Cathy Berberian

STRIPSODY

Coincidint amb el centenari del naixement de Cathy Berberian (1925 – 1983), aquesta exposició examina la genealogia de *Stripsody*, una de les creacions vocals més inclassificables del segle XX. Creada amb la complicitat d'Umberto Eco, la peça combina la imatge, la performance i l'experimentació amb la paraula a partir de la iconografia i el llenguatge dels còmics.

17.04 – 28.09.2025

Ajuntament de Barcelona

[LA VIRREINA] CENTRE DE LA IMATGE

Cathy Berberian interpretant la seva peça *Stripsody*.
Autor desconegut. c. 1970.

L'STRIPSODY' DE CATHY BERBERIAN

Arnau Horta

Coincidint amb el centenari del naixement de Cathy Berberian (1925-1983), aquesta exposició revisa la gènesi i l'estatut artístic de *Stripsody* (1966), una obra única que combina la imatge, la *performance* i l'experimentació vocal a partir de l'ús d'onomatopeies inspirades per la iconografia i el llenguatge dels còmics. La mostra presenta *Stripsody* com un artefacte cultural singular pertanyent a un moment històric i un ambient intel·lectual molt particulars. Indagant en la genealogia de la peça, s'explica el paper que van tenir en la creació i el desenvolupament d'aquesta figures com el semiòleg Umberto Eco, el pintor Eugenio Carmi o l'il·lustrador Roberto Zamarin, autor del logotip de la formació Lotta Continua i de les historietes satíriques operaistes protagonitzades per Gasparazzo.

Cathy Berberian va néixer el 1925 a Attleboro (Massachusetts) i va morir a Roma el 6 de març de 1983 a causa d'una crisi cardíaca sobtada. La nit següent es disposava a cantar *La Internacional* a l'estil de Marilyn Monroe en un programa de televisió de la RAI per commemorar el centenari de la mort de Karl Marx. Hauria estat, sens dubte, un episodi memorable i un exemple més de la personalitat i la imaginació imparables de què MagnifiCathy —així li deia el seu amic Umberto Eco— va fer gala al llarg de tota la seva vida, tant a l'escenari com fora d'aquest.

Amb cinquanta-set anys, la cantant i compositora deixava darrere seu una trajectòria breu però rutilant en què van tenir cabuda des del repertori barroc fins a l'experimentació electroacústica, passant pel *jazz*, la música folklòrica o les seves memorables versions dels Beatles en forma d'àries. *From Monteverdi to the Beatles* era el títol d'un dels seus programes en forma de recital més coneguts, en què Berberian interpretava *Yellow submarine*, *Ticket to ride*, *Help* i altres cançons de la banda de Liverpool al costat d'obres de Claudio Monteverdi, Henry Purcell, Maurice Ravel, Claude Debussy, Kurt Weill, John Cage, Luciano Berio o Igor Stravinsky, entre altres compositors.

Aquest eclecticisme musical i la seva extraordinària versatilitat vocal tenien les arrels en els anys d'infantesa i joventut

de Berberian a Nova York, on va anar a viure quan tenia dos anys. Criada al si d'una família d'origen armeni, la petita Cathy va créixer envoltada de música i de l'herència cultural del país dels seus avantpassats. Tot i que inicialment no va mostrar gaire interès per aquest llegat, durant l'adolescència el va abraçar apassionadament i es va incorporar com a solista a l'Armenian Folk Group de Nova York. Aquest interès pel folklore i pels balls i els sons del món la va acompanyar sempre i es va posar de manifest en nombroses ocasions al llarg de la seva trajectòria.

Tanmateix, el pas de Berberian per la «llarga lloriguera cap al meravellós món de la música»,[1] tal com ella mateixa descriu aquesta epifania iniciàtica, havia tingut lloc uns quants anys abans. Va ser a l'edat de set anys, gràcies al descobriment del gramòfon i la col·lecció de discos de la seva mare, que Berberian va saber que volia dedicar-se, que *havia de* dedicar-se, a la música i al cant. Imitant la veu de cantants de gèneres i estils completament diferents i sense importar si es tractava d'homes o dones, Berberian va emprendre el camí que la portaria més enllà de les fronteres conegudes de la vocalitat. De Tito Schipa a Amelita Galli-Curci, de Lily Pons a Fiódor Xaliapin[2] —no importava qui cantés—, Berberian intentava reproduir qualsevol melodia, registre o tessitura que cridés l'atenció de la seva oïda. «No reconeixia cap barrera perquè ningú no m'havia dit que no pogués fer això o allò. […] La veu és un dels instruments més il·limitats de què disposa un músic»,[3] explicava l'artista a Charles Amirkhanian en una entrevista feta el 1972.

El 1949, després de rebre una formació inicial en cant, dansa, teatre, escenografia i pantomima, Berberian va obtenir una beca Fulbright que li va permetre viatjar a Europa per continuar la seva educació musical. Després d'una breu estada a París, es va instal·lar a Milà i va ingressar al Conservatori Giuseppe Verdi, on va estudiar amb Giorgina Del Vigo. Tal com assenyalen Angela Ida De Benedictis i Nicola Scaldaferri, Del Vigo tindria «un paper decisiu en la maduració i la valorització de la veu de Berberian»,[4] així com en la decisió de situar el seu registre vocal en la tessitura de *mezzosoprano*. Va ser en aquell mateix conservatori que els passos de Berberian es van

creuar amb els de Luciano Berio, aleshores un jove estudiant de composició. Al cap d'un any, Berberian i Berio es van casar i es van establir a Milà. Poc després, el 1953, va néixer la seva filla Cristina. Tot i que la parella es va separar el 1964, tant la seva amistat com la seva estreta relació d'admiració i inspiració mútua es van mantenir fermes al llarg dels anys.

Els antecedents de Stripsody*: onomatopeies i parallenguatge*

L'associació creativa entre Berberian i Berio no es va fer esperar, i el mateix any del casament la parella va col·laborar en la realització de l'obra *Opus Number Zoo* (1950), per a la qual Berberian va adaptar i interpretar una sèrie de poemes de Rhoda Levine musicats per Berio. Aquesta peça va anar seguida, entre altres, de *Chamber Music* (1953), *Summer Night Blues* (1956) i, més endavant, de *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958). Aquesta última, un antecedent clau de *Stripsody* (1966), va sorgir a partir d'*Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico*, un experiment radiofònic realitzat el 1958 per Berio i Umberto Eco a l'Studio di Fonologia de la RAI.[5] Tant aquell primer experiment dedicat a l'onomatopeia com la composició ulterior es basaven en el fragment inicial del capítol XI, titulat «Sirens», de la novel·la *Ulisses* (1922) de James Joyce, i prenien la veu de Berberian com a material sonor principal.[6] Gràcies a la seva increïble capacitat vocal i interpretativa, la lectura que l'artista va fer del text de Joyce va contribuir de manera decisiva al resultat final de *Thema (Omaggio a Joyce)*.

Servint-se de diverses tècniques, Berio va manipular la veu pregravada de Berberian fins a convertir-la en un calidoscopi electroacústic en què les paraules es fragmenten, es pleguen, s'estenen i es multipliquen més enllà dels límits del llenguatge. Aquest exercici d'exploració de la veu va continuar en obres posteriors com *Visage* (1961), en què Berberian va poder explorar de manera molt més lliure i espontània la seva gestualitat vocal. El resultat va ser una glossolàlia paralingüística fascinant i a estones esfereïdora en què Berberian expressava, sense solució de continuïtat, múltiples estats psíquics i emocionals. Per dir-ho amb les paraules d'Adriana Cavarero, citades per

Silvia Masi, a més de constituir un increïble repertori sonor de les capacitats vocals de Berberian, *Visage* es deixa escoltar com l'«anunci sonor i vital d'una existència sonora singular».[7] Juntament amb la composició anterior, *Circles* (1960), i *Sequenza III* (1965-1966), *Visage* constitueix un tríptic vocal signat per Berio però en el qual la veu de Berberian funciona com a veritable fil conductor. A aquestes tres obres s'hi afegiria posteriorment *Recital I (for Cathy)* (1972), una composició de caràcter més teatral i dramàtic que explora la relació entre la cantant, el repertori i l'audiència.

