

LUCIANO BERIO

UN RECUERDO
AL FUTURO

TRADUCCIÓN DEL ITALIANO
DE ROSA RIUS Y PERE SALVAT

BARCELONA 2019



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Un ricordo al futuro*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2006 by The President and Fellows of Harvard College
© 2006 by Giulio Einaudi editore s.p.a, Turín
© de la traducción, 2019 by Rosa Rius Gatell y Pere Salvat
© de esta edición, 2019 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

ISBN: 978-84-17346-37-9
DEPÓSITO LEGAL: B. 1077-2019

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impressió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *enero de 2019*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Nota a la edición</i>	7
<i>Prefacio</i>	9
I. Formaciones	15
II. Traducir la música	41
III. Olvidar la música	65
IV. <i>O alter Duft</i>	79
v. Ver la música	95
VI. Poética del análisis	113
<i>Índice onomástico</i>	127

NOTA A LA EDICIÓN

Esta traducción parte de la edición italiana, *Un ricordo al futuro. Lezione americane*, Turín, Einaudi, 2006, que diverge en algunos pasajes de las conferencias originalmente pronunciadas en inglés en Harvard durante el curso académico de 1993-1994, publicadas en *Remembering the future*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2006.

PREFACIO

Las seis conferencias que forman este primer volumen de los escritos de Luciano Berio fueron pronunciadas por el autor en el curso académico de los años 1993-1994, durante su estancia en la Universidad de Harvard, como titular de la cátedra de poética «Charles Eliot Norton».

Entre los autores que le precedieron en esta prestigiosa cátedra (en la que cada año, desde 1926, van alternándose protagonistas de la literatura, la música y las artes) se encuentran algunos músicos cercanos a Berio por sus ideas y sus experiencias (Stravinski, el amado «Père Igor», muy presente en las siguientes páginas; John Cage, compañero de viaje en la década de 1950; Leonard Bernstein; Charles Rosen), aunque destacan sobre todo dos nombres que se unen al suyo gracias a unos profundos y numerosos vínculos de amistad y de colaboración profesional. Umberto Eco impartió sus conferencias en Harvard en la primavera de 1993; el título y las primeras páginas del libro que recoge dichas conferencias, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*,* rinden homenaje a Italo Calvino, que estaba preparando su viaje a Cambridge para presentar sus *Sei proposte per il prossimo millennio*** cuando falleció el 19 de septiembre de 1985. La afinidad de espíritu y las experiencias com-

* Existe traducción en español: *Seis paseos por los bosques narrativos*, trad. Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1996. (Se indican con asterisco las notas de los traductores).

** Existe traducción en español: *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1998.

partidas con ambos pueden detectarse en varios pasajes de las conferencias de Berio. No se trata de una coincidencia, pues, que el título *Un ricordo al futuro* escogido para el ciclo de las «lecciones americanas» (así bautizadas para el curso de Calvino como denominación italiana de las Norton Lectures) derivase de *Un re in ascolto* [Un rey a la escucha], así titulada por sus composiciones musicales con textos de Calvino (1984). El inglés *Remembering the future* (título de la edición de Harvard) añade un matiz al ya ambiguo «recuerdo al futuro»: las últimas palabras cantadas por Próspero, el protagonista de *Un re in ascolto*, que se despidе de la vida interrogando a la voz y al silencio, y dirigiendo la memoria hacia atrás y hacia adelante, desde y hacia el futuro:

la memoria custodisce il silenzio
ricordo del futuro la promessa
quale promessa? questa que ora arrivi
a sfiorare col lembo della voce
e ti sfugge como il vento accarezza
il buio nella voce il ricordo
in penombra un ricordo al futuro.

[la memoria custodia el silencio | recuerdo del futuro la promesa | ¿qué promesa? esta que ahora llega | a rozar con el linde de la voz | y te esquiva como el viento acaricia | la oscuridad en la voz el recuerdo | en penumbra un recuerdo al futuro.]

El juego de reflejos y la interacción dialéctica entre pasado y presente, entre recuerdo y olvido, están omnipresentes en las páginas siguientes, inspirantes siempre por una inquebrantable confianza en el futuro y en el poder de la música para atravesar distancias, dando voz y forma a esa interacción y a esa confianza.

