



# **RETROSPECTIVA DE UNA TÉCNICA HEREDADA DE BARRY COCKROFT (1972) A LUCIANO BERIO (1925-2003)**

---

**Gloria Herreros García**

## RETROSPECTIVA DE UNA TÉCNICA HEREDADA DE BARRY COCKROFT (1972) A LUCIANO BERIO (1925-2003)

El propósito del siguiente artículo es abordar los elementos estético - técnicos del joven compositor Barry Cockroft (1972) en todos los aspectos posibles su obra *Kuku*, escrita para saxofón soprano en 1997. Se trata de una de sus primeras obras, compuesta en Bourdeaux cuando realizaba sus estudios de saxofón con Jean-Marie Londeix. Dicha obra es fruto de la improvisación técnica, pues en las composiciones de Cockroft aparecen elaboraciones sobre los temas de las obras que estudia como intérprete, en este caso, *Kuku* nació durante el estudio de *la Sequenza VIIIb* (1969) para saxofón soprano de Luciano Berio (1925-2003)<sup>1</sup>.

En el estudio se contextualiza su técnica partiendo desde la *Sequenza VIIIb* de L. Berio al margen de los diversos referentes musicales y la amplia gama de estilos que intervienen en sus obras fusionándose unos con otros.

El motivo que me ha llevado a escribir el siguiente artículo es la importancia que considero que este compositor ha de tener actualmente, pues a mi parecer está innovando en la manera de componer para saxofón ya que fusiona elementos clásicos y contemporáneos (multifónicos y uso masivo del *slap*) con ritmos *funky*, típicos ritmos y armonías de jazz, ritmos percusivos, etc., requiriendo al intérprete unas habilidades técnicas extremadamente altas. A su vez anexiona pequeños fragmentos melódicos de obras clásicas del repertorio del instrumento. Realiza una intertextualidad compleja que asume, unas veces como cita y otras como *collage* dentro de sus improvisaciones, llegando el *collage* hasta el punto de hacer irreconocible, en su integración textural y armónica, dichos fragmentos. Además, el análisis de Berio junto con su respectiva

---

<sup>1</sup> Sobre los textos expuestos en: HARVEY, Robbie: *A performance analysis and pedagogical study of three selected unaccompanied compositions for saxophone*. Faculty of the University of Kansas, 2017.

Gloria Herreros García

comparativa con *Kuku* revela datos que ayudan a entender mejor el estilo y los recursos empleados para facilitar su posterior interpretación.

El principio de recuerdo y desarrollo es la base atemporal del discurso humano y en él se sustenta la esencia de la cultura centroeuropea, donde se engloba la música actual. La importancia de la copia parcial de un diseño conocido como punto de partida para una nueva obra es parte importante en nuestra historia de la música (de la literatura, pintura...); el préstamo, la cita intertextual es la relación que un texto o motivo musical (oral o escrito) mantiene con otros textos o motivos (orales o escritos), al margen de épocas y estéticas. De esta manera, el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto citado en una nueva obra constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del propio discurso literario o musical.

Todo texto se constituye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la notación de intersubjetividad se insta la de 'intertextualidad', y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como 'doble'<sup>2</sup>.

#### – Breve contextualización histórica (intertextualidad)

En Centroeuropa, la 'cita intertextual' se presenta como una constante en los principios de la técnica compositiva en la música vocal del medioevo y renacimiento por medio de la utilización de los *cantus firmus* extraídos de los antifonarios gregorianos, como base para la superposición de diversas capas polifónicas ordenadas por 'modos rítmicos'<sup>3</sup> en unidades de pulsos y patrones cíclicos. Con posterioridad, en el renacimiento, el *cantus* gregoriano se utilizará como elemento motivico de los sujetos principales de las obras (motetes, madrigales...) y la acentuación de la rítmica de las

---

<sup>2</sup> KRISTEVA, Julia: "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", en: *Critique*, París, Éditions de Minuit, nº 239, abril de 1967. Pág. 440.

<sup>3</sup> APEL, Willi: *The notation of polyphonic music, 900-1600*, Col. Wellesley\_College\_Library; blc; americana. Ed. Cambridge: Mediaeval Academy of America, Wellesley College Library, Boston Library Consortium Member Libraries, 1953.

sílabas del texto sacro. Dentro de la imitación o copia de estructuras será crucial la aparición del principio de *contrafactum*, en plural *contrafacta*, término latino correspondiente a contrafacción o sustitución de un texto por otro sin cambios sustanciales en la música.

Se trata de una técnica de composición musical que consiste en utilizar una melodía, o estructura musical ya existente que tiene asociado un texto y cambiarle el texto sin hacer cambios sustanciales en la música. No obstante, es frecuente que haya cambios menores para hacer coincidir la métrica de la música con la del nuevo texto<sup>4</sup>.

El musicólogo Samuel Rubio (1912-1986), en su estudio sobre la obra polifónica vocal de Cristóbal de Morales<sup>5</sup> (1500-1553), presenta tablas (figura número uno) de comienzos de motetes por medio de los pulsos silábicos donde se hace coincidir apriorísticamente diversos textos con las mismas acentuaciones silábicas sobre una base métrica, fraguando de esta forma el principio de *contrafacta*.

