

LUCIANO BERIO – SINFONÍA

III. IN RUHIG FLIESSENDER BEWEGUNG

MATERIALES, INERTEXTUALIDAD Y MAHLER COMO MODELO DE MODERNIDAD

Por Julia Cruz Carceller

Análisis de la Música del siglo XX II

Profesor: Alberto Bernal

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. Luciano Berio. Introducción a su figura. La voz en su obra	2
3. Sinfonía. Introducción a la obra.....	4
4. <i>In Ruhig Fliessender Bewegung</i>	6
4.1 Material musical.....	6
4.2 El texto.....	8
4.3 La voz.....	11
4.4 Desarrollo general del movimiento.....	14
5. Relación con Mahler. Intertextualidad y modernidad.....	17
6. Anexos.....	20
7. Bibliografía.....	22

1. Introducción.

Sinfonia, de Luciano Berio, es una de las obras clave no solo del catálogo del compositor, sino de la música del siglo XX. Su intertextualidad y riqueza en significado es fascinante desde los puntos de vista estético, teórico, técnico, político y, por supuesto, auditivo.

Berio logra a través de su música generar un nuevo paradigma de escucha. La obra establece relaciones en todas direcciones: consigo misma, con el público, con su pasado, con su realidad y contexto, con su propio autor...el oyente acaba envuelto en la pieza en todos los sentidos.

Existen ya numerosos análisis de la obra y, en concreto, del tercer movimiento. No es difícil encontrar trabajos que se centran en descifrar mediante técnicas de análisis (como el *pitch class*) el complejo entramado musical de la obra, así como recopilaciones de las diversas citas que aparecen a lo largo del movimiento. Sin embargo, ambos procedimientos dejan de lado el contenido estético de la obra.

El presente trabajo parte de los análisis descriptivos mencionados, pero pretende reflexionar en base a ellos. Es por esto que se centrará en las relaciones que se establecen entre los materiales que conforman el tejido del movimiento y las consecuencias estéticas que se derivan de ellas. Dada la estrecha unión que existe entre *Sinfonia* y el scherzo de la *Segunda Sinfonía* de Gustav Mahler, el trabajo también constará de un apartado en el que se reflexiona sobre la relación que une a ambos creadores y sobre el nexo de unión que se establece entre ambas obras.

2. Luciano Berio. Introducción a su figura. La voz en su obra.

Luciano Berio (1925–2003) es una de las grandes figuras de la composición del siglo XX. Nacido en Imperia (Italia), se inició en la música de la mano de su padre y su abuelo, ambos organistas. Estudió en el Conservatorio de Milán con Paribeni y Ghedini, marchándose en 1951 a Tanglewood para continuar sus estudios con Dallapiccola. Fue él quien despertó su interés por el Serialismo. Poco después, acudió a los cursos de Darmstadt, epicentro de la vanguardia europea, donde conoció a Boulez, Stockhausen, Ligeti y Kagel. Empezó a interesarse por la música electrónica, fundando con Bruno Maderna en 1955 el *Studio di Fonologia* en Milán. A lo largo de su carrera fundó el *Julliard Ensemble*, impartió clases a futuros grandes creadores, como Steve Reich y dirigió la sección electroacústica del IRCAM durante varios años.

Su catálogo cuenta con cerca de 300 obras entre las que encontramos sus famosas *Secuencias* para instrumentos solos, varios trabajos para voz, grandes obras orquestales y una gran cantidad de obras con electrónica.

Tratar de explicar la estética de Berio en unos párrafos es una tarea imposible. Su música se nutre de una extensa lista de referentes y modelos, y está profundamente ligada a su tiempo, contexto y realidad. Su obra se define a menudo como *múltiple*, por la gran cantidad de elementos que acoge. *Sinfonia* es, de hecho, un claro ejemplo de esta concepción estética.

Imaginación ilimitada y maestría técnica, espontaneidad emocional y condensación intelectual, impulso eufórico y argumentación mística, desencadenamiento pasional y estructuración racional, la música de Berio atraviesa los materiales y las técnicas, los estilos y los comportamientos con el empuje soberano de la inversión en la sensibilidad. [...] La música de Berio se nutre de sí misma y de todo material susceptible de ser moldeado y absorbido en una fusión disparatada, aunque siempre coherente. No limitadas por las restricciones de unas condiciones socio-culturales determinadas, no unidas por la fuerza uniformadora de razonamientos estéticos fijos, sus búsquedas múltiples imaginan la música actual como *cluster* sonoro, textual y gestual, hecho de experiencias de diferentes naturalezas, como un amplio campo de relaciones a re-explorar. (Stoianova, 1985:5)¹

¹ Traducción propia.

Lo vocal en su obra es de vital importancia. Comenzó a explorar este campo tras conocer a la mezzo-soprano estadounidense Cathy Berberian, quién sería su primera mujer. La voz y su relación con la emoción humana le fascinaban. Exploró sus capacidades técnicas y expresivas en profundidad: “No me gustan las técnicas que eliminan muchas de las particularidades de la voz en nombre de la imitación artificial y superficial de una técnica diferente, no relacionada con la corporeidad del canto...” (Berio citado en Stoianova, 1985:7)².

En todas sus obras vocal-instrumentales se observa una clara voluntad de tratar la voz como un instrumento más. No lo concibe en un plano separado al de la orquesta o ensemble con quién comparte escenario, sino que trabaja para que ambas partes conformen un todo. La voz no sólo puede ser acompañada, como había ocurrido hasta principios del siglo XX, sino que puede ser parte de la masa sonora, integrarse en ella y participar de ella. Gracias a esta concepción, Berio construye texturas tremendamente ricas, fruto de la unión de lo vocal con lo instrumental. En esta misma línea, la voz como instrumento abre para el compositor italiano una enorme paleta de posibilidades. Sus cantantes no se limitan a cantar, también recitan, gritan, ríen a carcajadas, solfean, emiten sonidos percusivos y un largo etcétera de recursos y técnicas. Como es evidente, también abordó la composición vocal desde la perspectiva de la electrónica.

