es el sentido de que los instrumentos musicales no pueden ser realmente cambiados, ni destruidos, ni siquiera inventados. Un instrumento musical es en sí mismo una pieza del lenguaje musical. Tratar de inventar uno nuevo es tan inútil y patético como puede serlo cualquier intento de inventar una nueva regla gramatical en nuestro lenguaje. El compositor puede contribuir a la evolución de instrumentos musicales solo con emplearlos e intentando entender, frecuentemente *post factum*, la compleja naturaleza de esta evolución, reflejando como lo hace socialmente, tecnológicamente y sus condiciones económicas, y no solamente de manera meramente musical y acústica.

Los versos para estas composiciones fueron escritos por el autor italiano Edoardo Sanguineti en 1994 y 1995. En una interpretación, cada verso puede ser recitado antes de la respectiva *Sequenza*. Luciano Berio y Edoardo Sanguineti disfrutaron de una duradera relación de trabajo que ha encontrado su expresión artística en las composiciones *Epifanie* (1959-1961), *Laborintus II* (1963-1965) y *A-Ronne* (1974/1975). El poeta le presentó los textos a su colega compositor con las siguientes palabras: "Incipit sequentia sequentiarum, quae est música musicarum secundum lucianum" ("Aquí comienza la secuencia de secuencias, que es la música de la música según Luciano.")

4.2.2.- Estilo:

Además de estar envuelto en el movimiento serial, Berio ha sido una figura de especial importancia en lo que se refiere a la utilización de gran variedad de fuentes vocales para sus obras, más allá de lo que hasta ahora se había venido utilizando en el canto.

Berio cultivó a su manera el procedimiento del "WORK IN PROGRESS" (concepto de música sobre música): él consideraba la composición como algo que no es fijo o inamovible sino que consiste en la utilización de materiales susceptibles de modificación posterior. Por tanto, la forma no es una estructura prefijada, sino que parte de un material inicial dado y lo va transformando obteniendo productos cada vez más complejos y basados respectivamente en los anteriores.

Otra característica es la combinación del dramatismo y la acción teatral en sus composiciones, y es uno de los más destacados representantes de la **composición lingüística**, explotando al máximo las posibilidades fonéticas del lenguaje en sus composiciones para voz. Además de la obra que estamos estudiando, en *Circles* (1960) explota las posibilidades del ruido. Una voz femenina recita, canta, pronuncia y susurra letras de E. E. Cummings al mismo tiempo que camina en torno al triángulo formado por dos percusionistas y un arpista.





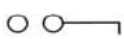




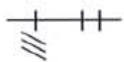







En *Epifanie* para soprano y orquesta (1961), Berio va superponiendo textos cantados en diferentes combinaciones, sobre distintos movimientos para orquesta, los cuales, a su vez, también pueden agruparse a voluntad.

En *Esposizione* (1963), el compositor amalgama una acción teatral que se desarrolla sobre el escenario y entre los espectadores con textos, cinta estereofónica, catorce instrumentos, mezzosoprano y dos voces infantiles. Es una especie de teatro interactivo que busca la movilidad total en las fronteras del absurdo.

También se ha destacado por la investigación en el campo de las nuevas posibilidades instrumentales.

Es un representante característico de lo que se llama OBRA ABIERTA, en la cual se deja a cargo del intérprete buena parte de la composición de la obra. Sus composiciones cuentan también con un alto contenido escénico.

4.2.3.- Tabla de elementos gráficos típicos para voz:

	Golpe de tos.
	Chasquear gentilmente los dedos.
	Con la boca cerrada.
	Casi susurrando.
	Con la boca cerrada casi susurrando.
	Respirar angustiosamente.
	Trémolo.
	Trémolo dental.
	Hacer trinar la lengua contra el labio superior.
	Pulsar rápidamente con una mano o los dedos los labios.
	Mano o manos sobre la boca.
	Mano a modo de sordina.
	Arriba las manos.
	Hablado.
	Altura aproximada, altura facultativa.
	A flor de labios, susurrando.
	Batiendo las manos.

4.2.4.- Aspecto dramático:

Se incluyen en la interpretación una serie de gestos que ayudan a comprender el significado de la pieza y complementan los sonidos (toser, reírse, taparse la boca con las manos...)

El compositor especifica lo siguiente en el prólogo dedicado a observaciones sobre su obra:

“La artista aparece en el escenario murmurando para sí misma, como si no pensara en su presencia en escena. Una vez terminado el aplauso de presentación, interrumpe su murmullo, para proseguir con él, después de una pequeña pausa, aproximadamente en el segundo 11...”

Se trata de una explosión de gran cantidad de situaciones anímicas diferentes. Imaginemos cómo podemos pasar por diferentes estados de ánimo a lo largo de un día y de qué manera lo podríamos expresar con sonidos. El resultado es la Secuencia III para voz de Berio.

Destaca la importancia que da a la comunicación: teme el aislamiento de la música contemporánea frente a la sociedad, así como el hermetismo de un sistema de composición que sólo gire en torno a sí mismo. Por ello busca el intercambio y la vida activa, el contacto directo y el encuentro con el otro.