○	ó	♪	♪	♪	♪	○
O	sa-	crum	con-	vi-	vi-	um
O	ma-	gnum	my-	ste-	ri-	um
Cum	na-	tus	es-	set	Je-	sus
Pa-	ter	pec-	co-	vi		
Vir-	go	pru-	den-	cis-	(melismo)	sima

Fig. 1. Comienzo con dos redondas. Para textos de sentido admirativo o con carácter de súplica.<sup>6</sup>

Por lo que a un mismo motete o madrigal se le podía cambiar el texto dejando la música, siempre que la acentuación de las palabras coincidiese.

<sup>4</sup> Cfr. contenidos expuestos en:

[https://acceda.ulpgc.es:8443/bitstream/10553/7146/4/0658514\\_00000\\_0000.pdf](https://acceda.ulpgc.es:8443/bitstream/10553/7146/4/0658514_00000_0000.pdf)

<sup>5</sup> RUBIO, Samuel: *Cristóbal de Morales Estudio crítico de su polifonía*, Madrid. Ed. Biblioteca "La ciudad de Dios", Real Monasterio del Escorial. 1969, pág 199.

<sup>6</sup> *Ibid.*

Gloria Herreros García

También existe contrafacción en literatura, donde constituye un tipo de intertextualidad que consiste en usar un texto profano para, sustituyendo algunas de sus palabras, frases o versos, volverlo de temática religiosa, esto es, 'a lo divino', adaptación en la que algunos autores del Siglo de Oro español se especializaron, por ejemplo Sebastián de Córdoba o Juan López de Úbeda<sup>7</sup>.

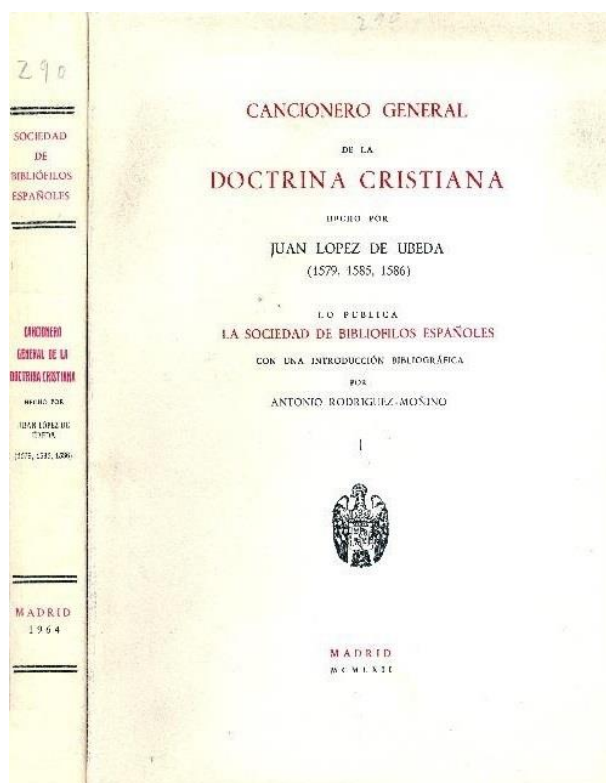


Fig. 2. *Cancionero general de la Doctrina Cristiana* (1579-1586) de Juan López Úbeda.<sup>8</sup>

La 'cita musical' supone enfrentarse con un panorama en el cual confluyen muy diversas interpretaciones y acercamientos que se nutren de aparatos epistemológicos no estrictamente musicales, sino tomados de otras disciplinas, singularmente lingüísticas, literarias y filosóficas. Esta versatilidad se refiere, en primera instancia, a la

<sup>7</sup> Cfr. Contenidos expuestos en: <https://es.scribd.com/doc/15356648/Concepto-de-intertextualidad>

<sup>8</sup> Juan López de Úbeda destacó por volver "a lo divino" algunas canciones populares mediante el procedimiento del *contrafactum* de la misma manera que ya había hecho fray Ambrosio de Montesinos. Algunos de sus poemas aparecen en la antología de 1580 *Coloquios, glosas, sonetos y romances* (Alcalá, 1580).

Gloria Herreros García

inclusión en el campo semántico señalado de procedimientos de uso en vigor desde comienzos de la historia de la composición occidental y plenamente definidos teórica y conceptualmente, como la transcripción, la variación, la técnica del *cantus firmus* y sus diversas variantes ('paráfrasis', 'parodia'), o el pastiche estilístico, procedimientos éstos aplicados tanto a músicas históricas (en cuanto integrantes de un repertorio) como a fuentes folklóricas o populares.<sup>9</sup>

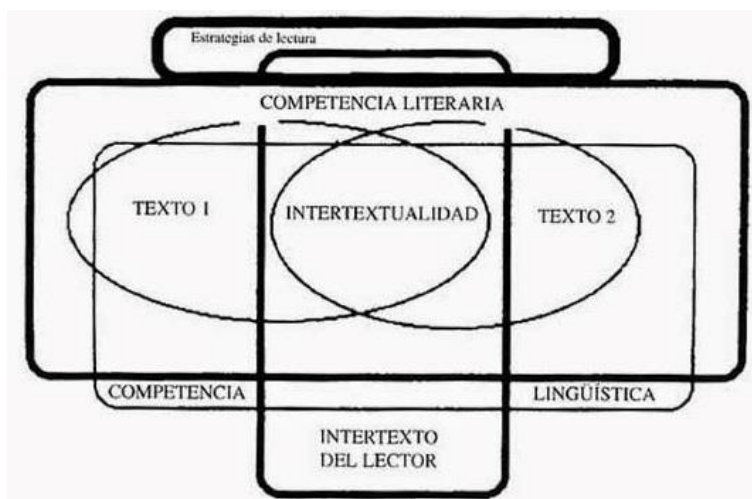


Fig. 3. Interrelación de contenidos literarios, desde: 1º el que presta y 2º el que asume.<sup>10</sup>

