

La secuencia IX para clarinete solo de Luciano Berio Manuel Añón Escribá

Bibliografía recomendada:

- Autori Vari. Berio. Acura de Enzo Restagno. Ed. EDT. Torino. 1995.
- Autori Vari. Donatoni. Acura de Enzo Restagno. Ed. EDT. Torino. 1990.
- Canone infinito. Lineamenti di teoria Della musica. Loris Azzaroni. Ed. Clueb. Bologna. 2001.
- La música de Béla Bartók. Un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del S. XX. Elliott Antokoletz. Ed. Idea Música. 2006.
- New Directions for Clarinet. Phillip Rehfeldt. Ed. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, and Oxford.1992.1

2En el medioevo la palabra secuencia significaba en sentido genérico sucesión de versos, de palabras, de sonidos. En particular fue un fragmento litúrgico inicialmente formado (S. VIII-IX) por un melisma al que se le agregaron palabras para una más fácil memorización por parte de los estudiantes, es decir una fórmula mnemotécnica. La melodía más utilizada habitualmente fue el Aleluya de la misa y la respuesta del ofertorio. Cada secuencia era repetida por dos coros similares, que se alternaban, en forma de eco, estrofa por estrofa, y un final con ambos coros unidos.

El término secuencia tiene también un significado más moderno, procedente de los tratados didácticos de los siglos XVIII y XIX sobre armonía y contrapunto: la reproducción de un tema en indistintos grados de la escala ascendente o descendente.

Cuando la secuencia se mantiene en todas las voces de un fragmento polifónico, se enseña que permite e incluso requiere contrastes³ que, en otro caso, resultarían desagradables al oído. La cadencia armónica queda suspendida mientras dura la secuencia. La rosalia consiste en forzar una secuencia que no conserva la tonalidad, desviando totalmente la armonía de la pieza. Los términos medievales color y talea distinguían ambas piezas. La ciaccona es una forma de secuencia del S. VIII, con un predominante estilo polifónico.

Está claro que L. Berio al denominar genéricamente secuencias a sus obras para instrumentos a solo no pretendía que se entendieran por su definición etimológica sino por alusión a parte de su significado.

La secuencia de Berio es una obra ecléctica que intenta potenciar gran parte de los recursos y posibilidades que la técnica moderna ha puesto al alcance de

¹ Este libro puede ser un magnífico punto de referencia para la comprensión en la técnica del nuevo clarinete y en el uso de los multifónicos que no se explica en este artículo.

² *Diccionario enciclopédico Sarpe*. Miguel Ángel Ballabriga. IV.vol. Pág. 1321.

³ Mutación.

los intérpretes de hoy en día. Conserva alguna de las características de la idea de secuencia original: potenciación de la polifonía en instrumentos tradicionalmente monódicos, tanto por utilización de nuevas técnicas, multifónicos o resonancias externas, como por alternancia de diseños en registros contrastantes, o también por la alternancia de notas batidas rápidamente en diversos registros, dando la impresión de una escucha polifónica de timbres o un falso hoquetus. Es característica la elaboración de células y motivos inmersos en un flujo constante de pulsaciones los cuales recuerda a melismas vocales.

En el caso de Berio la designación de secuencia también está asociada a la falta de referencias para la definición de una forma que no se ajusta al molde donde por lo general se intenta adaptar la estructura de la mayoría de las obras. Por todas estas particularidades estructurales las secuencias de Berio y la IX en particular poseen un pensamiento afin a la idea generadora de este término; sucesión de versos, de palabras, de sonidos por medio de un desarrollo y elaboración constante.

El ensayo de Philippe Albèra es la labor musicológica más extensa escrita sobre la Secuencia IX para clarinete (1980). Para las obras que Berio compuso posteriormente como La Secuencia X para trompeta y resonancia de piano (1984), la Secuencia XI para guitarra (1987 / 88) y la Secuencia XII para fagot⁴[1] (1955), Albèra hace seguir el texto de dos musicólogos: Thomas Gartmann y Carolina Delume, respectivamente para las Secuencias X y la XI.⁵ La Secuencia de Luciano Berio constituye una serie de nuevas obras solistas escritas de 1958 a 1980 según la siguiente sucesión:

Secuencia I para flauta (1958), Secuencia II para arpa (1963), Secuencia III Para voz (1965-66), Secuencia IV para Piano (1966), Secuencia V para trombón (1966), Secuencia VI para viola (1967), Secuencia VII para oboe (1969), Secuencia VIII para violín (1975-77), Secuencia IX para clarinete (1980). A excepción de la de clarinete, todas las demás están escritas para un virtuoso de cada instrumento al cual dedica cada secuencia: Severino Gazzelloni (I), Francis Pierre (II), Cathy Berberian (III), Jocy de Cóbralo (IV), Stuart Dempster (V), Serge Collot (VI), Heinz Holliger (VII), Carlo Chiarappa (VIII). La Secuencia IX existe en dos versiones: a para clarinete, b para saxofón. La Secuencia VI es para violoncello pero no está publicada.

Algunas secuencias tiene una versión orquestal sin ser necesariamente modificadas⁶: II Chemins I (su Secuencia II), 1965; Chemins II (Su secuencia VI), 1967; Chemins II b e c; Chemins IV (su Secuencia VII), 1975; Corale (su Secuencia VIII), 1981.

⁵ Philippe Albèra , Introducción a la nueva Secuencia.

⁶ Cfr. David Osmond-Smith, *Joyce, Berio et l'art de l'exposition*, "Contrechamps", 1, septiembre 1983, pp. 83-9.

Estas secuencias se han convertido en un modelo de escritura para los solistas, es difícil no hablar de ellas en prácticamente cualquier publicación dedicada a Berio. Consultando la bibliografía relativa al compositor nos damos cuenta que estas obras han estimulado mucho la imaginación de los musicólogos y de la “musicografía”. Investigaciones hechas a algunos intérpretes han demostrado que la secuencia conserva un aspecto enigmático en cuanto concierne a su factura.

El resumen no es fácil como se podría pensar; la composición de Berio posee la particularidad de ser al tiempo espontánea y meditada, extremadamente libre y rigurosamente construida.

Existen dos versiones; para clarinete solo (secuencia IX a) y para saxofón contralto solo (Secuencia IX b). Se trata de una larga melodía que como casi todas las melodías, implica un ritornelo, simetría, transformación.

La secuencia IX es una “secuencia” de factura instrumental que desarrolla una constante transformación en dos campos interválicos: uno de seis notas (Sol#, Fa#, Re, La, Re#, Do#), que tiende a aparecer siempre en el mismo registro y el otro campo de cinco notas que aparece en diversos registros. Este último campo sonoro dialoga, penetra y modifica la función armónica que presenta el primero.

Concebida originalmente como un diálogo entre el clarinete y el proceso digital 4X construido por Giuseppe di Giugno para el IRCAM.

La Secuencia IX está presente en la ópera La vera storia (es en el segundo acto, cuando se realiza una larga escena donde el clarinete interpreta un papel principal). La búsqueda de Berio está ligada a la voz humana. El ordenador permite una transformación del timbre del clarinete en timbre vocal de aquí deriva un estudio bastante profundo del registro del instrumento. La historia de esta secuencia puede explicarse por la ausencia de una dedicatoria como sucede en casi todas las otras secuencias, (en compensación, Berio publicó en 1983 un Lied para clarinete solo afín a la secuencia IX que si que lleva una dedicatoria. (A Edoardo Debenedetti).

Esta última secuencia se pone en la línea de la precedente: presenta un material muy homogéneo, desarrollado en el ámbito de una cierta continuidad; con esta obra se pone en las antípodas de las secuencias III o IV. Revela sobre todo una construcción melódica extremadamente ingeniosa, basada en una repetición generalizada. La disposición en perspectivas de las sucesiones interválicas, ofrece una idea muy clara del principio constructivo utilizado por Berio. Presentamos aquí el método de análisis propuesto por Nicolas Ruwet en su Langage, Musique Poésie

(ej.1)

The image shows a musical score for a clarinet solo, divided into three segments labeled A, B, and C. Segment A (first staff) contains a series of notes with various accidentals. Segment B (second staff) shows a similar pattern but with some notes marked with 'be' (b-flat). Segment C (third staff) continues the pattern, with notes marked with 'be' and 'b' (b-flat). The score is written on five staves, with the bottom staff labeled '(Coda)'. The notation includes notes, rests, and accidentals, with dashed lines indicating connections between notes across staves.

Se pone de manifiesto en este ejemplo un proceso de transformación por repetición, con una modificación sistemática de la articulación. Dividiendo primero en cuatro segmentos y en tres partes distintas se presenta una construcción simétrica donde A y C se reexponen (conteniendo casi todas las notas) y cada nota total de A encuentra una compensación en C, mientras B queda absolutamente fijo.

En los cinco segmentos sucesivos, Berio introduce una nueva altura -el si- transportando el Do becuadro una octava baja. Esta vez la nota que primero era móvil ahora es fija. (ej. 2).

Este doble principio de diferenciación puede ser claramente observado en algún momento de la pieza. Primero en la letra C (poco después del ejemplo precedente), donde, por ejemplo, Berio modifica radicalmente la selección de los intervalos, de la nota absoluta y del registro, insistiendo en notas no utilizadas con anterioridad (como el mi o el fa). Poco después de C, crea una zona de transición donde viene anunciando algún elemento futuro; esta transición reutiliza el "leitmotiv" del arpeggio descendente basado en "terceras" con alguna nota constitutiva (re, re#, fa#, sol#, la...); estas notas se distribuirán en diversos registros.

(ej.2)

Handwritten musical score for five staves. The top staff has a downward arrow above it. The staves contain various musical notations including notes, rests, and accidentals. The bottom staff is labeled '(ada)'.

La altura absoluta de la nota juega evidentemente una cierta función, como se ha visto. Subyacente a la función melódica, se adivina la estructura armónica basada en su construcción en terceras. (ej.3)

(ej.3)

Handwritten musical notation on a single staff showing a sequence of notes with accidentals and a flat sign.

La serie que le sostiene (siendo la base de toda la obra) revela una simetría interesante:

Handwritten musical notation on a single staff showing a sequence of notes with intervals marked as 3m and 2m, and a final note labeled (b.e.).

La distribución de estas alturas en diversos registros tiene una función muy importante. En el pasaje que hemos visto, la altura está polarizada a excepción de Do, que indica precisamente un cambio de estructura.

Berio pasa de sección en donde la altura permanece fija en un mismo registro, a sección en donde hay una permutación continua de registros.

La pieza está planteada luego, ingeniosamente, sobre un juego de estructuras de alturas y de registros, ahora estable, ahora en completa transformación.

No existe figuración que no reaparezca en el curso de la obra, repitiendo textualmente o variándola de maneras diversas.

L. Berio segmenta, permuta, aumenta y disminuye, transforma una serie de base que no aparece nunca en su totalidad o como figura temática, aunque permanece latente.

El cambio armónico casi imperceptible que determina el desarrollo de la construcción melódica, presenta el carácter transitorio del cambio. Este carácter lineal configura la estructura de la forma, que se asemeja a una ballata (balada) del canto vocal, la ópera de Berio contemporánea a la Secuencia IX (Coro, la vera storia) presentando un explícito carácter de balada. El continuo retorno a la nota Principal (Eje), la oposición de diversos registros del instrumento, que pueden hacer pensar en una ciaccona (modelo formal de la secuencia VIII), haciendo sentir una polifonía subyacente típica de todo el grupo de secuencias.

