

Uma breve história da música: análise da escritura heterofônica em *Coro*, de Luciano Berio

Paulo Agenor Miranda¹

UNESP/PPG-D

SIMPOM: *Linguagem e Estruturação/Teoria/Sonologia*

pauloagenormiranda@hotmail.com

Resumo: Referindo-se à estratégia stravinskiana em estabelecer *meditações sobre a história*, Berio destaca em *Agon* a parábola que se desenrola de uma “breve história da música”. Ressoando em sua própria poética, a relação oblíqua entre uma aguçada consciência histórica e a propensão à experimentação escritural revela-se como uma *estrutura arquetípica* beriana. Em *Coro*, tal aspecto delineia-se em *contínuos* entre diferentes realidades musicais, i.e., um *coro* de técnicas e modelos composicionais tomados por Berio e que confronta sua experiência serial com a pesquisa de novos materiais e processos musicais. Este artigo analisa a incorporação de elaborações advindas da música étnica da África Central na escritura de *Coro*, com o objetivo de expor interseções entre *histórias da música* alocadas em amplo espectro histórico-geográfico: a técnica heterofônica africana em contato com a prática ocidental pré-polifônica denominada *hoquetus*; e a utilização de materiais harmônicos advindos da música macedônia sob processos de elaboração tipicamente pós-seriais. O *corpus* da análise concentra-se nas elaborações heterofônicas do episódio central da obra (XVI) e em apontamentos de outras seções a ele relacionadas. Dentre as reflexões suscitadas, apontam-se: a *cromatização* do material harmônico sobre o qual emergem as texturas heterofônicas de *Coro*, através da conexão dessa técnica com melodias tomadas de outra tradição popular; a elaboração engenhosa do *campo harmônico* advindo dessas melodias étnicas a partir de princípios pós-seriais de fixação das alturas no registro e movimento pendular da *linha*; o manejo da heterofonia a partir de uma estrutura subjacente que tem no contraponto canônico seu fundamento, resultando em uma textura heterofônica polifonicamente concebida; a polarização desse tecido resultante em torno de uma *entidade harmônica* que, embora derivada de uma melodia macedônia e submetida a processos composicionais historicamente distintos, advém da própria pesquisa harmônica de Berio.

Palavras-chave: Análise Musical; Luciano Berio; *Coro*; Heterofonia; *Hoquetus*.

A *Short History of Music: Analysis of the Heterophonic Elaborations in Coro*, by Luciano Berio

Abstract: Referring to Stravinsky's strategy to establish *meditations on history*, Berio emphasizes in *Agon* the parable that unfolds of a “short history of music”. Reflecting on Berio's poetics, the oblique relationship between a keen historical consciousness and the propensity for musical experimentation reveals itself as a Berio's *archetypal structure*. In

¹ Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho.

Coro, this aspect is outlined in *continuous* among different musical realities, i.e., a *chorus* of compositional techniques and models taken by Berio that confronts his serial experience with the research on new materials and musical processes. This paper analyses the incorporation of musical elaborations from the folk tradition of Central Africa in the writing of *Coro*, aiming to expose the intersections between *stories of music* that lay in a broad historical-geographical spectrum: the African heterophonic technique in contact with the pre-polyphonic Western practice called *hocket*; and the use of harmonic materials from Macedonian music under typically post-serial elaborations. The *corpus* focuses on the heterophonic elaborations of the central episode of the work (XVI) and on notes from other related sections. Some reflections can be pointed out: the *chromatization* of the harmonic material the heterophonic textures of *Coro* emerge from, through the connection between this technique and the melodies taken from another folk tradition; the ingenious elaboration of this *harmonic field* from these folk melodies by means of post-serial principles of fixing the pitches in the register and pendular movement of the *line*; the management of heterophony by means of an underlying structure that lies in a canonical counterpoint, resulting in a heterophonic texture that is polyphonically conceived; the polarization of this resulting tissue around a *harmonic entity* that comes from Berio's own harmonic research, although it derives from a Macedonian melody and is submitted to compositional processes that are historically distinct.

Keywords: Musical Analysis; Luciano Berio; *Coro*; Heterophony; *Hocket*.