El concepto y modelo de Misa Parodia nace en el siglo XVI bajo el influjo de la escuela parisina (alrededor de 1510), escuela liderada por Josquin des Prés (1450-1521), quien comienza a desarrollar este género, aunque será la generación posterior de compositores la que lo llevará a su apogeo a finales del siglo XVI; será considerada el tipo de misa predominante hasta la desaparición del estilo de imitación continua, tan típico del XVI. La Misa Parodia se distingue de los otros dos tipos de composición más relevante del Renacimiento: la Misa *cantus firmus* y la Misa paráfrasis.

Se trata de un proceso imitativo en el que el compositor se sirve de una composición polifónica ya existente (motetes, *chansons* o madrigales), y utiliza este

<sup>9</sup> Cfr. Contenidos expuestos en: <https://es.scribd.com/doc/15356648/Concepto-de-intertextualidad>

<sup>10</sup> Ejemplo presentado desde la interrelación de conceptos literarios; se debe aplicar a la copia de la cita y la integración en un nuevo contexto, a su vez transferirlo a un principio musical.

Gloria Herreros García

material musical para crear y unificar los cinco movimientos de la misa (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei*).

Este concepto de utilizar material existente para la creación no era novedoso, ya que se venía usando durante años anteriores, donde el material imitativo a utilizar no dejaba de ser una copia literal de una melodía, empleada posteriormente en varios momentos de la misa y/o en diferentes voces (*Misa cantus firmus*), o una elaboración de dicha melodía sometida a intervenciones como la segmentación en diferentes voces, segmentación en una misma voz pero en distintos lugares de la pieza, retrogradación de la melodía, melodía en espejo..., en resumen, someterla a una elaboración más trabajada que la mera copia (*Misa paráfrasis*).

La novedad que introdujo la Misa Parodia fue, principalmente, que el elemento a imitar ya no era una melodía, sino un tejido contrapuntístico entero, es decir, ya no se elaboraba la parte más reconocible de una canción, sino la canción en sí. El Concilio de Trento, en un documento fechado el diez de septiembre de 1562, prohibió el uso de material profano para la composición en la Misa Parodia.

... que nada profano se entremezcle... desterrar de la iglesia toda la música que contiene, ya sea en el canto o la interpretación al órgano, lo que es lascivo o impuro.<sup>11</sup>

No obstante, las reformas fueron seguidas con más atención sólo en Italia. En Francia, un cambio en el gusto ya había traído a la práctica musical muchos de los deseos de los miembros del Concilio, y en Alemania se habían ignorado ampliamente.

Las técnicas de la parodia incluyen la adición o eliminación de las voces de la pieza original, añadiendo fragmentos de material nuevo o sólo utilizando el fragmento al comienzo de cada parte de la misa. En su colosal obra de veintidós volúmenes *El*

---

<sup>11</sup> Cfr. Contenidos expuestos en: <http:// analisisapuntos.blogspot.com.es/2011/10/misa-cantus-firmus-y-misa-parodia.html>

Gloria Herreros García

*Melopeo y Maestro* de 1613, el teórico de la música italiana Pietro Cerone (1566-1625) dio algunas pautas generales para la elaboración de una Misa Parodia:

Cada una de las secciones principales de la misa debe comenzar con el inicio de la fuente... la sección interior del Kyrie debe usar un motivo secundario. Algunas secciones, por ejemplo, el segundo y tercer Agnus Dei, no deben ir encadenados al modelo, sino que se componen libremente<sup>12</sup>.

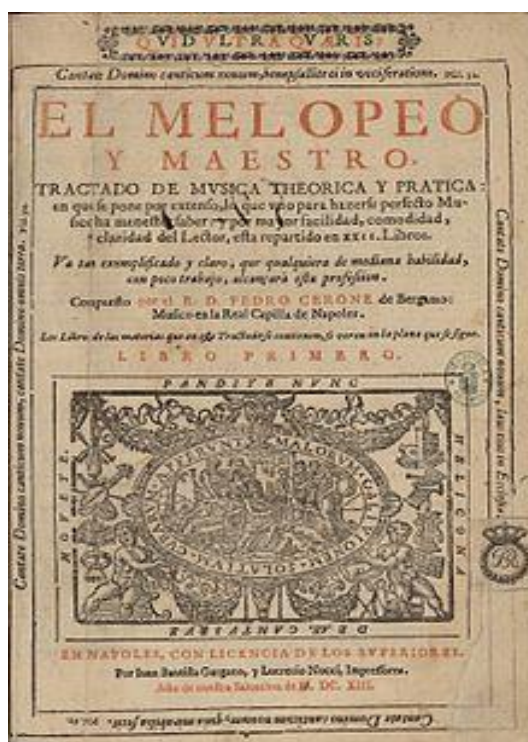


Fig. 4. Portada del Tratado de Música teórica y práctica de Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro*.

También recomendó el uso de tantas ideas musicales subsidiarias del modelo como fuera posible.

Más de la mitad de las misas de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1537-1594) son parodias de un modelo musical escrito con anterioridad. A menudo, el modelo es uno de sus propios motetes, como sucede con la misa *Tu es Petrus*, compuesta sobre el

<sup>12</sup> *Ibid.*



Gloria Herreros García

motete del mismo nombre. Sus Misas Parodia se colocan entre lo mejor de su producción musical.