Se puede encontrar en el final de la obra un ejemplo de esta polifonía que juega en los registros del instrumento y los articula con los melismas graves y pianísimos, basados en la serie base, y luego con los melismas del registro medio que utiliza otra relación interválica; después de la letra (V), en un melisma en el registro agudo, enseguida viene contestado en eco, siempre provisto de calderón, hasta el final de la obra. Se presentan aquí dos tramas diferentes que se desarrollan simultáneamente y que se influyen en el acontecimiento según sea sostenido o bemol. Representa un elemento de diferencia a nivel de la altura y del registro, y un elemento de continuidad que se asemeja, con mayor complejidad, al mi de la sección final de la secuencia.

Es necesario señalar la existencia de modificaciones del tiempo, que ha originado el proceso del programa digital, respecto al tiempo de respiración del instrumentista, seguramente motivados por una latencia del programa digital. En líneas generales, esta última secuencia se engloba, como la precedente, como un canto interior, según una forma inspirada.

En la secuencia IX de Berio para Clarinete y su posterior adaptación para Saxo tenor, se plantean diferentes posibilidades de interpretación del lenguaje.

La planificación serial se cumple hasta cierto punto ya que las secciones fijas tanto en altura como en periodicidad del material son alternadas por secciones libres.

La interpretación de los materiales serializados (siete notas) con sus interferencias (Secciones fijas, cuatro o una), son interpretados bajo distintos parámetros de comprensión dentro del lenguaje:

Aproximación a parámetros de la secuencia:

-Direccionalidades armónicas: función de atracción interválica. (Por lo general por quintas. Tensión/Distensión).

-Espectros armónicos: la serialización del material de partida siempre se puede interpretar bajo un punto de vista armónico ya que seccionándolo en grupos por terceras consecutivas, la coherencia armónica es evidente y refuerza sin la más mínima duda la direccionalidad “tonal”⁷

-Simetrías del material. La construcción del material genera parámetros simétricos.

-Repeticiones de grupos de notas con carácter estructural. (Articulación del discurso por medio de campos armónicos.) Expresivos. (Grupo recurrente de notas lo más rápido posible con intención dinámica de P a F siempre hacia el centro de la última nota.)



-Serialización de alturas y pulsos.

-División en secciones y descansos estructurales articuladores del discurso “formal”.

-Modulación del pulso métrico por acumulación.

-Pulsaciones metronómicas condicionadas al pulso de nota.

-Parámetros de Arsis/Tesis, condicionantes de la línea melódica y de articulaciones del instrumento.

El siguiente análisis pretende en su limitación ser guía para intérpretes, y presentar pistas sobre las intenciones musicales que la secuencia revela.

El análisis pone en evidencia posibles relaciones melódicas y por definición armónicas de la obra. El impulso vivo de movimiento (tensión / distensión) se genera por medio de la inercia producida por dos parámetros; Tensión por picos ársicos (de grave a agudo) o por afinidad y asimilación de la tensión direccional, (principio armónico funcional) Tónica / Dominante. 5ª des. 4ª as. A estas relaciones se suma la asimilación del material por repetición y creación de pilares direccionales (o no) por medio de la reiteración de notas. En el segundo análisis que presentamos a continuación el concepto de “Campo”

⁷ Indicamos entre paréntesis la palabra tonal ya que no nos referimos al termino en su concepción acórdica vertical sino en el principio horizontal de direcciones, tensión distensión “T/D”. Y por supuesto este término podría sustituirse perfectamente por el de modal ya que no afectaría en nada el principio de dirección, y en ningún caso hacemos mención a supuestas sensibilizaciones.

pasará a un segundo plano debido a lo que consideramos verdadero motor estructural de la obra; La direccionalidad melódica.

Introducción:

Análisis del material melódico y armónico. Interrelación.

Base de pensamiento direccional.

Introducción:

Negra igual a 60.

Principio de simetría:

Fa, Sol, Si, Sib, Mi, Fa#, Mi, Re, Fa#, Sol, Fa, Sib, Si, Mi.

18 2 3 4 5 9 5 2 1 4 3 5

(Eje virtual: Mib/Re#)

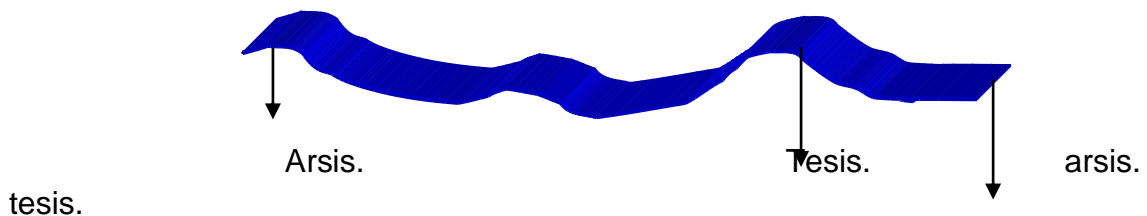
Direccionalidad:

♩ = 60 ma sempre un poco instabile

Clarinetto in si b

Forma de arco invertido:10

El final sigue teniendo carácter de cierre cadencial.



1ª Aproximación:

⁸ Las notas coloreadas en azul representan los campos fijos, que con posterioridad se presentarán.

⁹ Las notas coloreadas en rojo indican Ejes fijos, los cuales se determinan por repetición constante, principio ársico o tético. (Puntos de tensión o distensión.)

¹⁰ Esta aproximación se presenta por afinidad del estudio en la frase gregoriana. Arcos de tensión y final en tesis como cierre cadencial.

Notas modulo móvil: re, fa#. notas campo fijo: sol, sib, si natural, nota que no aparece hasta el 2º campo. Al margen de la posible utilización del material sonoro por diversos sistemas de permutación¹¹, no podemos pasar por alto la relación “natural” de todas las notas del campo sonoro, ya que están en función directa de la nota Do fundamental de serie armónica¹².

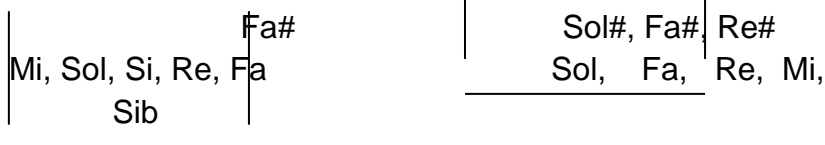
(Sib = 7º armónico. Fa# = 11º armónico.)

Interrelación armónica:

Mi sol sib/si re fa/fa#

Campo armónico. (seudo bimodalidad 3ª mayor/menor.)

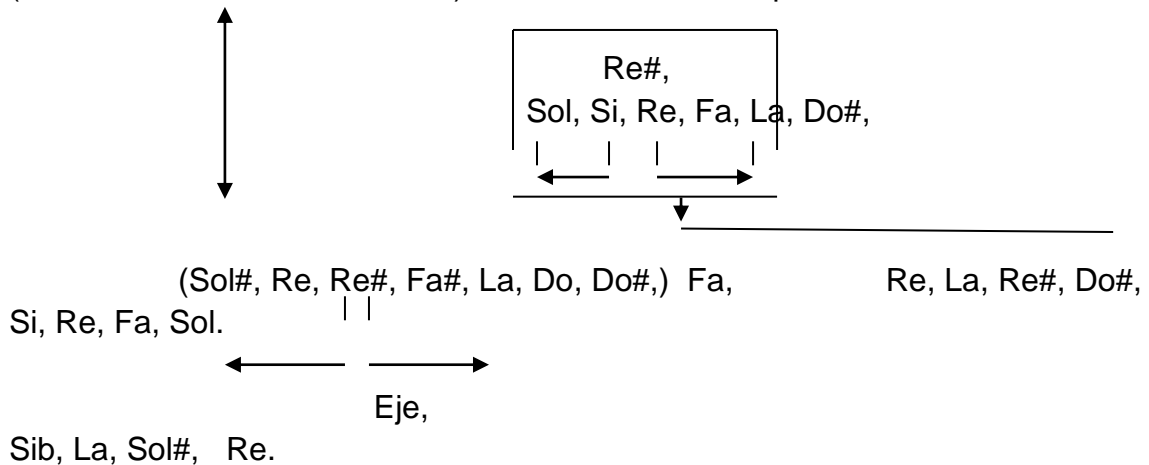
Concordancia armónica.



Mi, Fa, Sol, Sib, Re, Re#, Fa#, Sol, Si¹³. Sol, Fa, Fa#, Sol#, Re, Mi, Fa, Re#, Fa#, Re.

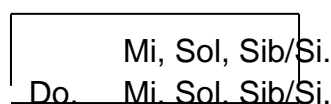
(Mi, Fa, Sol, Sib, Re, Re#, Fa#.)

Campo armónico.



Campo armónico:

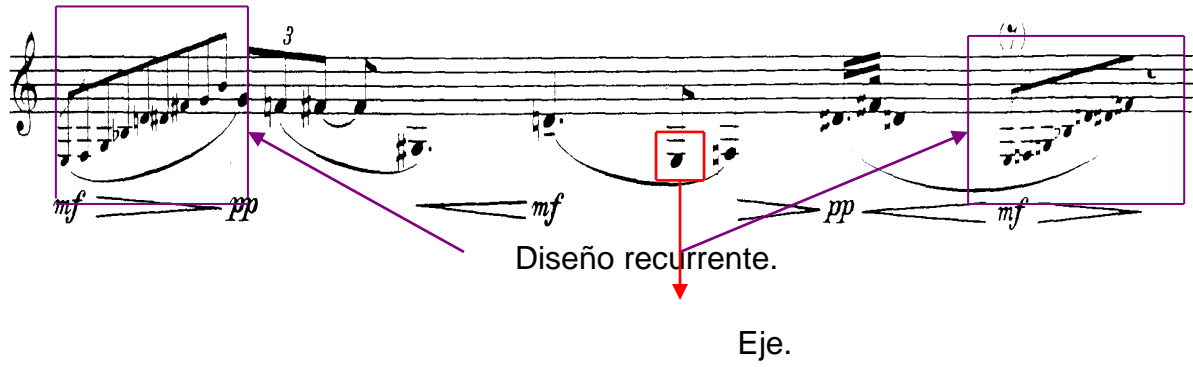
Direccionalidad a Fa. (Mi a Fa.)



¹¹ Campos sonoro. Direcciones Melódicas. Formación de acordes.

¹² Página 11. Comienzo de la segunda sección de Macro forma. Este concepto se desarrollará a lo largo del análisis.

¹³ El color morado indica el diseño de notas “lo más rápido posible ascendiendo”, tiene un significado expresivo siendo una manera clásica de generar y llegar a puntos de tensión. Este diseño es una constante durante toda la obra, siendo una posición natural en la técnica del instrumento.



Sección: (A)
Negra igual a 72.

Campo fijo¹⁴.

