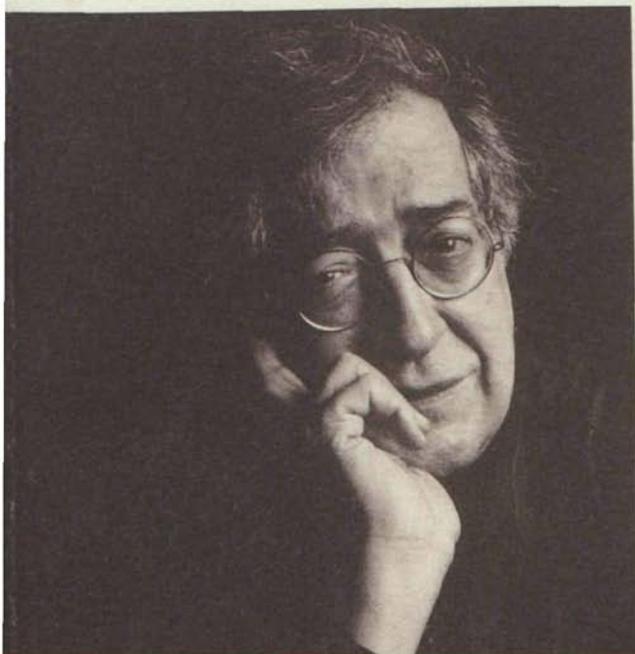


XVIII FESTIVAL DE MÚSICA DE CANARIAS 2002



**LUCIANO
BERIO**

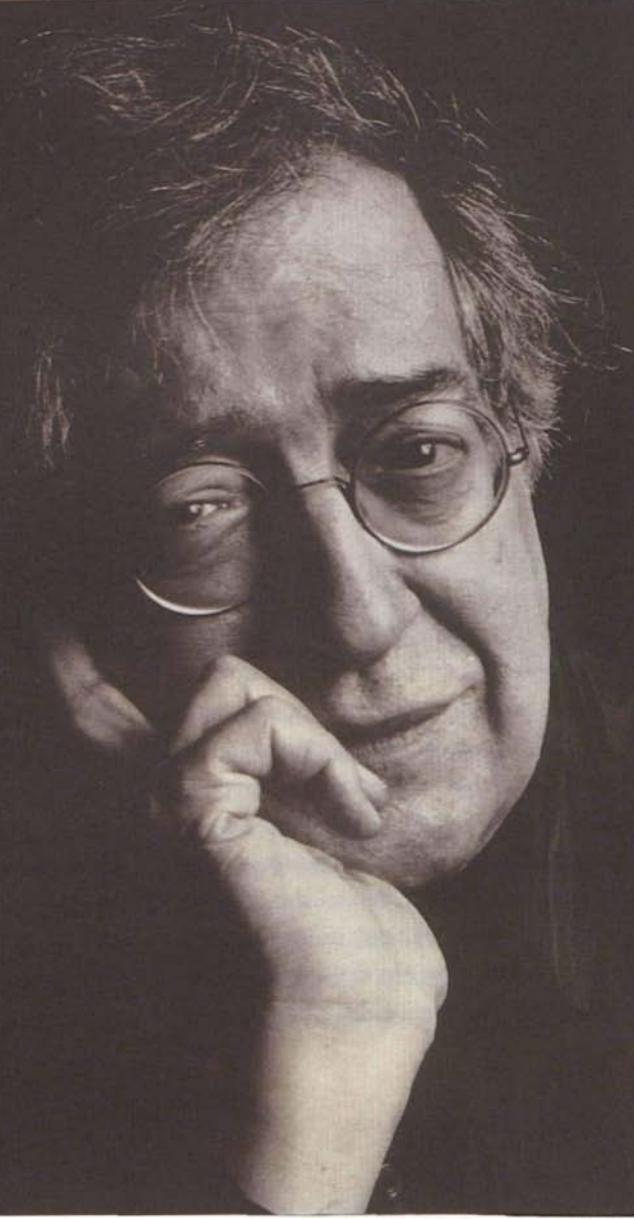
y la síntesis del siglo XX

Tomás MARCO

Tomás MARCO

LUCIANO BERIO

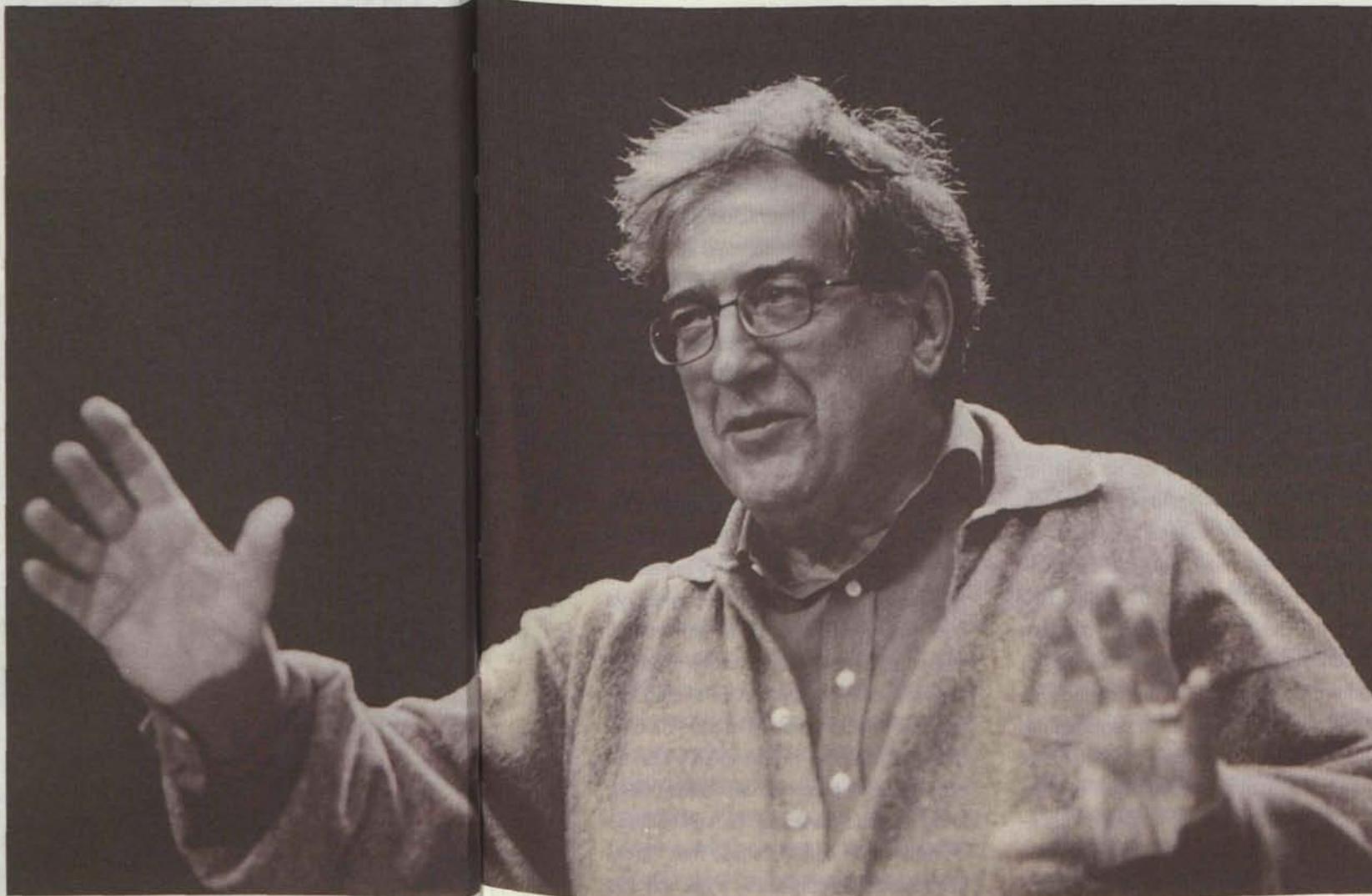
y la síntesis del siglo XX



El siglo XX ha concluido y, a lo largo del mismo, se han desarrollado una serie de evoluciones y revoluciones que han transformado la música —y también cualquier otra cosa— de una manera drástica. Esto es algo que probablemente se puede decir de cualquier otro siglo pero no cabe duda que en el XX se ha asistido a una aceleración de los acontecimientos y de la propia historia que, a veces, da una sensación de vértigo y un sentimiento de desgaste antes de producirse una real asimilación. Y si esto es cierto en prácticamente todos los sectores de la vida, no lo resulta menos en el de la música. Un siglo que se inicia con las consecuencias postrománticas y la batalla en torno a lo que se ha llamado (con el voto en contra del propio Debussy) impresionismo, y que termina con las derivaciones últimas del minimalismo y de las tendencias intertextuales, es sin duda un siglo en el que han ocurrido muchas cosas. Atrás queda la discusión de los atonalismos, politonalismos, pantonalismos y dodecafonismos, la ruptura escalística del microtonalismo, la nueva lutería y la incorporación de los sonidos complejos, antes considerados ruidos, que llevarán al desarrollo de la música electroacústica. También los nacionalismos y neoclasicismos, el realismo socialista, la aleatoriedad, la improvisación, las músicas de acción, el collage, las músicas sobre músicas, las influencias de otras culturas y un largo etcétera, ya que la enumeración exhaustiva es poco menos

que imposible, eso sin entrar en la influencia que en las música del siglo han tenido los medios de reproducción y los de comunicación y el auge absoluto de la música de producción y consumo industrial tan a menudo disfrazada de "popular".

Manteniéndonos en el ámbito de la música culta, artística o de creación, es



cierto que el siglo resulta complejo. Especialmente su último tercio parece una vertiginosa dispersión de búsquedas a menudo contradictorias, por lo menos aparentemente. Bien es cierto que la cercanía contribuye a la falta de clarificación y que el tiempo deja las cosas más nítidas o, al menos, las simplifica. Pero incluso la falta de perspectiva his-

tórica no puede ser una explicación única a un fenómeno complejo.

La música del siglo XX ha conocido momentos de una férrea unidad y otros de una amplia dispersión. El final del siglo se encuentra sin duda entre estos últimos. Por ello nuestra visión de los fenómenos puede extraviarse incluso cuando nos acercamos a ellos con bue-

na fe, algo que no siempre ocurre. La Historia nos enseña que esos momentos de variedad e incluso de contradicción acaban en síntesis tras la que el proceso se reconduce de nuevo hacia otros objetivos. Esa síntesis puede ser realizada por toda una generación compositiva o por sucesivas aportaciones individuales. Pero también aparecen de vez en cuando creadores con un extraordinario poder de síntesis que son capaces de transformar en lenguaje propio todas las complejas y confusas influencias de su tiempo. Bach es un estupendo ejemplo histórico de este hecho. Y en el siglo XX una posición como la de Strawinsky domina la síntesis de toda la primera mitad del siglo. En cuanto a la extraordinaria personalidad de Luciano Berio, creo también que nos encontramos ante una creatividad fuertemente propia que, en cierto modo, es capaz de sintetizar toda la segunda mitad del siglo, en realidad todo él, de tal manera que, al proyectarse en el siglo XXI, se va erigiendo como una de las figuras fundamentales de la centuria que acabamos de dejar, no sólo por su inquestionable categoría como compositor y la valía de sus obras, sino como arquetipo de la trayectoria de la música de su momento.

Es completamente cierto que Berio es uno de los autores absolutamente fundamentales de la joven vanguardia —la generación serial— de la segunda postguerra. Junto a los de Boulez, Stockhausen, Nono o Maderna, su nombre

está entre los grandes de esa promoción. Pero incluso en esos primeros momentos, como ya veremos, Berio mantiene una personalidad y un aliento poético de rara independencia. Y cuando la evolución posterior de algunos de sus compañeros de generación es en ocasiones cuestionable, la suya emprende un fascinante itinerario que le llevará a tierras fértiles de invención y sensibilidad para llegar a comprender mejor que nadie qué es lo que el final de siglo podía ofrecer de mejor.

Cursus vitæ

Luciano Berio nació el 24 de octubre de 1925 en la pequeña localidad marítima de Oneglia, en el mar Ligure, y lo hizo en una familia de músicos profesionales, ya que tanto su abuelo, Adolfo Berio, como su padre, Ernesto Berio, fueron organistas y también componían. Ello aseguraba su formación musical desde niño, lo que realiza en su propia casa y con su propio padre, quien ya desde los nueve años le hacía participar en sus veladas de música de cámara. Poco más tarde, el adolescente empezaría a escribir sus primeras piezas. Parecía que la carrera de pianista iba a ser una meta inmediata, pero la II Guerra Mundial dejaría en él sus consecuencias, ya que, siendo todavía jovencísimo, mientras se adiestraba como partisano contra el ejército mussoliniano de la postrera República de Salò, se hirió en la mano derecha.

Acabada la guerra, ingresa en 1945 en el Conservatorio Giuseppe Verdi de

Milán, donde pronto se concentrará en la composición al comprobar que las consecuencias de su herida no permitirán un gran futuro como pianista. Estudia contrapunto con Paribeni y comienza a componer, ya que hasta entonces lo que había hecho en ese campo no era muy significativo. Como tantos otros jóvenes de su generación que habían crecido en la provincias y que habían sido afectados por la guerra, Berio desconocía casi todo de la música creada en su siglo y en el Conservatorio se acerca por primera vez a la obra de Strawinsky, Bartók o Milhaud. Incluso se encuentra, según confesión propia, entre los reventadores de un schönbergiano *Pierrot Lunaire*.

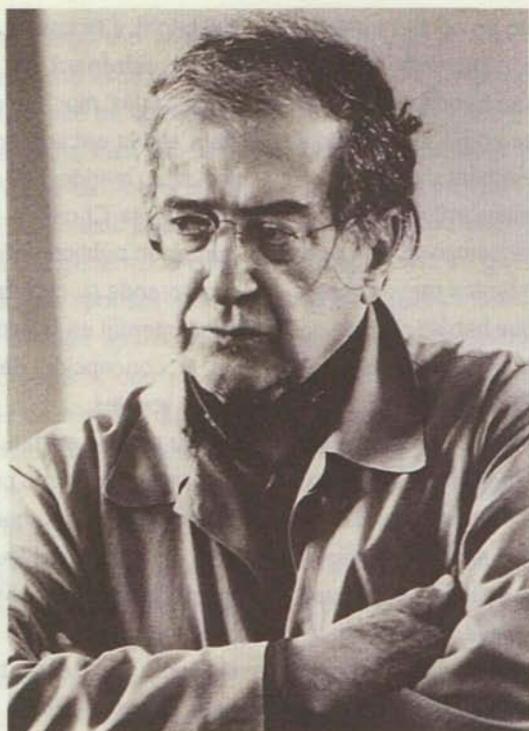
En 1948 entra en la clase de composición de Giorgio Federico Ghedini, que le enseñará a fondo la música strawinskyana y no se opondrá a que estudie serialismo, aunque él lo practicara raramente. Claro que la figura máxima del dodecafonismo italiano era (y siguió siéndolo) Luigi Dallapiccola, por lo que concurre a una beca de la Fundación Kussewitzky para estudiar con él durante el Festival de Tanglewood, en Estados Unidos, en 1952.

Aunque Berio tenía durante sus estudios una cierta ayuda familiar, ni era rico ni los tiempos de postguerra estaban para muchas florituras, de manera que ganaba algún dinero como pianista acompañante de las clases de canto. En ellas conocerá a la joven mezzosoprano norteamericana Cathy Berberian, que estudiaba canto en Milán con una beca

Fullbright, y se casará con ella en 1952. Cathy estrenará en 1953 la primera obra de las muchas que se escribirán para ella la encantadora *Chamber Music* de su marido. Por entonces, y al nacer su hija Christina, Cathy dejará de cantar en público unos años, hasta que reemprenda su carrera en 1958, siendo fundamental en la evolución de Berio y en la concepción de algunas de sus obras vocales.

Su cursillo en Tanglewood le permitió asistir al histórico primer concierto de música electrónica que se dio en Nueva York en la sede del Museo de Arte Contemporáneo. El nuevo medio le fascina y quiere profundizar en él, proponiendo a su vuelta a la RAI un trabajo de ese género. Conoce a Bruno Maderna y ambos fundan y codirigen desde 1953 el Estudio di Fonología Musicale de la RAI milanesa. Los dos invitarán a diversos compositores internacionales a trabajar allí (Pousseur, Cage, etc.) y crearán una serie de conciertos de música contemporánea, los *Incontri Musicali*, que tuvieron también una importante revista teórica. En la RAI conocerá a Umberto Eco, con el que establecerá una larga amistad y quien condicionará su interés por la semiótica.