El uso que hace Palestrina de la imitación no es tan clara como en los compositores anteriores que se limitaban a introducir una línea o un grupo de células reconocibles y características; Palestrina, por su parte, presentaba y desarrollaba varias ideas musicales simultáneamente, produciendo un tejido polifónico con un alto grado de complejidad, por lo que el contorno melódico del tema original se desdibuja y adquiere un nuevo significado dentro del préstamo en la nueva obra.



Fig. 5. Retrato de Giovanni Pierluigi da Palestrina.

La música de Palestrina se encuentra construida desde el interior de la estructura polifónica, desde las unidades rítmicas de la línea, y no es impulsado por un motor métrico como sucede con sus coetáneos; Palestrina rara vez cae en patrones métricos predecibles. Esto también ayuda a explicar el tremendo efecto que produce en el público que la escucha.

El estilo de Palestrina se encuentra vinculado a la liturgia y a las obras sacras; la suya fue la última generación de compositores dedicada a un estilo puramente contrapuntístico al servicio exclusivamente de la *prima pratica*. Su propio objetivo estilístico parece haber sido definitivo y ha llegado a un pico de refinamiento y claridad

Gloria Herreros García

que en ocasiones superan los logros de aquellos que vinieron antes que él. La misa *Tu es Petrus* es una de esas obras donde se logra la más alta perfección y equilibrio entre texto y música; consta de siete partes, siguiendo la estructura usual en las misas de Palestrina: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei 1* y *Agnus Dei 2*. La misa *Tu es Petrus* se encuentra compuesta a seis partes –dos voces de soprano, un alto, un tenor y dos voces de bajo– es una Misa Parodia basada en el motete de Palestrina, escrito para la fiesta de San Pedro y San Pablo, y publicado por primera vez en su *Segundo libro de motetes* en 1572. Los cantantes transmiten el júbilo y la alegría respetando el contexto Bíblico del motete.

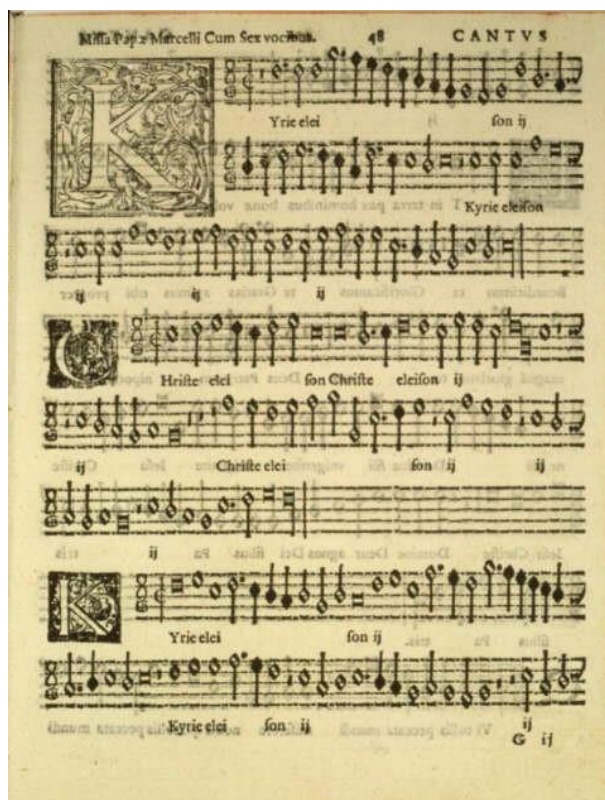


Fig. 6. Primera página del *Cantus* de un *Kyrie* de Palestrina.

En la apertura de la mayoría de los movimientos principales de la misa, Palestrina copia casi exactamente la notación del motete original. En su estructura, la misa es antifonal y está destinada a transmitir una abrumadora sensación de alegría. La obra requiere que los cantantes equilibren el respeto por la naturaleza religiosa del trabajo,

Gloria Herreros García

mientras que exhiben un sentido de optimismo y júbilo imprimido por la modalidad y los diversos giros melódicos.

Durante la época del barroco (hispanico y europeo), continúa el apoyo en la cita como elemento generador de motivos y de estructuras, al igual que sucederá en el clasicismo y romanticismo, al margen de la factura técnica y estética. Al devenir de los años, la cita musical, la intertextualidad musical, será un elemento que va a proporcionar coherencia dentro de la eclecticidad de los nuevos lenguajes como sucede con la aleatoriedad de los años sesenta del siglo pasado, integrándose la cita como baliza de control, 'acórdica' modal, dentro de sonoridades complejas atonales en las estructuras de aleatoriedad controlada. De este principio surgirán obras en España como *Elephants Ivres* (1973) de Luis de Pablo (1930), sobre la cita del *cantus firmus* gregoriano *Veni Sponsa Christi* y el motete de Tomás Luis de Victoria (1548-1611), que lo desarrolla contrapuntísticamente; y antes, en 1968 y sobre la técnica del *collage* como base compositiva, la *Sinfonía* para orquesta y voces del compositor italiano Luciano Berio (1925-2003).