A finals del 1958, uns mesos després de la realització de *Thema (Omaggio a Joyce)*, va tenir lloc un episodi que seria decisiu tant per a la trajectòria de Berberian com per a la gènesi de *Stripsody*: la visita de John Cage a l'Studio di Fonologia per invitació de Berio. Durant la seva estada a Milà, el compositor americà va crear la composició per a cinta magnètica *Fontana Mix* (1958) i una peça per a veu titulada *Aria* (1958), escrita especialment per a Berberian. Instal·lat prop del domicili d'aquesta i de Berio, Cage els visitava sovint, i durant aquestes trobades va quedar captivat per la veu, el sentit de l'humor i la vitalitat de la seva amfitriona i compatriota. Segons David Osmond-Smith, un dels trucs vocals que més va impressionar Cage va ser la imitació que Berberian era capaç de fer d'un collage sonor produït amb cinta magnètica, en què encadenava ràpidament «diversos tipus de veu, l'una a continuació de l'altra, però mantenia la integritat expressiva de cadascuna».[8] Tal com escriu Umberto Eco al seu article «Il laboratorio Cathy» (inclòs en aquestes pàgines), Berberian havia «convertit la seva veu en un laboratori».[9]

Malgrat que el propòsit de la seva estada a Milà era treballar amb l'equip tècnic disponible a l'Studio di Fonologia, i escriure una peça vocal no formava part dels seus plans, Cage va tenir una revelació: aprofitant les increïbles habilitats de Berberian, compondria una peça per a veu però que més aviat s'assemblaria a una composició feta amb mitjans electroacústics.[10] A més d'incloure-hi indicacions tan insòlites com «veu de nadó», «Marlene Dietrich» o «so nasal», Cage va incorporar a la partitura d'*Aria* frases i paraules en armeni, anglès,

francès, italià i rus, els cinc idiomes que coneixia Berberian.[11] Sense ser pròpiament onomatopeies, la cal·ligrafia i les formes de colors utilitzades per Cage en la partitura gràfica de la peça resulten interessants perquè són una forma de notació de caire sinestèsic, dinàmic i colorista en la qual s'anticipen diversos aspectes de *Stripsody*.

Ni apocalíptics ni integrats: Berberian i Eco, traductors de còmic

A més de col·laborar en l'experiment radiofònic dedicat a Joyce, Cathy Berberian i Umberto Eco van mantenir una estreta relació d'amistat i complicitat intel·lectual que va donar lloc a diversos projectes i col·laboracions. En relació amb la gènesi de *Stripsody*, en què Eco tindria un paper molt important, resulten especialment rellevants les traduccions a l'italià que Berberian va fer amb el semiòleg de les historietes de l'humorista gràfic nord-americà Jules Feiffer (que va morir a l'edat de noranta-cinc anys, a principis d'aquest 2025). *Il complesso facile. Guida alla coscienza inquieta* (1962), *Passionella e altre storie* (1963) o *Il trapianto del trauma. Vita privata di Bernard Mergendeiler* (1968) van ser alguns dels àlbums traduïts a quatre mans per Eco i Berberian. S'hi incloïa una selecció de les tires còmiques que Feiffer havia publicat originalment a *The Village Voice*, *The Observer* o la revista *Playboy*. Per la seva banda, Berberian també va traduir els llibres de Woody Allen *Saperla lunga* (1966) i *Citarsi addosso* (1981), i va participar en la traducció del llibre de Patricia Hutchins *Il mondo di James Joyce* (1960).[12]

Les traduccions a l'italià dels àlbums de Feiffer a càrrec de Berberian i Eco van coincidir amb la revaloració artística del còmic que va tenir lloc durant els anys seixanta i setanta. En paral·lel als inicis de l'art pop i l'apropiació, per part d'artistes com Roy Lichtenstein, de la iconografia del còmic, aquest es va convertir en un nou objecte d'estudi per a l'anàlisi cultural i la semiologia. Cal suposar que les traduccions de les tires de Feiffer van oferir a Eco una comprensió pràctica de les estructures, el llenguatge i les convencions semiòtiques del còmic,

que posteriorment exposaria a l'assaig *Apocalíptics i integrats* (1964). L'experiència de traduir les vinyetes de Feiffer també va deixar empremta en Berberian,[13] i l'onomatopeia, un dels elements centrals dels seus projectes amb Berio, es convertiria en el *leitmotiv* i el motor conceptual de *Stripsody*. Aquesta vegada, però, la inspiració provindria del llenguatge i la iconografia del còmic, i l'aproximació seria molt més humorística i informal. Molt més pop.

Va ser Eco qui va animar Berberian a tirar endavant *Stripsody* quan la peça es trobava en una fase molt embrionària i ni tan sols tenia títol. Berberian havia estat recopilant una sèrie d'onomatopeies extretes de còmics i revistes i va explicar a Eco que estava considerant la possibilitat de buscar un compositor perquè transformés aquella col·lecció en una peça musical que ella pogués cantar. Després que Berberian li fes una breu demostració de com imaginava que podia sonar la peça, Eco li va assegurar que no li calia cap compositor. «Però si ja la tens, la peça! Per què hauria d'estar composta?», li va dir. «És la cosa més divertida que he sentit mai!».[14] La peça, finalment, es titularia *Stripsody*, una combinació de les paraules *strip* (de *comic strip*, «tira còmica» en anglès) i *rhapsody* (rapsòdia), el nom que rep una peça musical formada per diverses parts temàtiques unides lliurement i sense relació les unes amb les altres.[15]

Més enllà de l'ús de l'onomatopeia i la referència explícita a l'univers del còmic, l'estructura i el plantejament conceptual de *Stripsody* dialogaven de manera directa amb altres de les qüestions tractades per Eco a *Apocalíptics i integrats*. Després de posar de manifest la simplificació que suposa la divisió entre una visió apocalíptica, que sospita sistemàticament dels productes de la cultura de masses, i una altra, la integrada, que els abraça d'una manera completament acrítica, Eco afirma al seu assaig que la crítica cultural contemporània exigeix una anàlisi molt més matisada i sofisticada. Aquesta anàlisi, afirma, ha de rebutjar qualsevol tipus de «concepte fetitxe» i estar sempre disposada a «descobrir alguna cosa inèdita».[16] És en aquest sentit que l'apropiació, per part de Berberian, del llenguatge i els codis visuals del còmic i la recontextualització

d'aquests en el terreny musical es poden entendre com un gest musical inèdit i com un comentari sobre la problemàtica separació entre una consideració apocalíptica i una altra d'integrada dels productes de la cultura de masses. En resum, *Stripsody* es pot entendre com una mena d'anàlisi o crítica cultural performada i provocativament *situada* en el context de la música d'avantguarda.

El dia de l'estrena, celebrada el 7 de maig de 1966 al Festival Pro Musica Nova de Radio Bremen, *Stripsody* va compartir programa amb *Sequenza III*, de Berio; *Phonèmes pour Cathy*, d'Henri Pousseur, i *Aria* (juntament amb *Fontana Mix*), de John Cage. La reacció del públic després d'escoltar *Stripsody* va ser d'allò més entusiasta, i fins i tot dos crítics tan prominents com Heinz-Klaus Metzger i Theodor Adorno van valorar la peça de Berberian per sobre de les altres peces de programa. Wolfram Schwinger va arribar a escriure a la seva ressenya per a la revista *Melos* que la peça era una mostra del «futur de la nova música».[17] Lluny de deixar-se impressionar o influir per aquestes reaccions, Berberian no va deixar mai de referir-se a la seva composició com un *divertimento* i com un revulsiu contra la serietat excessiva que imperava en els cercles de la música culta. En aquest mateix sentit, quan la revista francesa *Communications* va publicar una anàlisi complexa de trenta-quatre pàgines sobre *Stripsody* en clau estructuralista, Berberian va confessar que, després de llegir-ne les tres o quatre primeres pàgines, només havia aconseguit agafar molt mal de cap.[18]

Aquesta consideració informal i decididament «anti-apocalíptica» de l'obra, tanmateix, no estava renyida amb una comprensió profunda i rigorosa de l'ús de la veu que Berberian feia a *Stripsody*. El mateix any de l'estrena de la peça, Berberian va escriure un article titulat «La nuova vocalità nell'opera contemporanea» (inclòs en aquestes pàgines), en el qual reclamava «noves maneres de ser» per a la veu i la necessitat de trobar «actituds musicals encara sense catalogar». «Què és aquesta cosa anomenada "nova vocalitat" que sembla tan amenaçadora per a la vella guàrdia?», es preguntava Berberian a l'inici de l'article. I responia: «És aquella veu que té una gamma infinita d'estils vocals a la seva disposició, que comprèn

la història de la música, així com aspectes del so mateix; marginal, potser, en comparació amb la música, però fonamental per als éssers humans».[19] Berberian reivindicava en el seu text el valor expressiu del sanglot, el sospir, el crit, la rialla o el gruny, entre altres *accidents vocals*,[20] i també destacava la importància de les tècniques de gravació i muntatge aplicades a la veu. És per aquesta raó, assenyalava, que les fronteres del cant, com les de la resta de les arts, ja no estan definides. «Un cantant, avui dia, ja no pot ser només un cantant.»[21]

Stripsody *en el camp expandit: Eugenio Carmi i Roberto Zamarin*

Aquesta dissolució de les fronteres entre les arts a la qual fa referència Berberian en el seu article es materialitzaria amb un projecte que, de nou gràcies a la intervenció d'Eco, portaria *Stripsody* un pas més enllà. Si bé, com adverteix Angela Ida De Benedictis, alguns detalls relatius a la cronologia i al paper dels seus participants «encara s'han d'explorar en profunditat»,[22] el projecte en qüestió involucraria Berberian, Eco i el pintor i dissenyador Eugenio Carmi. Aquell mateix any, Eco i Carmi van publicar *La bomba e il generale* (1966) i *I tre cosmonauti* (1966), dos contes infantils escrits pel primer i il·lustrats amb els collages del segon. El primer narra la història d'uns àtoms que decideixen abandonar l'interior de les bombes atòmiques llançades per un general, i explica com aquestes acaben convertides en gerros. El segon, protagonitzat per tres cosmonautes de nacionalitats diferents, és una crítica a la supèrbia humana i un cant contra la xenofòbia. L'estreta relació d'amistat i col·laboració que van mantenir Eco i Carmi al llarg dels anys quedaria documentada exhaustivament al cap d'un temps al volum *Eugenio Carmi. Una pittura di paesaggio?* (1974).

