

## A noção de *abertura* na poética beriana do comentário composicional

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Max Packer  
UNICAMP – mxpacker@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo investigar a especificidade da noção de *abertura* no interior do pensamento composicional de Luciano Berio (1925-2003). Tendo em vista a importância desta noção em seu percurso criativo, este estudo pretende examinar a correlação entre a *abertura*, enquanto um princípio poético, e o trabalho de elaboração de procedimentos aptos a operar um desdobramento de uma obra acabada no interior de um novo processo composicional singular. A fim de ilustrar um conjunto variado de procedimentos de *abertura*, será observada a potencialização de diversos aspectos de um trecho da obra *Sequenza VII* (1969), para oboé solo, no interior de *Chemins IV* (1975), para oboé e onze cordas, a qual caracteriza o processo beriano do *comentário*.

**Palavras-chave:** Re-Escritura. Luciano Berio. Chemins. Composição Musical. Música do Séc. XX.

### On the notion of *openness* in Luciano Berio's poetics of the compositional commentary

**Abstract:** This paper aims to investigate the specificity of the concept of *openness* within the compositional thinking of Luciano Berio (1925-2003). Given the importance of this notion in his creative path, this study intends to examine the correlation between openness, as a poetic principle, and the process of elaboration of procedures which are able to operate an outgrowth of a finished piece within a new singular compositional process. To illustrate a diverse set of opening procedures, it will be observed the potentialization of various aspects of a section of the piece *Sequenza VII* (1969), for solo oboe within *Chemins IV* (1975), for oboe and eleven strings, which characterizes the Berio's process of the *commentary*.

**Keywords:** Re-working. Luciano Berio. Chemins. Musical Composition. Twentieth-Century Music.

Na conferência intitulada *O Alter Duft* (1993-94), realizada no ano letivo de 1993-94 na Universidade de Harvard<sup>1</sup>, Luciano Berio propõe uma reflexão acerca da noção de ‘obra aberta’, a fim de comentar a importância particular deste princípio em sua trajetória composicional, e posicionar seu pensamento em contraposição a outras manifestações criativas também influenciadas por esta noção.

Segundo ele, durante os anos 1950-60, tanto os procedimentos composicionais baseados em jogos de sorte e acaso<sup>2</sup>, quanto aqueles “obsessivamente sistemáticos” de alguns dos adeptos do serialismo integral, teriam sido subsidiários de uma espécie de “repúdio ideológico da ideia de forma”, ligado a uma “recusa em assumir uma responsabilidade perceptiva sobre o processo composicional” (BERIO, 2006, p. 82).

Nestes anos, os compositores permitiram, ocasionalmente, que a sorte escolhesse para eles, as vezes com notáveis e hilárias imaginações, confiando à sorte, ou aos produtos da sorte, uma espécie de dimensão estética. Mas a sorte introduziu a música numa esfera cultural diferente, onde as próprias obras (enquanto abertas, virtuais ou informais, como devem ter sido) *não podiam sofrer transformações* pois elas simplesmente não existiam mais; elas tinham desaparecido (BERIO, 2006, p. 64, tradução nossa).

Segundo seu argumento, a falta de correlação entre micro-estruturas e macro-forma – entre desordens locais e a globalidade formal – teriam identificado o ideal de *abertura* a uma espécie de abandono do “senso de forma ou de estrutura”. Para além de um aparente conservadorismo, tal crítica implica numa valorização, por parte de Berio, da noção de forma musical enquanto uma estrutura temporal carregada de significados – e ambiguidades – internos, a partir das quais torna-se possível uma revisitação de seus princípios de construção e, conseqüentemente, uma transformação das ideias musicais de uma obra para a outra. Trata-se de uma concepção de *abertura* que não se confunde com a de “inacabamento” da forma, pois não dispensa a experiência do “fechamento” – assumindo-a, pelo contrário, como complementar. A título de exemplo, Berio argumenta que as grandes obras literárias estarão em “aberto” enquanto emitirem uma infinidade de questões e de níveis de significado, ao mesmo tempo em que continuarão estando “tão acabadas quanto catedrais” (Idem, p. 89).