En España, después de la Guerra Civil Española y al final de la posguerra, la mayoría de compositores pertenecientes a la Generación del 51 sufrieron la orfandad de maestros en el campo de la composición. La técnica adquirida es copia de lo que se supone que se estaba haciendo o se había hecho recientemente en Europa, siendo totalmente imaginada, reinventada desde el desconocimiento y precariedad de medios. La mayoría de compositores de esta época, al igual que los venideros aun sin saberlo, tienen una deuda de gratitud en cuanto a pensamiento constructivo con la literatura: los europeos con escritores como el irlandés James Joyce<sup>13</sup> y su innovador pensamiento reflejado en obras como *Ulises*,<sup>14</sup> y los españoles en particular desde su propia perspectiva y la irradiación de las obras europeas de vanguardia ya compuestas con este pensamiento.

---

<sup>13</sup> Cfr. contenidos expuestos en: <http://www.themodernword.com/joyce/music.html> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

<sup>14</sup> JOYCE, James: *Ulises*, traducción de J. Salas Subirat, Madrid: Ed. Planeta, 2005.

Gloria Herreros García

Será como un mosaico que Joyce compuso poco a poco, donde las piezas entran una a una, a veces no seguidas, de forma que el dibujo de base guía la operación aunque después está destinado a desaparecer; pero diremos, asimismo, que el orden no es sólo un punto de partida sino también un punto de llegada, si tenemos en cuenta que muchos de los hallazgos técnicos que permiten a cada episodio insertarse en el esquema de las varias correspondencias de las artes o de las partes del cuerpo humano se introducen al final del trabajo, precisamente como si la correspondencia esquemática fuera uno de los resultados por alcanzar, no un medio operativo que es necesario liquidar al final.<sup>15</sup>

El detonante de la absorción y traslación de pensamientos literarios (estructura y forma) al hecho musical contemporáneo se debe, en parte, al escritor e investigador italiano Umberto Eco quien, en sus primeros trabajos sobre el *Ulises* de Joyce dentro de su *Obra Abierta*,<sup>16</sup> aporta nuevas perspectivas al discurso y su contenido. El compositor Luciano Berio contrae este pensamiento en sus obras abiertas con múltiples referentes, utilizando el *collage*, no como una superposición de elementos, sino como una nueva contextualización de los préstamos que, aun conservando su identidad individual, se desvinculan de su origen, adoptando un sentido diferente en la nueva obra. Estas experiencias creativas tienen su base teórica en las reflexiones de pensadores como Jacques Derrida<sup>17</sup> con su teoría de la deconstrucción literaria.

---

<sup>15</sup> Eco, Umberto: *Las poéticas de Joyce*, Barcelona: ed. De bolsillo. Sant Andreu de la Barca. 2011, pág. 100.

<sup>16</sup> Eco, Umberto: *Obra abierta*, Barcelona: ed. Planeta-Agostini, 1985. Págs. 273 - 442.

<sup>17</sup> Cfr. Contenidos expuestos en: <http://www.philosophica.info/voces/derrida/Derrida.html>

Gloria Herreros García



Fig. 7. Portada del libro de Umberto Eco, *Obra Abierta*.<sup>18</sup>

Luciano Berio plasma este ideal en obras como *Chamber Music* (1953), *Homenaje a Joyce* (*Omaggio a Joyce*) (1958), *Circles* (1960), *Epifanie* (1961), *Outis* (1996) (ópera sin argumento<sup>19</sup>), o su monumental *Sinfonía* (1968). Posteriormente, compositores como Karlheinz Stockhausen, con su *Klavierestücke IX*, o Pierre Boulez, con sus *Sonatas (II y III)* para piano, adquieren este pensamiento.

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 II 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

<sup>18</sup> Eco, Umberto: *Obra abierta*, Barcelona: Ed. Planeta-Agostini, 1985.

<sup>19</sup> Cfr. página de periódico que lo presenta:

[http://elpais.com/diario/1996/10/06/cultura/844552804\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1996/10/06/cultura/844552804_850215.html) (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

Gloria Herreros García

grandes efectos orquestales (aunque siempre con la voz humana única y exclusivamente), y finalmente trabajaba Berio solamente con el texto 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.<sup>20</sup>



**Fig. 8.** Luciano Berio impartiendo una clase sobre las estructuras del segundo movimiento de su *Sinfonía para orquesta, O King*.

Entre los años 1968/69, Luciano Berio escribe su obra *Sinfonía* con multitud de elementos de préstamo (o citas) de fragmentos musicales de otros compositores inmersos en un contexto totalmente diferente; también introduce textos literarios que aportan una nueva dimensión expresiva, pues, al igual que las citas musicales, poseen su propio significado más el que adquieren en la nueva obra. En ella hace dialogar la música de Gustav Mahler, Arnold Schoenberg, Claude Debussy, Richard Strauss, Ígor Stravinski, Maurice Ravel..., con textos de Samuel Beckett, Lévi-Strauss y, en el segundo movimiento (*O King*), un discurso del activista afro-americano Martin Luther King (1929-1968).

Desde la transcripción al *collage*, se despliega una panoplia muy amplia de grados de participación, cuyo límite máximo podríamos situar en el uso del material citado como

<sup>20</sup> Eco, Umberto: *Obra abierta*, Barcelona: ed. Planeta-Agostini, 1985, Pág. 5.