Va ser poc després que Berberian li hagués deixat escoltar aquella primera versió temptativa de *Stripsody*, que Eco va decidir posar en contacte la seva amiga i Carmi per proposar-los l'experiment multimèdia que li rondava pel cap. Aquest experiment es va convertir finalment en un llibre en què es van incloure catorze il·lustracions de Carmi inspirades

per la peça de Berberian, un glossari d'onomatopeies amb les seves definicions respectives i un disc de set polzades amb una primera versió gravada de *Stripsody*, tot plegat precedit per un text de presentació a càrrec d'Eco. La publicació del llibre, titulat com la peça de Berberian, va anar a càrrec d'Arco d'Alibert Edizioni d'Arte a Roma i Kiko Galleries a Houston (Texas). Al cap d'uns anys, en un text breu titulat «Preludio a *Stripsody*», Eco va atribuir tot el mèrit d'aquell projecte a Berberian i a Carmi, i va limitar el seu paper al d'un simple «*tritagonista* parlant».[23]

Es important assenyalar que, tot i que a la portada del llibre el nom que apareix en primer lloc i de manera destacada és el de Carmi, la font d'inspiració original per al projecte va ser la peça de Berberian. Les paraules següents de Carmi, escrites per a la reedició del llibre publicada el 2013, així ho corroboren: «La Cathy era una artista indescriptible, un volcà en erupció, i la seva figura era una amb la seva veu i els seus gestos. La vaig escoltar cantar amb emoció […], em va donar un petit disc de la cançó i em va dir que estava encantada que el pogués fer servir per crear les imatges del llibre. Em vaig tancar al meu estudi de Boccadasse i la vaig escoltar cantar al tocadiscos desenes de vegades. Era important que les imatges responguessin a la meva percepció compositiva, i que al mateix temps fossin una representació fidel del cant de la Cathy».[24] Així doncs, les il·lustracions de Carmi no es poden considerar, com s'ha suggerit erròniament alguna vegada, una partitura de la peça de Berberian, sinó que s'han d'entendre com una creació autònoma inspirada per aquesta peça. Berberian, això sí, utilitzaria les imatges de Carmi a manera d'*attrezzo* escènic en moltes de les seves interpretacions en directe de *Stripsody*.

D'altra banda, cal assenyalar que el contingut del disc de set polzades inclòs en el llibre (substituït per un CD en la reedició del 2013) difereix tant del contingut i l'ordre en què apareixen les il·lustracions de Carmi com de la versió cantada de *Stripsody* que avui coneixem. Tal com diu Giovanni Cestino, la versió d'aquell disc s'assembla més a «un catàleg de sons puntuats i espaiats entre si que a una narració rapsòdica de gestos vocals».[25] Aquella gravació, una exposició clara i distinta

d'onomatopeies a manera d'inventari sonor, funciona anàlogament a la presentació de les imatges de Carmi, impreses per separat en una pàgina cadascuna. Així doncs, en aquesta primera interpretació vocal de *Stripsody* s'adverteix una certa supeditació de la veu a les imatges, gairebé com si la contribució de Berberian fos un simple acompanyament sonor per a les il·lustracions. Paradoxalment, aquell valor del gest vocal que Carmi havia admirat en la seva trobada amb Berberian va quedar significativament minimitzat en la versió de *Stripsody* inclosa en el llibre.

No va ser fins l'any següent, el 1967, que *Stripsody* va quedar plasmada en el que, aquesta vegada sí, es convertiria en la seva partitura oficial. Berberian en va encarregar la realització a l'il·lustrador i historietista Roberto Zamarin. A diferència de les imatges de Carmi, no gaire allunyades dels codis gràfics del Swiss Style, les il·lustracions de Zamarin reintroduïen en l'univers de *Stripsody* la iconografia del còmic que havia servit per inspirar la peça en primer lloc. A través d'aquesta segona iteració transmèdia (del còmic a l'expressió vocal i de l'expressió vocal a una escriptura musical particular en forma de còmic), *Stripsody* es convertia en una mena de palimpsest semiòtic en què cadascun dels mitjans utilitzats servia per resignificar el camp i expandir els límits del següent. Publicada al catàleg d'Edition Peters, panteó editorial del cànon musical occidental, la partitura no inclou ni una sola nota ni un pentagrama pròpiament dit. Integrada exclusivament per dibuixos, formes i tipografies d'inspiració onomatopeica, l'*Stripsody* de Zamarin és una *tira còmica musical* hilarant que, per fi, fa justícia a l'espontaneïtat i al dinamisme de la creació vocal de Berberian,[26] així com a l'etimologia del seu títol.

Cristina Berio, a qui s'adreça la dedicatòria «Stripsody to Christina», a la tercera pàgina de la partitura, recorda les visites de Zamarin i les llargues sessions de treball del dibuixant i la seva mare al dormitori-estudi-biblioteca d'aquesta: «Era un home atractiu i amb una veu suau. Recordo perfectament com la meva mare i ell revisaven els dibuixos de la partitura durant hores, i en comentaven fins el més mínim detall. Ella li explicava de manera precisa el que volia, i s'embrancaven en

intenses discussions. No hi havia dubte que aquell projecte els divertia moltíssim a tots dos. Malgrat que pertanyien a mons diferents, Zamarin i la meva mare van establir una bonica relació de feina i de respecte mutu».[27] El testimoni de la filla de Cathy Berberian i Luciano Berio, que aleshores tenia dotze anys, resulta molt útil per diferenciar la manera com va néixer la partitura escrita (dibuixada, més aviat) per Zamarin de com ho van fer les imatges de Carmi: aquestes últimes, creades en la solitud de l'estudi del pintor i sense cap intervenció directa de Berberian.

Fent ús dels recursos expressius del còmic, la partitura de Zamarin aconseguia incorporar el dinamisme, la fluïdesa i la gestualitat que, fins a cert punt, s'havien omès al llibre. «Quan sigui possible», assenyala Berberian a la nota de la segona pàgina de la partitura, «els gestos i els moviments corporals han de ser simultanis als gestos vocals».[28] Les referències al cos i al gest són molt presents en els dibuixos de Zamarin a través de la representació de personatges, parts de l'anatomia, com extremitats, punys, boques i ulls, cal·ligrafies tremoloses fetes a mà o altres elements gràfics que subratllen la proximitat conceptual i material entre l'onomatopeia i l'expressió corporal. La mateixa estructura de la partitura, més semblant a una successió de vinyetes que a un pentagrama, també es torça, es plega o s'esquinça en diversos moments com si es tractés d'un cos més. Les il·lustracions de Zamarin, en definitiva, aconsegueixen transmetre el «deliri verbal» i el «fluir tumultuós de la paraula i la imatge»[29] que l'escriptor i cineasta Robert Benayoun va saber reconèixer en el llenguatge gràfic del còmic i que va examinar àmpliament al seu llibre *Vroom Tchack Zowie. Le ballon dans la bande dessinée* (1968).

La partitura de Zamarin també fa referència a la ràdio i al cinema, dos mitjans als quals Berberian al·ludeix a *Stripsody* mitjançant paraules i gestos vocals. Entre les pàgines vuit i nou, per exemple, les línies que condueixen i emmarquen l'acció descriuen un zigzagueig de baix a dalt i d'esquerra a dreta per representar el moviment d'un dial que es mou a través de les ones de ràdio i sintonitza diverses emissores. Berberian encadena aquí un fragment de l'ària *Sempre libera* del primer

acte de *La Traviata* de Giuseppe Verdi amb un altre de la cançó *Ticket to ride* dels Beatles i un tercer en què se sent el pronòstic del temps. Dues pàgines després, quan Berberian imita amb la seva veu un intercanvi de bales i fletxes a l'oest americà, els dibuixos de Zamarin apareixen emmarcats per una sèrie de fotogrames puntuats a dalt i a baix per les perforacions que serveixen per fer avançar la pel·lícula a través del projector o de la càmera. Aquesta referència a la materialitat dels mitjans de la cultura de masses i a la tècnica del muntatge permet establir una connexió entre *Stripsody* i les creacions d'alguns artistes de la neoavantguarda italiana com Ketty La Rocca o Nanni Balestrini,[30] les obres dels quals, fetes en aquella mateixa època, es basaven en bona mesura en la fragmentació, la reconfiguració i la subversió de les convencions del llenguatge i les formes artístiques tradicionals.

Gràcies a la contribució de Zamarin, *Stripsody* se sumava a la llarga llista de composicions que, des de mitjan segle XX, havien convertit la partitura en un espai obert i eminentment performatiu; un camp musical expandit en què els elements visuals i gestuals desplaçaven qualsevol organització del so basada en una disposició de notes o acords sobre el pentagrama. No obstant això, en aquest cas, el creador de la partitura no era un compositor, sinó un historietista de traç àgil i lleuger que al cap de poc temps es convertiria en l'autor d'un dels logotips més reconeixibles de la lluita obrera a Itàlia: el *pugno chiuso* de la formació d'extrema esquerra Lotta Continua. Després d'abandonar la seva antiga feina com a publicista, Zamarin es va unir a les seves files i es va involucrar de ple en l'activitat editorial de l'organització. El dibuixant es convertiria en un dels col·laboradors més destacats del diari de Lotta Continua gràcies al naixement del seu personatge Gasparazzo, un obrer arribat de la Itàlia meridional a Milà per treballar en una planta de la Fiat.