(...) a ideia de forma aberta deve ser capaz de competir, para não dizer alternar, com a ideia de forma fechada. Certamente, elas são experiências conflitantes, mas elas também são complementares, para o bem ou para o mal, elas são inseparáveis e, mas frequentemente do que pode ser esperado, elas podem necessitar uma da outra (Idem, p. 88).

É por isso que Berio insiste na ideia de abertura enquanto um potencial de ressignificação de um dado elemento ou estrutura musical. É a partir da relação complexa e instável entre as diferentes camadas estruturais de uma obra, que torna-se possível algo como uma abertura: *um desdobramento de potencialidades musicais latentes*.

Tal concepção acaba por estender a operação de abertura ao domínio da percepção de um discurso, pois implica na participação de um receptor apto a interagir com tais potencialidades. Se a ressignificação se dá no encontro com um receptor, aquilo que pode ser, de fato, inerente à obra é somente um *potencial de abertura*, que residiria no modo particular como é estruturada. É neste sentido que as *Sequenzas*, de Berio, são especialmente interessantes ao jogo do *comentário*, pois dispõem de uma complexidade estrutural (disposta numa notável agilidade temporal) capaz a sugerir diferentes caminhos perceptivos e interpretativos, de forma que “quanto mais receptivo for o ouvinte a estas conexões – isto é, quanto maior o grau de abertura que ele trazer à obra – maior o potencial que a obra terá de oferecer múltiplas interpretações” (VENN, 2007, p. 177, tradução nossa).

No entanto, esta percepção analítica – esta ‘leitura das relações’ – não é uma tarefa exclusiva ao ouvinte – tampouco exige uma escuta da obra ‘em tempo real’ –, estando disponível a qualquer receptor que interaja de forma criativa com a obra, ou seja: também ao

intérprete que examina a partitura para executá-la e ao compositor que a revisitará numa nova composição. É neste ponto que se insere aquilo que pode-se chamar de uma *poética do comentário*. A insistência de Berio na possibilidade de pensar sobre uma obra através do processo criativo de outra obra – isto é, uma reflexão sobre composição *na* própria composição – refere-se menos à uma particularidade de caráter estilístico e pessoal do que a uma proposição concernente a prática criativa de modo amplo, que inclusive extrapola os domínios do universo estético beriano.

A melhor maneira de analisar e comentar uma obra musical é escrever uma outra usando materiais da obra original. O comentário mais proveitoso sobre uma sinfonia ou uma ópera sempre foi uma outra sinfonia ou outra ópera. É por isso que os meus *Chemins*, onde eu cito, traduzo, expando e transcrevo minhas *Sequenzas* para instrumentos solo, são também as suas melhores análises. Eles são uma série de comentários específicos que incluem, quase intactos, o objeto e o assunto do comentário. Os *Chemins* não são um deslocamento de um *objet trouvé* num contexto diferente ou uma “roupagem” orquestral de uma peça solo (a *Sequenza* original), mas sim um comentário organicamente ligado a ela e gerado por ela. O conjunto instrumental traz para a superfície e desenvolve processos musicais que estão escondidos e comprimidos na parte solista, amplificando todos os aspectos, inclusive os temporais: em alguns momentos os papéis se invertem de modo que a parte solista parece ter sido gerada pelo próprio comentário (BERIO apud BONAFÉ, 2011, p. 29).

