

LUCIANO BERIO – CRIAÇÃO MUSICAL COMO SISTEMA GERADOR DE POSSIBILIDADES

Eugênio Menegaz

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Mestrado / PPGMUS

SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical

Resumo: Neste texto, parte de pesquisa em desenvolvimento, são mostradas concepções musicais de Luciano Berio com base em seus depoimentos, entrevistas e literatura afim. Os objetivos são: levantar pressupostos filosóficos e musicais acerca do posicionamento do compositor frente à criação, fruição e interpretação musicais de sua obra, mostrando determinadas características. Concluindo, na apreciação da obra de Berio o ouvinte é induzido a valorar suas camadas sonoras como um participante da criação musical.

Palavras-chave: Luciano Berio, obra em movimento, criação musical.

Luciano Berio – Musical Creation as a generative system of possibilities

Abstract: In this paper, part of an ongoing research, are shown musical conceptions of Luciano Berio based on their testimonies, interviews and related literature. The objectives are to raise up philosophical and musical assumptions about the composer position related to the creation, enjoyment and musical interpretation of his work, showing certain characteristics. In conclusion, in appreciation of the Berio work the listener is induced to valuing its sound layers as a participant in the musical creation.

Keywords: Luciano Berio, work in progress, musical creation.

1. Prolegômenos filosóficos

Luciano Berio define a música por “tudo aquilo que se ouve com a intenção de ser música.” Ela pode “expressar, representar e prefigurar, de maneira simbólica, ordens e desordens possíveis, caminhos diversos percorriáveis na existência real, seja a existência concreta, seja a das ideias ou dos sentimentos.” (BERIO, 1981, p. 8, 18).

Para Stoianova essa seria a vazão de sua postura antidogmática, pois o compositor afirma que para ele “criar música não é empregar um sistema, mas utilizar um sistema como gerador de inúmeras possibilidades para a música” (STOIANOVA, 1995, p. 918).

Em agosto de 1995 Berio afirmou a Theo Muller que:

música não é um ato solitário. Não é como pintura, onde não há passos intermediários entre o que o autor quer e o resultado apresentado. Música é um processo complexo incrível, incluindo a concepção, escrita, estudo, organização, escuta-audição. Assim, o tecido musical tem suas raízes em todos os lugares. Por isso, para ele, a música é tão bonita. (BERIO, 1997, p. 18).

Essa ideia de música como processo já havia sido registrada por Dalmonte em sua entrevista com Berio em 1981, na qual se percebe claramente a intenção do compositor em abarcar a ideia de que são inúmeras as maneiras de entender música. As maneiras estão

intimamente relacionadas com os indivíduos que a ela se dedicam, quer no polo de produção musical (intérpretes), quer no pólo de fruição (ouvintes). Para ele cada um entenderá e interpretará a música como lhe aprouver e como puder entendê-la, conforme sua experiência pessoal. Nesse sentido, afirmou ainda, que não há uma maneira certa ou errada de ouvi-la, mas que existem maneiras mais simples ou mais abrangentes, de acordo com sua complexidade e espessura semântica, podendo assim, ser abordada e compreendida de maneiras diversas. “Cada um a seu modo compreende a música, pois o papel das idéias expressas musicalmente é mais virtual que real.” (BERIO, 1981, p. 21).

Berio sustenta que o indivíduo leigo frui da música, criando sua própria música no momento em que a escuta, atribuindo-lhe uma valoração através da designação de um significado, uma relação associativa com algo que lhe desperte um sentimento, lembrança ou comportamento. Essa afirmação encontra acolhida na definição de obra aberta de Eco, na qual cada obra de arte é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis que levam a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto ou uma execução pessoal (ECO, 2003).

Ao considerar as maneiras de audição musical, Berio admite a divisão entre quem cria, quem executa e quem recebe música. Pois, para ele, o nível de audição permite o indivíduo se abrir para uma espiral cognitiva, fato que se pode compreender a música atuando como um instrumento de evolução pessoal. Nesse sentido ele admite que possa haver uma orientação cuidadosa de um nível de audição que conduzirá a níveis superiores mais profundos e significativos, formando assim, a espiral cognoscitiva individual.