Re), Sol#, Fa#, Re, La, Re#, Do#, Sol, Do, La, Sib, Re, Sol#,
 1 2 3 4 5 6 (4)15 3 1
 Fa#, Re, La, Re#, Do#, Sol, Do, La, Sib, Re, Sol#, Fa#,
 Re, La, Re#, Do#, Sol, Do, La, Sib, Re, Sol#, Fa#, Re,
 Fa#, Re, Fa#, Re, Fa#, Re, 2
 2 3 2 3 2 3 3
 La, Re#, Do#, Sol, Do, La, Sib, Re, Sol#, Fa#, Re, La, Re#,
 Do#, Re, Sol#, La
 4 5 6 5 1 4
 Do, Fa#, Re#. 2 5

Nueva nota.

Re, La, Re#, Do#, Si,

¹⁴ Las notas de este campo posteriormente se irán integrando en los nuevos campos sonoros, es el caso de la nota Do natural.

¹⁵ La nota "La" pertenece a los dos campos.

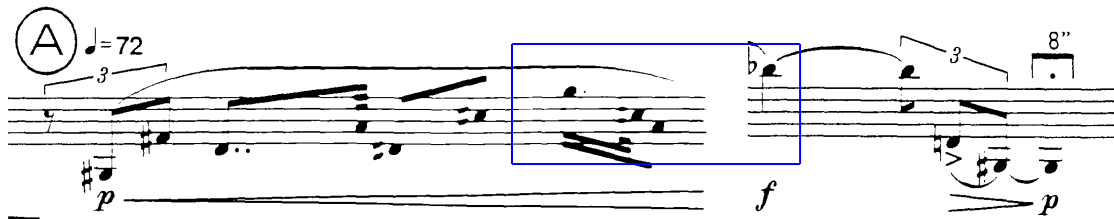
La secuencia IX para clarinete solo de Luciano Berio
Manuel Añón Escribá

Re, La, Re#, Do#, Si, Sol#, Fa#, Do.

Fa#, Do, Re, La, Re#, Do#, Si, Sol#,

Fa#, Do, Re, La, Re#, Do#, Si, Sol#, Fa#, Do,

Re, La, Re#.



Direccionalidad y bases armónicas:

Campo móvil:

Sol#, (si), Re, Fa#, La.

Novena de sensible de

La.

La, Re#, Do# = Re#, (fa) La, Do#.

Novena de sensible de

Mi.

Campo fijo:

Sol, Do, La, Sib = La, Do, (mib), Sol Sib.

Novena de sensible

de Sib.

(mi)

Novena de tónica de La

con 9ª m.

Direccionalidad:
(Mi)

Mi. (Sol#) - (La)

Si. (Re#) -

V - I V - I

I ← V

(Fa). → V

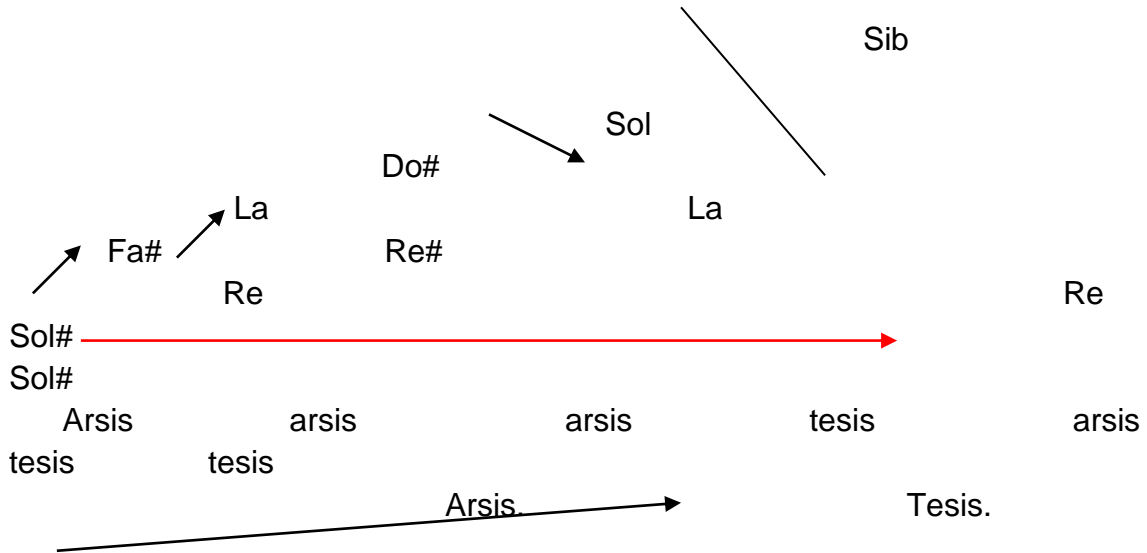
(Sib)

Las dos notas eliminadas en los dos campos son las dos terceras de los acordes de séptimas.

Estas notas forman la interválica de fa – si. si – fa. 4ª aumentada o 5ª disminuida. Interválica eliminada de los campos armónicos.

La coherencia en esta sección se presenta por la utilización de un único material.

Las tensiones melódicas están organizadas a manera de arco, delimitando perfectamente los parámetros de arsis/tesis. Así mismo la tensión ársica está compuesta por puntos de tensión escalonados:



Sección: (B)

Do#, Re, Sol#, Fa#, Do, Si, La, Re#,

(Multifónico.)

(Multifónico.)

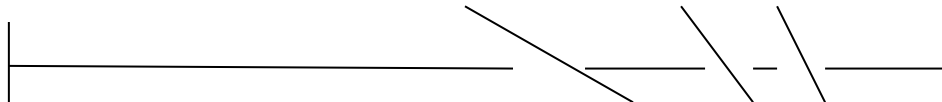
Do#, Si, Sol#, Fa#, Do, Re, La, Re#, Si, Do-----, Si-----
----,

Sol#, Re, Re#, Fa#, La, Do¹⁶, Do#.

Sol#, Re, Re#, Fa#, La, Do¹⁷, Do#, Sol, Fa#, Sib, Do, Re, Sol#, Re#.

Si, Re, Sol#, Mi

Mi, Sol#, Re, Re#, Fa#, La, Do, Do# , Do#, Fa#, Do, La, Re#, Si, Fa#, Do, Re,
Mi.



Mi, Sol#, Re, Re#, Fa#, La, Do Do#, Sol, Sib, Fa, Do#, Re, Re#, Fa#,
Sol#, Mi,

¹⁶ Motivo recurrente.

¹⁷ Motivo recurrente.

Cambio de tempo: Negra igual a 60. Pedal función de coda transición a nueva sección, nuevo campo:

Do, Si, Do, Si, Fa, Do, Si, Fa, Si, Sib, Si, Fa, Do, Si, Mi, Fa.

La nota Mi Eje estructural, aparece siempre en la misma tesitura (debajo de la tercera línea adicional por debajo de Clave de Sol), da pie a la primera nota de un nuevo campo "fijo" .

En la sección (B) el Sol# (grave) junto al Sib (agudo) se configuran como notas "Ejes" por la reiteración en su aparición y sobre todo por su tesitura. Con posterioridad la nota Mi se presentara como "Eje" principal de la sección.

Sección: (C)

3º Campo.

Negra igual a 72.

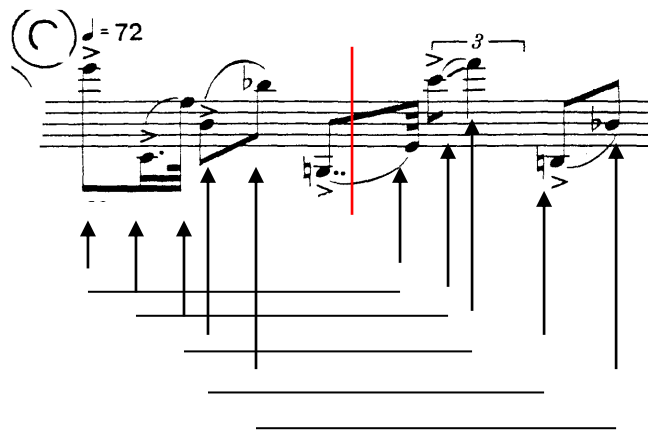
Campo fijo.

Mi, Do, Fa, Si, Sib, Si,
Mi, Do, Fa, Si, Sib, Sib, Sol,
Mi, Do, La, Si, Sib, Sol,
Mi, Do, Fa, Si, Sib, Sol, Sol, Do#,
Do, Fa, Si, Sib, Sol,
Mi, Do, Fa, Si, Sib, Sol,

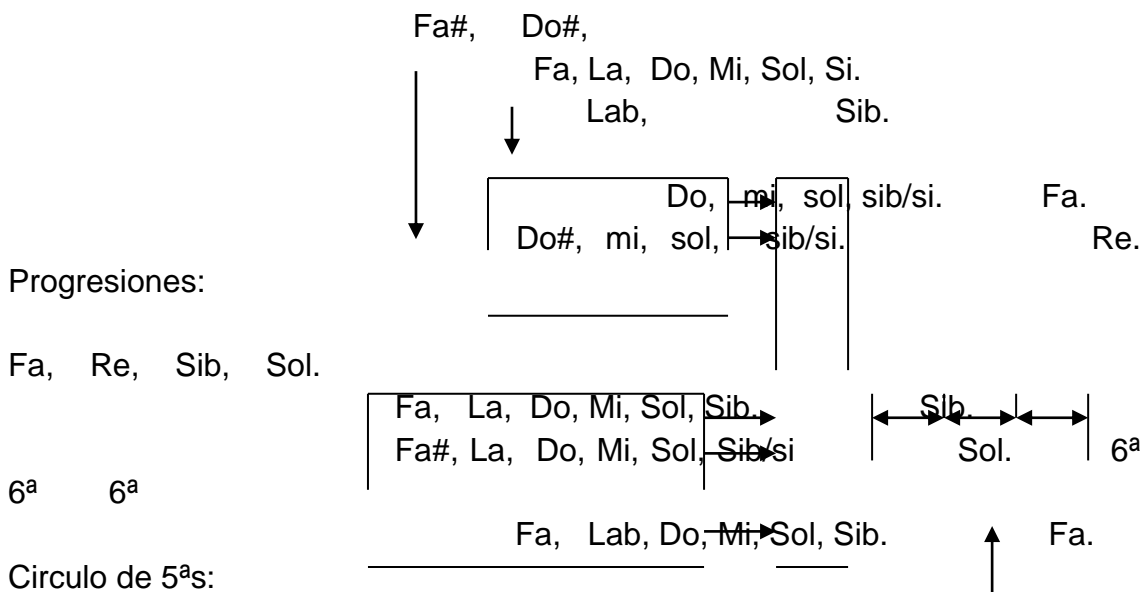
¹⁸ Motivo recurrente.

La secuencia IX para clarinete solo de Luciano Berio
 Manuel Añón Escribá

Mi, Do#, Fa, Si, Si, Sib, Sib, Sol,
 Mi, Do#, Fa, Si, Sib, Lab,
 Mi, Do#, Fa, Si, Sib, Lab,
 Mi, Do, Do, Fa, Sib, Lab, Si, Re,
 Do#, Fa, Si, Sib, Lab, Re,
 Do#, Fa, La, La, Sib, Sib, Lab, Re,
 Do#, Fa, La, Sib, Lab, Re,
 Do, Fa#, La, Sib, Lab, Re.



