UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

EUGÊNIO MENEGAZ

6 ENCORES PARA PIANO DE LUCIANO BERIO: UM DELINEAMENTO INTERPRETATIVO COM BASE EM UMA RELAÇÃO IDEOLÓGICA-COMPOSICIONAL

FLORIANÓPOLIS
2013

EUGÊNIO MENEGAZ

6 ENCORES PARA PIANO DE LUCIANO BERIO: UM DELINEAMENTO INTERPRETATIVO COM BASE EM UMA RELAÇÃO IDEOLÓGICA-COMPOSICIONAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música na área de concentração de Práticas Interpretativas.

Orientadora: Dra. Maria Bernardete Castelán Póvoas

FLORIANÓPOLIS

2013

EUGÊNIO MENEGAZ

6 ENCORES PARA PIANO DE LUCIANO BERIO: UM DELINEAMENTO INTERPRETATIVO COM BASE EM UMA RELAÇÃO IDEOLÓGICA-COMPOSICIONAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música na subárea de concentração de Práticas Interpretativas.

Banca Examinadora:

Orientadora: _____

Dra. Maria Bernardete Castelán Póvoas
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membros: _____

Dra. Ana Cláudia de Assis
Universidade Federal de Minas Gerais

_____

Dr. Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros
Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, 2 de abril de 2012.

M541e Menegaz, Eugênio
6 Encores para piano de Luciano Berio: um delineamento interpretativo com base em uma relação ideológica-composicional / Eugênio Menegaz – 2013.
96 p. : il. ; 21 cm

Bibliografia: p. 81-85

Orientadora: Profa. Maria Bernadete Castelán Póvoas
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Música, Florianópolis, 2013.

1. Música para piano. 2. Piano. I. Berio, Luciano. II. Póvoas, Maria Bernadete Castelán. III. Universidade do Estado de Santa Catarina. IV. Título.

CDD: 786.2 – 20.ed.

Ficha elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

AGRADECIMENTOS

A Profa. Dra. Bernardete Castelán, pela orientação que se traduziram em preciosas horas de dedicação e ensinamento;

A família;

Aos professores;

As bancas de qualificação e defesa;

Aos colegas de turma;

Ao Centro de Artes da UDESC;

Aos amigos;

A CAPES e ao povo brasileiros pelo suporte aos programas públicos.

RESUMO

Esta dissertação consta de um estudo da obra *6 Encores para Piano* de Luciano Berio ao piano. Com base no entendimento da compreensão e reflexões sobre aspectos e sistemas composicionais, em sua relação com a escrita pianística, foram delineadas possibilidades interpretativas visando otimizar o processo de execução instrumental. Pertencendo à mesma geração que Cage, Boulez e Stockhausen, Berio foi pioneiro na exploração de novas fronteiras musicais. Empregou uma miríade de idiomas e técnicas durante sua carreira de compositor. Entre suas obras para piano Berio produziu a coleção *6 Encores*, uma série de seis peças durante 25 anos (1965–1990), fato que as tornam representativas do século XX. Berio define música como um processo. Esta definição reflete o tratamento que dispensa ao material sonoro em suas composições: lentas transformações; também chama o ouvinte a participar ativamente da fruição musical devido a sua escrita e peculiaridades sonoras. No primeiro capítulo são apresentados o compositor e os aspectos filosóficos e estéticos que permeiam sua obra, e o segundo é apresentado um estudo sobres o contexto das *6 Encores para piano.* No terceiro capítulo são mostradas especificidades das peças, destacados componentes estruturais e apresentadas estratégias de estudo para sua realização instrumental. A compreensão de premissas filosóficas podem otimizar o trabalho de estudo e de construção de uma interpretação sólida por parte do intérprete não familiarizado com o repertório contemporâneo.

Palavras-chave: Berio; 6 Encores para piano; contexto filosófico; sistema composicional.

ABSTRACT

This dissertation presents a study of Berio *6 Encores for Piano*. Based on the understanding of the compositional aspects, systems determination and its relationship with the pianistic writing, interpretive possibilities were outlined to optimize the process of instrumental performance. Berio belongs to the same generation of Cage, Stockhausen and Boulez, he was a pioneer in the exploration of new musical frontiers. He used a miriad of languages and techniques during his career as a composer. Berio produced the collection *6 Encores*, a series of six pieces during 25 years (1965-1990), this fact makes them representative of the twentieth century piano repertoire. Berio defines music as a process. This definition reflects the treatment he uses in the sound material in his compositions: slow transformations, also calling the listener to participate actively in the musical enjoyment due to his peculiarities of writing and sound. The first chapter presents the composer and the philosophical and aesthetic aspects that permeates his work. The second presents a study of the *6 Encores for piano* context. In the third chapter are shown specific aspects, structural components and study strategies for their instrumental realization. The understanding of philosophical premises can optimize the work of studying and building a solid interpretation by the interpreter who is not used with the contemporary repertoire.

Key-words: Berio; *6 Encores for piano*; philosophical context, compositional system.

SUMÁRIO

INTRODUCTIONEM – INTRODUÇÃO..... **9**

1 LUCIANO BERIO..... **12**

1.1 VITA..... 12

1.2 PHILOSOPHICAM ET AESTHETIC ASPECTIBUS..... 16

1.2.1 Prolegomena philosophica..... **16**

1.2.2 Berio scriptor musica - A Música de Berio..... **20**

2 CIRCA VI ENCORES PRO PIANO..... **23**

2.1 HISTORIA CIRCULORUM..... 23

2.2 METHODOLOGICIS MODUM ANALYSIS..... 27

2.3 DIFFERENTIAE INTER EDITIONS..... 28

2.3.1 Brin..... **29**

2.3.2 Leaf..... **30**

2.3.3 Wasserklavier..... **32**

2.3.4 Erdenklavier..... **32**

2.3.5 Luftklavier..... **33**

2.3.6 Feuerklavier..... **36**

3 IN CENTRUM VI ENCORES PRO PIANO..... **39**

3.1 BRIN..... 39

3.1.1 Componentes..... **41**

3.2 LEAF..... 45

3.3 WASSERKLAVIER..... 50

3.3.1 Componentes..... **54**

3.4 ERDENKLAVIER..... 58

3.4.1 Componentes..... **59**

3.5 LUFTKLAVIER..... 62

3.5.1 Componentes..... **65**

3.6 FEUERKLAVIER..... 71

3.6.1 Componentes..... **74**

CONSECTARIUM..... **78**

BIBLIOGRAPHIA..... **81**

ANNEXIS..... **86**

INTRODUCTIONEM

Ao ouvir a peça Luftklavier de Luciano Berio, aguçou-me a curiosidade de conhecê-la mais profundamente, oportunidade em que tive contato com a série *6 Encores para Piano* da qual ela faz parte. Desde o início da minha formação como pianista trabalhei repertório barroco, clássico e romântico, com raras incursões no repertório pós-romântico. O mesmo ocorreu durante a maior parte da minha experiência pedagógica. Até esse momento eu não havia me disposto a trabalhar repertório contemporâneo, fato que aquela apreciação musical me impulsionou a fazer.

Berio produziu uma série de seis peças características para piano dentro da concepção dos quatro elementos naturais, inicialmente o par “Wasserkavier” (1965) e “Erdenklavier” (1969) (Piano Água e Piano Terra), respectivamente, ambas publicadas em 1971, continuando com “Luftklavier” (Piano Ar) composta em 1987, terminando com “Feuerklavier” (Piano Fogo), publicado em 1989. Mais tarde ele adicionou o par “Brin” e “Leaf” à série, ambas publicadas em 1990.

Em um primeiro contato e leitura com as *6 Encores* pude perceber nítidas diferenças entre elas: de caráter, de exigências técnicas e, consequentemente, de sonoridades e timbres diversos a serem revelados. O fato de a coleção ter sido escrita por Berio entre 1965 e 1990 faz dela um material representativo dentro do século XX. Da primeira peça à última há um aumento progressivo de complexidade na escrita, tornando-as um material pianístico profícuo para a realização de pesquisa exploratória e descritiva do material sonoro. Esse conjunto de elementos motivou minha decisão em trabalhar tal repertório como foco desta pesquisa.

Pertencendo à mesma geração que Cage, Boulez e Stockhausen, Berio foi pioneiro na exploração de novas fronteiras musicais. Empregou uma miríade de idiomas e técnicas durante a sua longa e prolífera carreira. “Berio perseguiu a extensão da técnica instrumental e vocal, ao passo que Boulez seguiu a forma aberta e Stockhausen preocupou-se com eventos estatísticos”. (GRIFFITHS, 1995, p.104).

Para Alvares (2004), a obra de Berio é o reflexo de um desenvolvimento consistente da arte musical da Europa contemporânea em jogo constante com as músicas de outros povos, de outras culturas e mídias do cotidiano, uma espécie de

grande espelho onde se reflete sua visão do mundo contemporâneo. Segundo o musicólogo Osmond-Smith (2008, p. 5), na música de Berio existe “a insistência em bombardear a percepção com uma escala de estímulos mais rica do que se pode assimilar, desafia a estreiteza do foco de atenção com o qual o homem de nossa cultura busca identificar sua autopreservação”.

A compreensão do material musical do século XX pode causar estranhamento para o intérprete quanto às novas sonoridades e as formas de estudo, visto que essas se relacionam direta e intimamente com a execução da obra para a produção dos efeitos acústicos decorrentes. Por outro lado, o fato de algumas escolas seguirem ainda uma tradição de ensino com ênfase no repertório dos séculos XVIII e XIX e menos no repertório dos séculos XX e XXI corrobora esse estranhamento.

Menezes Filho (1987, p.59), referindo-se a música do século XX diz: “o material musical é rico de possibilidades infinitas, mas toda nova possibilidade exige um novo modo de tratamento, pois implica novos problemas; ao menos exige uma solução nova de problemas antigos”. Sabe-se que o conteúdo e as entrelinhas de um sistema composicional conduzem diretamente a escolhas dos mecanismos técnicos de execução instrumental. Portanto, estas devem ser criteriosamente funcionais no sentido de obter-se a sonoridade adequada em um trabalho de congenialidade entre intérprete e compositor. Nesse sentido, estabelece-se o desafio para o intérprete na busca e escolha de estratégias apropriadas que permitam otimizar o processo de trabalho em função da realização musical[1] da obra.

Lester (1989), falando sobre as características de composições do século XX cita como uma delas a “noção expandida do que constitui uma parte individual de uma textura. Enquanto muitas composições do século XX mantiveram timbres semelhantes aqueles da música tonal, outras composições expandiram a gama de uso” (LESTER, 1989, p. 48). Textura musical é o termo utilizado para descrever o número de componentes sonoros em simultaneidade ou concorrência, cujas qualidades são determinadas pela interação, inter-relações e projeções das camadas sonoras. (Berry, 1987, p.184).

A técnica pianística para a execução de música contemporânea pressupõe muitas vezes uma adaptação corporal específica que permita a execução dos eventos

[1] Entende-se por realização musical o conjunto de habilidades necessárias para a execução instrumental de uma partitura.

musicais e sonoros requeridos de maneira a mais natural possível, exigindo também uma familiaridade com a estrutura da obra. Póvoas (1990) afirma que através da análise torna-se possível definir, com maior precisão, a técnica de execução instrumental a ser aplicada durante a prática pianística, auxiliando no aumento do rendimento durante o processo de estudo de uma obra. Para Amaral (2009, p.9), “a análise de obras musicais tem se mostrado de grande utilidade não apenas para o musicólogo que deseja conhecer as técnicas composicionais e as correntes estéticas de diversos autores e suas obras, mas também para o intérprete”.

Decidi estudar a obra *6 Encores para Piano* de Luciano Berio. Visando otimizar o processo de execução instrumental foram delineadas possibilidades interpretativas com base no entendimento do contexto filosófico do compositor, da compreensão de aspectos do sistema composicional e sua relação com a escrita pianística.

O primeiro capítulo desta pesquisa versa sobre Luciano Berio. Consta de uma biografia do compositor e da apresentação de aspectos filosóficos e estéticos que envolveram a produção de sua obra, com o intuito de coletar informações sobre o conjunto de ideias que permearam sua atividade.

No segundo capítulo é apresentada a coleção *6 Encores para piano.* Inicialmente é situado o contexto histórico da obra e uma guia condutora do procedimento de análise. São mostradas diferenças entre as edições disponíveis e especificidades de cada uma das peças.

No terceiro capítulo são mostradas especificidades das peças, destacados componentes estruturais e apresentadas as estratégias de estudo para sua realização instrumental.

O uso da Língua Latina para a designação dos títulos e subtítulos deste trabalho é uma modesta homenagem a obra vocal de Luciano Berio e uma referência ao livro de exercícios técnicos para piano de Clementi, *Gradus ad Parnassum*. Àquele pelo seu o trabalho na expansão de novas possibilidades vocais e pelo emprego de diversos idiomas em suas composições. A este pela minha vivência em escolas de ensino tradicionais onde essa obra era vista como uma referência para preparar o aluno a uma ótima execução sonora.

1 LUCIANO BERIO

1.1 VITA

Luciano Berio nasceu em Oneglia, atualmente Imperia, uma cidade da Itália às margens da costa liguriana no Mediterrâneo, no dia 24 de outubro de 1925. Faleceu em Roma no dia 27 de maio de 2003.

Oriundo de uma família de longa tradição musical, Luciano iniciou seus estudos no ambiente familiar, aos seis anos, com seu pai Ernesto e seu avô Adolfo. Adolfo era organista e compositor, um músico “prático” (BERIO, 1988, p.35) que tinha talento para improvisar, embora não tivesse uma educação musical formal. Ernesto, pai de Berio, teve uma formação musical formal, sem o toque de autenticidade que, embora num nível musical mais elementar era a característica de Adolfo (BERIO, 1988, p.35). Ernesto frequentou o Conservatório de Milão, era pianista e realizava audições de formação camerística em casa, permitindo a Berio conhecer o repertório tradicional, além de ter sido o primeiro professor de harmonia e contraponto do filho a partir de 1935. Tanto Adolfo quanto Ernesto foram organistas em Oneglia.

Até a década de 1940, a Itália era liderada pela ditadura fascista de Mussolini. Havia uma rígida censura nos meios de comunicação do país, e isto significava a restrição do repertório musical nas rádios, em geral limitada a Óperas. A música contemporânea não era reproduzida devido à recusa imposta pelo regime. Outro fator que restringia o ambiente musical de Berio a respeito das novidades da época era o fato de Oneglia ser uma cidade de pequeno movimento artístico (OSMOND-SMITH, 1991, p.3). Este forte contato do compositor com a música tradicional certamente delineou sua postura de diálogo com a tradição, uma de suas características mais evidentes.

A princípio, Berio almejava seguir carreira como pianista. Estudou o instrumento e composição com seu pai e nas escolas públicas locais até 1944 quando foi recrutado, aos 19 anos, pelo exército, com o consentimento de seu pai que era partidário do regime fascista. No treinamento militar feriu gravemente sua mão direita

com uma arma de fogo. Este acidente o impossibilitou de ser um pianista, fato que definiu seu caminho para a composição. (OSMOND-SMITH, 1991, p.3).

Em 1945, após o término da guerra, Berio mudou-se para Milão. Depois da tentativa em estudar Direito, matriculou-se no curso de Composição no Conservatório onde seu pai estudara. Milão era o grande centro musical da Itália, assim o ambiente oferecia recursos para uma formação abrangente, lá ele teve contato com a música contemporânea. Giorgio Frederico Ghedini foi seu professor de composição e Guilio Cesari Paribeni seu professor de contraponto. Ambos foram de grande contribuição para a formação da personalidade musical do compositor, oferecendo uma educação sólida e disciplinada. Ghedini tinha interesses por diversos estilos, cuja influência sobre Berio levou-o a iniciar sua carreira de compositor dentro do estilo neoclássico. (Stevenson, 2012).

Entre 1948 e 1950 Berio tornou-se pianista correpetidor das aulas de canto do conservatório. Em produções de ópera nas províncias italianas, Berio conheceu a mezzo-soprano Cathy Berberian com quem se casou em 1950, o mesmo ano em que se diplomou em composição. Passaram a lua-de-mel nos Estados Unidos.

No ano seguinte, 1951, voltou aos Estados Unidos com uma bolsa da Fundação Koussevitzky e participou dos cursos de Luigi Dallapiccola em Tanglewood. Dallapiccola foi o primeiro compositor italiano a trabalhar com o serialismo. A técnica serial de Dallapiccola concentra-se no lirismo, característica típica da tradição vocal italiana, e em uma “maleabilidade” técnica baseada em novas formas de utilização da série, não se restringindo apenas à sequência absoluta das alturas. Este último procedimento composicional foi utilizado por Berio e pode ser encontrado em praticamente toda a sua obra. “Berio encontrou uma estonteante demonstração do ímpeto gerador que matrizes seriais podem dar à invenção melódica” (OSMOND-SMITH, 1991, p.6). O lirismo na obra de Berio foi observado por Stoianova (1995, p.918) “a música de Berio possui um temperamento lírico, a natureza alegre e a tendência ao teatro, traços peculiares à cultura italiana.”

Osmond Smith (1991) diz que num primeiro momento os Estados Unidos serviu para Berio livrar-se dos ares provincianos. Isso ele demonstrou em 1952 ao revelar os primeiros interesses em música eletrônica estimulado pelas peças para tape de Luening e Ussachevsky. Tal interesse começou a tomar forma em 1953 quando foi contratado pela televisão italiana, RAI, para produzir trilhas sonoras para uma série de comerciais. O trabalho na RAI tornou oportuno a Berio conhecer Bruno Maderna,

compositor interessado nas pesquisas sobre música eletroacústica e que se tornou seu amigo íntimo. Ambos realizaram diversos trabalhos, Nos primeiros anos de parceria dedicaram-se a compor para programas de rádio e televisão, diretores e teatros, além de tocar em pequenos eventos sociais de forma improvisada, devido a dificuldades materiais de sobrevivência. (BERIO, 1988, p.54).

Ainda em 1953 tiveram início os festivais de Darmstadt, evento importante para o desenvolvimento musical e ideológico do pós-guerra. Berio passou a frequentar regularmente estes festivais até o ano de 1958-9, fazendo contatos com Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur e Pierre Boulez, um dos compositores mais ativos e influentes de sua época. A personalidade musical de Berio já havia se estabelecido e esses encontros serviram mais para ganho de experiência em termos humanos do que criativos. (Annibaldi, 1980).

O trabalho em parceria com Maderna culminou em 1955, na inauguração do *Studio de Fonologia Musicale,* o primeiro estúdio italiano para pesquisas em música eletroacústica que funcionou junto a Rádio de Milão. Berio foi oficialmente seu primeiro diretor. Teve início uma fase fecunda para a produção musical que resultou, no ano seguinte, na revista *Incontri Musicali*. Entre os músicos que participaram das séries do Studio, encontram-se Scherchen, Boulez e Cage. Este último, em 1959, segundo relatos, fez uma participação memorável ao lado de Berio em uma performance para dois pianos. (Annibaldi, 1980). Em 1961, por problemas burocráticos e por se sentir preso permanentemente a um posto, o que dificultava o desenvolvimento do estúdio, Berio demitiu-se da Rádio de Milão.

Em 1958, Berio conheceu Umberto Eco, estudioso da linguagem e um dos principais pesquisadores do Estruturalismo e que o atraiu para outra linha de pesquisa: os aspectos musicais da voz, um de seus focos a partir da próxima década. Devido ao forte laço de amizade que se estabeleceu entre os dois, Eco convidou Berio para ser padrinho de seu filho, Stefano, para quem dedicou a peça *Sincronie.*

Berio alcançou maior reconhecimento na década de 60. Foi convidado a lecionar composição em algumas universidades dos Estados Unidos, trabalho que realizou entre 1960 e 1972. Começou na Summer School de Tanglewood, depois em Dartington, Darmstadt, Harvard, Juilliard e Mills College em Oakland-CA. Em 1965 quando lecionou na Juilliard, fundou o Juilliard Ensemble que se especializou no repertório contemporâneo.

De acordo com Osmond-Smith (1991), sua estadia nos Estados Unidos se restringia a finalidades profissionais, sugerindo uma menor abertura pessoal ao movimento cultural do país. Apesar disso, há evidências estilísticas na *Sequenza IV* de 1965 de improvisação jazzística, estilo característico da cultura norte-americana cuja exploração na peça foi confirmada pelo compositor. Ele comparou o jazz à improvisação no período Barroco, que se desenvolve a partir de estruturas harmônicas que naturalmente englobam aspectos rítmicos e métricos. (BERIO, 1988, p.70). No entanto, conforme informações de Jocy de Oliveira (2012), compositora e pianista para quem a *Sequenza IV* foi dedicada, não há o menor traço de improvisação jazzística na peça. Ela é fruto de um trabalho meticulosamente calculado.

Este foi um período marcado por constantes viagens, tanto por questões profissionais quanto para alimentar seu interesse pelas atualidades musicais. Seu trabalho com Cathy Berberian trouxe-lhe mais popularidade. O ápice ocorreu com as apresentações da *Sequenza III* para voz. Contudo, Berio e Berberian se separaram em 1965.

A parceria com Jocy de Oliveira no drama eletrônico *Apague meu Spot Light*, trouxe Berio ao Rio de Janeiro em 1961. O drama teve sua estreia nos teatros municipais de São Paulo e Rio de Janeiro. Esta obra foi a primeira apresentação de música eletrônica na América Latina. Contou com a participação de Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Sergio Britto entre outros[2].

Em 1966 ele casou-se com sua segunda mulher, Susan Oyama. O casamento durou até 1972, quando se divorciaram. Durante esse período Berio é forçado a mudar-se para a costa leste dos Estados Unidos. Viveu em hotéis durante esses anos. Entre seus alunos desse tempo figuravam Louis Andriessen, Steven Gellman, Steve Reich, Luca Francesconi, Giulio Castagnoli, Flavio Scogna e Phil Lesh. Berio produziu constantemente e começou a consolidar sua reputação, principalmente após receber o Prêmio Sibelius da Fundação Europeia de Cultura e o Prêmio Itália por *Laborintus II em 19*69.

Berio retornou a Itália em 1972 e passou a trabalhar em diversas áreas. Na área científica produziu para a televisão italiana uma série de programas intitulados

[2] Nesse drama as vozes dos atores foram previamente gravadas, e então enviadas à Itália para que Berio as manipulasse em tape. Em uma de suas cartas Berio revela o pouco conhecimento que tinha sobre o Brasil: ele pergunta se havia caixas de som no Brasil ou se deveria trazê-las consigo. Quando Ítalo Rossi tomou conhecimento desse fato, riu lautamente. (OLIVEIRA, 2012)

C'è musica e musica. Foi nomeado à presidência do IRCAM-Instituto de Pesquisa e Coordenação Acústica/Musica em Paris e lá ele permaneceu entre os anos 1974 e 1980.

Em 1975 foi condecorado novamente com o Prêmio Itália pela obra *Diario Immaginario e e*m 1976 tornou-se diretor artístico da Academia Filarmônica Romana. Em 1977, Berio casou-se com sua terceira mulher, a musicóloga Talia Pecker.

Em 1987 Berio fundou o instituto de pesquisa *Tempo Reale* em Florença. Em 1988 ele passa e ser Membro Honorário da Academia Real de Música de Londres. Em 1989 ele recebe o prêmio Ernst von Siemens. Foi eleito como Membro Honorário Estrangeiro da Academia Americana de Artes e Ciência em 1994. No mesmo ano recebe a distinção de compositor residente na Universidade de Harvard, onde permaneceu até o ano 2000. Neste ano torna-se Presidente e Superintendente da Academia Nacional de Santa Cecília em Roma. Em 2003, Berio veio a falecer em um hospital de Roma.

1.2 PHILOSOPHICAM ET AESTHETIC ASPECTIBUS

1.2.1 Prolegomena philosophica

Deleuze (1997) teoriza que a filosofia lida com o plano de imanência, ou seja, o plano de como as coisas se apresentam, onde se pode selecionar partes do todo em busca de uma compreensão[3]. A abordagem filosófica para o entendimento de um assunto, um objeto, segue o rumo dos acontecimentos, do vivido, ao passo que a ciência segue, por referência, o estado das coisas. (Deleuze, 1997, p.164). Deleuze diz que o objetivo da arte é extrair um bloco de sensações, e que para isso é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra. De acordo com esse escopo, o estudo dos aspectos filosóficos da obra de Berio procura suscitar alguns pontos de vista do compositor para fornecer subsídios à compreensão de seu trabalho.

[3] Para Deleuze a principal diferença entre ciência e filosofia reside no fato de que aquela opera no plano de referência, ou seja, o plano que procura entender alguma coisa com base em alguma função, proposição. (Deleuze, 1992)

Berio acreditava que a filosofia como veículo de explicação do sentido de um trabalho, uma exegese de obras que aponta sua ideologia, política, sociologia, é um exibicionismo que resulta em delírios verbais. (Berio, 1981, p.5). Em assim sendo, a ideologia aqui é compreendida como o conjunto de ideias, pensamentos e crenças que nortearam o trabalho do indivíduo-compositor. Essa compreensão tem o objetivo de fornecer substratos para a compreensão do contexto histórico, de sua estética, dos aspectos norteadores da criação de sua obra, precisamente as Encores.

Em 1981, Luciano Berio, em entrevista sobre Música Contemporânea concedida a Dalmonte, define música como:

> "(...) tudo aquilo que se ouve com a intenção de ser música. Ela pode exprimir, representar e prefigurar, de maneira simbólica, ordens e desordens possíveis, caminhos diversos percorríveis na existência real, seja a existência concreta, seja a das idéias ou dos sentimentos." (BERIO, 1981, pp.8 e 18).

Anos mais tarde, em 1993, nas aulas que ministrou na Universidade de Harvard, Berio completou sua afirmação acrescentando que tudo pode se tornar música. 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 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 polo de fruição (ouvintes). Essa divisão de indivíduos relacionados com a música em polos de produção e fruição

justifica-se porque para ele um trabalho musical nunca está realmente presente assim como ocorre em artes plásticas por exemplo. Para ele há sempre a necessidade de intermediários que através da performance ajudam a clarear e interpretar a relação entre a ideia e sua realização. “A ideia musical não carrega em si mesma nem dentro de si mesma os termos de sua realização concreta (...).” (BERIO, 2006, p.80).

A confiança no ouvinte, polo fruitivo do processo musical, revela-se em sua crença de que o ouvido é o sentido mais aberto de todos, capaz de categorizar até mesmo inconscientemente os estímulos sonoros. Esse fato o conduziu a um estilo de composição onde lentas transformações do material musical permitem ao ouvinte participar da música pela escolha das interconexões possíveis do material sonoro. Em relação à percepção sonora e categorização, o experimento de Ladefoged e Bradbent mostra que as relações de elementos sonoros são decididas pela conexão das semelhanças entre elas[4].

Para Berio, 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 ideias 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, p.40).

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 ao indivíduo abrir-se para uma espiral cognitiva, fato que se pode

[4] No experimento de Ladefoged e Bradbent um brevíssimo ruído foi inserido numa frase com o objetivo de localizar o ponto exato em que ele ocorre. Quase a metade dos participantes o localizou em cerca de 250 milissegundos que o precede. (Vicaro, 2012, p.36).

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 ulteriores mais profundos e significativos, formando assim, a espiral cognoscitiva individual. Deleuze (1997) observa que o papel do artista, nesse caso do compositor, nesse processo é de criar afectos em relação com os perceptos ou as visões que proporciona. “Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto” (Deleuze, 1997, p.227.)

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. Sobre esse assunto, Osmond-Smith observa que os valores humanistas em Berio estão acompanhados por um senso utópico perdido. Esse senso utópico, essencialmente ideológico, era ou deveria ser amplamente propagado por Berio pois Withall observou em 2003 que tal ponto de vista não agradava a muitos, principalmente sua visão sobre música como um “ato social.” (Withal, 2003, p.4).

A observação de Berio 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 ideias e expressões pessoais do compositor (Berio, 1981, p.6) justifica seu peculiar ponto de vista humanista, socialista com contornos anarquistas[5], pois relaciona a música com a totalidade do indivíduo em seu âmbito mais íntimo.

[5] A conotação de anarquismo nesse contexto é mais ampla e diversa de seu significado político, refere-se a quebra de padrões estabelecidos, ao segmento contrário ao senso comum e atitudes contrárias às instituições.

1.2.2 Berio scriptor musica

"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[6] 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.

Segundo Berio, a música reveste-se de um caráter pedagógico, ela "deve ser capaz de educar as pessoas para que descubram e criem relações entre diferentes elementos, e ao fazer isso ela expressará a história do homem e de suas fontes musicais em todos seus aspectos acústicos e expressivos." (BERIO, 1984, p.23). Para alcançar tal objetivo, o compositor esclarece que o ouvinte deve estar consciente de que existem várias formas de compreender e participar do processo musical. Ao defender essa ideia, Berio coloca uma certa responsabilidade no ouvinte[7].

Quanto a técnica de composição, Berio revelou em entrevista a Dalmonte que aproxima-se mais de Beethoven do que de Webern, pois naquele compositor os processos criativos e os discursos dificilmente sugerem uma linearidade. (Berio, 1984). Já em Webern, Berio aponta que as células musicais são de natureza aditiva e convencional, o que ocasiona uma limitação, sendo "impossível de criar uma arquitetura sonora grandiosa." (BERIO, 1978, in Stoianova, 1985, p. 375). "O que me interessa sempre são as experiências com uma multiplicidade de coisas, a pesquisa de uma diferenciação ilimitada." (BERIO, 1978, in Stoianova, 1985, p. 377). Para Schilingi (2012) a música de Berio tem uma parte técnica e outra artesanal. A parte técnica seria o conjunto de regras necessárias para a articulação do material musical e a parte artesanal seria a maneira de articular esse material.

Apesar da crítica ao reducionismo, as composições de Berio do final dos anos 50 e início dos anos 60 foram serialistas. A noção de serialismo em Berio é retratada de forma clara por Schilingi ao constatar que tal noção não está restrita a um determinado número de técnicas permutatórias:

---

[6] Ver nota 5, p. 19.

[7] Ver página 18.

> “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”. (SCHILINGI, 2006, p.182).

Da peculiaridade de tal visão de serialismo podemos compreender que Berio é um compositor serial se considerarmos o tratamento que ele dispensava ao material précomposicional, visto que o tratamento serial em si quanto às alturas, ritmos, etc., não se encontra inserido no interior de uma partitura. Para ele, música é um processo que ele explora através de uma lenta transformação que modifica o material précomposicional durante a peça. Esse lento processo de transformação do material musical em suas composições permiteao ouvido, conforme sua ideia, categorizar as diferentes camadas sonoras, e portanto, perceber a forma por meio das texturas.

Albèra (2010) define sucintamente o conceito de virtuosidade em Berio como um impulso a novas fronteiras da expressão, onde além de abranger o plano técnico-instrumental, a habilidade de execução ao instrumento, reveste-se essencialmente de um contorno mental que Berio chama de virtuosismo intelectual. “O virtuosismo nasce de um conflito, de uma tensão entre a ideia musical e o instrumento, entre o conceito e a substância musical.” (BERIO, 1984, p.90). Para o compositor, quando esse conflito se estabelece há mudanças na relação com o instrumento, pois geralmente se faz necessário uma nova solução técnica onde o intérprete atua em um nível extremamente alto de “virtuosidade técnica e intelectual”. (BERIO, 1984, p.91). Esse virtuosismo intelectual precederia o técnico, pois ao se estabelecer o conflito a descoberta de novas soluções técnicas decorreriam posteriormente. Um conceito bastante peculiar em Berio é o “virtuosismo de conhecimento” (Berio, 1994, p.91) que ele define como a habilidade do músico em mover-se dentro de amplas perspectivas históricas para apresentar soluções musicais que resolvam as tensões entre a criatividade de ontem e a de hoje.

Berio observa que essa tensão entre o conceito e a realização musical não é nova. Ela foi responsável inclusive pela lenta modificação dos instrumentos através dos séculos ao lado da evolução econômica-social do público (Berio, 1984). O compositor entende o instrumento musical como uma “peça da linguagem musical” (BERIO, 1984, p.91), cujos sons produzidos são “ferramentas do conhecimento que contribuem para a concepção da Ideia.” (Berio, 2006, p.25). Nesse sentido ele se

expressou claramente ao afirmar que nunca tentou alterar a natureza de um instrumento em suas músicas, tanto que nunca se sentiu à vontade para preparar pianos, por exemplo, mas que procurou ampliar a performance instrumental utilizando novas técnicas. “Carregamos uma necessidade constante de transcender os instrumentos, mas devemos saber que não podemos ir além deles (...) sem estabelecer um diálogo com eles.” (BERIO, 2006, p.28).