No panorama da música do século XX, o compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) desponta-se como expoente de vanguarda dentre os músicos da geração de Darmstadt. A sua obra, inserida no contexto da produção pós-weberniana, dialoga com as explorações estéticas de seus contemporâneos e, concomitantemente, proporciona uma série de encontros com a tradição musical.

Essa relação oblíqua entre uma aguçada consciência da música do passado e uma propensão à experimentação musical emerge como um dos traços mais característicos da poética beriana. Assumindo a inexistência de um *grau zero* na música, premissa de seu pensamento, Berio revela sua “[...] tendência em trabalhar com a história, extraíndo e conscientemente transformando ‘minerais’ históricos, e absorvendo-os em materiais e processos musicais que não carregam a marca da história [...]” (BERIO, 1985, p. 66).

Dessa *estrutura arquetípica* de seu pensamento² decorre uma forte admiração pela poética de Igor Stravinsky. Entrevendo na obra do compositor russo *meditações passageiras sobre a história*, de *Le Chant du Rossignol* à *Agon*, nessa última Berio destaca a ampla jornada que a música percorre³. Como um *container* que abriga uma coleção de preciosas

² Para Berio, esse traço poético evidencia não somente uma “forma de comportamento musical”, mas também “uma maneira de pensar e, portanto, de ser”, isto é, “uma espécie de estrutura arquetípica” (BERIO, 1985, p. 67).

³ A escritura musical de *Agon* faz referências ao diatonismo, serialismo, politonalismo, neotonalismo, dentre outros, conforme exposto em Berio (2006, p. 75; 1985, p. 65). Vale destacar também o texto de Henri Pousseur

experiências musicais, em *Agon* se desenrola “[...] a parábola hiperinteligente de uma ‘breve história da música’ [...]” (BERIO, 1985, p. 65).

Sob tal argumento, Berio enxergou a possibilidade de criar contínuos entre diferentes realidades musicais, aliando a experiência serial de sua geração à pesquisa de novos materiais e processos composicionais, i.e., “[...] a possibilidade de controlar um terreno musical mais amplo [...]” (BERIO, 1985, p. 64). Em diversas obras, o compositor expõe aos ouvidos atentos *breves histórias da música*, ou *meditações* perante modos de concepção e composição musicais confrontadas com determinações históricas e culturais.

Embora calcada em operações criativas, seletivas e que, portanto, implicam infidelidade à “História da Música” *ad litteram*⁴, essas elaborações composicionais a partir de *minerais históricos* podem ser de grande valor no esclarecimento de aspectos teórico-musicais dessa mesma “História traída”. Quer dizer, a congruência escritural de diversas práticas musicais historicamente estabelecidas na poética de Berio – mesmo que tais *técnicas* composicionais se confrontem à luz de processos inventivos – estabelece novos pontos de contato entre tradições musicais até então tidas como distantes.

À vista disso, este artigo analisa a incorporação de elaborações musicais advindas da tradição étnica da África Central na escritura de *Coro, para quarenta vozes e instrumentos* (1975-76; rev. 1977), com o objetivo de expor interseções entre *histórias da música* alocadas em amplo espectro histórico-geográfico: a técnica heterofônica africana em contato com a prática ocidental pré-polifônica denominada *hoquetus*, valendo-se de materiais harmônicos advindos da música macedônia e elaborados sob processos tipicamente pós-seriais. Pela ampla envergadura de *Coro*, a investigação desses *minerais históricos* se dará pelo viés do episódio central, XVI – o que resvala, também, em apontamentos de outras seções a ele relacionadas (I, II e IX).

1. As pedras sagradas de *Coro*: do *Lied* à Heterofonia africana

Coro, obra marco da produção de Berio da década de 1970, é atravessada, por um lado, pelos principais aspectos de sua poética e, por outro, reflete pontos de contato entre técnicas composicionais, textos e associações vocais tomadas de culturas ao redor do mundo⁵.

“Stravinsky segundo Webern segundo Stravinsky”, no qual uma minuciosa análise de *Agon* demonstra o caráter multireferencial e integrativo da *harmonia* do compositor russo (cf. POUSSEUR, 2009).