Concordancia, direccional armónica:19



¹⁹ La coherencia del material se consolida por medio de la utilización de notas que se interrelacionan entre ellas de manera perfecta ya que comparten vínculos armónicos y direccionales.

Sol	Do	Fa	Sib
V	V	I	I
(9)	7	11	
7	+	9	
+		7	
	I	+	
		V	

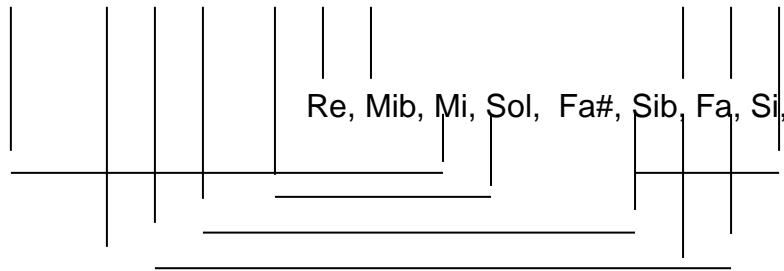
Cambio de Tempo.

Negra igual a 60.

Do, Fa#, La, Re#, Sol#, Re, Sol#, Re#, Re, Re#, Re,

Re#, Fa#, La, Do#,

Mi, Do, Fa, Si, Sib, Sol, Re, Re#, Fa, Si, Sib



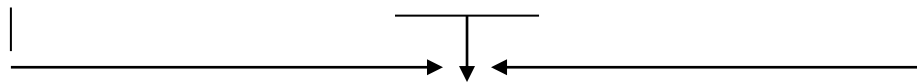
Sol#, Re, Re#, Fa#, La, Do, Do#²⁰

Sol#, Re, Re#, Fa#, La, Do, Do#, Si, Fa,

Sección: (D)

Campo armónico simétrico.

Sol#, Re, Re#, Fa#, La, Do, Do#, Fa#, Sol, Sib
 Sol#, Re, Re#, Fa#, La, Do, Do#, Fa#, Sol, Sib, Sol, Fa#, Do#, Do, La, Fa#,
 Re,
 Sol#, Re, Re#, Fa#, La, Do, Do#, Fa#, Sol, Sib, Sol, Fa#, Do#, Do, La, Fa#,
 Re#, Re, Sol#



Retrogradación.²¹

²⁰ Motivo recurrente.

²¹ El principio de simetría es una constante en el pensamiento musical; escuela rusa; Mussorgski, N. Rimsky Korsakov, Stravinski, segunda escuela de Viena y con gran profusión; Bela Bartok, y C. Debussy. Consulta; *La música de Bela Bartók. Un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del S. XX.* Elliott Antokoletz. Ed. Idea Música. 2006.

Eje.

Simetría retrógrada.

Eje.

Reiteraciones, repetición de series²².

Sol#, Re, Re#, Fa#, La, Do, Do#, Fa#, Sol²³, Sib, Sol, Fa#, Do, Fa, Si, Fa#, Do, Fa, Mi, Si, Sib, Sol, Mi,

↑
↓
Sol#, Fa, Si.

↕
Re, (Do, Fa, Si)* Fa#, Do, Fa, Mi, Si, Sib, La, Mi, Sol,

Sol#, Re, Re#, Fa#, La, Do, Do#, Fa#, Sol²⁴, Sib, Sol, Fa#, Do#, Do, La, Fa#, Re#, Re, Sol#, Re, Re#.

Cambio de Tempo. Negra igual a 72. (Pulsación de Fusa).

(Do, Fa, Si)* Sib, Sol, Fa#, Do#, Do, La, Fa#, Re#, Re, Sol#, Mi, Sol#, Re, Re#, Fa#, La, Do, Do#, Fa, Fa#

↕ ↘
Sol, Fa, Do#, Do, La, Fa#, Re#, Re, Sol#, Mi, Sol#, La#, Re, Re#, Fa#, La, Do, Do#, Fa,

Simetrías por movimiento contrario:

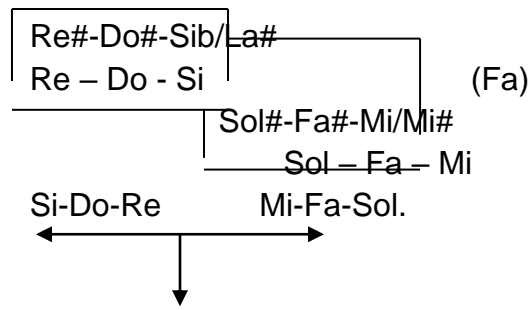
←
Do#, Do, La, Fa#, Re#, Re, Si, La#, Sol#, Mi, Sol#, La#, Si,
↓
Re, Re#, Fa#, La, Do, Do#, Do, La, Fa#, Re#, Si, La#, Sol#, Sol,
Mi, Fa,
→
Sol, Sol#, La#,
Si, Re#, Fa#, La Do,
→

²² En el ejemplo del análisis las relaciones están representadas a manera de cánones los cuales se interrelacionan a diferente grado de estrechez. Aunque en los Estamos hablando de repetición del material de manera melódica La secuencia está escrita para Cl sib, un instrumento monódico en si definición. Los materiales se interrelacionan

²³ Motivo recurrente.

²⁴ Motivo recurrente.

La Fa#, (Re#, Re), (Do#, Do), (Si, La#), (Sol#, Sol), (Fa#, Fa), (Mi, Fa.)
Simerías:



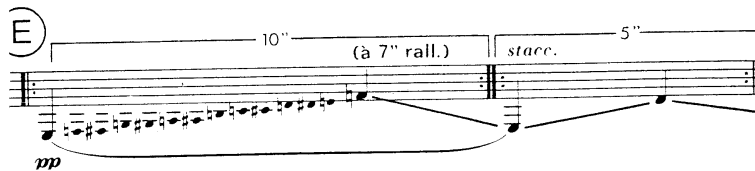
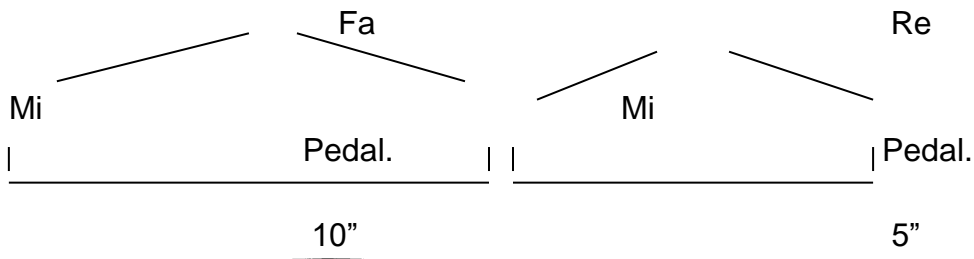
(Eje. Re#.)

Re, Re#, Fa, La, Fa#, Re#, Re, Do#, Do, Si, La#, Mi²⁵.

(La bajada cromática por grupos de dos notas anticipa la idea del gran cromatismo como coda final de la primera sección de macroforma.)

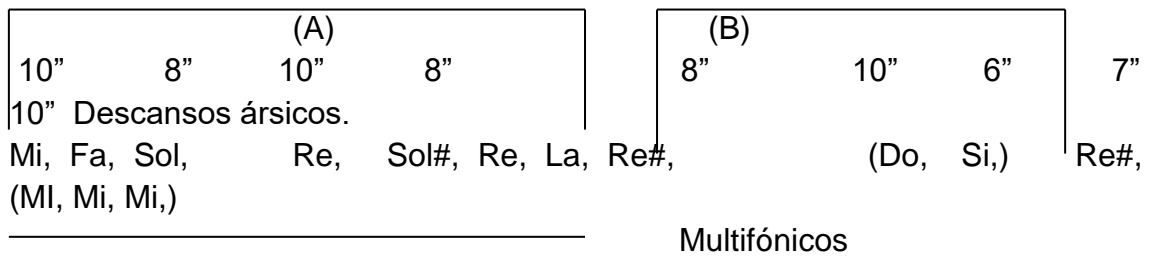
Sección: (E)

Cromatismo. (Coda.)



Ejes principales; descansos téticos.

Introducción:



²⁵ Las notas coloreadas en rojo se presentan como motas Ejes direccionales, ya bien como pedales o como acentos expresivos.

(C)

En esta sección los ejes se constituyen por medio de los
acentos indicados en las notas más graves.

Do, Si, Sol, Si, Sib, Mi, Fa, Mi,

(D)

Puntos en arsis.

Sib, Sol, Fa, Do#,

Do.

(Sol#-Sib), Mi.

En arsis /tesis.

Pedal principal.

Segunda sección de macro forma:

Negra igual a 72.

Sol#, Re, Re#, Fa#, La, Do, Do#, Fa#, Sol, Sib²⁶, Mi, Do, Fa, Si, Sib,

Re, Mi, Sol#, Si, Re, Sib, Mi, Sol, Fa,

Sol#, Mi, Si, Do#, Re, Do, Fa, Mi, Si, La, Sib, Do#, Sol, Re, Do,

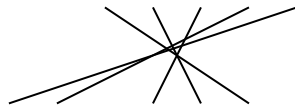
Mib, (Sib, Sib, Sib, Sib)*... Fa#, Sol, Mi, Mi, Mi,

Fa#, Re, Re#, La, Mi, Fa, Si, La, Sib, Mi, Do,

La, Sol#, La, Si, Sib, Sol, Fa, Mib, Si, Do#, (Sib, Sib, Sib, Sib) ...

Sol, Fa#, Re, Do#, Do, La, Fa, Mi, Fa#, Do#, Re, Mi, Si, Lab,

Sol#, Re, Re#, Fa#, La, Do, Do#, Fa#, Sol, Sib,

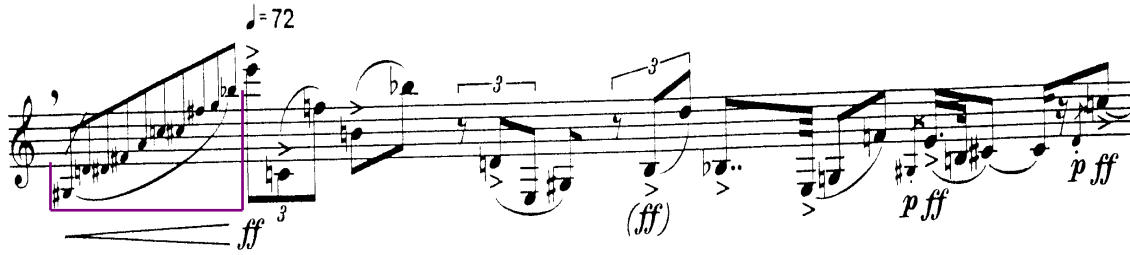


Sol, Fa#, Re, Do#, Do, La, Fa, Mi,

Simetría.

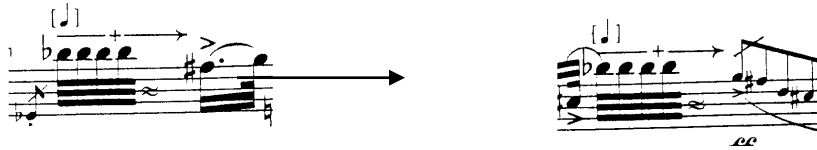
²⁶ Motivo recurrente.