Miller (2005) refere-se a música para piano de Berio como sendo de uma natureza muito atraente considerando-se a harmonia, textura e nuances. Suas composições para piano são encontradas com regularidade durante sua carreira como compositor, da *Piccola Suite* de 1947 a *Sonata per pianoforte solo* de 2001. Não se pode esquecer que a formação artística de Berio foi o piano, paixão que herdou de seu avô Adolfo conforme ele mesmo relatou na entrevista a Dalmonte (1981). Gennaro (2012) observa que Berio acreditava nas possibilidades expressivas do piano e que mostrava uma habilidade fatual em reelaborar de maneira pessoal a música ou estilos de outros compositores. Nesse sentido, Schilingi (2012) analisa que a escrita pianística de Berio privilegia a distinção própria do instrumento entre o ataque e a ressonância além das possibilidades expressivas do instrumento.

2 CIRCA VI ENCORES PRO PIANO

2.1 HISTORIA CIRCULORUM

O Século XX é um marco importante na história da Música. Ocorreram mudanças radicais na linguagem e estética da Arte, refletindo os acontecimentos de um século marcado por guerras mundiais, descentralização da Europa como polo político-cultural e invenções que propiciaram mudanças bruscas no cotidiano das pessoas.

Cerqueira observa em sua dissertação *Estudo das ressonâncias na Sequenza IV de Luciano Berio:*

> "... a música do Século XX tem como principal característica a diversidade de linguagens e estilos musicais. Na primeira metade deste século, presenciamos o atonalismo, idioma onde as relações de tensão e relaxamento não mais obedecem à hierarquia harmônica tradicional. Nesta corrente apareceu o dodecafonismo, sistema baseado na técnica de serialização das alturas, e que nos anos 1940, culminou no serialismo Integral, sistema baseado em um esquema serial para cada dimensão musical. Entende-se "dimensões musicais" por alturas, ritmos, dinâmicas e tipos de ataque. Esta terminologia é comumente utilizada por Berio." (CERQUEIRA, 2009, p.10)

O nacionalismo do século XIX proporcionou ao longo do tempo que elementos musicais típicos de determinados países e regiões fossem adicionados de maneira cada vez mais frequente ao discurso musical, acarretando em diferentes correntes musicais.

O fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, trouxe novas modificações ao cenário musical. Em uma Europa devastada, a prioridade era reconstruir o continente. Muitos compositores europeus, nos anos do pós-guerra e subsequentes migraram para os Estados Unidos em busca de novas oportunidades e meios de sobrevivência.

O pós-guerra refletiu na Música através da busca por novas práticas desvinculadas dos princípios e procedimentos tradicionais. Esta foi a aplicação da ideia da *tabula rasa* formulada por John Locke. No universo musical, a *tabula rasa*

remete ao abandono da bagagem cultural historicista, ou seja, remete a um novo recomeço do processo de produção cultural livre de quaisquer influências do passado.

Em respeito a essa teoria e período histórico, Berio assim se manifesta:

> *(...) a tabula rasa, especialmente em Música, não pode existir. Mas essa tendência a trabalhar com a história, na extração e transformação consciente de "minérios" históricos e sua absorção em processos e materiais musicais não historicizados, reflete a necessidade – que trago dentro de mim há muito tempo – de inserir organicamente "verdades" musicais, para poder abrir o desenvolvimento musical em graus diferentes de familiaridade, para ampliar seu desenho expressivo e seus níveis perceptivos.* (BERIO In: DALMONTE, 1988, p.57).

> *Durante os primeiros anos dos "agitados anos cinquenta", havia a necessidade geral de mudar, de esclarecer, de aprofundar e desenvolver a experiência serial; para alguns havia a necessidade de se recusar a história, para outros, mais responsáveis, havia a necessidade de reler a história e não aceitar mais nada de olhos fechados. Cada um de nós dava a contribuição diferente para uma evolução importante da música* (BERIO In: DALMONTE, 1988, p.51).

Foi neste contexto que surgiu Luciano Berio cuja obra tem como característica basal a busca por novas concepções musicais sem abandonar a linha histórica tradicional. Esse diálogo entre o novo e a tradição é o fio que permeia a obra de Berio e que se torna muito visível em suas transcrições musicais.

As seis peças que compõem as 6 Encores foram compostas em momentos diferentes, totalizando um ciclo de 25 anos da obra pianística de Berio. As peças foram publicadas individualmente entre 1965 e 1990, quando então foram agrupadas. Os anos de composição de cada uma das peças são: Wasserklavier de 1965; Erdenklavier de 1969; Luftklavier de 1985; Feuerklavier de 1989; Brin e Leaf de 1990. A ordem em que aparecem na coleção é: Brin, Leaf, Wasserklavier, Erdenklavier, Luftklavier e Feuerklavier.

O compositor utiliza estruturas harmônicas diferentes para cada peça que, somadas as diferentes sonoridades e crescente exigências técnicas, proporcionam um efeito único a cada uma delas. Para Osmond-Smith (2008) a coleção é uma evidência concreta da continuidade técnica que permeia o trabalho amadurecido de

Berio. Para Lochhead (2000), a publicação de todas as peças em uma única edição deixa claro esse contexto, o ao mesmo tempo que o torna visível aos musicistas (Lochhead, p.217).

Algumas terminologias são empregadas para designar a coleção: ciclo, catálogo, série, miniatura, antologia. Schilingi (2005) classifica a coleção como um catálogo com traços de um ciclo. Para ele, catálogo é uma classificação de certo número de composições cuja única razão de existir é pertencer a um determinado grupo. Um ciclo é um conjunto de composições submissas às restrições lógicas que justificam a causa e a existência de lugares precisos. Um catálogo tende a variedade e exaustividade, sem nenhum imperativo de leitura linear. Por outro lado, um ciclo é exclusivo e se opõe a exaustividade do catálogo.

As peças que compõem a coleção foram produzidas e editadas em períodos diversos até Berio agrupá-las em uma coleção em 1990. Somente neste momento elas passaram a coexistir em grupo, nos 6 Encores. Mas, antes desta publicação as peças já tinham existência concreta, pois já haviam sido publicadas individualmente. A existência delas nasceu independente do grupo, por isso, catálogo, conforme define Schilingi, não parece ser a designação adequada, pois pertencer a Encores não seriam sua única razão de existir.

Kirby (1995) em seu livro sobre a história do piano refere-se à coleção como uma série de peças características. Gennaro (2012) refere-se a elas como miniaturas e também como ciclo. Miniaturas é uma terminologia muito interessante porque na realidade a coleção pode ser vista como uma miniatura da obra para piano de Berio, por exemplo, Luftklavier, 1985, tem raízes no Concerto para dois pianos de 1972. Leaf tem raízes na Sequencia IV. Nesse sentido, Schilingi (2005) afirma que as Encores são lembretes formais explícitos de diferentes composições onde o piano tem o papel principal.

A respeito da terminologia de “peças características”, esta é empregada por Kirby e pelo artigo promocional da coleção pela Universal Edition. Hodges (1992) refere-se a elas como peças elementais: “As peças elementais para piano de Berio tem aparecido esporadicamente desde a metade dos anos 60. (HODGES, 1992, p. 42). Sobre essa terminologia escreve em seu artigo:

> “Cada peça alude a uma das quatro estações sem descrevê-las realmente. Então, temos uma encantadora barcarola para Água, uma pastoral

> severa para a Terra, uma filigrana quase espectral para o Ar e um tremulante moto perpétuo para o Fogo" (HODGES, 1992, p.42)

O autor também observa que as peças podem ser elementais por apresentarem muito do trabalho composicional para piano de Berio. Mesmo afirmando que cada peça evoca uma estação determinada do ano, ele não as relaciona expressamente com qual estação.

O pianista Gregorio Nardi que estreou Luftklavier referia-se às peças como uma cosmogonia. Entendê-las como uma cosmogênese que procura expressar uma origem, etimologicamente refere-se a origem do universo, pode ter um sentido muito amplo e transcendental em demasia, pois o que pode-se apurar sobre Berio é uma determinada concretude na condução de seu trabalho como compositor. De qualquer forma, peças características ou elementais remetem primariamente a uma representação da expressão sonora dos elementos naturais em questão.

Antologia e coleção são os termos utilizado por Lochhead (2000) para designá-las. O termo antologia, em seu sentido figurado, seleta, também é adequado em virtude do lapso temporal entre a primeira e as últimas composições. Porém, coleção, no sentido de compilação, é mais abrangente. Pode englobar os demais termos, série catálogo, ciclo. Seja qual for a variante em questão, as peças constituirão sempre uma coleção.

A escolha da palavra Encores para designar a coleção parece ter sua origem mais precisa na intenção de remetê-la como um bis, como peças a mais do universo pianístico de Berio. Frente à duração não muito longa de cada peça, o título também pode remeter a entendê-las como peças perfeitas para bis em concertos. Seja como representantes dos idiomas pianísticos do compositor, ou como obras para um extra musical, é evidente seu caráter didático como subsídios para preparar o musicista a adentrar no universo da música para piano a partir da segunda metade do século XX.

Não são somente os *Encores para piano* que pontuam a vida musical de Berio, Schilingi (2012) observa que toda sua produção para piano revela suas pesquisas estéticas, fornecendo subsídios para acompanhar sua evolução (estética) de forma coerente.

2.2 METHODOLOGICIS MODUM ANALYSIS

Nesta pesquisa o escopo analítico é voltado a um delineamento interpretativo das peças que compõem os *6 Encores para piano* de Luciano Berio, fornecendo substratos para sua realização musical com base em um entendimento filosófico-composicional. Este entendimento se revela pelo conjunto de crenças, pensamentos e ideias do compositor quanto a seu ofício e sobre a música em sentido mais abrangente.

Para Deleuze, 1997, o objetivo da arte é causar percepções sobre objeto e consequentemente de seus estados no sujeito, ou seja, promover afetos. Para essa extração de sensações é necessário “um método que varie com cada autor e faça parte de sua obra.” (DELEUZE, 1997, p.217). Para o autor, a fabulação criadora não está relacionada com uma lembrança, mas sim com o fato de que o artista excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. Esta relação, do artista em exceder os estados perceptivos e o embasamento de sua arte em sua própria história, pode fornecer elementos consistentes para o estudo e a compreensão da obra ou de determinados períodos artísticos. Seria como buscar na fonte original as orientações necessárias para o entendimento.

Berio (2006), em sua palestra sobre análise musical e poética, expressa que um texto (entenda-se texto musical) é sempre uma pluralidade de textos, nem sempre prontamente identificáveis, o que requer do analista novos pontos de vistas a serem adotados. De qualquer forma, para o autor, a produção de julgamentos válidos em qualquer forma de análise deve ser capaz de refletir uma perspectiva histórica, pois as técnicas composicionais, as práticas instrumentais e os instrumentos musicais são variáveis dado os momentos históricos. Com base nisso, para Berio não há necessidade de escolher categorias e critérios específicos a serem adotados em um procedimento analítico, pois de qualquer forma uma análise será sempre coesa, dado a produção de interpretações válidas. Sobre a atividade dos analistas, Berio assim se manifestou: “... o analista se assemelha a um pescador que sabendo o que quer pescar, atira sua rede especialmente tecida ao mar e captura somente o que se ajusta na rede que ele mesmo teceu.” (BERIO, 2006, p.129)

O procedimento analítico aqui empregado procura identificar, em primeiro lugar, a característica mais evidente de cada peça e verificar sua relação nos parâmetros

composicionais de Berio, utilizando para isso os dados filosóficos coletados. Em segundo lugar procurará identificar os componentes estruturais presentes nas peças. O termo *componente* foi escolhido embasado no fato desta palavra expressar tanto os elementos que compõem ou que auxiliam na composição de algo, como aqueles que são partes constituintes de um sistema. No texto musical os componentes podem se referir de maneira abrangente a motivos, pontos de articulação, alturas características, ritmo, densidade de eventos.

Para a identificação dos componentes estruturais as peças encontram-se segmentadas em seções onde os componentes estão codificados por signos conforme necessário. Assim, os processos de polarização foram apontados de acordo com cada caso, seja em uma passagem musical, seja em uma nota, o processo de polarização verificará as repetições, características individuais sobre o material, número de ocorrências.

2.3 DIFFERENTIAE INTER EDITIONS

A ideia de reunir as seis peças em uma coleção, Encores, surgiu entre 1989 e 1990. Até então alguma das peças já haviam sido editadas avulsas pela Universal Edition a medida em que eram compostas. Em 1990, Berio compôs Brin e Leaf que conjuntamente com a série de peças elementais compuseram os *6 Encores para piano*.

Lançada em Viena pela Universal Edition, a primeira edição da coleção data do ano de 1992 sob o código UE19918, apresentando 20 páginas com orientação da folha em paisagem. A segunda edição, sob o código EU 33013, tem 22 páginas com orientação da folha em retrato. Não foi possível verificar o ano de lançamento desta edição, tal dado não foi fornecido pela editora quando solicitado.

A diferença entre as orientações de páginas obviamente acarretaram em editorações gráficas diferentes entre elas. A capa da primeira edição traz o nome da coleção em versão trilíngue, francês, inglês e alemão. Neste idioma, *6 Encores* é traduzido como *6 Zugaben*. A esquerda consta um rol com o nome das peças que compõem a coleção e seus respectivos anos de composição. Todas as palavras constantes na capa, no título de cada peça e na dedicatória encontram-se em fontes minúsculas. A segunda edição o título somente em francês e não consta o rol das

peças. Nesta edição os substantivos próprios apresentam a primeira letra em fonte maiúscula. A esquerda, no canto superior consta um logo da Universal Edition, e no canto inferior o código da edição. A fonte utilizada em cada edição é diferente em cada uma delas. As legendas presentes nas peças encontram-se em italiano e alemão na primeira edição, porém a segunda traz uma versão em inglês além daqueles outros dois idiomas.

Na segunda edição há indicação de duração em todas as peças, *Durata*. Na primeira, somente as peças Leaf e Luftklavier apresentam tal indicação. A segunda edição apresenta ainda uma maior resolução na imagem impressa da partitura e traz o número de compasso no início de cada sistema das peças onde há divisão de compassos.

2.3.1 Brin

Em ambas as edições Brin apresenta o mesmo número de páginas e de sistemas por página. Devido a diferença de orientação entre as páginas, paisaem e retrato, a segunda edição reduziu a distância entre as notas, mantendo o mesmo material presente em cada sistema da edição anterior.

A respeito da grafia musical, o corte das *acciaccaturas* abrange toda as notas envolvidas na primeira edição, na segunda ele é marcado somente entre as primeiras notas do grupo.

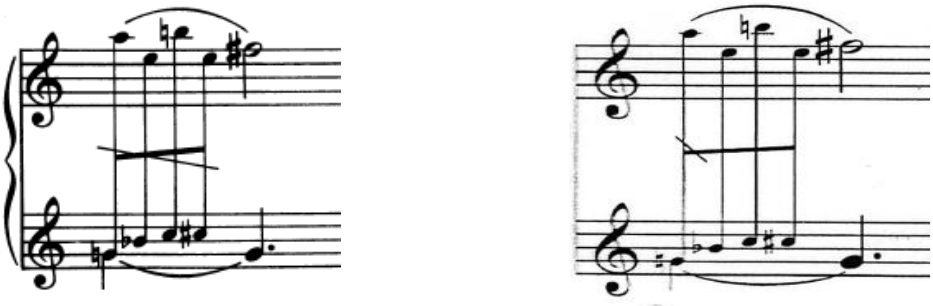


Figura 1: *Acciaccaturas* em Brin, a esquerda na primeira edição e a direita na segunda.

A diferença na grafia mais significativa entre as partituras é a representação da fermata sobre a nota final. Na primeira edição ela é representada por um retângulo, e na segunda por um triangulo.

Figura 2: Grafia das pausas em Brin, a esquerda corresponde a primeira edição e a direita a segunda.

A segunda edição traz a duração da peça em aproximadamente um minuto e quarenta e cinco segundos.

2.3.2 Leaf

A peça é apresentada em duas páginas em ambas edições, na primeira com três sistemas por página e na segunda com cinco sistemas na primeira página e quatro na segunda.

Na segunda edição, no início de cada compasso, observe-se que a indicação do acorde a ser mantido com o pedal tonal encontra-se grafado entre colchetes na primeira edição, ao passo que na segunda o acorde encontra-se apenas grafado em notas minúsculas. A disposição das pausas no espaço entre pautas torna a leitura menos fácil do que aquela da segunda edição. Nas passagens em que o sistema apresenta três pautas elas encontram-se entre a duas pautas superiores (Figura 3). Na segunda edição as pausas encontram-se inseridas na primeira pauta superior.

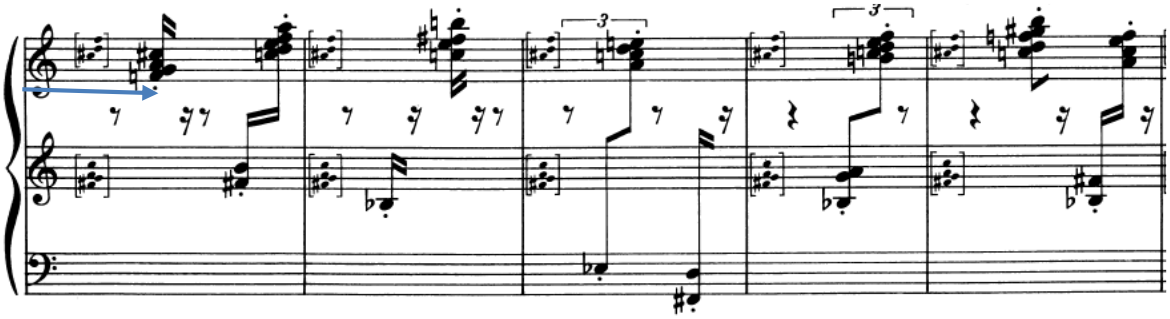



Figura 3a: Grafia das pausas na primeira edição de Leaf. cc.14-18.

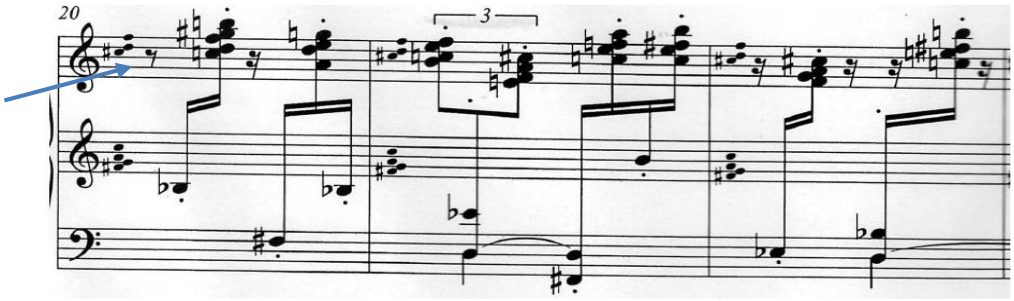



Figura 3b: Grafia das pausas na segunda edição de Leaf. cc. 20-22.

A indicação da fórmula de compasso é diferente em cada edição, na primeira (Figura 4a), a fração indicativa encontra-se no espaço entre pautas, na segunda (Figura 4b), em cada uma das pautas do sistema.

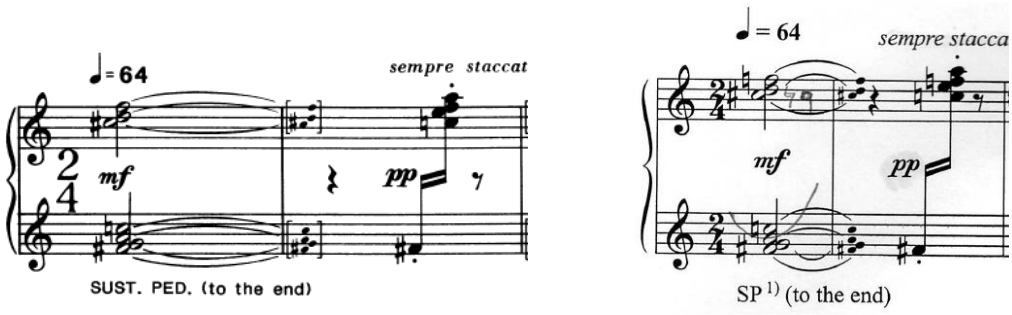


Figura 4: Indicação do compasso em Leaf, a esquerda a primeira edição, a direita a segunda.

Também há variação na escrita do pedal tonal no início da peça. A primeira edição traz por escrito "*SUST. PED. (to the end)*" enquanto que a segunda grafa "*SP¹ (to the end)*", apresentando uma legenda em ingês, *sustaining pedal*, italiano, *pedale tonale* e alemão, *Sostenuto-Pedal*.

Em quatro compassos a grafia das pausas está diferente entre as edições. Nos compassos 9, 13, 18, 19 e 27, a indicação de uma pausa de um tempo na primeira edição aparece como duas pausas de meio tempo na segunda edição.

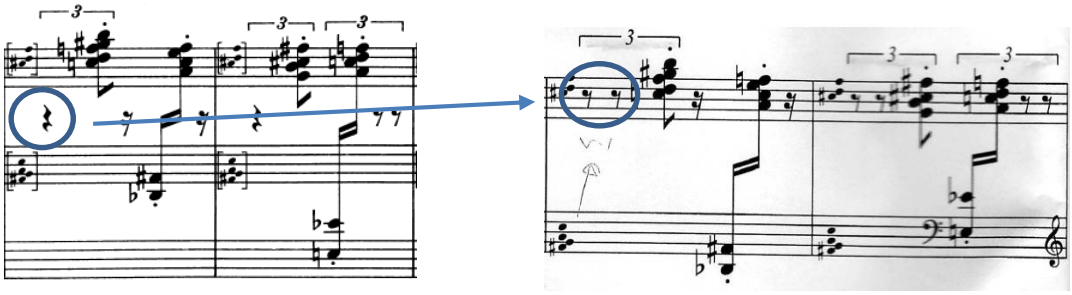


Figura 5: Leaf, compassos 18 e 19, à esquerda a primeira edição e à direita a segunda.

Em ambas as edições Leaf apresenta duração aproximada de 1 minuto e 20 segundos.

2.3.3 Wasserklavier

O sinal gráfico de arpejo é diferente na segunda versão. Nela o traço ondulante indicativo de tal efeito termina com uma seta apontando para cima.

No compasso 12, a primeira nota da melodia superior, voz soprano, é diferente em cada versão. Na primeira a nota é um mib5, na segunda um réb5.

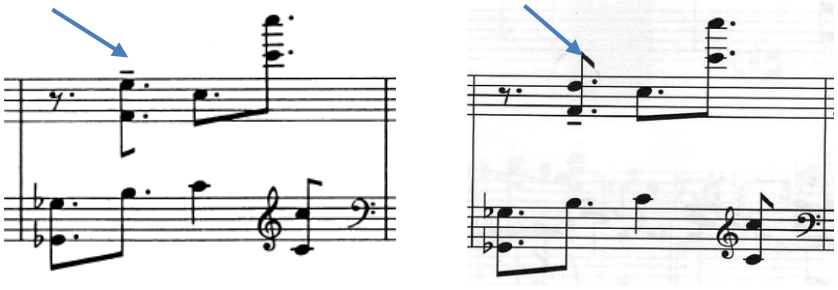


Figura 6: Diferentes alturas em Wasserklavier, à esq. a primeira edição e à dir. a segunda edição.

A segunda edição apresenta duração aproximada de 1 minuto e 45 segundos.

2.3.4 Erdenklavier

O sinal gráfico para o emprego do pedal apresenta diferenças em seu acabamento entre as edições conforme mostram as figuras seguintes.

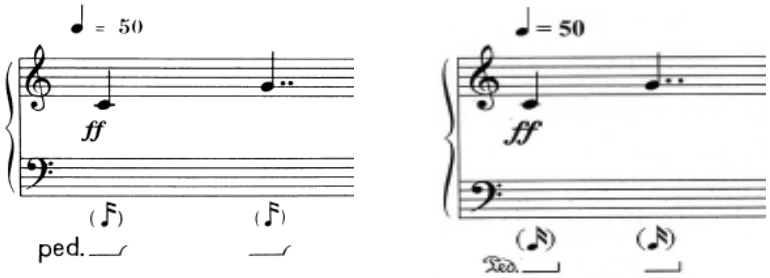


Figura 7: Erdenklavier, à esquerda a primeira edição e à direita a segunda.

Na segunda edição há indicação de duração aproximada de 2 minutos. A primeira edição não apresenta duração aproximada.

2.3.5 Luftklavier

O sinal gráfico utilizado para representar a fermata de longa duração é diferente entre as edições. Na primeira edição é utilizado a forma quadrada e na segunda a triangular. Somente o sinal sobre a última nota é triangular em ambas as partituras.

Figura 8: Grafia das pausas em Luftklavier, a esquerda corresponde a primeira edição e a direita a segunda.

A segunda edição traz uma indicação de pedal que não consta na primeira.

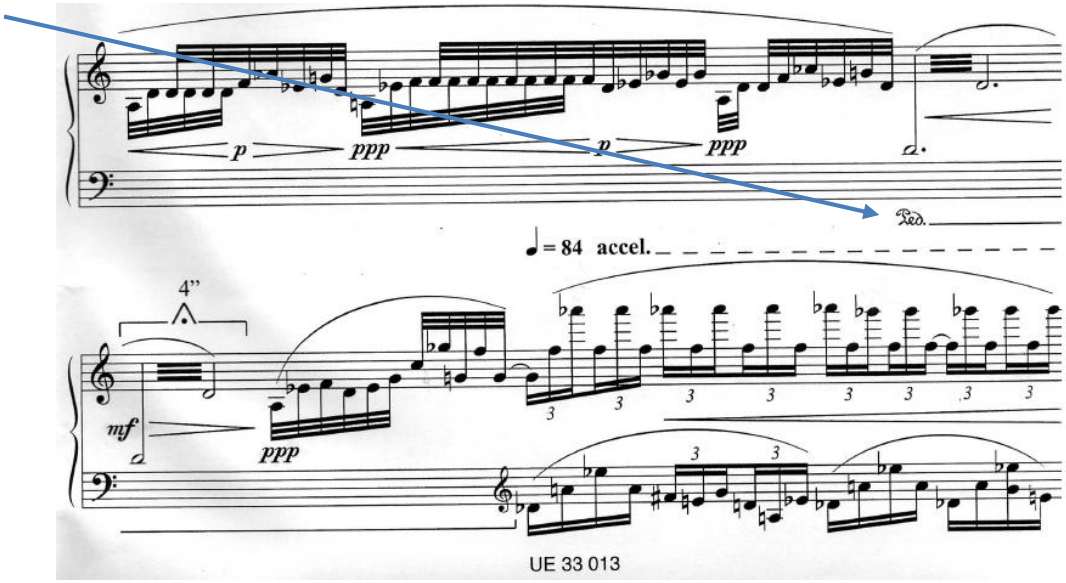



Figura 9: Pedalização em Luftklavier, constante apenas na segunda edição.

A segunda edição traz duas alturas que não constam na primeira. A primeira ocorrência apresenta um réb5 que compartilha seu tempo através de um sinal de tercinas com o sib5 que a precede.

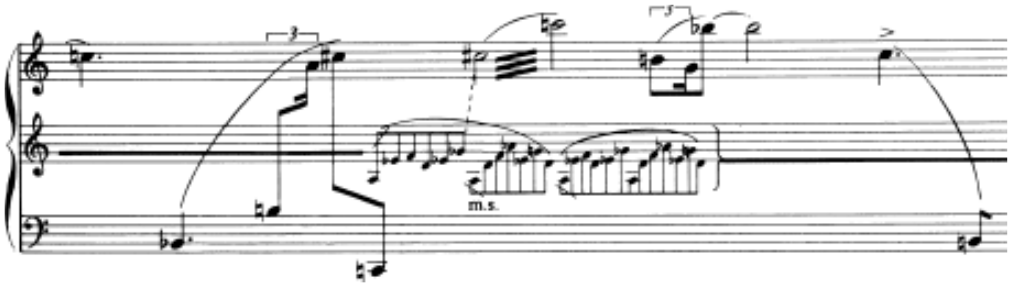



Figura 10a: Luftklavier, primeira edição.

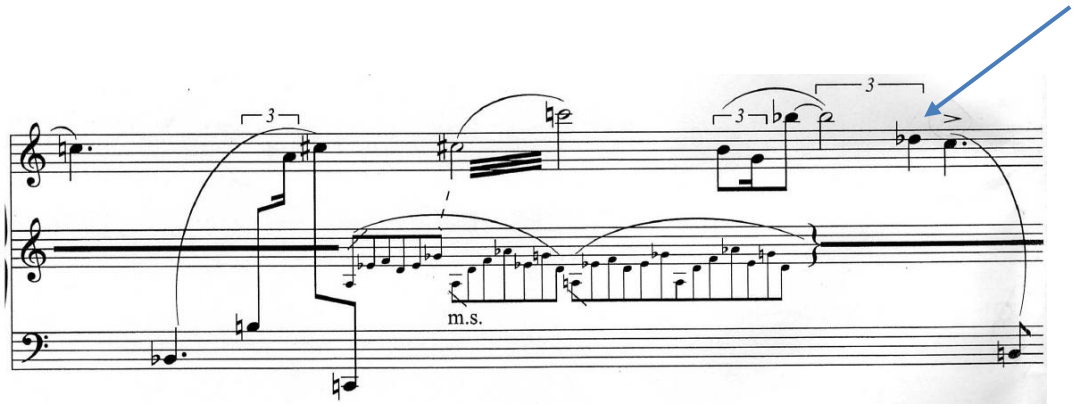


Figura 10b: Luftklavier, segunda edição.

A segunda ocorrência apresenta um si4 cujo ataque é em conjunto a um dó5, formando assim um intervalo de segunda menor.

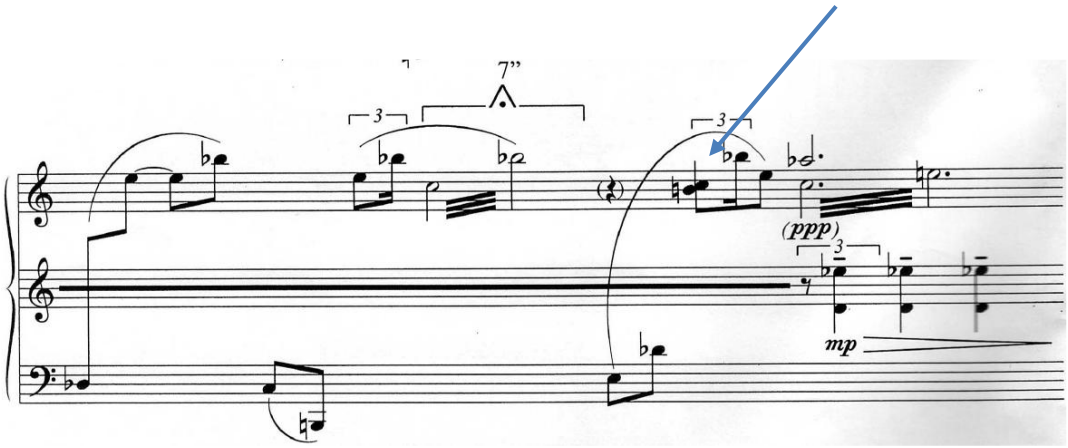


Figura 11: Luftklavier, segunda edição.

A *acciaccatura* anteposta ao último fá tem traço de ligadura em lados opostos entre as edições. Na primeira edição ele está grafado pelo lado esquerdo e na segunda pelo lado direito.

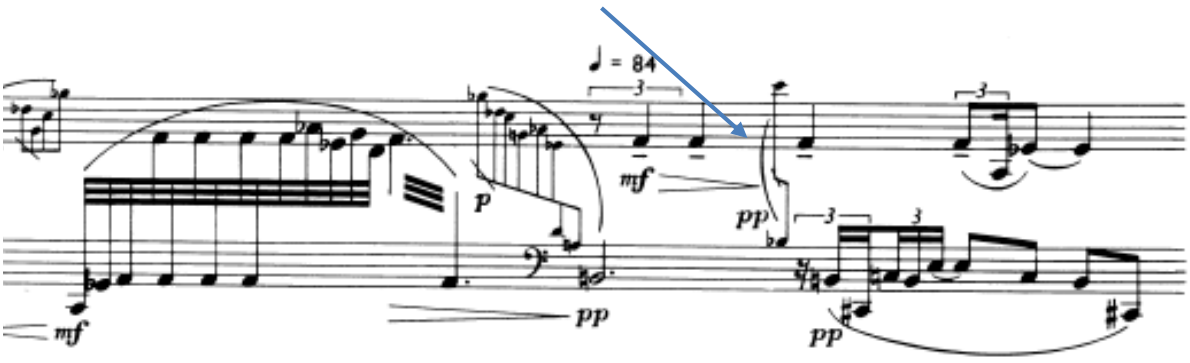


Figura 12: Luftklavier, primeira edição.

Nas longas passagens escritas em fusas, as indicações de dinâmica são escritas acima e abaixo do sistema. Na fermata de 7 segundos a indicação de dinâmica é escrita no espaço entre pautas na segunda versão. A primeira versão mantém sua grafia acima e abaixo da pauta.