En 1956 realizó su primer estreno en Darmstadt, pero, aunque volvió en otros años, siempre se mantuvo un tanto alejado de la radical estética de aquellos encuentros. Sus obras van naciendo y llamando la atención en muchos lugares donde ya empiezan a llamarle para



enseñar, especialmente en Estados Unidos, en donde volverá a Tanglewood en 1960 y también en dos ocasiones a Dartington. Y como su carrera de compositor y enseñante le va llevando mucho tiempo fuera de Milán, en 1961 deja su puesto directivo en el estudio electrónico de la RAI. En 1962 accederá como profesor al Mills College de Oakland, sucediendo nada menos que a Darius Milhaud. Mientras, su explosiva relación con Cathy Berberian acabará en divorcio, aunque la relación artística y la amistad continuarán. Berio se casa en 1965 con la psicóloga Susan Oyama.

En 1965 enseña un semestre en Harvard y después acepta una beca

Ford en Berlín, pero se cruza una colaboración con la Juilliard School of Music de Nueva York, de la que será profesor durante seis años y donde fundará además un prestigioso conjunto de música contemporánea. Durante estos años su música se expande internacionalmente, tanto que cada vez tiene más problemas para poder enseñar en la Juilliard, de manera que dimite en 1971 y prepara su regreso a Italia, donde comprará unos terrenos en Radicondoli, en las cercanías de Siena, donde construye una casa y establece unos viñedos y a donde se trasladará definitivamente en 1975. Allí residirá principalmente, aunque también con apartamento en Flo-

rencia, junto con su tercera mujer, la musicóloga Talia Pecker, con la que se casa en 1977.

En 1974 había aceptado la dirección de la sección electroacústica del IRCAM que Boulez le había ofrecido y donde trabajó en el desarrollo de los procesos de transformación electrónica en tiempo real. Berio dejaría el IRCAM en 1980 y emprendió unas laboriosas negociaciones con la ciudad de Florencia para hacer algo similar en donde pudiera aplicar su experiencia, lo que no conseguirá hasta 1987 con el nacimiento de Tempo Reale. Se liga así fuertemente a la región de Toscana; en 1982 aceptará la dirección de la Orquesta de la Región de Toscana y en 1984 la del Maggio Musicale Fiorentino. En el año 2000 dirigió el Festival Música en el siglo XXI de la Radio del Sarre. Su interés por el teatro musical, ya acreditado anteriormente, se profundiza en estos años en varias realizaciones notables que en su momento veremos.

Berio ha conocido numerosos premios y reconocimientos. Ya en 1980 la City University de Londres le nombró Doctor Honoris Causa. El doctorado se duplicaría con el otorgado por la Universidad de Siena en 1995 y se triplicaría con el de la Universidad de Turín en 1999. Además, en 1989 recibió el Premio Siemens y en 1991 el Premio de la Fundación Wolf de Jerusalén. En el curso 1993-94 fue Profesor de Poética de la Universidad de Harvard en la cátedra Charles Eliot Norton y en 1995 la Bien-

al de Venecia le otorgó un León de Oro por la totalidad de su carrera, mientras la Asociación de Artes del Japón le galardonó en 1996 con el Premio Imperial. Y, a la altura de sus setenta y seis años, Berio continúa en plena actividad y fuerza creativa.

La evolución y el estilo

Hasta los veinte años de edad, es decir 1945, año de su ingreso en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán, Luciano Berio había compuesto un puñado de piezas, entre las que se sitúan canciones y obras pianísticas en un estilo convencional que hace honor al aislamiento musical en el que hasta entonces viviera. Si Paribeni le había descubierto compositores hasta entonces desconocidos para él como Ravel o Prokofiev, Ghedini le hará profundizar en Strawinsky –para el que siempre conservará una amplia admiración– y le permitirá adentrarse en un serialismo que ampliará con Dallapiccola. Hay que decir que en un lustro más o menos, Berio realizará una completa transformación técnica y estilística que muy pronto se refleja en una obra con acusada personalidad propia. Ya en 1950 compondrá *El mar, la mar* para soprano, mezzo y siete instrumentos sobre textos de Alberti, obra plenamente significativa aunque la conozcamos hoy en la revisión de 1962, y un año más tarde el celebrado *Opus number Zoo*, para recitador y quinteto de viento, también posteriormente retocado. Pero será en 1953

cuando surja una de sus más refinadas y hermosas obras escrita para Cathy Berberian, *Chamber Music*, sobre textos de James Joyce, para voz, clarinete, arpa y violonchelo. Encontramos, sin duda, un influjo de la concisión webernianna, tan en boga en esos años, pero también un sentido tímbrico y un tratamiento vocal atento al melos que van mucho más allá de las técnicas estructurales abstractas de la época y hace atención al hecho sonoro como percepción, algo en lo que Berio será el primero en distanciarse de las formulaciones teóricas del serialismo.

Con su viaje a Tanglewood, Berio entró en contacto, como hemos visto, con la naciente música electroacústica y, antes de que fundase con Maderna el Estudio de Fonología de la RAI milanesa, trabaja para la emisora en algunas sonorizaciones de películas para la también naciente televisión. La electrónica le llevará a tomar contacto con Stockhausen y de la mano de Maderna hará su presentación en la Meca darmstadtiana con el estreno de la obra orquestal *Nones* en 1956. Sin embargo, Berio trasciende la fase serialista hacia la semiótica a través de su conocimiento, amistad y trabajo con Eco, con quien realizó programas de radio sobre la onomatopeya que se traducen en la obra

electrónica *Thema (Omaggio a Joyce)* de 1958. Con Eco se sumerge en el campo de la lingüística (1) y aplica en música muchas de las teorías de la forma abierta que aquél estaba desarrollando. Ello puede verse en una serie de obras del final de los años cincuenta como *Epifanie* (1959-61), revisada más tarde, o diversas piezas para pequeños conjuntos entre las que otra escrita para Cathy Berberian (2), *Circles* (1960), para voz, arpa y percusiones, se convertirá en uno de los éxitos internacionales mayores y más duraderos del autor y más representativos de toda una época.

Por aquellos años, el flautista italiano Severino Gazzelloni dedicaba su talento a la música contemporánea (3) y estrenaba una ingente cantidad de obras de muy diversos autores que profundizaban en las nuevas técnicas flautísticas. Berio no fue ajeno al fenómeno pero su trabajo iba a tener unas consecuencias entonces impensadas. Berio escribe su *Sequenza* en 1958 en aras de un nuevo virtuosismo flautístico, pero ello le hará reflexionar sobre los aspectos intelectivos del virtuosismo y, a partir de ahí, desarrollará una serie de piezas con los mismos principios para una serie de instrumentos variados que en la actualidad alcanza nada menos que catorce obras (4). Obras que se proyectarán en otra serie de composiciones

(1) Estudiando especialmente la obra de Ferdinand Saussure.

(2) La presentación de la Berberian en Darmstadt en 1959 con el *Aria* de Cage fue todo un acontecimiento.

(3) Era miembro del notabilísimo Conjunto Internacional que en Darmstadt dirigían Boulez y Maderna.

(4) Sin contar algunos arreglos autorizados pero no realizados por él.

(los *Chemins*, entre otras), en la que esos solos se explotan con grupos instrumentales e incluso orquesta.

En la primera mitad de los años sesenta, la unión entre Berio y Cathy Berberian acaba en divorcio, lo que no impide que la admiración artística mutua continúe intacta y que sea en esta época cuando se producen los mejores frutos compositivos de su colaboración, como la *Sequenza III* (1966) para voz sola o, muy especialmente, los *Folk songs* (1964). Esta obra es especialmente significativa. Compuesta durante su estancia en Oakland (muy cerca de San Francisco y de Berkeley), es uno de los primeros y más claros signos de la postmodernidad musical y coincide con el movimiento hippy y el flower power. Berio establece un diálogo entre la música de creación actual y el material de origen folklórico, con unos resultados singulares que más tarde le llevarán a plantearse varias veces la composición de obras en torno a músicas preexistentes, el fenómeno de las "músicas sobre músicas" que los anglosajones llaman "borrowing" (5). Es por ello que existe un nexo directo entre los *Folk songs*, a mediados de la década, y la sensacional *Sinfonía* (1968-69) a finales de la mis-

ma. Berio parece proceder estilísticamente por suma de experiencias, pues si la *Sinfonía* es un acabado ejemplo de "borrowing", especialmente en su tercer movimiento (6), también es una obra que debe mucho a la semiótica y al estructuralismo (7). Sin duda fue una bomba en el mundo musical y una obra que se difundió mucho incluso por sus atractivos no estrictamente compositivos (8), que hoy queda como un acabado ejemplo de un cosmos compositivo sumamente coherente, muy creativo, y de extraordinario atractivo sonoro.

Los primeros años setenta están marcados por su trabajo en el IRCAM. Su obra compositiva sigue a buen ritmo en un estilo que ya le es propio, pero también experimenta con obras ajenas en el terreno de la transformación electrónica en tiempo real (9) mientras lo encontramos entregado a una búsqueda que tiene mucho que ver con un nuevo refinamiento armónico relacionado con la percepción tímbrica. Ello está presente en el *Concierto para dos pianos y orquesta* (1973), en *Points in the curve to find* (1974), para piano y 22 instrumentos, en el amplio *Coro* (1975-77) par 40 voces y 40 instrumentos o en *Il ritorno degli snovidenia* (1977) para violonche-

(5) Literalmente "préstamo", algo distinto del collage (aunque lo subsume) que se ha dado en la historia musical de diversas maneras desde la Edad Media pero que adquiere un especial perfil en los finales del siglo XX.

(6) Construido alrededor del tercer movimiento de la *Segunda Sinfonía* de Mahler, en torno al cual se insertan decenas de citas musicales perceptibles en diverso grado.

(7) Como los textos que usa de Levi-Strauss.

(8) Intervenia en ella el famoso grupo de música vocal jazzística The Swingle Singers.

(9) Ésta es la idea central del *Répons* de Pierre Boulez.

lo y treinta instrumentos. Pero también influye en sus simultáneas nuevas inmersiones en músicas preexistentes el "borrowing", que recorre los magníficos *Cries of London* (1975), la *Musica notturna di Madrid* (10), o las *Siete canciones populares de Falla* (1978).

rés por el teatro musical, que desemboca ahora en una estrecha colaboración con Italo Calvino. Será *La vera storia* (1977-1981), que precederá a las grandes estructuras teatrales que aborda al final del siglo. Antes, los primeros años ochenta asisten al nacimiento de una



De todas formas, toda la última parte de los años setenta la pasa Berio enfrascado en el más amplio proyecto hasta entonces de algo que había marcado buena parte de su carrera, su inte-

obra teatral de enorme capacidad de síntesis, *Un re in ascolto* (1984), que, en cierta medida, podría significar para el teatro musical de Berio lo que la *Sinfonía para la obra orquestal*.

(10) Exactamente *Quattro versioni originali della Ritirata notturna di Madrid di L. Boccherini sovrapposte e trascritte per orchestra*.

Muchas de las obras de los años ochenta revelan una atención por algo que ya venía de lejos en la obra beriana: el interés por la música como espacio o, mejor, estructurándose en el espacio. Y la creación de *Tempo Reale* no es ajena a esa preocupación. Quizá el mayor logro de esa investigación sea *Ofanim* (1988) para voz femenina, coro de niños, dos grupos instrumentales y electrónica en vivo.

Más que definido desde mucho antes, el estilo de Berio en los noventa va a dar nuevos frutos de muy diverso género, tanto en el terreno de lo puramente orquestal, como en *Ekphrasis* (1996), de lo vocal orquestal, como en *Shofar* (1995), pero muy especialmente de su dedicación al teatro musical, con dos obras muy significativas, *Outis* (1995-96) y *Cronaca del luogo* (1999).

Como en cualquier gran autor de no importa qué época, en Berio encontramos una trayectoria evolutiva que se va ampliando, precisando y engrandeciendo con el tiempo. Pero, también como en aquellos, podemos rastrear desde muy temprano los rasgos embrionarios de esa evolución. Berio ha estado desde el principio en las grandes líneas y los principales movimientos de la música del siglo XX pero, al mismo tiempo, aparece guardando una cierta distancia con todos ellos. Tal vez es sólo el efecto de una personalidad tan fuerte que no se deja avasallar por ninguna influencia externa, aunque sea para todas ellas como una esponja. Pero Berio sabe mirar alre-

dedor, seleccionar lo que le interesa y transformarlo en la más pura esencia beriana. Por él pasa la música del siglo pero él aporta al siglo su propia obra, que es personal e intrasferible, hermosa y viva, con una unidad estilística que se perfila por encima de la variedad de elementos, direcciones e intereses, la unidad que le da un ser humano de extraordinaria creatividad. Una vez más, el estilo es el hombre.

Teatro musical

Aunque las obras de mayor envergadura en el terreno de la música teatral corresponden en Berio a los finales de siglo, éste es un tema recurrente en su carrera que regularmente aparece en su catálogo. Ya desde el principio su interés teatral será grande e incluso vemos ya una primera incursión en este terreno en el comienzo de los años cincuenta, antes de que el compositor cumpla los treinta años. Se trata de una especie de ballet (acción escénica lo llama el autor) sobre un sujeto de R. Leydi que se escribe entre 1952 y 1955. El título es el de *Tre modi di supportare la vita*, llevando el subtítulo de *Mimemusique n. 2* (la n.1 fue su primer intento electrónico, antes incluso de la fundación formal del estudio de la RAI milanesa). La obra sería representada en Bérgamo en 1955 y no ha circulado demasiado.

Mucho más conocido es su segundo trabajo escénico, a la vez su primera colaboración con Italo Calvino. Él lo llamó "racconto mínimo" y se titula *Allez-hop!*,

componiéndolo entre 1952 y 1959 (11). Aunque lo narrativo y argumental no es predominante en el teatro beriano, esta obra sí se basa en un argumento en torno a un domador de pulgas. La obra fue retocada en 1968 con motivo de un montaje en Bolonia y es más conocida que la anterior.

Menos lineal argumentalmente hablando es la siguiente obra realizada en colaboración con el escritor Edoardo Sanguinetti entre 1961 y 1962 y que será la obra teatral más conocida de la primera parte de su carrera. Me refiero a *Passaggio* (12), motejada por los autores como "puesta en escena". En ella encontramos muchos paradigmas de lo que puede ser un teatro musical u operístico en los finales del serialismo integral. En realidad nos encontramos con una confrontación entre la linealidad de determinadas estructuras semánticas y la potencialidad de las estructuras musicales. En todo caso, aplicado a una acción de cámara, puesto que la obra lleva una soprano, dos grupos corales y un grupo instrumental. Otra colaboración con Sanguinetti, la acción escénica *Esposizione* (1963), que fue representada en Venecia en el año de su conclusión, no sólo ha sido descatalogada por el autor sino totalmente destruida. Pero

quizá la colaboración más conocida con Sanguinetti sea *Laborintus II* (1965), ya que, pese a su título de "acción instrumental", y tal vez por su vaga línea argumental, la obra se ha tocado bastante en versión de concierto, siendo muy representativa del teatro musical de la época y llevando en su elenco tres voces femeninas, recitador, coro, conjunto instrumental y cinta electrónica.

También será camerístico el siguiente acercamiento teatral de Berio, aunque en este caso se trate de una obra que titula *Opera*, tiene tres actos y se basa en diversos autores como él mismo, Umberto Eco, Colombo, Striggio, Yankowitz y el Open Theatre de Nueva York. Los redactores del libreto son Vittoria Ottolenghi y Celine Zins, con textos en inglés e italiano. Pese a su cierta longitud la obra lleva sólo un tenor y un pequeño conjunto instrumental. Fue concluida en 1970 (13) y revisada en 1977 para una puesta en escena en Florencia (14).

Muy poco conocidos resultan tres intentos de ballet que Berio realizó tras la obra ahora mencionada. El primero es un ballet con cinta electrónica que se basa en Petrarca y lleva por nombre *Per la dolce memoria de quel giorno*. Compuesto en 1974, fue estrenado en Flo-

(11) Se estrenó en la Bienal de Venecia el 23 de septiembre de 1959.

(12) Se estrenó en Milán en la Piccola Scala el 6 de mayo de 1963.