El contenido y la estructura de las conferencias se definieron y esbozaron durante largo tiempo, desde que el nombramiento fuera formalizado por Harvard a comienzos de 1992. Cuando nos establecimos en Cambridge, en el otoño de 1993, las dos primeras conferencias estaban prácticamente escritas, pero el trabajo sobre ellas—así como sobre las siguientes—prosiguió hasta el momento de su lectura, y en muchos casos más allá de ese encuentro. Todas fueron escritas en italiano, traducidas al inglés por Anthony Oldcorn, y, más tarde, elaboradas por el propio Berio sobre dicha traducción. Las conferencias, impartidas respectivamente en los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1993, y febrero, marzo y abril de 1994, tuvieron lugar en el Sanders Theatre del Memorial Hall de Harvard. Como introducción y conclusión de cada conferencia se ejecutaba una de las *Sequenze*, la serie de composiciones para instrumentos solistas (incluida la voz) que cubre todo el arco de la carrera de Berio. El autor no concebía esta presencia musical como una «ilustración» de los textos leídos, sino más bien como unas «comillas musicales» que debían poner al oyente «al amparo de la inevitable incompletitud y parcialidad de un discurso sobre la música pronunciado por un músico...».

En los años sucesivos a su estancia en Harvard, Berio se dedicó a la composición de dos grandes trabajos de teatro musical, *Outis* (1996) y *Cronaca del luogo* (1999), así como de un considerable número de obras instrumentales, entre ellas *Eckphrasis* para orquesta; *Alternatim* para viola, clarinete y orquesta; *Solo* para trombón y orquesta; *Kol od (Chemins VI)* para trompeta y orquesta de cámara; *Récit (Chemins VII)* para saxofón contralto y orquesta; *Sonata* para piano; las tres últimas *Sequenze* (XII para fagot; XIII para acordeón; XIV para violonchelo); y también *Altra voce* (para flauta, mezzosoprano y *live electronics*), así

como el nuevo final para *Turandot* de Puccini. Completó su última composición, *Stanze* para barítono, tres coros masculinos y orquesta, pocas semanas antes de que nos abandonara el 27 de mayo de 2003.

Así, la revisión definitiva de las lecciones de Harvard quedaba a menudo pospuesta, aunque nunca dejó de trabajar en ellas del todo. Periódicamente, entre una composición y otra, Berio las retomaba, introduciendo pequeños cambios, señalando pasajes que debían ser revisados, tomando apuntes para posteriores elaboraciones. Cinco de las «Sei lezioni sulla musica», presentadas por invitación de Umberto Eco en la primavera del año 2000, en el marco de los ciclos de lecciones magistrales de la Scuola Superiore di Studi Umanistici de la Universidad de Bolonia, eran versiones abreviadas y parcialmente revisadas de las lecciones americanas (la sexta, «Elogio della complementarietà», sustituía a la «Poetica dell'analisi», aunque reproduciendo algunos de sus párrafos), pero tampoco éstas se consideraban listas para su publicación. Algunas partes de la quinta conferencia del autor, «Vedere la musica», se introdujeron en el texto *Dei suoni e delle immagini*, leído en 1995 con ocasión del doctorado *honoris causa* que le concedió la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Siena, y que luego vio la luz en revistas de Gran Bretaña, Bélgica e Italia.¹ El ensayo *Invito*, publicado en 2003, se introdujo, con algunas modificaciones, en la primera versión de «Formazioni».²

¹ Respectivamente, *Cambridge Opera Journal*, 9, 3, 1997, pp. 295-299; *Révue Belge de Musicologie*, LII, 1998, y *Rivista di Estetica*, XXXVIII, 1998, n. 9, pp. 67-71.

² *Invito*, en: Maurizio Pollini. *Ritratto di un artista*, ed. E. Restagno, Milán, Fondazione Musicale Umberto Micheli-Skira, 2003, pp. 35-47;

Este *work in progress*—concepto importante en la poética de Berio, que aparece en distintas ocasiones en el texto de las conferencias, en particular en la cuarta, «O alter Duft», y que adquiere para él un significado distinto cuando el objeto del trabajo en curso es un texto verbal—dio lugar a numerosas versiones en ambas lenguas para cada conferencia, sin que ninguna de ellas pudiera considerarse definitiva en el momento de la desaparición del autor. Además, no siempre se ha podido establecer con certeza la cronología de las variantes.

Frente a tal complejidad de fuentes, y tras examinar y valorar todos los testimonios tanto en papel como digitales, he optado por un criterio editorial orientado a garantizar la claridad, coherencia y exhaustividad del texto, respetando al máximo el proyecto original. He establecido como fuente primaria el original de las conferencias en la versión inglesa leída en Harvard, introduciendo correcciones, sustituciones e integraciones de otras versiones en los lugares en los que las variantes resultaban objetivamente más claras y/o evidentemente preferidas por el autor. Al seguir este camino, poco ortodoxo desde el punto de vista filológico, me he sentido apoyada por la afirmación exquisitamente romántica del joven Schumann cuando decía que «la primera concepción de una obra es siempre la mejor y más natural». Sabemos que *no siempre* es así, como lo ponen de manifiesto las pequeñas divergencias entre el pre-

publicado de nuevo en AA. VV., *Berio. Il passato nel presente*, Milán, Banca Popolare di Milano-Musicom, 2004, pp. 47-65. Véase también «Testo dei testi», en: *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbrì*, ed. P. Basso y L. Corrain, Milán, Costa & Nolan, 1999, pp. 42-45. [Actualmente en: Luciano Berio, *Scritti sulla musica*, ed. Angela Ida De Benedictis, Turín, Einaudi, 2013, pp. 482-498. (*N. de los T.*)].