Servint-se de les vinyetes de Gasparazzo, que narraven les peripècies d'aquest «treballador sense feina i sense pàtria»,[31] Zamarin llançava crítiques severes i afilades tant contra la patronal com contra els sindicats. El seu personatge es va convertir així en un heroi de ficció innocent però decidit que, a

través de les seves aventures, recollia algunes de les reivindicacions dels treballadors i difonia amb humor la causa operaista. La trajectòria del personatge, però, va ser tristament curta. Zamarin va morir en un accident de cotxe el 19 de desembre de 1972, el dia abans de la presentació de la primera recopilació de les vinyetes de Gasparazzo. L'accident, que va tenir lloc a l'Autostrada del Sole, es va produir mentre Zamarin conduïa cap a Milà per lliurar l'edició acabada d'imprimir de l'últim número del diari *Lotta Continua*. Gasparazzo es quedava orfe i l'organització perdia un dels seus col·laboradors més compromesos i perspicaços.

Stripsody *com a* performance *i autoretrat: Cathy Berberian i el* camp

Poc abans de morir, Roberto Zamarin havia fet un parell d'encàrrecs més per a Berberian. Després de la partitura per a *Stripsody*, el dibuixant va dissenyar un paper de carta i una targeta de visita amb el nom i l'adreça de la compositora. En tots dos casos, la tipografia es combinava amb una il·lustració del perfil de la cara de l'artista. L'estètica de tots dos elements era una barreja impossible d'estils a mig camí entre el rococó, el pop i la psicodèlia. Tot i que aquest disseny rocambolesc feia que les dades personals de Berberian resultessin un xic difícils de llegir, la proposta gràfica de Zamarin capturava a la perfecció el temperament de la compositora. «Pel que fa a l'atractiu, sobre l'escenari *soc més jo*», explicava Berberian en una entrevista concedida a la ràdio holandesa KRO el 1979. «En la vida privada m'abstinc de mostrar qui soc realment. Ho he de fer perquè soc més gran que la vida, la meva naturalesa és més gran que la vida. Soc exagerada en tot. La meva ment és excèntrica i tinc una manera estranya de fer els meus propis acudits».[32]

Segons el relat que ofereix Cristina Berio al documental *Music is the air I breathe* (1994), no va ser fins després de divorciar-se de Luciano Berio, el 1964, que Berberian «va estendre definitivament les ales i va començar la seva pròpia carrera, alliberant tota la seva creativitat».[33] *Stripsody* va ser

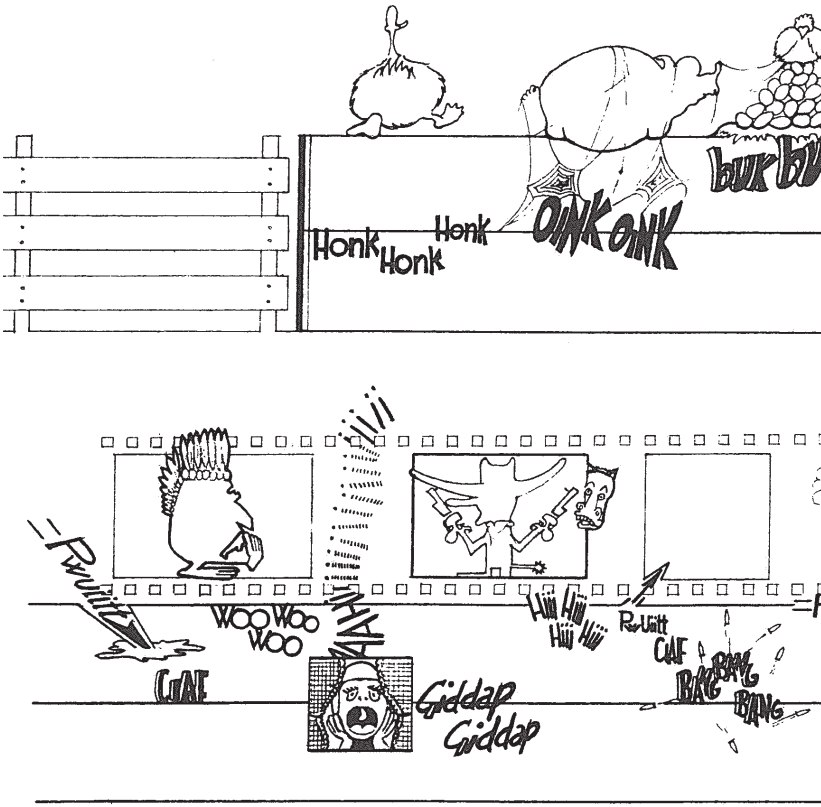
un dels primers fruits d'aquesta nova etapa marcada per la independència i l'autoafirmació tant en l'àmbit personal com en l'artístic. Va ser aleshores que Berberian va decidir canviar radicalment d'imatge. Els seus cabells van passar de negres a un ros platí rutilant, i ella mateixa es va ocupar de dissenyar i confeccionar bona part del seu vestuari. *Stripsody*, per a la qual va crear un vestit d'escena estampat amb grans ales de papallona, es va convertir en la seva targeta de visita musical i en una mena d'autoretrat vivent de l'artista. Cathy Berberian era *Stripsody*; *Stripsody* era Cathy Berberian. La revista *Newsweek* la va batejar aleshores com «la Callas de l'avantguarda»[34] i, després d'un espaterrant concert al Carnegie Hall, un periodista del diari *World Journal Tribune* va assegurar que l'única cosa que no havia demostrat Berberian sobre l'escenari havia estat «la seva capacitat per pujar dalt d'un elefant». A menys, afegia, «que es tractés de simple modèstia per part seva».[35]

Amb elefant o sense, la nova imatge que Berberian havia creat per a si mateixa s'ajustava de manera precisa a l'estètica *camp*, sobre la qual Susan Sontag havia escrit un parell d'anys abans a *Notes On Camp* (Apunts sobre el *camp*, 1964). El *camp*, un concepte més o menys proper però no del tot equivalent al *kitsch*,[36] comparteix alguns aspectes de l'esteticisme d'Oscar Wilde (a qui Sontag dedicava el seu article i de qui incloïa diverses citacions), i fa referència a les manifestacions artístiques que es caracteritzen per la tendència a «l'exageració, l'*off*, l'essència impròpia de les coses». El segell del *camp* «és l'esperit d'extravagància».[37] No obstant això, la música de concert, assenyalava Sontag, «ben poques vegades és *camp* perquè no ofereix oportunitats per al contrast entre un contingut absurd o extravagant i una forma rica…».[38] Cal pensar que si Sontag hagués estat entre el públic el dia que Berberian va posar cap per avall el Carnegie Hall (dos anys després de la publicació del seu assaig), l'escriptora no hauria tornat a escriure el mateix.

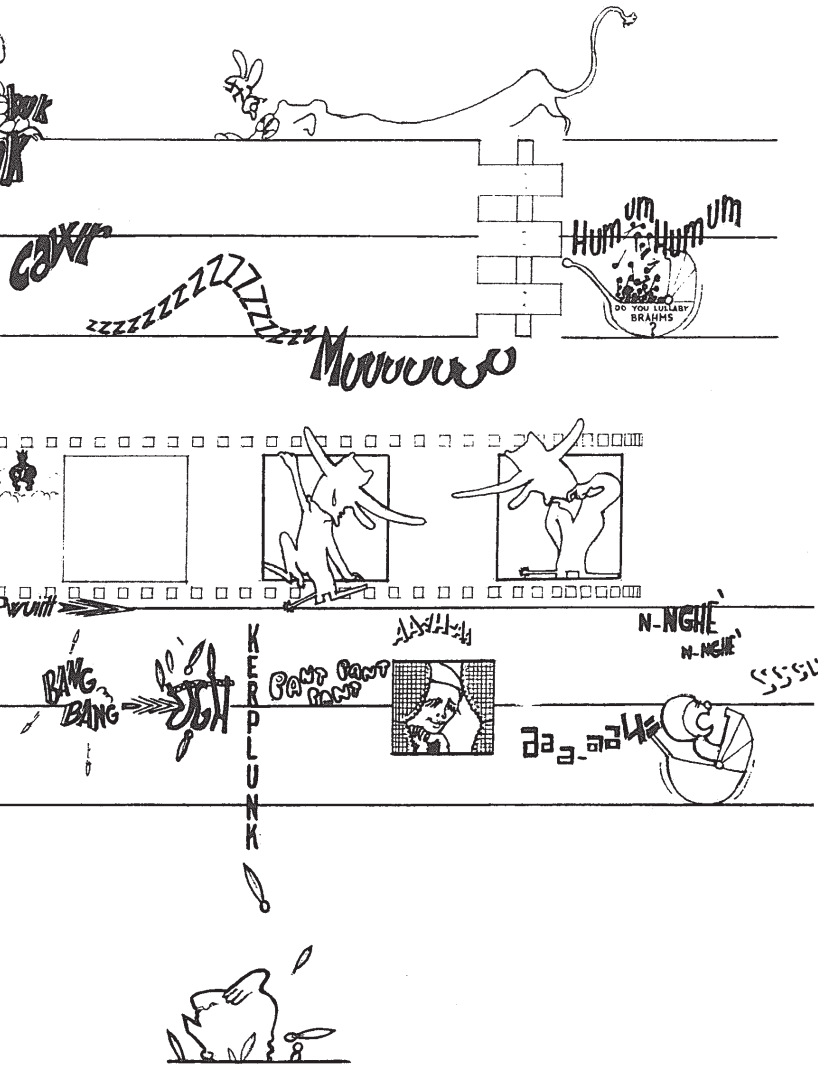
El repertori d'aquell concert, celebrat el 25 d'octubre de 1966, va incloure, entre altres peces, *Aria*, de Cage; *Phonèmes pour Cathy*, d'Henri Pousseur; *Sequenza III*, de Luciano Berio, i *Stripsody*, les quatre composicions que Berberian havia

Stripsody. Il·lustració d'Eugenio Carmi sobre
la interpretació vocal de Cathy Berberian. 1966.

