

Luciano Berio, 1925-2003

### **Canciones populares**

A los 77 años murió Luciano Berio, el 27 de mayo en Roma. Este gran compositor y valioso intelectual cumplió un rol peculiar y esencial en la vida musical del último medio siglo.

El papel histórico de Berio se puede empezar a discernir –pagando el precio de una esquematización– en el marco de la generación de Darmstadt. La designación de esa tanda de compositores europeos de música erudita deriva de los cursos de verano que, terminada la 2ª Guerra Mundial, se empezaron a realizar en aquella ciudad de Alemania Occidental. Algunos de ellos comparecieron a los cursos inicialmente como estudiantes, pero pronto, veinteañeros aun, figuraron también como docentes e imprimieron su personalidad a los cursos. Ellos fueron, al inicio y sobre todo, los italianos Bruno Maderna (1920-1973) y Luigi Nono (1924-1990), el francés Pierre Boulez (1925-2016) y el alemán Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Berio se integró un poco más tarde. La generación de Darmstadt radicalizó el trabajo que en la primera mitad del siglo había desarrollado la “nueva escuela de Viena” (Schoenberg, Berg y, especialmente, Anton von Webern). El principio de organización serial que los vieneses desarrollaron para organizar las alturas de sonido fue extendido por la generación de Darmstadt a otros parámetros musicales (duraciones, dinámica, timbres, formas de articulación e inclusive la macroforma de la composición). El resultado era una serie de comportamientos anti-intuitivos, con secuencias o aglomerados de notas, ritmos y gestos instrumentales que no partían de las costumbres ni de la comodidad física ni de la expresión convencional de emociones. Los nuevos mundos sonoros que se diseñaban estaban en relación con la música tonal habitual de la manera como el mundo físico relativista y cuántico se relacionaba con nuestras intuiciones conformadas por una vivencia y percepción en un entorno “newtoniano”: exigían una disposición radicalmente replanteada de parte de oyentes, intérpretes y creadores.

Los músicos de Darmstadt generaron enormes dosis de respeto como de rechazo. El rechazo fue (y es todavía) el esperable ante una propuesta inusual, exigente e intransigente (agravada muchas veces por la prédica verbal insolente y violenta de los compositores de Darmstadt). El respeto deriva del evidente rigor, de la enorme cuota de musicalidad exigida y demostrada por los compositores –el dominio de una complejidad que algunos años antes hubiera parecido sobrehumana–, por su originalidad y la enorme cantidad de cuestionamientos pertinentes que plantearon y de soluciones posibles que propusieron.

Cosas de la dinámica de grupos, cada uno de los compositores más notorios de Darmstadt tendió a asumir un perfil bien diferenciado, cubriendo entre ellos algunas facetas complementarias del espectro cultural de mediados del siglo. Las caricaturas serían más o menos así: Nono es el “militante de izquierda” (aunque todos ellos eran de izquierda), Stockhausen el “esotérico”, Boulez el racionalista cerebral.

Berio quedó como una especie de Umberto Eco musical. La vinculación está establecida en lo anecdótico: Berio fue el asesor musical y uno de los inspiradores de la principal tarjeta de presentación de Eco, su libro **Obra abierta** (1962), mientras que la más conocida obra electroacústica de Berio, **Thema (Omaggio a Joyce)** (1958) resultó de los intercambios con Eco sobre James Joyce. Eco se distinguió en el medio intelectual por la atención –poco habitual antes del posmodernismo– que prestaba a los medios y formas de comunicación de masas, y por la consideración fundamental que dispensaba al nivel semántico en la teoría semiótica. Lo mismo Berio en sus composiciones, quien, distinguiéndose de sus colegas de Darmstadt, siempre jugó con las expectativas generadas por el peso histórico de los instrumentos y el concepto de “género”, no para someterse a ellos a la manera de los tradicionalistas, sino para actuar dinámicamente, incorporando los grados de cercanía y de extrañamiento con respecto a esos referentes como un parámetro más del discurso, con una actitud *pop art*. Sus piezas están llenas de referentes populares: la emisión vocal lisa, no operística; elementos de bebop (**Laborintus II**) y de folclore (**Folk Songs, Coro, Voci**). Su primera obra publicada (1947) fue un ciclo de canciones en estilo popular italiano, muy convincentes en un ámbito al que sus colegas de Darmstadt estuvieron ajenos. Por esa razón Berio fue el único de esa tanda de compositores que llegó a tener un contacto directo con los Beatles (a pesar de que McCartney profesaba sobre todo su admiración por Stockhausen, que era el gurú del momento), y entre sus discípulos se contaron dos de los compositores de música erudita más swingueros surgidos en los últimos cuarenta años (el estadounidense Steve Reich y el holandés Louis Andriessen). Aun en un tratamiento muy alejado de la tradición tonal, su manera de tratar las alturas muchas veces propicia el anclaje del oyente en algunas notas de referencia muy claramente reconocibles, con un resultado bastante comfortable. Esos puentes con la tradición le permitieron lucir, entre otras cosas, como