La secuencia IX para clarinete solo de Luciano Berio
 Manuel Añón Escribá



Célula recurrente.

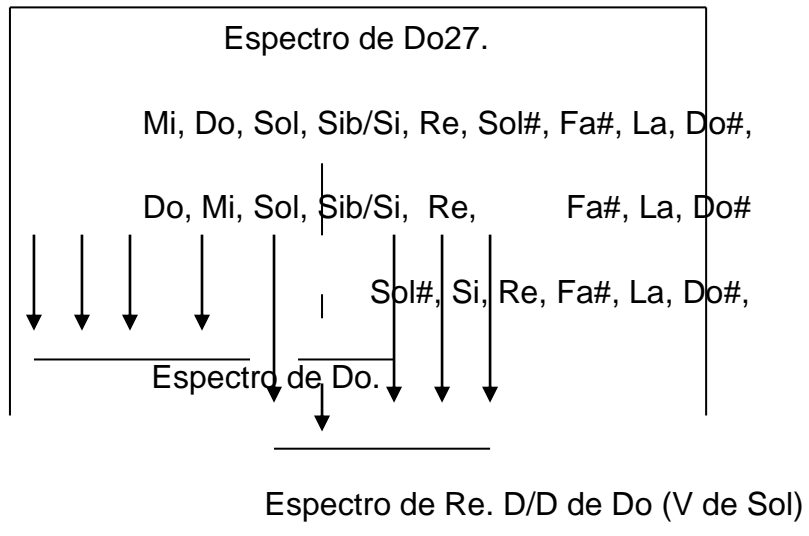
Nuevo diseño dotado de sentido estructural: (Pedales, Ejes).



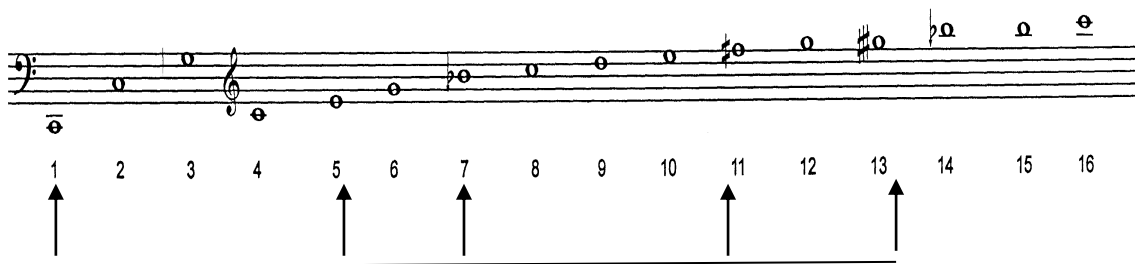
Concordancias armónicas:

Aparición de notas acentuadas.

Notas armónicas en función directa de tónica Do.



Espectro de Do:



²⁷ La tonalidad de DoM/SibM en transposición C1 sib, es la idónea y más potente para la transposición del instrumento.

Pensamiento espectral:

Las notas utilizadas se presentan en función directa de la tónica Do como fundamental de la serie físico armónica.

Aproximaciones:

Por medio de estas acentuaciones se genera una pseudo polifonía al crear una especialización del timbre. Al acentuar diferentes registros la resonancia que se produce al tocar a gran velocidad se fusiona creando líneas que se presentan en una única idea.

No es por casualidad que las notas acentuadas sean consonancias entre ellas, ya que estas consonancias generan una potenciación armónica. De esta manera se generan los campos "armónicos" en esta obra.

El nuevo diseño por reiteración de una nota (*), seguramente cumple la misma función que podía tener en un Padre Soler o un D. Escarlatti. Al margen de poner de manifiesto un Eje principal. En este caso sirve para introducir una aceleración de pulso de manera gradual. Esta nueva célula permite el paso a figuras de semicorcheas y fusas, creando pequeñas escalas o grupos de notas.

Sección: (F)

Esta sección continúa con la misma serialización de alturas.

Los grupitos que se interpretan con la máxima velocidad posible, se constituyen con el mismo material por movimientos directos y contrarios.

El elemento principal con que se realiza esta sección es la que se presenta en la segunda parte de la sección (E), después del anillo cromático.



—Sol, Fa#, Do#, Do, La, Fa#, Re#, Re, Sol#, Mi, Mi#, Do#,

Sol#, Do#, Mi#, (Do#, Do#, Do#, Do#...)

Re, Re, Do, Sol,

—Sol#, Re, Re#, Fa#, La, Do#, Fa#, Do, Fa#, La#,

Fa#, Re, Mib, Fa, (Mi, Do, Do#, Fa#, Fa.)

Mi, Do#, Do, Fa#, Fa, Mi, Sol, Fa, Mi, Do#, Do, Fa#, Fa, Mi, Do#, Fa#, Sol, Fa,

—Sol#, Re, Re#, Fa#, La, Do, Do#, Sib, Sol, Fa#, Sol, Fa, Re, Mib, Do#, Si, Do,

Re#, Re#,

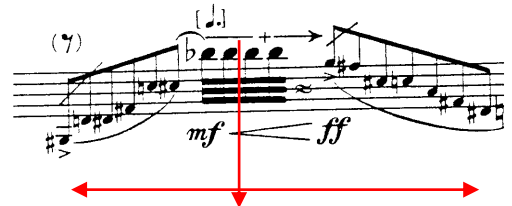
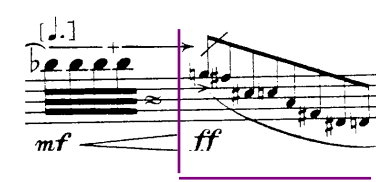
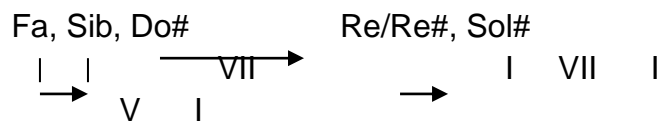
La, Fa#, Sol#, Sol, Fa, Re#, Mi, Re,

El material utilizado es bastante limitado; repetición periódica, generando interválica con diversos grados de tensión. A esto se suma la coherencia “formal” que se genera al repetir siempre los mismos elementos.

El principio de polifonía por repetición de un material y su sucesiva especialización, crea una sección viva y en comunión directa con el material anterior.

En cuanto al pulso, este se genera de un único material; La nota repetida rápidamente a manera de pequeño pedal.

Notas repetidas: (Ejes).



Simetría.

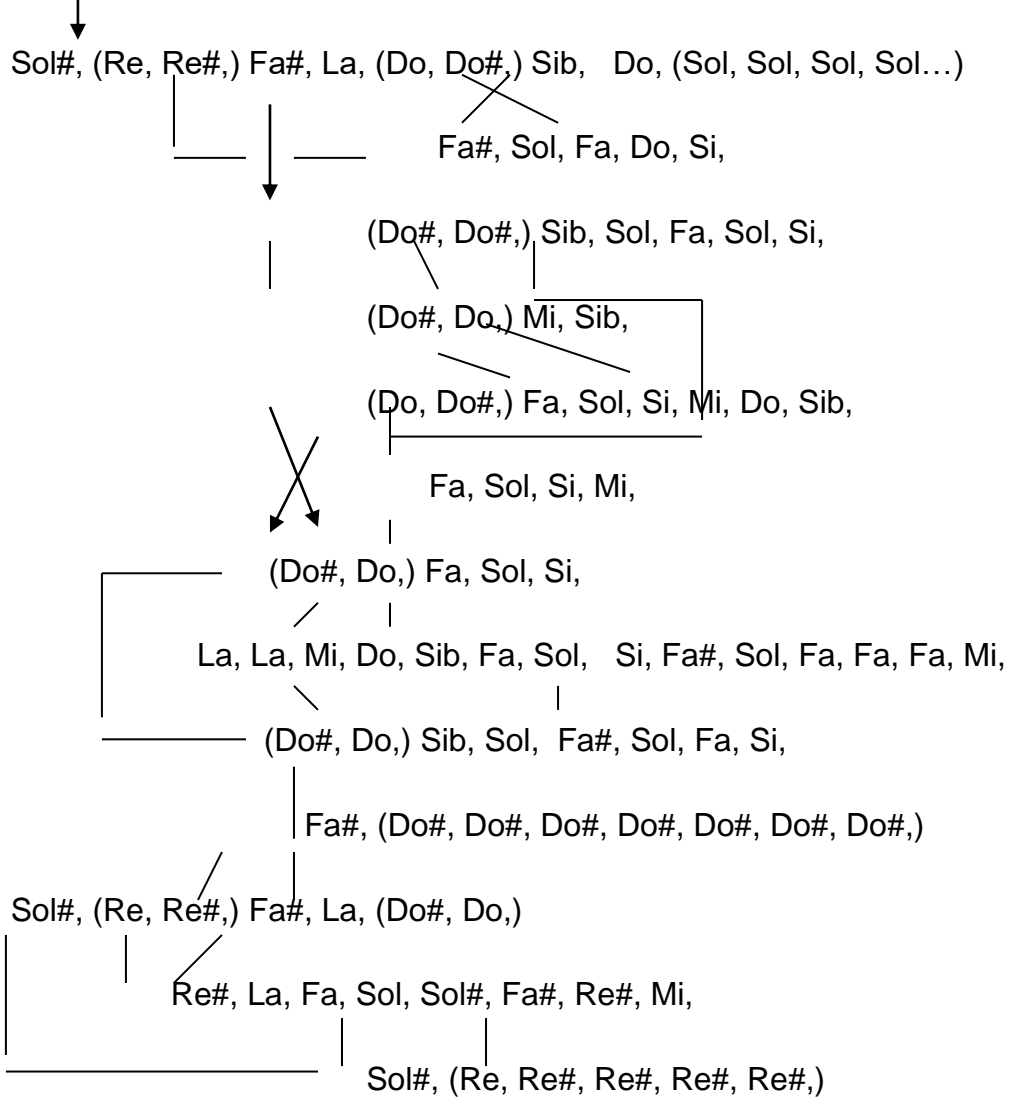


Sección: (G)

El material melódico está generado igual que en la sección anterior, la diferencia reside en los picos de tensión que pasan del registro grave al agudo, invirtiendo el pedal sobre la nota Mi que anteriormente se ubicaba en el registro grave. El grupeto ascendente está compuesto por las mismas notas de la

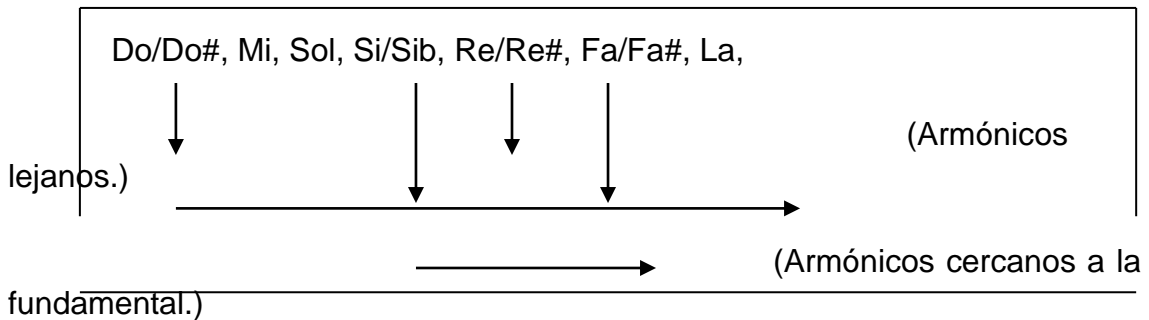
sección anterior que a su vez son las notas que aparecen de manera periódica durante toda la obra sobre el diseño.