² Traducción propia.

3. *Sinfonia*. Introducción a la obra.

Sinfonia fue un encargo de la New York Philharmonic en 1968 y originalmente constó de cuatro únicos movimientos, añadiendo el quinto un año más tarde de su estreno. Está dedicada a Leonard Bernstein, director de la orquesta y defensor y programador de “nueva música” durante sus años en activo. El título no guarda ninguna relación con la concepción tradicional de sinfonía, sino que debe interpretarse en su sentido etimológico original: “sonar juntos”.

La obra necesita una gran plantilla: vientos a 4, saxos, arpa, piano, órgano y clavicémbalo eléctricos, sección de percusión y cuerdas, específicamente tres grupos de ocho violines cada uno, ocho violas, ocho cellos y ocho contrabajos. En la parte vocal se necesitan dos cuartetos (S, A, T, B) amplificados. Originalmente la parte de canto fue escrita para el grupo *The Swinger Singers*, doble cuarteto famoso por versionar a capella obras instrumentales.

En la primera página de la edición y junto al orgánico de la obra, el propio compositor añade un esquema en el que indica la colocación de la orquesta:

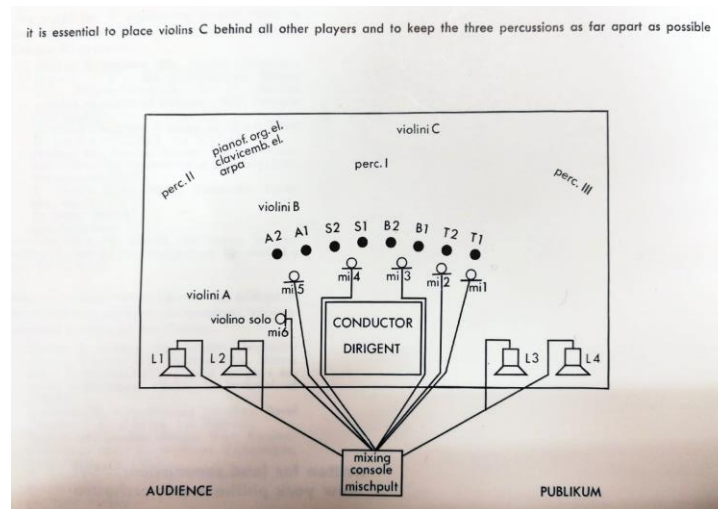


Figura 1: Esquema incluido en la introducción a la obra de la edición Universal

Las indicaciones específicas referidas ya no solo a la colocación, sino a la ejecución de la obra son extensas. Es evidente que existe un cuidado y trabajo sobre la cuestión espacial en relación al sonido para Berio: como leemos en la parte superior de la imagen anterior, pide que la sección de Violines C se coloque en un lugar específico y que la percusión esté lo más alejada posible del resto de grupo. Más adelante especifica también que no se trata de una obra en la que la orquesta acompaña

al grupo vocal, sino que el grupo vocal debe integrarse como parte del total sonoro, a modo de otro instrumento, como hemos comentado en el apartado anterior.

Sinfonia está construida de manera concéntrica, siendo el tercer movimiento el núcleo desde el que se expanden el resto de movimientos en dos grupos de dos. (Chitadze, 2013:2)

El primer movimiento está basado en el texto *Lo crudo y lo cocido*, de Claude Levi-Strauss. El antropólogo francés descubrió en su investigación sobre los mitos que muchos de ellos estaban estructurados como formas musicales. (Chitadze:2013) Berio escoge para su *Sinfonia* fragmentos del libro que tratan sobre el agua. En la parte vocal trabaja sobre la idea de un acorde estático que vibra. La articulación de este acorde imita el vaivén de las olas.

El segundo movimiento se titula “O King” y está íntegramente dedicado a la figura de Martin Luther King. Se trata de una reescritura y ampliación de una obra que había compuesto ese mismo año con el mismo título para ensemble y voz. Todo el movimiento se basa en una serie de notas que se va variando. Los cantantes van construyendo la frase “O Martin Luther King” desde fonemas sueltos hasta cantarla completa. (Araneovideo, 2012)

El tercer movimiento es un enorme *collage* de citas musicales y textuales. En los siguientes apartados del trabajo haremos una lectura en profundidad de esta pieza central.

Tras el desenfreno del tercer movimiento, el breve cuarto (y en la primera versión de la obra, último) movimiento devuelve al oyente a la atmósfera serena del “O King”. Acordes quietos se suceden, agrandan y encogen creando una textura cambiante mientras una línea contemplativa, en un principio casi gregoriana, canta por encima.

El quinto movimiento se abre con la frase “O rose de sang” (Oh, rosa de sangre), haciendo referencia al inicio del 4º movimiento de la *Resurrección* de Mahler, en la que la alto canta “O Rössen rot”. Recupera material de todos los movimientos precedentes, los desarrolla y completa, cerrando así la estructura simétrica de la obra.

4. *In Ruhig Fliessender Bewegung.*

Si bien podría llevarse a cabo a continuación un análisis de la construcción armónica o formal de la obra, creo que sería de poca ayuda para comprender el movimiento. Considero de mayor interés comentar las fuentes de las que bebe el compositor tanto en el plano musical como en el del texto para poder analizar la manera en que dialogan y las relaciones que se establecen entre ellas.