O compositor-comentador, enquanto intérprete de uma partitura, torna-se conjuntamente responsável pelo potencial de abertura da obra em questão (que pode ou não ser de sua autoria), pois é ele quem descobrirá as possibilidades de desdobramento. Em outras palavras, no processo da *obra-comentário*, os potenciais caminhos devem ser percebidos, escolhidos e percorridos composicionalmente, isto é, através de procedimentos capazes de capturar essas virtualidades e impulsionar novos jogos, que reconfigurarão a obra. Portanto, é no trabalho de *elaboração de estratégias composicionais* que a leitura do compositor deixa de consistir apenas numa ‘descoberta’ de qualidades inerentes (que estariam ‘esperando para ser desvendadas’) e passa a adquirir uma dimensão efetivamente criativa.

Em seu estudo sobre a série *Chemins*, Edward Venn vai além da definição do próprio Berio – segundo a qual os *Chemins* seriam “análises” das suas *Sequenzas* – e propõe que possam ser entendidos como verdadeiras “*performances composicionais*”, que tornam explícitas algumas potencialidades latentes nas obras originais, mas não deixam de suprimir outras – exatamente como um performer instrumentista, que escolhe e privilegia certos aspectos da obra que executará, em detrimento de outros.

Em tais circunstâncias, pontos nodais previamente familiares ao receptor numa certa capacidade são ‘abertos’ a novos caminhos. Para colocar isto de outro modo, significados latentes tornados possíveis pela configurações da obra são atualizados e

postos a proliferar. Pelo mesmo processo, outros pontos nodais podem ser forçados a se fechar um pouco – seus significados latentes são ‘entorpecidos’. A revisitação das *Sequenzas*, por Berio, se engaja ativamente neste processo de abertura ou fechamento deste pontos nodais (VENN, 2007, p. 178, tradução nossa).

O estudo das estratégias composicionais que são elaboradas em cada processo – em cada comentário – singular permite vislumbrar um jogo de vivificação dos elementos musicais, que é potencialmente infinito e que revela um trabalho de reflexão e de atualização de seus sentidos dentro do processo criativo de uma nova obra.

A teoria da obra aberta oferece um espaço no qual os meios através dos quais um texto convida o receptor a participar ativamente na criação de significado pode ser descrita e explicada. (...) O que as recomposições de Berio nos oferecem é a chance de ver como um compositor renegocia a significância de seus materiais de uma performance a outra, de ver como os significados são feitos proliferar ou colocados em cheque. Em suma, eles nos oferecem a oportunidade de observar a abertura em prática (idem, p. 179).

A fim de possibilitar a ilustração de um conjunto variado de procedimentos de abertura elaborados por Berio, examinemos como tais potenciais de abertura manifestam-se em uma passagem de *Chemins IV* (1975), para oboé e onze cordas, composta como um comentário da *Sequenza VII* (1969) para oboé solo.

A Figura 1, abaixo, mostra o trecho da *Sequenza VII*, já próximo ao final da obra, correspondente ao trecho de *Chemins IV* ilustrado na Figura 3 (em anexo, ao final deste artigo). Enumeremos alguns dos elementos deste excerto da linha de oboé cujas potencialidades serão exploradas no interior de *Chemins IV*. De modo geral, observa-se em relação à linha: 1) uma ocorrência marcante, em relação aos trechos anteriores da peça, de *fermatas*, que, ao prolongar certos eventos, modificam (dilatam) o estriamento métrico previsto pelas divisões verticais (linhas pontilhadas) que organizam a partitura em parcelas de tempo proporcionais (em segundos); 2) a presença ininterrupta da nota Si, como um contínuo estático, que servira, desde o início da peça, como um “ponto de apoio estável” (BERIO, 1978 apud STOIANOVA, 1985, p. 434, tradução nossa) no espaço melódico percorrido pelo oboé<sup>3</sup>. De modo específico, dois eventos locais: 3) o trilo com ataque *ff* e decrescendo até *p* (início do trecho) e; 4) o multifônico (no terceiro compasso).

The image shows a musical score for oboe from Sequenza VII. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into measures by vertical dashed lines. Dynamics include *ff*, *p*, *pp*, *mf*, and *pp*. Articulations include accents, slurs, and fermatas. There are also markings for triplets and other rhythmic patterns. Below the staff, there are circled numbers: 2'', 2'', 2'', 2'', and 18''. The score is a single line of music for oboe.