Fa, Re#, Mi, (Re, Re#,) Mi, Do#, Re, Do, Re, Mi,



El material de esta sección, sigue siendo el mismo que las secciones anteriores.

Justificación armónicos superiores:



Notas que prevalecen como Ejes principales:

SOL

SOL#
Tesis.

(Do, Re/Re#, Si) = Ejes secundarios.

Pedales: Si, Do, Re. Por repetición.

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of notes with dynamic markings: *p*, *f*, *p*, *ff*, and *mf*. Above the staff are several circled letters: (H), (I), (I), (I), (I), and (I). A red box highlights a note in the first staff. The second staff starts with a *rall.* marking and a tempo of $\text{♩} = 60$. It features a *ff* dynamic marking and a red box highlighting a note. The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs.

Sección: (I)

Uno de los recursos que da coherencia y unidad a la obra es la repetición periódica de un mismo campo.

Es evidente la presentación de un único material , potenciado por pedales direccionales.

Mi, Fa#, Fa, Sol, Sol#, (Re, Re#,))

Fa#, La, (Do, Do#,) Sol, La, Sol#, Fa#, Sol, Do#, Fa#, (Re#, Re,) Do#, Sol#, Re#, Do#, Sol#,

(Fa#, Fa#, Fa#, Fa#,) Re, Sol#, La, Re#, Fa#, Re, Do#, Re³¹,

(Sol#, Sol#, Sol#, Sol#,) La, Re#, Fa#, Re, Sol#, La,

(Re#, Re#, Re#,) Fa#, Re, Sol#, La, Re#, Fa#, Re,

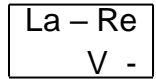
—(Sol#, Sol#, Sol#,) La, Re#, Fa#, Re, Sol#, La,

³¹ Notas que engloban un giro melódico recurrente.

—(Re#, Re#, Re#, Re#,) Do#,—————

En esta sección al margen de plantear polarizaciones sobre notas repetidas, el material se encuentra entre dos intervalos de octava que se van alternando: La - La y Re - Re.

Direccionalidad:



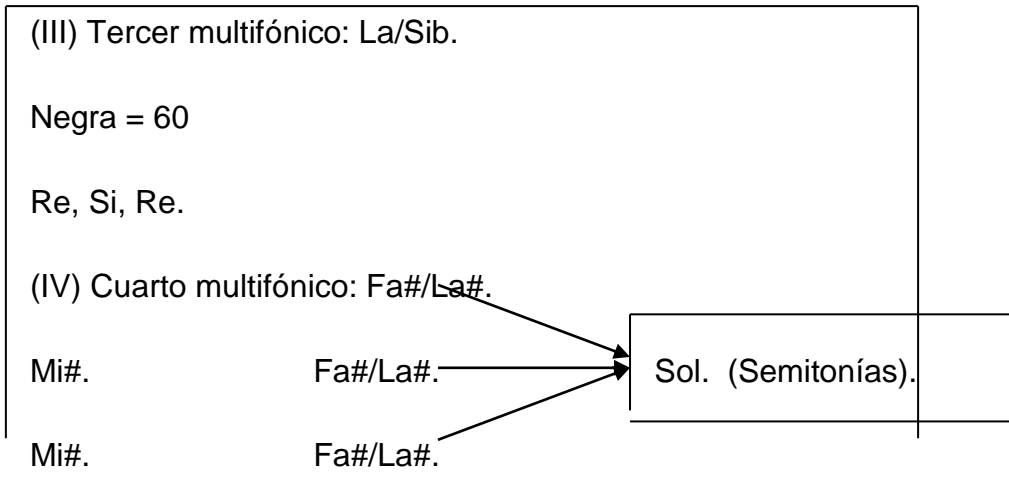
Progresiones:

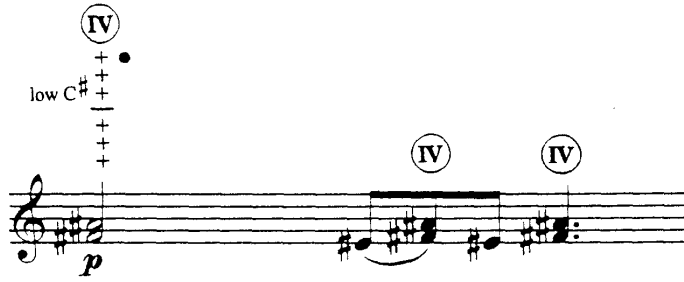
(Re, Sol#, Fa#,) (Re#, Sol#, Fa#,) (Re, Re#, La.)

Estas progresiones parten de la nota Re, una de las notas que enmarcan al grupo, junto con las notas constitutivas de los pedales por repetición.

Sección: (J)

(Sol#, Re, Re#, Fa#, La, Do, Do#,)* Sol, Sib, Lab, Fa#, Sol, Fa, Re, Si, Sib,



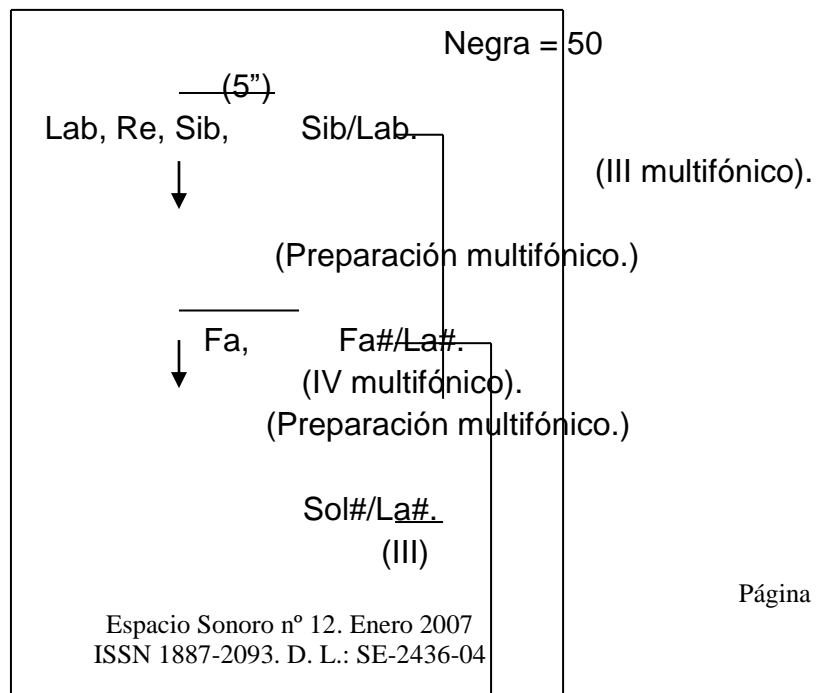


Las secciones (J), (K) y (L) representan un cambio de pulso, (desaceleración) y un contraste con respecto a las estructuras anteriores. Podríamos pensar en un final de sección.

*Giro de notas recurrente tanto en grupetto senza tempo como dentro de las secciones metricadas.

Sección: (K)

Sol,



Fa#/La#.—
(IV multifónico).

Mi#.
↓
Mi#.
↓

Fa#/La#.—
Fa#/La#.—

(Preparación multifónica.)

Esta sección se configura como el desarrollo de (J).

Sección: (L)

Lo más destacable es el uso de pedales como elemento principal.

(Multifónico cambio de posición)

Re, (Do, Do#)	Si —————→	La, Fa#,
Si		
/		
Re, Do#, Sol#, (Re#, Re,) Do.	(Fa#, Fa#, Fa#, Fa#),	(Sol#, Sol#, Sol#, Sol#),
	(I)	
—————→	Re, Mib	(Do, Do, Do, Do,) Fa#,
Sol#,		

Célula recurrente: Do/Do#. Re/Re#.

Pedales direccionales: Fa#, Sol#, Do

The musical notation shows a sequence of notes on a staff with fingerings (1, 2, 0, 1, 2, 0, 1, 2, 0, 1, 2, 0, 1, 2, 0, 1, 2) and dynamics (mf, pp). A circled 'L' is in the top left, and a tempo marking of ♩ = 60 is in the top right. Pedal markings are shown above the staff.

Reexposición de la idea de las secciones: (B) y (H)...

Sección: (M)

Lo más destacado es la repetición de la idea aparecida anteriormente con carácter de “cierre cadencial”.

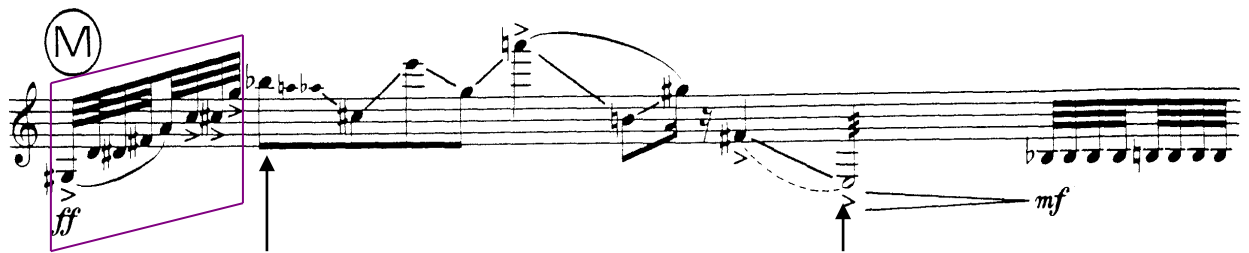
En este caso al ser presentada en un registro agudo genera gran tensión y el cierre no se presenta tan rotundo como en la sección (E). Aunque para finalizar el diseño busca el cierre tético y el reposo por medio de la nota mantenida Mi eje estable durante toda la obra.

(Cromatismos).³²

(Sol, Re, Re#, Fa#, La, Do, Do#, Sol)³³, Sib. Do#. Mi. Sol. La. Si. Sol#

Fa#. Mi. Sib,Sib,Sib,Sib, Si,Si,Si,Si,

Transposición de células recurrentes: Sib/Si.



Motivo recurrente. Sección cromática. Reexposición del material
sección: (E).