⁴ Este aspecto dialético do manejo com a *história* é tratado por Berio em sua conferência *Forgetting Music*, transcrita em Berio (2006).

⁵ Como exemplo da dimensão dessa pesquisa etnográfica, os textos de tradição popular são cantados em cinco línguas – italiano, francês, inglês, hebraico e alemão (esta última absorvendo as traduções dos versos de línguas *exóticas*) – e originam da América do Norte, Polinésia, Peru, Pérsia, Croácia, Itália, Chile, África, entre outras

Em *Coro* os “múltiplos cruzamentos produzem passagens musicais que – aparentemente suspensas em um tempo e espaço imaginário – analisam, avaliam e comentam sobre a própria história e geografia da música do globo” (SCHERZINGER, 2012, p. 402).

Metaforicamente concebida enquanto o projeto de uma *cidade imaginária*⁶, a riqueza de confrontos e identificações entre materiais/processos na escritura de *Coro* alude à carga histórica de Jerusalém: “[...] uma cidade cujas pedras brancas admiravelmente bonitas foram utilizadas ao longo dos séculos para diferentes coisas, mas estão reunidas em novas construções, com novas funções, sob diferentes religiões e administrações [...]” (BERIO, 1985, p. 66-7). Sintomaticamente, o texto de abertura *Today is Mine* (episódio I), é composto por versos que solenizam *pedras sagradas*⁷.

No referido episódio, há peculiaridades na escritura musical que o destaca da estrutura macroformal de *Coro*, o que leva Berio a considerá-lo um *falso início* (cf. BERIO, 2017, p. 155). Primeiramente, como se evocasse a relação estabelecida pelo texto às *pedras sagradas*, a notável presença da combinação canto-piano se destaca entre os outros conjuntos camerísticos que emergem no decurso da obra, aludindo à histórica tradição da *canção erudita*, especialmente o *Lied* alemão.

Ademais, ao longo do episódio I, desenrola-se um processo que se reflete em *Coro* como um todo, i.e., uma melodia que, embora reiterada paulatinamente sobre si mesma⁸, nunca se faz presente por completa na voz de um único cantor, mas somente no coletivo. Este *modelo*, para além de representar o claro direcionamento da escritura solista à escritura coral que há na obra (e também no primeiro episódio), implica em princípios de estruturação que tem na *heterofonia africana* sua principal referência: como uma dimensão implícita dessa música, “[...] ninguém executa a melodia em si, no entanto sua natureza e seu espírito estão sempre presentes em qualquer ponto [...]” (BERIO, 2006, p. 58).

regiões. Versando sobre temáticas que giram em torno do trabalho e do amor, eles são entrecruzados por versos de denúncia de Pablo Neruda que colocam sob reflexão tais aspectos cotidianos.

⁶ Cf. Berio (2018).

⁷ O texto advém de uma canção pertencente aos índios Sioux da América do Norte, para os quais sonhos com pedras carregam importante simbologia e poderiam acarretar a posse de poderes sagrados (DENSMORE, 1951). Embora o referido trabalho de Densmore (1951) tenha registrado as *Canções dos Sioux*, é provável que a verdadeira fonte utilizada por Berio tenha sido o compêndio de poesias da África, América, Ásia e Oceania publicado em 1968 e editado por Jerome Rothenberg (cf. Rothenberg, 1968).

⁸ “A voz que retorna sobre si mesma faz da introdução um reflexo antecipado da obra como um todo” (BERIO, 2017, p. 155).

É justamente sob a escritura heterofônica *ad litteram* do episódio central, XVI, que os versos de *Today is Mine* retornam⁹. Desta vez, o texto acompanha outro outro *mineral histórico*: a Heterofonia. Das distintas técnicas escriturais, este princípio advindo da comunidade Banda Linda da África Central inspirou Berio profundamente. Nas palavras do compositor, em *Coro* “[...] eu percorri com o idioma da Banda Linda um longo caminho, interagindo com técnicas e procedimentos musicais de outras culturas, adaptando e transformando as funções musicais originais da sua ‘máquina de som’” (BERIO, 2006, p. 59).