(13) El estreno tuvo lugar en Santa Fe el 12 de agosto de 1970.

(14) En el Teatro Comunale el 28 de mayo de 1977.

rencia ese año por la compañía de Maurice Béjart. El segundo, más breve, se titula *Línea* y lleva marimba, vibráfono y dos pianos. Lo compuso para el coreógrafo Félix Blaska, que lo estrenaría en Grenoble en 1974. Veinte años después, en 1994, Berio volverá al ballet con *Compass*, subtítulo *Recital* para piano y orquesta (15).

Los siguientes trabajos teatrales de Berio inciden ya entre las obras mayores de este género por él abordadas. Cronológicamente, la primera es *La vera storia*, cuya composición se desarrolla entre 1977 y 1981 (16). Aquí nos encontramos con una magnífica colaboración con Italo Calvino. El escritor desarrolla una escritura sobre estructuras lírico-dramáticas ya preestablecidas y, en ocasiones, completamente compuestas, procediendo al revés de como teóricamente se pone música a un libreto pero no difiriendo demasiado de lo que en la práctica sabemos hacían muchos operistas del pasado. Ello no impide una vena lírica de nuevo cuño verdaderamente atractiva, especialmente en el tratamiento de las voces femeninas que, en números separados, desarrollan muy diferentes estilos de canto.

Más ligada a un desarrollo argumental se encuentra *Un re in ascolto*, la

ópera escrita entre 1979 y 1984 para el Festival de Salzburgo (17). Básicamente es la fábula de un rey que intenta comprender el sentido de su mundo y que hunde su reino precisamente por esa escucha. La propuesta del libreto es de nuevo de Calvino pero Berio acude a fuentes muy diversas como *The sea and the mirror* de Auden o *La tempestad* de Shakespeare. La fábula se traspasa aquí a un viejo empresario que quiere realizar antes de morir su visión de un nuevo teatro. Aquí son las voces masculinas las abocadas a ese lirismo de cuño nuevo que las femeninas conducían en *La vera storia*, y una obra paradigmática que se puede señalar entre los mejores logros de la ópera contemporánea ya que sabe enlazar lo más aprovechable de la tradición con su visión nueva.

Desde luego que el éxito de *Un re in ascolto* no significaba que Berio tuviera la menor intención de halagar a los aficionados a la ópera tradicional y ello lo prueba la valentía de su siguiente trabajo, en el que renuncia a la linealidad narrativa sin por eso dejar de mostrar una realidad impresionante. Se trata de la calificada como "acción instrumental" *Outis*, compuesta entre 1995 y 1996 (18) y para la que requirió el trabajo del profesor y traductor Darío del Corno y

(15) Coreografiado por Bienert se estrena en Zúrich el 12 de marzo de 1995.

(16) Estreno en La Scala de Milán el 9 de marzo de 1982. Dirigió Berio.

(17) Se estrenó en el Kleines Festpielhaus el 7 de agosto de 1984. Dirigió Lorin Maazel.

(18) Se estrena en La Scala de Milán el 2 de noviembre de 1996.

donde se nos da una cambiante, vívida y musicalmente muy estimulante visión de un mundo repartido entre el frenesí de la sociedad de consumo y la realidad de los campos de concentración, (19) subrayando cómo hay muchos medios para destrozarse la individualidad del ser humano. No lejos de este mensaje, aunque desarrollado de otra manera, está la hasta ahora última "acción instrumental" de Berio, *Cronaca del luogo*, escrita de nuevo para el Festival de Salzburgo entre 1998 y 1999 (20). Aquí el texto es de su tercera esposa, Talia Pecker, y en ella Berio continúa su credo humanístico en torno a una música tan creativa como insobornable.

A partir de este momento, las preocupaciones del teatro musical beriano se centran precisamente en el trabajo que va estrenar en el Festival Internacional de Canarias, la nueva redacción del tercer acto de *Turandot*, la ópera que Giacomo Puccini dejó inconclusa.

Música vocal

En Berio no siempre son claros los límites entre el teatro musical y la obra de concierto con voces, de tal manera que hay algunos títulos que se mantienen en una frágil frontera y que, según los criterios, podrían caer de un lado o de otro. Por eso nos vemos obligados a tratar su

obra vocal inmediatamente después del teatro musical y con una interreferencia continua entre los dos apartados.

Algunas de las obras tempranas de Berio son precisamente obras vocales y, aunque el autor no las ha descatalogado expresamente, la mayoría no se han tocado, o no se han vuelto a tocar desde la época y no suelen estar editadas. Por ello y, aunque en los catálogos finales figurarán individualizadas, aquí vamos a limitar la referencia a decir que hay obras religiosas y otras de inspiración popular, algunas de las últimas parcialmente recicladas en los *Folk songs*. De esta manera, la obra vocal de Berio la iniciamos con *El mar, la mar* sobre textos de Rafael Alberti, que conoce hasta tres redacciones distintas. La primera es de 1952 y lleva dos sopranos, flauta, clarinete, guitarra, acordeón y contrabajo (21). En ese mismo año se realiza una reducción para dos sopranos y piano y en 1969 la versión final para soprano, mezzosoprano, flauta, dos clarinetes, arpa, acordeón, violonchelo y contrabajo (22).

La siguiente obra vocal sería la ya citada *Chamber Music* de 1953 para voz de mezzosoprano, clarinete, arpa y violonchelo sobre textos de James Joyce y uno de los más atractivos trabajos del primer Berio, a la que sigue una obra que fue famosísima por estar concebida

(19) No se apuntaba sólo al holocausto de la II Guerra Mundial sino también a la entonces álgida guerra de Bosnia.

(20) Se estrenó en la Felsenreitherschule el 24 de julio de 1999.

(21) Se estrena en Milán en 1953.

(22) El propio Berio dirige el estreno de esta versión en el Festival de Royan de 1969 con Cathy Berberian y Simone Rist.

para las especiales condiciones de Cathy Berberian. Me refiero a *Circles*, obra de 1960 para voz, arpa y dos percusiones. Emplea textos del poeta americano e.e. Cummings y su línea vocal es exuberante y llena de nuevos medios vocales que dialogan constantemente con el material instrumental pero sin perder un trasfondo lírico en el que Berio es un auténtico maestro.

Epifanie es importante en el catálogo beriano tanto por lo vocal como por la parte orquestal. Se compone entre 1959 y 1961 para soprano (o mezzosoprano, puesto que la cantó la Berberian) y orquesta sobre textos muy diversos de Proust, Joyce, Antonio Machado, Simon, Brecht y Sanguinetti. Fue revisada en 1965 y, más a fondo, en 1992 con el título plural de *Epiphanies* (23). Hay en esta obra, de considerable duración para pieza de concierto (24), una variedad caleidoscópica que confluye en una amplia síntesis y en una especie de exaltación sonora que le confiere un perfil muy especial y atractivo.

Mencionaremos ahora dos obras retiradas y descatalogadas. La primera sería *Rounds*, una versión de 1964 de la obra clavecinística del mismo título, en este caso para voz y clavecín sobre textos de Markus Kutter, y *Traces*, también de 1964, para dos voces, dos actores,

coro y orquesta con textos de Susan Oyama, la segunda esposa del compositor. Pero en este año aparece una de las grandes obras de Berio de efecto e influencia duraderos, los *Folk songs*. La obra se suele incluir entre las transcripciones, pero creo que tanto ésta como *Renderings* son obras de creación propia aunque sea sobre materiales parcialmente ajenos. Aunque *Folk songs* conoce en 1973 una versión para voz y orquesta, su verdadera originalidad está en la versión primera de 1964 (25) para mezzosoprano, flauta, clarinete, dos percussionistas, arpa, viola y violonchelo. Se trata de once canciones basadas en los folklores más diversos. De hecho, las dos primeras son canciones americanas atribuidas a John Jacob Niles, otras proceden de los Cantos de Auvernia de Canteloube y varias fueron compuestas por Berio en estilos populares. Pero todas tratadas con un estilo vocal impecable y una trabazón orquestal magistral.

Con *O King*, de 1967-68 para voz, flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano, Berio realiza un homenaje y una sentida meditación sobre Martín Luther King, el luchador por los derechos civiles que fue asesinado. Y un arreglo de esta obra pasa inmediatamente a la *Sinfonía* de 1968-69, primero en una versión en cuatro movimientos e inmedia-

(23) La versión final la estrenaría Riccardo Muti en Philadelphia el 24 de abril de 1993.

(24) Unos cuarenta minutos.

(25) Cathy Berberian y Luciano Berio estrenan ambas versiones, la original en Oakland en 1964 y la orquestal en Zürich en 1973.

tamente en la definitiva en cinco (26). La obra lleva ocho voces amplificadas y orquesta y en su primer movimiento usa textos del antropólogo Claude Lévi-Strauss, mientras el segundo es la versión de *O King* que hemos referido y el tercero el mosaico de citas sobre el río imparable del tercer movimiento de la *Segunda Sinfonía* de Mahler, amén de unos textos de *El innombrable* de Beckett, mientras el cuarto es una especie de retruécano filológico sobre otros textos mahlerianos y el quinto un resumen en retazos de materiales previos.

Por la época de las dos obras anteriores tenemos algunos trabajos circunstanciales. El primero sería *Prayer-Prière*, una obra de 1968 compuesta para voz sola con motivo del 40 cumpleaños de Karlheinz Stockhausen, y las otras, derivaciones de la obra teatral *Opera*. Así, *Air*, para soprano y orquesta de 1969 sobre texto de Alessandro Striggio, *Melodrama* de 1970 para tenor y conjunto instrumental, mientras *Ag-nus*, de 1971, para dos voces femeninas y tres clarinetes recorre el camino inverso y se inserta en la versión revisada de *Opera*. Otra obra retirada de catálogo es *Ora*, con textos del propio Berio y Virgilio, para dos voces femeninas, coro, conjunto instrumental y orquesta. *Bewegung II*, de 1971, es una versión para

barítono y orquesta, sobre textos de Virgilio, sobre la obra orquestal inmediatamente anterior titulada *Bewegung*.

También se incluirá en la versión revisada de *Opera*, una obra singular nacida en 1972. Se trata de *E Vò*, para soprano, flauta, oboe, tres clarinetes, trompeta, trombón, percusión, piano, órgano eléctrico, violín, viola, violonchelo y contrabajo en la que la línea melódica se basa en el folklore siciliano, que ya le había proporcionado buenos frutos (27). En realidad podría describirse como una auténtica nana. Del mismo año es *Recital I (for Cathy)*, para voz y 17 instrumentos sobre textos de Mossetti y Sanguinetti.

Cries of London fue escrita en 1973-74 para seis voces solas y revisada en 1975 para ocho voces, que es la versión definitiva. Se trata de una reinterpretación de las obras dieciochescas que usaban los sonidos de los diversos pregones de los vendedores ambulantes de la ciudad de Londres y es un hermoso e inteligente ejercicio no exento de ironía. Mucho más seria es *Calmo*, de 1974, como corresponde a una obra sobre textos de Homero y en memoria de Bruno Maderna, el colega y colaborador prematuramente fallecido. Esta primera versión (28) es para soprano y un grupo instrumental y conocerá otra versión en

(26) La versión final se estrena en Donaueschingen el 18 de octubre de 1969 bajo la dirección de Ernst Bour. La versión primera la dirigió Berio en Nueva York en 1968.

(27) En *Folk songs*.

(28) Se estrenó en Milán bajo la dirección de Berio el 25 de marzo de 1974.

1989 para mezzosoprano y pequeña orquesta, una ampliación no demasiado excesiva de la anterior. Y en 1975 realizará dos versiones distintas de una obra bastante singular. Se trata de *A-Ronne* sobre texto de Edoardo Sanguinetti. La primera versión era un trabajo radiofónico (29) para cinco actores que empleaban el texto del escritor; la segunda, una partitura para ocho voces (30) que puede ejecutarse en concierto sin evidenciar su origen para la radio.

Pero la obra clave en lo vocal, aunque también en lo instrumental, de 1975-76, que sufriría una revisión en 1977, es *Coro*, que constituye también una de las más audaces y atractivas piezas del compositor (31). Berio utiliza cuarenta voces y cuarenta instrumentos. Cada voz se sienta al lado de un instrumento orquestal melódico y todos se distribuyen por la sala. A lo largo de su considerable duración (32), se suceden varias secciones basadas en diferentes estilos de canto popular de tal manera que se crean diferentes conjuntos camerísticos y una cambiante textura unificada a ratos por masivos efectos de la totalidad del conjunto. En realidad, Berio trabaja aquí, como en muchas otras obras, en un concepto

espacial del sonido, que, a través de otra obra circunstancial, *Ecce: musica per musicologi* de 1987 para voces y campanas sobre textos de Guido d'Arezzo, desemboca en el titánico esfuerzo que representa *Ofanim*.

Ofanim (33) se compone en 1988 sobre textos bíblicos del profeta Ezequiel y del salomónico *Cantar de los Cantares*. La obra es para una voz femenina (en estilo popular, no impostado, pero amplificada), coro de niños, dos grupos instrumentales y electrónica en vivo que usa un procedimiento de proyección sonora desarrollado en *Tempo Reale*. Nos encontramos ante una música donde los valores tridimensionales y la ocupación del espacio sonoro tienen una importancia máxima y consiguen un efecto acústico no solamente nuevo sino además extraordinariamente hermoso.

Canticum Novissimi Testamenti, para ocho voces, coro a cuatro voces, cuatro clarinetes y cuatro saxofones surge en 1989 (34) y luego hay una cierta laguna vocal hasta 1994, en que se compone *There is no tune*, una obra para coro de cámara en la que usa un texto de Talia Pecker, su tercera esposa. Y en el mismo año surge *Twice upon...*

(29) Se estrenó el 30 de junio de 1974 en la emisora KRO de Hilversum (Holanda).

(30) *Los Swingle II* la estrenarían en Lieja (Bélgica) en 1975.

(31) Berio dirigió el estreno en Donaueschingen el 24 de octubre de 1976.

(32) Una hora.

(33) Luciano Berio dirige el estreno en Prato el 25 de junio de 1988.

(34) Pierre Boulez dirige el estreno en París el 18 de diciembre de 1989.

para seis grupos de voces infantiles y grupo instrumental y que él describe como una "acción teatral sin palabras". La última gran obra sinfónico-coral de Berio será *Shofar*, para coro a cuatro voces y orquesta, compuesta en 1995 sobre textos de Paul Celan. Pero también en 1995 compone *Hör* (Escucha), una obra breve que se inserta dentro de *Requiem der Versöhnung* (Réquiem de la reconciliación), una iniciativa puesta en pie por Helmut Rilling en Stuttgart para conmemorar el 50 aniversario del fin de la Segunda Guerra Mundial y para la que catorce compositores escribieron obras que se estrenaron conjuntamente como si fuera una pieza unitaria (35). Ésta fue la aportación de Berio y el autor no permite su ejecución fuera de ese trabajo colectivo.

Aún podemos mencionar una obra de talante investigativo escrita para mezzosoprano, flauta en sol y música electrónica en vivo. Fue escrita en 1999 con el título de *Altra voce* y textos de Talia Pecker, su tercera mujer (36). Y en el 2001 recibe un encargo para celebrar el 70 aniversario del pianista Alfred Brendel. Para esta ocasión compone una breve obra para barítono y orquesta titulada *Alois* (37) y usando un texto tomado del propio Brendel procedente de un libro de memorias.

Si la obra vocal de Berio tiene mucho que ver con su obra escénica, y hemos visto como hay muchos casos de piezas que hacen el recorrido de ida (se insertan en óperas) o de vuelta (proceden de óperas), no menos está ligada a su desarrollo instrumental. Obras como *Sinfonía*, *Coro* u *Ofanim* son tan importantes en lo vocal como en lo instrumental, por no mencionar muchas otras entre las que no serían las menores *Circles* o *Folk songs*. Esta última, además, está situada entre las no pocas incursiones en el terreno de las "músicas sobre músicas" o "borrowing" (también la *Sinfonía*) y se hace evidente que, aunque estudiar la obra de un compositor por géneros tiene su utilidad, no hay que perder de vista que la obra de Berio, y en realidad la de cualquier compositor, es un continuo evolutivo donde se salta por encima de los géneros a la hora de introducir novedades o de definir líneas estilísticas. En todo caso, lo que no cabe duda es que la obra vocal de Berio está entre las mejores de su tiempo y a su vez es un pilar fundamental en su trayectoria creativa.