Cathy Berberian. Fotografia amb autògraf. c.1966-68
(Col·lecció Cathy Berberian de The Paul Sacher Foundation, Basilea)



Pàgina de la partitura *Stripsody* per a soprano.
Cathy Berberian. Editorial Edition Peters, 1966.


Hum um Hum um
DO YOU LULLABY BRAHMS
zzzzzzzzzzzzzzzz
Mmmmmmmo
BANG BANG
KERPLUNK
PANT PANT PANT
N-NGHE'
N-NGHE'

Cathy Berberian i John Cage. Fotografia: Earle Brown, 1958, (The Paul Sacher Foundation, Basilea).

Portada del vinil *Beatles Aria*. Cathy Berberian. Sello Polydor. 1967. Autor de la il·lustració desconegut.

Portada del vinil *Luciano Berio, Cathy Berberian / The London Sinfonietta: Recital I (For Cathy)*. RCA Red Seal (1973).

presentat uns mesos abans al Festival Pro Musica Nova de Bremen. L'autèntica sorpresa, tanmateix, va ser quan, per problemes tècnics, la composició *Circles*, de Berio, no es va poder interpretar i Berberian va anunciar que substituiria la peça del seu exmarit per una «selecció de música contemporània en el sentit en què l'entenen els discjòqueis d'avui».[39] El que va sonar a continuació van ser les cançons *Michelle*, *Ticket to ride* i *Yesterday* dels Beatles, interpretades en clau d'àries barroques i altres estils històrics. Aquests i altres èxits de la banda de Liverpool (de la qual Berberian es declarava una fan acèrrima) passarien a formar part del seu repertori habitual, i compartirien espai amb obres d'avantguarda i composicions de Claudio Monteverdi, Henry Purcell, Maurice Ravel, Claude Debussy, Kurt Weill o Igor Stravinsky.

Servint-se d'una provocativa posada en tensió entre el que era popular i el que era sofisticat, entre la lleugeresa i la serietat, Berberian va convertir l'escenari en un espai fulgurant de performativitat *camp* on el *com* era tan o més important que el *què*. Per dir-ho en les paraules que Sontag utilitza en la seva cinquena nota sobre el *camp*, Berberian donava curs a «la superfície sensual i l'estil a costa del contingut».[40] Després de revisar en clau irònica l'antic format del recital, l'artista va començar a potenciar l'expressivitat teatral del gest i a buscar més interacció amb el públic, i així va crear un ambient informal i proper completament diferent del de la sala de concerts tradicional. Les escenografies i el vestuari d'estil *fin de siècle* van ser dos elements centrals en aquests concerts, i fins i tot el famós escenògraf i modista Romain de Tirtoff, més conegut com a Erté, va dissenyar un vestit perquè Berberian el lluís en el recital *À la recherche de la musique perdue. From Monteverdi to the Beatles* i *Second Hand Songs* van ser els altres dos programes temàtics en forma de recital que Berberian va presentar arreu del món fins poc abans de la seva mort.

En tot cas, *Stripsody* va continuar sent la principal carta de presentació musical de Berberian, i la dimensió performàtica de la peça va seguir evolucionant gràcies a la seva presentació continuada sobre l'escenari i la interacció creixent de l'autora amb el públic. Igual que les seves versions dels Beatles i els

seus recitals d'estètica *art nouveau*, el debut de Berberian com a compositora i *performer* també es pot considerar, i s'ha de considerar, un artefacte *camp* en tota regla. Si, com escriu Sontag, el *camp* «és la glorificació del personatge» i «el que valora la mirada *camp* és la unitat, la força de la persona»,[41] l'autoretrat onomatopeic de Berberian encaixava de manera precisa en la definició. *Stripsody* també resulta indiscutiblement *camp* per la seva «manca de gravetat»,[42] per la seva capacitat per «destronar la serietat» i per la seva «visió còmica del món».[43] *Stripsody* és *camp*, en definitiva, per la seva manera *antiapocalíptica* d'interpel·lar i incorporar les formes i els productes de la cultura de masses, «sense fer distincions entre l'objecte únic i l'objecte de producció massiva».[44] El rapsòdic collage comicomusical de Berberian, fet de gestos vocals i vinyetes cantades, de fragments de cançons dels Beatles, d'àries de Verdi, de crits de Tarzan i de referències a pel·lícules de l'oest, actualitzava aquella «equivalència de tots els objectes» promulgada per Oscar Wilde que Sontag havia identificat com el naixement de l'«*esprit* democràtic del *camp*».[45]

Ara bé, la *performance camp* definitiva i apoteòsica de Berberian hauria estat aquella versió de *La Internacional* cantada a l'estil de Marilyn Monroe que tenia previst interpretar a la televisió per commemorar el centenari de la mort de Karl Marx. Resulta irresistible imaginar la reacció que la cançó hauria causat entre els *apocalíptics* i els *integrats* situats a un costat i a l'altre del pensament marxista. Desgraciadament, la sobtada mort de Berberian el dia abans de l'actuació es va interposar entre l'artista i el que potser hauria estat la seva consagració definitiva com a compositora-cantant-*performer*. Des d'aquell dia del 1983, l'himne del partit comunista entonat com el cèlebre *Happy birthday (Mr. President)* que Monroe va dedicar a Kennedy el 1962 ressona silenciosament en l'èter de la història que no s'ha esdevingut invocant un espectre *camp* (im)possible de Marx. Com un exquisit acudit hauntològic *à la Berberian* que faria xalar Jacques Derrida, aquella cançó que mai va ser convida a imaginar una línia de temps alternativa en què Berberian hauria continuat transgredint les normes de la música seriosa, explorant «noves maneres de ser» per a la veu

i escandalitzant la vella guàrdia de la vocalitat. Potser aquesta versió espectral de *La Internacional* també es pot entendre, al cap i a la fi, com l'himne *camp* perfecte del «comunisme àcid» que, poc abans de llevar-se la vida, Mark Fisher havia començat a apuntar en la introducció inacabada del que havia de ser el seu proper llibre. Un himne que no seria ni apocalíptic ni integrat, que no cauria cap al costat de la tragèdia ni de la farsa, sinó que convidaria a pensar, com suggereix Michel Foucault a *Remarks on Marx*, «un moviment cap a alguna cosa radicalment *altra*».[46]

EL LABORATORI CATHY [9]

Umberto Eco

Provem d'imaginar-nos dues situacions musicals. La primera es caracteritza per la presència d'un piano. Les notes, per dir-ho d'alguna manera, ja hi són, són les de l'escala temperada. I els timbres possibles, també —ben mirat, és un piano, no un fagot, i a tot estirar es pot jugar amb el pedal.

Per a la segona situació, imaginem-nos un estudi de gravació de música *rock*. Aquí podem fer servir música anterior, fer collages amb gravacions existents, distorsionar o filtrar sons, sintetitzar-ne d'altres, produir sorolls, parlar de manera amelòdica sobre una base rítmica, a l'estil del *rap*, o recórrer, com fan certs discjòqueis, a l'*scratch*, és a dir, fer girar manualment el plat del tocadiscos fregant el disc endavant i endarrere amb l'agulla, cosa que farà grinyolar el vinil.

És ben sabut que gran part d'aquestes tècniques del *rock* deriven d'experiments de música culta, tot i que de vegades ha passat el contrari —no oblidem que la Cathy va ser la primera cantant «culta» que va reinterpretar els Beatles. Però la qüestió és que, gràcies a la nova tecnologia, durant les últimes dècades certament s'han produït una sèrie de canvis profunds en la nostra concepció del so.

Si la contraposició és aquesta, a quina banda hem de situar Cathy Berberian, ésser humà amb la seva veu desarmada?

Crec que la grandesa de la Cathy es pot comprendre observant avui, *a posteriori*, que des de finals dels anys cinquanta, amb la seva veu natural i nua, la cantant va anticipar la sonoritat del futur.