A despeito de sua pormenorização composicional (a ser realizada no próximo tópico), o caminho que a heterofonia percorre em *Coro* emerge da ânsia de Berio em “[...] inserir organicamente uma na outra diferentes ‘verdades’ musicais, para poder abrir o desenvolvimento musical em graus diferentes de familiaridade, para ampliar seu desenho expressivo e seus níveis perceptivos” (BERIO, 1988, p. 57-58). Em termos concisos, *Coro* implica uma escritura que gera, reúne e unifica diferentes *modelos musicais*.

Para além de ser apenas um *coro* de vozes e instrumentos, a obra representa um *coro* de diferentes técnicas, “[...] estendendo da canção [étnica] ao Lied, da heterofonia africana [...] à polifonia” (BERIO, 2018). Seu tecido musical demonstra acurado conhecimento histórico do gênero vocal, plena consciência da coleta etnográfica realizada e das ressonâncias musicais por ela estabelecidas¹⁰.

2. Aproximação entre África Central e Europa medieval: o princípio heterofônico

A heterofonia encerra uma escritura musical na qual uma estrutura (melódica) não se faz presente individualmente, mas somente no coletivo, i.e., a melodia entra em ação no *nível de todo o conjunto*. Essa perspectiva *oculta* da linha melodia, como Berio nomearia, corrobora no interesse por esse *modelo musical*, o qual assume importância delineadora no projeto composicional de *Coro*.

Em entrevista, o compositor deixa rastros de como a técnica foi adotada em *Coro*:

Eu queria usar esta técnica dos Banda Linda não somente para a proliferação de um paradigma de articulação, mas para projetá-la sobre o plano da estrutura. [...] Assim, eu quis projetar estes meios em um nível mais profundo da obra, empregando também uma dimensão implícita desta

⁹ *Coro* vale-se do recurso da *redundância textual*, de modo com que “[...] o texto possa ser continuamente reinterpretado pela música e para que o ouvinte possa perceber a complexidade de tal articulação [...]” (MENEZES, 2006, p. 330). Nas palavras de Berio, “[...] o mesmo texto pode ocorrer diversas vezes com música diferente ou o mesmo modelo musical pode recorrer com textos diferentes” (BERIO, 2018).

¹⁰ Na obra afloram materiais harmônicos vinculados às melodias iugoslavas, referências musicais a canção andaluza, técnicas de nasalização vocais para textos advindos do Gabão, entre outros.

música africana: uma melodia oculta, que ninguém canta e que constitui uma espécie de contrato social silencioso. (BERIO, 2017, p. 151).

Berio teve acesso à música dos Banda Linda através da pesquisa do etnomusicólogo Simha Arom¹¹. Dentre as técnicas musicais da África Central sistematicamente apresentadas no livro, a Heterofonia manifesta-se no repertório de *orquestras de trompas* daquele povo. Os instrumentos produzem apenas uma única nota – aspecto condicionado por sua própria limitação física, mas que, através de artifícios aplicados nas trompas mais agudas, torna-se possível a produção de duas notas. Este fato é determinante na estruturação das peças instrumentais dos Banda Linda: “A melodia é obtida, assim, somente no conjunto; os instrumentos individuais apenas executam figuras rítmicas *confinadas a uma dada altura.*” (AROM, 2004, p. 216).

Tais fatores são transpostos à escritura de *Coro*, de modo com que, nos episódios heterofônicos, os instrumentos envolvidos na malha sonora sejam submetidos a seus princípios, em maior ou menor grau. No trecho do episódio XVI apresentado (Exemplo 1), destaca-se o conjunto de metais, no qual: cada instrumento executa uma única nota, sob figuras rítmicas variavelmente iteradas; o instrumento com *altura* mais aguda (trompete 1) é justamente a única linha possuidora de mais de um *grau* da gama melódica adotada.

2/4 ♩ = 84

Cor. 1º *stacc.* *p*

1ª *stacc.* *p*

Tr. 2ª *stacc.* *p*

3ª *stacc.* *p*

Tbn. 1º *stacc.* *p*

Exemplo 1: Trecho do episódio XVI elaborado conforme a *heterofonia* dos Banda Linda. Fonte: Berio (1976).