4.1. Material musical

Como ya hemos comentado, todo el movimiento se construye mediante el proceso de citación de diversas obras. En la siguiente tabla se indican las citas que aparecen:

Compositor	Obra
Mahler	4º Sinfonía. Primeros compases
	2º Sinfonía. Tercer movimiento
Debussy	“Jeux de vagues” de <i>La mer</i>
Schoenberg	“Peripetie” de <i>Fünf orchesterstücke</i> . Compases 2 y 3
Berg	Concierto para violin.
	<i>Woozeck</i>
Brahms	Concierto para violin
Strauss	“Keine Nacht Dir zu Lang...” de <i>Der Rosenkavallier</i>
Ravel	<i>La valse</i>
	<i>Daphnis et Chloé</i>
Beethoven	6º Sinfonía. <i>Pastorale</i>
Webern	<i>Kantate</i> op.31 mov. 5
Stockhausen	<i>Gruppen für drei Orchester</i>
Hindemith	<i>Kammermusik Nr. 4</i>
Berlioz	<i>Symphonie Fantastique</i> , <i>idéé fixe</i>
Stravinsky	<i>Le sacre du Printemps</i>
	<i>Agon</i>

Bach	Coral
	Primer concierto de Brandemburgo. Final del 2º movimiento
Posseur	<i>Couleurs Croissés</i>
Boulez	<i>Pli Selon Pli</i> . Primer acorde.
Berio	Diversas obras

La selección de compositores que hace Berio es deliberadamente heterogénea. Las citas recorren un gran espacio temporal, desde el Barroco hasta sus coetáneos:

Los límites entre las épocas clásica, romántica y contemporánea son completamente borrados, las diferencias de estilos compositivos en tanto que propiedades privadas totalmente fusionadas [...] El Scherzo de Mahler completamente presente, y al final se parece a todas las músicas, aunque generando proliferaciones divergentes unidas por el estilo compositivo de Berio. (Stoianova, 1985:122)³

Diversos autores han señalado que muchos de los fragmentos escogidos están relacionados con la idea de agua, por ejemplo, la escena del ahogamiento de *Wozzeck* de Berg o, en el caso del primer movimiento de la obra, fragmentos de Lévi-Strauss en los que trata mitos relacionados con la idea de agua.

Como base, Berio emplea el scherzo de la Segunda Sinfonía de Mahler a modo de un inmenso *cantus firmus* (Hicks, 1981), utilizando su indicación inicial como título para este movimiento: En movimiento fluido y silencioso. Desde la primera escucha apreciamos la sensación de dinamismo, de discurrir de manera orgánica y natural. Todo el movimiento está escrito como de un solo trazo: la estructura no funciona por secciones, sino que un elemento conduce a otro de manera espontánea.

Si me pidieran describir la presencia del scherzo de Mahler en Sinfonía, la imagen que me viene a la mente de manera más espontánea es la de un río pasando por un paisaje en constante cambio, a veces sumergiéndose y emergiendo en ocasiones, siempre en lugares distintos, a veces muy evidente en su devenir, desapareciendo de vez en cuando en lo subterráneo. (Berio citado en Chitadze, 2013:3)⁴

³ Traducción propia

⁴ Traducción propia

Por tanto, la idea general que encontramos es que el scherzo de Mahler funciona como hilo conductor, a veces más presente y otras menos, desde el que el espectador contempla las citas que aparecerán durante el movimiento. La siguiente imagen es una representación gráfica de ello: la línea ondulante simboliza el scherzo de Mahler y los rectángulos las citas.

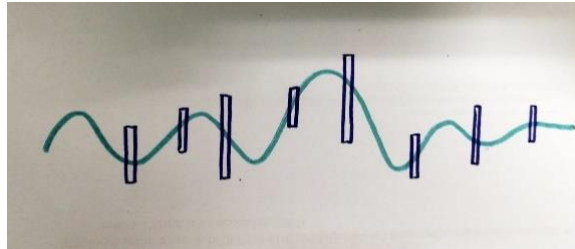


Figura 2: Comportamiento de la cita de Mahler y el resto de fragmentos

4.2. El texto

El movimiento se nutre de cinco fuentes principales:

- “El Innombrable”, novela existencialista de Samuel Beckett
- “Ulises”, novela modernista de James Joyce
- Frases corrientes
- Diálogos que el propio Berio había mantenido con familiares y amigos
- Frases escritas en las paredes de la Sorbona durante el Mayo del 68’.

Como en el caso de las citas musicales, nos encontramos ante textos de orígenes muy distintos. Las frases de los estudiantes de Mayo del 68’, las apelaciones corrientes y los diálogos con amigos y familiares pertenecen a la esfera de la realidad directa del compositor, a su propio tiempo y experiencia (Berio fue testigo de las revueltas estudiantiles en París). Incluyendo los mensajes escritos en las paredes de la Sorbona, el compositor italiano conecta con el discurso político-reivindicativo que, aún no siendo el discurso principal de la obra, inserta a *Sinfonia* en un contexto histórico determinado, el de los sesenta:

...estas referencias dan a la obra un contexto histórico, de la misma manera en que Picasso y Braque incluían titulares en sus primeros collages, conectándolos así con un contexto específico y permitiendo al espectador percibirlos con la visión histórica pertinente. (Hicks, 1981:5)⁵

⁵ Traducción propia.

Es decir, Luciano Berio escribe su *Sinfonia* en 1968, impactado por los sucesos de los meses anteriores en Estados Unidos, donde residía: disturbios raciales de Detroit en 1967; protestas contra la Guerra de Vietnam; movimiento de derechos civiles; asesinato de Martin Luther King en abril de 1968, etc. También en Francia y en Italia se sucedieron las revueltas estudiantiles.

La elección de las novelas no es aleatoria. De hecho, como indica Hicks (1981), las figuras de Mahler, Beckett y Joyce están unidas por su concepción del hombre como centro del arte. En sus producciones, todos ellos exploran las relaciones que se establecen entre el artista, su obra y su cultura, de la misma manera en que lo hace Berio. Las figuras de Joyce y Berio están relacionadas mediante el hecho de que ambos incluyen citas en distintos idiomas en sus respectivas obras. En esta línea podemos establecer otro vínculo con Beckett, quien, aun siendo irlandés, vivió durante muchos años en Francia, redactando gran parte de su obra en francés. Expatriarse y escribir en una lengua que no es la materna son, sin duda, dos actos radicales de intertextualidad. En la última parte del trabajo ahondaremos en este asunto. Por otra parte, James Joyce, otro irlandés expatriado, construyó su magna obra *Ulises* como una suerte de palimpsesto en el que experimentó con el lenguaje, adoptando deliberadamente registros textuales diferentes (periodístico, teatral, científico...) que no son sólo meros recursos estilísticos, sino que acaban por condicionar el propio discurso e implican al lector a recibir el mensaje de una determinada manera que poco tiene que ver con la recepción tradicional.