Sequenza antecedente, chemin consecuente

En una metodología convencional, deberíamos tratar a continuación las obras

(35) En el Liederhalle de Stuttgart el 15 de agosto de 1995 con dirección de Helmut Rilling.

(36) Se estrenó en el Mozarteum de Salzburgo el 28 de agosto de 1999.

(37) Se estrena en Londres el 30 de junio de 2001 bajo la dirección de Christoph von Dohnányi.

orquestales y dejar para un apartado final de obras a solo la serie de **Sequenza**. Ocurre, sin embargo, que esta serie de piezas no sólo recorren la producción total de Berio sino que interaccionan con otras en las que el instrumento solista es el punto de partida para un diálogo con diversos conjuntos, incluida la orquesta sinfónica. No sólo es uno de los aspectos más personales del catálogo de Berio sino también uno de los puntos de vertebración de su obra, por lo que debemos ver conjuntamente las **Sequenza** y su proyección, que suele adoptar, aunque no siempre ni exclusivamente, el título de **Chemins**.

Ya hemos visto el nacimiento de la **Sequenza I**, para flauta, escrita para Severino Gazzelloni. Muy probablemente, cuando la obra se presenta en Darmstadt en 1958, Berio no sabía las largas consecuencias que iba a acarrear. De hecho, la pieza lleva entonces el título sin el número uno romano que después adquiriría como comienzo de la serie. Y, desde luego, el título no lo reciben todas las obras de Berio para instrumentos a solo, sino las que reúnen una serie de características especiales.

Todas la piezas de la serie parten de la consideración de un campo armónico que se desarrolla melódicamente y que en los instrumentos monódicos sugie-

ren una escucha polifónica por la rápida transición de caracteres diferentes y su interacción simultánea. También hay un desafío virtuosístico y una búsqueda en la técnica del instrumento para desarrollarlo, no para desnaturalizarlo ni inventar lo que no está en su naturaleza. En la **Sequenza I**, la flautística, está ya ese deseo de desarrollar melódicamente un campo armónico que se escuche polifónicamente por la rapidez y la alternancia. Es decir, hay pasajes de auténtica polifonía real y en otros está implícita, virtual, casi como si supusiéramos por debajo una especie de equivalente del continuo barroco.

Entre 1994 y 1995, el poeta italiano Edoardo Sanguinetti, que ya hemos visto cómo ha colaborado mucho con Berio, escribió algunas frases para cada **Sequenza** que pueden servir de inspiración al intérprete o incluso pueden recitarse antes de la ejecución. Las iremos dando en notas a pie de página en su original italiano y en un intento de traducción, empezando, claro está, por **Sequenza I** (38).

Cinco años pasarían hasta que Berio volviera a la serie y se empezara a plantear no sólo su continuidad futura sino la posibilidad de refacción de cada pieza en otros ámbitos. Para la **Sequenza II** (39), el instrumento escogido es el arpa a

(38) *E qui comincia il tuo desiderio, che è il delirio del mio desiderio; la musica è il desiderio dei desideri.* ("Y aquí comienza tu deseo, que es el delirio de mi deseo: la música es el deseo de los deseos").

(39) *Ho ascoltato catene di colori, muscolosamente agresivi; ho toccato i tuoi ruidi rumori rigidi.* ("He escuchado cadenas de colores, muscolosamente agresivos; he tocado tus rudos sonidos rígidos").

través del virtuoso francés Francis Pierre, que la estrenaría en París en 1963. Aquí Berio explota las relaciones entre el virtuoso y su instrumento, explorando aspectos técnicos concretos que saquen al arpa de las ensoñaciones y los glissandi a que el impresionismo la acostumbró y muestren otros aspectos mucho más angulosos y agresivos que deben sonar, en palabras del autor, "como un bosque agitado por el viento".

Es con esta obra con la que Berio tiene la idea de expandir las posibilidades de los solos hacia obras con orquesta. Surge así la serie de *Chemins*, que se inaugura con *Chemins I* (40), para arpa y orquesta. Se trata de una orquesta gigantesca donde la masa instrumental toma las características del solo, fundamentalmente la *Sequenza II*, para llevarlo a consecuencias distintas en las que entran consideraciones en torno al resto del instrumental y a los procesos de masa.

La *Sequenza III* (41) es un nuevo tributo al arte de Cathy Berberian, para quien la escribe en 1966 (42). Berio dice que la voz tiene un exceso de connotación desde el ruido más grosero al canto más exquisito y crea siempre asocia-

ciones. Por ello trata aquí la vocalidad cotidiana, incluso la banal, sin renunciar a ciertos aspectos del canto esencialmente verdadero. Berio pidió un texto modular a Markus Kutter para trabajar sobre él (43) e insistió sobre el simbolismo sonoro de los gestos vocales de modo que puede ser una especie de dramaturgia realizada por la propia solista. Hay que decir que Cathy Berberian hacía de la pieza una gran obra de acción además de una realización sonora.

Sequenza IV (44) nació para el piano y se distancia por ello del resto de la producción pianística de Berio. Se escribió para Jocy de Corvalho en 1966, que la daría a conocer ese año en Saint Louis, pero sufrió unas correcciones en 1993 para adoptar el aspecto actual. Berio explota determinados aspectos de la articulación pianística y un doble desarrollo lineal y vertical que dialogan entre sí. También doble es el desarrollo de sus secuencias armónicas, una muy determinada en las teclas y la otra con el empleo amplio del pedal tonal.

En el mismo 1966 surge la *Sequenza V* (45), para trombón, escrita para Stuart Dempster y estrenada por éste

(40) El propio Francis Pierre la estrena en Donaueschingen en 1965 bajo la dirección de Ernest Bour.

(41) *Voglio le tue parole: e voglio distruggerle, in fretta, le tue parole: e voglio distruggermi, me finalmente, veramente* ("Quiero tus palabras, y quiero destruir las, con prisa, tus palabras; y quiero destruirme, finalmente a mí, verdaderamente").

(42) La Berberian la estrena ese año en Bremen.

(43) *Give me - a few words - for a woman - to sing - a truth - allowing us - to build a house - without worrying - before night comes*. ("Dame algunas palabras para que una mujer cante una verdad que nos permita construir una casa sin preocupaciones antes de que caiga la noche").

(44) *Mi disegno contro i tuoi tanti specchi, me modifico con le mie vene, con i miei piedi: mi chiudo entro tutti i tuoi occhi*. ("Me dibujo contra tantos espejos tuyos, me modifico con mis venas, con mis pies, me cierro entre todos tus ojos").

(45) *Ti dico: perché? E sono la secca smarita di un clown perché vuoi sapere, ti dico, perché ti dico perché?* ("Te digo ¿Por qué? Y soy la seca mueca de un clown. Para qué quieres saber, te digo, ¿Por qué te digo por qué?").



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2011.

El festival de música de Canarias es un evento que se celebra anualmente en el mes de mayo en el Auditorio de Tenerife. Este año se celebró el XVIII Festival de Música de Canarias, que contó con la participación de numerosos artistas de renombre internacional. El festival se desarrolló en varias salas de conciertos de la isla, ofreciendo un programa variado que abarcó desde la música clásica hasta la música contemporánea. La programación incluyó conciertos de cámara, solistas y orquestas, así como obras de autores canarios e internacionales. El festival fue un éxito, atrayendo a un gran número de espectadores y consolidando su posición como uno de los eventos culturales más importantes de las Islas Canarias.

en San Francisco el mismo año. Hay en ella una yuxtaposición de gestos y acciones musicales empleándose tanto el instrumento como la voz del ejecutante. No es fácil coordinar las dos actividades, que están rigurosamente determinadas para vocalizar el instrumento e instrumentalizar la voz, constituyendo un comentario entre el virtuoso y su instrumento. La obra alude directamente al gran clown Grock, que fue vecino de Berio en Oneglia y por el que siente una gran admiración y recuerda sus espectáculos mudos sólo con la permanente interrogación *Warum?* (¿Por qué?), aquí en inglés (*Why?*), que acaba por ser el núcleo generador de la obra.

La *Sequenza VI* (46), para viola, escrita en 1967, será una de las piezas de la serie de más amplias resonancias y consecuencias. Berio la escribe para el gran violista francés Serge Collot, aunque el estreno se realizaría antes en Nueva York con William Trampler. La obra es difícilísima y quiere ser una especie de homenaje indirecto a los caprichos paganinianos así como un estudio sobre la repetición y transformación de una misma secuencia armónica de base cuyo desarrollo polifónico acaba adoptando una consecuencia melódica.

Sí desde la *Sequenza II*, para arpa,

que había tenido como consecuencia *Chemins I*, esta serie parecía abandonada, con la *Sequenza VI* va a tener una amplia gama de resonancias y variantes. En primer lugar y en 1968, surge *Chemins II*, para viola y nueve instrumentos, en 1968 (47) y en el mismo año, simultáneamente, *Chemins III* (48), para viola y orquesta. En ambos casos, el solo de viola permanece invariado pero sus consecuencias sobre el conjunto y sobre la orquesta son distintos y llevan una gran cantidad de procesos investigativos sobre las relaciones. Incluso la obra se acaba por desgajar de su origen violístico y produce en 1970 *Chemins IIb*, para orquesta sola (49), una orquesta que es diferente de la de *Chemins II* y con otras derivaciones y consecuencias. Pero *Sequenza VI* no concluye ahí su irradiación, ya que en 1972 aparece en *Chemins II c*, para clarinete bajo y orquesta (50). Aquí, el material de la viola se adapta y transforma en el clarinete bajo mientras la orquesta deriva tanto de la obra que acompañaba a la viola como de la de orquesta sola. Y, por si fuera poco, la *Sequenza VI* conocerá en 1981 una redacción para violonchelo solo que Berio no realiza, pero sí permite, hecha por Rohan de Saram, el conocido violonchelista del Cuarteto Arditti.

(46) *Il mio capriccioso furore fu già la tua livida calma, la mia canzone sarà il tuo silenzio lentissimo.* ("Mi caprichoso furor ya fue tu calma livida; mi canción será tu lentísimo silencio").

(47) Berio dirige el estreno en Copenhague en 1968 con el propio Trampler.

(48) El estreno es en París, también en 1968 y también con Trampler y Berio.

(49) Diego Masson dirige el estreno en Berlín en 1970.

(50) Berio dirige el estreno en 1972 en Rotterdam con Harry Sparnaay como solista.

Entre tantos avatares de la anterior pieza violística, ya había nacido la *Sequenza VII* (51), en 1969 y para el gran oboísta y notable compositor suizo Heinz Holliger (52). Aquí nos encontramos ante un permanente choque entre la gran velocidad de la articulación instrumental y la lentitud de los procesos musicales. De ahí nace la expresión y hasta el dramatismo de la pieza, que es también, de nuevo, una búsqueda de polifonía virtual. Hay que hacer notar que en el proceso hay un encaminamiento hasta el intervalo de quinta que aparecerá como un recuerdo del corno inglés en el III Acto del *Tristán e Isolda* de Wagner. Ocasionalmente, la obra puede tocarse con el acompañamiento de otro instrumento cualquiera que fuera de escena toque en pianísimo un si natural.

La *Sequenza VII* dará origen en 1975 a *Chemins IV* para oboe y orquesta de cuerda (53), en la que, de nuevo, se plantea el paso de la música a solo hacia el solo con una correspondencia orquestal. Y en 1976 surgirá la *Sequenza*

VIII (54) para el violinista italiano Carlo Chiarappa (55). Berio afirma que en las otras piezas se centra en aspectos parciales del instrumento escogido pero que aquí quiere dar una imagen más amplia y más historicista del violín. Se apoya, como si fuera una chacona, en la aparición constante de las notas la y si con una polifonía mucho más real que la virtual de otras piezas, constituyendo un homenaje a la *Chacona* de la *Partita en re menor* de Bach. Berio también hará una versión orquestal de la obra pero ahora abandona la serie *Chemins* y escribe en 1981 *Corale* para violín, dos trompas y cuerda (56). Si el solo deriva de la *Sequenza VIII*, las relaciones orquestales son aquí algo diferentes y tienen más cercanía con la polifonía de masas que con una confrontación o explotación con el material del solo.

La *Sequenza IX* (57) nace en 1980 para el clarinetista Michel Arrignon (58) y debe verse en contacto con la *Sequenza IX b* (59) de 1981 que es una variante para saxofón contralto escrita para Claude Delangle. Se trata de una larga

(51) *Il tuo profilo è un mio paesaggio frenetico, tenuto a distanza è un falso fuoco d'amore, ché è minimo: è morto* ("Tu perfil es mi paisaje frenético; mantenido a distancia es un falso fuego de amor que es mínimo: está muerto").

(52) Él la estrena en Basilea en 1969.

(53) El mismo Heinz Holliger realizará el estreno en Londres bajo la dirección del autor.

(54) *Ho moltiplicato per te le mie voci, i miei vocaboli, le mie vocali e grido, adesso, che sei il mio vocativo* ("Para ti he multiplicado mis voces, mis vocablos, mis vocales, y entonces grito que eres mi vocativo").

(55) Él la estrena en La Rochelle en 1977.

(56) Carlo Chiarappa la estrena en 1982 en Zúrich bajo la dirección de Paul Sacher.

(57) *Sei instabile e immobile, mio fragile frattale sei tu, questa mia infranta forma che trema* ("Eres inestable e inmóvil, tu eres mi frágil fractal, esa quebrada forma mía que tiembla").

(58) Él la estrena en París en 1980.

(59) *Mia forma fragile, sei instabile e immobile; sei tu, questo mio infranta frattale che ritorna e che trema* (Mi forma frágil, eres inestable e inmóvil; tu eres este quebrado fractal mío que vuelve y que tiembla").

melodía que, como toda melodía, implica simetrías, redundancias transformaciones y retornos. Así, aquí se desarrolló una transformación entre dos campos de alturas, uno de siete notas inmóvil en su propio registro, y otro de cinco notas que tiene en cambio gran movilidad. Sobre ambas obras hay una versión publicada como **Sequenza IX c** para clarinete bajo, que no es de Berio sino una redacción hecha por Rocco Parisi en 1998. Y bastante más tarde, Berio realizará una versión orquestal de la variante de saxofón. Será en 1996 con el título de **Récit (Chemins VII)** (60), para saxofón y orquesta.

La **Sequenza X** (61) se escribe en 1984 para Thomas Stevens, trompetista (62), aunque la obra lleva también un piano que no toca sino que sirve para levantar resonancias. La obra lleva una breve cita del himno israelí *Ha Tiqwa* (La esperanza) y no hay elaboraciones tímbricas sino que la trompeta es usada de modo natural. La transformación en obra orquestal de esta pieza se titula **Kol Od (Chemins VI)** (63), de manera

que, sin abandonar el título fundamental de la serie, éste se convierte en subtítulo.

Sequenza XI (64) nace en 1987, con destino al eminente guitarrista Eliot Fisk (65), y trata de establecer una dialéctica entre la imposición armónica que la afinación del instrumento exige y una armonía diferente. Con una relación entre ambas gracias al intervalo de cuarta aumentada. También hay un diálogo entre estilos que tienen su origen por una lado en la guitarra flamenca y por otro en la clásica. En 1992 la pieza dio origen a **Chemins V** (66) para guitarra y orquesta de cámara (67) con un tratamiento muy cuidado de las sonoridades. **Sequenza XII** (68) nace en 1995 para fagot y con destino a Pascal Gallois (69). Se trata de una meditación que explota la diversidad de sonido de los registros del fagot. La estructura es circular, los tiempos diversificados, determinadas figuras reaparecen para señalar los cambios de registro o de tiempo y se intenta un timbre nuevo y complejo por las fusiones de caracteres muy alejados. La serie con-

(60) Claude Delangle la estrena en Milán el 12 de Octubre de 1996 bajo la dirección de Gabriele Ferro.

(61) *descrivi i miei confini, e stringimi in echì, in riflessi a lungo, e desinvoltamente, diventami me, tu, per me. (Describe mis confines y estréchame en ecos, en reflejos desde lejos y, desenvueltamente, vuélvete yo, tu por mí).*

(62) La estrena en Los Ángeles en 1984.

(63) Pierre Boulez dirige el estreno en Basilea en 1996 con Gabriele Cassone como solista.

(64) *Ti ritrovo, mia puerile pseudodanza innaturale ti chiudo in un cerchio: e te interrompo, ti rompo* ("Te encuentro, pueril e innatural pseudodanza mía; te encierro en un cerco y te interrumpo, te rompo").

(65) La estrenó en Rovereto el 20 de abril de 1988.