Berio revela, ainda na entrevista à Dalmonte, sua concepção humanista do papel fundamental da música sobre o desenvolvimento cognitivo ao afirmar que ela é capaz de educar o homem para descobrir e criar relações entre dimensões, caracteres e elementos diversos. Ao evitar rótulos e definições restritas da música como objeto de consumo, visão claramente oriunda do sistema capitalista, Berio a colocou num patamar inerente a evolução humana, revelando também um contorno socialista ao voltar toda sua atenção ao indivíduo que a recebe ou produz. Nesse sentido, soma-se o fato de que a música deixa de ser uma atividade objetiva destinada a preencher funções sociais específicas como era no século XVIII e XIX e passa paulatinamente, no século XX, a se tornar um veículo de idéias e expressões pessoais do compositor. A transição dessa abordagem passa a relacionar a música com a totalidade do indivíduo em seu âmbito mais íntimo.

2. A Música de Berio

A música de Berio possui um “temperamento lírico, a natureza alegre e a tendência ao teatro, traços peculiares à cultura italiana” (STOIANOVA, 1995, p. 918). Dessa cultura, nota-se também seu espírito anarquista na objeção cuidadosa em definir, rotular a música e suas facetas, assim como os polos que a usufruem. Sua definição é ampla, envolve mais que o simples ato auditivo em si, mas um complexo de fatores que se agregam ao homem como um todo.

O temperamento lírico da obra de Berio é claramente perceptível em *Wasserklavier*, o primeiro elemento composto da série *6 Encores*, 1965. Segundo Stevenson (2012), Berio o compôs fundindo elementos da obra de Brahms op. 117/II e Schubert op. 142/I. Tal fusão de elementos dos dois compositores resultou em uma peça delicada, lírica, melancólica e poética, com contornos saudosistas em predominante modo menor. Utiliza ritmos duplos de Barcarola (compassos em 6/8, 9/8 e 3/4) que Stenvenson classifica como um rubato pré-instalado. Nesse sentido de fusão de elementos musicais, Stoianova manifesta um ponto de vista diverso, ou seja, trata-se de transcrições. Estas, para Berio, “constituem uma dimensão permanente e essencial do compor, uma relação constante e ativa do compositor com diferentes fenômenos musicais e extramusicais.” (STOIANOVA, 1995, p. 920). Talvez esses pontos de vista aparentemente diversos se resumam na afirmação que Berio fez a Muller de se tratar de um ponto de vista caleidoscópico do texto (entenda-se texto musical). É como contemplar realidades que sempre podem ser recompostas no material musical, desenvolvendo novos significados e novas possibilidades de efeito. “Alguns compositores estão somente interessados em musica como forma. Eu estou muito mais interessado no aspecto formativo, na musica como um processo.” (BERIO, 1997, p. 17).

Wasserklavier ainda remete, talvez por seu título, Piano-água, a fluidez de um universo viscoso que oferece resistência a natural expansão de um movimento, levando o ouvinte a deparar-se com um universo intimista, onde a textura polifônica da composição, figura 1 e 2, revela-se como possibilidades sonoras a serem percorridas em busca de uma rendição contemplativa. Porcaro, ao falar sobre as Sequências manifesta que o processo de fruição auditiva na música de Berio é um caso especial de uma significativa confiança no ouvinte que deve envolver-se em um tipo polifônico de audição para participar da criação do significado da música (PORCARO, 2007).

A combinação de camadas, presentes em diferentes níveis sem obliterar uma a outra, pode criar um magma muito interessante. Se essas camadas tiverem uma função verdadeira – harmônica, temporal, em termos de densidade – sua coexistência cria um drama implícito que pode ser muito significativo. Esta noção

de camadas inclui não somente o processo de composição, mas de audição também. (BERIO, 1997, p. 18).