Texto y música están unidos, no superpuestos sin orden. De hecho, en muchas ocasiones las citas musicales son anunciadas por alguno de los cantantes. En las siguientes imágenes se observa como las voces advierten de la llegada de los fragmentos de *Jeux de vagues*, de Debussy (Azul), la *Cuarta Sinfonía* de Mahler (Verde) y la *Segunda Sinfonía* (Rojo):



Figura 3: Primera página de *In Ruhig Fliessender Bewegung*.

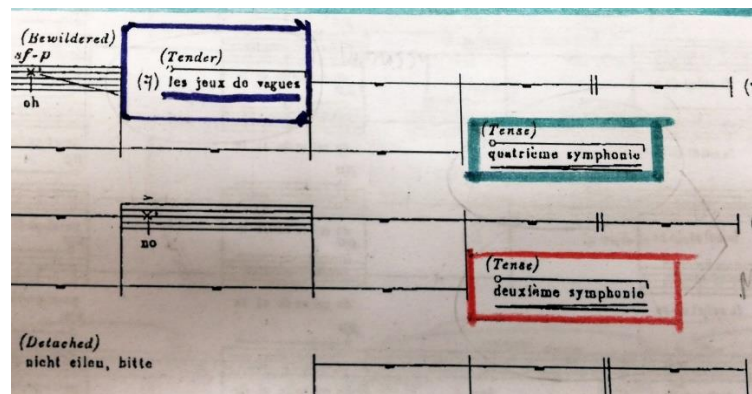


Figura 4: Primera página de *In Ruhig Fliessender Bewegung*.

Otros ejemplos de la unión de texto y música y de la interacción entre los cantantes se puede observar en el compás 51 (15 compases antes de D), cuando el Bajo 1 dice a la defensiva (indicación de Berio) “So after a period of immaculate silence there seemed...”. Esta es una frase de *El innumerable*, que debería continuar “a feble cry was heard by me...”. Sin embargo, Berio la completa diciendo “to be a violin concerto being played in the other room in three quarters.”, coincidiendo con la cita del Concierto para Violín de Alban Berg. Apenas un par de compases más tarde, la Alto 1 le interrumpe diciendo “two violin concertos”, mientras el Concierto para Violín de Brahms sustituye al del compositor de la Segunda Escuela de Viena. Como explica Hicks: “Este es un buen ejemplo de cómo Berio utiliza un método más lineal que vertical para ensamblar materiales, agrupando en una frase varias”⁶. (1981:7). En

⁶ Traducción propia.

efecto, es evidente que lo que logra Berio es crear un tejido complejo en el que todos los elementos están relacionados entre sí de una manera u otra.

En la primera parte del movimiento se suceden las intervenciones de este tipo, pero a partir de la letra de ensayo L, Berio introduce una nueva línea conductora: un soliloquio del Tenor 1 sobre un extenso fragmento de la novela de Beckett (Ver Anexo I), en el que el protagonista reflexiona sobre su propia existencia, la existencia como espectáculo, la angustia de existir y la alienación del individuo. A partir de este punto del movimiento, este cantante actuará como narrador. Este es un procedimiento similar al que ya ha empleado con el scherzo de Mahler: el monólogo se convierte en la línea principal sobre la que aparecen otros elementos. Sin embargo, así como en el plano musical el material de Mahler desaparece y reaparece, haciéndose más o menos evidente, en el caso del texto Berio lo coloca en el primer plano, relegando al resto de voces a un plano secundario: los cantantes se integran totalmente en la textura orquestal solfeando o susurrando. De igual modo que en la Figura 2, la siguiente imagen es una representación gráfica de este comportamiento: la línea azul simboliza el Tenor 1, siempre evidente, mientras que en el fondo se suceden pequeños eventos (los puntos de colores).

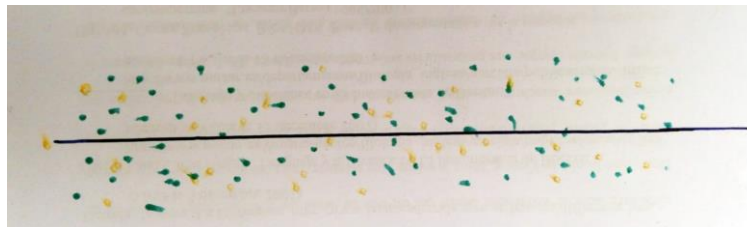


Figura 5: Comportamiento del soliloquio de Tenor 1 y resto de intervenciones.

En el cuarto compás de la letra V, da comienzo el segundo soliloquio del Tenor 1 (Ver Anexo II), que se mantiene hasta el final del movimiento. Solo se ve interrumpido en una ocasión: en la letra Y, tras un calderón en el que el tenor recita sobre un acorde de órgano y trompa 1, la orquesta en tutti cita una culminación de la *Segunda Sinfonía* de Mahler, llegando así a uno de los puntos de inflexión del movimiento. Tras mantener el tutti durante 32 compases en una textura densa y estática, recupera el dinamismo inicial en la letra AA. El Tenor 1 prosigue con el monólogo hasta el final del movimiento.

4.3. La voz

Como ya se ha comentado en el segundo apartado del presente trabajo, Berio utiliza la voz de manera casi instrumental, experimentando con sus posibilidades técnicas y de emisión. A lo largo del movimiento, lo difícil es encontrar un ejemplo de escritura vocal tradicional. Los recursos que utiliza para las líneas vocales logran integrarlas en la textura general de la obra, evitando así lo que ya avisa en las anotaciones preliminares: que acaben generándose dos planos relacionados pero independientes. El objetivo primordial del compositor es generar una única textura miscelánea, suma de ambas líneas.