sente volumen y la edición inglesa. No siendo éste el lugar para una edición que diese cuenta de todas las variantes, quedará a cargo de las jóvenes generaciones de estudiosos profundizar en el examen de las fuentes y preparar un esquema crítico de las «lecciones americanas».

Todo intento de dar las gracias, en nombre de mi esposo, a las personas que acompañaron la génesis y la escritura de las lecciones americanas sería vano y necesariamente incompleto. Entre ellos se contarían, sin duda, David Osmond-Smith, Luciana Galliano y Anthony Oldcorn. Desearía recordar el rico intercambio de ideas mantenido con Reinhold Brinkmann (destinatario, al final de cada conferencia, de una copia del texto recién leído, entregado por su autor en un gesto cargado de ritualidad), con David Lewin y con Christoph Wolff durante los meses transcurridos en Cambridge y también en ocasiones posteriores que estuvieron colmadas de afecto y de amistad.

Quiero expresar ante todo mi gratitud personal a Reinhold Brinkmann, quien me procuró su copia (la única completa e intacta de las seis conferencias tal como fueron presentadas en Harvard). Agradezco a Peg Fulton, de la Harvard University Press, y a Ernesto Franco e Irene Babboni, de Einaudi, la paciencia y la determinación con que han seguido el complejo recorrido editorial de las lecciones. Gracias a Maurizio Bettini y a Giorgio Pestelli por sus sugerencias. La ayuda y el apoyo de Marina Berio, que había leído y escuchado las conferencias en Harvard, me ha sido de gran utilidad durante la redacción del texto inglés. A ella, así como a Cristina, Stefano, Daniel y Jonathan, quisiera dedicar *Un recuerdo al futuro*, convencida de que éste sería el deseo de su padre.

TALIA PECKER BERIO

Radicondoli (Siena), noviembre de 2005

FORMACIONES

El honor de pronunciar estas conferencias coincide con el deseo de exponerles mis dudas sobre la posibilidad de expresar, hoy, una visión unitaria del hacer y del pensar musical, y sobre la oportunidad de buscar un hilo de Ariadna que permita, a quien lo desee, orientarse en el caleidoscopio musical de las últimas décadas e intentar una taxonomía y una definición de los innumerables modos de practicar la música y de acercarse a ella en nuestros días.

No quiero, con esto, invitarles al silencio de los sentidos o a situar la experiencia musical en un efímero juego de espejos hermenéuticos. Lo que deseo es sugerirles algunos puntos de referencia que me han sido útiles en mi trabajo, y en mi ocasional necesidad de preguntarme sobre la naturaleza de esa peculiar y fascinante Babel de propuestas musicales que nos rodea.

Quisiera recordar las palabras que Italo Calvino escribió para la conclusión de mi ópera *Un re in ascolto*, cuando el protagonista se despide, diciendo: «Un recuerdo al futuro». Creo que estas palabras sintetizan el sentido de mis conferencias.

No pretendo ocuparme de la música como si fuera una mercancía *tranquilizadora* y emotiva para el oyente, o un bagaje *tranquilizador* para el proceso creativo del compositor. Me gusta leer o escuchar la música que se interroga a sí misma, que nos interroga e invita a una revisión constructiva o, incluso, a una suspensión de nuestra relación con el pasado, y a su descubrimiento cuando se la piensa en términos cuyas huellas conducen a caminos futuros.