(66) Obsérvese que la numeración había saltado anteriormente del IV (oboe) al VI (trompeta), aunque este último como subtítulo.

(67) Eliot Fisk la estrena en Bonn en 1992 bajo la dirección del autor.

(68) *Mi muovo piano piano, ti sfacetto, ti sploro le face, ti palpo, meditando: ti volto e rivolto, variandoti, tremando: ti tormenta, tremendo* ("Me muovo sigilosamente, te tallo, te exploro las caras, te palpo meditando; te vuelvo y revuelvo, variándote, temblando; te atormento, tremendo").

(69) Él mismo la estrena en París el 15 de junio de 1995.

cluye, al menos por ahora, con la *Sequenza XIII (Chanson)* (70) que Berio compone en 1995 por estímulo del acordeonista Teodoro Anzellotti (71). Berio había usado ya el instrumento en conjuntos más amplios como recurso tímbrico pero el encuentro con Anzellotti le lleva a plantearse el instrumento como solista, conociendo sus variados antecedentes populares, jazzísticos o tanguísticos pero sin intentar sintetizarlos sino usarlos como una memoria hacia el futuro en el sentido de Italo Calvino. Estas dos últimas obras de la serie no han tenido, al menos hasta ahora, una prolongación orquestal, aunque no queda excluido de cara al futuro como tampoco se puede decir que la historia de la serie de piezas a solo se haya cerrado. En todo caso, la serie *Sequenza*, con sus secuelas de la serie *Chemins*, es una de las columnas básicas de la creación beriana y una vertebración de su trabajo durante cuarenta años, desde la flauta de Gazzelloni al acordeón de Anzellotti.

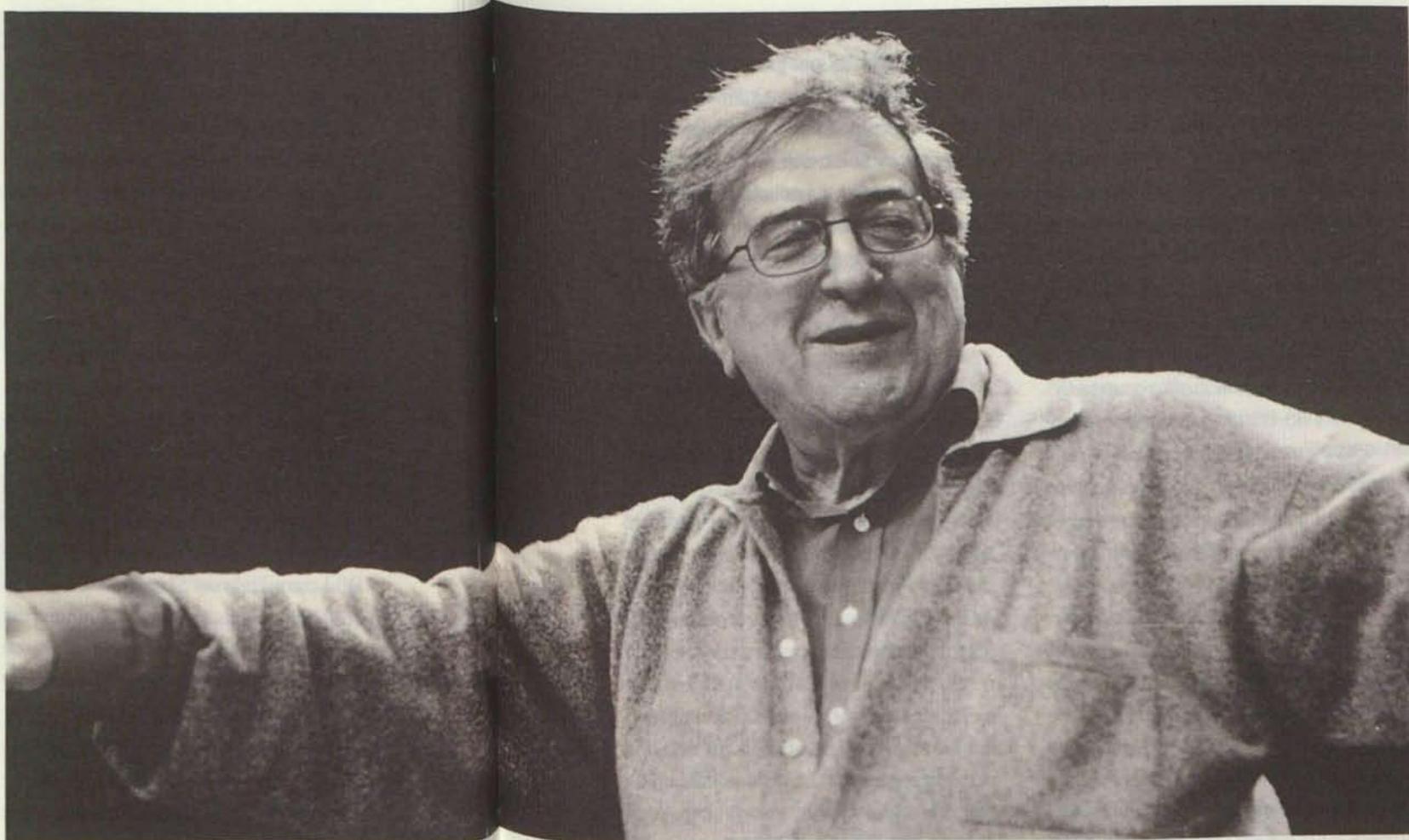
Obras orquestales

A lo largo de las secciones anteriores han aparecido ya numerosas obras en las que se emplea la orquesta e incluso muchos de los conceptos hacia los que Berio ha enfocado su producción or-

questal. Aquí vamos a tratar de algunas obras para orquesta sola, sin intervención de coro o solistas vocales, aunque sí instrumentales, siempre que no pertenezcan a la serie de *Sequenza - Chemins*. Y debemos dejar a un lado algunas

(70) *E così ci conforta un accordo, che gentilmente ci chiude, plebeo! a catastrofe è in mezzo, è nel cuore: ma ci sta recintata, arroccata* ("y así conforta un acorde que se cierra gentilmente aquí, plebeyo! a catástrofe está en el medio, está en el corazón, pero está rodeada, podada").

(71) Él la estrena en Rotterdam el 9 de noviembre de 1995.



obras de juventud que figurarán en el catálogo (72) para comenzar con *Variazioni*, una obra de 1953-54 para orquesta de cámara (73) que representa una personal aportación al mundo del serialismo integral. Pero, realmente, su

primer éxito orquestal será *Nones* (74) de 1954, su primer aldabonazo en el santuario de Darmstadt y un claro aviso de su independencia con respecto a aquella estética y aquella técnica tan férreamente unitaria. Un año más tarde, sus pro-

(72) Como *Preludio a un festa marina* o *Concertino*.

(73) Se estrenó en Hamburgo en 1954.

(74) Estrenada en Turín en 1955.

cupaciones espaciales afloran en *Allelujah I* para seis grupos instrumentales, que en 1958 se revisa para cinco grupos (75) con el título de *Allelujah II*. Una espacialización puramente instrumental en la que la topología contribuye a la diferenciación e integración de los campos tímbricos y armónicos. Esta experiencia le lleva a un sentido más interno de lo espacial en *Tempi Concertati* compuesta en 1958-59 (76) para flauta, violín, 2 pianos y orquesta en cuatro grupos (77). La obra es un ejercicio sobre una especie de polifonía de tiempos sobre una distribución espacial y llama la atención por su rigurosa escritura, al mismo tiempo que por un refinado sentido del sonido que ya había demostrado en obras de cámara como la *Serenata*. Los *Quaderni I a III* se componen entre 1959 y 1962, pero serán incluidos en *Epifanie*, obra de la que ya se ha hablado. Con ello y con que ya hemos tratado los *Chemins* que se componen en esos años, deberemos esperar a 1971 para encontrar una obra orquestal pura. Ésta será *Bewegung* (78), donde la movilidad del material hace honor al título (79).

Con el *Concierto para 2 pianos y orquesta* (80), ya mencionado y compuesto

entre 1972-73, Berio no sólo logra una obra importante, pese a renunciar momentáneamente a sus experiencias espaciales y colocar la orquesta de manera tradicional, sino que profundiza en las relaciones entre los solistas y la orquesta de una manera diferente a como lo venía haciendo con materiales previos en *Chemins*. Se trata de una composición muy atractiva tras la que vendrán varias obras retiradas de catálogo, como *Still* (1973) o *Après Visage* (1974), con cinta electrónica así como otra pieza orquestal un poco de circunstancias como es *Eindrücke*, compuesta en 1973 (81), que, no obstante tiene su atractivo. Pero es entonces cuando Berio lanza una de sus mejores obras del momento: *Points in the curve to find...*, para piano y 22 instrumentos compuesta en 1974 (82), y que básicamente es un amplio estudio de campos de armonía basados precisamente en la producción de sonidos armónicos. La obra será reutilizada más tarde en un proyecto más amplio, pero como pieza autónoma es muy hermosa y tiene importancia en el catálogo del autor. Un poco en la misma línea se insertará otra magnífica obra, compuesta entre 1976 y 1978, para violonchelo y

(75) Esta versión se estrena en Roma en 1958.

(76) En medio hay un *Divertimento* escrito en colaboración con Maderna.

(77) Ernst Bour dirige el estreno en Hamburgo en 1959.

(78) Berio dirige el estreno en Glasgow en 1971.

(79) En alemán, movimiento (en el sentido de motilidad, no de fragmento musical).

(80) Pierre Boulez lo estrena en Nueva York, con los solistas Bruno Canino y Antonio Ballista, el 15 de marzo de 1973.

(81) Se estrena en Zürich el 18 de junio de 1974 bajo la dirección de Erich Leinsdorf.

(82) Ernst Bour dirige el estreno en Donaueschingen, con el pianista Bonaventura, el 20 de octubre de 1974.

30 instrumentos, que se titula *Il ritorno degli snovidenia* y fue escrita para Rostropovitch (83). Hay concomitancias estilísticas entre las dos obras pero los distintos ámbitos instrumentales del piano y el violonchelo las van alejando hacia mundos propios y, en todo caso, del mismo alto interés.

Encore (84) es una brevísima página escrita en 1978 haciendo honor al título (85), aunque será reescrita en 1981; y todavía más breve es *Entrata* (86) de 1980, lo que no impiden que sean dos pequeñas obras maestras. No para orquesta sino para cuatro grupos de instrumentos de viento, bandas en realidad, es *Accordo* de 1981. Más aquilatada es *Requies* (87), para orquesta de cámara amplia compuesta entre 1983 y 1984. Precede esta obra a otra de las más singulares de Berio, *Formazioni* (88), compuesta entre 1985 y 1987, que verá una revisión en 1988. Aquí Berio juega no tanto con la disposición espacial en la sala como con una disposición diferente de la orquesta en su propio escenario. Los vientos son divididos en dos grupos y puestos en los extremos sobre plataformas, pudiendo responderse por enci-

ma de una orquesta que tiene tres grupos de cuerdas y dos arpas en primer plano en cada uno de los lados, así se desarrolla una superposición de procesos musicales independientes unidos sólo por un único sustrato armónico.

La siguiente obra orquestal que trataremos también tiene una singular importancia e incide en ese interés de Berio por insertar materiales de obras anteriores en obras nuevas. La pieza en cuestión es *Concerto II (Echoing curves)* (89), escrita en 1988-89 para piano y dos grupos instrumentales que en su parte central lleva una nueva versión de *Points in the curve to find...*, que seguirá siendo también una obra autónoma. Poco después, en 1989, compone *Continuo* (90), una obra que pasará a integrarse en *Ekphrasis (Continuo II)* (91), la obra que realiza por encargo del Festival Internacional de Canarias y que constituye otra lección de tratamiento de materiales en torno a determinados campos armónicos y tímbricos. Y otro trabajo sobre materiales existentes, aunque en este caso ajenos, será *Rendering* (92) de 1989. Se tiende a incluir esta obra en el capítulo de arreglos que Berio ha

(83) Éste la estrena en Basilea, con dirección de Paul Sacher, el 20 de enero de 1977.

(84) David Zinman la estrena en Rotterdam el 17 de junio de 1978.

(85) *Bis* o *propina* en francés.

(86) *Edo de Waart* la estrena en San Francisco el 1 de octubre de 1980.

(87) Berio dirige el estreno en Aspen el 13 de agosto de 1985.

(88) Riccardo Chailly realiza el estreno en Amsterdam el 15 de enero de 1987.

(89) Pierre Boulez dirige el estreno en París el 3 de noviembre de 1988 con Daniel Barenboim como solista.

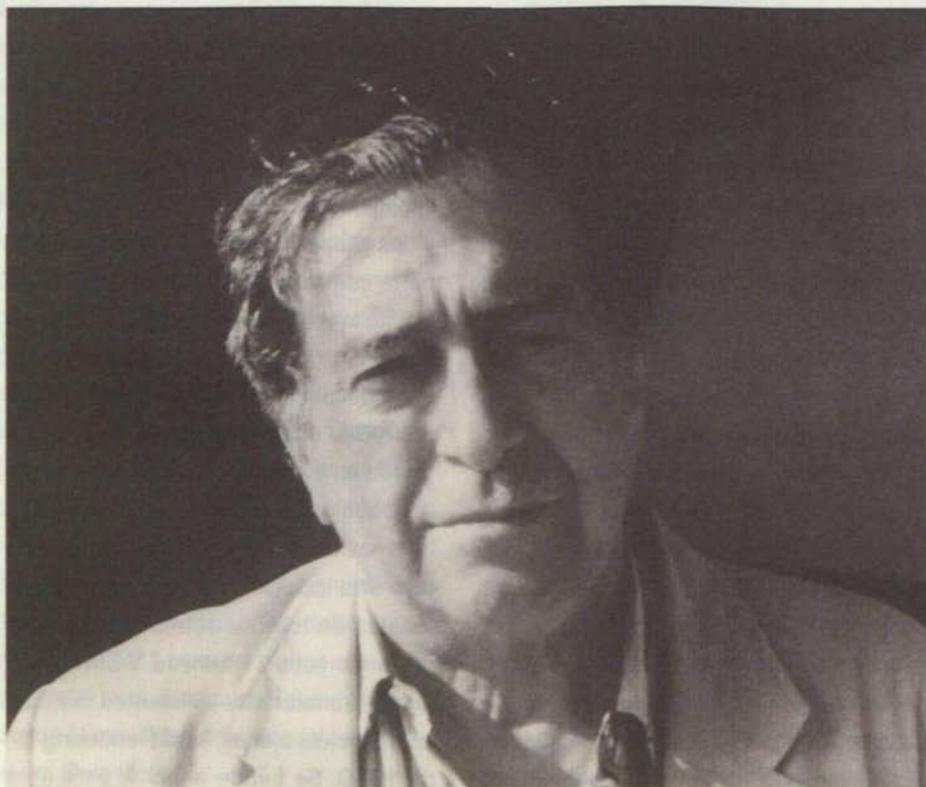
(90) Daniel Barenboim dirige el estreno en Chicago el 4 de octubre de 1993.

(91) Berio dirigió el estreno en Las Palmas de Gran Canaria el 24 de enero de 1997.

(92) Riccardo Chailly la estrena en Amsterdam el 1990.

hecho sobre otros músicos, pero pienso que, al igual que en *Sinfonía* o *Folk songs*, nos encontramos con obras verdaderamente adscribibles a la creación beriana aunque con materiales tomados del exterior. En este caso, los materiales

puesta en 1989, que precede a un delicado pero complejo *Notturmo* (94), que es una versión para orquesta de cuerda realizada en 1995 sobre el *Cuarteto III* de 1993 y que, aun no siendo una mera transcripción, sigue muy de cerca el ma-



son de Schubert, en concreto de las sinfonías, y constituye un trabajo que no sólo es un homenaje sino una creación en torno al mundo schubertiano. Otra brevísima pieza es *Festum* (93), com-

material y el comportamiento del mismo que se encuentra en la obra de cámara. Del mismo año será una obra que escribe para el famoso Ensemble Intercontemporain, *Re-call* (95), para 23 instru-

(93) Eduardo Mata la dirige por primera vez en Dallas en septiembre de 1989.

(94) Se estrena en Lucena el 26 de agosto de 1995 con dirección de Georg Pichler.