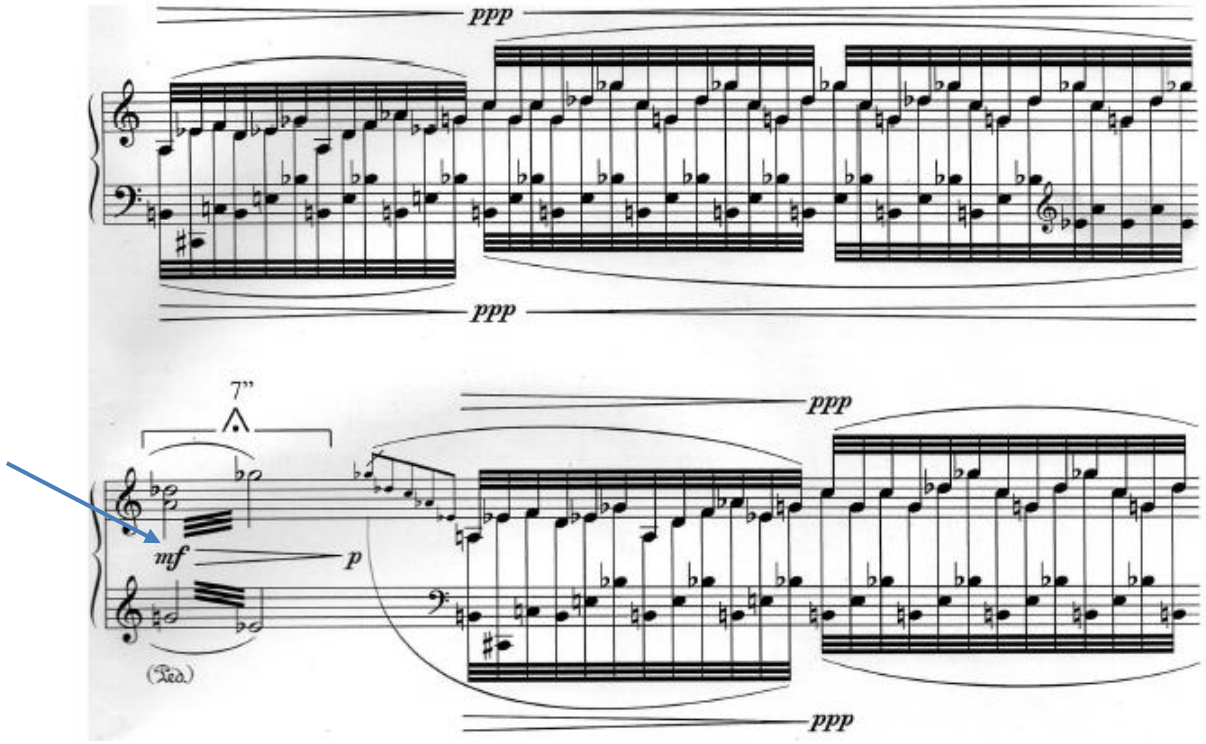


Figura 14: Luftklavier, segunda edição

Na segunda indicação de *semínima a 104bpm*, a indicação de dinâmica consta apenas na segunda edição. O trecho deve ser executado de um uma intensidade em *ppp* a *mf*, retornando ao *ppp*. A figura seguinte apresenta o trecho fracionado porque o mesmo encontra-se no final de uma página e no início de outra.

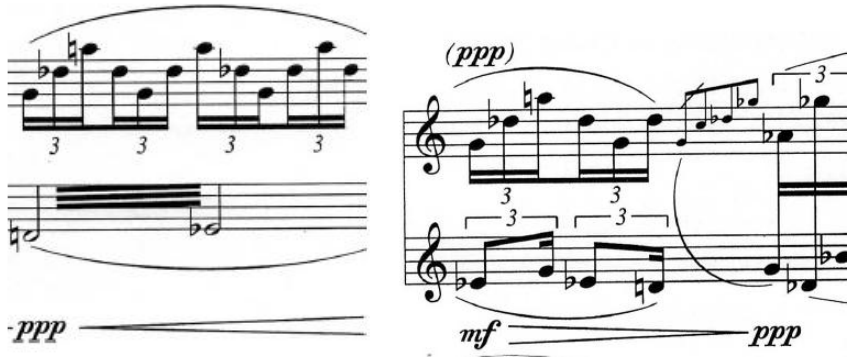


Figura 14: Luftklavier, segunda edição

Ambas edições apresentam duração aproximada de 2 minutos.

2.3.6 Feuerklavier

Durante toda a peça, a linha com seta de indicação de acelerando ou desacelerando, conforme o caso, presente na primeira edição é substituída por uma linha tracejada na segunda.

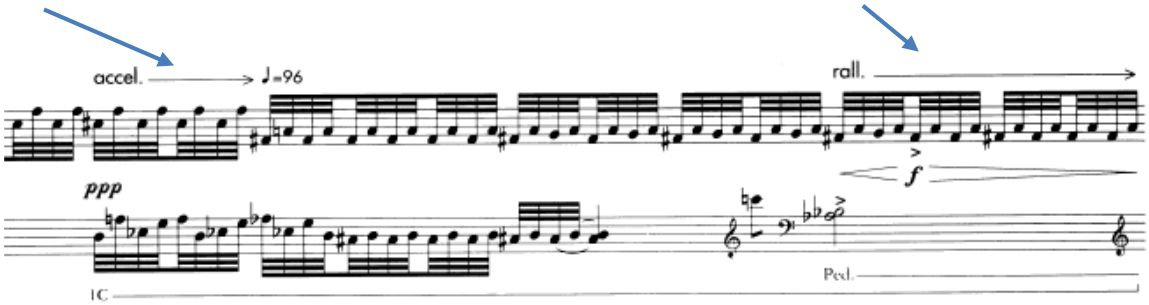



Figura 15a: Feuerklavier, primeira edição.

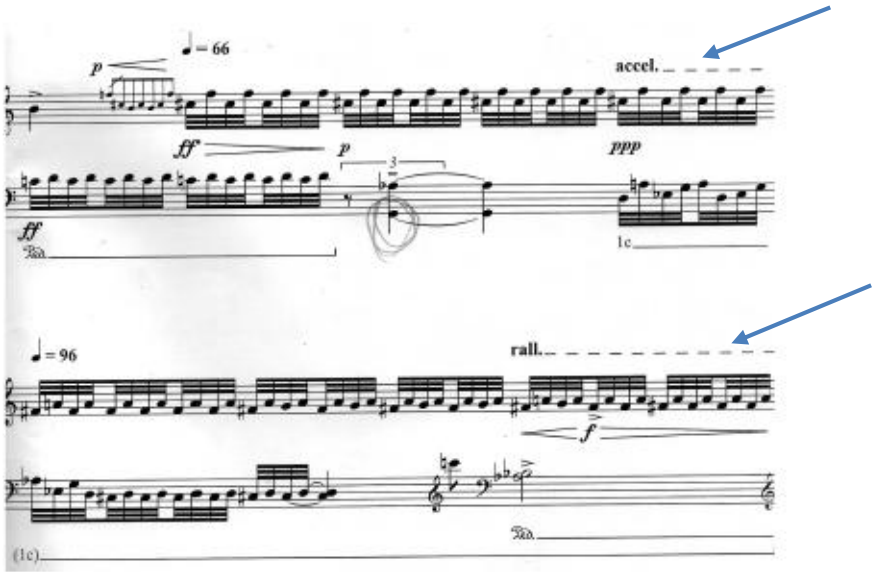


Figura 15b: Feuerklavier, segunda edição.

Quando a indicação de pedal seguem de um sistema ao outro, são marcadas entre parênteses na segunda edição.

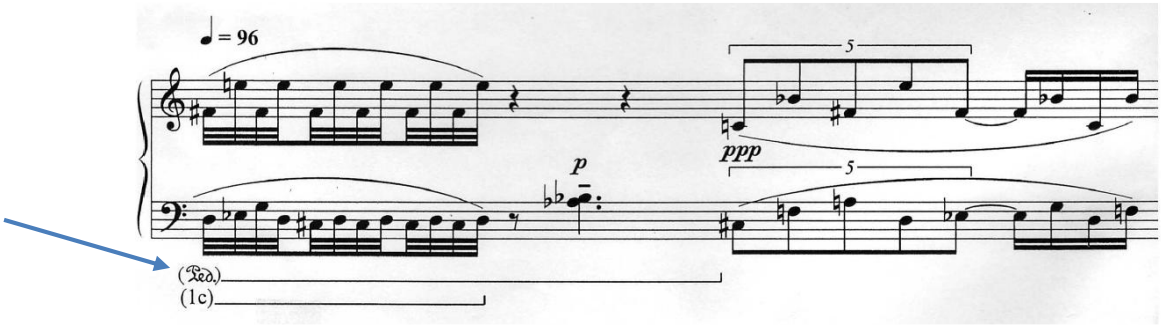


Figura 16: Feuerklavier, segunda edição.

Na indicação de semínima a 66bpm, a *acciaccatura* que a precede tem início em diferentes pontos do trecho musical. Na primeira edição ela inicia entre as duas últimas notas do primeiro grupo de quatro fusas do tremolo da mão esquerda, Figura 17a. Na segunda edição ela inicia junto com a primeira nota do segundo grupo de fusas do tremolo da mão esquerda. Figura 17b.

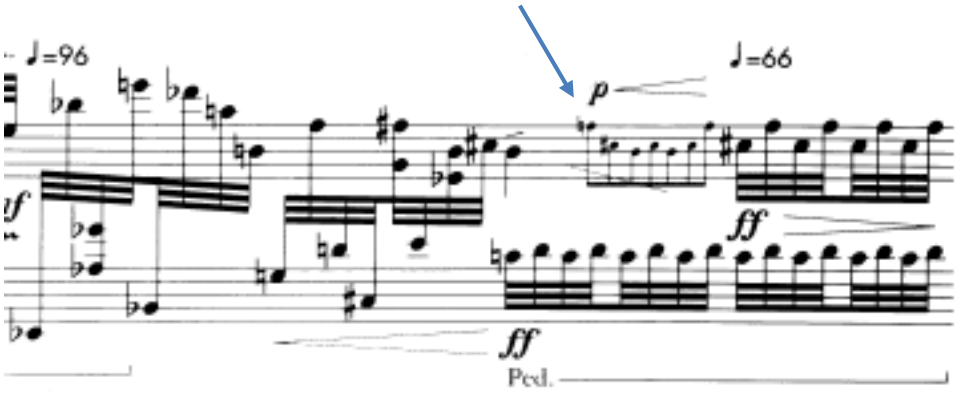



Figura 17a: Feuerklavier, primeira edição.

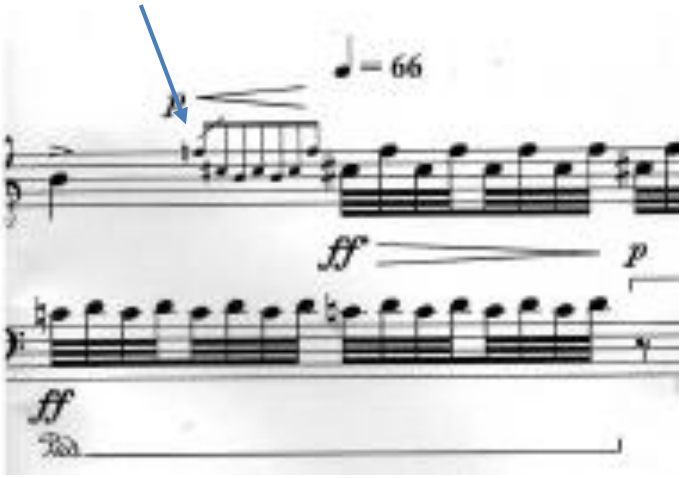


Figura 17b: Feuerklavier, segunda edição.

Somente a segunda edição fornece legenda explicativa na primeira indicação de toque de harmônicos.

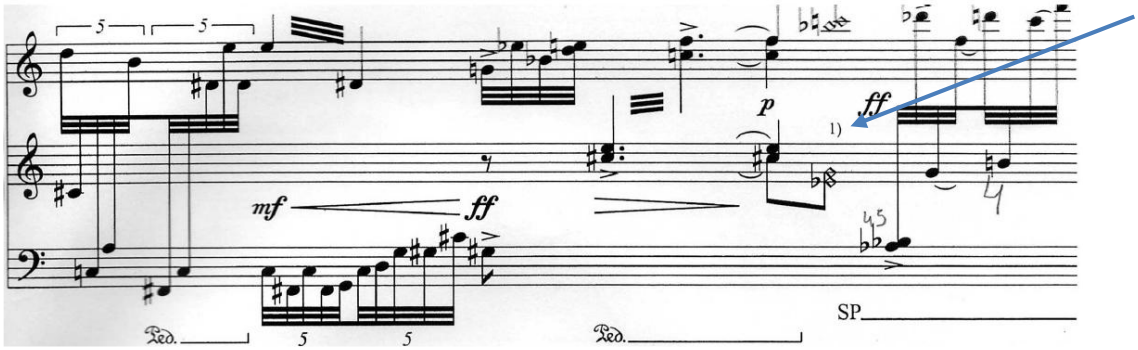



Figura 18: Feuerklavier, segunda edição.

Em cinco trechos musicais é requerido o toque em staccato. A segunda edição traz escrito entre parênteses *"stacc."* somente na última ocorrência, ao passo que a primeira edição o apresenta em todas as ocorrências.

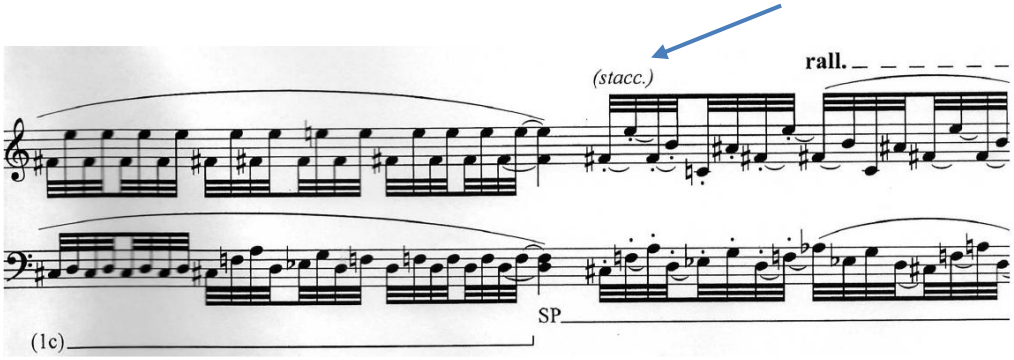


Figura 19: Feuerklavier, segunda edição.

Na última página da segunda edição, o traço indicativo das pentinas para a mão esquerda do terceiro sistema é colocado acima das notas, conforme Figura 20. Na primeira edição o mesmo traço é posto abaixo do grupo de notas.

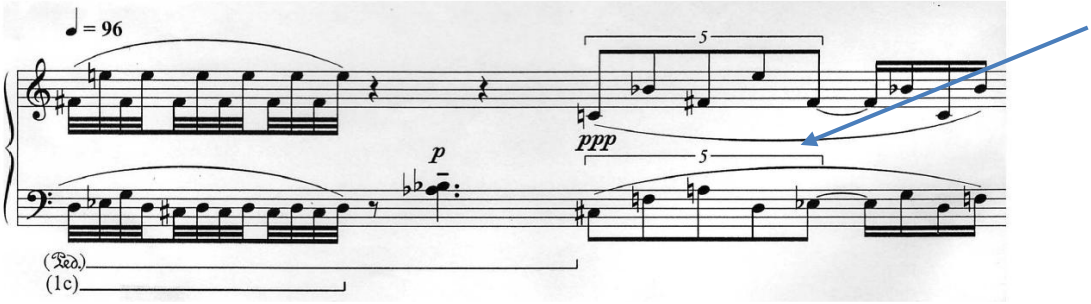


Figura 20: Feuerklavier, segunda edição.

3 IN CENTRUM VI ENCORES PRO PIANO

3.1 BRIN

Brin, a primeira peça da coleção *6 Encores para piano* foi composta em fevereiro de 1990 e publicada no mesmo ano. Dedicada a Michel Oudar, na partitura não consta o lugar onde foi composta. Não foram encontrados registros sobre sua estreia.

O violonista Bruce Charles escreveu uma versão para violão com a assistência de Berio em 1994, em 2011, o violonista americano Eliot Fisk escreveu outra versão para o mesmo instrumento. Segundo Andersson (2001), essa última versão está em um registro completamente diferente, fornecendo assim, outra perspectiva da mesma peça.

A tradução do francês para *Brin* é haste, filamento, fio, talo. É o antônimo de totalidade, de massa. De ocorrência menos frequente encontram-se definições como vertente, costa, praia. No sentido figurado, *Brin* significa fragmento, bocado, pouco, insignificante.

Para Brodsky (2003) a peça foi composta em memória ao amigo e pianista Michel Oudar que morreu tragicamente aos 20 anos de idade. Esse fato levou Berio a enredar um subtexto na música: em um único compasso de 93 tempos, as 20 vezes que o si-5 natural aparece representam a homenagem do compositor ao número de anos que seu amigo viveu.

O levantamento de dados biográficos sobre Michel Oudar foi extremamente trabalhoso. Há muitos homônimos e praticamente nenhuma informação sobre o pianista. Em pesquisas na *world wide web,* utilizando diversos idiomas obtém-se pouca informações, quase nenhuma sobre sua vida. O principal resultado é o CD *Cahier pour Michel Oudar*. Em um blog sobre música pode-se encontrar um breve comentário que Oudar desaparecera aos 33 anos de idade.

O CD *Cahier pour Michel Oudar*, lançado pela L'Empreinte Digitale, França, com obras de Scriabine, Diennet, Boeuf e Berio, foi gravado durante um concerto de Oudar no *Musée Cantini*, em Marselha em 19 de abril de 1990. O fato mais relvante do CD é que Oudar gravou Brin, a peça que lhe foi dedicada *in memorian,* segundo

Brodsky. No encarte do CD há uma citação de Berio onde oferece a peça como um momento de inspiração para Michel Oudar, um músico que, segundo suas palavras, é admirável. Na própria dedicatória da peça se lê em francês “para Michel Oudar”, e nada consta sobre a expressão *in memorian*. Outro fato curioso é que Miller, crítico da revista Tempo, em 2005, em um de suas publicações nesse periódico mencionou o fato de Brin ter sido escrita em memória do pianista Michel Oudar (Miller, 2005, p. 44).

Em uma apreciação sonora, o ouvinte não encontra encadeamento de melodias ou repouso melódico. A orientação para a execução da peça *Doux et immobile*, doce e imóvel, reforça essa ideia de estatismo.

Por outro lado, a alusão que o título traz à peça, filamento, fio que compõe uma corda ou cabo está mais próxima do processo de composição da peça em si. A ideia de *brin* ser um filamento que compõe um fio, uma estrutura maior, encaixa-se perfeitamente com o que ocorre na música. Pequenos fragmentos de um mesmo material que será revelado em sua totalidade ao final do processo. Os pequenos fragmentos equivalem aos filamentos, que juntos, formam o fio que, no caso, equivale a revelação plena do material sonoro ao final da peça.

Em relação a imobilidade, Berio acredita que ela é capaz de conduzir o ouvinte a perceber as menores variações de um evento musical. Nesse sentido ele manifestou-se em uma de suas palestras na Universidade de Harvard:

> “... Um evento musical pode se apresentar com situações sonoras extremamente complexas, caóticas e diversificadas (o equivalente musical de m videoclipe comandado por um programa randômico). Isso nos conduz a procurar e destacar seus aspectos comuns, e certamente encontraremos alguns, considerando que, uma vez que um ponto de vista foi estabelecido, tudo pode ser relacionado por analogia, continuidade, e similaridade a todo o resto. No outro extremo, um evento musical homogêneo e imóvel (o equivalente a um rosto que nunca muda sua expressão) nos estimulará a perceber as mínimas variações e diferenças.” (BERIO, 2006, p. 95)

3.3.1 Componentes

Brin não apresenta divisões de compassos, a peça desenvolve-se em um único compasso de 93 tempos. O material sonoro é gerado pela variação da maneira como soa o acorde. Somente no final ele é revelado em sua totalidade. Até o este momento, o acorde é quebrado em vários tipos de grupos menores, tais como arpejos e fragmentos melódicos.

Para Bodsky (2003), em Brin 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. Porém, movimento centrípeto é a característica de um movimento em direção ao centro, e sendo assim, não pode ser estático, e dessa forma, a repetição centrípeta que se refere o autor não pode ser estática.

Brodsky ainda chama atenção para o fato de que esse acorde seria uma variação daquele empregado por Schoenberg na quarta peça das *Six Little Piano Pieces* Op.19 que, assim como *Brin*, também seria um memorial para Gustav Mahler, onde a repetição evoca os sinos vienenses no dia do funeral de Mahler.

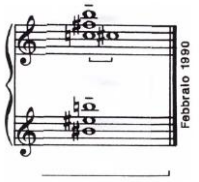



Figura 21: Acorde empregado por Berio como material da peça Brin.

No início dos estudos ao piano, a concepção adotada para o trabalho de expressão na música surgiu ao redor do alicerce afetivo como uma espécie de reflexão sentimental vinda de longe, uma lembrança. A raiz dessa reflexão foi o fato de Brin ter sido escrita *in memorian*. Do ponto de vista estético-fruitivo o estatismo da obra parecia desvelar junto à lembrança, uma tristeza contida e munida de aceitação frente às inevitáveis agruras da vida. Ao esclarecer as circunstancias da dedicatória de Brin, a noção peculiar de virtuosismo em Berio adquiriu maior vulto no processo interpretativo. O controle necessário para a interpretação instrumental, segundo as indicações requeridas, passou a ser o maior desafio. A abordagem inicial contribuiu para o contorno de uma certa expressividade a mais para a música que foi revista,

pois algumas inflexões sonoras passaram a não ter mais propósito dentro da nova concepção adotada.

Frente à imobilidade sonora da obra, a ausência de melodias que apresentam uma relação de continuidade, de interdependência, tornou-se difícil segmentar a peça em seções claramente independentes. Visualmente percebe-se que o componente sonoro contrastante entre os trechos musicais encontra-se nas *acciaccaturas* empregadas. Como relata Zuben “a textura, os tecidos sonoros são alterados a partir dos influxos dos eventos sonoros que irrompem subitamente.” (ZUBEN, 2005, p. 130). Os eventos se distinguem das texturas por possuírem características individualizantes, no caso da peça, o que é visivelmente perceptível é a densidade de notas e a intensidade ocasionada pela velocidade.

Para fins de estudo a peça foi segmentada em oito seções considerando-se a ocorrência das *acciacaturas,* pois elas constituem pontos de articulações claramente visíveis. A transformação do mesmo material sonoro em cada seção impossibilita a compreensão de melodias contrastantes, dessa forma, frente à similaridade sonora das seções, o evento contrastante consolida-se mesmo na ocorrência das notas rápidas. Através da segmentação da peça foram definidas as estratégias pianísticas de estudo com vistas à execução.

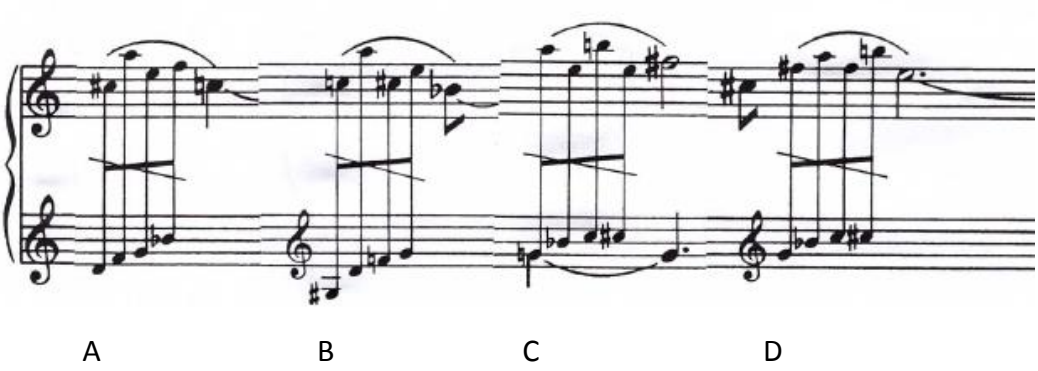


Figura 22: Diferentes acciaccaturas empregadas em Brin.

A ordem de apresentação das quatro *aciaccaturas* no decorrer da peça é ABCADAD. As oito seções definem-se, então, por uma inicial, conforme pode ser observado pela figura seguinte.

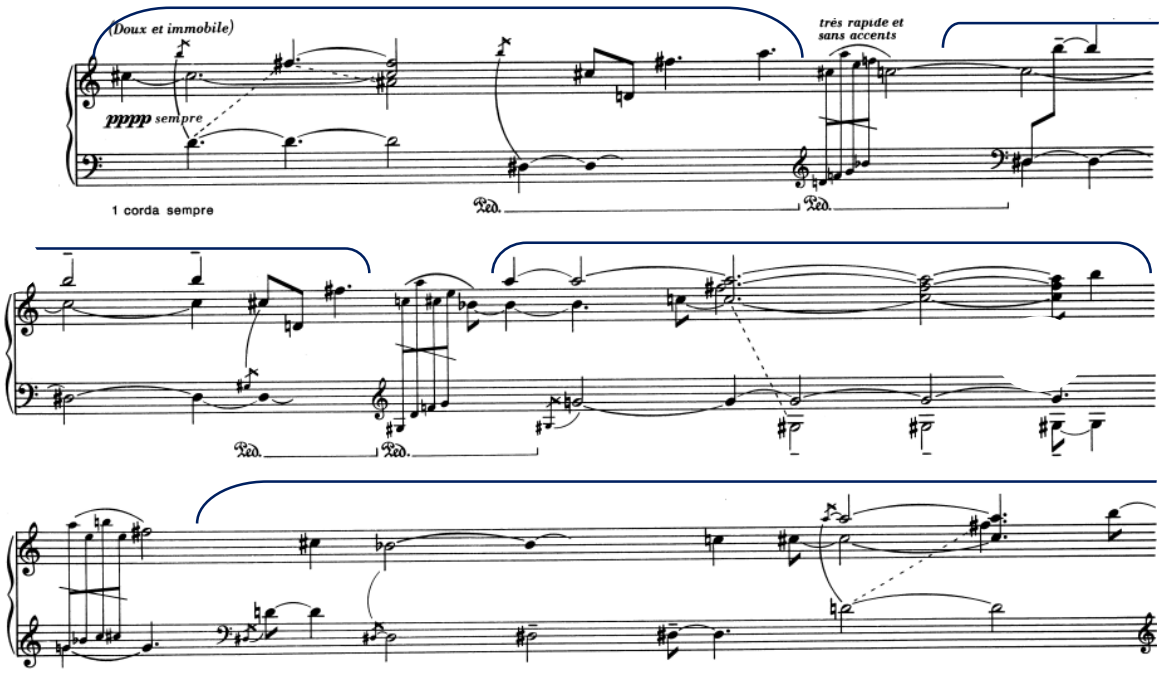



Figura 23: Seções de estudo de Brin.

A seção inicial, até a primeira *acciaccatura*, pode ser compreendida em duas subseções. A primeira apresenta cinco das oito notas do acorde material empregado. A segunda subseção apresenta quatro dessas notas e já inicia a lenta transformação que o material irá sofrer no decorrer da peça. Nesta seção, o componente Y chama atenção porque será empregado na seção dois e, de forma aumentada, na seção quatro.

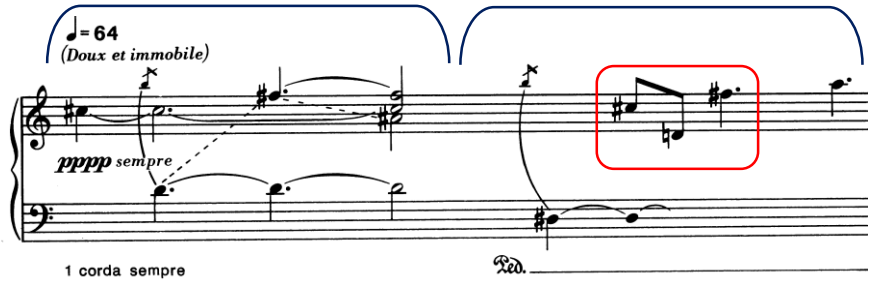


Figura 24: Seção um, subseções em parênteses, componente Y no quadrado.

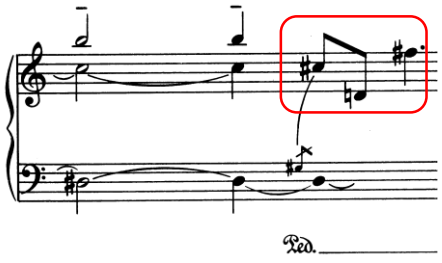


Figura 25: Seção dois com componente Y.

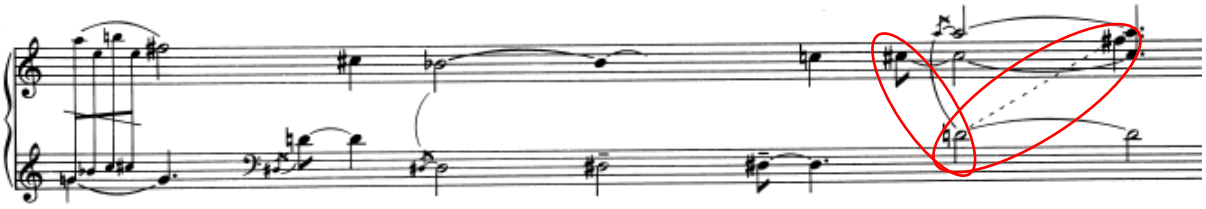



Figura 26: Seção 4 com componente Y aumentado.

A indicação de *pppp sempre* (pianissíssimo sempre) e *una corda sempre* reforçam a ideia de ausência de clímax sonoro na peça. Em determinados momentos algumas alturas constituem patamares de repouso auditivo, são aqueles trechos compostos por notas longas e repetidas com marcação de tenuto sobre cada uma delas, como é o caso do início da seção 7.

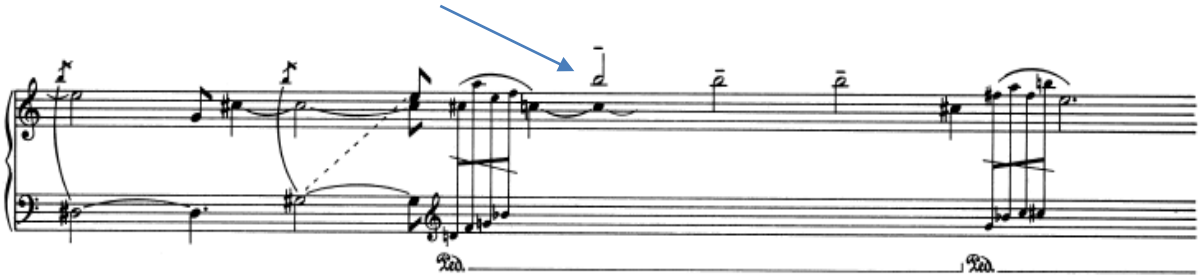


Figura 27: Exemplo de patamar auditivo em si natural agudo. Brin, seção 7.

O si5 é a nota de maior redundância na peça, 20 ocorrências conforme foi observado pelo enredo apresentado por Brodsky, seguida por 16 ocorrências do lá5. As transformações do material sonoro se processam por variações de intervalos de segundas maiores e menores de determinadas alturas, considerando-se sua ocorrência anterior a variação apresentada. Percebe-se um adensamento de eventos sonoros na seção 4, tanto pelo número de alturas empregadas como pela ressonância gerada pela indicação de pedal único em toda seção.

Um dos fatores de complexidade técnico-instrumental que a execução de Brin requer é a atenção em manter a flexibilidade dos segmentos superiores, braços, mãos e dedos, nas diferentes passagens musicais que devem ser realizadas sempre em pianissíssimo. A produção de tal intensidade pode ocasionar rigidez excessiva, comprometendo assim o resultado sonoro. O desafio encontra-se em organizar as ideias musicais sem direcioná-las a um ponto culminante.

O desafio da peça consiste em executá-la de forma imóvel. A execução apropriada dos patamares auditivos representa o desafio maior, pois uma execução menos cuidadosa pode ocasionar em inflexões sonoras indesejáveis ao trecho, seja um crescendo ou um diminuendo, uma vez que a literatura pianística está eivada de exemplos onde notas repetidas não devem ser executadas de maneira estática, imóvel. Além do controle da camada de ressonância oriunda das notas presas e da estrita indicação de pedal, o controle maior é expressar a imobilidade pedida. Do ponto de vista pianístico, o controle de movimentos e alturas do toque ao teclado se faz necessário para evitar a rigidez da mão e braços e atingir a sonoridade requerida.