(1965)

(Teneramente e lontano)

♩ = 50
sempre legatissimo
ppp sempre e lontano

sempre una corda, pedale a piacere

Figura 1. Exemplo da polifonia em Wasserklavier, cc. 1-4. Fonte: BERIO (1990, p. 6)

Figura 2. Exemplo da polifonia em Wasserklavier, cc. 18 e 19. Fonte: BERIO (1990, p. 7)

A peça *Luftklavier*, Piano-ar, apresenta uma das peculiaridades da obra de Berio, ou seja, uma noção restrita, com contornos peculiares às chamadas obras abertas do tipo em movimento, segundo a definição de Eco. As obras em movimento são aquelas que “necessitam de uma maior participação do intérprete na escolha de soluções musicais de situações que podem assumir diversas estruturas imprevistas.” (ECO, 2003, p. 51).

Em *Luftklavier* o pianista é convidado a resolver musicalmente um ostinato que funciona como um tapete sonoro cuja duração de todo padrão, mais uma parte não precisa em quantidade de notas, deve ser executada em 6 segundos, figura 3. Durante a execução do ostinato o intérprete, deve encaixar a melodia, inicialmente tocada pela mão esquerda, em uma precisa indicação metronômica de semínima a 62bpm.

Sempre *ppp*, il più veloce e uguale possibile.
Sempre 1 corda. Pedale ogni tanto.

Figura 3. Exemplo da abertura da obra em Berio. Luftklavier. Fonte: BERIO (1990, p. 10).

Conforme sustenta Eco (2003), em Berio, suas obras em movimento, são abertas em uma acepção menos metafórica e bem mais palpável. São mais restritas e fechadas que outros compositores como Pousseur.

Por exemplo, na *Sequenza* para flauta o intérprete está frente a uma partitura que lhe propõe uma textura musical onde são dadas a sucessão dos sons e sua intensidade, enquanto que a duração de cada nota depende do valor que o executante deseja conferir-lhe no contexto das constantes quantidades de espaço, correspondentes a constantes pulsações de metrônomo. (ECO, 2003, p. 38).

Talvez a restrição ao emprego livre de soluções musicais às situações que podem assumir diversas estruturas imprevistas reside no fato dele não ter gostado das soluções musicais encontradas pelos intérpretes na execução da *Sequenza I*, de 1958, onde utilizou um novo elemento para a época, a chamada notação espacial, descrita anteriormente. Alguns anos mais tarde Berio publicou a mesma Sequência em uma notação convencional, não-espacial. Ao ser questionado por Muller sobre essa publicação, respondeu:

Quando eu escrevi a Sequência I, em 58, eu considerei a peça tão difícil para o instrumento que não quis impor ao musicista padrões rítmicos específicos. Eu queria que o musicista vestisse a música como um vestido, não como uma jaqueta apertada. Mas como resultado até os bons musicistas estavam tomando liberdades que não faziam nenhum sentido, usando a notação espacial quase como um pretexto para a improvisação. (BERIO, 1997, p.19).

Na Sequência I, a flexibilidade faz parte da concepção do trabalho, a sensação de instabilidade revela-se no conjunto dos parâmetros em constante pressão, como a troca de claves, a velocidade predominante. Essa instabilidade oriunda de contornos bem definidos promove uma abertura que é parte da qualidade expressiva do trabalho, um tipo de característica de obra em movimento.

A noção de serialismo em Berio é retratada de forma clara por Baboni-Schilingi ao constatar que tal noção não estava restrita a um determinado número de técnicas permutatórias:

Para Berio, o serialismo não é evidentemente este pequeno jogo de regras, mas acima de tudo uma maneira de pensar a repetição e a não-repetição, não ao nível de uma série de alturas ou durações, mas a nível da morfologia musical, muito mais vasta que a noção de séries e que se repercute em diferentes composições. (BABONI-SCHILINGI, 2006, p.182).