Gloria Herreros García

elemento temático y, en menor medida, motivico o contrapuntístico, y del medioevo en adelante, como las variaciones, el *quodlibet* o la paráfrasis.<sup>21</sup>

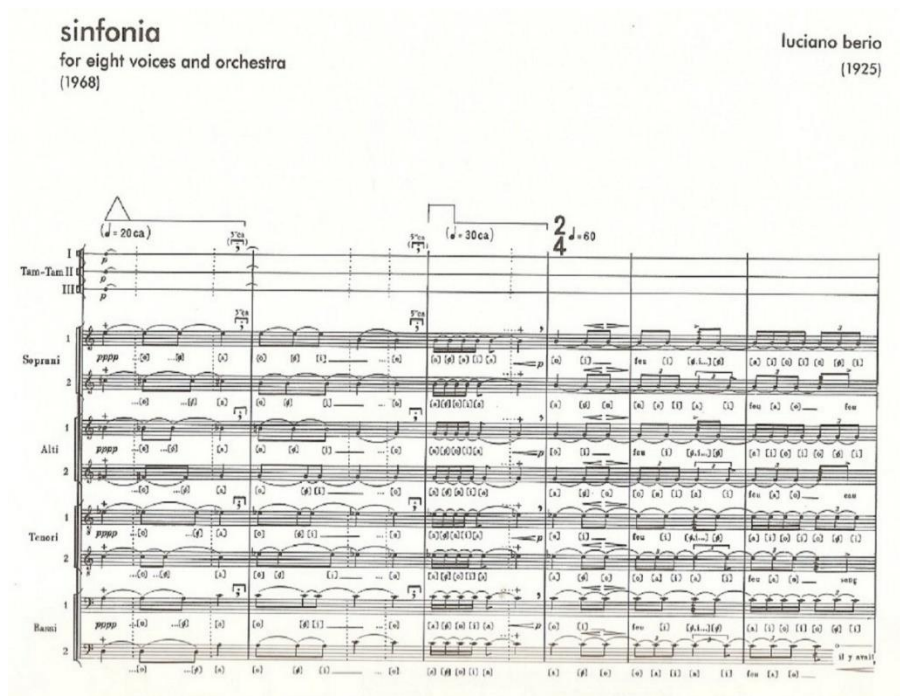


Fig. 9. Primeros compases de la *Sinfonia* de Luciano Berio para orquesta. Universal Edition London, 1969, 1972. UE 35319.<sup>22</sup>

La reflexión en torno a la relación entre integración estructural de los materiales citados y consecución de una unidad de sentido es una constante entre los compositores de fines de los años sesenta del siglo pasado, y se decanta, generalmente, por proponer al oyente una escucha centrada en los procesos de transformación y conformación de la cita trascendiendo su reconocimiento.<sup>23</sup>

En cuanto a la problemática de la cita musical, el musicólogo granadino Germán Gan Quesada se plantea diversas cuestiones, como: ¿cuál es la función de la cita musical?, en otras palabras, ¿qué funciones semánticas y estéticas puede cumplir la cita

<sup>21</sup> GAN QUESADA, Germán: *La obra de Cristóbal Halffter: Creación musical y fundamentos estéticos*. (Granada: Universidad de Granada, 2005). Defensa de la Tesis Doctoral (Departamento de Historia del Arte – Musicología, julio de 2003).

<sup>22</sup> [https://www.universaledition.com/themes/Frontend/UniversalEdition/frontend/\\_public/src/js/pdfjs/web/viewer.html?file=/resources/musterseiten/ue35319.pdf](https://www.universaledition.com/themes/Frontend/UniversalEdition/frontend/_public/src/js/pdfjs/web/viewer.html?file=/resources/musterseiten/ue35319.pdf)

<sup>23</sup> GAN QUESADA, Germán: *La obra de Cristóbal Halffter...*

Gloria Herreros García

y en qué medida su dimensión estructural corresponde a una intención de fondo definible o, cuando menos, interpretable?, señalando que:

Por encima de intenciones coyunturales, podríamos caracterizar el uso de la cita musical durante la segunda mitad de siglo como un esfuerzo continuado de apertura de espacios técnicos y expresivos a través de una reinterpretación, comprometida o distanciada, de la práctica musical anterior, que actúa como referencia útil y sinécdoque de un contexto más amplio<sup>24</sup>.

La cita puede funcionar como vehículo de un carácter expresivo determinado derivado de su propio carácter original, bien por asociación directa, bien por alusión indirecta, mecanismos en los que es, hasta cierto punto, necesaria la colaboración del oyente (por medio del recuerdo de la obra citada original) en la reconstrucción del contexto invocado.<sup>25</sup>

A nuestro juicio, tanto más potente es una cita cuanto más se niega a resolver las tensiones que provoca en su escucha, exasperando al máximo su capacidad de extrañamiento o, por usar el concepto alemán invocado por Freud en referencia a la narrativa de E.T.A. Hoffmann, su 'Umheimlichkeit'. La desazón, el desasosiego que causa en la audición la tensión no resuelta, la sensación de falta de integración puede hacerse corresponder con la propia fragmentación de la experiencia del hombre moderno y posmoderno; como señala Danuser.<sup>26</sup>

Con respecto a este punto, el compositor italiano Luciano Berio señala que:

[hay] una necesidad, que me acompaña desde hace tiempo, de integrar una dentro de otra diferentes 'verdades' musicales, a fin de poder del mismo modo abrir el desarrollo musical en diferentes grados de comprensión, para ampliar el plan expresivo y los niveles de percepción<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> GAN QUESADA, Germán: *La obra de Cristóbal Halffter...*

<sup>25</sup> *Ibíd.*

<sup>26</sup> *Ibíd.*

<sup>27</sup> *Ibíd.*



Con la cita se produce, pues, una interferencia entre tres niveles tipológicos (temporal, estructural y estético) que puede concretarse en el siguiente esquema:<sup>28</sup>

1. Citas con alto grado de implicación estructural:
  - la cita funciona como material de base para la composición (cita temática);
  - la cita funciona como material de base para su distribución tímbrica y formal, en diversos grados de elaboración.
  