3.2 LEAF

Composta em 17 de abril de 1990 na cidade italiana de Radicondoli, Leaf foi a última peça a ser composta da coleção 6 Encores e dedicada em memória ao diretor artístico da London Sinfonietta, Michael Vyner[8]. A peça foi estreada por Paul Crossley em 6 de maio de 1990 em Londres. Withall (2003) observa que Leaf não é uma música de funeral, mas que reflete a personalidade alegre do Vyner até a calma repentina ao final, e que por isso a música apresenta um jogo de pingue-pongue entre as notas seguido pelo silencio final expressado pelo intervalo de sexta maior das duas últimas notas, ou seja desprovido da sensação de repouso auditivo.

A observação de Withall pode explicar o porquê do nome da peça. Leaf significa folha em inglês, mas como verbo significa virar a página. Assim, o título Leaf poderia ter sido escolhido como substantivo por representar o traço da personalidade de Vyner que ao falecer, deixou um vazio ocasionado pela saudade ao amigo e então representado pelo intervalo de sexta empregado. Já como verbo, por representar a vida de Vyner que ao falecer encerrou sua participação em vida, virando então, a página de sua história. De qualquer forma o cair de folhas remete a efemeridade da natureza, pois simboliza tanto o orgânico como uma inexorável fragilidade.

Na coleção 6 Encores, Leaf e Wasserklavier (1965) são as únicas peças que apresentam compassos. Leaf é escrito em 41 compassos binários simples, 2/4. A

[8] Michael Vyner nasceu em 1943 e faleceu em 20 de outubro de 1989. Foi um administrador artístico. Seu primeiro emprego foi na editora musical Schott. Tornou-se diretor musical da London Sinfonietta em 1972, onde permaneceu no cargo até sua morte em 1989. Sua morte ocasionou uma série de tributos musicais de compositores como Henze, Takemitsu, Davies, Górecki. (Discogs, 2012).

peça inicia com um acorde de sete notas sustentado pelo pedal tonal durante toda sua duração. Na coleção o emprego do pedal tonal é utilizado também em Feuerklavier[9]. Para Gennaro (2012), Leaf revisita a primeira e última página da Sequência IV, onde um único acorde forma a base sonora mantida pelo pedal tonal onde interpolam acordes em staccato.

A peculiaridade na escrita de Berio para o pedal tonal é o emprego de colchetes como indicativo das notas que devem ser mantidas[10]. As figuras seguintes mostram a similaridade na escrita musical entre Leaf e a Sequência IV.

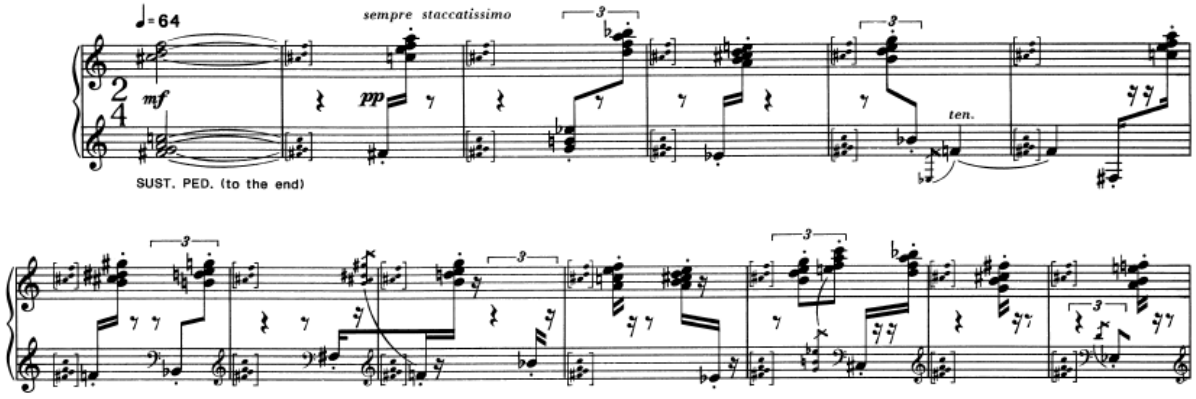



Figura 28a: Compassos iniciais de Leaf.

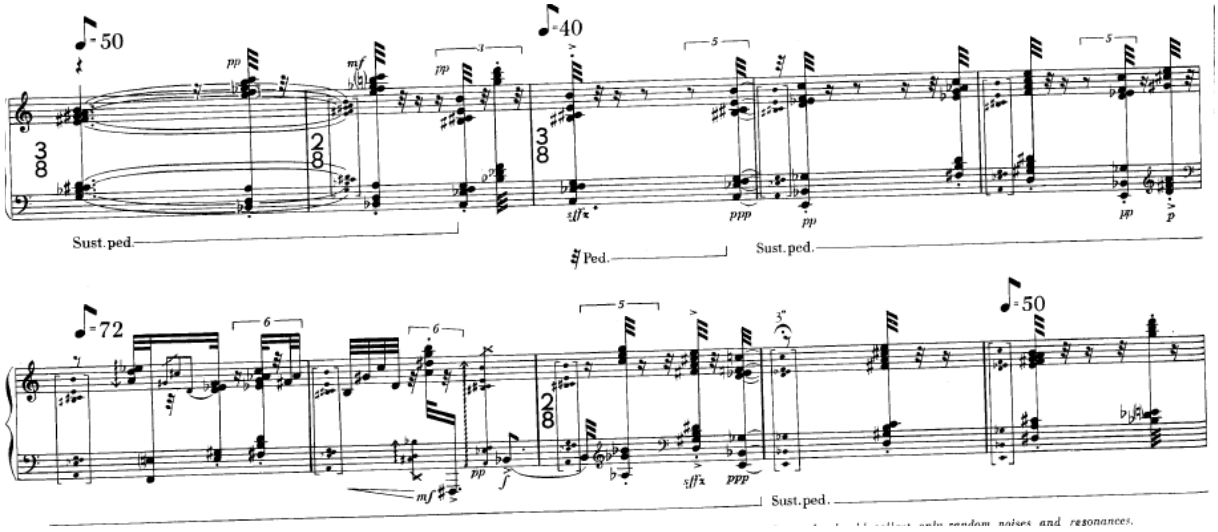


Fig 28b: Sequencia IV para piano.

[9] Ver p. 73.
[10] Ver p. 30.

O acorde inicial de Leaf possui sete notas com os extremos em fá# no baixo e fá natural no agudo. A peculiaridade reside no fato de que as dominantes dessas notas estão inclusas no acorde. As notas sol, lá e ré completam sua formação. Para Withall (2003) os acorde utilizados no decorrer da peça estão associados ao acorde inicial pelo fato deste compor a camada de ressonância. À respeito dos acordes empregados no decorrer da peça, Stevenson (2012) refere-se a Leaf como uma panóplia, um conjunto variado de objetos de mesma natureza. Para ele, a natureza comum entre os acordes é a camada de ressonância que também foi observada por Withall.

Leaf possui textura pontilhista que é claramente perceptível por seus acordes em staccato. A interação de seus componentes, acordes, articula-se dentro de uma amplitude restrita. Essa amplitude encontra-se na região média do piano onde a maioria dos eventos ocorrem entre o si3 e o si5, com poucas incursões além e aquém. Quase ao final, nos compassos 33, 34 e 35, dois eventos sonoros extrapolam a amplitude da peça: uma sequência de acordes ascendentes em ambas as mãos (compassos 33 e 34) seguido pela sequência descendente no compasso 35. Nesses eventos ocorre uma simetria bilateral onde, em sua parte descendente há um adensamento sonoro ocasionado pelo ritmo empregado, conforme é possível observar na Figura 29.

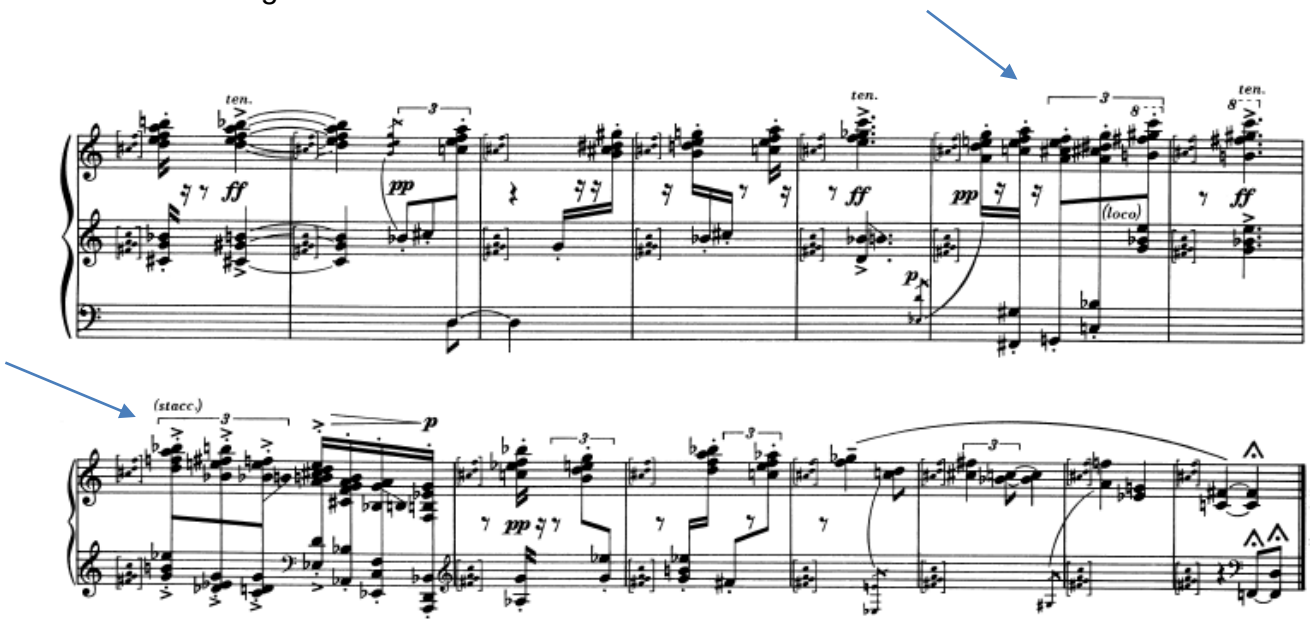



Figura 29: Leaf, compassos finais.

Para Withall (2003) os componentes de Leaf, acordes, articulam-se por similaridade ou por diferença. A articulação por diferença pode ser observada na

semelhança entre os acordes empregados. Ao observar a partitura, percebe-se que a articulação por diferença são algumas alturas variadas, geralmente em intervalo de segunda menor, entre acordes semelhantes. Na partitura nota-se que as variações do material encontram-se no acréscimo de uma altura, na variação de uma determinada altura do acorde, na transposição do acorde ou na transposição de algumas alturas que o compõem. Para Berio, essas pequenas transformações configuram a lenta rotação do material sonoro a ser percebida pelo ouvinte durante o processo musical[11]. A figura seguinte ilustra a variação por similaridade entre acordes:

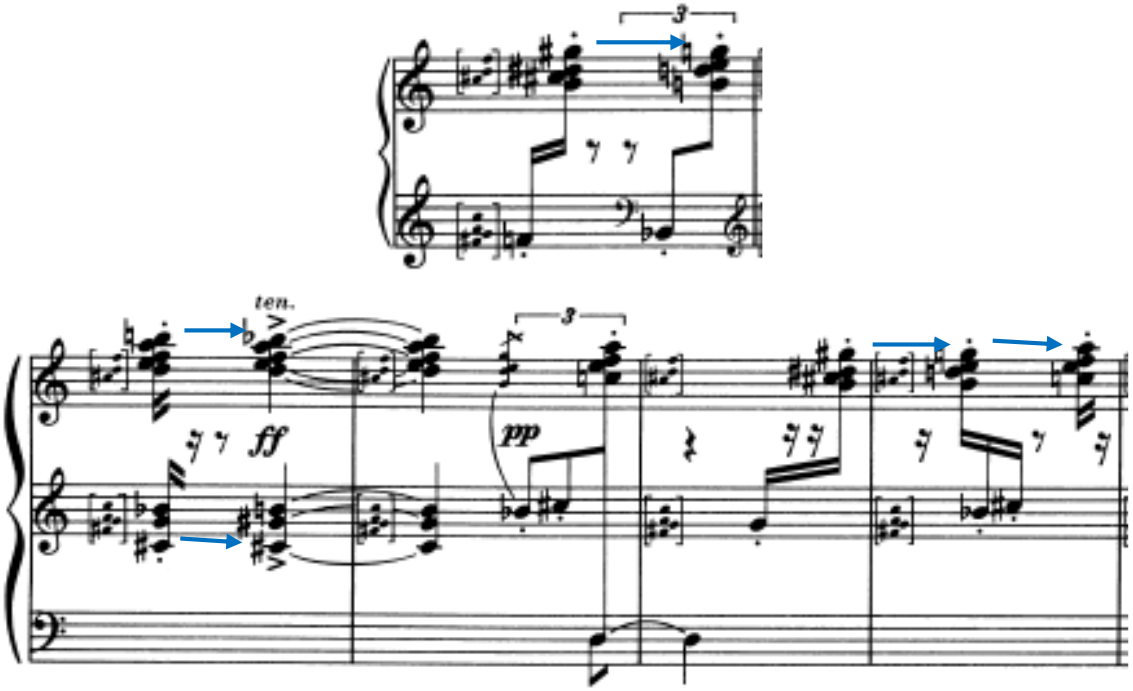



Figura 30: Variação por similaridade de acordes em Leaf, cc.7, 28-31.

Os últimos quatro compassos da peça encontram-se sob uma ligadura, conforme pode-se observar na figura 28. Neles as tríades não são marcadas com staccato. Essa passagem opera formalmente como uma coda. A peculiaridade do último compasso é a inversão das notas extremas do acorde inicial. O fá natural, que se encontra na voz aguda do acorde inicial, agora encontra-se no baixo, e o fá# que se encontra no baixo do acorde inicial, agora encontra-se na voz aguda.

A subdivisão rítmica de Leaf é o jogo constante entre o fracionamento do tempo em semicolcheias e colcheias pontuadas. Withall (2003) observa que esse jogo rítmico

[11] Ver p. 18.

ocasiona uma fragmentação sonora que opera como um propulsor do movimento melódico que é ao mesmo tempo fixo e instável. Possivelmente Withall referiu-se ao movimento fixo devido as lentas transformações dos acordes e ao mesmo tempo instável pela textura pontilhista da peça.

Para a realização instrumental de Leaf foi feita uma cópia da partitura em tamanho ampliado para facilitar a leitura. Optou-se por apagar o acorde sustentado pelo pedal tonal indicado entre colchetes no início de cada compasso.

Após algumas leituras da peça sem observar a precisão rítmica, os acordes foram mapeados. Identificou-se os acordes iguais, o momento de ocorrência, suas variantes. Procurou-se visualizar também se alguma sequência de acordes era repetida, porquanto foram encontradas poucas repetições, e muito curtas, de no máximo dois acordes e com material variado entre eles.

A estratégia adotada de estudo ao instrumento foi focar nos acordes isoladamente, procurando o dedilhado mais confortável capaz de garantir uma sonoridade adequada. Paralelamente a esse estudo foi realizado o estudo rítmico fora do instrumento. Após adquirir relativa destreza na execução dos acordes iniciou-se o estudo linear da peça que foi dividida em três grandes seções para esse fim. O andamento inicial do estudo linear foi lento com contagem do tempo em voz alta. A medida que uma maior presteza foi sendo adquirida o andamento foi gradativamente sendo acelerado aos poucos. A parte em que ocorre o adensamento de acordes, Figura 29, setas, foi estudada com particular atenção porque apresenta maior complexidade técnica. Para esse trecho foi empregada a estratégia de tocar e preparar rapidamente o próximo acorde. Por último foi incorporado o metrônomo ao estudo para proporcionar uma fluência ritmicamente precisa.

Para a realização instrumental de Leaf o instrumentista necessita incorporar o domínio rítmico das subdivisões temporais e o toque preciso de acordes. Nesse sentido a flexibilização dos membros superiores proporciona a obtenção de timbres agradáveis de forma natural, otimizando assim a execução e o resultado sonoro. O domínio do toque dos acordes também conduz à concepção de inflexões de frases e de agrupamentos sonoros dentro da estrutura pontilhista da peça, tornando sua realização mais prazerosa.

3.3 WASSERKLAVIER

Terceira peça da coleção, Wasserklavier foi composta em setembro de 1965, em Nova Iorque, e dedicada ao pianista italiano Antonio Ballista[12] que a estreou em Brescia, região italiana da Lombardia, em 1970.

A história que Brodsky (2012) narra sobre a obra Wasserklavier é que Berio ouviu uma gravação de Brahms op. 117/II, Intermezzo em sib menor, e Schubert op. 142/I, Improviso em fá menor e, não concorde com as soluções musicais, decidiu, então, remediar a situação. Compôs uma pequena peça tonal, inicialmente para dois pianos, fundindo figuras de ambas as peças, notando com escrupuloso cuidado e detalhes os meios e modos de articulação para a música.

Gennaro (2012) apresenta uma versão diferente daquela de Brodsky. Para ele, Berio teria composto Wasserklavier após uma conversa com amigos em Nova Iorque e a composição de Schubert em questão teria sido a Fantasia em fá menor para piano a quatro mãos. Uma apreciação sonora de Wasserklavier remete-nos mais para a Fantasia do que para o Improviso, principalmente pelo caráter melódico e a polarização nas notas dó e fá recorrentes desde o início da obra. Quanto à citação do Intermezzo em si menor, ela pode ser encontrada nas primeiras notas de Wasserklavier. Os intervalos de segunda menor e quarta justa são recorrentes em ambas as peças.

Na figura seguinte pode-se observar os trechos inicias das referidas peças, Wasserklavier, Intermezzo em Sib menor, Fantasia em fá menor para quatro mãos e o Improviso nº1. Aponta-se na figura a relação intervalar entre Wasserklavier, o Intermezzo em B menor e a Fantasia para quatro mãos.

[12] Nascido em 1936. Ballista graduou-se no Conservatório G. Verdi em Milão. É considerado um dos pianistas italianos mais fecundos da segunda metade do século XX. Para ele foram escritas peças por Berio, Stockhausen, Ligeti, Bussotti, entre outros. Em 2004 comemorou 50 anos de carreira. (Discogs, 2012).

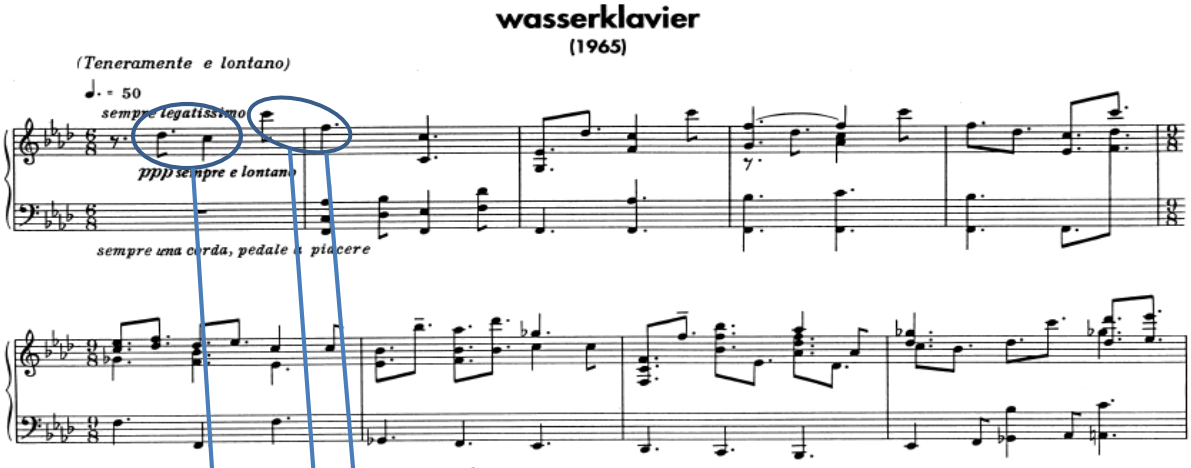



Figura 31a: Wasserklavier, acordes iniciais.

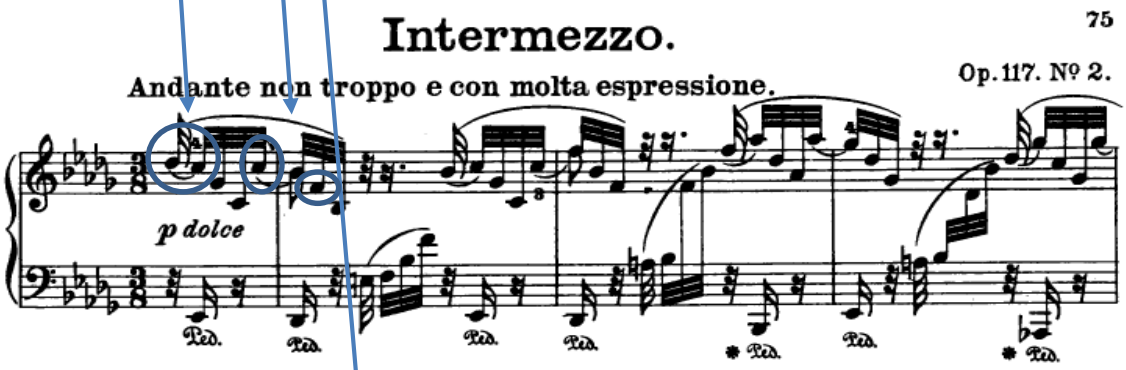



Figura 31b: Brahms, Intermezzo op.117/II.

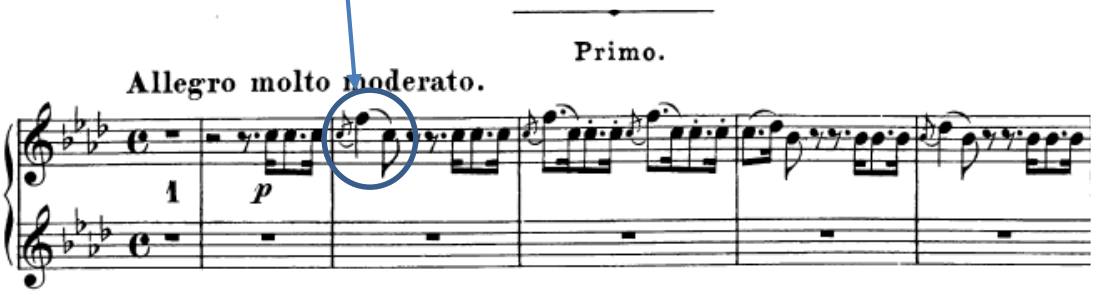



Figura 31c: Schubert, Fantasia op. 103 em fá menor.

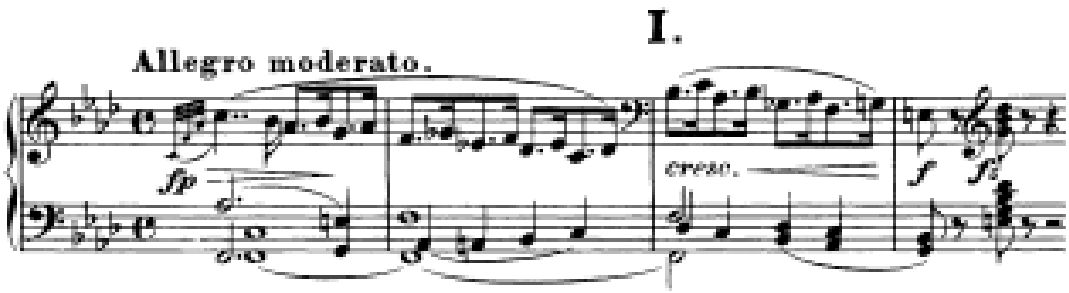



Figura 31d: Schubert, Improviso op.142/I.

Dawes ao escrever uma crítica sobre a peça em 1972 exclamou que se tratava de algo raro: “Uma tonalidade em um trabalho recente de Berio é algo raro! Wasserklavier tem uma, um Fá menor, ortodoxo, com um longo pedal na tônica do início ao final” (DAWES, 1972, p.1221). Talvez o espanto fora ocasionado porque Berio apresentava em suas peças aspectos inovadores para a época. Nesse sentido pode-se entender que Wasserklavier é fruto do diálogo entre a tradição e o novo que Berio procurava empregar em suas composições[13].

Gennaro (2012) diz que Berio considerava a composição como um comentário musical àquela noite de conversa entre amigos. O fato que sustenta sua ideia é a presença da tonalidade de fá menor durante toda a peça, que para ele não é coincidência. Dawes (1972) define a peça como uma melodia mediterrânea cadenciada e preguiçosa com uma ambiguidade rítmica fascinante na alternancia de seus componentes e na mudança de compassos.

Brodski (2012) ao referir-se a peça, além de utilizar vários adjetivos como baforejante modo menor, relaciona-a com o método básico de Proust onde uma obra constitui-se em uma experiência de recordar e de retrospecção, uma anamnese onde os elementos são percebidos em fragmentos, repetidamente invocados, ponderados e infinitamente questionados. Para Brodski (2012), a obra de Berio lembra o ouvinte, paulatinamente, como a memória e a experiência estão estranhamente montadas uma na outra.

Wasserklavier ainda remete, talvez por seu título, Piano-água, à fluidez de um universo viscoso que oferece resistência à natural expansão de um movimento, levando o ouvinte à deparar-se com um universo intimista, onde a textura polifônica da composição revela-se como possibilidades sonoras a serem percorridas em busca de uma rendição contemplativa. É a participação do ouvinte[14] no processo musical da composição, é a escolha de qual o caminho sonoro seguir.

Porcaro refere-se ao processo de fruição auditiva na música de Berio como um caso especial de significativa confiança no ouvinte. Ele deve envolver-se em um tipo polifônico de audição para participar da criação do significado da música (PORCARO apud Halfyard, 2007, p. 255).

---

[13] Ver p. 24.

[14] Ver p. 18.

Berio reforça seu posicionamento a respeito das camadas de textura superpostas e a percepção do ouvinte em suas obras na entrevista a Mueller, em 1997:

> “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 [polifonia] inclui não somente o processo de composição, mas de audição também” (BERIO, 1997, p.18).

Wasserklavier é uma peça essencialmente polifônica conforme pode-se observar na figura seguinte, porém as vozes são interdependentes ritmicamente entre si, pois são independentes em relação à altura, horizontalidade.

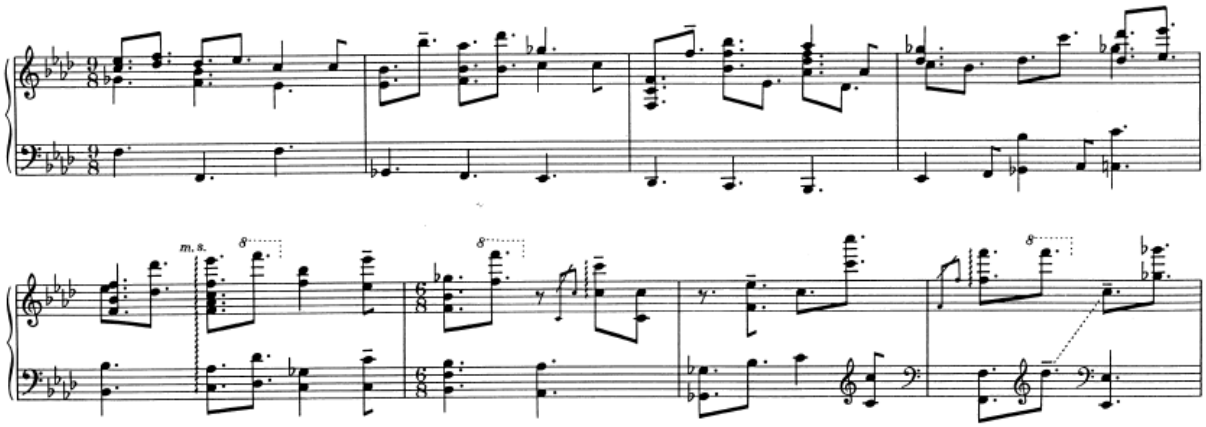



FIGURA 32: Polifonia em Wasserklavier, cc. 6 a 13.

O temperamento lírico da obra de Berio é claramente perceptível em Wasserklavier. A fusão de elementos de Brahms e Schubert 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 Brodsky (2012) 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 uma transcrição. 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 música como forma. Eu estou muito mais interessado no aspecto formativo, na música como um processo” (BERIO, 1997, p. 17).

3.3.1 Componentes

A utilização dos compassos binário e ternário compostos, ternário simples, conjuntamente com o jogo constante da escrita rítmica, ilustra a ideia do rubato pré-instalado de Brodski (2012) e a ideia da ambiguidade rítmica observada por Dawes (1972). A figura seguinte exemplifica a escrita rítmica.

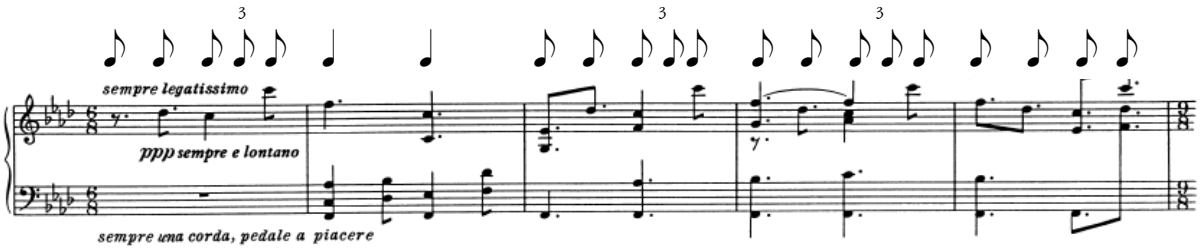



Figura 33: Escrita rítmica em Wasserklavier.

A organização do estudo da peça foi realizada em duas fases, uma inicial e outra instrumental. A fase inicial foi dirigida às questões que precedem o estudo instrumental, nela foram analisados os componentes estruturais, sonoridades correspondentes, sua organização e relações. A segunda fase constituiu-se do estudo instrumental, primeiramente direcionado às passagens de maior complexidade técnica e posteriormente na execução integral da peça.

Na fase inicial percebeu-se a melodia tem contornos fragmentados em sua textura polifônica da peça, fato esse que direcionou o estudo das vozes onde na primeira etapa dessa fase quando foi observado: onde elas surgem, para onde elas conduzem, ondem elas terminam; mapeando assim as direções que delineiam no decorrer da obra. Foram detectados fragmentos notadamente isolados que são apresentados entre os encadeamentos mais extensos e mapeou-se quais vozes são desenvolvidas e quais não são. Identificou-se partes onde a voz é partilhada entre ambas as mãos, estratégia pianística comum nas músicas de textura polifônica.

Depurou-se que é necessário ao intérprete ter uma clara noção do encadeamento melódico das vozes e entre elas, otimizando assim o resultado musical. O ouvido, precisamente a audição, é partícipe ativo como condutor primário e necessário, precípuo a essa fase de estudo. As demais fases de estudo também foram orientadas pela audição, mas como condutora necessária, uma ferramenta coadjuvante útil para a construção do resultado sonoro ao lado do controle motor e da compreensão intelectual da peça. Após o estudo das vozes, passou-se a segunda etapa desta fase onde foi realizado o estudo da estrutura rítmica da peça com o objetivo de interiorizar sua pulsação nas diferentes mudanças de compassos apresentadas. Após o domínio da pulsação, passou-se ao estudo no piano.

A segunda fase da organização do estudo constituiu-se de duas etapas, a definição do dedilhado e o estudo focado nas partes tecnicamente mais complexas. Para a definição do dedilhado a peça foi executada ao piano do início ao final, com o objetivo de obter uma primeira noção do conjunto, atentando-se ao encadeamento melódico estudado na fase anterior, iniciou a definição do dedilhado, identificou-se três situações tecnicamente mais complexas conforme pode-se observar na Figura 34: a) percorrer uma grande distância ao teclado; b) melodia partilhada entre as mãos esquerda e direita e c) execução de arpejos de quatro e cinco notas com extensão superior a uma e duas oitavas.

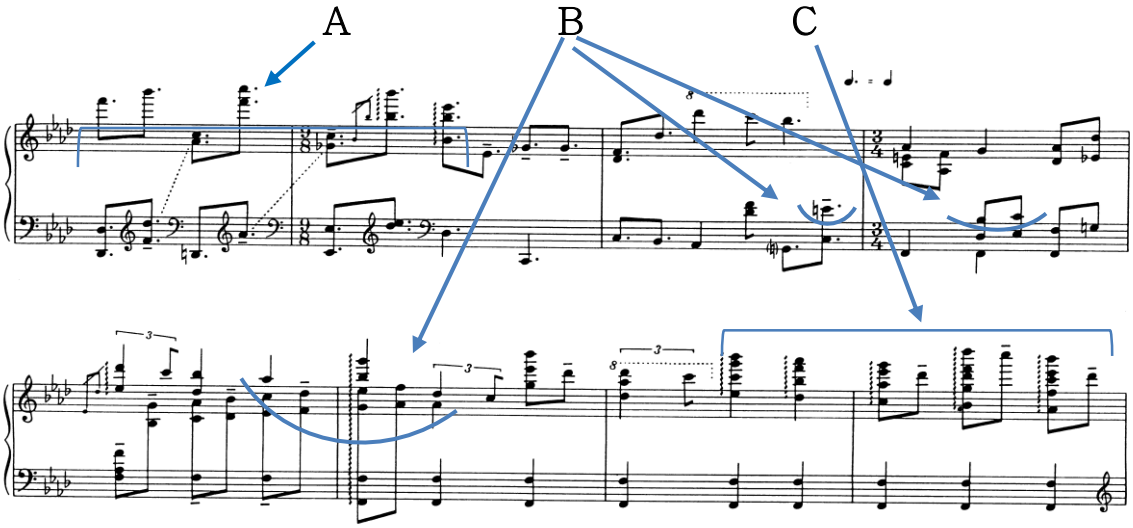


Figura 34: Mapeamento de trechos tecnicamente complexos em Wasserklavier.