A peculiaridade de tal visão de serialismo mostra que só é possível considerar Berio como um compositor serial se compreender-se que a série encontra-se no tratamento que dispensava ao material précomposicional, visto que ela não se encontra inserida no interior de uma partitura. Como para ele música era um processo, com base no material estabelecido, ele dá partida ao lento processo de transformação do material musical em suas composições. *Brin* é um exemplo desse processo serial.

Em *Brin*, obra composta para o amigo Michel Oudar em um único compasso de 93 tempos, Berio apresenta uma repetição centrípeta estática como princípio estrutural fundamental. Isso é percebido claramente ao observar que a peça é construída numa estreita relação de alturas e composta essencialmente sobre um único acorde ricamente cromático. O material sonoro, figura 4, é gerado pela variação da maneira em que o acorde soa, onde somente no final ele é revelado em sua totalidade, uma unidade onde estão presentes todas suas notas. Até o este momento, o acorde é quebrado em vários tipos de grupos menores, figura 5, tais como arpejos e fragmentos melódicos, sempre filtrados e coloridos pelo pedal.



Figura 4. Acorde empregado por Berio como material da peça *Brin*.

The image displays three musical staves illustrating the transformation of musical material. The top staff is a piano score with a tempo marking of $\text{♩} = 64$ and the instruction *(Doux et immobile)*. It features a *pppp sempre* dynamic marking and the instruction *1 corda sempre*. A red circle highlights a complex melodic passage in the right hand, and a red box highlights a specific melodic fragment. The middle staff shows a simplified version of the same material, with a red box highlighting the same fragment. The bottom staff shows a further transformation of the material, with a red circle highlighting a different melodic passage. The word *Red.* is written below each staff.

Figura 5. Exemplo da utilização, transformação do mesmo material musical em diferentes momentos de Brin.

3. Conclusão

A apreciação da obra de Berio convida a participar ativamente da fruição auditiva, a entender e valorar suas camadas sonoras como um ouvinte ativo, participante da criação musical. É impossível ao ouvinte não pertencer a sua definição de música, ou seja, que esta é um processo onde para a realização deste ato, devido a sua escrita única, as suas peculiaridades sonoras, convidam a participar ativamente deste processo, realizando assim, segundo suas palavras, a música.

Ao afirmar que a divisão entre o polo de produção e recepção da música é impossível por necessitar necessariamente de intérpretes-produtores, por intérpretes e ouvintes não serem entidades separadas e não pertencerem a categorias socioculturais separadas, Berio amplia sua relação quase que de forma unitária, pois os sujeitos passam a ser elementos de uma mesma relação, elementos amalgamados do processo musical onde as obras são continuamente refeitas por sua natureza, consistindo de fenômenos diversos que tomam forma em regiões e

níveis diferentes da consciência da realidade, levando o ouvinte a participar ativamente em uma distribuição hierárquica dos planos sonoros.

4. Referências

- BABONI-SCILINGI, Jacopo. Berio, son sérialisme et son style. In: COHEN-LEVINAS, Danielle. (Org.). *Ommagio a Luciano Berio*. Paris: L'Harmattan, 2006. 175-182.
- BERIO, Luciano. O que é música hoje. In: _____. *Entrevista sobre Música Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. cap. 1.
- _____. *6 Encores pour piano*. Partitura. Wien: Universal Edition, 1990.
- _____. *Music is not a solitary act*. Tempo (New Series). Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 16-20.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PORCARO, Mark D. *A Polyphonic Type of Listening In and Out of Focus: Berio's Sequenza XI for Guitar*. Disponível em: <<http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=7.7>>. Acesso em: 02/03/2012.
- STEVENSON, Joseph. Luciano Berio. 2012. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/artist/luciano-berio-q7052/works/all>>. Acesso em: 12/02/2012.
- STOIANOVA, Ivanka. Luciano Berio. In: CSAMPAI, Attila e HOLLAND, Dietmar. *Guia Básico dos Concertos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. 918-922.