2. Citas con un grado de implicación intermedio. La cita no determina el material sonoro empleado, pero condiciona, por su situación en la obra, la estructura general.
  
3. Citas con un grado de implicación bajo. La cita no interviene en la conformación del material sonoro ni impone una estructura general determinada, pero es fundamental para la ‘correcta interpretación’ intencional de la obra, funcionando como guía semántica de escucha o vehículo de una intención programática o ideológica más o menos precisa (cita narrativa).

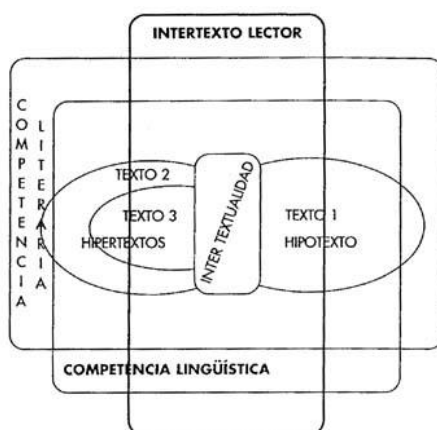


Fig. 10. Esquema que representa los diversos niveles de intertextualidad en la literatura.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> *Ibíd.*

<sup>29</sup> En nuestro caso se representa en los diversos niveles de interferencia o integración de la cita en el material, estructura, que la asume.

Gloria Herreros García

El teórico musical Clemens Kühn (1945), en su *Das Zitat in der Musik der Gegenwart*<sup>30</sup>, sólo distinguía entre citas de material ajeno o propio, citas literales, de material o de estilo (*Fragmentzitat/Materialzitat/Stilzitat*), y collage (*Zitat-collage*).

– **Análisis de la *Sequenza VIIb* (1969) y *Kuku* (1997)**

Como se ha dicho con anterioridad, la obra *Kuku* nace fruto de la improvisación y sobre todo recoge recursos compositivos de la *Sequenza VIIb* de Luciano Berio. Con todo esto, se parte del análisis de *Kuku* para posteriormente realizar una comparativa con la obra de Berio y observar qué semejanzas hay y averiguar los recursos que toma prestados de la obra de Berio.

Lo primero que se observa es que la obra *Kuku* se encuentra, de una forma muy clara, dividida en dos grandes secciones:

Sección A: Comienza desde el principio hasta el compás 104. Está construida en su totalidad sobre subdivisión ternaria (12/8, 5/8, 6/8, 3/8). Se trata de una pastoral bucólica que se va desarrollando progresivamente, por lo tanto predomina la melodía. La ligadura se usa como recurso expresivo principal para conseguir una melodía suave y dulce, y en cuanto a interválica se refiere, predominan los intervalos de 2º mayor y menor, de 4º justa y 5º justa que la un ámbito de pseudo tonalidad-modalidad.

---

<sup>30</sup> *Das Zitat in der Musik der Gegenwart: La cita en la música del presente.*

Gloria Herreros García

Barry Cockroft  
1997

Fig. 11. Primeros compases de *Kuku* de Barry Cockroft. Melbourne, Reed Music, 1997, RM007  
ISMN M-720019-06-2

Sección B: comienza en el compás 108 y va hasta el final. Casi en su totalidad se encuentra escrito en tiempo y subdivisión binario (4/4). Esta sección tiene un carácter más contemporáneo. Predomina la rítmica a través de la combinación de ritmos *funky* con ritmos percusivos y repeticiones constantes de uno de ellos pero con diferentes articulaciones. A diferencia de la Sección A, la ligadura ya no aparece y se encuentran articulaciones diversas como *slap*, *staccato* y puntos sobre la cabeza de la nota para obtener un ritmo claro y bien marcado. También nos encontramos con multifónicos que rompen con la calma y la estabilidad de la Sección A. Con respecto a la interválica, encontramos con gran frecuencia saltos bruscos de 7ª, 9ª y 10ª, que imitan el “co-cock” del cacareo. El conjunto de todos estos recursos bien combinados es lo que hace que se pueda percibir a la gallina que Cockroft pretende evocar.

Gloria Herreros García

Figure 12 shows the first five staves of the Section B of the piece *Kuku*. The music is written in a single treble clef staff. The tempo is marked as  $\text{♩} = 120$ . The first measure is boxed with the number 108. The score includes various dynamics: *pp*, *mf*, *mp*, and *f*. Performance instructions include "Slap" with a dashed line above the notes, and "Gradually fade slap to staccato" above a series of notes in the fifth staff. Fingering diagrams for the left hand are provided for several notes, labeled with "C1" and "Te B". The number 5 is in the top right corner.

Fig. 12. Primeros compases de la Sección B de *Kuku*. Melbourne, Reed Music, 1997, RM007 ISMN M-720019-06-2

Entre estas dos grandes secciones se encuentran tres compases a modo de nexo que introduce a B.