4.3.- Innovaciones compositivas:

Son utilizados gran cantidad de símbolos no convencionales, incluido un “trigrama” (tres líneas), que aparece frente al pentagrama tradicional. Este trigrama indica los sonidos agudos, centrales y graves, y sólo sonidos relativos, con alturas aproximadas. Sin embargo, cuando existe una sola línea sonora, ésta indica un unísono, una altura central, y alrededor los sonidos más cercanos al mismo, pero con voz hablada.

El pentagrama sí que indica alturas exactas, intervalos cantados, pero que podrán ser transportadas según el intérprete, entre cada parte hablada, conservando la relación interválica.

Las líneas punteadas conectan notas de la misma altura. Estas líneas también indican que las notas unidas por ellas deben cambiar su color vocal pero sin que se note demasiado, suavemente.

El texto puede aparecer escrito de tres formas diferentes:

- Fonemas o grupos de fonemas en escritura fonética (a), (ka), (u), (i)...
- Fonemas o grupos de fonemas que significan algo en un contexto, como (wo) en woman, (gi) en give...

-Palabras escritas y pronunciadas normalmente, o en frases: give me a fewwords...

Por otro lado, se utilizan diferentes grafismos para indicar si un sonido es cantado, hablado, suspirado, murmurado, vibrado...

4.4.- Justificación de la elección de esta obra:

La notación es específica para cada efecto que persigue. En cuanto a la notación tradicional, podemos encontrar algunas síncopas y el pentagrama, nada más. No existe ni indicación de metrónomo, ni silencios, ni división en compases.

El problema principal de la nueva notación afecta a los elementos *tempo* y *ritmo*. De las complicadísimas combinaciones de fórmulas rítmicas infinitesimales en las partituras de Boulez, se pasa a la abolición de la noción de metro y ritmo; de esta forma, se dan partituras en *tempo libero*, en las que desaparecen las barras de compás y se calcula la duración en términos cronométricos, los signos de valor de cada una de las notas dejan de ser correlativos a una precisa unidad de medida pasando a ser indicaciones aproximadas de proporciones temporales en relación con la duración general del pasaje. Desarrollos posteriores han llevado a una identificación simbólica del tempo con el espacio expresado gráficamente: en este caso, los valores de duración ya no se indican con los signos convencionales sino con la distancia que existe materialmente entre las notas.

Podemos observar que explota al máximo las posibilidades vocales de la voz de soprano, entre otras cosas, los registros, utilizando en ocasiones registro extremos, con gran amplitud del ámbito de la voz y grandes distancias interválicas. A veces se sale de la tesitura normal de la soprano en las notas graves, no así en las agudas.

La cantante debe producir sonidos aspirando, jadeando, marcando el ritmo con la boca cerrada, silbando, riendo, hablando, así como cantando de forma normal en algunas ocasiones.

.....

BIBLIOGRAFÍA

- Boulez, P.(1996): *Puntos de referencia*.Barcelona. Ed.Gedisa.
- Cocteau, J.(1918): *Le coq et l'arlequin*. Ed.de la Sirene, París, Francia.
- Denevi, G. (2005). *Educación Musical Crítica*. En Portal Educar.
- Dolinska, E. (1999, Abril 18). *La técnica vocal y la consciencia artística*. Cancionero.
- Gonzalez, N (2009): *Complejo atonal, la atonalidad de Arnold Schönberg, paradigma estético del expresionismo*. Sociedad Española de Musicología, Madrid.
- GROVE, Diccionario: entrada de la voz VOICE
- LAROUSSE: entrada de la voz CHANT
- Leibowitz, R. (1949): *Schoenberg and his school*. New York. En Philosophical Library.
- Mosquera, A. (2011).*Experiencias Didactomusicales en la E.S.O.: El realismo y la fantasía, la palabra y la imagen. Su contribución a la adquisición de competencias*, (Tesis doctoral).Universidad de Salamanca, España.
- Ontoria Gea, M. (2007). *Educación Musical*.
- Ortiz, J.M. (2008). *Comentario de la audición musical 2*. AMP Ed. Málaga.
- Perle, G. (2006): *Composición serial y atonalidad*.(J. J. Olivés, Ed., & P. S. McInaney, Trans) Barcelona, España: Idea Books.
- Pimentel, M.L. (2011, Mayo 17). *Técnicas vocales para aprender a cantar utilizando métodos diferentes pero efectivos*. Artículo Z.
- Rojas, I. (2008, Septiembre 4). *Historia de la ópera desde sus orígenes hasta los musicales*. Filo Musical.
- Sánchez, P. (2010). *La educación vocal*. EcuRed, 11(4), 21-22. [9]
- Scivetti, A.R. (1997). *Educación de la Voz: Terapia Fonoaudiológica*. San Luis, Argentina: Editorial Universitaria San Luis.
- Schoenberg, A. (1984):*Style and Idea*.(L. Stein, Ed., & L. Black, Trans.) USA: University of California Press.
- Schoenberg, A (1974):*Tratado de Armonía*.(R. Barce, Trans.) Madrid, España: Real Musical.
- Taruskin, R. (2005):*The Oxford History of Western Music*. New York, Oxford University Press, volumen 5.

Publicado en *Gabiralia* 193 nº 2

[Otros materiales archivados en la misma sección...](#)