Este ejercicio de revisión puede convertirse también en una «selva oscura», una selva de conocimientos que, a diferencia de la evocada por Dante, nos invita al sacrificio de los senderos voluntariamente perdidos y encontrados, y nos empuja a dar, como hacen los actores de las obras de Brecht con su famoso *Verfremdung* [distanciamiento], un paso fuera de nosotros mismos para observarnos y preguntarnos por nuestra relación con la realidad, y para cuestionar la idea misma de una realidad musical que puede ser definida y traducida en palabras, e incluso la idea de una relación lineal entre las dimensiones empírica y teórica de la música. Creo que deberíamos cuestionar seriamente la idea, sin duda protectora pero a la vez algo hipócrita, de que la experiencia musical es comparable a un inmenso edificio en cuya construcción han trabajado ininterrumpidamente millones de hombres durante milenios y siguen haciéndolo (hoy, finalmente, también junto con las mujeres), teniendo a la historia como arquitecto y a la sociedad como *designer*. Nunca tendremos una planta, una sección o un perfil de este metafórico edificio. Si quisiéramos entrar en alguna de sus estancias, en sus historias particulares, deberíamos pasar cuentas con el contenido, las dimensiones y las funciones de cada habitación, que, condicionada a su vez por las habitaciones contiguas, puede modificar el sentido de esas otras historias particulares, induciéndonos a reinterpretar y a reinventar la que creemos que es la historia del edificio. Se dirá, con razón, que éste no es un privilegio de la música y que todas las cosas que encuentran su lugar en una cronología se someten inevitablemente a cambios de perspectiva y de relación. Pero aquellas estancias tienen un sonido. En ellas hay voces e instrumentos que cantan y suenan, día y noche, instrumentos que han nacido y se han desarrollado como confirmación de los modos y los pensa-

mientos musicales que los habían generado, y con los cuales se habían identificado temporalmente: las estancias de la *Ars nova*, las del barroco, las de Schubert, Mahler, la Escuela de Viena, Stravinski, los años de Darmstadt y aun las actuales, cada una a su manera, que responden a cambios de perspectiva y de contenido. La historia de tales transformaciones no es más que la historia de nuestros actos e ideas, que a veces parecen trascender y anticipar la presencia misma de quien es llamado a representar y a hacerse subjetivamente actor de dichos cambios e ideas. De no ser así, la construcción del edificio se convertiría en algo unánime, pacíficamente colectivo y dominado de manera determinista por las tristemente célebres «necesidades históricas» y, por consiguiente, musicalmente inútil.

Al mismo tiempo, sabemos sin embargo que sólo podemos conocer y explicar las experiencias musicales que ya han tenido lugar, las virtualidades plenamente realizadas. A diferencia de la historia de la ciencia, la historia de la música nunca está hecha de intentos, sino de aconteceres cumplidos. No está constituida de formas potenciales que esperan ser definidas, sino de Textos (con la T mayúscula y con el mayor número posible de connotaciones musicales). Está hecha de Textos que están a la espera de ser interpretados en sus vertientes conceptual, emotiva y práctica.

En la música, como en la literatura, es plausible una alternativa entre la supremacía del texto ante el lector y la primacía del lector sobre el texto: el lector y el texto se convierten en Texto. Como señala Harold Bloom, «se es o se llega a ser lo que se lee», y «lo que eres es lo único que puedes leer».

Las implicaciones de estas afirmaciones son infinitas. Aplicadas a la música, deben tener en cuenta la ejecución, y entonces la cuestión de la supremacía resulta muy complicada: tocar e interpretar un texto musical no es eviden-

temente lo mismo que leer e interpretar un texto literario. Quizá las dificultades que encuentran los compositores cuando hablan de textos proceden de la sensación de ser ellos mismos un Texto musical, de vivir dentro de él y, por consiguiente, de no tener la distancia necesaria para explorar, con cierta objetividad, la naturaleza de su relación consigo mismos en tanto que Texto. No es una casualidad que los comentarios más claros escritos por los compositores son los que tratan sobre otros maestros, y que los compositores-escritores como lo fueran Schumann y Debussy se «ocultaran» tras un pseudónimo. Lo mismo podría valer hoy, incluso sin pseudónimo, a condición de que la finalidad principal del compositor que comenta el trabajo de otro músico no sea demostrar que su análisis «funciona» y que es inmune a los prejuicios.

Tiendo a admirar a los oyentes y a los intérpretes denominados analíticos, pero creo que debe mantenerse a toda costa un delicado equilibrio entre el reconocimiento de las convenciones, las reminiscencias estilísticas, las referencias y las expectativas, por un lado, y la experiencia concreta de quien infunde nueva vida a una obra en cuanto objeto de conocimiento, por el otro. En efecto, oyentes, intérpretes y también compositores deben poder experimentar una especie de transformación alquímica en la que el reconocimiento y el conocimiento de los nexos conceptuales—los frutos de sus relaciones con los Textos—se convierten espontáneamente en un ente vivo, en un ser que trasciende y sublima las realidades técnicas. Un condicionamiento intertextual puede llegar a ser tan intenso que, cuanto más musicalmente «hablados» se sienten los «hablantes», más pierden el valor de hablar.

Cuando James Joyce declaró que su *Ulises* tendría ocupados a los estudiosos durante al menos cien años, ponía