Figura 1: *Sequenza VII* (1969), para oboé; c. 3-7 do último sistema.

Primeiramente, sobre o desdobramento das fermatas no trecho em questão: na *Sequenza VII*, a presença dessas fermatas resulta numa progressiva fragmentação da linha em direção ao final da peça, ressaltando uma alternância entre grupetos e notas longas. No *Chemins IV*, este jogo interruptivo será explorado de modo a exacerbar a fragmentação da linha. Nestas ‘lacunas’ sugeridas pelas fermatas, o solista passa a ser, de fato, interrompido e a orquestra ganha espaço para se manifestar e operar suas proliferações. Fragmentar o oboé em pequenos enunciados é uma maneira de extrair ainda mais seus aspectos latentes, ampliando seu tempo de repercussão no espaço fluído da orquestra. No trecho em questão, o oboé é separado em dois fragmentos, sendo interrompido após a terceira fermata (4’). No lugar desta fermata, são inseridos sete compassos em que o solista fica pausado e as cordas ganham tempo para manifestar suas reflexões, resultando num trecho consideravelmente mais longo do que o original (cf. Fig. 3). Trata-se, portanto, de um procedimento de ressignificação ligado à estrutura temporal da peça.

Ainda sobre esta intromissão das cordas, deve-se observar que, no instante em que o oboé é pausado (c. 217), o violino I realiza um espécie de ‘imitação em eco’ – levemente variada – do perfil melódico recém executado pelo solista. Na Figura 2, as células assinaladas são correspondentes aos perfis dos dois primeiros compassos do trecho do oboé (Fig. 1).

The image shows a musical score for the first violin part of Chemins IV (1975). The top staff is labeled 'Ob.' and the bottom staff is labeled 'V1'. The violin part includes markings for 'ord.', 'mf', and 'poco'. There are two circled sections in the violin part, corresponding to the two first measures of the oboe part shown above.

Figura 2: *Chemins IV* (1975); Violino I imita o perfil recém executado pelo oboé; c. 215-218.

Em relação à presença ininterrupta da nota  $\text{Si}^4$ , tanto o contraste espacial em relação ao oboé, como sua função de estabelecer um ponto de referência no registro potencializam-se no *Chemins IV*. Sobre o primeiro aspecto, a presença das cordas, posicionadas em arco, ao redor do solista permite uma perpétua dinamização deste contínuo, que se expande e se contrai pelo espaço da orquestra e se desloca de um instrumento a outro. No trecho em questão (Fig. 3), é possível observar estes deslocamentos: inicialmente sustentado pelo violoncelo III (c. 211), passa para os violoncelos I e II (c. 212-215), e contrai-se ficando apenas no violoncelo I (c. 215-218). No final desta passagem, o Si está sustentado

pelo violoncelo III e pelas três violas. Sobre o segundo aspecto, é notável que, na proliferação textural que se inicia no c. 219, tal nota protagonize – executada pela viola III – a única linha que não se movimenta no interior da textura. Além disso, um novo elemento surge em função desta nota: ela serve como ponto de intersecção entre todas as linhas da textura, que acentuam juntas quando passam pelo Si (agora em duas oitavas). Portanto, *a função polarizadora do Si não apenas é mantida, mas é potencializada e ressignificada, de modo que ele articule uma nova operação no interior de um evento inédito.*

Vejamos, agora, o que ocorre com os elementos locais deste trecho do oboé. Primeiramente, um trilo com ataque *ff* e decrescendo até *p*. As cordas refletem esta ênfase através de um acorde denso, que é atacado e decresce junto com o oboé (c. 211). O trilo do oboé é refletido em três camadas deste acorde, pela viola II e pelos violoncelos I e II. Trata-se, aqui, de *uma ênfase sobre os parâmetros timbre e intensidade*, cuja identidade em relação ao gesto do oboé é marcada pela simultaneidade do envelope dinâmico decrescente e pela filtragem de densidade do acorde – restando apenas o Si central e o Mi muito grave