Na produção teórica de Simha Arom, o princípio heterofônico é referido como *polifonia produzida por hoquetus*. A despeito dessa divergência, pois a amplitude do conceito implica certas aproximações com outros domínios tipológicos – como no caso da polifonia¹² –

¹¹ Publicada em um extenso trabalho que abrange seis livros, reunidos em Arom (2004).

¹² Embora tais categorias (polifonia e heterofonia) estejam sedimentadas em procedimentos escriturais distintos, como bem delineados no âmbito da música contemporânea (sobretudo em Boulez, 2007).

, a alusão do etnomusicólogo ao mecanismo do *hoquetus* implica o estabelecimento de uma forte conexão da prática musical africana decorrente da tradição oral com a escritura pré-polifônica ocidental.

O próprio Berio enxerga tal relação:

É muito interessante, realmente, descobrir que as antigas e imutáveis heterofonias africanas e que pertencem a uma tradição oral podem ser correlacionadas, através de um princípio de performance análogo, com um importante ponto de partida da tradição escrita em contínua evolução da música europeia. (BERIO, 2006, p. 59).

Hoquetus denomina, neste novo contexto, uma técnica contrapontística medieval¹³ de manipulação precisa dos valores dos sons e dos silêncios, vinculada às práticas dos séculos XIII e XIV e que deram origem à polifonia ocidental. Podendo ocorrer em várias vozes, esse dispositivo assenta-se no arranjo escalonado das pausas entre as linhas. Quer dizer, dentre suas diversas configurações, o *hoquetus* era composto sobre um *fundamento*, uma linha de tenor, a partir da qual as outras linhas derivadas sobrepunham-se em processos individuais de *interrupções* sonoras, i.e., de truncagem (SANDERS, 2001).

Independente da sua vasta acepção, pode-se extrair uma essência dessa técnica na conceituação de Reese (1940), para o qual

O princípio da heterofonia consiste em uma melodia sendo empregada simultaneamente em diversas vozes, mas de tal maneira que a linha melódica da voz principal – que tem o ‘Tema’ – não é duplicada nas outras vozes – as quais tocam livremente ao redor da linha fundamental e a variam, sem, no entanto, vagar tão longe dela [...]. (REESE, 1940, p. 50).

No caso da música africana, o *tema* a que se refere Reese (1940) alude a uma melodia retirada de canções populares¹⁴. Essa estrutura implícita é denominada por Arom (2004) como *modelo*, a partir do qual edificam as sobreposições heterofônicas. As *linhas* são organizadas em uma complexa rede rítmico-melódica, a qual é alcançada “[...] pela exposição simultânea de vários segmentos que compõem uma monodia vocal” (AROM, 2004, p. 220).

¹³ Duas ressalvas são necessárias: na musicologia, diversos autores adotam o termo Heterofonia para esta mesma técnica e prática ocidental na música da Idade Média; por outro lado, o termo *hoquetus* também poderia indicar/nomear uma *composição* concebida totalmente sobre tal *técnica* (cf. SANDERS, 2001).

¹⁴ Como exposto por Arom (2004), apesar do conjunto instrumental não fazer uso diretamente da música vocal, todas as peças do repertório são imediatamente derivadas das canções tradicionais (sendo, de fato, uma versão “orquestral” delas) (cf. AROM, 2004, p. 217).

Com foco na poética beriana, calcada em um pensamento complexo e multireferencial, há de se esperar que, embora haja a apreensão magistral deste princípio composicional em sua obra, os corolários de tal absorção se deem sob novas perspectivas:

1) O *reservatório harmônico* sobre o qual se fundamenta o *modelo* – no caso da música africana, a escala pentatônica – advém de *modos* bem mais *cromatizados* no episódio XVI (onze notas do total cromático). Este *campo harmônico* foi também utilizado no primeiro episódio heterofônico de *Coro*, o IX, e tem sua origem em uma melodia macedônia¹⁵ (Ex. 2). A diferença entre tais *campos* reside somente no registro em que estão alocados – com exceção das notas Mi_b e Mi, as quais permanecem na mesma região em ambos os episódios.

Exemplo 2: Derivação dos *campos harmônicos* dos episódios IX e XVI.