El continu musical és vast, infinit; es pot segmentar a partir de diverses escales, i no hi ha regles per definir les fronteres entre so i soroll. El piano, per tornar a la contraposició inicial, ens ofereix un continu musical interpretat i domesticat —i ha de ser una domesticació meravellosa, si ens ha donat tanta música, de Beethoven a Ravel. La veu humana, la dels cantants d'òpera —o de cançons populars modernes— s'adequava a aquesta domesticació.

La Cathy va anar més enllà. Va convertir la seva veu en un laboratori. Però avui dia qui produeix sons en un laboratori ho fa inspirat per la tecnologia d'avantguarda. Certament, la Cathy tenia l'experiència dels primers laboratoris de música electrònica, però no n'hi havia prou. Ella no partia d'experiències ni de suposicions tecnològiques. Partia d'un amor nou per la vocalitat. D'una confiança gairebé religiosa —disfressada d'instint lúdic— en les possibilitats de la veu humana. Partia d'una avidesa insaciable per un so que encara no existia.

En aquest sentit, va ser una veu —permeteu-me que no faci servir la categoria habitual de «cantant» o les divisions tradicionals de registre— que no va «executar» mai, sinó que sempre va inventar i compondre. En aquest sentit, i espero que la comparació no sigui irrespectuosa, la Cathy no entrava en la categoria del piano, sinó en la de la sala de gravació de *rock*, on no es reprodueix una música ja existent, sinó que es compon, es dissenyen nous espais sonors.

En aquest sentit, tot i que de tant en tant escolto alguna veu que vol considerar-se'n deixebla, ella no va crear escola, ni hauria pogut fer-ho. Sempre va ser única.

Per un temps massa breu. Però tota ascensió a l'impossible té un preu.

LA NOVA VOCALITAT EN L'ÒPERA CONTEMPORÀNIA[19]

Cathy Berberian

Què és aquesta cosa anomenada «nova vocalitat» que sembla tan amenaçadora per a la vella guàrdia? És aquella veu que té una gamma infinita d'estils vocals a la seva disposició, que comprèn la història de la música, així com aspectes del so mateix; marginal, potser, en comparació amb la música, però fonamental per als éssers humans. A diferència d'un instrument, que es pot tancar o desar a la seva funda després de fer-lo servir, la veu és més que un instrument, precisament perquè no se separa mai del seu intèrpret. Es presta contínuament a les innombrables tasques de la nostra vida quotidiana: discuteix amb el carnisser per un rostit, xiuxiueja paraules dolces en la intimitat, crida insults a l'àrbitre, pregunta com es va a la plaça de la Caritat, etc. A més, la veu s'expressa amb «sorolls» comunicatius, com els sanglots, els sospirs, els espetecs amb la llengua, els crits, els gemecs, els refilets, les rialles. D'altra banda, la veu és capaç de diversos tipus d'emissió vocal, entre els quals n'hi ha dos que avui dia es continuen considerant injustament il·legítims, malgrat que han deixat empremta en compositors decididament seriosos com Schönberg, Debussy, Ravel, Bartók, etc.: ens referim als que es vinculen al *jazz* i al folklore. Aquests també són un reflex de la nostra societat: la música folklòrica ens parla de les nostres arrels, i el *jazz* expressa les «*fleurs du mal du siècle*».

Crec que un cantant modern ha de ser sensible i receptiu, encara que sigui de manera empírica, a aquests aspectes diversos de la vocalitat; ha d'aïllar-los del context dels condicionaments lingüístics i desenvolupar-los com a maneres de ser de la veu: cap a una integració musical i de possibilitats i actituds vocals encara sense catalogar «oficialment» per l'experiència musical i que tanta importància sembla que adquireixen ara en el desenvolupament d'una «nova vocalitat». —Nova fins a cert punt (tot s'ha de dir), com ja hem vist en traçar l'arbre genealògic.— Els elements que constitueixen la «nova vocalitat» existeixen des de temps immemorials: el que és nou és

la justificació i la necessitat musical d'aquests. No voldria que se'm mal interpretés: la nova vocalitat no es basa en absolut en un repertori d'efectes vocals més o menys inèdits que el compositor es pot inventar i el cantant es presta a regurgitar, sinó més aviat en la capacitat d'utilitzar la veu en tots els aspectes del procés vocal que puguin integrar-se flexiblement, com s'integren les faccions i les expressions d'un rostre.

Arribats a aquest punt, sorgeix la pregunta de sempre: però quina relació tenen amb la música, aquestes experiències sonores? Un pintor contemporani com Dubuffet utilitza materials que no tenen res a veure amb l'oli, la pintura al tremp o les aquarel·les clàssiques quan se serveix d'ales de papallona, esponges, pèls de barba i les incrustacions residuals de les calderes. Què pot quedar més lluny de Miquel Àngel i, tanmateix, més a prop dels objectes amb què estem en contacte cada dia? Al capítol de les sirenes d'*Ulisses*, Joyce introdueix l'element del soroll a través de l'onomatopeia. El text esdevé la sonorització verbal d'una escena en un lloc públic, una mena de gravació. De fet, en aquesta «gravació» literària es va basar un dels projectes més bells que s'han fet en l'àmbit de la música electrònica: *Thema (Omaggio a Joyce)*, de Berio. He de constatar, aquí, que les tècniques de gravació i muntatge han tingut un paper fonamental en la música vocal. El fet que amb un magnetòfon es puguin gravar un o diversos sons, aïllar-los del context original, escoltar-los tots sols, com a sons, i llavors modificar-los i combinar-los amb altres elements sonors pertanyents a altres contextos ha portat el músic —i també el cantant— a poder escoltar, d'una manera diferent, la realitat i tots els fets sonors que normalment se'ns escapen perquè són absorbits i queden desdibuixats per l'acció que els produeix i l'experiència que els provoca. Per comprendre la nova vocalitat, és essencial establir que l'art ha de reflectir i expressar la seva pròpia època i, tanmateix, també s'ha de referir al passat, assumir el pes de la història —com enveja, la meva filla, els nens nascuts fa segles, perquè tenien menys història per estudiar!— i, mentre aparentment crea una ruptura, ha d'oferir una continuïtat que pertanyi a l'actualitat i que, al mateix temps, deixi oberta la porta al futur.

Una altra funció de la gravació és documentar els fets sonors, les interpretacions que al seu moment es van considerar

perfectes en termes estilístics i de tradició, però que ara el despietat testimoni del disc revela com a sobrevalorades. La interpretació segueix l'evolució de la societat. També al teatre, el que fa quaranta anys es considerava una interpretació brillant avui ens sembla un producte d'una artificiositat insuportable. Diria que l'augment de la difusió de formes artístiques, la velocitat amb què aquestes es consumeixen i són absorbides per la cultura —no necessàriament l'*haute culture*— o la proliferació de mitjans d'entreteniment per a les masses fins a volums mai coneguts fins ara, tot això fa no tan sols essencial, sinó també saludable, l'evolució de la interpretació. Tenir una tradició és tan important com tenir una mare i un pare per poder néixer, però sempre arriba el moment inevitable en què cal abandonar la seguretat de l'antiga vida per poder-ne crear una de nova. En tot cas, la paraula *tradició* també és una trampa. I, si no, penseu, per exemple, que la tradició del recital és relativament nova. Liszt va ser un dels primers virtuosos a oferir una vetllada únicament amb piano. Els recitals per a veu van arribar molt més tard: van ser precedits durant anys per aquelles espantoses vetllades «tradicionals» que reunien els famosos cavalls dansaires de Viena, Anna Pavlova, Enrico Caruso, acròbates nans i un moviment simfònic. Arribats a cert punt, algú va assumir la responsabilitat de «trencar» amb la vetllada popurri a favor del recital, i d'aquesta manera va néixer una tradició. Però una tradició és sempre un artefacte, i quan es converteix només en un fòssil legitimat —fixeu-vos en les sales mig buides, testimonis eloqüents del procés de momificació—, aleshores ha de deixar espai a la «nova» tradició. En aquest sentit, la nova vocalitat no fa referència només a la música contemporània, sinó també a la nova manera d'abordar la música tradicional aprofitant les experiències sonores del passat i combinant-les amb la sensibilitat actual —i un pressentiment del demà.

Per això, un cantant, avui dia, ja no pot ser només un cantant. Ara els confins de la interpretació, igual que els de les arts, ja no es poden definir amb claredat, i els executors d'un camp violen el territori dels altres. Brecht i Weill exigien actors que sabessin cantar, Schönberg volia cantants que sabessin actuar. La nova vocalitat proposa cantants que sàpiguen recitar,

cantar, ballar, fer mímica, improvisar: en altres paraules, colpir la vista a més de l'oïda. Proposa l'artista com un fet global, igual que la veu forma part del cos que viu, actua i reacciona. Per això, tant en el recital com en el concert, hi ha d'haver aquesta part d'elements teatrals inherents al context musical com una alternativa gestual que la música dona als estímuls invasors i desordenats d'una civilització de la visió i de l'acció.