Quando o fragmento do oboé repousa sobre a nota Mi, as cordas novamente se adensam (c. 214), porém, este novo acorde relaciona-se a um outro elemento local do oboé: o multifônico. Trata-se, agora, da *antecipação* de um elemento do solista. As notas do multifônico (Si@ – Lá – Mi) estão incluídas neste acorde, de forma que, quando o oboé o executa, o acorde da orquestra é gradualmente filtrado, restando apenas o dobramento destas três notas (e, em seguida, apenas o Si\$). Pode-se compreender que houve, então, uma ressignificação do multifônico, que passou a funcionar como um filtro da ressonância densa das cordas<sup>4</sup>.

A fim de ilustrar um conjunto de procedimentos relacionados ao princípio do comentário, observou-se um conjunto de operações que extraem, da linha original, diferentes potencialidades aptas a derivar novas configurações musicais, e que interagem com os mais variados parâmetros (estrutura formal, espacialidade, timbre, dinâmica, densidade harmônica, perfil melódico, etc) e em diferentes disposições temporais: reflexões simultâneas, antecipações e reverberações posteriores ao enunciado original.

### **Considerações Finais**

Com o objetivo de elucidar a peculiaridade da noção de *abertura* no pensamento composicional de Luciano Berio, este artigo pretendeu investigar a correlação entre um

princípio poético e um trabalho de elaboração de técnicas composicionais capazes de dar conta da dimensão concreta deste princípio.

A ideia de *abertura* enquanto fundamento do processo de *comentário composicional*, implica numa postura ao mesmo tempo reflexiva e criativa diante do material e da objetividade das relações musicais que se pretende ler e desdobrar. Visitar e atualizar as potencialidades de uma obra; mas uma tal atualização que só pode ser realizada numa reconfiguração musical de tais virtualidades. A leitura fica, assim, por conta das próprios procedimentos do comentário, que extrairão – já ressignificando – as potencialidades desejadas.

Isto implica a possibilidade de transformar e até mesmo de abusar da integridade do texto, de modo a realizar um ato de demolição construtiva. A transcrição parece ser atraída para o próprio núcleo do processo formativo, tomando conjuntamente a responsabilidade pela definição estrutural da obra. Não é, portanto, o som que está sendo transcrito, mas a ideia. (BERIO, 2006, p. 45; tradução nossa)

### Referências:

BERIO, Luciano. *Remembering the Future*. Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press, 2006.

\_\_\_\_\_. *Chemins IV*. UE 31268. Universal Edition A.G., Wien, 1975.

\_\_\_\_\_. *Sequenza VII*. UE 13754. Universal Edition Ltd., London, 1969.

BONAFÉ, “Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da *Sonata per pianoforte*. Dissertação (Mestrado em Música) ECA-USP, São Paulo, 2011.

STOIANOVA, Ivanka. *Luciano Berio - Chemins en musique*. La Revue Musicale. Paris: Éditions Richard-Masse, 1985.

VENN, Edward. “Proliferations and Limitations: Berio’s Reworking of the *Sequenzas*”. In: HALFYARD, Janet (org.). *Berio’s Sequenzas*. Nova York: Ashgate Pub Co, 2007.

### Notas

<sup>1</sup> Trata-se da quarta palestra do ciclo The Charles Eliot Norton, concedida por Berio durante o ano letivo 1993-94 e publicada como *Remembering the Future* (2006).

<sup>2</sup> Berio refere-se, sobretudo, a processos baseados em “lances da dados” e na utilização de “sistemas computacionais randômicos” na determinação dos diversos parâmetros de uma composição (alturas, timbres, dinâmicas, etc).