2) A elaboração da *linha*, menos estruturada como melodia, é fundamentada em estratégias harmônicas pós-seriais. Diferentemente dos episódios heterofônicos anteriores, no XVI o *perfil* da *linha*, embora também calcado no *campo harmônico* advindo da tradição macedônia, é engenhosamente estabelecido a partir de dois princípios significativos da linguagem harmônica de Berio: a fixação das alturas no registro¹⁶; o movimento pendular da linha a partir de um eixo, Dó# (Ex. 3).

Exemplo 3: *Perfil da linha* que perpassa o episódio XVI.

¹⁵ Cf. Osmond-Smith (1991, p. 83)

¹⁶ Enquanto que no episódio IX, por exemplo, as notas Si_b e Dó não são fixadas devido às oitavações das mesmas (cf. Ex. 2).

3) Independente da complexidade da trama heterofônica emergente na música africana, o seu *modelo* subjacente é sempre uma estrutura bem mais simples (cf. Arom, 2004). Contudo, em Berio o *modelo* não se estrutura sob a *linha* melódica individualmente, mas é sutilmente elaborado a partir de uma intrincada sobreposição canônica da mesma *série*, às vezes rotacionada. Este aspecto será o objeto de investigação do próximo tópico.

3. A comunhão das técnicas: processos pós-Seriais em Heterofonias

Não se manifestando continuamente na superfície do tecido musical, o *modelo heterofônico implícito* age como regulador comum das partes e, conseqüentemente, da superposição de seus períodos. No caso do episódio XVI, as partes constituem-se na repetição variada das figuras rítmicas atribuídas a cada instrumento e que se encaixam na estrutura periódica total a partir de *valores comuns*¹⁷ de semicolcheia.

O *modelo* deriva da sobreposição canônica da *série* de 22 notas (cf. Ex. 3), cuja estrutura é condensada, sobretudo, na parte do piano. Este padrão contrapontístico resultante é desmembrado entre os instrumentos em um tipo de pontilhismo entrelaçado das linhas, elaboração que comunga as técnicas do contraponto europeu e da textura heterofônica.

O piano, progressivamente, sobrepõe 11 afirmações da mesma *série* (mesmo número de alturas constitutivas de seu *modo*) em um fluxo melódico contínuo. Guiando a trama do episódio XVI, as aglomerações verticais (acórdicas) do piano, embora sob constantes variações, resultam, substancialmente, do controle horizontal e periódico de apresentação das *séries* (aspecto intrínseco à música africana).

Condensando as onze sobreposições da *série*, o Exemplo 4 apresenta o *modelo* da seguinte maneira: os sombreados em cada linha indicam a nota sobre a qual se inicia cada afirmação da *série*; os números indicam o compasso e a posição (dentro do compasso, a partir da referência de semicolcheia) nos quais as onze aparições se dão. A partir dessa estrutura *intangível*, as partes individuais elaboram suas figuras rítmicas que, amalgamadas, giram em torno e transformam o *modelo* básico¹⁸.

¹⁷ Referido por Arom (2004) como *valor operacional mínimo*.

¹⁸ Entre os procedimentos de transformação do *modelo*, ressaltam-se prolongamentos, ornamentos e divisões rítmicas da figura-base de cada música.

The image displays a musical score for Example 4, consisting of 11 staves of music. Each staff is annotated with a label indicating a specific point in the series: [c.1,p.1], [c.2,p.3], [c.3,p.3], [c.3,p.5], [c.4,p.3], [c.4,p.7], [c.5,p.3], [c.5,p.7], [c.6,p.5], [c.6,p.7], and [c.7,p.7]. The music is written in a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score shows a complex, heterophonic texture with overlapping intervals and rhythms across the staves.

Exemplo 4: Modelo constituído por 11 sobreposições da *série* para elaborações heterofônicas do episódio XVI.

O processo estabelecido por este manejo particular da heterofonia e da polifonia resulta na constituição de um tecido harmônico que se polariza sob um único *aglomerado* de alturas edificado paulatinamente durante o episódio XVI. Essa *matriz* harmônica deriva de uma das *entidades*¹⁹ já apresentadas no episódio II (em um ponto estruturalmente importante)

¹⁹ A noção de *entidade harmônica* vale-se da conceituação proposta por Menezes (2006): “Por *entidade harmônica* entende-se uma agregação intervalar (horizontal ou vertical, ou ambos ao mesmo tempo) de mais de dois elementos (notas, frequências), a qual institui alguma *singularidade constitutiva* do ponto de vista de sua *estruturação* (ou de sua estrutura harmônico-intervalar)” (MENEZES, 2006, p. 32-33).

e, ao longo do episódio XVI, tem sua total edificação a partir do compasso 33. A relação desses *aglomerados* harmônicos é apresentada no Exemplo 5.