Figure 13 shows three staves of music acting as a bridge between sections A and B. The music is written in a single treble clef staff. The dynamics are marked as *p*. Fingering diagrams for the left hand are provided for several notes, labeled with "C" and "Eb".

Fig. 13. Compases del 105 al 107, puente de las secciones A y B. Melbourne, Reed Music, 1997, RM007 ISMN M-720019-06-2

Para entender cómo se compuso *Kuku* es necesario centrarse exclusivamente en la Sección B.

Gloria Herreros García

La figura 14 muestra una extracción de todas las notas y multifónicos que éste contiene. La figura 15 se trata de una simplificación del anterior al cual se le han omitido los multifónicos que a su vez coincide con las notas base sobre las que se construye y desarrolla la Sección A.



Gloria Herreros García

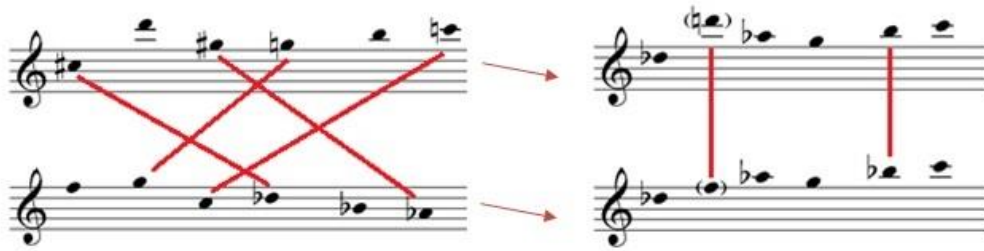


Fig. 17. Comparativa de la simplificación de ambas obras en estado original y a continuación su respectiva enarmonización.

En la comparativa de los multifónicos de ambas obras se divisa que Barry Cockroft extrajo algunos de estos elementos y los introdujo en su obra, algunos permanecen iguales en su totalidad en la obra de Berio y otros parecidos cuyo principio sonoro era el mismo, solo que simplemente cambia la altura.

	<u>Multifónicos de <i>Kuku</i></u>		<u>Multifónicos de la <i>Sequenza VIIb</i></u>
1		→	
2		→	
3		→	
4		→	
5		→	
6			
7			

Fig. 18. Comparativa de los multifónicos de ambas obras.

Gloria Herreros García

1. Ambos tienen el mismo principio posicional, pero en el caso de *Kuku*, añadimos la llave 6 para subir del Fa 4 al Fa# 4.

2. Ambos multifónicos son el mismo, aunque estén escritos de manera diferente. El hecho de que se añada la llave Tc en *Kuku* es simplemente para conseguir ligeramente otro color y afinación.

3 y 4. Tienen el mismo principio posicional. A raíz del multifónico 4 de Berio, el cual es el mismo en el multifónico 4 de Cockroft, se obtiene el multifónico 3 de la obra *Kuku* subiendo la estructura de digitaciones, es decir, destapando la llave 3 y tapando la 4, y sustituyendo la llave C por la de Eb. De esta manera subimos el multifónico una tercera por arriba.

5. Se trata del mismo multifónico.

6 y 7. Ambos multifónicos se nutren del mismo principio de construcción, es decir, para crear ambos multifónicos, el procedimiento que se ha usado es utilizar la posición real de las notas y añadir la llave C para lograr romper el sonido y crear una vibración oscilante entre dos notas.

Se aprecia que en ambas obras la sonoridad de Re $\flat$  –ya que uno está en do sostenido y el otro en re bemol– constituye el eje vertebral sobre el cual giran el resto de notas.

Gloria Herreros García

Fig. 19. Compases 123-34 con la sonoridad de  $Re\flat$  de la sección B de *Kuku*. Melbourne, Reed Music, 1997, RM007 ISMN M-720019-06-2.

Fig. 20. Inicio con la sonoridad de  $Re\flat$  de la *Sequenza VIIb* de Luciano Berio. Wien, Universal Edition, UE 30255.



## Conclusiones

La obra de Cockroft es un claro ejemplo de que hoy en día la intertextualidad está muy presente en las nuevas creaciones de compositores actuales. Se concluye que Barry Cockroft tomó varios préstamos tales como multifónicos iguales y semejantes así como notas eje centrales de la *Sequenza VIIb* de Berio para la composición de su obra *Kuku*. A través de la comparación y el análisis de ambas se deduce, debido al gran número de coincidencias existentes mencionadas anteriormente, que primero compuso la Sección B, la cual al escucharla recuerda a la *Sequenza*, y a partir de estos elementos se compuso posteriormente la Sección A.

## Agradecimientos

Mi gran profundo agradecimiento al Dr. Manuel Añón Escribá por introducirme en el mundo de la investigación, por la oportunidad que me ha dado de escribir este artículo, por su implicación y su ayuda, pues sin ella hubiera sido imposible su realización y posterior publicación.

Gloria Herreros García



**GLORIA HERREROS GARCÍA** (Albacete, España, 1995)

Comenzó sus estudios musicales en el “Real Conservatorio de Música y Danza de la Diputación” de Albacete. Como saxofonista ha participado en cursos, talleres y clases magistrales con Xelo Giner Antich, Marie Bernadette Charrier, Claude Delangle, Andrés Gomis y David Pons.

Actualmente se encuentra terminando sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Alicante “Oscar Esplá” en la especialidad de interpretación de saxofón con el Dr. Sixto Manuel Herrero Rodes.

[20104ac.gloria@gmail.com](mailto:20104ac.gloria@gmail.com)