<sup>3</sup> Segundo uma indicação contida na partitura da *Sequenza VII*, a nota Si deve ser executada por um outro instrumento, de preferência oculto da plateia, ao longo de toda a obra, devendo se manter o mais estático possível, como se fosse uma ressonância do oboé principal. Tal contínuo funciona não apenas como um centro harmônico, mas sobretudo como um ponto de referencia no registro, a partir do qual se desdobra todo um jogo de espacialidade dos perfis melódicos pelo espaço frequencial.

<sup>4</sup> Para uma compreensão mais minuciosa da ressignificação de aspectos implícitos a este multifônico, vale notar que a nota Si@ que o caracteriza, é antecipada, no compasso anterior pelo violoncelo III (inclusive destacada por ser a única nota a possuir indicação de trêmulo). Após a filtragem deste acorde, direcionada pelas notas do multifônico, o violino II desencadeia uma linha veloz que oscila entre esta mesma nota (agora como Lá#) e Si central: como se colocasse em evidência esta tensão – este significado – pontual desta nota em relação à força polarizadora do Si, construída ao longo da peça. Por fim, é justamente a partir desta linha veloz que proliferará a densa textura homorrítmica envolvendo toda a orquestra.

**ANEXO: *Chemins IV* (1975); c. 211-226.**



This musical score system includes parts for Oboe (Ob.), Flutes (Fl. 1 and 2), Violins (Vl. 1 and 2), Violas (Vla. 1 and 2), Violas (Vc. 1 and 2), and Contrabass (Cb.). The Oboe part begins with a dynamic of *ff* and includes markings for *p* and *ppp*. The Flute parts are marked *f* and *ppp*. The Violin and Viola parts are marked *f* and *ppp*. The Violoncello parts are marked *f* and *ppp*. The Contrabass part is marked *f* and *ppp*. The score includes a tempo marking of 4/8 and a dynamic marking of *P*. The string parts include markings for *via sord.* and *lasto*.

This musical score system continues the parts for Oboe (Ob.), Flutes (Fl. 1 and 2), Violins (Vl. 1 and 2), Violas (Vla. 1 and 2), Violas (Vc. 1 and 2), and Contrabass (Cb.). The Oboe part includes markings for *ppp* and *poco*. The Flute parts include markings for *ord.*, *ppp*, and *poco*. The Violin and Viola parts include markings for *ord.* and *ppp*. The Violoncello parts include markings for *via sord.* and *ppp*. The Contrabass part includes markings for *ppp*. The score includes a tempo marking of 4/8 and a dynamic marking of *P*.

Ob.

19

20

VI. 20<sup>o</sup>

30<sup>o</sup>

18

Vla. 2<sup>a</sup>

3<sup>a</sup>

19

Vc. 2<sup>a</sup>

3<sup>a</sup>

19

Cb. 2<sup>a</sup>

PPP

stacc.

PPP

stacc.

PPP

stacc.

PPP

stacc.

PPP

stacc.

PPP

The upper portion of the page contains musical staves for Oboe (Ob.), Violin I (VI. 20°), Violin II (VI. 30°), Viola I (Vla. 2ª), Viola II (Vla. 3ª), Violoncello (Vc. 19°), and Contrabaixo (Cb. 2ª). Each instrument has two staves. The music consists of dense, repetitive rhythmic patterns. Key markings include *stacc.*, *PPP* (pianissimo), and *f* (forte).

Q

Ob.

19

20

VI. 20<sup>o</sup>

30<sup>o</sup>

18

Vla. 2<sup>a</sup>

3<sup>a</sup>

19

Vc. 2<sup>a</sup>

3<sup>a</sup>

19

Cb. 2<sup>a</sup>

3<sup>a</sup>

Q

3  
4

3  
4

The lower portion of the page continues the musical score for the same instruments, measures 30-34. It features more melodic lines for the woodwinds. Key markings include *p*, *mf*, *P*, *PP*, and *f*. A *TASTO* instruction is present in the Violin II part. The page concludes with the number *3* above *4* in the bottom right corner.