(95) Se estrena en París el 15 de junio de 1995.

mentos, una obra sobre la interacción de los diferentes instrumentos. Y en 1996-97 se escribe **Alternatim** (96), para clarinete, viola y orquesta muy especial (97), que puede considerarse sinfónica por algunos de sus tratamientos y su número, y de cámara por otros modelos de comportamiento y por la ausencia de bastantes instrumentos habituales en la orquesta.

No podríamos cerrar este apartado sin citar otra obra concertante reciente, **Solo** (98), para trombón y orquesta, compuesta en 1999. Parecía poco posible que, tras la pirotécnica **Sequenza V** homenajeando a Grock, pudiera Berio volver a encarar el trombón. Pero más de treinta años después lo hace en una obra concertante que no es una ampliación en el sentido de los **Chemins** sino una obra nueva, aunque guarde las consecuencias de aquella experiencia.

Si a las obras aquí apuntadas, se añaden las ya tratadas con coro o voces, algunas tan importantes como **Sinfonía**, **Coro** u **Ofanim** tendremos una visión global de la obra para orquesta de Berio; una aportación numerosa, rica y variada que ha contribuido notablemente al perfil de la literatura orquestal en la segunda mitad del siglo XX y que, sin duda alguna, se encuentra entre las más importantes.

Música de cámara

Si tenemos en cuenta que varias de las obras que hemos estudiado como vocales y algunos de los **Chemins**, e incluso otras que incluimos en el apartado sinfónico, podrían muy bien considerarse como música de cámara, no podemos encontrar extraño que el apartado dedicado a la música de cámara en sentido estricto sea relativamente parco, sobre todo en un autor que, como Berio, posee un catálogo tan generoso como variado. Ello no quita para que algunas de las obras que consideraremos en este apartado puedan entenderse entre sus mejores producciones.

Si exceptuamos algunas obras de la primera época que hoy no son demasiado significativas, podríamos empezar el catálogo camerístico de Berio con las **Due Pezzi**, para violín y piano, de 1951, que llevará en Tanglewood a Dallapiccola (99). Se trata de música concisa dentro de los esquemas seriales que ya apuntan un talento y una personalidad concretos pero que aún son piezas sin excesivo relieve. Del mismo año y con características similares es la **Sonatina para flauta, 2 clarinetes y fagot** y de un año más tarde **Study** para cuarteto de cuerda. Mucho más interesante resulta el **Quartetto**, escrito para cuarteto de

(96) Se estrena en Amsterdam el 16 de mayo de 1997.

(97) 4 flautas, clarinete piccolo, 3 clarinetes bajos, metales a uno y cuerda.

(98) Se estrenó en Zúrich el 7 de diciembre de 1999 con Christian Lindberg como solista y dirección de David Zinman.

(99) De hecho, se estrenan en Tanglewood en 1952.

cuerdas en 1955 (100) que responde ya tanto a su integración en la vanguardia serialista como a su primer distanciamiento personal de la pura ortodoxia del movimiento, algo que se va a hacer evidente en una obra que ya tiene la mayor importancia, la *Serenata* (101), para flauta y 14 instrumentos, de 1957. Al margen de presentar las relaciones entre solista y conjunto, algo infrecuente en la época, Berio muestra aquí cómo se puede realizar una escritura melódica en los nuevos lenguajes y comienza a probar su trabajo futuro de campos armónicos y su coherencia formal en base a un sutil manejo de las recurrencias que contradicen así el principio de la transformación perpetua exigido por el serialismo integral. Además, la obra tiene una consideración por la sensibilidad del sonido también inusual en la época.

En 1958-59, Berio escribe *Différences*, una obra para flauta, clarinete, arpa, viola, violonchelo y cinta electrónica (102). Se trata de un ejercicio, frecuente en la época (103), de coordinar el mundo instrumental con el electrónico, que entonces se consideraba muy diferente. Berio profundiza en las relaciones de ambos y

también en la influencia mutua que pueden tener entre sí para integrarse en un todo generalizado. La obra, que tiene un real interés, será revisada en 1967, y en la actualidad, aunque no está retirada de catálogo, sólo puede ejecutarse con permiso expreso del autor.

Con *Sincronie* (104), escrita en 1963, Berio logra su primer gran cuarteto de cuerda, en el que investiga en la coordinación simultánea de voces que desarrollan individualmente un material común. Habrá que esperar hasta 1970 para la siguiente obra camerística (105), que es una obra muy especial ya que está escrita para piano eléctrico y clavecín eléctrico. Se trata de *Memory* (106), un curioso ejercicio para sonido instrumental artificial en el que se juega con la similitud y la diferencia de timbres. La obra será revisada en 1973. Y en 1971 surge una brevísima obra (107): *Autrefois (berceuse canonique pour Igor Strawinsky)* para flauta, clarinete y arpa, un homenaje póstumo (108) al músico, al que tanto admiró en sus comienzos y a cuyo estilo lapidario final se acerca en la mínima piecécita. Otra conmemoración, el setenta aniversario de Goffredo Pe-

(100) Ese año se presenta en Darmstadt.

(101) Pierre Boulez la da a conocer en París con el *Domaine Musical* en 1957.

(102) Boulez la estrena en París en 1959.

(103) Maderna había sido un pionero en este terreno.

(104) Se estrena en Grinnel (Iowa) con el Cuarteto Lenox.

(105) De hecho, en medio está *Chemins II* para viola y nueve instrumentos, ya tratada.

(106) Se estrena por el autor y Rudolf Serkin en Nueva York en 1972.

(107) Apenas excede el minuto de duración.

(108) Se estrena ese año en Venecia, donde Strawinsky está enterrado.

trassi, verá en 1974 el nacimiento de **Musica leggera** para flauta, viola y violonchelo, un curioso canon también bastante breve.

Pero una de las más atractivas piezas camerísticas de Berio es sin ninguna duda los **Duetti per due violini**, que se componen entre 1979 y 1983 (109). Son 34 piezas para dos violines compuestas en muy diversos estilos y dedicadas a diversos músicos (compositores e intérpretes) y amigos del autor, muchas veces con características afines al dedicatario, con técnicas muy diversas y grandes diferencias de dificultad. No cabe duda que en el trasfondo de la idea para esta obra están los **Dúos para dos violines** de Bartók, pero el lenguaje es aquí muy beriano y no privan tanto los fines didácticos como en el maestro húngaro. En todo caso nos hayamos ante una obra muy atractiva que se constituyó como una composición en progreso y que se suele interpretar casi siempre en selecciones. Con finalidad didáctica y el simple título de **Duetti** se han publicado los 10 dúos más fáciles (110). Y también como **Duetti** se han publicado algunos dúos en versión para dos guitarras que no hizo el propio Berio pero autorizó el trabajo de Eugenia Kanthou.

La siguiente obra camerística es una

pieza de formato breve escrita en 1985 para quinteto de metales. Se trata de **Call** (111), que adopta la forma de una moderna fanfarria dotada de cierta brillantez sonora. Otra pieza breve, en este caso para quinteto tradicional de viento, es **Terre chaleureuse** para conmemorar el 60 aniversario de Pierre Boulez. Con **Naturale**, para viola, tam-tam, y electrónica, de 1985-86, vuelve a las fusiones de material instrumental y electroacústico, pero ahora ya con la experiencia de muchos años y el trabajo en el IRCAM preparatorio del de Tempo Reale. La experiencia para quinteto de viento de la obra homenaje a Boulez le vale para ir desarrollando entre 1985 y 1987 un quinteto de viento más amplio que recibe el título de **Ricorrenze** (112) y en el que se reflejan muy bien las experiencias con los distintos instrumentos en la serie de **Sequenza** así como sus trabajos sobre uso y reintroducción de un material unitario al que se accede una y otra vez desde distintos puntos de vista.

Su trabajo con el quinteto de viento le llevó de nuevo a las formaciones de cámara tradicionales y en ellas va a permanecer, ya que sus próximas experiencias camerísticas se encaminan hacia el cuarteto de cuerda para el que había producido ya dos obras importantes. Re-

(109) Las piezas se estrenaron por separado. La audición conjunta de las 34 se hizo por primera vez en Los Angeles en 1984.

(110) La digitación es de Michael Frischenschlager.

(111) Se estrenó en Saint Louis el 31 de julio de 1985 con el Quinteto de Metales de Nashville.

(112) El Quinteto Arnold lo da a conocer en 1987 en Darmstadt.

gresa a él en 1993 con el **Cuarteto n. 3**, que recibirá el nombre de **Notturmo** (113) y del que ya hemos visto una versión orquestal. Este nuevo cuarteto es una obra bastante amplia en la que podemos ver numerosas implicaciones formales y un tratamiento muy sensible de la materia sonora. Su dilatado transcurso contrasta con el que podemos considerar su **Cuarteto n. 4** y que es una pieza breve y concentrada escrita en 1997 y titulada **Glosse**. Todavía deberíamos mencionar una pieza titulada **Korót** (114), escrita en 1998 para ocho violonchelos, en la que la similitud del material instrumental empleado encuentra en Berio una respuesta original, de nuevo con ese criterio que observamos a lo largo de toda su carrera de trabajar con lo similar y lo distinto, lo continuo y lo discontinuo.

De cualquier manera, la obra camerística de Berio, y en realidad cualquier otro apartado en que dividamos su obra, no puede ser considerada sólo como un camino aislado sino en relación con todo el resto de su producción. Sólo así podrán verse las líneas evolutivas de su pensamiento compositivo que son integradoras y que se manifiestan en muy diversos campos a la vez. En ocasiones, experiencias de instrumentos a solo pueden servir en obras orquestales o determinadas conquistas de grandes ma-

sas aplicarse a la música de cámara, ya que el que es unitario es el pensamiento compositivo y se aplica en cada ocasión a los medios y materiales más idóneos o que alguna circunstancia impone.

Obras a solo

Habiendo tratado ya la extensa e interesante serie de las **Sequenza** parece paradójico que ahora nos dediquemos a la obra a solo cuando aquellas lo eran por excelencia dentro de la obra beriana. Y también cabría preguntarse por qué unas obras para instrumento a solo entran en ese apartado y otras no, lo que resulta especialmente clamoroso en una obra pianística bastante numerosa de la que sólo una pieza se integra en ese particular catálogo. La razón creo que está en lo ya hablado al tratar aquellas piezas que nacen, sobre todo, de una confrontación y utilización del virtuosismo instrumental. Naturalmente se podría decir que otras piezas ajenas a la serie no tienen por qué excluir ese factor, pero casi siempre son otro tipo de consideraciones las que se tratan y Berio ha querido darle otros títulos particulares para salvaguardar la coherencia conceptual del pensamiento que informa **Sequenza**.

Es evidente que en este apartado nos vamos a encontrar principalmente

(113) El Cuarteto Alban Berg lo estrena en Viena el 31 de enero de 1994.

(114) El Octeto de Violonchelos de Beauvais lo estrena en esta ciudad francesa el 11 de mayo de 1998.

obras pianísticas, pero, aunque sean mayoría, no van a ser únicas. Dejaremos aparte algunas obras de juventud, aunque aparecerán en los catálogos finales, para iniciar el apartado con las **Cinque variazioni** para piano de 1952-53 (115). Se trata de una composición más bien concentrada que está cercana a las iniciales piezas para violín y piano ya vistas y en las que se van asumiendo personalmente las fuentes del serialismo. La pieza sin embargo guardó el suficiente interés para Berio como para revisarla en 1966. Y si no tuviéramos en cuenta la existencia de **Sequenza**, tardaríamos bastante en encontrar una nueva pieza a solo, que no llegaría hasta 1964-65 con una composición para clavecín titulada **Rounds** (116). Pese a que no se trata de una obra de larga duración, más bien es muy breve, nos encontramos ante una pieza compleja y rotunda que se puede situar entre lo mejor del clavecín contemporáneo. Berio volvió a ella en 1967 para realizar una versión pianística (117).

En 1965 Berio escribe una breve página para dos pianos titulada **Wasserklavier** (Piano de agua), que inmediatamente arregla para un piano, versión en

la que la obra ha perdurado (118). La obra se ha tocado independientemente, aunque en 1990 se insertará con otras en una colección de la que luego hablaremos. El siguiente trabajo a solo no será pianístico sino para flauta de pico contralto. Surge en 1966 a petición del bien conocido flautista y especialista en música antigua Franz Brüggen (119) y se titula **Gesti**. Berio confronta aquí las posibilidades de un instrumento antiguo con la escritura moderna sin salirse de su naturaleza pero llevando sus fronteras mucho más allá de lo habitual. Tras el paréntesis, volverá al piano con otra breve obra, también inserta luego en una colección pero de vida independiente desde su creación en 1969. Se trata de **Erdenklavier** (Piano de tierra) (120).

En 1975 Berio aborda su hasta ahora única obra organística, **Fa-si** (121), que pese a no ser de muy larga duración exige además del organista al menos dos registradores. Y es que si el título indica bastante sobre la intención intervalica, la compleja utilización de los registros le hace obtener un trabajo tímbrico del mayor interés. La obra posterior, esta vez muy breve, se compone para violonchelo solo entre 1976 y 1978

(115) Se estrenaron en 1953 en Milán.

(116) Annie Fischer la estrena en Basilea en 1966.

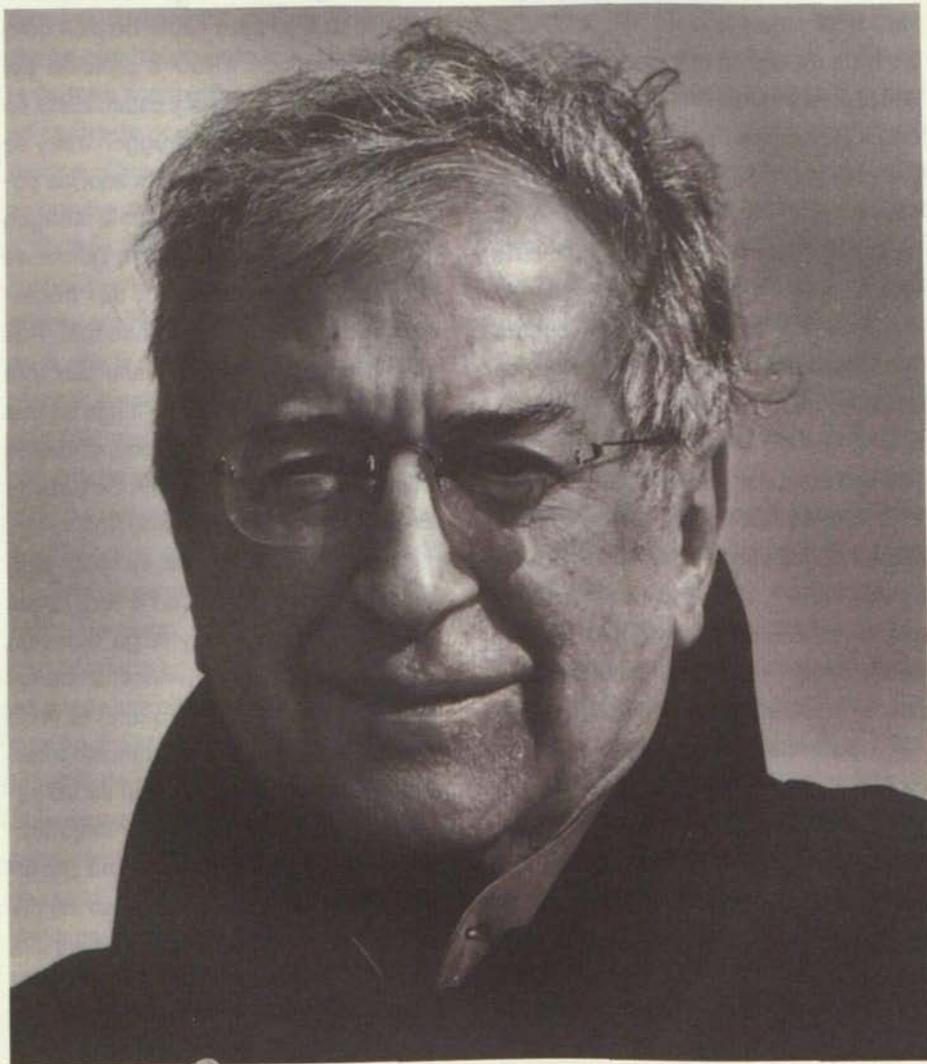
(117) Se estrenaría en Nueva York en 1968.

(118) Antonio Ballista la estrena en Brescia en 1970.

(119) Brüggen la estrena en Amsterdam en 1966.

(120) Antonio Ballista la estrena en Bérgamo en 1970.

