

El lenguaje musical de Luciano Berio

por Juan María Solare (solare@surfeu.de)

El compositor italiano Luciano Berio (nacido en Oneglia el 24 de octubre de 1925, muerto en Roma el 27 de mayo del 2003) es uno de los más imaginativos exponentes de su generación. Durante los años '50 y '60 fue uno de los máximos representantes de la vanguardia oficial europea, junto a su compatriota **Luigi Nono**, al alemán **Karlheinz Stockhausen** y al francés **Pierre Boulez**. Si lograron sobresalir es porque por encima de su necesidad de novedad siempre estuvo la fuerza expresiva.

Gran parte de las obras de Berio ha surgido de una concepción estructuralista de la música, entendida como un lenguaje de gestos sonoros; es decir, de gestos cuyo material es el sonido. (Con "**estructuralismo**" me refiero aquí a una actitud intelectual que desconfía de aquellos resultados artísticos que no estén respaldados por una estructura justificable en términos de algún sistema.)

Los intereses artísticos de Berio se concentran en seis campos de atención: diversas lingüísticas, los medios electroacústicos, la voz humana, el virtuosismo solista, cierta crítica social y la adaptación de obras ajenas.

Debido a su interés en la lingüística, Berio ha examinado musicalmente diversos tipos de lenguaje:

- 1) Lenguajes verbales (como el italiano, el español o el inglés), en varias de sus numerosas obras vocales;
- 2) Lenguajes de la comunicación no verbal, en obras para solistas (ya sean cantantes, instrumentistas, actores o mimos);
- 3) Lenguajes musicales históricos, como -por ejemplo- el género tradicional del Concierto, típico del siglo XIX;
- 4) Lenguajes de las convenciones y rituales del teatro;
- 5) Lenguajes de sus propias obras anteriores: la "**Sequenza VI**" para viola sola (por ejemplo) fue tomada por Berio tal cual, le agregó un pequeño grupo de cámara, y así surgió "**Chemins II**". A su vez, tomó luego este resultado, agregó una orquesta y obtuvo "**Chemins III**". Berio, que compara este procedimiento con las capas de una cebolla, procedió así con varias de sus obras.

En estas indagaciones lingüísticas, Berio estuvo influido por determinados escritores italianos de su generación: **Umberto Eco**, **Italo Calvino** y **Eduardo Sanguineti**. Y la influencia no fue unidireccional: **Umberto Eco** la reconoce en el prólogo de *Opera aperta*.

En la década de los '50, Berio conoció los medios electroacústicos de producción musical. Junto con **Bruno Maderna** fundó en 1955 el estudio electrónico "Fonologia" en la Radio Italiana de Milán. De sus obras para cinta magnetofónica, "**Thema (Omaggio a Joyce)**" (1958) se transformó en un temprano clásico del género, compuesto a partir de una grabación (modificada electrónicamente) de la versátil soprano **Cathy Berberian** (1928-1983) leyendo textos del *Ulysses*.

La voz de **Cathy Berberían** es aprovechada también en otras obras sumamente individuales, escritas en torno a 1960, como el drama imaginario "*Visage*" (1961, con cinta magnetofónica), "*Epifanie*" (1959-61, revisada en 1965, para voz femenina y orquesta), "*Circles*" (1960) o "*Recital I for Cathy*" (1971). El matrimonio entre Berio y Berberían (desde 1950 al 66) selló una alianza artística sumamente fructífera para el arte vocal de su tiempo, culminando en la "*Sequenza III*" (1966) para voz femenina sola, una de las muchas puertas que Berio abrió.

En "*Circles*" (para voz femenina, arpa y dos percusionistas, sobre poemas de **Edward Cummings**), Berio trabaja con diferentes grados de comprensibilidad del texto: la cantante se desplaza a distintas posiciones del escenario para indicar un mayor o menor grado de identificación con los instrumentistas, y en consecuencia una mayor o menor identificación del sonido verbal con el musical. De esta manera, el circular de la cantante por el escenario coincide con el transitar desde el lenguaje verbal comprensible hacia una sintaxis dislocada.