Sección: (N)

Rall = 60

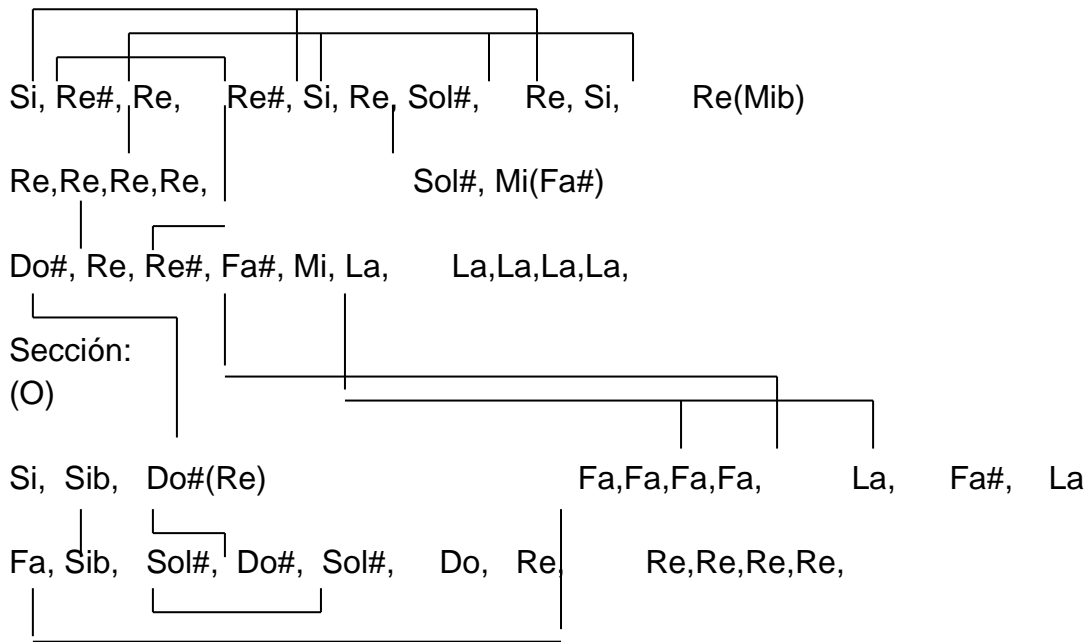
Fa, Fa#, Mi, Do#, Fa#, Sol, (Sib, Mi, Do), Si, Lab, Fa, Mi,

Negra: 96 Negra: 60

Do, Do#, Do, Fa#, La, Sol#, Re, Re#, Si.

³² Pasaje con carácter cadencial de cierre, igual que el final de la primera sección de macroforma: (E).

³³ Célula recurrente



Lo destacable de las secciones (N) y (O), es la aparición de un nuevo diseño consecuencia de la repetición de una sola nota a su vez reelaboración de un diseño anterior:



dos notas = Notas repetidas = Trino batimento de
 sus partes. = Notas medidas = Medición del pulso grande no de



Causa y consecuencia del diseño.

Sección: (P)


La, Do#, Re, (Sol#, Re, Re#, Fa#, La, Do, Do#) Si, La, Fa#, Sol#.

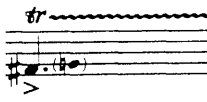
Re#, Re, Fa#(Sol) Mib, Mib, Mib, Mib, Sib, Sol, (Sib, Solb, Fa#, Do#, Do, La, Fa#, Fa, Mi)


Si, Re,

Esta sección se configura con los elementos presentados en la sección anterior.

Por orden de aparición en el transcurso de la obra y de auto generación:

1)  Elemento recurrente
Repetición de notas.
Lo más rápido posible.

3) 

2)  Trino.

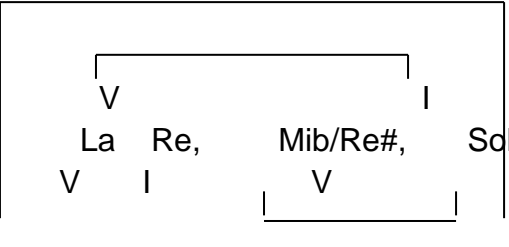
Sección: (Q)

Sol#, Sol#Sol#, Sol#, Re, Re, Re, Re, Re#, Re#, Re#Re#,
Re#, Re#, Re#, Re#

Re,

Fa#, La.

Ejes: (P y Q)





Ensanchamiento de la nota por medio de sostenido³⁴.

Re, Re# → Sol, Sol#³⁵

Sección: (R)

Negra = 60.

Accel →

negra:96

7"

³⁴ Este pensamiento de "engordar" una nota por medio de sus semitonos vecinos (*as y des*), es prácticamente el mismo (*pero en pequeña proporción*) que presentaría el sistema espectral al reforzar una nota principal dada por medio de sus parciales. Ejem (Si1/4, Do natural. Do1/4.)

³⁵ Al igual que una nota posee y se constituye por fracciones: 1/4 y 1/8... de tono. Puntualmente podemos dilatar una nota determinada por medio de sus partes constitutivas.

La secuencia IX para clarinete solo de Luciano Berio
 Manuel Añón Escribá

Fa#, Re#, Fa#, Re, Sol#, Re, Re#, Fa#, Re#, Fa#, Re, Fa, Re#, Fa#, Re Sib,
 Negra = 72. Tempo molto instabile

8" (Re, Sol#, Re#, Fa#.) (Re, Fa#, Re, Re#,) (Sol#, Re#, Fa#, Re, Sol#, Re, Re#, Fa#, Re#, Re, Sol#, Sib.)
 Direccionalidad Por 5as. (Re#-La#/Sib)

Musical score for clarinet solo. It features a melodic line starting with a circled 'R' in a circle. The tempo is marked as ♩ = 60, followed by an acceleration (accel.) to ♩ = 96. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). Performance instructions include 'Pedal.' and 'Direccionalidad por 5as.' with specific intervals like (Re#-La#/Sib). There are also markings for triplets (3) and a 7-measure rest (7").

Sección: (S)

Direccionalidad por 5as. (Sol#-Re#)

A complex diagram showing the relationship between notes in different registers. The notes are arranged in horizontal lines, and vertical lines connect them across measures. Some notes are crossed out with an 'X'. The notes include: Re, Re#, Fa#, Re#, Re, Sol#³⁶, Re, Fa#, Re#, Fa#, Re#, Fa#, Re#, Re; Fa#, Sol#, Re, Re#, Fa#, Re#, Fa#, Re, Sol#, Re, Re#; Fa#, Re, Sol#, Fa#, Re#, Re, Sol#, Re, Re#; Sib Sol#, Re, Fa#, Re#, Fa#, (Re#, Fa#), Sol#, La#, (Fa#, Re,); Fa# Sol#, Re, Re#, Re, Mi, Re, Fa#, Re#, Re, Sol#, La#, Mi, Si, Re#, Sol#, Re, Sol#, Re#.

³⁶ El Eje en esta sección se reconoce por el parámetro tético (nota más grave repetida reiteradamente). No se puede olvidar la relación direccional con la nota Re/Re#, 5° melódica ascendente.

La secuencia IX para clarinete solo de Luciano Berio
Manuel Añón Escribá

Sección: (T)

10"

Re, Fa#, Re, Fa#, Re#, Fa#, Re, Fa#, Sol#, Re, Sib

Negra = 60.

Re, Fa#, Re#, Fa#, Re, Re#, Fa#, Re#, Fa#, Re, Re#, Fa#.

Accel _____ Negra = 106.

Re, Fa#, Re, Fa#, Re#, Fa#, Re, Re#, Fa#, Re, Re#, Fa#, Re#, Fa#, Re, Fa#

Re#, Fa#, Re#, Fa#, Re, Fa#

Negra = 60.

Fa#, Sol#.

6"

Sib

Mi, Re, Fa#, Re#, Si, Mi, Re#, Fa#, Re, Fa#,

Negra = 96.

Fa#, Re#, Re, Sol#, Fa, Sol, Sol#, Re, Re#, Fa#, Sol, Sol#, La, Do#.

Do, Sol, Sol#, La, Do, Re, Mi, Fa#, Do, 8" Sib.

Esta sección es la continuación de las anteriores: (R), (S).

La secuencia IX para clarinete solo de Luciano Berio
Manuel Añón Escribá

Direccionalidad por 5ª.

Sección: (U)

Sol, Sol#, La, Si, Mi, Fa, Re, Do, Fa#,
Fa, Sol#, Re, Re#, Mi, Fa#, Si, Mi, Fa, Sol#, Re, Fa#, Re#,
Sol#, La, Sol, Fa#, Mib, Re, Sol#, Fa#, Re#,
Do#, Do, Fa#, Re, Fa#, Re#, Re, Mi, Si, Re, Re#, Mi, Fa, Si,

Mib, Fa, Mib, Fa, Mi, Si.	Mib, Fa, Mib, Fa, Mi, Si.
Mib, Fa, Mib, Fa, Mi, Si.	Mib, Fa, Mib, Fa, Mi, Si.
Mib, Fa, Mib, Fa, Re, Si.	Mib, Fa, Mib, Fa, Re, Fa#.

Re#, Fa#, Re#, Fa#, Re, Fa#.	Re#, Fa#, Re#, Fa#, Re, Fa#
------------------------------	-----------------------------

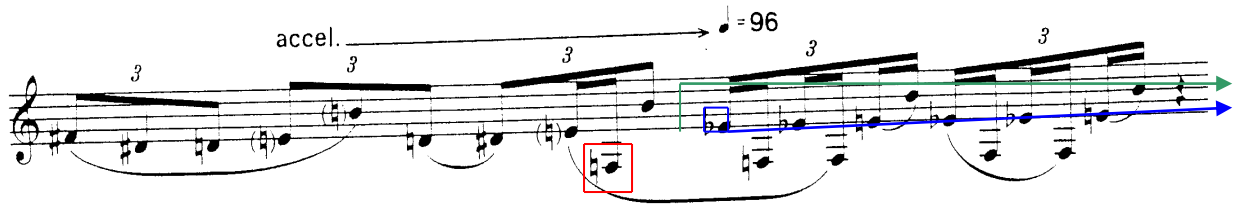
Re#

Fa#.

Principio de polifonía direccional³⁷:

³⁷ Por medio del batimento de un grupo de notas iguales en diversos registros, se consiguen líneas continuas de sonido que en tiempo real imitan la escucha de polifonía. (*Seudo hoquetus*.)

La secuencia IX para clarinete solo de Luciano Berio
Manuel Añón Escribá



Sección: (V)

Sol#

Re

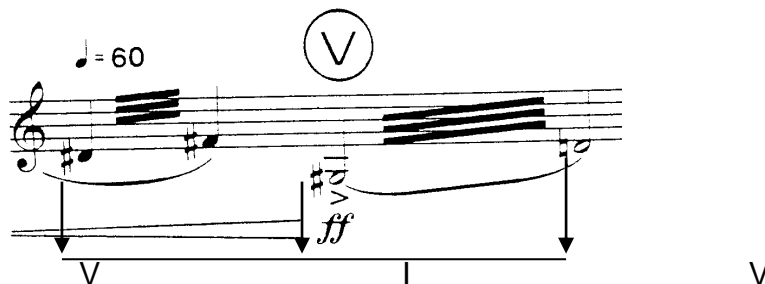
Negra = 72

5"

Sib, La, Sol, Sol#, Fa#, La, La#, Si, La, Sib, La, Si, Do, La# Si, La, Sib

Sol#, Si, La, Sib, Fa, Si, Sol#, La, Re#, Do#, Fa#, Sol, Sib

Direcciones melódicas: 5ª des.



Sección: (W)

Si, La, Si, La,

Sib, Mi, Sib,

Re, La, Sol#, Mi, Do, Do#,

Si, Do#, Si, Do, La

La secuencia IX para clarinete solo de Luciano Berio
Manuel Añón Escribá

Sib, Si, Sol#, Re, Re#, Fa#, Re#, Re, Sol#, Si, Do#, Sol#, La, Do

Negra = 106

Re, Mib, Sib, La, Sol#, Mi, Re, Do#, Re, Do#, Re,

Negra = 96

Do, Reb, Do, Reb, Do, Reb.