A peça foi segmentada em partes menores que englobaram as passagens referidas. O estudo instrumental iniciou-se na aquisição e desenvolvimento da

destreza necessária para a execução. A estratégia de estudo adotada para percorrer uma grande distância no teclado com vistas à precisão de ataque foi de criar uma referência menor utilizando a mesma nota a ser atacada, incialmente dentro da mesma oitava, posteriormente avançando-se de oitava em oitava até chegar-se ao deslocamento requerido. Essa referência permitiu que os saltos fossem realizados de maneira orgânica, principalmente porque a peça deve ser executada em pianíssimo, *ppp sempre e lontano*, onde a falta de destreza nessas passagens poderia ocasionar acentuações ou dinâmicas indesejadas.

Nas partes da peça em que a melodia é compartilhada entre as mãos direita e esquerda fez-se necessário um maior controle do toque, orientado pela audição para a busca do resultado sonoro desejado. A execução dessa maneira permite que as vozes soem de forma independente, evitando assim mesclas indesejadas ou imprecisões nos encadeamento. Os compassos de número 13, 14 e 15 foram estudados aplicando-se também a estratégia SMRD[15] (PÓVOAS, 2009) de criar uma referência no teclado próxima as notas da melodia marcadas com tenuto. A primeira fase de estudo proporcionou a segurança necessária para partilhar algumas passagens que foram escritas somente para a mão esquerda, com a mão direita, facilitando assim a realização sonora, conforme pode-se observar na figura seguinte.

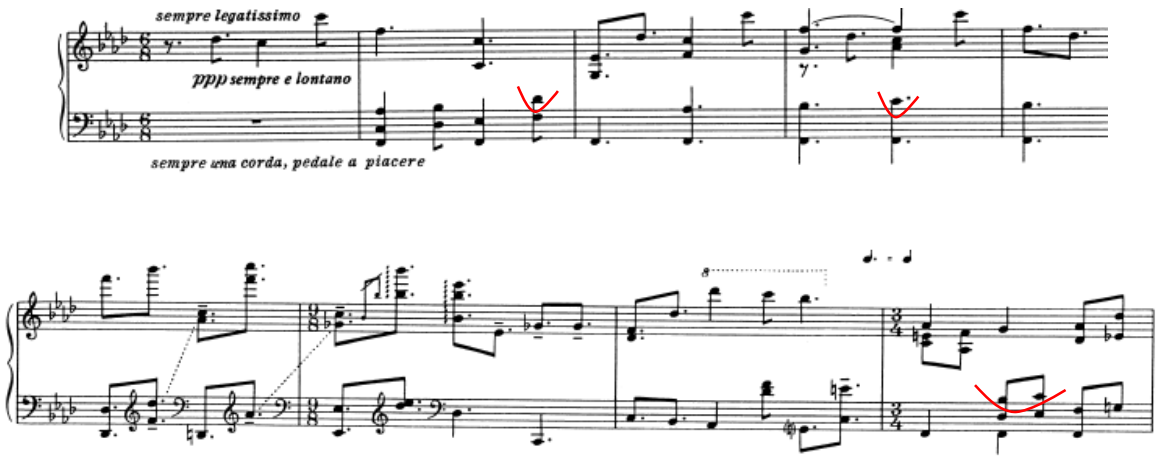



Figura 35: Definição do dedilhado em Wasserklavier.

Para a execução de arpejos de quatro e cinco notas com extensão superior a uma e duas oitavas foi definido o dedilhado mais adequado dependendo do tipo de mão. Nos acordes de quatro notas, definiu-se utilizar o quinto dedo na penúltima nota

[15] SMRD: Simplificação do Movimento por Redução de Distância.

do arpejo, permitindo o salto para o terceiro dedo tocar a última nota do arpejo. Um leve e flexível movimento de supinação da mão torna a execução muito confortável. Uma exceção a esse dedilhado ocorre no primeiro arpejo do compasso 21 onde empregou-se a sequência de dedos 1-2-4-5. Quanto aos arpejos de cinco sons, o dedilhado eficaz compôs-se no emprego da sequência de dedos 1-2-5-1-4 onde o salto entre o dedo 5 e 1 foi estudado lentamente para aquisição da habilidade necessária, ou seja, a conscientização do movimento do antebraço necessário para o deslocamento veloz e para manter a sonoridade requerida na sucessão de arpejos, optou-se por uma levíssima e discreta acentuação na nota superior para obter um efeito esteticamente agradável na condução do encadeamento melódico. Esta sucessão de arpejos pode ser observada na Figura 35.

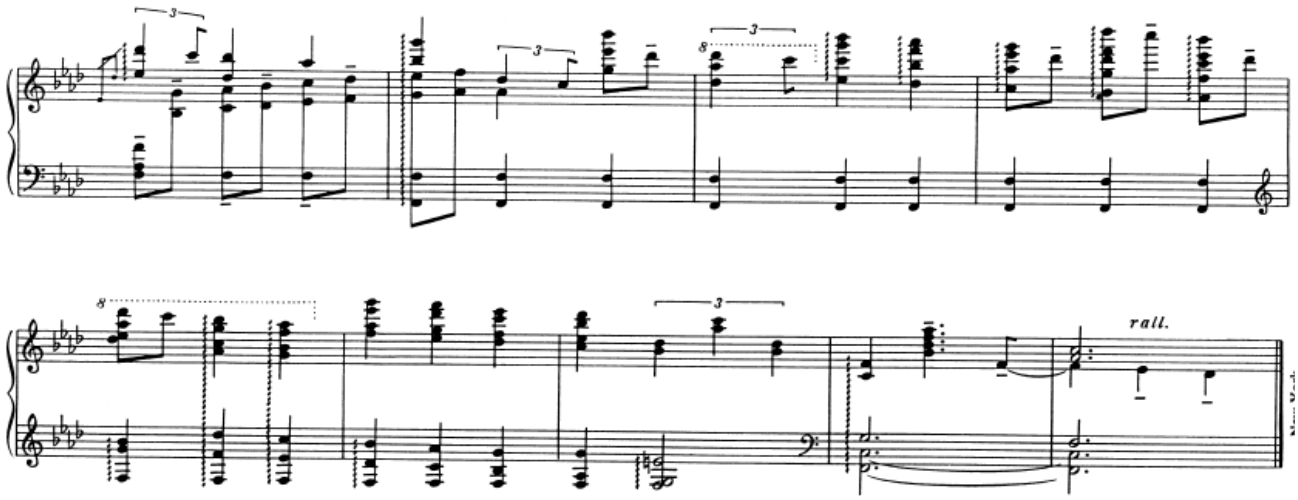



FIGURA 36: Sucessão de acordes entre os compassos 20-28 de Wasserklavier.

Uma vez solucionadas as partes de maior complexidade técnica, iniciou-se o estudo ao piano da peça completa, procurando encadear as partes estudadas isoladamente com vistas a fluência musical. Nesta etapa analisou-se também algumas gravações de diferentes pianistas. Quanto a sequência dos acordes arpejados, percebeu-se que alguns intérpretes a mantém até o acorde do primeiro tempo da mão direita do compasso 24, onde está escrito um acorde simples, ou seja, sem o efeito do arpejo. Esteticamente concordo que o efeito produzido é muito agradável porque o movimento descendente dos acordes induz a tal procedimento, sobretudo porque o acorde escrito para a mão esquerda nesse tempo é arpejado. Mas, frente à minuciosa escrita de Berio, aos cuidadosos detalhes que empregava em sua obra, a precisão

dos efeitos pretendidos, tal interpretação não me parece adequada. Efeitos musicais convencionais raramente pertencem ao universo de compositor. Berio era flexível a soluções musicais diversas encontradas por diferentes intérpretes em passagens tecnicamente muito complexas, o que notadamente não é o caso nessa[16].

3.4 ERDENKLAVIER

Erdenklavier foi composta em 1969 e dedicada a Thomas Willis, músico, crítico de arte e editor do jornal Chicago Tribune[17]. Assim como em Feuerklavier, nela não consta o local onde foi composta.

Para Brodsky (2012), apesar de ser uma peça muito pequena e curta, Erdenklavier oferece uma alegoria ideal do trabalho de Berio. A técnica utilizada em sua composição foi cultivada cerca de dois anos antes, na obra *The King*, de 1968, para voz e conjunto camerístico, e a desenvolveu pelo resto de sua carreira. Ao observar a música da tribo africana Banda-Linda, Berio tomou conhecimento da técnica cuja peculiaridade musical reside no fato de cada integrante sustentar uma única nota, emitida em momentos específicos, durante a execução de uma música.

> "Em grupos de cerca de 40 pessoas, os membros da tribo tocam longos tubos de madeira, cada um deles produz uma única nota. Cada nota é repetida em um módulo rítmico único, onde leves variações ocasionais não afetam o caráter do "bloco" como um todo." (BERIO, 2006, p.58)

Cerca de seis anos após a composição de Erdenklavier, Berio compôs a obra *Coro* que também derivou desta experiência. "Em *Coro*, eu utilizei o idioma dos Banda-Linda de uma maneira muito extensa, interagindo com procedimentos e técnicas de outras culturas, adaptando e transformando as funções musicais originais." (BERIO, 2006, p. 59)

Miller (2005) observa que Erdenklavier segue o caminho pontilhista em música criado pelas notas presas e por alturas enfáticas. Para Dawes (1972) é uma melodia que não possui harmonias e é adornada pela sugestão de ser uma música

[16] Ver citação Berio in Muler (1997), p. 64.
[17] Willis foi diretor de concertos da Pick-Staiger Concert Hall na Northwestern University's School of Music, onde também lecionou.

para flauta, tanto que a peça possui a indicação de ser uma pastoral (Dawes, 1972, p. 1221).

A peça Erdenklavier é um trabalho aparentemente simples que segue um processo único, um algoritmo de tipos através do qual envia e condiciona todo o material musical. O material é uma lenta rotação de alturas utilizadas em um processo sequencial, ou seja um algoritmo, uma fórmula finita de operações em um número determinado de dados, que no caso são as alturas utilizadas. As alturas são gradualmente introduzidas e em seguida descartadas até serem reapresentadas mais adiante. Para Stevenson (2012) tal processo de certa maneira não é inteiramente diferente de procedimentos seriais em geral, os quais procuram a perpétua revolução e reorganização de materiais sonoros.

3.4.1 Componentes

Uma das peculiaridades de Erdenklavier são as notas circuladas. Conforme indicação da partitura, elas devem ser mantidas até que a próxima nota da mesma altura apareça (Figura 36). A manutenção dessas notas faz com que a melodia, em sua essência, crie sua harmonia que é meticulosamente restrita e desenvida pela sequência musical. Nesse sentido, Osmond-Smith (1991) afirma que as notas prolongadas constroem um tipo de “bainha harmônica.”

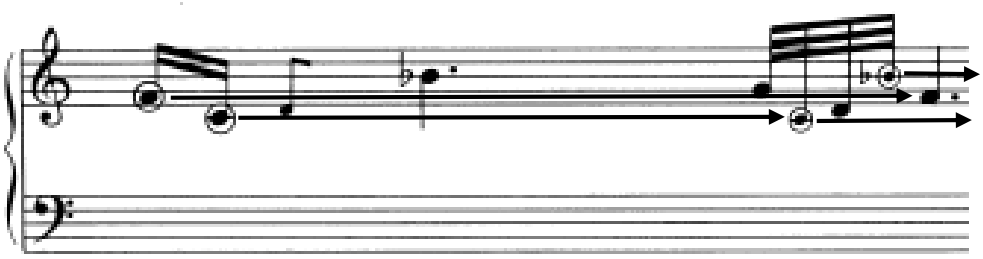


Figura 37: Processo de formação da harmonia em Erdenklavier.

A partitura mostra que a peça inteira é uma linha única. Várias alturas nessa linha são atacadas com dois diferentes níveis de dinâmica, ou em *pp* ou *ff,* conforme observa-se na Figura 38, salvo indicações em contrário, e são mantidas por diferentes durações. As indicações em contrário estão presentes em apenas três notas durante toda a peça: um fá4 em *f* no início da música e um sol4 e ré4 em *mf* ao final.

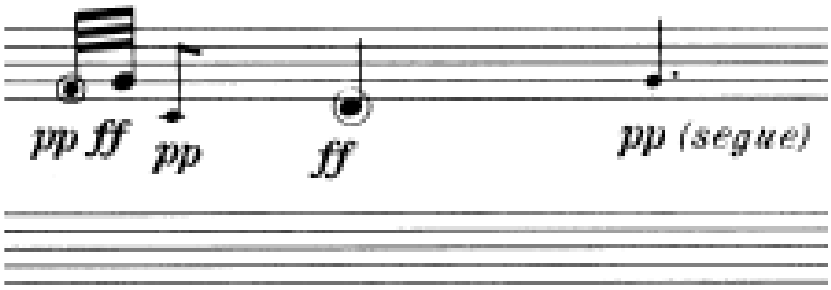


Figura 38: Dinâmicas de ataque sonoro em Erdenklavier.

A estrutura harmônica da peça está centrada em um acorde de sete notas que gradativamente sofre transformações sem nunca apresentar a totalidade de suas alturas. Os trechos de maior densidade de alturas presentes em sua estrutura harmônica apresentam no máximo seis notas. Em entrevista a Albèra e Demierre, Berio assim se pronunciou quanto a este aspecto da harmonia: “Há dois aspectos na harmonia: (...)o outro aspecto está ligado as transformações muito lentas. Há uma massa (sonora) que muda o ponto de vista do espectro, (...) é uma mutação de seus componentes”. (BERIO, 2010, p.114). A figura seguinte apresenta a estrutura harmônica da peça.

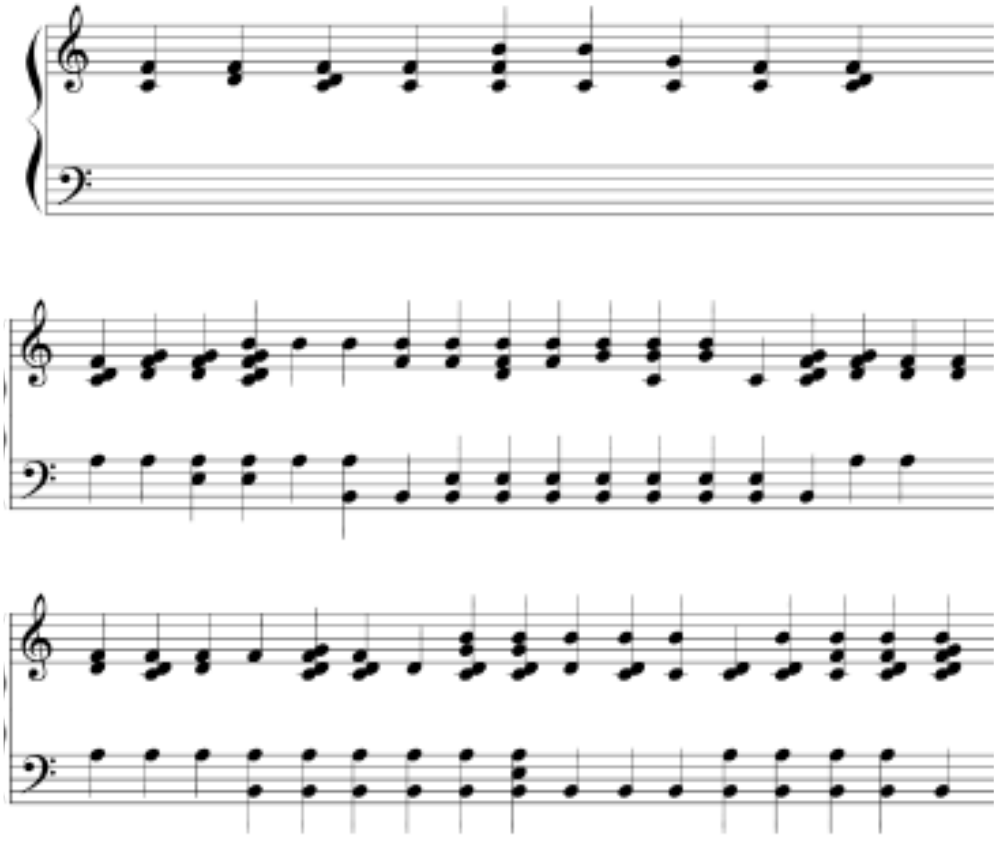



Figura 39: Composição da estrutura harmônica em Erdenklavier.

Segundo a indicação da partitura, o movimento do pedal deve ser constante, regular, e que sua coordenação exata com o manual não é necessária. Esse movimento peculiar, conjuntamente com o processo de formação da harmonia, tornam a peça um estudo sutil de ressonâncias e de pedalização.

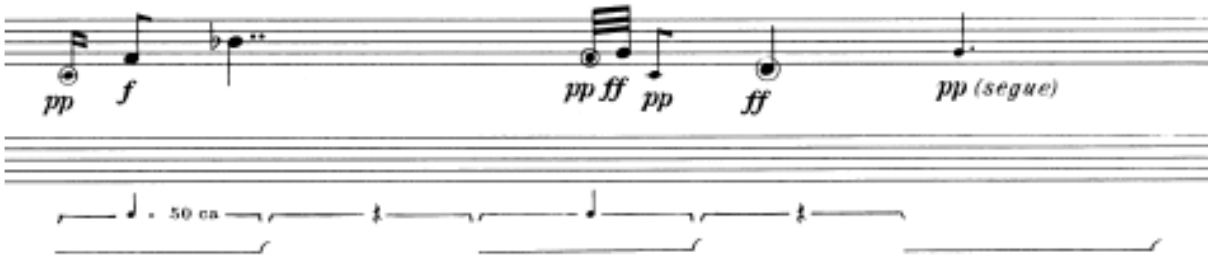



Figura 40: Indicação da pedalização em Erdenklavier.

Na fase inicial de estudo procurou-se a definição de um dedilhado que permitisse a realização instrumental das indicações da partitura de forma natural e eficaz. Como uma das características de Erdenklavier é uma única linha melódica, a orientação para dedilhado ocorreu em um primeiro momento na tentativa de atribuir as notas de ataque em *pp* a uma das mãos, e as de ataque em *ff* a outra. Essa definição não se sustentou em toda a peça devido ao seu contorno melódico, pois são introduzidos gradualmente trechos de maior densidade sonora, passando assim a utilizar a amplitude total de alturas, isso quer dizer que há uma complexidade crescente ocasionada pelo número de notas que devem ser mantidas.

O estudo ao piano para a execução das notas presas é minucioso e requer muita atenção, pois elas não são mantidas durante o mesmo período de tempo. No decorrer da peça enquanto algumas notas devem ser mantidas pressionadas, outras são soltas e outras novas precisam ser mantidas. A solução encontrada para o estudo dessa coordenação foi a utilização de cores, onde atribuindo-se uma determinada cor a cada altura foi tracejada uma linha para marcar o momento inicial e final da manutenção de cada nota. Essa estratégia facilitou o estudo por permitir, visualmente, o controle preciso da camada de ressonância, proporcionando assim detectar e acompanhar sua formação enquanto da realização do contorno melódico.

Em Erdenklavier o conceito de virtuosismo intelectual de Berio se revela de maneira contundente. Uma vez estabelecido o dedilhado, a atenção nas notas que devem ser mantidas passa a ser o principal foco do estudo. O virtuosismo surge no

plano mental através do controle de movimentos para o cuidado de não soltar a tecla até o momento exato, criando assim a harmonia e consequentemente a ressonância. Outro fator que merece atenção é a coordenação dos pés para o emprego do pedal. Aparentemente simples na sua indicação, revela-se complexo em seu estudo e execução, devido às particularidades de execução da peça.

Erdenklavier é uma pastoral que tecnicamente pode funcionar como um estudo de pedalização e ressonâncias. As notas da linha melódica são tocadas com diferentes níveis de dinâmica e mantidas por tempos distintos, fato esse que resulta na formação de uma única harmonia, presente na ressonância oriunda da essência melódica.

3.5 LUFTKLAVIER

Luftklavier foi composta em 1985 após um lapso de 16 anos entre ela e sua predecessora Erdenklavier. Foi portanto a terceira peça de uma série que viria a ser completada em 1990. Apesar de ter sido escrita após uma carta em que o pianista Gregorio Nardi[18] pergunta a Berio se ele comporia mais alguma peça como Erdenklavier e Wasserklavier, Luftklavier não apresenta dedicatória. Criada na cidade italiana de Radicondolli, foi estreada em Florença por Nardi.

Para Miller, Luftklavier é uma peça de herança “Debussyesca” (Miller, 2005, p. 42). Corroborando essa ideia, Guigue (2011) também argumenta que os compositores que buscam a fonte debussista são numerosos e desenvolve a ideia de que quase todas as tendências surgidas no século XX têm sua origem na arte de Debussy, inspirando-se ou opondo-se a ela. Para o autor, Berio está entre os compositores de herança mais distante, considerando-se Messiaen e Boulez, por exemplo.

Luftklavier 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 abertas em movimento são aquelas que necessitam de uma maior participação do intérprete na escolha de

[18] Gregorio Nardi foi o último aluno de Wilhem Kempff. Sua carreira internacional foi impulsionada ao ganhar o concurso de piano Artur Rubinstein de Tel Aviv em 1983 e o concurso Franz Liszt de Utrecht em 1986. Além de Berio, Henri Pousseur, Roman Vlad, Gwyn Pritchard e Andrea Cavallari figuram entre os compositores que escreveram especificamente para ele. (Nardi, 2012).

soluções musicais de situações que podem assumir diversas estruturas imprevistas" (Eco, 2003, p.51).

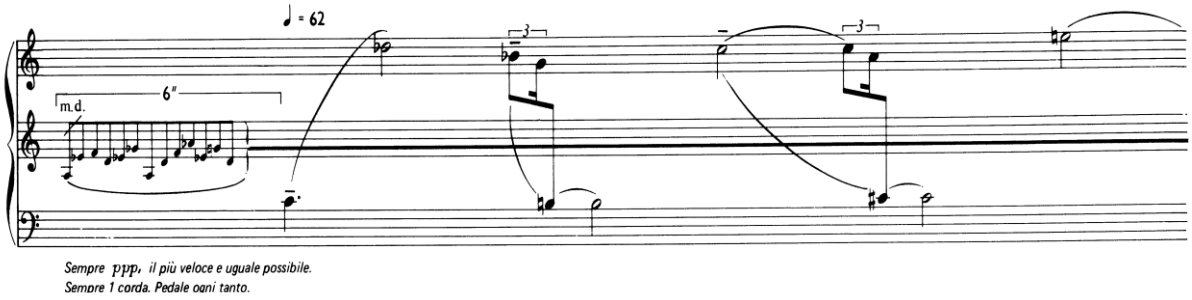


Figura 41: Exemplo da abertura em Luftklavier.

Em Berio, conforme sustenta Eco (2003, p.41), obras em movimento, são abertas em uma acepção menos metafórica e bem mais palpável; são mais restritas e fechadas do que obras de outros compositores.

A primeira peça na qual Berio empregou tal noção de abertura foi a Sequência para flauta tranversa composta em Darmstadt em 1958. Nela, Berio procurou utilizar a flauta como um instrumento polifônico através das texturas e timbres. Sobre essa peça Eco assim se referiu:

> ... na *Sequenza* para flauta o intérprete esta 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).

Tal citação traz uma descrição da notação espacial, onde a atribuição de valores temporais às notas está a cargo do intérprete através da designação de um valor determinado com base na proporção sugerida pelo compositor.

A restrição ao livre emprego de soluções musicais às situações que podem assumir estruturas imprevistas reside no fato dele não ter gostado daquelas encontradas pelos intérpretes na execução da Sequencia, quando editada em 1958. Nela Berio utilizou um novo elemento para a época, a chamada notação espacial, descrita anteriormente. Alguns anos mais tarde Berio publicou a mesma Sequência em notação convencional, não-espacial. Ao ser questionado por Muller (1997) 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 in Muller, 1997, p.19).

Anos mais tarde, em 1994, no texto intitulado *Alter Duft*, Berio se pronunciou sobre a experiência com a forma aberta nos anos 50-60, dizendo que talvez ela não exista. “É contraditória porque está em conflito com o desejo de completar e, no mínimo temporariamente, com a conclusão do trabalho musical”. (BERIO, 2006, p.88). Para ele, a existência de uma obra aberta não pode dispensar a experiência do “fechamento” que ocorre no momento da execução. Obra aberta representa um mapa, o espírito do trabalho, mas não o itinerário ou o território da música. A contribuição de tal experiência serviu “somente para contribuir na recuperação da dimensão efêmera, lúcida e transitória da experiência musical e educar-nos em vez de pensar na obra como um aglomerado de eventos, sem nenhum centro preestabelecido.” (BERIO, 2006, p.97).

Para a realização instrumental de Luftklavier o pianista deve executar um *ostinato* que funciona como um tapete sonoro por seis segundos, onde então, o intérprete deve encaixar a melodia, inicialmente tocada pela mão esquerda, em uma indicação metronômica de semínima a 62bpm.

Osmond-Smith (1991) se refere à Luftklavier como:

> “um moto perpétuo ondulante na região central do piano que ativa ao seu redor uma espécie de caleidoscópio harmônico, que constantemente entoa as mesmas fontes harmônicas circunscritas, de diferentes modos” (OSMOND-SMITH, 1991, p. 58).

Tal procedimento também está presente em *Points on the curve to find...* para piano e 23 instrumentos de 1974. Gennaro, (2012) informa que Luftklavier surgiu da experiência do Concerto para dois pianos composto entre 1972 e 1973.

Stoianova (1985) descreve o processo composicional do concerto como “uma trama contínua e detalhada, tremulante e repetitiva, pianíssimo, que consiste de sons livremente modificados dos agregados sonoros determinados e segundo uma articulação rítmica flutuante e tempos indicados (...)” (STOIANOVA, 1985, p. 446).

Esses elementos estruturais descritos por Stoianova encontram-se também em Luftklavier. A trama “detalhada, tremulante” corresponde ao “moto perpétuo na região central do piano” como descrito por Osmond-Smith. Tal trama é o *ostinato* inicial da peça, cujo material será utilizado em diversos momentos. O caleidoscópio musical, ou os sons livremente modificados dos agregados sonoros referem-se à melodia inicial sobreposta ao *ostinato*, assim como ao processo de transformação deste material no decorrer da peça.

3.5.1 Componentes

Luftklavier é uma peça que não apresenta divisão de compassos e possui indicações metronômicas que variam entre 62bpm, 84bpm e 104bpm. Foi segmentada em seis seções para fins de análise onde os pontos de seccionamento foram as indicações metronômicas. Cada seção apresenta um tratamento peculiar do material sonoro, seja pela adição de novos elementos, pelo ritmo ou pela forma como o material é agrupado.

Na primeira seção, os conjuntos de alturas[19] são desenvolvidos essencialmente através de espelhamento temático. Esse espelhamento apresenta-se ora bem definido, ora com algumas variações de determinadas notas em intervalos de segunda maiores ou menores. Em ambos os casos, a derivação predominante da figura inicial é constituída por simetria bilateral, apresentando o espelhamento retrógrado do original[20], conforme pode-se observar na figura seguinte.

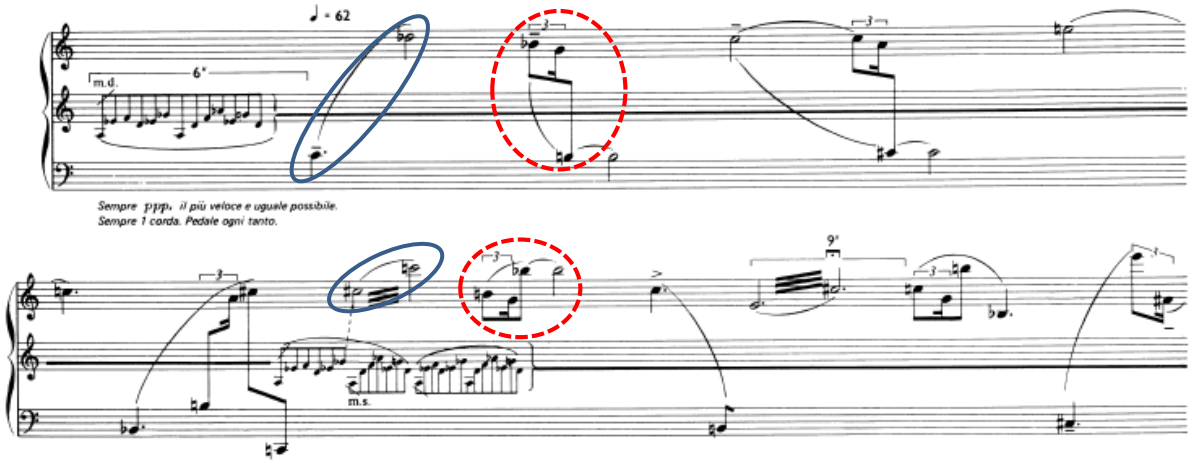



Figura 42: Simetria bilateral em Luftklavier.

[19] Entenda-se por conjunto aquelas alturas compreendidas pela mesma ligadura.
[20] Sobre espelhamento temático vide Salles (2009, p.42).

A célula rítmica ♪♪♪ é recorrente, constituindo-se em uma característica desta seção, conforme pode ser constatado na figura anterior, e volta a ser utilizada na última seção, o que se pode observar na figura seguinte. O material melódico e rítmico contido no *ostinato*, componente O, apresentado nesta seção, é explorado no decorrer da música.

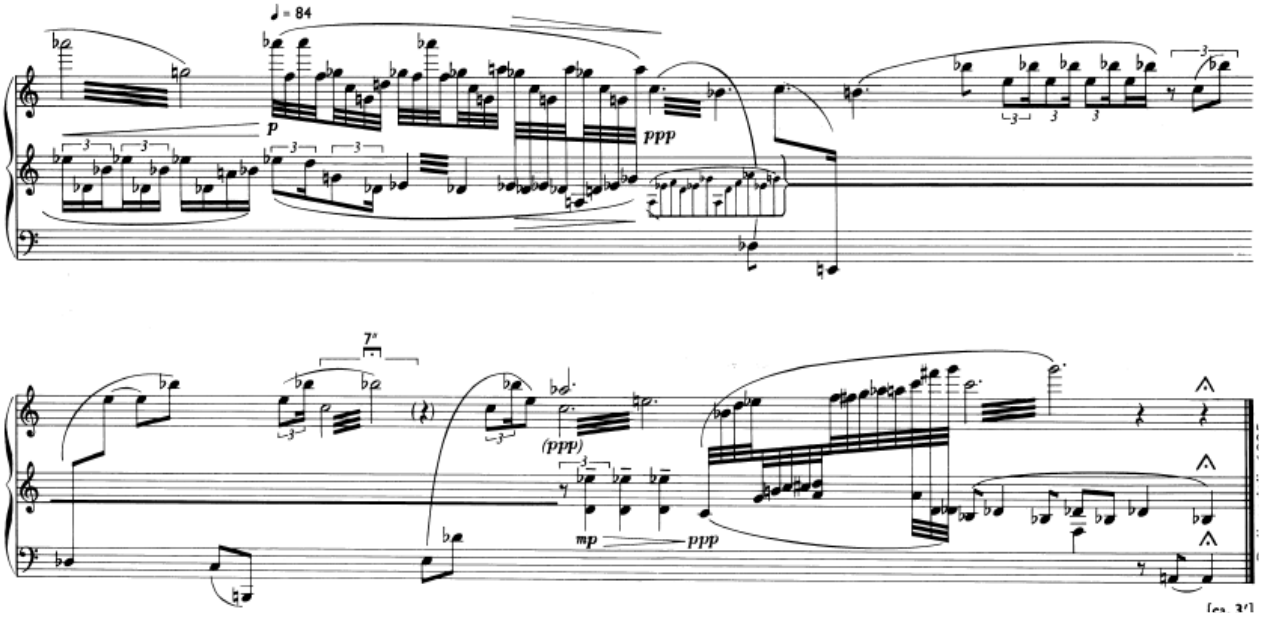


Figura 43: Componentes melódicos e rítmicos da última seção de Luftklavier.