Podemos destacar los siguientes procedimientos en el tratamiento de la voz:

1. Recitado

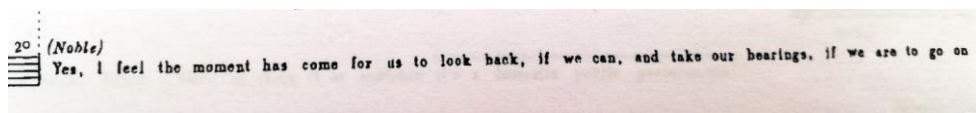


Figura 6: Bajo 2 antes de F

Como ya hemos comentado es la manera principal en la que se desarrollan las líneas vocales del movimiento. La comprensibilidad del texto será primordial. En muchas ocasiones, Berio aporta indicaciones de carácter, como en el ejemplo de la imagen. Se genera, por tanto, una especie de acción dramática, aunque en la mayoría de casos es independiente en cada cantante, es decir, que no se pretende crear una “escena” en la que interactúen, sino que a cada frase Berio le añade una intención, un tono.

2. Solfeo en vez de texto:

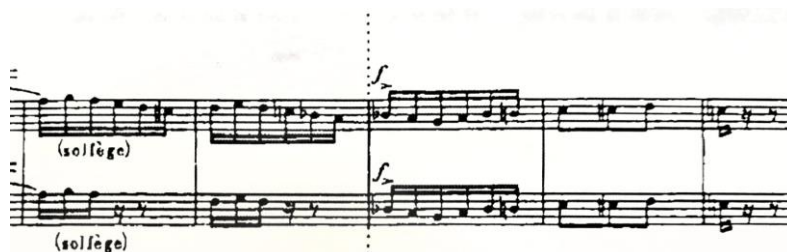
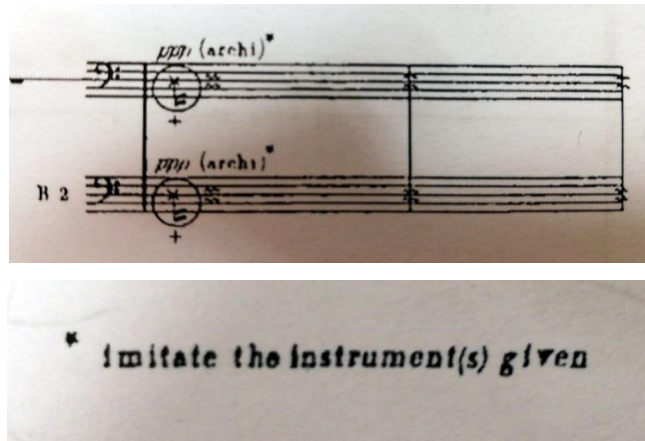


Figura 7: Sopranos 1 y 2 antes de G

Con el objetivo de integrar la voz en no solo la textura, sino el discurso de la orquesta, Berio prescinde del texto y le cede parte de las citas musicales a los

cantantes. La sorprendente incorporación de los cantantes al plano instrumental crea un nuevo color que enriquece los pasajes.

3. Imitación de instrumentos:



Figuras 8 y 9: Bajos 1 y 2 después de H

Con la misma voluntad que el recurso anterior, en algunos momentos Berio pide a los cantantes que imiten a determinados instrumentos. El resultado será similar al conseguido con el solfeo: se enriquecerá la textura y se integrará a la voz en el conjunto orquestal.

4. Emisiones no vocales

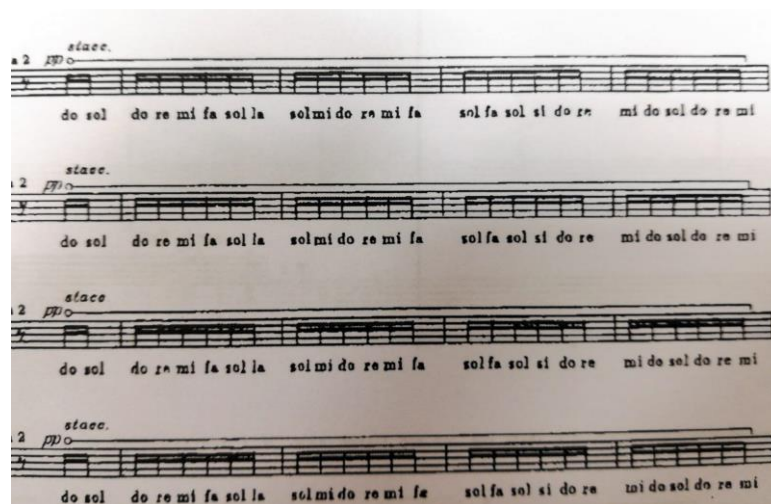


Figura 10: Todo el grupo vocal antes de H

A medio camino entre los recursos comentados anteriormente, Berio consigue con estas emisiones casi percusivas rellenar de contenido rítmico la textura.

Irónicamente, también solfean, aunque como se observa en la imagen, sin alturas.

5. Risas

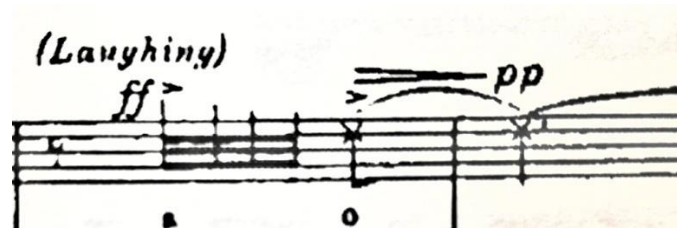


Figura 11: Soprano 1 después de A

Se trata de un elemento cotidiano y ajeno al discurso musical tradicional. Si bien es cierto que la risa había sido imitada de manera instrumental desde el Barroco, su inclusión literal resulta sorprendente.

4.4. Desarrollo general del movimiento

Ya hemos comentado que una de las características más fascinantes de *In Ruhig Fliessender Bewegung* es que, a pesar de ser un collage formado por una enorme cantidad de pequeños fragmentos de orígenes diversos, todos ellos están ligados de manera que parece que todo el movimiento esté escrito de un solo trazo. Un evento deriva en otro, su construcción no está basada en la relación de opuestos, como había pasado hasta principios de siglo XX. Esto no es, ni mucho menos, una innovación introducida por Berio, sin embargo, sí es un rasgo característico de la nueva estética que se desarrollaría a lo largo del siglo. Frente a las estructuras formales basadas en modelos que se construían por oposición (por ejemplo, la forma sonata, que responde al esquema retórico de Hegel), el paradigma estructural cambia, se encamina paulatinamente hacia modelos más discursivos, que se centran en el fenómeno de la escucha como experiencia.