un nuevo marco en el linaje de los “grandes orquestadores” que surgió con Berlioz y pareció interrumpirse con Stravinsky (espléndidos inventores de sonoridades de la generación de Berio, como Ligeti y Xenakis, se mueven en ámbitos tan nuevos que es más difícil integrarlos a ese continuo histórico). Berio ejerció esa pericia en una cantidad de espléndidas orquestaciones, transcripciones y relecturas de obras del pasado lejano (Monteverdi, Purcell, Bach, Boccherini, Mozart, Schubert, Brahms) o cercano (Mahler, Falla, Weill, Hindemith). Tendió a despreciar el enfoque musical sesentista –encarnado sobre todo por Cage– que tendía a poner mayor énfasis en el concepto que en la musicalidad propiamente dicha. Sus propias músicas son muy eufónicas, transmitiendo un disfrute voluptuoso con las sonoridades y procesos, sin que ese hedonismo sonoro haya implicado prescindir de un elevado grado de interés y exigencia intelectual. Las referencias “populares” se alternaron o, más frecuentemente, convivieron con la erudición (colaboraciones con, además de Eco, Italo Calvino y Edoardo Sanguinetti, y recurso a textos de e.e. cummings, Joyce, Neruda, Alberti, Machado, Proust, Brecht y muchos otros).

Su obra máxima es probablemente **Sinfonia** (1968). La obra cumple con las expectativas de duración, peso conceptual, densidad y forma general, de la sinfonía a partir de Beethoven. Pero agrega a la gran orquesta ocho voces microfónicas –el grupo vocal popular Swingle Singers– e instrumentos “de bar” (piano Rhodes, órgano Hammond, vibráfono). El tercer movimiento es una experiencia pluridimensional: se trata del tercer movimiento de la 2ª Sinfonía de Mahler (transcrita de principio a fin), al que el oyente se va acercando y apartando según ese eje mahleriano esté más o menos tapado por fragmentos musicales que van surgiendo, como comentarios o asociaciones (trozos más o menos reconocibles de obras preexistentes desde Bach hasta Stockhausen y el propio Berio, notoriamente Beethoven, Debussy, Ravel y Stravinsky). No hay una sola nota compuesta especialmente, son todos *objets trouvés*. La parte vocal tiene como eje un texto de Beckett, pero incluye una constelación compleja de asociaciones que comprenden sonidos guturales, pasajes de la música solfeados a la manera del método de Eslava, los “*dabadaba*” característicos de los Swingle Singers y pintadas estudiantiles parisinas del mayo del mismo año de composición de la obra. El segundo movimiento es un homenaje a Martin Luther King, asesinado también ese año, y la parte vocal está compuesta con los fonemas de su nombre.

Nacido en Oneglia (actual Imperia, en la costa ligure) en 1925, Berio se benefició de un entorno familiar y vecinal de músicos diletantes de excelente nivel, desarrollándose tempranamente como pianista y violinista. Ascendió prontamente los escalones de estudiante de elite, *enfant terrible* de Darmstadt y compositor “establecido” con cargos, títulos y premios en universidades e instituciones de diversos países de Europa y Estados Unidos. Asociado con Maderna y Nono en los estudios de la RAI, cumplió un papel fundamental en el desarrollo y promoción de la electroacústica en Italia. Un ciclo fundamental en su obra son sus 14 **Sequenzas** (1958-2002), cada una para un instrumento solista, proveyendo los intérpretes con obras virtuosísticas que son, varias de ellas, marcos en el desarrollo de la técnica y de los lenguajes asociados a esos mismos instrumentos. Fue un director espléndido, insuperable en la interpretación de sus propias obras (si se hubiera dedicado, a la manera de Boulez, a hacer una carrera como director “de repertorio”, quizá hubiera llegado a superar el ya enorme nivel de su colega). Su relación con la maravillosa cantante Cathy Berberian (1925-1983), su primera esposa, fue una de las interacciones de pareja más ricas de la historia de la música.

Queda mucho por procesar y absorber de sus obras de infinita riqueza y belleza, y sobre todo de su peculiar ubicación como interfaz entre mundos sonoros aparentemente incompatibles.

Guilherme de Alencar Pinto