A segunda seção está compreendida da indicação de 𝅘𝅥𝅯 *quasi* ♪ até a indicação de ♩ = *84 acelerando a* ♩ = *104*. Nela, o motivo rítmico e melódico do elemento O é desenvolvido em fusas e de forma redundante. Em seu início há reminiscências de material melódico oriundo da primeira seção. Ritmicamente variado, ele se constitui em um elemento estrutural de ligação entre a primeira e a segunda seção. A linha para a mão esquerda apresenta um elemento em fusas, o componente A, conforme observa-se na Figura 44, cujo grupo de alturas será explorado posteriormente na peça.

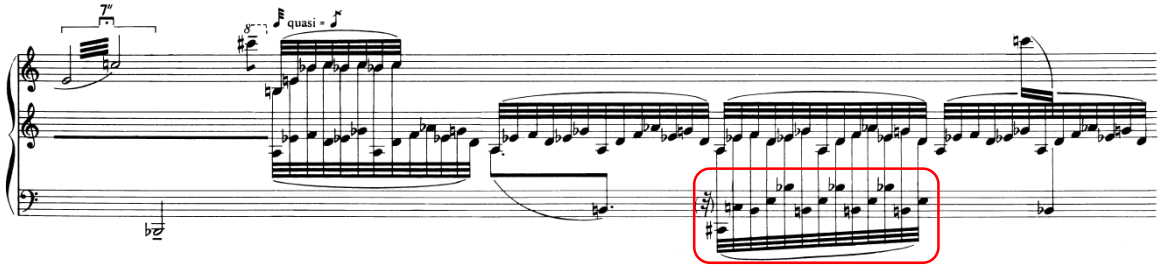


Figura 44: Componente A de Luftklavier.

Na terceira seção compreendida entre a indicação de ♩= *84 acelerando a* ♩= *104* e ♩= *84* são apresentados três novos componentes estruturais. O primeiro, além da peculiaridade das alturas empregadas, Fá 5 e Lá bemol 6, apresenta um ritmo novo composto por semicolcheias em tercinas na mão direita, componente B. Nesse mesmo ponto, o contorno para a mão esquerda é apresentado o componente C, um conjunto das alturas réb-lá-mib-lá em semicolcheias. O componente C é intercalado com material do ostinato em semicolcheias em tercinas. As *acciacaturas* presentes nesta seção compõem o componente D. Esse elemento aparece quatro vezes, empregando sempre as mesmas alturas. A última ocorrência, porém, agrega o grupo de quatro notas mais o mesmo grupo transposto. O movimento descendente em direção a primeira nota da seção seguinte, um si3, caracteriza-o como um elemento de ligação a próxima seção. Na Figura 45 pode-se observar os componentes apresentados na seção.

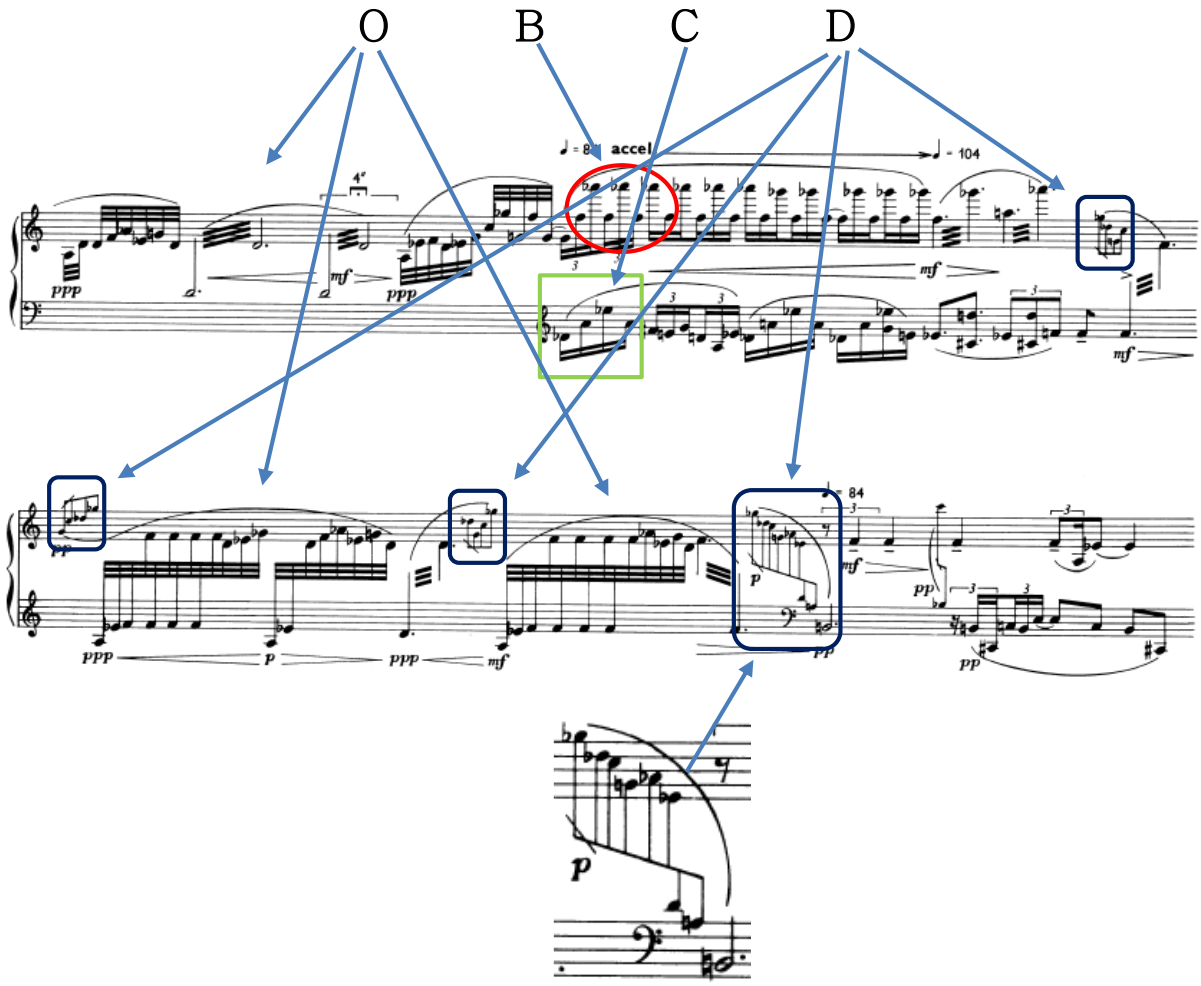


Figura 45: Componentes da terceira seção de Luftklavier.

Na quarta seção, entre a indicação de ♩= *84* e ♩= *104*, são desenvolvidos os componentes O, A, B, C e D, os quais são intercalados ou sobrepostos entre si, em grupos de fusas seguidas de valores maiores ou em rítmica constante também em fusas. É a seção mais longa da peça que claramente constitui-se em um desenvolvimento, representando uma aglutinação dos componentes das seções anteriores. A próxima figura ilustra a sobreposição desses componentes.

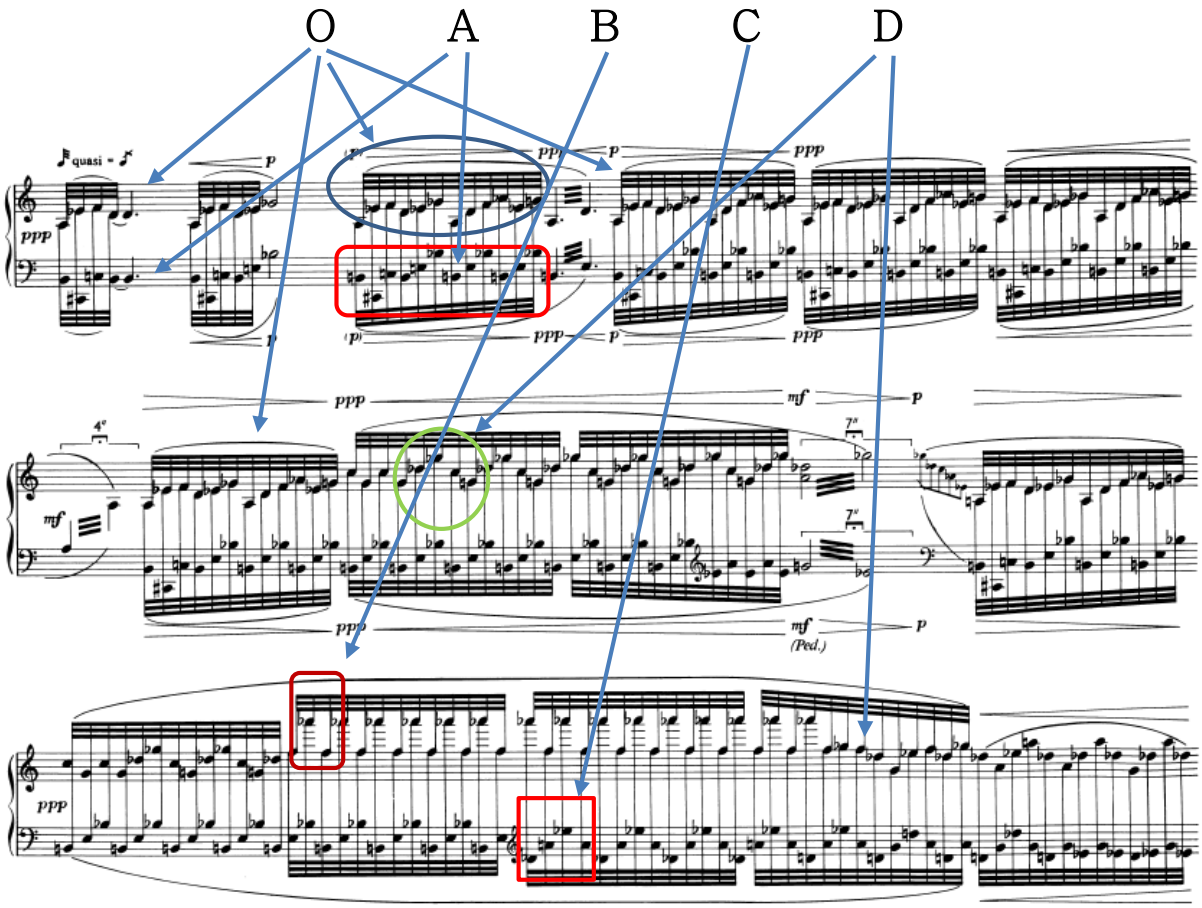


Figura 46: Sobreposição de elementos na quarta seção de Luftklavier.

Entre a indicação de ♩= *104* e ♩= *84* encontra-se a quinta seção. As alturas do componente B são desenvolvidas em fusas pela mão direita nesta seção, seguidas pelo material com variações e uma oitava acima do componente O. O grupo constitui-se em uma ponte a última seção. O material dos componentes estruturais B e D constituem uma parte expressiva da melodia.

A sexta seção inicia na indicação de ♩= *84* e estende-se até o final da peça. Após a utilização dos componentes B e D no contorno para a mão direita concomitante com o espelhamento do material para a mão esquerda da seção predecessora o componente O é reapresentado sem a última nota de seu grupo. Esse componente volta a constituir um tapete sonoro, como na primeira seção, onde algumas alturas da seção inicial compõem a melodia, retomando assim a escrita inicial da peça até seu fechamento com um intervalo de segunda menor, conforme figura seguinte.

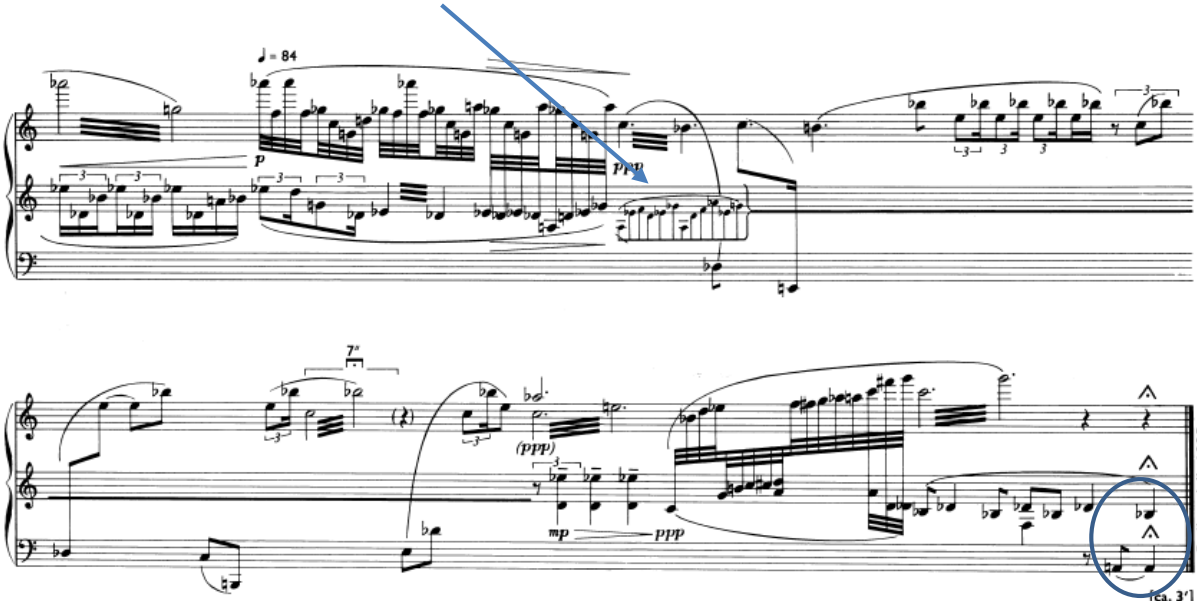


Figura 47: Última seção de Luftklavier.

Em Luftklavier, as primeira e sexta seções constituem-se em trechos de alta complexidade motora para a realização do tapete sonoro e componente O simultaneamente à melodia. Na organização do estudo, a abordagem inicial adotada foi matemática. Calculou-se o número de notas do elemento O para montar um plano de encaixe com o material melódico a ele sobreposto. Tal tarefa mostrou-se complexa, o que exigiu um trabalho meticuloso e atento. Partiu-se então ao estudo de mãos separadas sem a preocupação de um encaixe matemático. O padrão rítmico e melódico do *ostinato* foi sendo automatizado paulatinamente. Como em um determinado ponto da peça o desenho que corresponde ao tapete sonoro também é executado pela mão esquerda, ele foi também estudado simultaneamente por ambas as mãos em oitavas diferentes do piano. A melodia ora realizada pela mão esquerda e ora pela mão direita foi estudada independentemente em indicação metronômica lenta até atingir-se a velocidade indicada.

Essa abordagem mostrou-se eficaz e menos complexa que a primeira. Foi possível automatizar os movimentos em separado. A mão esquerda mostrou-se cada vez mais independente da mão direita, adquirindo maior liberdade para a realização de sua tarefa, ou seja, da melodia. A realização instrumental requereu uma atenção especial a realização dos movimentos das mãos e braços de forma cruzada no sentido de não obliterar o desempenho de cada um dos membros superiores, visto que tanto o *ostinato* como melodia compartilham a mesma região do teclado com poucas incursões em outras oitavas.

Uma vez interiorizada a realização do tapete sonoro e o domínio da linha melódica, foi requerida uma grande concentração para associar a realização do tapete sonoro e manter a contagem do tempo da linha melódica de forma independente. O processo foi lento e observou-se que ora a contagem do tempo em voz alta no momento do estudo de encaixe atrasava a execução do *ostinato*, a realização do *ostinato* impedia a contagem regular do tempo da linha melódica.

No processo de estudo das seções 2, 3, 4 e 5 foi empregada atenção para nferir um ataque raso em termos de profundidade da tecla, uma vez que há muitas notas repetidas a serem executadas por ambas as mãos e a dinâmica sonora é muito suave, oscilando frequentemente entre *p* e *ppp* com raríssimas inflexões a *mf*. Paralelamente ao estudo com vistas ao ataque raso das teclas, utilizou-se do recurso do peso de braço para a execução das dinâmicas requeridas. Nesse sentido, a partitura da primeira edição mostrou-se mais clara. Nela os sistemas encontram-se mais bem definidos e espaçados entre si do que a segunda edição.

Luftklavier agrega as noções de virtuosismo e abertura de obra peculiares em Berio. O virtuosismo é essencialmente mental mais do que manual. Revela-se na coordenação dos fatores necessários ao estudo da peça com vistas a execução instrumental. A abertura traduz-se em um mapa que o intérprete irá seguir para a solução e execução dos elementos musicais. Assim, a indicação de *o mais veloz e igual possível* para a realização do *ostinato* é um claro exemplo disso, pois cada pianista à sua maneira encontrará a velocidade adequada para realizá-lo concomitantemente com a melodia.

3.6 FEUERKLAVIER

Feuerklavier, última peça pertencente ao ciclo de elementos da natureza, foi composta em 1989. Na partitura não consta o local de sua composição, sabe-se apenas que foi dedicada ao pianista americano Peter Serkin que a estreou em 12 de janeiro de 1990 no Port of History Museum em Nova Iorque.

O texto de propaganda da Universal Edition (2012) define Feuerklavier como um mundo em miniatura em cerca de três minutos. Começando com um trêmolo que paulatinamente é acelerado, tempestuosamente e em dinâmicas cada vez mais extremas, expandindo assim o escopo sonoro até o final da peça quando então aquieta-se em poucos acordes.

Stevenson (2012) a compara com a imitação musical do fogo da ópera “As Valquírias” de Wagner (1813-1883). Para ele a música é composta de ângulos, bordas, extremidades e vértices assim com são as labaredas de uma fogueira. E como o fogo a tudo extingue, Stevenson observa que a peça também se auto extingue ao seu final. A constatação de Stevenson parece basear-se mais em uma observação retórica-visual do que auditiva. Em um primeiro contato com a partitura pode-se perceber ângulos agudos, graves, vértices formados por uma linha imaginária que ligaria as notas que compõem a melodia. A apreciação sonora da obra também reforça essa ideia, porém com ênfase menor do que a visual.

Como Luftklavier, Feuerklavier derivou dos processos composicionais do *Concerto para dois pianos* de 1972, *Points on the curve to find...* de 1974 e *Echoing Curves* de 1988 segundo sustenta Gennaro (2012). Também é claro a conexão com o trabalho pianístico das passagens rápidas da *Sequência IV* para piano de 1965, conforme pode ser observado nas Figura 48a e b.

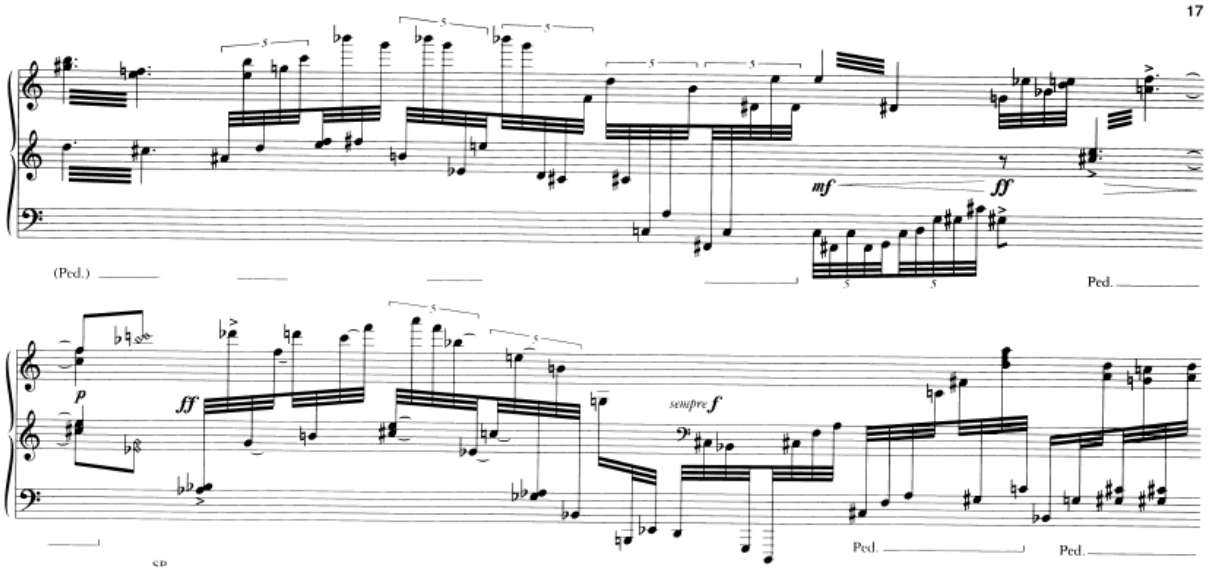



Figura 48a: Feuerklavier.

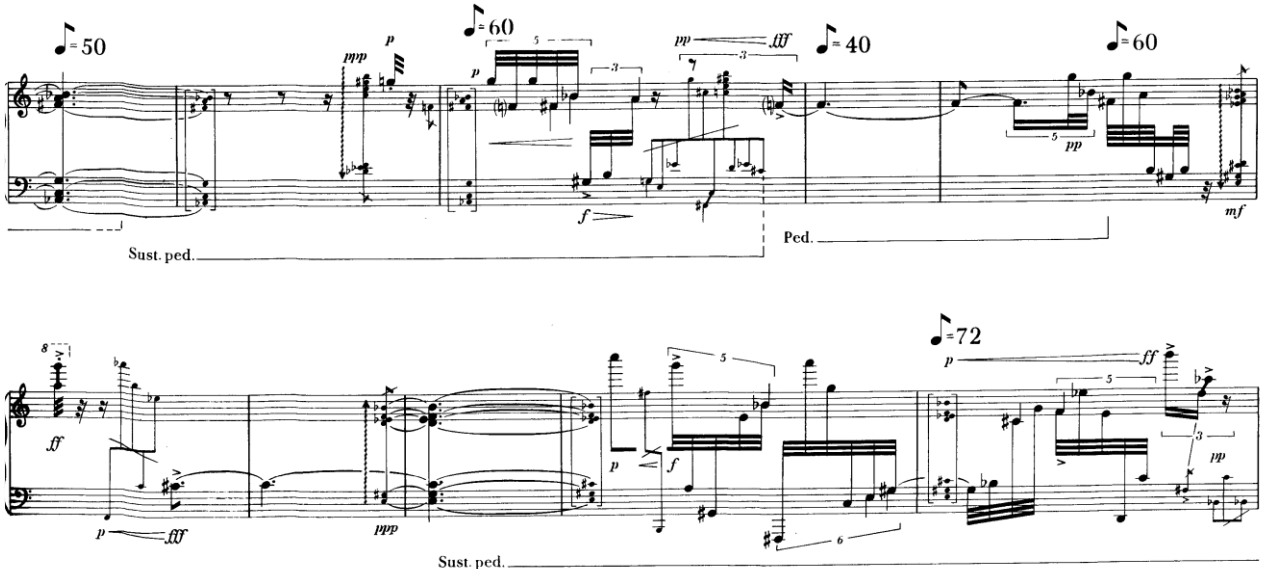


Figura 48b: Sequenza IV para piano.

Além das passagens rápidas, o emprego do pedal tonal[21] também é um ponto de conexão entre as peças. Ao contrário do pedal de ressonância, o pedal tonal permite deixar soando exclusivamente as cordas tocadas pelo pianista em um determinado momento. O uso deste pedal envolve o uso de harmônicos, conforme observa Sándor: "se queremos que os harmônicos de determinada notas soem e envelopem outras sonoridades [...] podemos obtê-los com o pedal do meio (...)" (SÁNDOR, 1981, p.172). Rowland (2004) registra que o pedal tonal em seu início foi visto como uma ferramenta útil para a execução de passagens que requeressem uma nota pedal muito longa.

Burson (2009) observa que Berio escreveu deliberadamente o uso dos três pedais em todas em peças para piano, mas que em *Feuerklavier*, no *Concerto para dois pianos* e em *Echoing Curves* o pedal tonal é marcado como randômico. Esse fato, somado a velocidade dos eventos sonoros, não permite saber e nem controlar exatamente quais notas ficarão soando, resultando na construção de uma camada de ressonância imprevisível. A utilização do pedal tonal para este efeito, que Burson refere-se como um aleatório controlado, não foi registrada por Rowland nem por Sándor. A busca de Berio por explorar novas possibilidades dos instrumentos musicais tradicionais pode tê-lo conduzido a essa inovação.

Sob o ponto de vista técnico, Schilingi (2005) afirma que o uso do terceiro pedal é um dos aspectos da virtuosidade na música de Berio. O jogo alternado do pedal

[21] O pedal tonal é considerado a última adição ao maquinário do piano moderno. Foi apresentado por Boisselot & Sons em 1844, mas só adquiriu popularidade quando Steinway o patenteou em 1874. (Rowland, 2004).

tonal conduz a uma articulação pianística extremamente difícil por constranger o pianista no que diz respeito ao controle da precisão das notas e de suas efetivas durações. Nesse sentido Burnson (2009) sustenta que em Feuerklavier o emprego dos três pedais do piano constitui-se em uma técnica de pedalização avançada com emprego randômico do pedal tonal.

3.6.1 Componentes

Escrita em um sistema tradicional que utiliza clave de sol e de fá, a peça não possui indicações de compassos. As indicações metronômicas oscilam entre 66, 96 e 64 bpm. A fusa é a figura rítmica predominante em toda a peça e possui marcações precisas quanto ao uso dos três pedais do piano.

Feuerklavier não foi segmentada em partes claramente definidas para fins de análise e estudo ao piano. Considerando a escrita pianística, procurou-se identificar os componentes estruturais que a formam, sendo que dois grupos claramente distintos foram encontrados: tremolos com acordes arpejados (T) e passagens rápidas com notas distantes entre si alternadas por trêmolos entre a mão direita e esquerda (R).

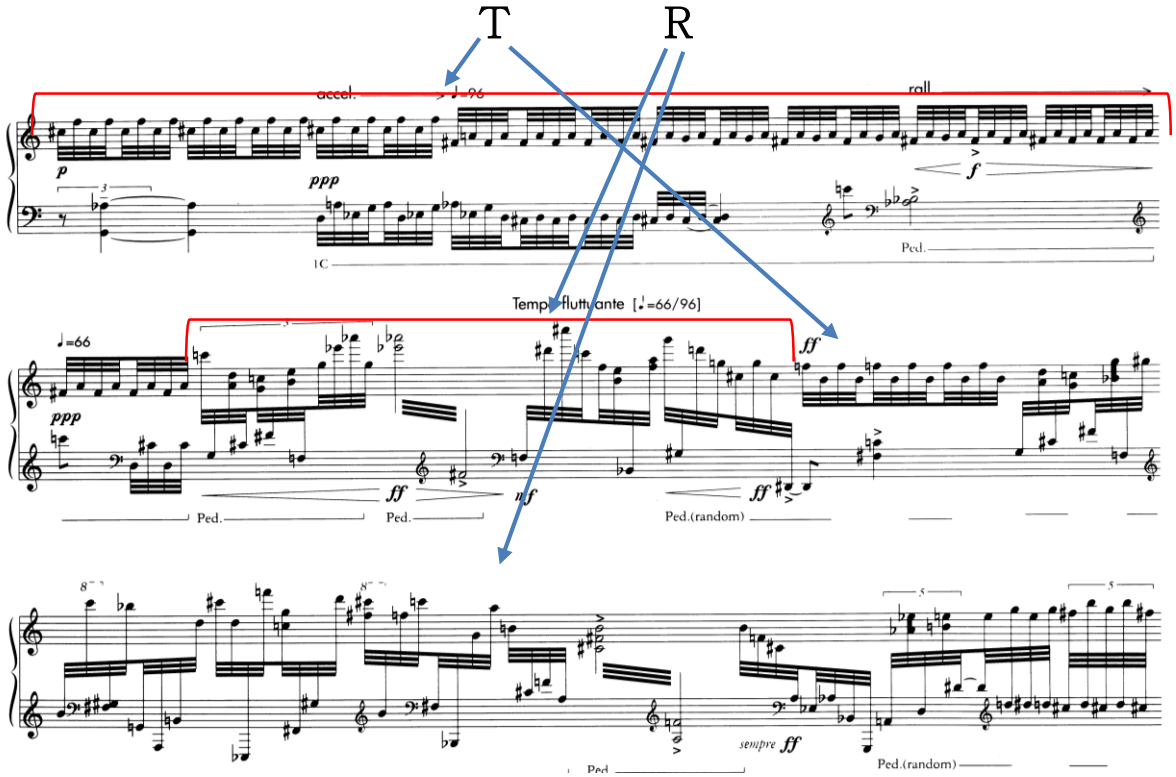



Figura 49: Componentes T e R em Feuerklavier.

Ao início dos estudos ao piano, buscou-se definir um dedilhado adequado e mapear estratégias de estudo com vistas a realização pianística. Pode-se notar que agregados menores de componentes estruturais são recorrentes no grupo T e sua identificação permitiu maior precisão ao controle de movimentos dos segmentos superiores (braços, mãos e dedos). Uma vez mapeados, a peça passou a ser estudada agrupando os trechos com escrita pianística semelhantes até a aquisição de um maior controle sobre eles. Vencida essa etapa, o estudo passou a ser feito de maneira linear, ou seja, não por grupos estruturais mas conforme escrito na partitura. A figura seguinte exemplifica a ocorrência dos componentes estruturais menores no decorrer de Feuerklavier.

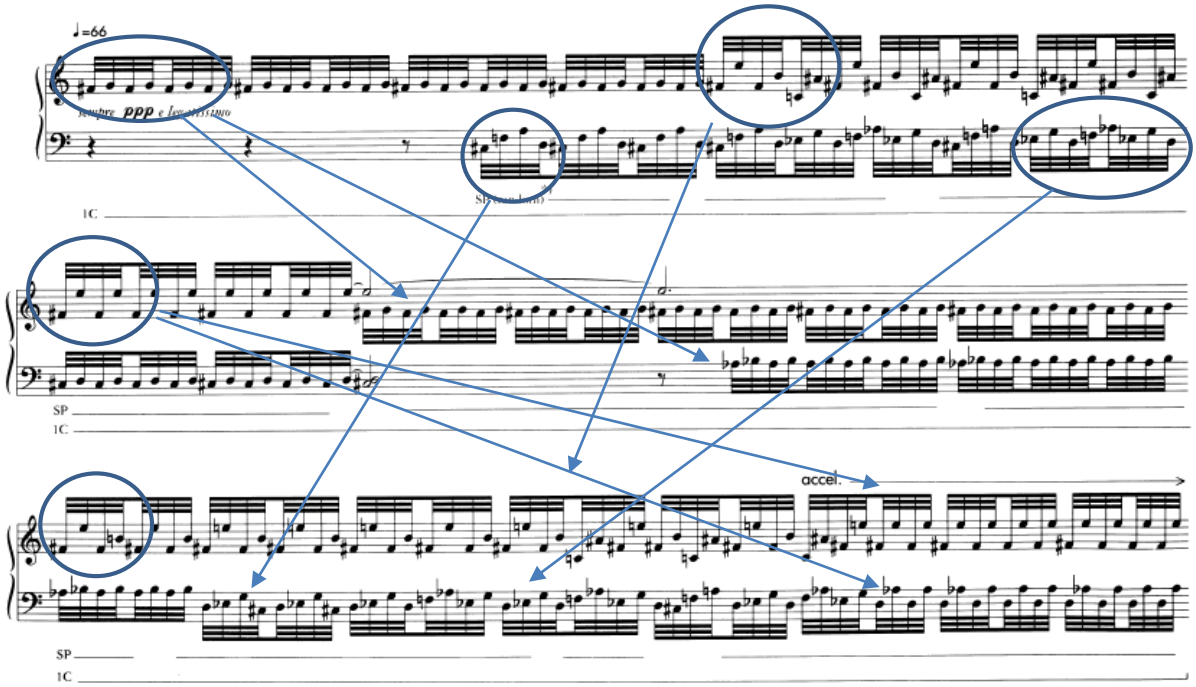


Figura 50: Ocorrência de agregados menores de componentes em Feuerklavier.

Quanto ao estudo dos grupos de componentes estruturais R foram inicialmente identificadas as passagens semelhantes e definido o dedilhado e, em seguida, dedicou-se à compreensão do contorno melódico. A estratégia utilizada foi SMRD (PÓVOAS, 2009), redução das distâncias para uma mesma oitava, onde pode-se perceber que na grande maioria das vezes a sequência das notas distantes entre si formavam intervalos de segunda, ora maiores, ora menores entre elas. Esta prática permitiu desenvolver a destreza necessária. A flexibilização dos segmentos

superiores e movimentos discretos de rotação do antebraço permitiram alcançá-las confortavelmente.