Stoianova (1985) señala que la forma del movimiento es también una cita al scherzo de Mahler, puesto que ambos se estructuran de manera similar. A la escucha, y siguiendo con la idea que sugiere el título del movimiento, el discurso funciona como un enorme cauce que de manera más o menos repentina se ensancha. Encontramos dos puntos culminantes (letras K e Y), en los que la textura se agranda súbitamente, precedida por una anacrusa de vientos, al más puro estilo mahleriano ya que, como no podía ser de otra manera, se trata de una cita de la culminación de *Resurrección*.

Los dos grandes tuttis de los que estamos hablando están contruidos de manera similar: no logra agrandar la textura mediante la polarización extrema de los registros, sino que lo hace mediante la densidad. Toda la orquesta toca notas tenidas en fortísimo. El efecto se ve reforzado porque previamente Berio se cuida de vaciar la textura, como se puede observar por la geografía general de la siguiente imagen:

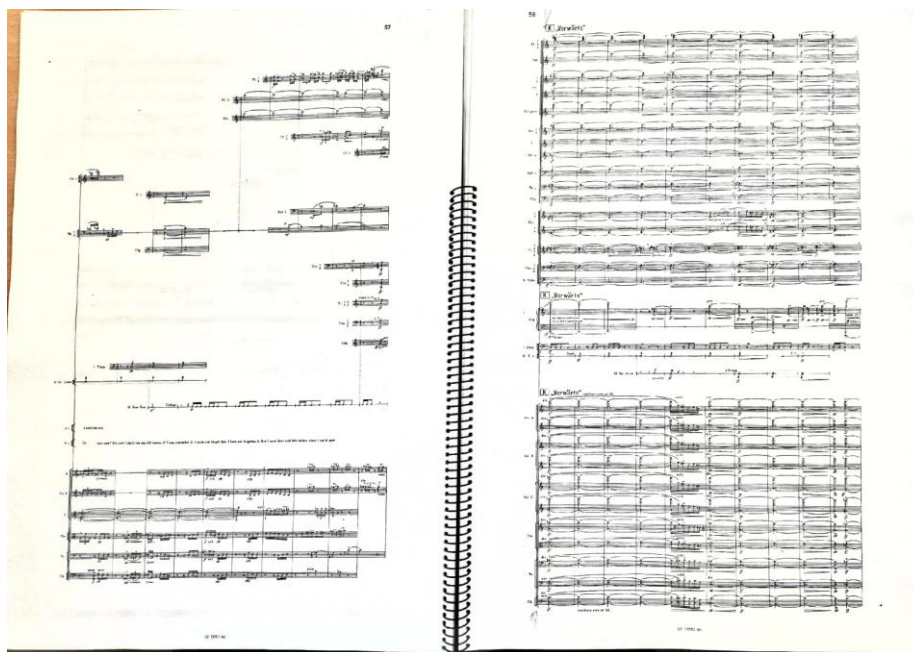


Figura 12: Llegada a letra K (Primera culminación)

El bloque sonoro es relativamente estático y poco a poco se va rellenando de eventos internos que generan más tensión, pero no dinamismo, por ejemplo, notas repetidas.

A grandes rasgos podemos dividir el movimiento en dos partes: del inicio a la L y de la L al final, es decir, que la segunda sección daría comienzo con el primer soliloquio de tenor. En la siguiente imagen se puede observar como los ensanches texturales no interrumpen el desarrollo del monólogo, un argumento más para defender la importancia de la inteligibilidad del texto en la interpretación de la obra.

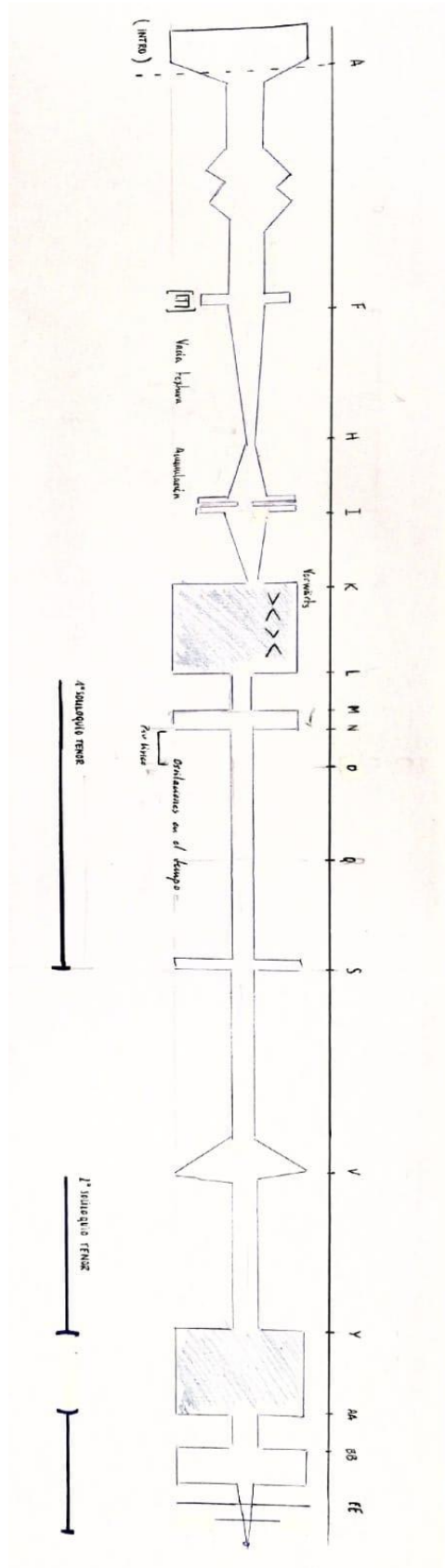


Figura 13: Esquema general de *In Ruhig Fliessender Bewegung*.