(121) Se estrena en Rovereto en 1976.



con motivo de un homenaje a Paul Sacher (122). El título será *Les mots sont allés...* y lleva el subtítulo de *Recitativo*, que ejemplifica claramente su orientación compositiva. Otra página de corta duración, esta vez para clarinete solo, da origen a *Lied*, de 1983. Tras ella, se vuelve al piano y a la serie de los elementos para los que ya había compuesto piezas de agua y tierra con *Luftklavier* (123) (Piano de aire). Es en 1985 y de nuevo con una pieza muy breve que será reutilizada en una colección posterior. *Comma*, para clarinete en mi bemol es otra breve página de 1987, mientras la serie de piezas sobre los elementos naturales se cierra en 1989 con *Feuerklavier* (Piano de fuego) (124), también breve y también aprovechada en el futuro.

En 1990 Berio ha compuesto ya cuatro breves obras pianísticas sobre los elementos y decide realizar con ellas una colección componiendo otras dos minúsculas piezas, *Brin* y *Leaf*, ambas en 1990. Si las piezas existentes tenían una duración media de unos dos minutos, las dos nuevas duran apenas un minuto cada una. Todo compositor sabe que si una pieza de muy larga duración es difícil de hacer circular, tampoco encuentra buena inserción en los programas la obra excesivamente corta. De esta manera, Berio organiza en 1990 la

colección *Six encores* (Seis propinas), que comprende las seis piezas, comenzando por *Brin*, seguida de *Leaf* y las cuatro piezas de los elementos en el orden de composición: *Wasserklavier*, *Erdenklavier*, *Luftklavier*, *Fuerklavier*. Queda así una pequeña colección que no excede mucho de los diez-doce minutos y que reúne las experiencias pianísticas de Berio durante un cuarto de siglo. Todavía podríamos mencionar una obra también de no más de dos minutos, esta vez para contrabajo, que, con el título de *Psy*, se compone en 1989. Y en 1999 surge otra breve pieza para trompeta que se titulará *Gute Nacht* (Buenas noches) (125).

Música electroacústica

A lo largo de su carrera, y desde muy temprana fecha, Berio se interesó por la música electroacústica y fue uno de los pioneros de este medio en Italia, participando junto con Bruno Maderna en la fundación del Estudio di Fonología de la RAI de Milán, trabajando más tarde como director de área en el IRCAM y creando luego *Tempo Reale*. Hemos visto la participación de electrónica en cinta o en vivo en bastantes de sus trabajos instrumentales. Y, aunque existen, son menores sus trabajos para cinta sola. La razón hay que encontrarla en que

(122) Rostropovitch la estrena en Basilea en 1978.

(123) Se estrena en Florencia en 1985.

(124) Rudolf Serkin la estrena en Nueva York en 1989.

(125) Se estrena en Viena el 9 de julio de 1999.

Berio se acerca a la electrónica como un mundo sonoro rico en posibilidades pero que, compositivamente, aparte de su técnica propia, no difiere del instrumental y también con un gusto por mezclar ambos medios así como por su personal derivación hacia la música electrónica en vivo y a las transformaciones de sonido instrumental a través de medios electrónicos en tiempo real.

Aparte de algunos trabajos iniciales en el campo de la ilustración sonora de imágenes, la primera obra electrónica de Berio es *Mimusique n. 1* de 1953 y con una técnica inicial y limitada (en un solo canal) que, no obstante, deja ver un talento compositivo de primera magnitud. Un año más tarde, en 1954, y en colaboración con Maderna realizará *Ritratto di città*, que pese a ser aún monoaural, investiga largamente en el material sonoro y rompe las distinciones escolásticas entre la música electrónica y la concreta que entonces practicaban los franceses. En 1955 surgirá *Mutazioni*, siempre monoaural, y el paso a los dos canales se da en 1957 con *Perspectives*. Pero la gran obra para electrónica pura es sin duda *Thema (Omaggio a Joyce)*, para dos canales, de 1958. No se trata de una obra de enormes proporciones, ya que su duración se establece, como la de las composiciones electrónicas anteriores, en torno a los siete minutos, pero compositivamente muestra ya a un Berio que no sólo domina sus recursos técnicos sino que ha madurado creativamente y que empieza

a sacar frutos de su interés por la lingüística. La referencia a James Joyce nos ilustra mucho sobre cómo funcionan las cadenas asociativas de fenómenos sonoros en un contexto sintáctico tan singular como estricto.

Con *Momenti*, de 1960, se intenta la composición electrónica en cuatro canales, aunque el hermoso *Visage* vuelve a los dos canales en 1961 en una composición de envergadura y más de veinte minutos de duración. La obra incorpora la voz de Cathy Berberian y Berio prefiere su difusión radiofónica antes que el pase en concierto. También de una buena factura y duración media es *Chants parallèles* de 1975. Y las otras dos obras electrónicas de Berio son más bien trabajos radiofónicos que incluyen además grabaciones de coro y orquesta y no se pueden hacer en concierto sino sólo para el medio radiofónico. Se trata de *Diario immaginario* de 1975, con textos de Sermoni, y *Duo*, de 1982, con texto de Italo Calvino.

Arreglos

Hemos visto una serie de obras en las que Berio utiliza diversos materiales preexistentes y ajenos que pueden ser de otros compositores o populares pero que están trabajados de forma que se convierten en obras propias. Tal es el caso de *Folk songs*, *Sinfonía* y otras obras de las que ya hemos hablado. Pero también existen piezas que hay que considerar que tras la acción beriana siguen siendo de sus autores y Berio se

ha limitado a arreglarlas. En algunos momentos ese arreglo es una orquestación, aunque la mayoría de las veces puede ir más allá sin que por ello se convierta en una composición en la que lo propio prime sobre lo ajeno. Las obras que a continuación mencionaré las considero como arreglos, aunque la acción que Berio ha realizado sobre ellas sea de diverso tipo según el caso.

El primer caso de arreglo es el realizado sobre una célebre obra madrigalesca de Monteverdi, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (126), al que se acerca en 1966 para realizar una versión para soprano, tenor, barítono, 3 violas, violonchelo, contrabajo y clavecín (127). Se trata de un trabajo respetuoso y muy cuidado en el que Berio intenta poner en relieve la expresividad monteverdiana. Un año más tarde, y para Cathy Berberian, realiza algunos arreglos de canciones de John Lennon y Paul McCartney del célebre grupo The Beatles. Se trata de *Michele*, para voz, flauta y clavecín, con una segunda versión para conjunto; *Ticket to ride*, para voz y conjunto, y *Yesterday*, para voz, flauta y clavecín. Aquí el trabajo de arreglista es más amplio y libre y el resultado, sin encubrir la autoría original, resulta atractivo. De nuevo en 1967 escribe arreglos para Cathy Berberian, esta vez sobre Kurt Weill, aunque posteriormente los retoca-

rará en varias ocasiones. El primero es la *Ballade von der sexuellen Hörigkeit* (Balada de la servidumbre sexual) perteneciente al conocido título operístico de Brecht-Weill *La ópera de tres peniques*. Lleva voz de mezzosoprano, clarinete, clarinete bajo, vibráfono, acordeón, violín, viola, violonchelo y contrabajo y sufre revisiones en 1972 y 1993. El segundo arreglo es *Le grand Lustucru*, procedente de la obra *Marie Galante*, y la versión es para mezzosoprano, flauta (con piccolo, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompetas, percusión, violín, viola, violonchelo y contrabajo con revisiones en 1972 y 1993. La tercera y última es *Surabaya Johnny*, sacada de la comedia musical *Happy End* y orquestada para mezzosoprano, flauta, clarinete, trompeta, percusión, guitarra, violín, viola, violonchelo y contrabajo. Las revisiones son igualmente de 1972 y 1973.

En 1969, y para la conmemoración del 80 cumpleaños del Dr. Alfred Kalmus, director de su editorial, la Universal Edition realiza una versión sobre Henry Purcell con el título de *The modification and instrumentation of a famous hornpipe as a merry and altogether sincere homage to uncle Alfred*. La hornpipe de Purcell es instrumentada para flauta u oboe, clavecín, percusión, viola y violonchelo.

En 1975 Berio realiza uno de los arreglos que más se han tocado y más

(126) Además de la primera versión de Gian Francesco Malipiero existen otras versiones de la obra.

(127) Berio dirigió esta versión en Nueva York en 1966.

fama han obtenido, el trabajo sobre *La ritirata notturna di Madrid* de Luigi Boccherini titulado *Quattro versioni originali della ritirata notturna di Madrid di L. Boccherini sovrapposte e trascritte per orchestra* (128). La elaboración es exactamente lo que el largo título indica pero el efecto tímbrico y el graduado crescendo y disminuyendo de la música contribuyen a un efecto seguro sobre el público, que siempre gusta de esta inteligente y refinada versión. Menos conocidos son en cambio los dos arreglos que realiza sobre Girolamo Frescobaldi en 1977, una *Fantasia* y una *Toccata*, ambas para orquesta.

En 1978 Berio realiza una orquestación, ya que no es propiamente un arreglo, de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla. Es un trabajo bastante distinto del que había realizado anteriormente Ernesto Halffter. El propuesto por Berio es muy respetuoso con el original, podría decirse que casi demasiado, ya que se hubiera podido esperar una explosión como la de *Folk songs*. Pero quizá un autor protegido por copyright y con herederos, en comunicación con los cuales estaba Be-

rio, no se prestaba a más de lo que realizó, que, por otra parte, es muy hermoso.

En *Opus 120 n. 1* realiza en 1984 una orquestación y versión para viola o clarinete y orquesta de la sonata del mismo número, para viola o clarinete y piano de Johannes Brahms. Trabajo apasionante y difícil que es retocado en 1986 y de nuevo en 1990 y que muestra el magisterio de Berio, que es capaz de asumir como propia una música ajena, respetarla y, al propio tiempo, transformarla sutilmente. En 1986 realizará también una versión para barítono y orquesta (129) de *Fünf frühe Lieder* (Cinco Lieder de Juventud) de Gustav Mahler (130) y un año más tarde (131) realiza *Sechs frühe Lieder* (Seis Lieder de juventud) también para barítono y orquesta (132). En ese mismo año 1987, Berio realiza un arreglo de la ópera para niños original de Paul Hindemith *Wir bauen ein Stadt* (Construimos una ciudad), para niños y orquesta de cámara (133). Dos años más tarde, en 1989, realiza un versión para coro y orquesta del *Lied de An die Musik* de Franz Schubert. Y en 1990, para el noventa aniversario de la muerte de Verdi que se cum-

(128) Piero Bellugi dirige el estreno en Milán el 17 de junio de 1975.

(129) Con destino a Thomas Hampson.

(130) Los Lieder escogidos son: *Ablösung in Sommer*, *Zu Strassburg auf der Schanz*, *Nicht wiedersehen*, *Um schlimme Kinder artig zu machen*, *Erinnerung*.

(131) También para Hampson.

(132) Esta vez son: *Hans und Grete*, *Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald*, *Frühlingsmorgen*, *Phantasie*, *Scheiden und Meiden* y *Erinnerung*.

(133) Se representa en Viena el 28 de febrero de 1988.

ple al año siguiente, Berio realizará versiones de varias de sus canciones con el título de *Otto Romanze* (134) para tenor y orquesta.

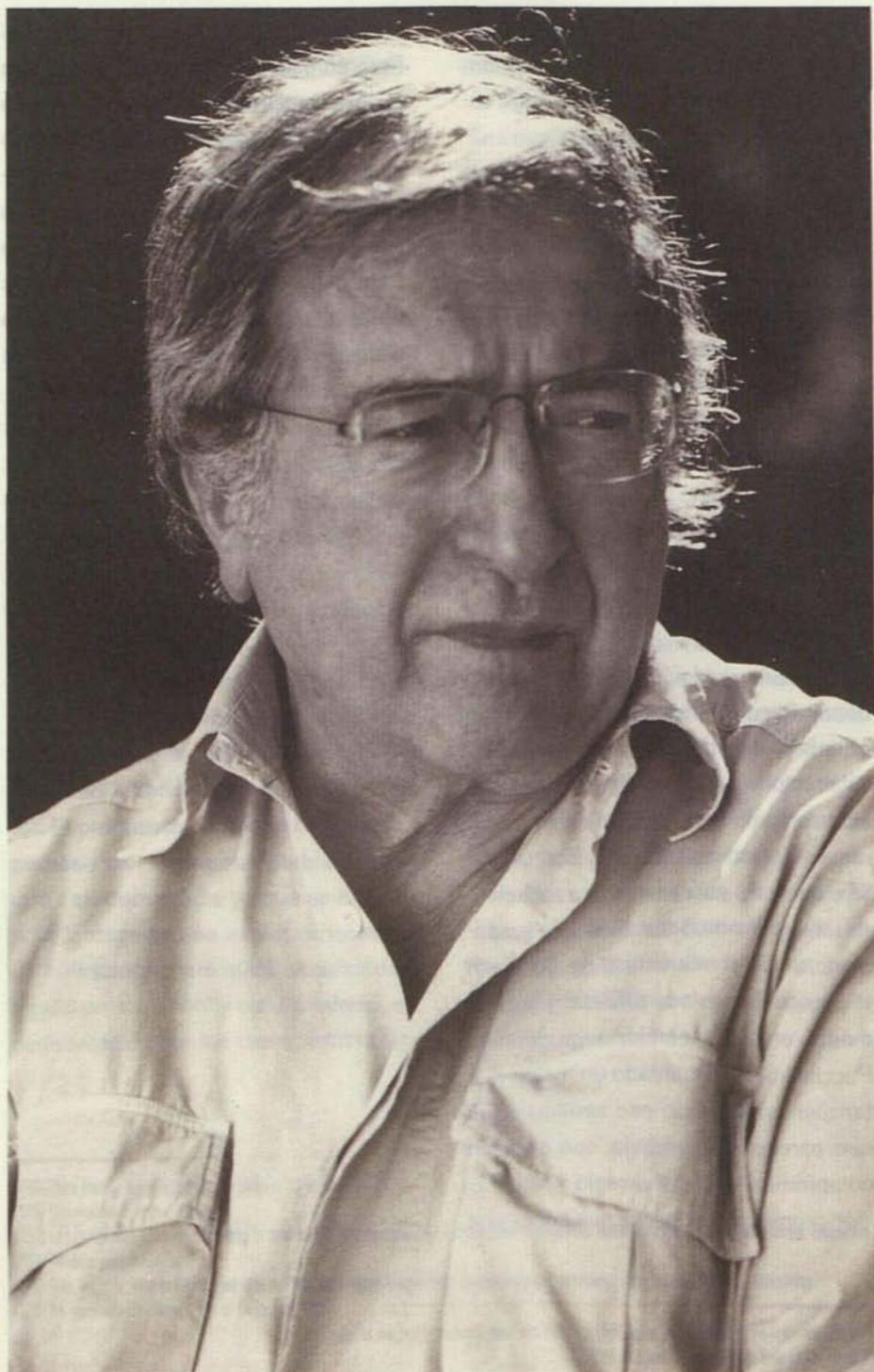
Y es más que probable que Berio vuelva a este tipo de arreglos, si bien su creatividad ha lucido también en la reutilización de materiales ya existente en obras propias. Precisamente a ese campo pertenece el trabajo que está realizando para el Festival Internacional de Canarias. Se trata de volver a plantearse el tercer acto de *Turandot*, la última ópera de Giacomo Puccini que no pudo terminar por su muerte. El trabajo recayó en Franco Alfano, que lo realizó no sin que llovieran críticas sobre él. El propio Arturo Toscanini interrumpió la primera representación (135) en el punto donde Puccini había llegado. Y, aunque el trabajo de Alfano se suele juzgar insatisfactorio, la ópera se representa con su arreglo. El reto de Berio es no sólo orquestrar sino reconducir el final sin salirse del estilo pucciniano pero rehaciendo una intencionalidad. Él mismo ha declarado que el actual final de *Turandot* le parece demasiado artificial y súbitamente efusivo, cuando, seguramente, Puccini hubiera guardado un mayor distanciamiento. Es en ese sentido en el que parece ir su trabajo, que será un compromiso entre el arreglo y la creación propia ya que tendrá que poner una

buena parte de su propia imaginación. Pero en este tipo de trabajos y en toda la obra amplia, variada y multiforme que hemos contemplado, Berio se muestra como un grandísimo compositor y un artista no sólo creador sino sumamente sensible. En cierta medida, este nuevo trabajo resume algo que afirmábamos de él al principio, Berio representa la síntesis del siglo, al menos una de las mejores síntesis musicales del mismo.