VAIG TRAVESSAR LA LLARGA LLORIGUERA CAP AL MERAVELLÓS MÓN DE LA MÚSICA [1]

Vaig travessar la llarga lloriguera cap al meravellós món de la música quan tenia més o menys set anys. Vaig trobar un munt de discos de 78 revolucions en un Victrola (quina paraula més antiquada, oi?) no usat, i el primer que recordo, i a més amb molta claredat, és la veu de Tito Schipa cantant la cavatina d'*El barber de Sevilla*. M'hi vaig quedar enganxada! A partir de llavors, la música va ser per a mi sobretot cantar, i al començament, sobretot òpera. Més o menys en aquella mateixa època em vaig prometre en secret que seria cantant.

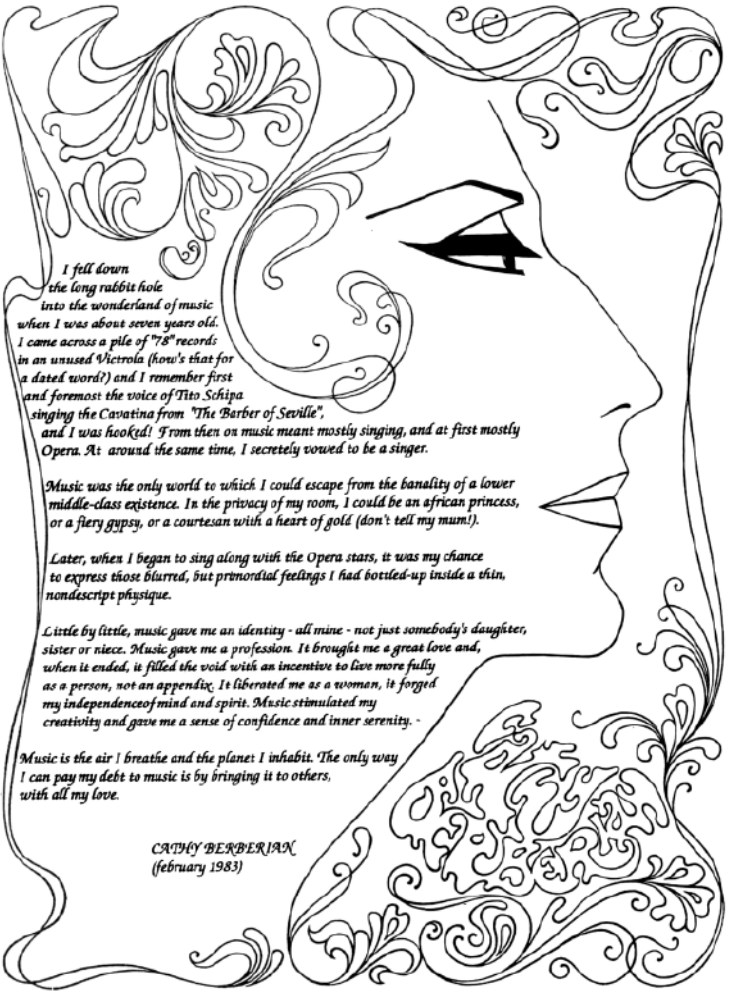
La música era l'únic món al qual podia escapar-me de la banalitat d'una existència de classe mitjana-baixa. En la intimitat de la meva habitació, podia ser una princesa africana o una gitana passional, o bé una cortesana amb un cor d'or (no ho digueu a la meva mare!).

Més endavant, quan vaig començar a cantar amb estrelles de l'òpera, vaig tenir l'oportunitat d'expressar aquells sentiments imprecisos però fonamentals que havia reprimit dins d'un físic dèbil i anodí.

De mica en mica, la música em va donar una identitat —tota meva—: ja no era només la filla, la germana o la neboda d'algú. La música em va donar una professió. Em va portar un gran amor i, quan aquest amor es va acabar, va omplir-ne el buit amb l'al·licient de viure més plenament com a persona, no com un simple apèndix. Em va alliberar com a dona, va forjar la meva independència mental i d'esperit. La música va estimular la meva creativitat i em va donar confiança i serenitat interior.

La música és l'aire que respiro i el planeta que habito. L'única manera que tinc de pagar el meu deute amb la música és fer-la arribar als altres amb tot el meu amor.

Cathy Berberian
Febrer de 1983



I fell down
the long rabbit hole
into the wonderland of music
when I was about seven years old.
I came across a pile of "78" records
in an unused Victrola (how's that for
a dated word?) and I remember first
and foremost the voice of Tito Schipa
singing the Cavatina from "The Barber of Seville",
and I was hooked! From then on music meant mostly singing, and at first mostly
Opera. At around the same time, I secretely vowed to be a singer.

Music was the only world to which I could escape from the banality of a lower
middle-class existence. In the privacy of my room, I could be an african princess,
or a fiery gypsy, or a courtesan with a heart of gold (don't tell my mum!).

Later, when I began to sing along with the Opera stars, it was my chance
to express those blurred, but primordial feelings I had bottled-up inside a thin,
nondescript physique.

Little by little, music gave me an identity - all mine - not just somebody's daughter,
sister or niece. Music gave me a profession. It brought me a great love and,
when it ended, it filled the void with an incentive to live more fully
as a person, not an appendix. It liberated me as a woman, it forged
my independence of mind and spirit. Music stimulated my
creativity and gave me a sense of confidence and inner serenity. -

Music is the air I breathe and the planet I inhabit. The only way
I can pay my debt to music is by bringing it to others,
with all my love.

CATHY BERBERIAN
(february 1983)

Il·lustració: Roberto Zamarin.
Per cortesia de Cristina Berio.

1. Cathy Berberian: «I Fell Down the Long Rabbit Hole into the Wonderland of Music». *Symphonia. Tesori Musicali della Radio Svizzera Italiana*, núm. 30 (1993).

2. Marie Christine Vila: *Cathy Berberian. Cant'actrice* (Fayard, 2022), p. 30.

3. Charles Amirkhanian: «Interview and music with American mezzo-soprano Cathy Berberian on KPFA's Ode to Gravity», 1972, https://archive.org/details/CBerberianOTG.

4. Angela Ida De Benedictis / Nicola Scaldaferri: *Tema e vari[e]azioni: Cathy Berberian o una voce come prisma*. Catàleg de l'exposició *Il corpo della voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos*. Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2019, p. 212.

5. L'Studio di Fonologia Musicale de la RAI a Milà va ser inaugurat el 1955 per iniciativa de Luciano Berio i Bruno Maderna. El laboratori, dedicat a la recerca i l'experimentació sonora, seguia l'exemple d'altres centres europeus especialitzats en música concreta i electroacústica, com el Groupe de Recherches Musicales de París i l'Studio für Elektronische Musik des WDR a Colònia.

6. Si bé el rol d'Umberto Eco va ser fonamental en aquest projecte, són diverses les fonts que reivindiquen l'important paper que Berberian va tenir en el procés de familiarització de Berio amb la llengua anglesa i amb l'obra de James Joyce. Així, Hannah Bosma assenyala la poca atenció que històricament les anàlisis musicològiques han prestat a la contribució intel·lectual de Berberian al projecte, i el fet que, en general, s'ha tendit a minimitzar la importància del seu coneixement de l'obra de Joyce. Vegeu Hannah Bosma: «Thema (Omaggio a Joyce). A Listening Experience as Homage to Cathy Berberian», a *Cathy Berberian. Pioneer of Contemporary Vocality* (Routledge, 2014), p. 97-117. En aquest mateix sentit, Angela Ida De Benedictis manifesta que Berberian va deixar inacabada una composició inspirada en el llibre *Finnegans Wake*, de Joyce, que s'havia de titular *Awake and Read Joyce*. Vegeu Angela Ida De Benedictis: «Avec la profonde légèreté d'une ironie sérieuse: Cathy Berberian "compositrice"», a *Les silences de la musique. Écrire l'histoire des compositrices* (Slatkine, 2024), p. 54.

7. Silvia Masi: «"Cantare il gesto vocale": Cathy Berberian tra onomatopea e fonosimbolismo», a *Rimediare, performare, intermediare. Il corpo sonoro della scrittura*, Prismes (2023), Università degli Studi Roma Tre, p. 141.

8. David Osmond-Smith: «The tenth oscillator: The work of Cathy Berberian 1958-1966», a *Cathy Berberian. Pioneer of Contemporary Vocality* (Routledge, 2014), p. 23.

9. Umberto Eco: «Il laboratorio Cathy», a *Symphonia. Tesori Musicali della Radio Svizzera Italiana*, núm. 30 (1993), p. 9.

10. Tal com indica Cage a la partitura d'*Aria*, la peça es pot interpretar de manera independent o simultàniament amb la seva peça *Fontana Mix* (1958), aquesta sí, creada a l'Studio di Fonologia, o la seva altra composició *Concert for Piano and Orchestra* (1957-1958).

11. Osmond-Smith també atribueix a Berberian la selecció d'alguns dels textos que Cage va incloure a la peça. No obstant això, el compositor no va esmentar l'origen dels textos, i algunes fonts són difícils de localitzar. Sí que es

reconeixen, tanmateix, les citacions en anglès del Mestre Eckhart, els textos del qual Cage coneixia almenys des dels anys quaranta. David Osmond-Smith: «The tenth oscillator: The work of Cathy Berberian 1958-1966», *op. cit*., p. 23.