Do# x Reb y Re x Do. Pedales = trinos lentos.

Negra = 72

Do, Reb, Do, Reb, Do, Reb, Do.



Sección: (X)

8"

5"

Sib. Si, Do, (Si, Do#), (Re, Do), (Si, Do#), (Re, Do), Sib, (Re), (Mib, Lab), (Si, Do),

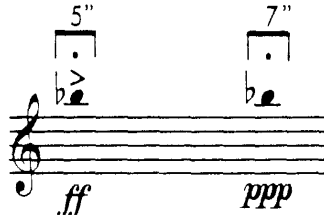
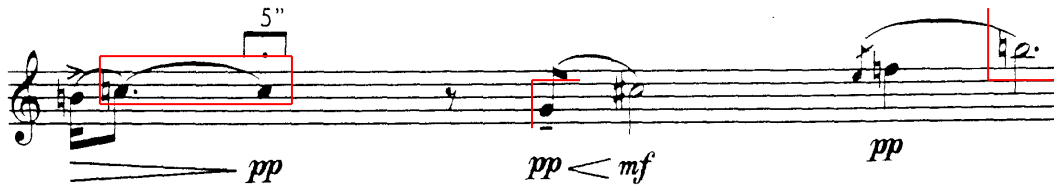
Sol, (Do#), Mi, Fa, Si, Sib, Sib.

5" 7"

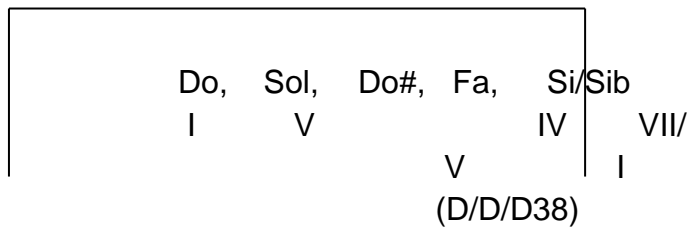


Pedal.

La secuencia IX para clarinete solo de Luciano Berio
 Manuel Añón Escribá



Direccionalidad:

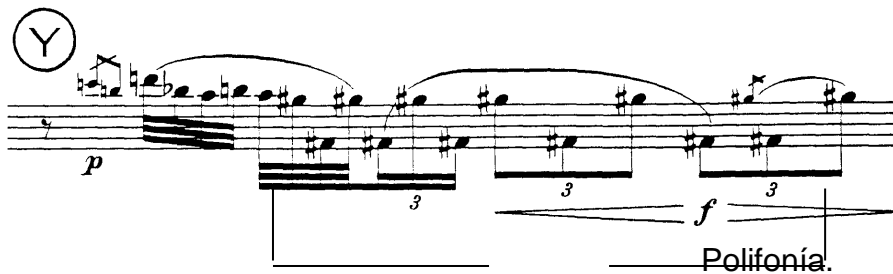
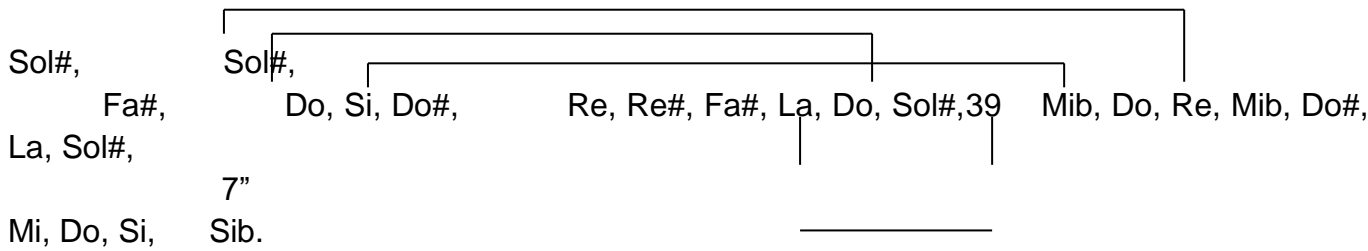


Sección: (Y)

Polifonía potenciación de dos registros:

Do, Si, Re, Sib, La, Si, La,

Sol#, Sol#, Sol#, Sol#, Sol#
 Fa#, Fa#, Fa#, Fa#, Fa#



³⁸Nomenclatura alemana; D/D/D: Dominante secundaria; dominante de la dominante de la dominante. (DoM.)

³⁹ Diseño recurrente durante toda la obra.

Sección: (Z)

En esta sección el pulso se ralentiza creando un parámetro de cierre por pérdida de velocidad.
(Cierre cadencial.)

Las direcciones junto con los Ejes son evidentes, terminando en el primer Eje;
Mi, tercera línea adicional en registro grave.

Sol#, Re, Sol#, Re#, La, Si, Sib, Lab, Fa#, Do, La, Do#, Sol#, Re, Mib, Fa,

Negra = 96

Si, La, Sib, Si, Sol Sib Sol, La, Do#, La, Sol#, Mi, Do, Re#, Fa#, Mi.

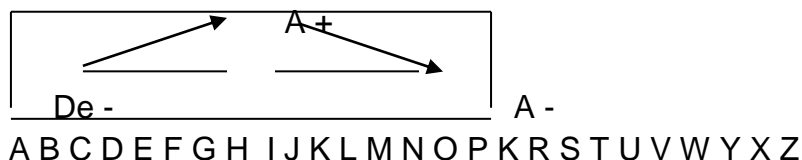
Direccionalidad melódica por 5^{as}:

The musical score illustrates melodic directionality through five-measure phrases. It includes dynamic markings such as *sf-mf*, *f*, *p*, and *ppp*. The score is annotated with fingerings (I, V) and a circled 'Z' symbol. The tempo is marked as 'tratt.' with a quarter note equal to 96. The score shows a sequence of notes with various articulations and dynamics, including a circled 'Z' symbol and a red box highlighting a specific passage.

Análisis métrico:

La secuencia IX para clarinete de L. Berio se construye por medio del pensamiento “clásico” de arco de tensión. La presentación de los materiales es de menor a mayor pulsación y por supuesto de menor a mayor velocidad:

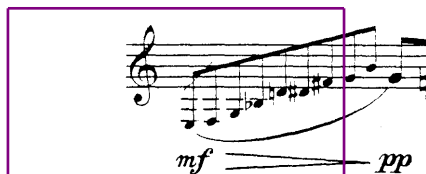
Arco de menos a más tensión por medio de la aceleración del pulso.



La modulación del tiempo se realiza por medio de acumulación de pulsos y aceleración del diseño recurrente, el cual permite la transición a pulsaciones más rápidas.

Diseño recurrente, grupeto por aceleración: Este motivo permite crear puntos de tensión expresivos reconocibles como acentuaciones estructurales. Dentro de una sección de pulsación lenta permite alcanzar puntos de tensión y la modulación a pulsaciones más rápidas ya que es un motivo que se interpreta lo más rápido posible con lo cual se presenta como un comodín. (Motor generador de tiempo.)

Cuando en la parte central la pulsación llega a sus más altas cotas de rapidez, el diseño que impera no es difícilísimos giros y saltos complicados de afinar, sino grupos de notas que se alternan periódicamente a distintas alturas, las cuales se repiten lo más rápidamente posible a manera de pequeños pedales. Con estos motivos L. Berio intenta conseguir un principio de polifonía lineal, este diseño permite crear nuevos pedales consolidándose como un elemento con independencia propia con peso estructural, presentándose como una variación de los diseños de fusas. Crea elasticidad melódica y estructural.



Gradación y taleas del pulso:

Pulsos predominantes: Introducción, (A), (B), (C), (D).

Modulación por pulsos.



Aceleración:

Transición por medio del motivo recurrente:

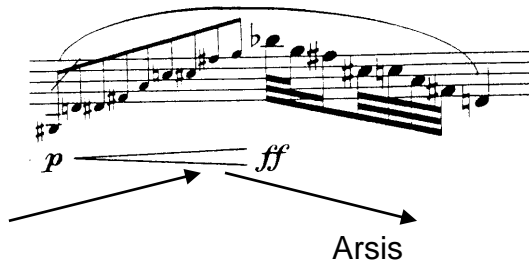


El diseño cumple dos funciones la primera que ha cumplido durante toda la obra;

1º) Generar puntos de tensión. (Ársicos.)

2º) Modular métricamente a pulsaciones métricas afines a su alta velocidad.

De lo más rápido posible a Fusas.



Tesis.

Las modulaciones métricas están presentes durante todos los cambios de pulsación de la obra⁴⁰.

Los tiempos metronómicos son fijos, manteniendo coherencia con respecto al pulso de origen.

Conclusión general de la obra:

-La coherencia formal y estructural viene dada por la repetición y elaboración de un único material, el cual se va transformando por acumulación de pulsos según la obra avanza.

-La coherencia del lenguaje “armónico” se consigue por medio de la creación de campos sonoros que se van repitiendo de manera cíclica a lo largo de toda la obra. A estos campos fijos se les van agregando “interferencia” o campos móviles (puntualmente una sola nota), los cuales permiten jugar con un material dúctil y flexible.

-La mayoría de notas sufren serialización en su altura, supeditando su aparición en un determinado registro. A lo largo de la obra a los primeros Ejes se les van agregando nuevos, lo que permite que el discurso melódico y estructural varíe en textura y timbre.

-La presentación de los Ejes, (notas destacables dentro de un giro determinado) se presentan de varias maneras; por acentuación, o por repetición bien alternada o continuada sin notas intermedias.

-La obra se presenta bajo un principio direccional y carácter “polifónico”. La polifonía se configura por medio de varios recursos: 1º) Utilización de multifónicos sobre pedales.

2º) Alternancia de notas o diseños en diferentes registros. La velocidad y el tiempo será un factor primordial para conseguir dicho recurso.

-La obra carece de barras de compás, estando supeditada a la pulsación y a las indicaciones metronómicas. La división de la estructura se basa en la aparición de los “Ejes”, por medio de calderones cortos o largos, dependiendo de la importancia de la “frase o sección” a la que cierra.

⁴⁰ Cotejar sección (P).

-La velocidad a parte de indicarse de una manera tradicional por medio de indicaciones metronómicas, se consigue por medio de la aceleración del pulso por adición de pulsos menores, estos son presentados de manera gradual, permitiendo la modulación métrica. Uno de los recursos de modulación métrica más extremo es la utilización “del diseño recurrente lo más rápido posible” para pasar a pulsos rápidos desde pulsos lentos. Posee dos utilidades, la primera la coherencia de trabajar con un elemento que por repetición se convierte en estructura y la segunda que la transición sea totalmente satisfactoria ya que partimos desde un pulso muy alto en secciones lentas, que permite alcanzar cualquier pie métrico rápido sin gran esfuerzo. Una tercera ventaja sería que al utilizar “el diseño” como generador de tensión, la tensión generada por el cambio de pulso se diluye en el primer impulso.

Este análisis está dedicado a D. Camilo Irizo, magnifico instrumentista y pedagogo preocupado en la comprensión de la “Nueva Música”.

Manuel Añón.
Diciembre de 2006.