5. Relación con Mahler. Intertextualidad y modernidad.

“They often say that new music, new harmony started from Tristan’s first accord.

I would rather say that new spirituality, emotiveness started from Mahler’s”

Luciano Berio

La intertextualidad es un rasgo esencial en el arte del siglo XX. Especialmente evidente en la literatura, se utilizó como recurso para ampliar la significación del objeto artístico. Su inclusión en las técnicas habituales viene dada por el estudio de la semántica como “ciencia de las significaciones”. El concepto fue formulado por el lingüista francés Jules Alfred Bréal, que siguió la línea de pensamiento propuesta por Ferdinand de Saussure. A principios del siglo XX, pensadores como Bertrand Russell avanzaron en estos planteamientos (Chavarrías, 2019).

La intertextualidad permite unir en una misma línea discursiva diversos discursos no necesariamente relacionados entre sí. En el caso de *Sinfonia*, Berio logra crear una enorme cantidad de capas intertextuales. Las citas relacionan diversas obras entre sí, siendo la forma del movimiento el cauce que las engloba. Sin embargo, la base de *In Ruhig Fliessender Bewegung* es otra cita (el scherzo de la *Segunda Sinfonía* de Mahler), que a su vez está basado en su lied “San Antonio de Padua predicando a los peces”, del *Des Knaben Wunderhorn*, lo que hace que esta primera capa sea ya especialmente compleja. El hecho de que parte del discurso sea texto hablado, genera otra capa, unión de la musical con la textual. En este plano (el textual), los cantantes dialogan entre sí recitando y cantando textos de fuentes diferentes (como ya hemos comentado, desde novelas hasta apelaciones corrientes), creando así otra capa de intertextualidad. Pero va mucho más allá. El ejemplo más radical se da cuando el Tenor 1 presenta al público al resto de cantantes: la frontera imaginaria que separa la “realidad paralela” del discurso musical y quién la genera (en este caso orquesta, cantantes y director) de quién la contempla (el público) se derrumba súbitamente. Es una enorme paradoja: quien genera el discurso es capaz de contemplar su propio discurso mientras lo genera. En esta misma línea, para cerrar el movimiento el Tenor le agradece al director dirigiéndose a él por su propio nombre. Esta transgresión es idéntica a la que se produce con la ruptura de la llamada “cuarta pared” en teatro.

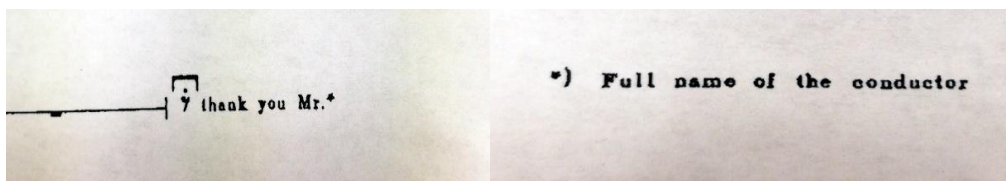


Figura 14: Último compás del movimiento

Como ya hemos comentado al comienzo del presente trabajo, *In Ruhig Fliessender Bewegung* está profundamente ligado a la obra de Mahler. Berio admiraba al compositor bohemio-austríaco no solo por su depurada técnica compositiva, sino porque le consideraba un enorme transgresor de las normas de orden y estéticas de la música: "...a veces me parece que Mahler tuvo a su cargo toda la historia de la música" (Berio citado en Stoianova, 1985:109). Son muchos los pensadores que han defendido a Mahler como figura fundamental de la modernidad. Prueba de ello es que fuera mentor de Schoenberg o que diversos compositores del siglo XX le consideraran una referencia. En la instrumentación, por exponer un caso, se puede establecer un paralelismo claro entre los planos que genera Mahler y los utilizados en el cine, ya que, en sus sinfonías el compositor no solo crea espacios en el plano de cercanía/lejanía mediante la orquestación, sino que la utiliza para conducir la narratividad del discurso, es decir, utiliza la instrumentación para jugar con la temporalidad. Un ejemplo claro de ello es la introducción de la *Primera Sinfonía*, que se abre con el famoso La en armónicos durante varios compases en el que no existe ningún pulso. Las breves apariciones de las fanfarrias de trompetas desde fuera del escenario son un cambio de plano súbito en toda regla, como si la cámara enfocara de repente a otro lugar, que a su vez no podemos ver porque se encuentra demasiado lejos. Procedimientos como este hicieron que Mahler rompiera con la mayoría de normas que habían sido establecidas siglos atrás y respetadas (aunque expandidas por compositores como Brahms) a lo largo de la historia, haciendo saltar por los aires la sinfonía como "institución".

Alessandro Baricco explica la obra sinfónica de Gustav Mahler utilizando la metáfora de la fortaleza. El pensador italiano imagina la sinfonía como una enorme fortificación que se ha construido a lo largo de la historia de la música y que siempre ha mantenido sus compuertas cerradas. Lo que hace Mahler es abrir los portones de la fortaleza, permitiendo así que elementos externos entren en ella: cantinelas, canciones populares, tonadas de taberna, fanfarrias desbocadas, etc. Estos elementos se integran

al discurso, pasando a formar parte esencial de él y su significación, ampliando así el mundo que puede albergar una obra en sí misma. Como es lógico, en vida de Mahler este procedimiento resultó en muchas ocasiones molesto para el público, provocando incomodidad por la intrusión de elementos ajenos al “gran templo” que era la sinfonía. Significaba, de alguna manera, corromper la santidad de la forma sinfónica. Jugaron en ello un papel importante las relaciones de clase y el desprecio burgués hacia clases sociales más bajas.

El caso de Berio no puede ser leído en los mismos términos. Casi cien años separan la *Titan* de Mahler de la *Sinfonia* del compositor italiano. Y no sólo eso: en ese relativamente corto espacio de tiempo se habían sucedido la Segunda Escuela de Viena, la Atonalidad, el Serialismo, Boulez, Messiaen y tantos otros. ¿Por qué entonces Berio utiliza la misma técnica (la de citación) y emplea la música de Mahler para ello?