12. Angela Ida De Benedictis parla de la traducció, per part de Berberian i Roberto Sanesi, d'aquest assaig, una de les primeres introduccions exhaustives al món de James Joyce publicades en italià. Vegeu Angela Ida De Benedictis: «Avec la profonde légèreté d'une ironie sérieuse: Cathy Berberian "compositrice"», *op. cit*., p. 59.

13. A partir del testimoni del germà de Cathy Berberian, Marie Christine Vila situa l'origen de la seva passió pels còmics en la infantesa. El seu pare, recorda Eddie Berberian, es dedicava al fotogravat, i els feia copiar, a la seva germana i a ell, les vinyetes que portava a casa de la feina per ensenyar-los a dibuixar. Segons aquest relat, aleshores les onomatopeies ja eren per a Cathy Berberian una «joguina sonora particularment divertida». Marie Christine Vila, *op. cit*., p. 174-175.

14. Bálint András Varga: *From Boulanger to Stockhausen. Interviews and a memoir* (University of Rochester Press, 2013), p. 163. Cal recordar, en relació amb l'observació d'Eco, que un parell d'anys abans el semiòleg havia publicat el seu assaig *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, 1962). En aquell text, Eco reclamava, en un sentit similar al que proposarien Roland Barthes a *La mort de l'auteur* (La mort de l'autor, 1967) o Foucault a *Qu'est-ce qu'un auteur?* (Què és un autor?, 1969), una obra en moviment i destacava la importància d'un receptor actiu.

15. La paraula *rapsòdia* prové del grec antic *rhapsōidía* (ῥαψῳδία), substantiu format a partir de *rhaptein* (acoblar) i *aidein* (cançó). Així doncs, *rapsòdia* significa, literalment, «cançó acoblada» o «cançó encadenada».

16. Umberto Eco: *Apocalípticos e integrados* (Lumen, 1984), p. 24, 32.

17. Citat per Kate Meehan a «Not Just a Pretty Voice: Cathy Berberian as Collaborator, Composer and Creator», a *Cathy Berberian. Pioneer of Contemporary Vocality* (Routledge, 2014), p. 198.

18. Marie Christine Vila, *op. cit*., p. 179. L'estudi «Analyse structurale de la *Stripsody* de Cathy Berberian», signat per René Lindekens, va ser publicat en el fascicle de la revista *Communications* de 1974 «La bande dessinée et son discours». Al principi del text, l'autor adverteix: «El nostre enfocament és estructural, en la tradició hjelmsleviana i greimasiana. Això vol dir, des de bon començament, que pretenem aplicar al "text" de Cathy Berberian principis analítics la validesa dels quals semblarà qüestionable a tots els qui, en semiòtica, creuen —erròniament, en la nostra opinió— que la glossemàtica ha fet fallida i/o que, a més, l'estructuralisme mateix és una vella lluna, vagament neoplatònica, quan no s'assimila més simplement a la subversió ideològica, sense poder especificar quina ideologia és aquesta…».

19. Cathy Berberian: «La nuova vocalita nell'opera contemporanea», a *Symphonia. Tesori Musicali della Radio Svizzera Italiana*, num. 30 (1993), p. 10.

20. La noció d'«accident de la veu» és analitzada per Peter Szendy i Laura Odello al seu llibre recent *La voix, par ailleurs. Ventriloquie, bégaiement et*

autres accidents (Les Éditions de Minuit, 2023). Si bé Berberian no apareix a l'assaig, sí que hi apareixen altres artistes de la veu, com Ghérasim Luca o Carmelo Bene. Bene, Berberian i Demetrio Stratos van ser els tres protagonistes de l'exposició esmentada més amunt *ll corpo della voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos*.

21. Cathy Berberian, art. cit., p. 10.

22. Vegeu Angela Ida De Benedictis: *op. cit*., p. 60. Cal destacar, en relació amb la recerca sobre la gènesi de *Stripsody*, el rigorós estudi fet per Giovanni Cestino en la seva tesi *«When she looks at music»: l'approccio performativo di Cathy Berberian attraverso lo studio delle sue partiture*, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali (2013-2014).

23. Umberto Eco: «Preludio a *Stripsody*». Inclòs a: *Eugenio Carmi. Una pittura di paesaggio?* (Giampaolo Prearo Editore, 1973), p. 58.

24. Eugenio Carmi: «Nulla succede per caso», a *Stripsody* (Nomos Edizioni, 2013), p. 49. En relació amb les paraules de Carmi, Giovanni Cestino assenyala la contradicció entre aquestes i un testimoni anterior en què el pintor esmenta una cinta que Berberian li hauria fet arribar posteriorment. Vegeu Giovanni Cestino: «*When she looks at music»: l'approccio performativo di Cathy Berberian attraverso lo studio delle sue partiture* (2014), p. 96. Aquesta altra versió dels fets indicaria que en el moment de la trobada entre tots dos la peça encara no havia estat enregistrada. En la seva tesi, Cestino fa una recerca filològica detallada de la peça i proposa una possible cronologia de l'intercanvi creatiu entre Berberian i Carmi. Ni l'aproximació filològica ni l'establiment d'una cronologia exacta de la peça no formen part de l'objectiu d'aquest text ni de l'exposició que acompanya. L'objectiu és, en tots dos casos, contextualitzar *Stripsody* dins de l'ecosistema cultural de la seva època i posar de manifest la influència del cercle social i artístic de Berberian en la gènesi de l'obra.

25. Giovanni Cestino, ibíd., p. 111.

26. És important assenyalar, tanmateix, que Berberian no va fer servir mai la partitura de Zamarin en les interpretacions en directe de *Stripsody*. En els seus concerts, l'autora utilitzava una versió manuscrita pròpia sobre la qual va continuar treballant al llarg dels anys. Mentre que la partitura publicada a Edition Peters servia com a notació oficial de la peça i oferia una garantia de propietat intel·lectual, aquesta altra versió privada mostrava els canvis que hi introduïa Berberian a partir de les successives presentacions en directe de l'obra. És en aquest sentit que aquest registre permet identificar l'evolució performativa de la peça.

27. Conversa personal amb Cristina Berio mantinguda el 10 de febrer de 2025.

28. Cathy Berberian: *Stripsody. Solo voce* (Peters Edition, 1967), p. 2.

29. Robert Benayoun: *Vroom Tchack Zowie. Le ballon dans la bande dessinée* (André Balland, 1968), p. 10.

30. Resulta oportú esmentar aquí que La Rocca i Balestrini van ser protagonistes de les exposicions respectives *Le mie parole* (2017) i *La violència il·lustrada* (2021), totes dues organitzades per La Virreina Centre de la Imatge. Com s'explicarà tot seguit, hi ha, a més, una coincidència interessant

en relació amb la militància política de Balestrini i Zamarin. Si el primer va ser l'encarregat del disseny, la maquetació i la impressió del diari *Potere Operaio*, el segon va desenvolupar unes funcions gairebé idèntiques a *Lotta Continua*, una altra de les principals publicacions d'ideologia operaista de l'època.

31. Roberto Zamarin: *Gasparazzo* (Samonà e Savelli, 1972), p. 3.

32. «Special Transcript: Cathy's Solo Talk Show», *op. cit*., p. 33.

33. Carrie de Swaan: *Music is the air I breathe* (VPRO, 1994) (documental).

34. *Newsweek*, 9 de novembre de 1966.

35. Alan Rich: *World Journal Tribune*. Citat a Marie Christine Vila: *op. cit*., p. 184.

36. Mark Booth apunta que, «a diferència del *kitsch*, el *camp* ni tan sols té bones intencions. Però, tot i que el *kitsch* no és mai intrínsecament *camp*, té una certa qualitat vergonyant que apel·la al sentit de l'humor *camp*». Citat a Anne Sivuoja-Kauppala: «Cathy Berberian's Notes on Camp», *op. cit*., p. 124. El text de Sivuoja-Kauppala ofereix una interessant i profunda anàlisi sobre Berberian i el *camp*.

37. Susan Sontag: «Notas sobre lo *camp*», a *Contra la interpretacion*, (Debolsillo, 2007), p. 355, 361.

38. Ibídem, p. 354.

39. Kate Meehan: «Beatles Arias: Cathy Berberian Sings The Beatles», *Cathy Berberian. Pioneer of Contemporary Vocality*, (Routledge, 2014), p. 169.

40. Susan Sontag: «Notas sobre lo *camp*», a *Contra la interpretación*, (Debolsillo, 2007), p. 354.

41. Ibídem, p. 364.

42. Ibídem, p. 358.

43. Ibídem, p. 367.

44. Ibídem, p. 368.

45. Ibídem.

46. Michel Foucault: *Remarks on Marx. Conversations with Duccio Trombadori*, p. 121. Citat a Mark Fisher: *K-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher* (Repeater, 2018), p. 767.

Paul Sacher Stiftung

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA

Barcelona Capital Cultural y Científica

Comissari: Arnau Horta

DL B 7596-2025

Escolteu el podcast
Cathy Berberian. Stripsody

La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona

Horari: de dimarts a diumenge
i festius, d'11 a 20 h
Entrada gratuïta

#CathyBerberian
@lavirreinaci
barcelona.cat/lavirreina