A *entidade* que percorre essa seção, embora derivada de uma melodia macedônia e submetida a processos composicionais de *simultaneidades* historicamente definidos (heterofonia e polifonia), advém da própria pesquisa harmônica de Berio, i.e., dos materiais musicais elaborados pelo compositor e decorrentes de sua experiência serial.

The image displays two musical excerpts side-by-side. The left excerpt, labeled 'Episódio II [c.14]', shows three staves (treble, middle, and bass clefs) with complex, multi-note chords. A key signature of one sharp (F#) is indicated above the first staff. The right excerpt, labeled 'Episódio XVI [c.33]', also shows three staves with similar complex harmonic structures, but with a key signature of two sharps (F# and C#) indicated above the first staff.

Exemplo 5: Derivação da *entidade* que percorre o episódio XVI.

Conclusões

Em *Coro*, Berio sugere que o discurso harmônico tem a função de reunir e unificar diferentes *modelos musicais*. Tais elaborações emergem como sua *breve história da música*, trilhando caminhos nos quais os contatos etnográficos estabelecidos pela comunhão de técnicas composicionais liberam a *história* de noções já sedimentadas.

Especificamente, ao longo do episódio XVI este processo foi elaborado a partir de uma estrutura polifonicamente concebida e que se manifesta sonoramente em uma textura heterofônica. Ademais, esse *modelo* fundamenta-se em uma *linha* melódica cujo campo harmônico advém da música macedônia, mas cujo *perfil* é reconhecidamente pós-serial.

Esses fatores em comunhão estabelecem pontos de contato na *história* através de novas perspectivas musicais adotadas em *Coro*. Tomando tal problemática como objeto de investigação deste artigo, foi possível identificar *pedras sagradas* a partir das quais Berio edificou sua obra: a influência da poética de Stravinsky e sua *via* através da *história da música*, o princípio heterofônico como regulador de uma *matriz* coletiva, os *minerais históricos* advindos da música étnica, tudo isso em um *coro* de relações musicais atualizadas sob o traço histórico de seu tempo, i.e., as elaborações escriturais pós-seriais.

Referências

- AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- BERIO, Luciano. *Coro* [partitura]. Milão: Universal Edition, 1976.
- _____. *Berio: Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. New York: Marion Boyars, 1985.
- _____. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Realizada por Rossana Dalmonte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- _____. *Remembering the Future*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- _____. *Luciano Berio: Interviste e Colloqui*. A cura di Vicenzina Caterina Ottomano. Torino: Einaudi, 2017.
- _____. *Coro (author's note)*. Disponível em: <<http://www.lucianoberio.org/node/1434?1011856635=1>>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DENSMORE, Frances. *Songs of the Sioux: from the Archive of Folk Songs*. Washington: Library of Congress, 1951.
- MENEZES, Flo. *Música Maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- OSMOND-SMITH, David. *Berio*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- POUSSEUR, Henri. Stravinsky segundo Webern segundo Stravinsky. In: _____. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 255-328.
- REESE, Gustav. *Music in the Middle Ages: with an introduction on the music of ancient times*. New York: W.W. Norton and Company, 1940.
- ROTHENBERG, Jerome. *Technicians of the Sacred: a Range of Poetries from Africa, America, Asia and Oceania*. New York: Doubleday and Company, 1968.
- SANDERS, Ernest. Hocket. In: Grove Music Online, [s.l.], 2001. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13115>>. Acesso em: 10 jan. 2018.
- SCHERZINGER, Martin. Luciano Berio's *Coro*: nexus between african music and political multitude. In: BENEDICTIS, Angela (Ed.). *Luciano Berio: Nuove prospettive*. Firenze: Olschki, 2012. p. 401-432.