Citando música de autores tan diversos, Berio conecta con su tiempo sirviéndose del mismo y del pasado. El discurso musical se nutre de la intrusión de esos elementos ajenos. Las citas dialogan entre sí, generando nuevas significaciones. Esto cambia el paradigma de la escucha: si el público reconoce los elementos que conforman el enorme *collage*, pasará a tener una implicación totalmente diferente. Recuperando la metáfora formulada por Baricco, si las compuertas de la fortaleza se abren, el propio público podría entrar dentro del universo de la obra, viéndose inmerso en el material musical. Podemos hablar en cierto sentido de la ruptura de la cuarta pared, como en el caso del Tenor y las presentaciones citado unas líneas más arriba.

Este es el acto radical de modernidad: al poner en contacto dos o más discursos musicales que tienen su propia significación, se genera otro significado que no es resultado de la suma de los anteriores, sino de las posibles relaciones que se generan entre ellos. Y estas relaciones solo se pueden establecer mediante la percepción del público, que a su vez pasará a formar parte del discurso mediante su participación activa. El discurso ya no se cierra sobre sí mismo, sino que se abre de par en par y multiplica, por tanto, sus posibles significaciones. Se enriquece de manera exponencial: es un meta-discurso. La obra se convierte en un fenómeno extremadamente complejo en su significado y construcción retórica.

6. Anexos

ANEXO I: Primer soliloquio del Tenor 1. Original de *El innombrable*, de Samuel Beckett.

“Well, I prefer that, I must say I prefer that oh you know, oh you, oh I suppose the audience, well well, so there is an audience, it’s a public show, you buy your seat and you wait, perhaps it’s free, a free show, you take your seat and you wait for it to begin, or perhaps it’s compulsory, a compulsory show. You wait for the compulsory show to begin, it takes time, you hear a voice, perhaps it is a recitation, that is the show, someone reciting, selected passages, old favourites, or someone improvising, you can barely hear him, that’s the show, you can’t leave, you are afraid to leave... you make the best of it, you try and be reasonable, you came too early, here we’d need latin, it’s only beginning, it hasn’t begun, he’ll appear any moment, he’ll begin at any moment. He is only preluding, clearing his throat, alone in his dressing room, or it’s the stage manager giving his instructions, his last recommendations before the curtain raises, that’s the show waiting for the show, to the sound of a murmur, you try and be reasonable, perhaps it’s not a voice at all, perhaps it’s the air ascending, descending, flowing, eddying, seeking exit, finding none, and the spectators, where are they, you didn’t notice, in the anguish of waiting, never noticed you were waiting alone, that is the shoe for the fools in the palace waiting, waiting alone, that it the show, waiting alone, in the restless air, for it to begin, for something to begin, for there to be something else but you, for the power to rise, the courage to leave. You try and be reasonable, perhaps you are blind, probably deaf, the show is over, all is over, but where then is the hand, the helping hand, or merely charitable, or the hired hand, it’s a long time coming, to take yours and draw you away, that is the show, free, gratis and for nothing, waiting alone, blind, deaf, you don’t know where, you don’t know for what, for a hand to come and draw you away, somewhere else, where perhaps it’s worse.”

ANEXO II: Segundo soliloquio del Tenor 1.

“I am here so little. I see it, I feel it round me it enfolds me, it covers me, if only this voice would stop, for a second, it would [**Tenor 2 recita el mismo texto ligeramente desplazado**] seem long to me, a second of silence I would listen, I’d know if it was going to start again it’s late now and he is still talking incessantly, any old thing, repetition after repetition, talking uncessantly, in yourself, outside yourself. [**Tenor 2 tacet**] It’s late now, he shall never hear again the lowing cattlem the rush of the stream. In a chamber, dimensions unknown, I do not more and never shall again on long road or short. The fact is I trouble no one. But I did. And after each group disintegration, the name of Majakowsky hangs in the clean air.

And when they ask, why all this, it is not easy to find an answer; for when we find ourselves, face to face, now, here, and they remind us that all this can’t stop the wars, can’t make the old younger or lower the price of bread, can’t erase solitude or dull the tread outside the door, we can only nod, yes it’s true but no need to remind, to point, for all is with us, always, excepts, perhaps at certain moments, here among these rows of balconies, in a crows or out of it, perhaps waiting to enter, watching. And tomorrow we’ll read that [**Nombre de una obra que se toque en el mismo programa en que se interpreta Sinfonia**] made tulips grow in my garden and altered the flow of the ocean currents. We must believe it’s true. There must be something else. Otherwise it would be quite hopeless. But it is quite hopeless. Unquestioning. But it can’t go on, it, say it, not knowing what. It’s getting late. Where now? When now? I have a present for you. Keep going, going on, call that going, call that on. [**Presenta al resto de cantantes por su nombre y apellido**] But now it’s done, it’s over, we’ve had our chance. There was even, for a second, hope of resurrection, or almost. Mein junges Leben hat ein End. We must collect our thoughts, for the unexpected is always upon us, in our rooms, in the street, at the door, on a stage.

Thank you, Mr. [**Nombre completo del director**]”

7. Bibliografía

Berio, L. (1969-69) *Sinfonia*. Universal Editions.

Stoianova, I. (1985) *Luciano Berio. Chemins en musique*. Paris: La Revenue Musicale.

Chitadze, K. (2013) *Luciano Berio: Sinfonia 1968. From Etymology to Genre Paradigm*. Georgia: Georgia State Conservatoire.

Hicks, M. (1981) *Text, Music and Meaning in the Third movement of Luciano Berio's Sinfonia*.

Chavarrias, M. (2019). *Semantica filosofica*. Recuperado de <https://es.slideshare.net/kdme/semantica-filosofica>

[Araneovideo] (2012, Febrero 23) L. Berio : O King pour voix de femme, violon, violoncelle, piano, flûte, clarinette (1968). [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XqDFUPUN3U4>