T.M.

(134) Se estrenan en Padua el 27 de septiembre de 1990 con José Carreras, dirigiendo el autor.

(135) El 25 de abril de 1926 en La Scala de Milán.



Luciano Berio

Catálogo

Luciano Berio no posee un catálogo establecido por él mismo, al menos de acceso público. La catalogación de su obra está dispersa entre las diversas informaciones que ofrecen sus editores. Pero también existen obras, especialmente de la primera etapa, que no han sido publicadas pero que no han sido descatalogadas. También otras posteriores que han sido retiradas de catálogo, restringidas en su difusión o incluso destruidas pese a haber sido estrenadas. Y no puede perderse de vista el hecho de que algunas composiciones han sufrido revisiones o versiones diferentes, otras han sido insertas en composiciones más amplias o, contrariamente, desgajadas de ellas.

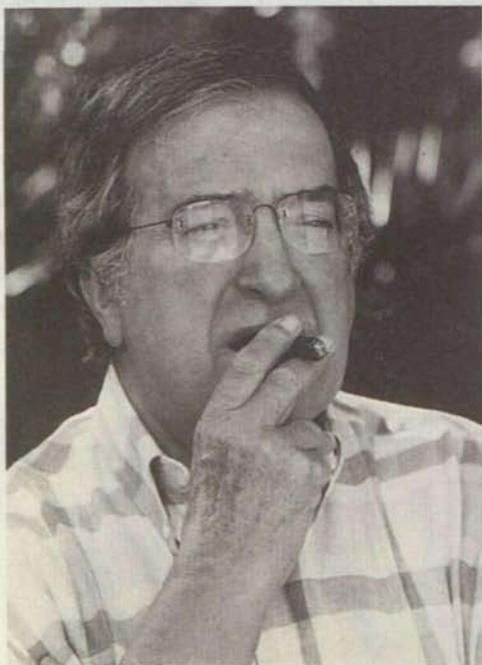
El presente catálogo ha sido confeccionado partiendo de los ya existentes, además de una indagación sobre otras obras basada en documentación suelta

o en grabaciones radiofónicas. El criterio es cronológico, aunque los diversos avatares de una misma obra se relacionen a partir de su primera fecha. Las plantillas se dan sucintamente ya que el mayor detalle ya se ha recogido en los apartados anteriores. Los autores de los textos figuran entre paréntesis inmediatamente después del título.

La mayor parte de la obra del Berio joven fue publicada por la editorial milanesa Suvini Zerboni, que aparece siempre como SZ. El grueso de la obra posterior está editada en Universal Edition de Viena, que figura como UE. Y varias obras recientes han sido confiadas a Ricordi y las recogeremos como Ri. En caso raro de alguna edición singular, recogemos el nombre completo de la editorial. Sin la aparición de alguna de estas tres siglas, o la editorial completa, la obra debe considerarse inédita.

Pastorale, piano. 1937.
Toccata, piano a 4 manos. 1939.
Preludio a una festa marina, orq. de cuerda. 1944.
L'annunziatazione (Rainer María Rilke), soprano
y orquesta de cámara. 1945.
Due cori popolari, coro. 1946.
O bone Jesu, coro. 1946.
Divertimento, trío de cuerda. 1946
Quatro canzoni popolari italiane, voz y piano. 1947.
Rev. 1973, UE.
Petite suite, piano. 1947. UE (dentro de Berio
Family Album con obras de Adolfo,
Ernesto y Luciano Berio).
Tre pezzi, tres clarinetes. 1947.
Tre liriche greche, voz y piano. 1948.
Due canti siciliani, tenor y coro masculino. 1948.
Ad Hermes, voz y piano. 1948.
Trío de cuerdas, 1948.

Quinteto de viento. 1948.
Due pezzi sacri, 2 sopranos, 2 arpas, timbales y
campanas. 1949.
Magnificat, 2 sopranos, coro, 2 pianos y
conjunto. 1949. Belwin Mill.
Concertino, clarinete, violín, celesta, arpa
y orq. de cuerda. 1949. UE.
Tre vocalizzi, voz y piano. 1950.
Deus meus, voz y tres instrumentos. 1951.
Camino (García Lorca), bajo y orq. 1951.
Sonatina, flauta, dos clarinetes y fagot. 1951.
Due pezzi, violín y piano. 1951. SZ.
Opus number Zoo (Rhoda Levine), recitador
y quinteto de viento. 1951. Rev. 1970.
UE.
El mar, la mar (Rafael Alberti) soprano,
mezzosoprano y conjunto. 1952. Rev.
1969. UE.



- Studio*, cuarteto de cuerda. 1952.
- Cinque variazioni*, piano. 1952-53. SZ.
- Tre modi per suportare la vita (Mimemusique n. 2)*
(R. Leydi), acción escénica. 1952-55.
- Mimemusique n. 1*, electrónica. 1953.
- Chamber Music* (James Joyce), soprano e instrumentos. 1953. SZ.
- Variazioni*, orq. de cámara. 1953-54. SZ.
- Allez-hop !* (Italo Calvino), obra escénica. 1953-59. Rev. 1968. SZ.
- Ritratto di città*, electrónica.
Coautor Bruno Maderna. 1954.
- Nones*, orq. 1954. SZ.
- Quartetto*, cuarteto de cuerda. 1955. SZ.
- Mutazioni*, electrónica. 1955-56. SZ.
- Variazioni Ein Mädchen oder Weibchen*, 2 corni di bassetto y orq. de cuerda. 1956.
- Allelujah I*, orq. 1956. Rev. como *Allelujah II*, orq. 1956-58. SZ.
- Divertimento*, orq. Coautor Bruno Maderna. 1957. SZ.
- Perspectives*, electrónica. 1957. SZ.
- Serenata*, flauta y conjunto. 1957. SZ.
- Sequenza I*, flauta. 1958. UE.
- Thema (omaggio a Joyce)*, electrónica. 1958. SZ.
- Differences*, 5 instrumentos y electrónica. 1958-59. UE.
- Tempi concertati*, flauta, violín, 2 pianos e instrumentos. 1958-59. UE.
- Circles* (e.e. Cummings), voz, arpa y 2 percusiones. 1960. UE.
- Momenti*, electrónica. 1960. UE.
- Visage*, electrónica. 1961. UE.
- Passaggio* (L. Berio y Edoardo Sanguinetti), acción escénica. 1962. UE.
- Sequenza II*, arpa. 1963. UE.
- Esposizione* (Edoardo Sanguinetti), acción instrumental. 1963. Destruída.
- Sincronie*, cuarteto de cuerda. 1963-64. UE.
- Folk songs*, mezzosoprano y 9 instrumentos. 1964. Versión mezzosoprano y orq. 1973. UE.
- Traces* (S. Oyama), 2 voces, 2 actores, coro y orq. 1964. Retirada.
- Chemins I*, arpa y orq. 1965. UE.
- Laborintus II* (Edoardo Sanguinetti), voces, instrumentos y electrónica. 1965. UE.
- Rounds*, clavecín. 1965. UE. Versión para voz y clavecín (Markus Kutter). Retirada. Versión para piano. 1967. UE.
- Wasserklavier*, piano. 1965. UE. Incluida después en *Six Encores*.
- Gesti*, flauta de pico contralto. 1966. UE.
- Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi, para voces y conjunto. 1966. UE.
- Sequenza III*, para voz. 1966. UE.
- Sequenza IV*, piano. 1966. Rev. 1993. UE.
- Sequenza V*, trombón. 1966. UE.
- Sequenza VI*, viola, 1967. UE. Versión para violonchelo de Rohan de Saram. 1981. UE.
- Chemins II*, viola y 9 instrumentos. 1967. UE.
- Ballade von der sexuellen Hörigkeit* de Kurt Weill (Berthold Brecht) voz y conjunto. 1967. Rev. 1975 y 1993. UE.
- Le grand Lustucru* de Kurt Weill (J. Deval) voz y conjunto. 1967. Rev. 1975 y 1993. UE.
- Surabaya Johnny* de Kurt Weill (Berthold Brecht), voz y conjunto. 1967, rev. 1975 y 1993. UE.
- Chemins III*, viola y orq. 1968. rev. 1973. UE.
- O King*, mezzo-soprano y 5 instrumentos. 1968. UE.
- Prayer - Prière* (Italo Calvino), voz. 1968.
- Sinfonia* (L. Berio, C. Levi-Strauss, S. Beckett), voces y orquesta. 1968-69. UE.

- Air, soprano y orq. 1969. UE. Posteriormente se incluye en *Opera*.
- Erdenklavier, piano. 1969. UE. Incluida después en *Six encores*.
- The modification and instrumentation of a famous hornpipe as a merry and altogether sincere homage to uncle Alfred sobre Henry Purcell, para seis instrumentos. 1969. UE.
- Sequenza VII, oboe. 1969. UE.
- Questo vuol dire che, 3 voces, coro, instrumentos y electrónica. 1969.
- Opera (Vittoria Ottolenghi), teatro musical. 1969-70. rev. 1977. UE.
- Chemins IIb, orquesta. 1970. UE.
- Memory, piano y clavecín eléctricos. 1970. UE.
- Agnus, 2 sopranos e instrumentos. 1971. UE.
- Ora (M. Essam sobre Virgilio) soprano, mezzosoprano, coro y conjunto. 1974. Retirada.
- Autre fois, 3 instrumentos. 1971. UE.
- Bewegung, orquesta. 1971. rev. 1983. UE.
- Recital 1 (Berio, Moretti y Sanguinetti), soprano y conjunto. 1971. UE.
- E vó, soprano y conjunto. 1972. UE.
- Amores, 16 voces y 14 instrumentos. 1972.
- Chemins IIc, clarinete bajo y orq. 1972. UE.
- Concerto, 2 pianos y orq. 1972-73. UE.
- Linea (ballet). 1973. UE.
- Still, orquesta 1973.
- Cries of London, seis voces. 1973-74. rev. ocho voces. 1976. UE.
- Eindrücke, orquesta 1973-74. UE.
- A-Ronne, obra radiofónica. 1974. Versión para ocho voces. 1975. UE.
- Calmo (Homero), mezzosoprano y conjunto. 1974. rev. 1989. UE.
- Per la dolce memoria di quel giorno (Petrarca), ballet. 1974. UE.
- Musica leggera, 3 instrumentos. 1974.
- Après visage, orquesta y electrónica. 1974. Retirada.
- Point in the curve to find..., piano y conjunto. 1974. UE.
- Quattro versioni originali della ritirata notturna di Madrid di L. Boccherini sovrapposte e trascritte per orchestra, orq. 1975. UE.
- Chants parallèles, electrónica. 1975. UE.
- Chemins IV, oboe y orq. de cuerda. 1975. UE.
- Il diario imaginario (Vittorio Sermoni sobre Molière), electrónica. 1975. UE.
- Fa-Si, órgano. 1975. UE.
- Coro, 40 voces y 40 instrumentos. 1975-76. UE.
- Sequenza VIII, violín. 1977. UE.
- Pas de quoi, conjunto. 1977.
- Il ritorno degli snovidenia, violonchelo y orq. 1976-77. UE.
- Les mots sont allées..., violonchelo. 1976-78. UE.
- La vera storia (Italo Calvino), ópera. 1977-78. UE.
- Siete canciones populares españolas de Manuel de Falla, voz y orq. 1978. UE.
- Encore, orq. 1978-81. UE.
- Un re in ascolto (I. Calvino, W. Auden, W. Shakespeare), ópera. 1979-82. UE.
- Dueti, 2 violines. 1979-83. UE. Versión facilitada de Michael Frischenschlager. 1983. UE. Versión para dos guitarras de Eugenia Kanthou. 1987. UE.
- Entrata, orq. 1980. UE.
- Sequenza IX a, clarinete. 1980. UE.
- Sequenza IX b, saxofón contralto. 1980. UE.
- Sequenza IX c, clarinete bajo; versión de Rocco Parisi. 1998. UE.
- Accordo, para cuatro grupos de viento. 1981. UE.

- Corale, violín, 2 trompas y orq. de cuerda. 1981. UE.
- Fanfara, orq. 1982. UE.
- Lied, clarinete. 1983. UE.
- Requies, conjunto. 1983-84. UE.
- Sequenza X, trompeta y resonancia de piano. 1984. UE.
- Voci, viola y dos grupos instrumentales. 1984. UE.
- Opus 120 n. 1, de Johannes Brahms, clarinete o viola y orq. 1984. Rev. 1986. Rev. 1990. UE.
- Moduli in viola - omaggio a Kandinsky (Guido Turcato). Ópera colectiva. 1984.
- Call, 5 metales. 1985. UE.
- Terre chaleureuse, quinteto de viento. 1965.
- Luftklavier, piano. 1985. UE. Incluida después en *Six Encores*.
- Ricorrenze, quinteto de viento. 1985-87. UE.
- Formazioni, orq. 1986. UE.
- Naturale, viola, tam-tam y electrónica. 1986.
- Fünf früher Lieder, de Gustav Mahler, barítono y orq. 1986. UE.
- Wir bauen eine Stadt, de Paul Hindemith, ópera de niños. 1987. UE.
- Sechs früher Lieder, de Gustav Mahler, barítono y orq. 1987. UE.
- Comma, clarinete en mi bemol. 1987.
- Sequenza XI, guitarra. 1987-88. UE.
- Ofanim, voz, coro de niños, grupos instrumentales y electrónica en vivo. 1988-1997. UE.
- Concerto II (Echoing Curves), piano y dos grupos de instrumentos. 1988-89. UE.
- Canticum Novissimi Testamenti, ocho voces e instrumentos. 1989. UE.
- Continuo, orq. 1989. UE.
- Festum, orq. 1989. UE.
- Feuerklavier, piano. 1989. UE. Incluida después en *Six Encores*.
- Psy, contrabajo. 1989. UE.
- Rendering, sobre Schubert, orq. 1989. UE.
- An die Musik, sobre Schubert. Coro y orq. 1989.
- Brin, piano. 1990. UE. Incluida después en *Six Encores*.
- Leaf, piano. 1990. UE. Incluida después en *Six Encores*.
- Six Encores, piano (comprende Brin, Leaf, Wasserklavier, Erdenklavier, Luftklavier y Feuerklavier). 1990. UE.
- Otto Romanze de Giuseppe Verdi, tenor y orq. 1991. UE.
- Epiphanies (Proust, Joyce, Machado, Simon, Brecht y Sanguinetti). Voz y orq. 1991-92. UE.
- Chemins V, guitarra y orquesta de cámara. 1992. UE.
- Notturmo (Quatetto III), cuarteto de cuerda. 1993. UE. Versión para orquesta de cuerda 1995. UE.
- Compass, (Recital para piano y orq.), ballet. 1994. UE.
- There is no tune (Talia Pecker), coro. 1994. Ri.
- Twice upon... seis grupos de niños. 1994. Ri.
- Hör (Paul Celan), coro y orq. 1995. UE. Parte de la composición colectiva *Requiem der Versöhnung* (Réquiem de la reconciliación).
- Re-Call, conjunto instrumental. 1995. UE.
- Sequenza XII, fagot. 1995. UE.
- Sequenza XIII (Chanson), acordeón. 1995. UE.
- Shofar (Paul Celan), coro y orq. 1995. Ri.
- Vor, während, nach Zaide, comentarios a una ópera inacabada de Mozart. Orq. 1995. Ri.
- Outis (Del Corno), acción musical. 1995-96. Ri.

- Ekphrasis (Continuo II)**, orq. 1996. UE.
- Glosse**, cuarteto de cuerda. 1996. UE.
- Kol Od (Chemins VI)**, trompeta y orq. de cámara. 1996. UE.
- Récit (Chemins VII)**, saxofón contralto y orq. 1996. UE.
- Alternatim**, clarinete, viola y orq. 1997. UE.
- Korót**, 8 violonchelos. 1998. UE.
- Cronaca del luogo**, acción musical. 1998-99. Ri.
- Solo**, trombón y orq. 1999. UE.
- Altra voce**, mezzosoprano, flauta en sol y electrónica en vivo. 1999. UE.
- Gute Nacht**, trompeta. 1999.
- Alois (Alfred Brendel)**, barítono y orq. 2000-01.
- Turandot de Puccini**, acto III de la ópera. 2000-01. Ri.



GOBIERNO DE CANARIAS
CONSEJERÍA DE TURISMO Y TRANSPORTES

XVIII FESTIVAL DE MÚSICA DE CANARIAS 2002