Entre 1954 y 59 Berio enseñó regularmente en los Cursos de Verano de Darmstadt (Alemania), reaccionando contra la excesiva seriedad imperante. Este es también el período de sus creaciones más complejas (como "*Tempi concertati*", de 1959, para flauta, violín, dos pianos y cuatro grupos instrumentales). Luego de vivir en los Estados Unidos entre 1963 y 1972 -donde enseñó en la *Juilliard School* de Nueva York- Berio regresó a Italia. Al final de su vida vivía en Radicondoli (entre Siena y Florencia), donde dirigió el laboratorio "*Tempo reale*" de música electrónica hasta su muerte.



Luciano Berio & Juan María Solare (Stuttgart, 1995)

Durante los años '60, el interés de Berio se focaliza en dos direcciones básicas:

a) Obras virtuosísticas, en general para un solista: su famoso ciclo de "secuencias" que comienza en 1958 con la "*Sequenza*" para flauta sola. Más tarde escribirá "secuencias" para oboe, viola, trompeta, guitarra, fagot o saxofón; hasta su "*Sequenza XIII*" para acordeón solo, ya en 1996.

b) Luego del drama de protesta "*Passaggio*" (1962), Berio le da a su crítica social un aspecto más dantesco y onírico, con obras como "*Laborintus II*" (1965, escrita para el séptimo centenario del nacimiento del Dante). Y en su ópera titulada justamente "*Opera*" (1970) encuentra paralelos entre la crisis del género operístico y la del capitalismo occidental.

Complementariamente -y como muestra de su ausencia de prejuicios "puristas"- Berio también ha realizado instrumentaciones y adaptaciones de música ajena: desde canciones folklóricas hasta obras de Monteverdi, Brahms, Manuel de Falla o Kurt Weill.

A pesar de que desde 1962 el pensamiento musical de Berio se torna cada vez más ecléctico y personal, sus obras continúan profundizando en estos temas enumerados. Recapitulando: medios electroacústicos, lingüística, voz humana, virtuosismo solista, crítica social en sus obras escénicas, e instrumentaciones de obras ajenas.

El mencionado "eclecticismo" de Berio se refleja en su uso de las citas musicales en una de sus obras cumbres, "*Sinfonia*" (1968), en cuyo tercer movimiento emplea como fundamento el scherzo de la segunda sinfonía de **Gustav Mahler**, y sobreimpone a esta estructura básica unas cincuenta citas de obras de diversos autores desde el Barroco hasta el Siglo XX, y "autorreferencias": citas del mismo Berio.

Es muy característico de Berio lo que vemos en sus óperas "*La vera storia*" (1982) y "*Un re in ascolto*" (1984), donde el objetivo no es narrar una historia, sino examinar de qué maneras puede ser narrada una historia, tanto musical como dramáticamente. Asimismo, su clásico "*Epifanie*" (con textos de **Proust**, **Machado**, **Joyce**, **Sanguineti**, **Simon** y **Brecht**) es un abanico de diferentes modos de volcar un texto en música, explorando distintos tipos de expresión vocal. Esta es acaso una constante en el estilo de Berio: no la transmisión de un contenido determinado, y dentro de un marco único; sino el estudio de distintas clases de códigos, de distintos marcos.

*** JMS ***

Este artículo fue originalmente publicado en la extinta revista **Clásica** (Buenos Aires) nº114, páginas 65-66 (enero de 1998) y modificado en 2003 (tras la muerte de Berio).

Este texto no puede ser reproducido sin la autorización expresa del autor, la cual no será negada sin fundamento.

(c) Juan María Solare
<http://www.ciweb.com.ar/Solare> * solare@surfeu.de