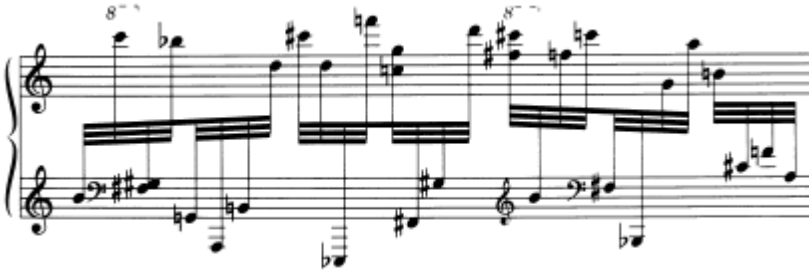
O estudo das distâncias foi realizado após a plena compreensão do contorno melódico. A estratégia empregada foi de contar quatro tempos onde, após posicionar a mão direita e esquerda sobre a primeira e segunda nota da passagem, no primeiro tempo atacava-se a primeira nota, no segundo movia-se a mão que atacou a primeira nota para a terceira, ou seja, para a próxima nota da mesma mão, no tempo três e quatro preparando o ataque da segunda nota, que no caso era para a outra mão já posicionada no momento do primeiro ataque. A figura seguinte exemplifica a estratégia adotada no treinamento do trecho selecionado e equivalentes.

Posição inicial: mão esquerda sobre o si4 e mão direita sobre o dó7.	
Tempo um	m.e. ataca o si4
Tempo dois	m.e. move-se para fá#3 e sol#3
Tempo três	Prepara ...
Tempo quatro	Prepara ...
Tempo um	m.d. ataca dó 7
Tempo dois	md. move-se para sib5
Tempo três	Prepara ...
Tempo quatro	Prepara ...
Tempo um	m.e. ataca fá#3 e sol#3
Tempo dois	m.e. move-se para sol2
Tempo três	Prepara ...
Tempo quatro	Prepara ...
Etc.	

Figura 51: Roteiro para o estudo do deslocamento das mãos sobre o teclado.

O uso do metrônomo foi incorporado ao estudo com vistas à fluência dos contornos melódicos das passagens do grupo R. A aceleração do andamento foi gradual, onde inicialmente os batimentos correspondiam a cada nota e posteriormente

passaram a corresponder a cada grupo de fusas ou de pentinas em fusas, conforme era requerido. Um estudo ritmado dos contornos melódicos onde era atribuído um tempo maior a primeira nota de cada grupo de fusas ou de pentinas em fusas foi aplicado.

A medida em que as complexidades técnicas dos grupos T e R eram solucionadas, a peça passava a ser estudada linearmente. Em um primeiro momento não foram consideradas as mudanças de andamento requeridas, pois o objetivo era formar uma concepção fluente do todo. Desta forma as mudanças de andamento requeridas foram sendo incorporadas.

Feuerklavier é uma peça trabalhosa que requer um estudo criterioso e sistemático. A coesão musical encontra-se na repetição de seus componentes estruturais, cuja compreensão mostrou-se eficaz para sua realização ao instrumento.

A repetição de componentes é comumente utilizada para que o ouvinte possa perceber essas transformações e assim categorizá-las, tornando-se partícipe ativo do processo musical. Schilingi (2005) observou que a noção de redundância é um dos fundamentos da escritura musical do compositor, seja de mesmas notas, figuras, células rítmicas ou fragmentos melódicos.

CONSECTARIUM

A apreciação da obra de Berio convida a participar ativamente de sua fruição auditiva, a entender e valorar suas camadas sonoras como ouvinte ativo, participante da criação musical. Em sua definição de música como um processo onde para sua realização, devido a sua escrita única, as suas peculiaridades sonoras, estabelece-se um convite para a participação ativa deste processo, realizando assim, segundo suas palavras, a música. Contudo, para que essa participação ativa se estabeleça, o ouvinte deve necessariamente possuir um conhecimento sólido sobre música para uma melhor percepção dos eventos sonoros e suas relações.

Ao afirmar que a divisão entre o pólo de produção e a recepção da música é impossível por necessitar de intérpretes-produtores, por intérpretes e ouvintes não serem entidades separadas e não pertencerem a categorias sócio-culturais separadas, Berio amplia a relação musical 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, pois o ouvinte a participa ativamente através da distribuição hierárquica dos planos sonoros.

Berio embasa seu ofício como compositor em concepções filosóficas bem estabelecidas. Seu trabalho apresenta poucas contradições nesse sentido, pode-se constatar em sua obra sua verve filosófica como um impulso a criação. As breves experiências com a composição serial no início de sua carreira, a participação nos encontros em Darmstadt onde absorveu pouca influência demonstra segurança em conceber e estabelecer sua estética composicional. Um fator em sua concepção ideológica é confiança no intérprete quanto as soluções musicais escolhidas. Percebe-se em seus comentários e entrevistas que sua música apresenta, algumas vezes, um mapa onde o intérprete tem certa liberdade de escolha na solução dos eventos musicais. Por outro lado evidencia-se também que muitas das soluções empregadas não o agradavam, levando o compositor a reescrever suas partituras com um contorno mais rígido.

Os *6 Encores para piano* compõem uma coleção que expressa o idioma pianístico de Berio em diversos momentos de sua carreira. Há dados entre diferentes autores que são contraditórios ou no mínimo imprecisos em alguns. As especulações sobre a concepção das peças da série klavier (Erdenklavier, Luftklavier, etc.) que compõem a coleção ao lado de Brin e Leaf mostram-se mais literárias do que precisas. Entendê-las como uma cosmogênese não faz sentido, pois o pensamento de Berio é mais real do que virtualmente aberto a acepções míticas. Mais adequado mostra-se concebê-las como um texto sonoro expressivo dos elementos naturais que representam, água, terra, ar e fogo.

O entendimento das peças através da concepção ideológica-composicional do autor permitiu a construção criteriosa do delineamento interpretativo ao piano e mostrou-se eficaz para que o intérprete inicie estudos com vistas a peças contemporâneas para piano. Ele auxilia na criação de uma relação íntima com as peças, necessária para transpor a barreira inicial que se apresenta aos musicistas acostumados com o repertório galgado mais em músicas dos séculos XVIII e XIX. A notação com elementos tradicionais facilita o estudo e ao mesmo tempo o tratamento dispensado ao instrumento em cada peça permitem crescimento e treinamento contínuos em busca desse objetivo.

Para o estudo e execução das obras da coleção *Encores* foram realizados recortes analíticos das peças capazes de prover o entendimento do texto musical para sua futura reconstrução no momento da interpretação; estudos rítmicos fora do piano; estudos melódicos de passagens musicais isoladamente; mapeamento e estudo sistemático dos movimentos dos segmentos superiores, braços, mãos e dedos; estudo da coordenação entre manual e pedal; estudo isolado de passagens tecnicamente complexas.

O entendimento e compreensão de melodias contemporâneas ocasiona em um primeiro momento uma sensação estranha ao ouvido, de aspereza pela falta de familiaridade do texto musical. Nesta fase, a produção sonora no estudo ao piano exprime a produção de um som agressivo, por mais sonoro e cuidadoso que seja sua emissão, até os contornos melódicos suaves expressam certa rigidez. Ao avançar os estudos, a concepção de intervalos e passagens tidos como ásperos, quase incompreensíveis inicialmente, passam a revelar sentidos expressivos que até então encontravam-se ocultos a audição. Pode-se observar que a crescente familiaridade proporcionada pelo estudo sistemático das peças aliada a ampliação da gama de

percepções sonoras paulatinamente adquirida no estudo foram os fatores determinantes desse processo. Vislumbrou-se a formação da espiral cognitiva apregoada por Berio, a música como elemento de transformação e crescimento humano.

A biografia de Berio encontra-se esparsa em diversas fontes. O livro Berio de Osmond-Smith é tido como a obra de referência nesse sentido. Porém o autor esclarece no prefácio que seu livro não tem pretensões biográficas e sim musicais. Pouco se encontra em fontes escritas sobre as viagens de Berio a países não europeus ou aos Estados Unidos, como o Japão, Brasil, Argentina entre outros. A organização de uma biografia mais abrangente com a coleta e reunião dos dados esparsos, aliada a entrevistas com pessoas que o conheceram pode ser foco de pesquisas posteriores.

BIBLIOGRAPHIA

AMARAL, Guilherme Ferreira. **Relações entre elementos composicionais e meios de execução técnico-interpretativa em obras com características pós-minimalistas – *brasil 2000, amanduá* e *meio bossa* para piano solo de Dimitri Cervo**. UDESC - Centro de Artes - Departamento de Música - PPGMUS – 2009.

BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. Dover Publications, Inc. 1976. 1987.

ÁLVARES, Eduardo Guimarães. **A Odisséia Musical de Luciano Berio.** USP. 2004

ANDERSSON, Magnus. **Short Sounds.** Nosag, 2010. 1 CD.

ANNIBALDI, CLAUDIO. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Verbete BERIO, LUCIANO. Trad. Eduardo Francisco Alves. Jorge Zahar Ed. – RJ, 1994.

BERIO, Luciano. **6 encores pour piano**. Vienna: Universal Edition, c1990. [Score, 20 p.] Contains: Brin (1990); Leaf (1990); Wasserklavier (1965); Erdenklavier (1969); Luftklavier (1985); Feuerklavier (1989).

_____. **Entretiens avec Rossana Dalmonte – Écrits Choisis**. Contrechamps – Genebra. 2010.

_____. **Remembering the future**. Harvard University Press – Cambridge. 2006.

_____. **Two Interviews with Rossana Dalmonte e Bálint András Varga**. Marion Boyars – Nova Iorque, 1985.

BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. Prentice-Hall, N. J. 1987.

BONFIRE, Beltane by Stevenson **Piano Six Encores by Berio.** Nicholas Hodges The Musical Times, Vol. 133, No. 1797 (Nov., 1992), p. 582 Published by: Musical Times

Publications Ltd. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/1002594. Acessado em: 08/05/2012 13:07.

BRODSKY, Seth. Luciano Berio. 2012. Disponível em <http://www.allmusic.com/composition/brin-for-piano-mc0002415644> Acesso em 20 out. 2012.

CARDASSI, Luciane. ***Sequenza IV* de Luciano Berio...** *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.44-56.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **Estudo das ressonâncias na Sequenza *IV* de Luciano Berio.** Belo Horizonte, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

COHEN-LEVINAS, Danielle. **Ommagio a Luciano Berio.** L'Harmattan – Paris, 2006.

COOK, Nichola. **A guide to Musical Analysis.** Oxford University Press – London. 1987.

DALMONTE, Rossana. **Luciano Berio. Entrevista sobre Música Contemporânea**. Civilização Brasileira, 1981.

DORIAN, Frederick. **History of Music in Performance**. Northon & Company, Inc. New York. 1942.

DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia.** Ed. 34. Rio de Janeiro, 1992.

DISCOGS. Disponível em < http://www.discogs.com/artist/Antonio+Ballista> e < http://www.discogs.com/artist/London+Sinfonietta>. Acesso em 13 abr. 2012.

DUNSBY, Jonathan. **Performing Music, Shared Concerns**. Clarendon Press - Oxford. 1996.

_____. **Music Analysis in Theory and Practice**. Faber Music Ltd - London. 1988.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Perspectiva – Rio de Janeiro. 2003.

GIGUE, Didier. **Estética da Sonoridade.** Perspectiva – São Paulo. 2011.

_____ e ONOFRE, Marcílio. ***Sonic Complexity and Harmonic Syntax in Sequenza IV for Piano*: uma apreciação.** (NICS-UNICAMP) Claves n.° 4 - Novembro de 2007.

GRIFFITHS, Paul. **Modern Music and After: Directions since 1945.** Oxford - Oxford University Press. 1995.

HODGES, Nicholas. **Stevens Rewiew.** The Musical Times, vol 133, n. 1797. Disponível em <: http://www.jstor.org/stable/1002594> Acesso em 8 mai. 2012.

KIRBY, F. E. **Music for piano: a short history**. Amadeus Press. 2000.

LEDOUX, Claude. **Análise musical de obras de concerto do séc. XX e XXI com influências de tradições populares.** Instituto de Artes/UNICAMP. Departamento de Música, 2008.

LESTER, Joel. **Analytic approaches to twentieth-century music.** Norton & Company Inc. New York. 1989.

LOCHHEAD, Judy. **Luciano Berio**. Music Library Association Inc. Gale, 2000.

MENEZES FILHO, Florivaldo. **Apoteose de Schoenberg. Ensaio sobre os arquétipo da harmonia contemporânea.** Nova Stella. Editora da Universidade de São Paulo. 1987.

MILLER, Malcom. **Omaggio: A Celebration of Luciano Berio.** Tempo, vol. 59, n. 231, 2005. Cambridge University Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3878770> Acesso em 8 mai. 2012.

MUELLER, Theo. **Music is not a solitary act: conversation with Luciano Berio.** In Tempo New Series. Cambridge University Press – London. 1997.

NARDI, Gregorio. Disponível em <http://www.gregorionardi.com/en/biografia.php>, acesso em 02 fev. 2012.

OLIVEIRA, Jocy de. **Berio sem censura.** Ópera multimídia. Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Estreia em 14 ago. 2012.

OSMOND-SMITH, David. **Berio.** Oxford University Press. London. 1991.

OSMOND-SMITH. **Luciano Berio.** Universal Edition. Wien. 2008.

OUDAR, Michel. **Cahier pour MichelOudar.** L'Empreinte Digitale label, 2008. 1 CD.

PERLE, George. **Serial composition and atonality: an introduction to the music of Schoenberg, Berg and Webern**. 6 ed. Los Angeles, CA: University of California Press. 1991.

PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan. **Uma análise motívica da sonata Breve para piano de Oscar Lorenzo Fernandez: Critérios para uma interpretação.** IA. UFRGS. 1990.

PÓVOAS, Maria Bernardete Castelán. Ação pianística e coordenação motora - Simplificação do movimento por redução de distância para otimização do desempenho músico-instrumental. In: ENCONTRO DE INVESTIGAÇÃO EM PERFORMANCE, 9, 2009, Aveiro. **Atas eletrônicas...** Aveiro: UA, 2009**.** Disponível em <http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2009/36_Castelan_Póvoas_e_Andrade.pdf> Acesso em: 25 jan 2013.

ROWLAND, David. **A History of Pianoforte Pedalling**, Cambridge University Press, 2004.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: Processos Composicionais**. Unicamp – Campinas. 2009.

SÁNDOR, Gyorgy. **On Piano Playing**. Macmilliam. Canadá. 1981.

SCHILINGI, Jacopo Baboni. **Les compositions pour piano solo de Luciano Berio.** Sisyphe, 2005. Disponível em: <http://abeillemusique.com/produit.php?cle=13319> Acesso em 6 jun. 2012.

STEVENSON, Joseph. **Luciano Berio.** 2012. Disponível em <//www.allmusic.com/artist/luciano-berio-q7052/works/all>. 12/02/2012.

STOIANOVA, Ivanka **Luciano Berio:** Chemins em musique. 1 ed. Paris: La Revue Musicale, 1985.

STOIANOVA, Ivanka. **Luciano Berio**. In: Guia Básico dos Concertos. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro. 1995.

THOMPSON, Ellen. **Teaching and understanding contemporary piano music.** San Diego, California: Kjos West, 1976.

VICARO, Giovanni Bruno. O Tempo na Psicologia. **Mente e Cérebro,** Duetto Editorial. São Paulo, v. 1, p. 34-41, out. 2012.

WITHALL, Arnold. **Luciano Berio: In Memorian: Unquiet Heart and Brain**. The Musical Times, vol. 144, 2003. Disponível em: < http://www.jstor.org/stable/3650695> Acesso em 24 abr. 2012.

ZAMPRONHA, Edson. **A Construção do Sentido Musical**. In: SEKEFF, Maria de Lourdes e ZAMPRONHA, Edson S. (Org.). *Arte e Cultura: Estudos Interdisciplinares III*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2004.

ZUBEN, Paulo. **Ouvir o Som**. Ateliê Editorial. São Paulo. 2005.

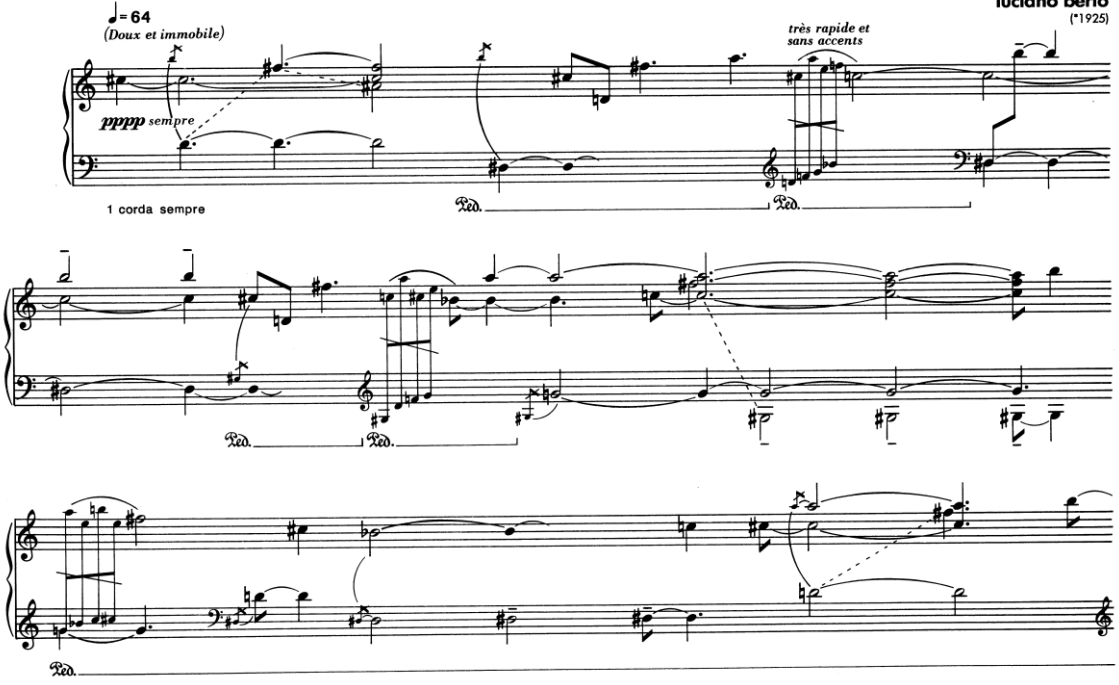
ANNEXIS

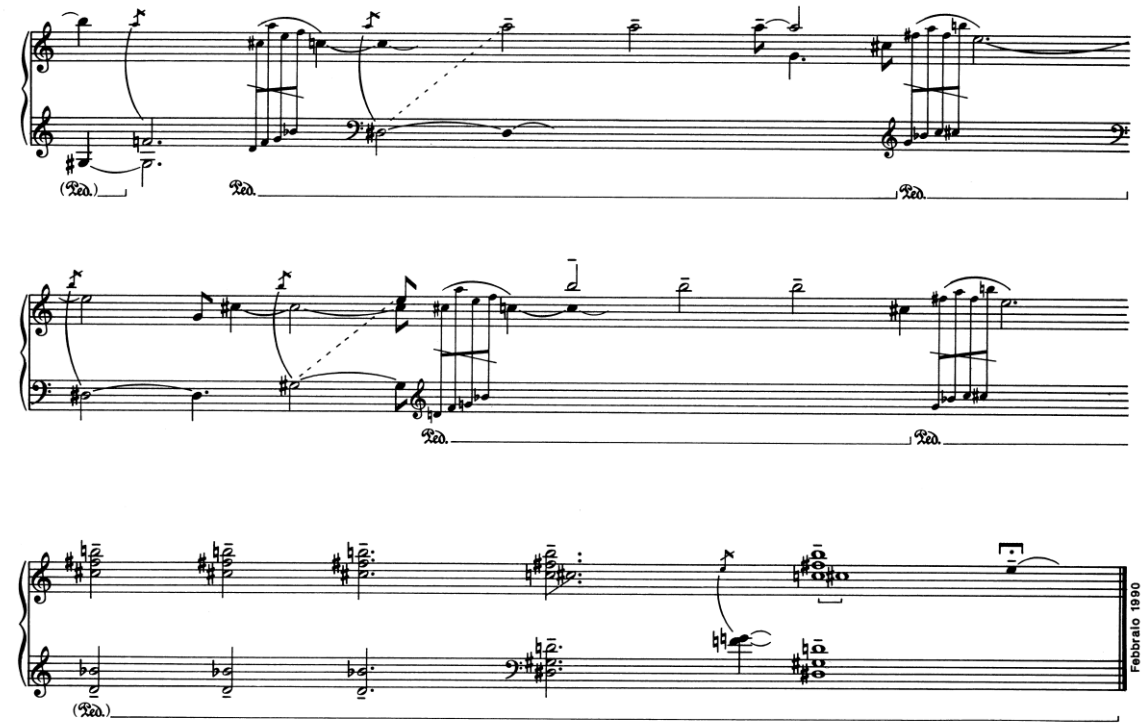
6 encores
pour piano

pour michel oudar

brin
(1990)

luciano berio
(*1925)

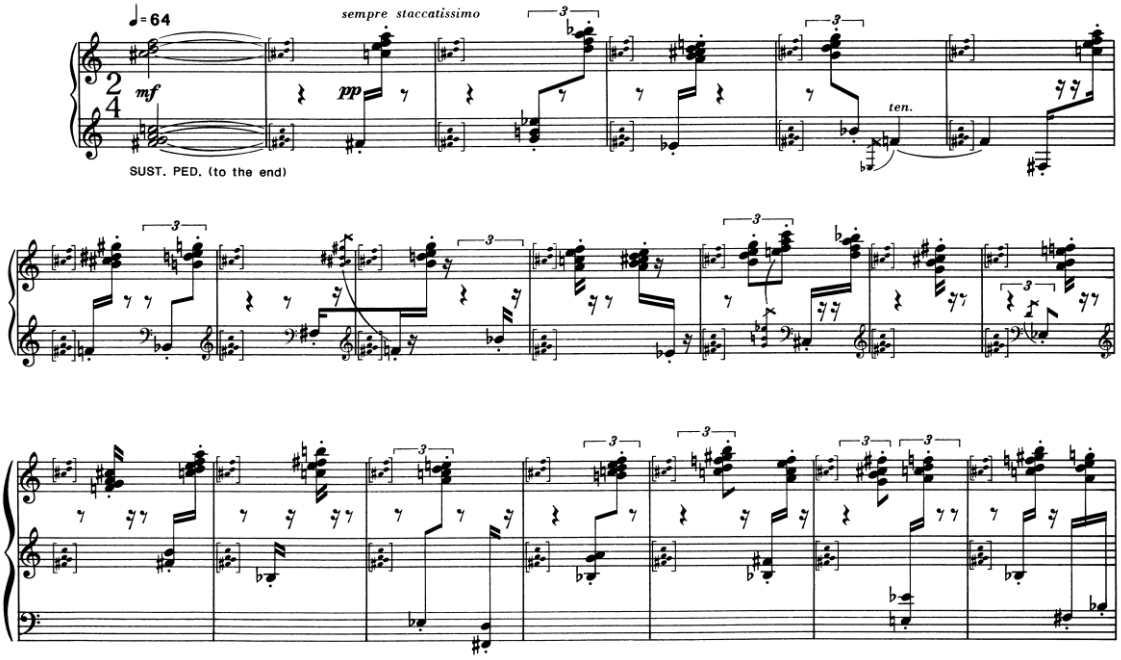
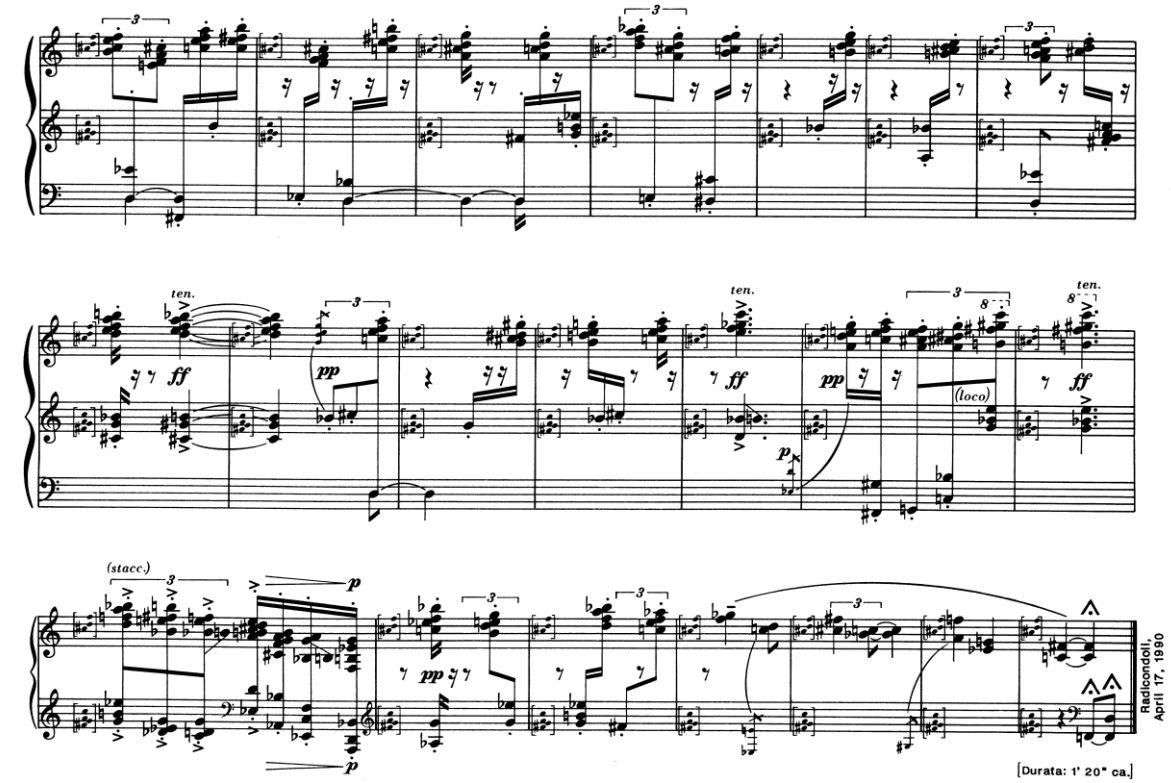




Febbraio 1990

to michael vyner, in memoriam

leaf

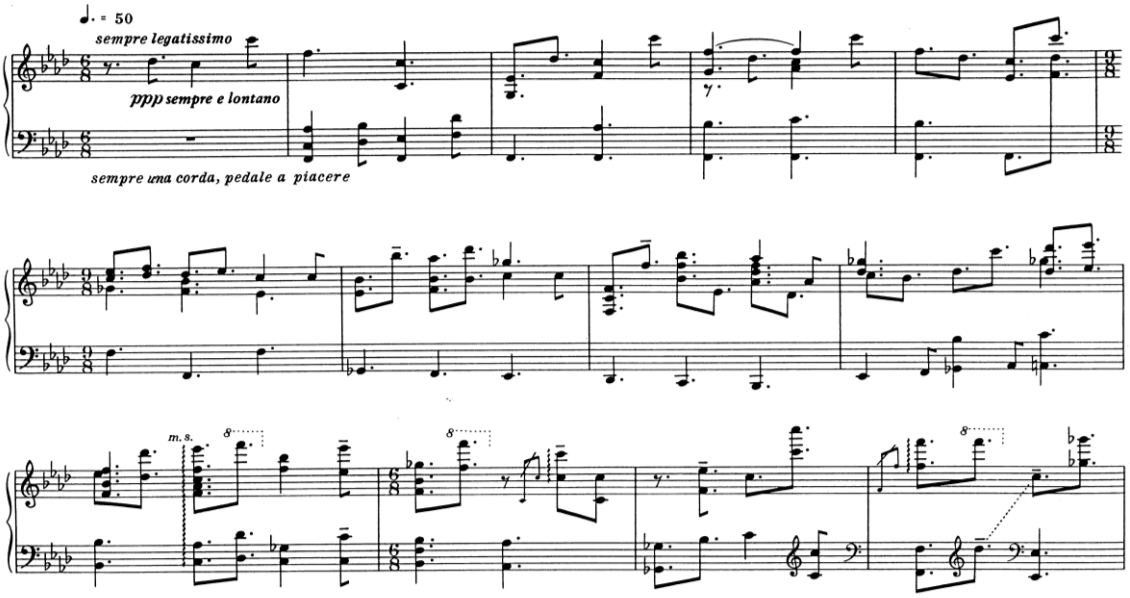
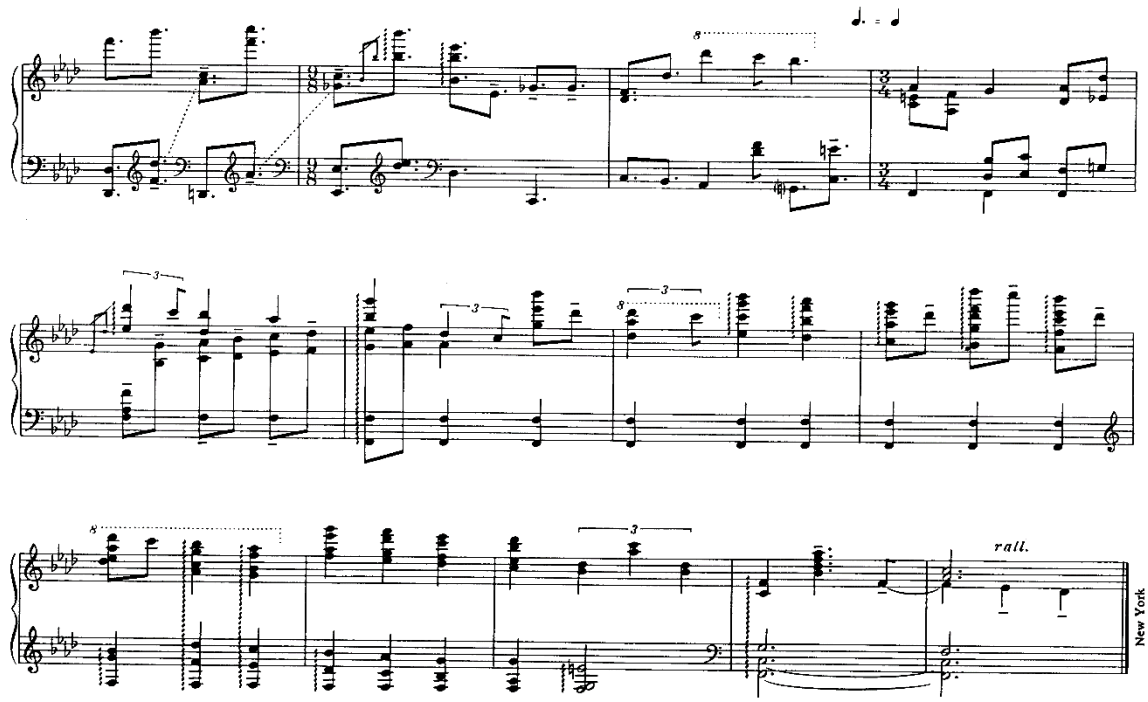
(1990)

Radicondoli,
April 17, 1990

[Durata: 1' 20" ca.]

per antonio ballista

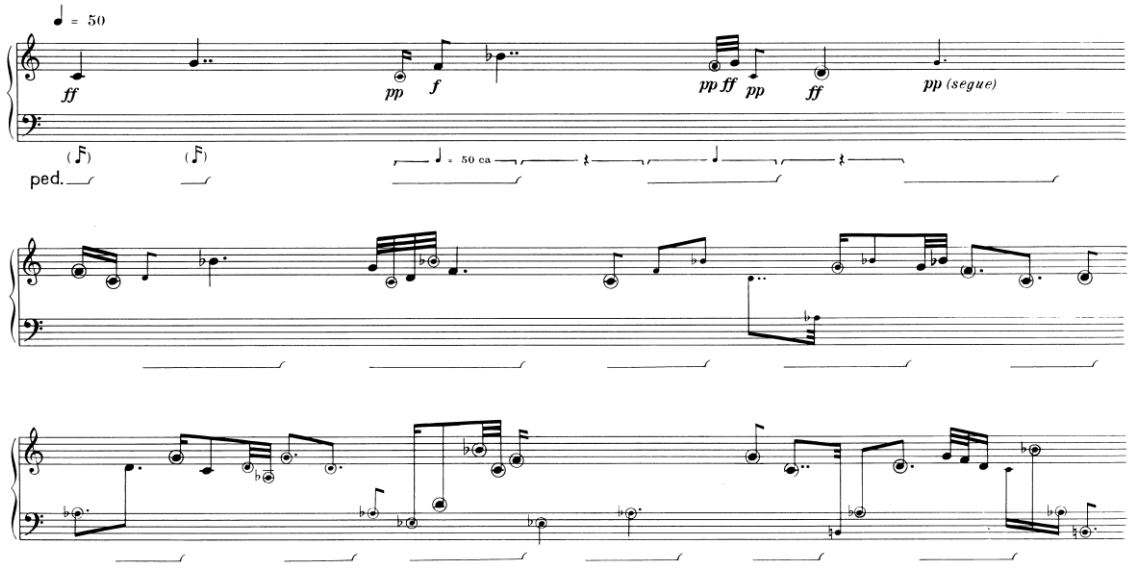
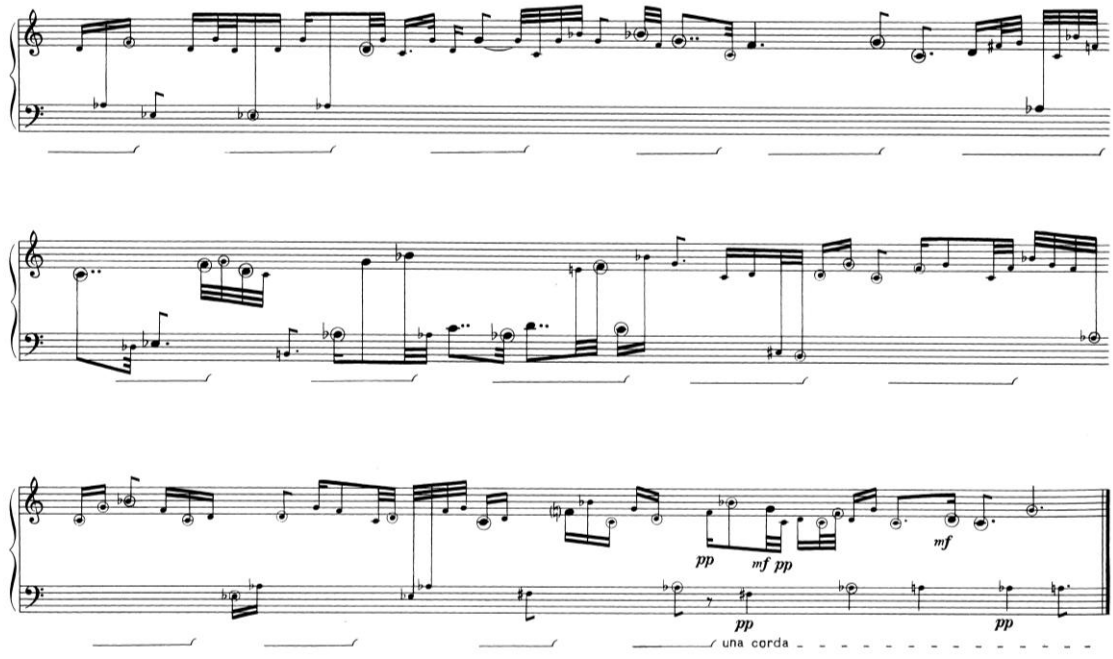
wasserklavier

(1965)

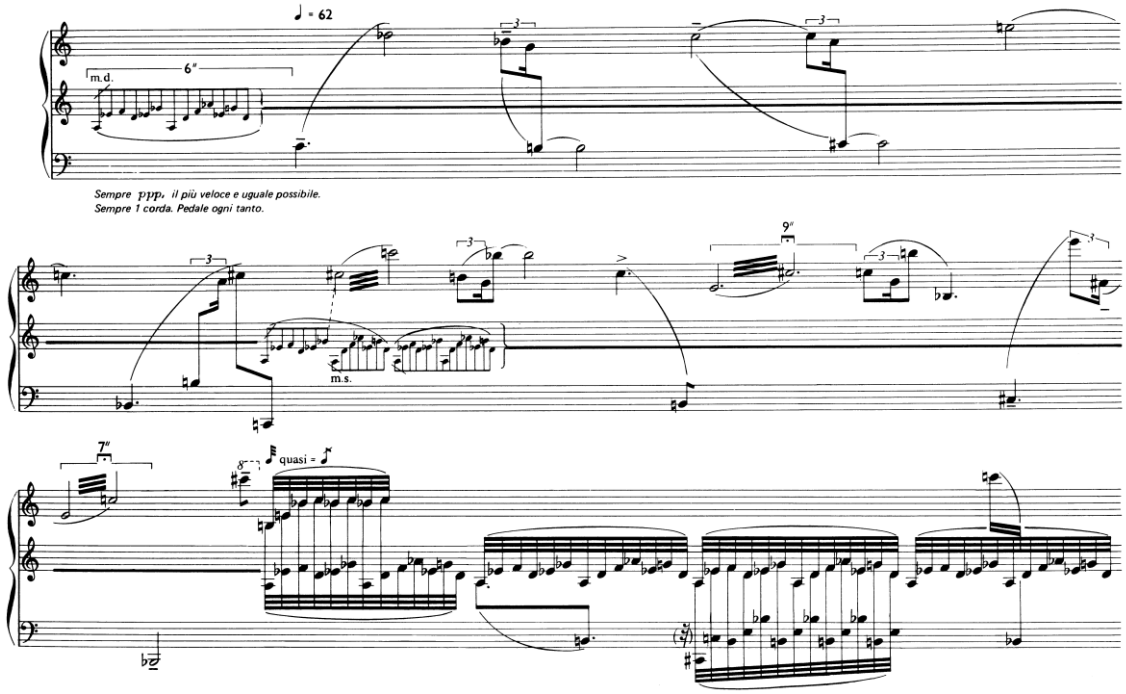
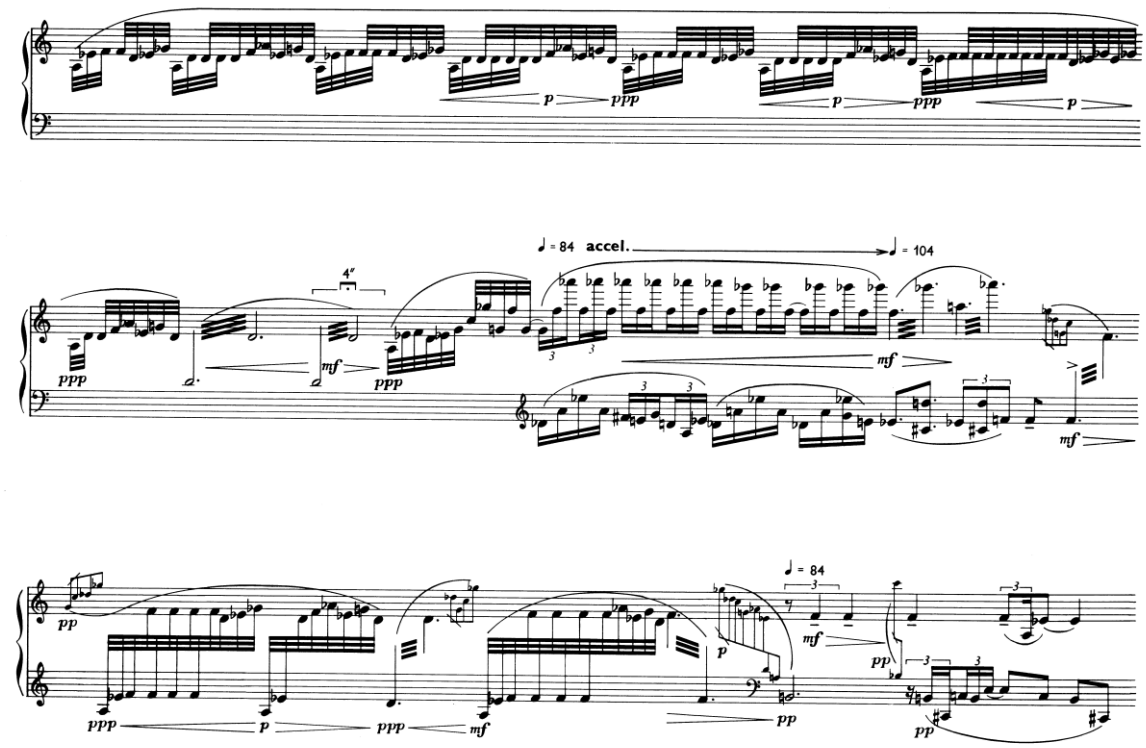
(Teneramente e lontano)

Le acciaccature ( ) e gli arpeggi sempre molto rapidi / Vorschlagsnoten ( ) und Arpeggio immer sehr rasch

New York
Settembre 1965

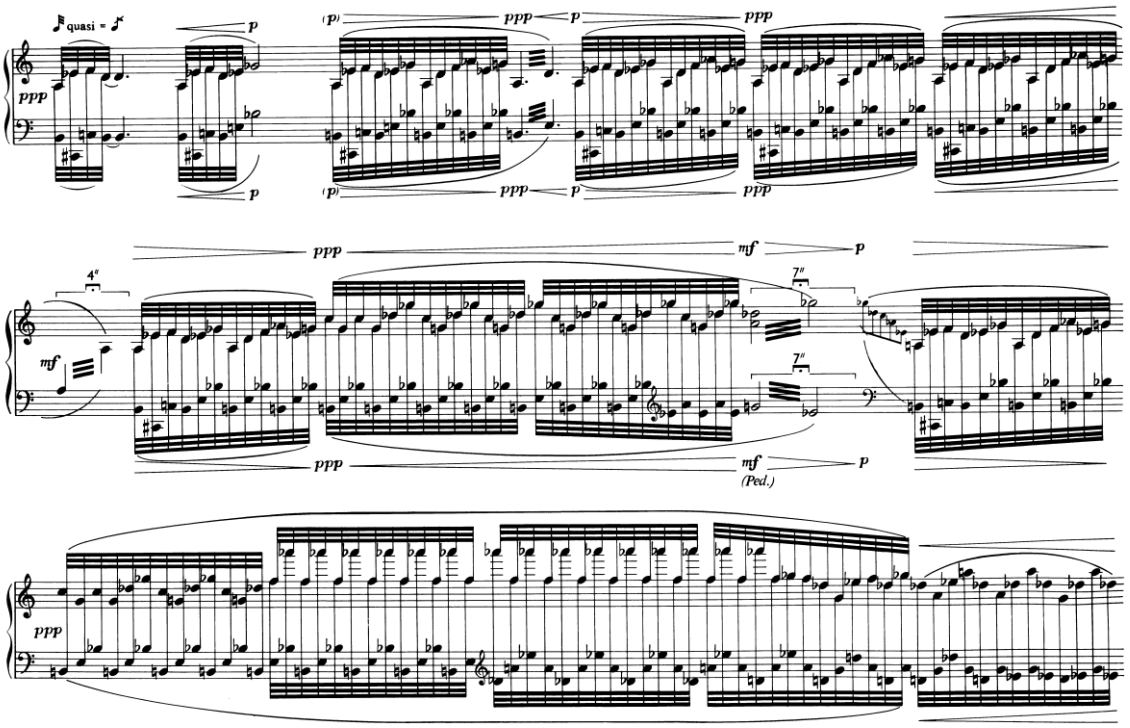
to thomas willis

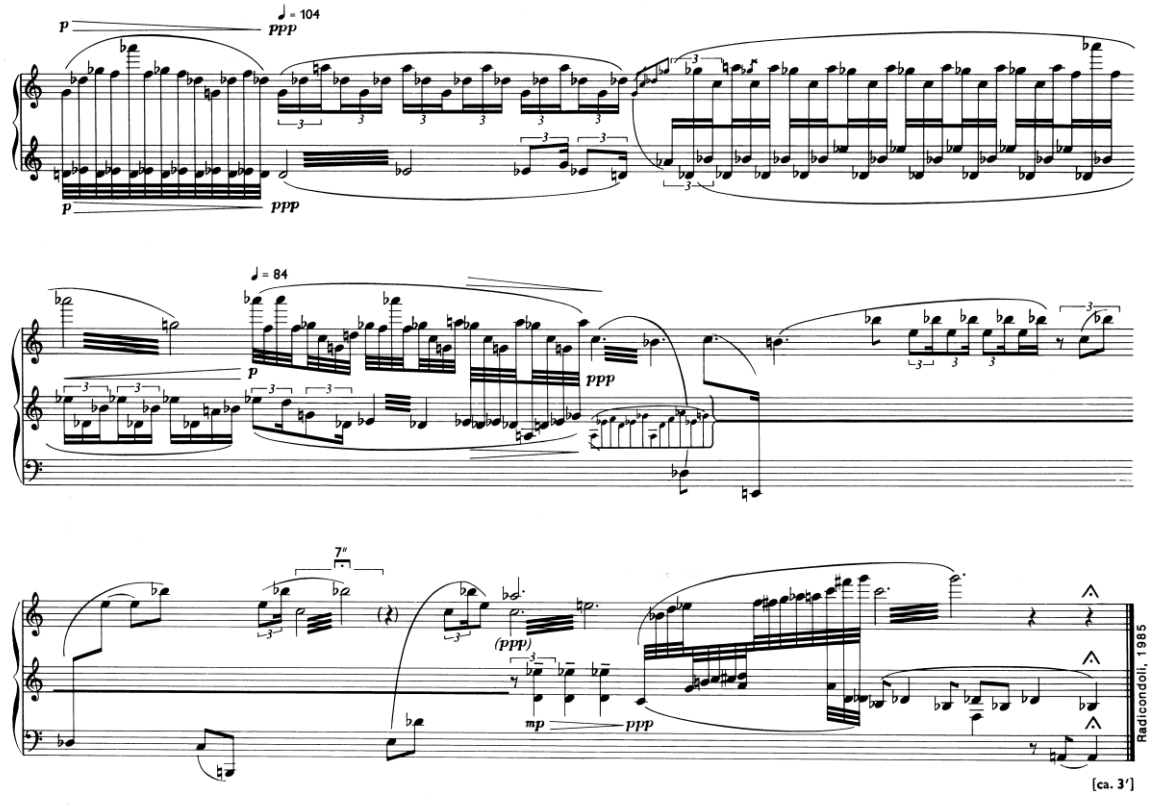
erdenklavier

pastorale
(1969)

1) Le note 𝅝 vanno tenute fino alla successiva, uguale nota.
2) Salvo indicazione contraria (alla fine), le note grandi (𝅗𝅥) vanno suonate *ff*. le note piccole (♩), *pp*
3) Il movimento del pedale deve essere regolare e costante. Una esatta coordinazione ritmica con la tastiera non è richiesta.

luftklavier

(1985)







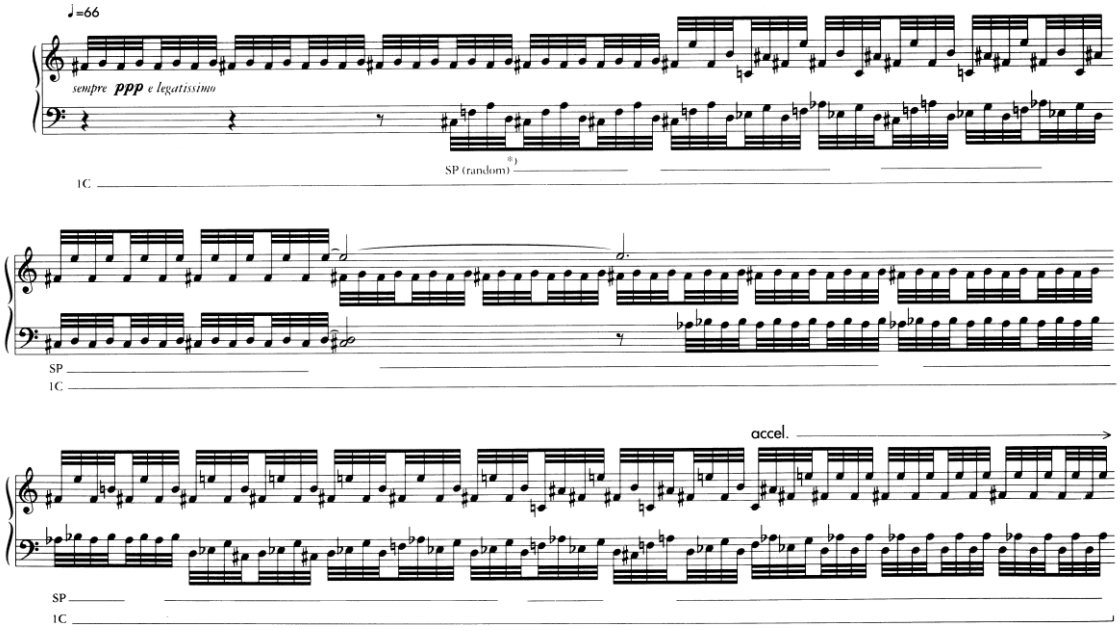
Radicondoli, 1985

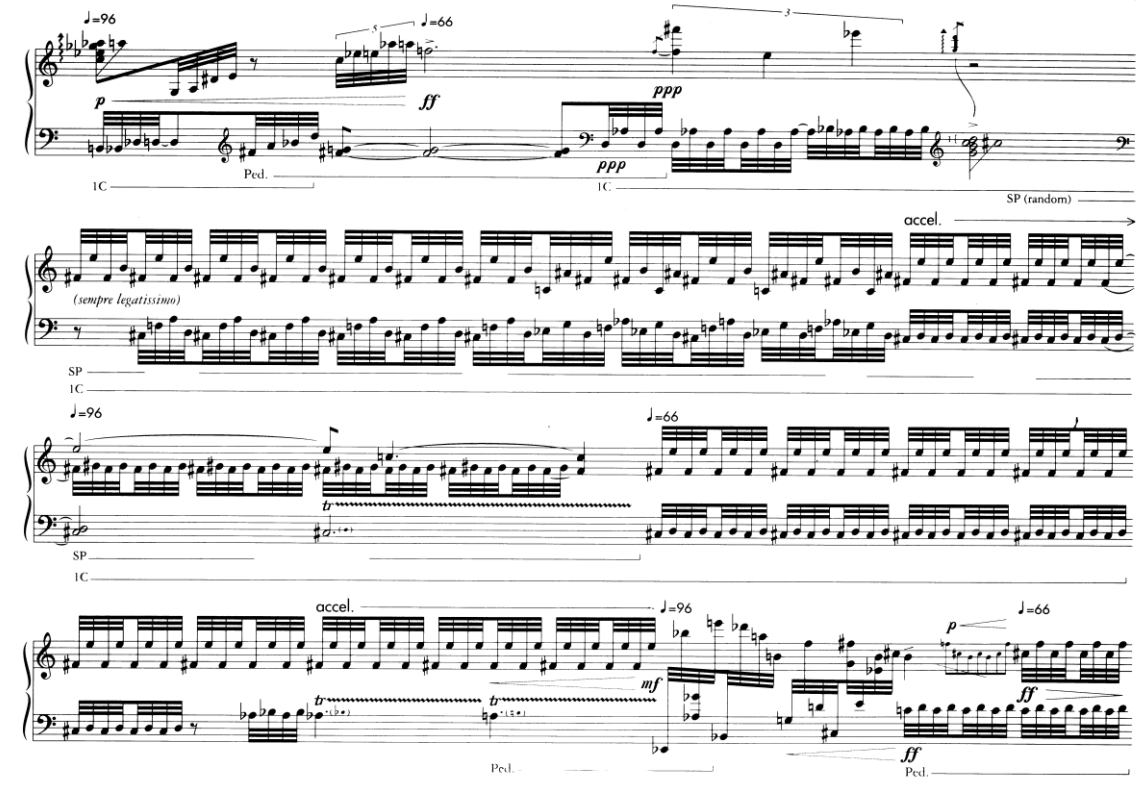
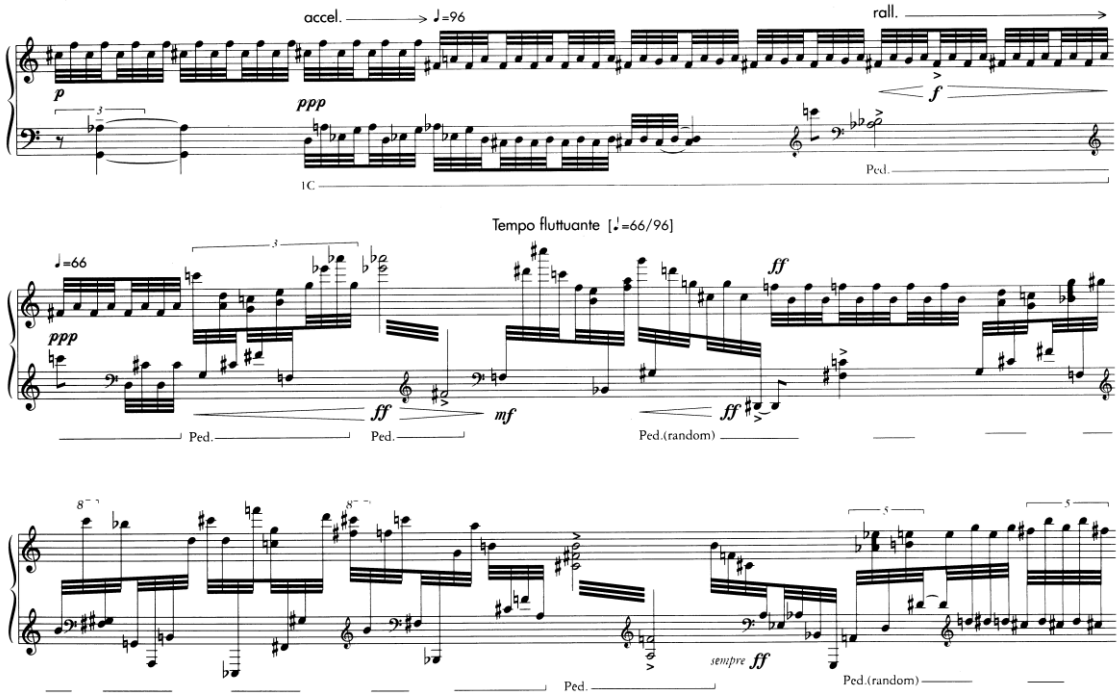
[ca. 3′]

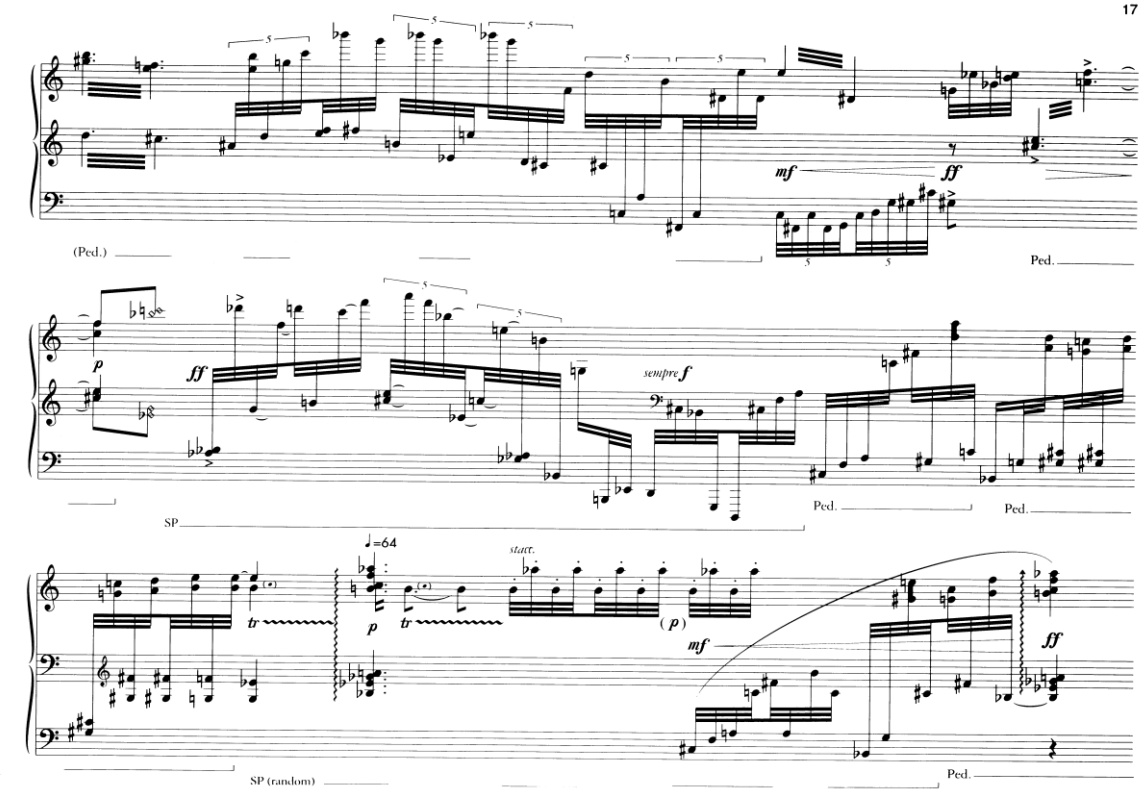
for peter serkin

feuerklavier

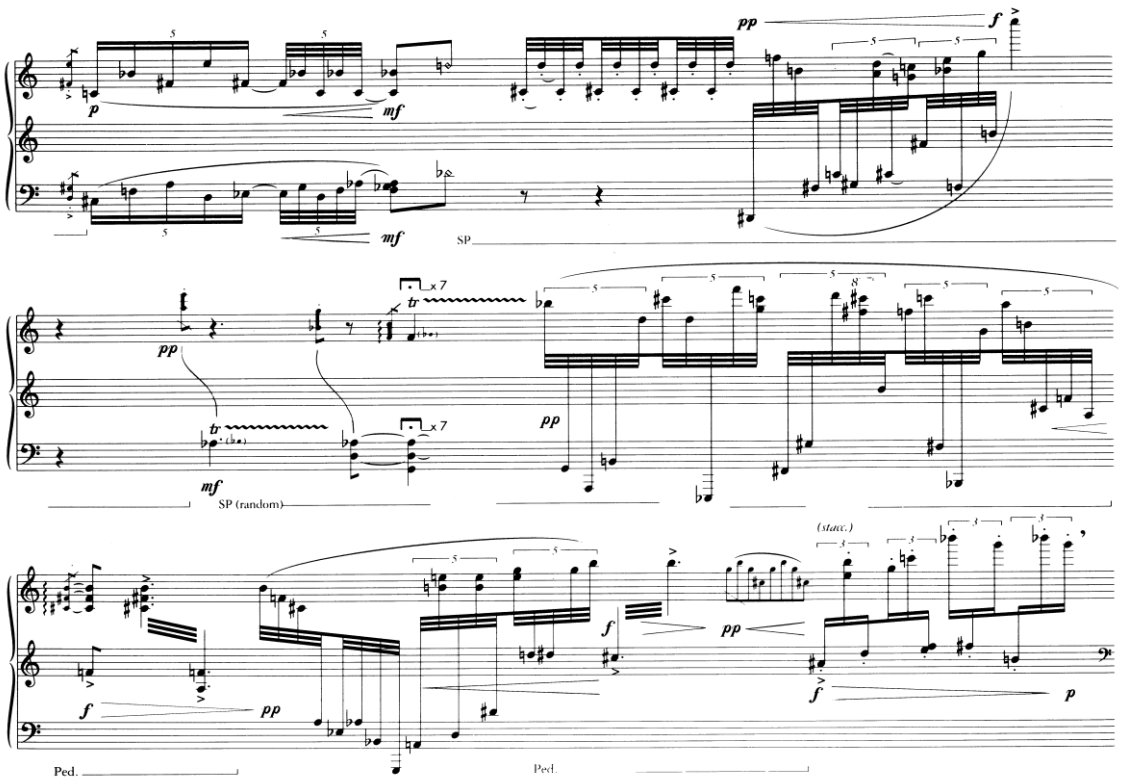
(1989)

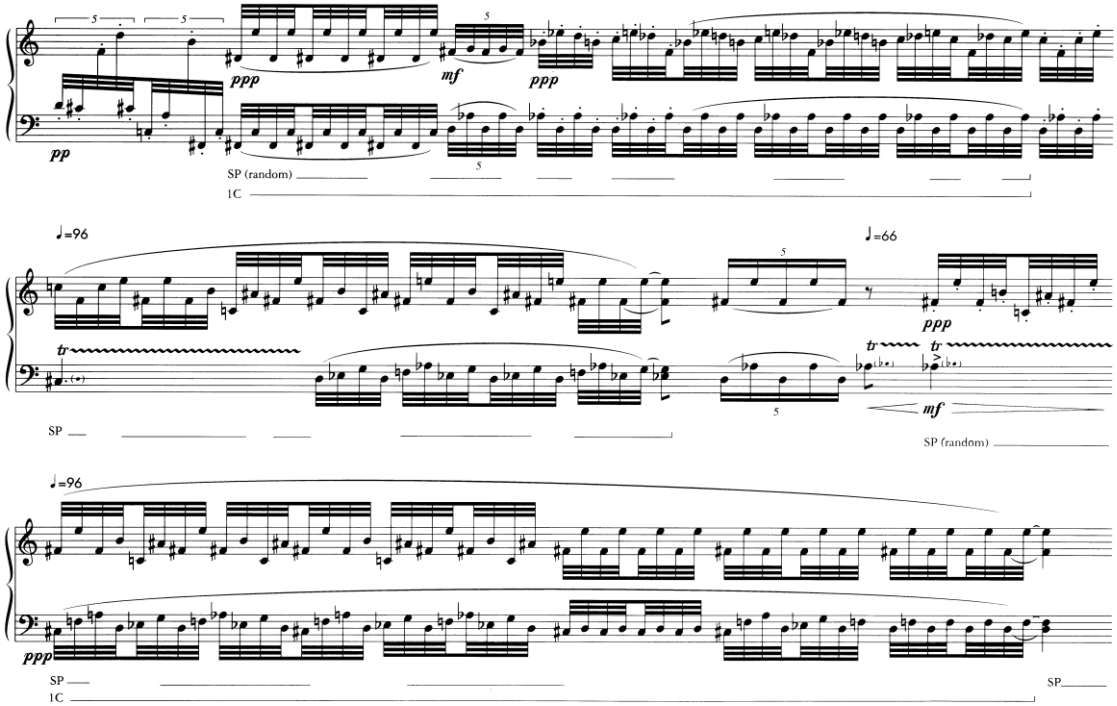
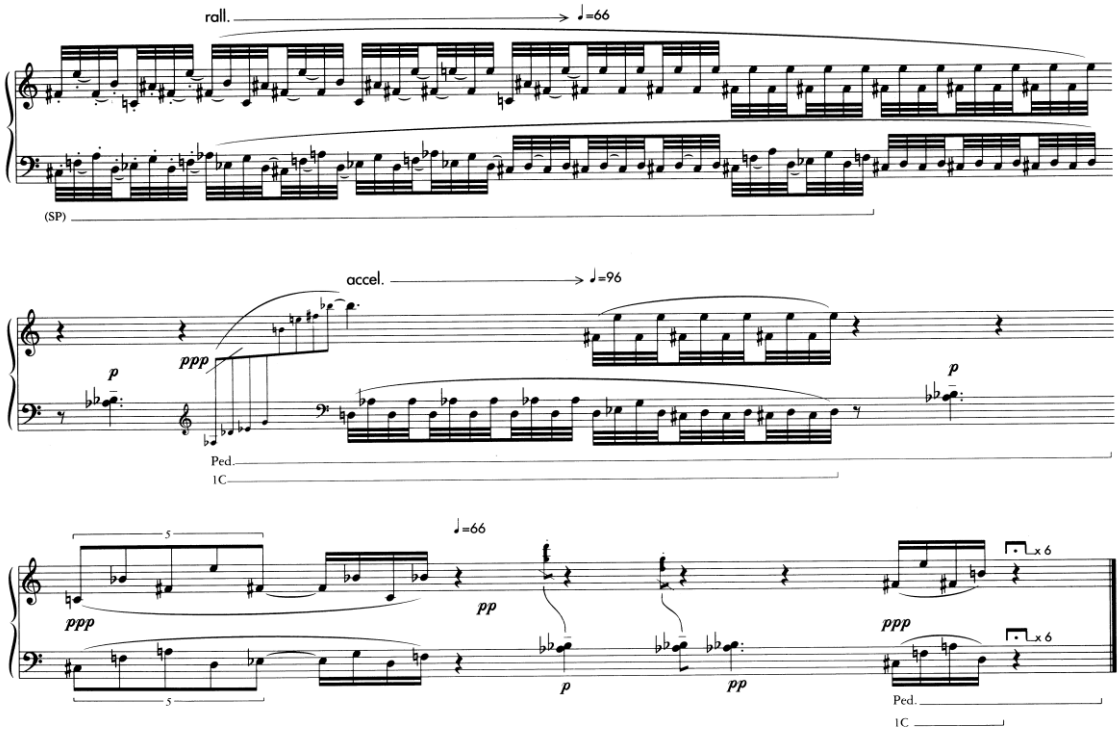


*) SP = Sustaining pedal

accel.
♩=96
rall.
p
ppp
f
1C
Ped.
Tempo fluttuante [♩.=66/96]
♩=66
ppp
ff
mf
ff
ff
Ped.
Ped.
Ped.(random)
sempre ff
Ped.
Ped.(random)


mf
ff
(Ped.)
Ped.
p
ff
sempre f
SP
Ped.
Ped.
♩=64
stacc.
tr
p
tr
(p)
mf
ff
SP (random)
Ped.

18


pp
f
p
mf
SP
x 7
tr
pp
mf
SP (random)
pp
(stacc.)
f
pp
f
pp
p
Ped.
Ped.

19

ppp
mf
ppp
pp
SP (random)
1C
♩=96
♩=66
tr
ppp
tr
tr
mf
SP
SP (random)
♩=96
ppp
SP
SP
1C

rall.
♩=66
(SP)
accel.
♩=96
ppp
p
Ped.
1C
5
♩=66
pp
p
pp
ppp
x 6
x 6
Ped.
1C