



Apontamentos sobre o comentário beriano em *Corale* (1981)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-7. TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Pedro Campos Nuñez Pascoali
Universidade Estadual de Campinas
pedrocnpascoali@gmail.com

Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira
Universidade Estadual de Campinas
zmekhol@unicamp.br

Resumo. Este trabalho investiga os procedimentos composicionais por meio dos quais Luciano Berio (1925-2006), em *Corale* (1981), para violino, orquestra de cordas e duas trompas, comenta sua *Sequenza VIII* (1976), para violino solo. *Corale* integra o conjunto dos *Chemins*, obras em que Berio retoma uma *Sequenza* anterior, acrescentando um conjunto instrumental que a comenta. Apoiando-se nos escritos de Berio (1996; 2006) e de Max Packer (2018) acerca do comentário e nas noções de atualidade e virtualidade, de Gilles Deleuze, examinamos como o conjunto instrumental acrescentado por Berio em *Corale* não apenas prolifera e distorce materiais explícitos da *Sequenza VIII*, mas também atualiza, explicita aspectos que permaneciam virtuais, implícitos na obra para violino solo. A partir de trechos selecionados, observamos como age o comentário nas dimensões harmônica, rítmico-métrica e notacional, além de uma recontextualização formal e do que Packer chama de janela-comentário.

Palavras-chave. Luciano Berio, *Corale*, Comentário.

Title. Notes on the Berian Commentary on *Corale* (1981)

Abstract This article investigates the compositional procedures through which Luciano Berio (1925–2006), in *Corale* (1981), for violin, string orchestra, and two horns, comments on his *Sequenza VIII* (1976), for solo violin. *Corale* belongs to the *Chemins*, a set of works in which Berio takes up an earlier *Sequenza*, adding to it an instrumental ensemble that comments on it. Drawing on Berio's own writings (1996; 2006) and on Max Packer's (2018) work on commentary, as well as on Gilles Deleuze's notions of the actual and the virtual, we examine how the instrumental ensemble added by Berio in *Corale* not only proliferates and distorts explicit materials from *Sequenza VIII*, but also actualizes, makes explicit aspects that remained virtual, implicit in the solo violin work. Drawing on selected excerpts, we observe how this commentary operates across the harmonic, rhythmic-metric, and notational dimensions, as well as through a formal recontextualization and what Packer calls a *janela-comentário*.

Keywords. Luciano Berio, *Corale*, Commentary.





1. Introdução

Luciano Berio (1925-2006) compôs, entre 1958 e 2002, suas *Sequenze*, conjunto de 14 obras¹, cada uma para um instrumento solista. Muito embora cada *Sequenza* contenha sua particularidade – como a dimensão teatral das *Sequenze III*, para voz, e *V*, para trombone – há características que permeiam toda a série. O nome *Sequenza* foi dado de modo a destacar que essas peças se estruturam a partir do estabelecimento de uma sequência de campos harmônicos, procedimento que, por sua vez, condiciona o desenvolvimento de demais aspectos da obra (Berio, 1996 [1981], p. 84). Tendo como ideal a “melodia polifônica” bachiana, Berio busca não só desenvolver melodicamente aspectos harmônicos como também – especialmente nas *Sequenze* para instrumentos melódicos – construir uma escrita que, apesar de monódica, seja implicitamente polifônica (ibid.). Além disso, a técnica instrumental no conjunto é abordada por Berio sempre criticamente, a partir de sua historicidade, dando continuidade ao desenvolvimento já existente nesse âmbito, evitando uma tentativa de “reinvenção” da técnica.

A partir das *Sequenze*, Berio compõe, entre 1965 e 1996, uma outra série de obras: os *Chemins*.² Para a criação de um *Chemins*, Berio faz de uma *Sequenza* a parte solista em uma situação concertante: adiciona-se um *ripieno*, um conjunto instrumental que acompanha, que comenta esse solo. O grupo adicionado à *Sequenza* nos *Chemins*, além de proliferar materiais, distorcer e amplificar a imagem do solista, busca especialmente extrair “formas inerentes,” “padrões escondidos,” “processos musicais comprimidos”³ na *Sequenza*, assim,

trazendo para a superfície, transcrevendo e amplificando funções escondidas e integradas em um solo instrumental pré-existente e autossuficiente. [...] É uma exposição e uma amplificação do que está implícito, escondido, por assim dizer, na parte solista (Berio, 2006 [1994], p. 41-42, tradução nossa).

Berio afirma que é característico do *comentário* seu teor analítico. Para ele, a melhor análise de uma obra é uma outra obra: de acordo com Berio, os *Chemins* são as melhores análises que ele poderia ter feito das *Sequenze* (Berio, 1996 [1981], p. 84).

¹ Além das *Sequenze I* a *XIV*, respectivamente para flauta, harpa, voz, piano, trombone, viola, oboé, violino, clarinete, trompete, violão, fagote, acordeão e violoncelo, há também duas versões alternativas da *Sequenza IX*, para clarinete: a *Sequenza IXb*, para saxofone alto, e a *Sequenza IXc*, para clarone. Há, ademais, a *Sequenza XVIIb*, versão para contrabaixo feita por Stefano Scandaniibbio da *Sequenza XIV*, para violoncelo.

² Berio compõe *Chemins I* a partir da *Sequenza II* para harpa; *Chemins II, IIb* e *III* a partir da *Sequenza VI* para viola; *Chemins IV*, a partir da *Sequenza VII*, para oboé; e *Chemins V*, a partir da *Sequenza XI*, para violão. Apesar de terem outros nomes, fazem parte desse conjunto também *Corale*, a partir da *Sequenza VIII*, para violino; *Kol Od*, a partir da *Sequenza X*, para trompete; e *Récit*, a partir da *Sequenza IXb*, para saxofone alto.

³ Berio, 1996 [1981], p. 95.





Tendo em vista a natureza dos *comentários* berianos, Max Packer, chamando de *comentários composicionais*, descreve-os como

processos que se caracterizam, grosso modo, por operações de cunho intrínseco, isto é, que buscam desdobrar uma obra preexistente através da exploração de potencialidades latentes na própria obra e nos processos formativos que lhe são inerentes (Packer, 2018, resumo).

Para se referir à dimensão latente de uma obra musical, Packer (2018) recorre ao conceito de *virtualidade*, de Gilles Deleuze. Para o filósofo, toda entidade possui uma face *atual* e uma *virtual*, a primeira é o âmbito explícito, a segunda, implícito: “não há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais” (Deleuze, 1996 [1995], p. 49). O *virtual* representa um “nó problemático,” um “nó de tendências,” em outras palavras:

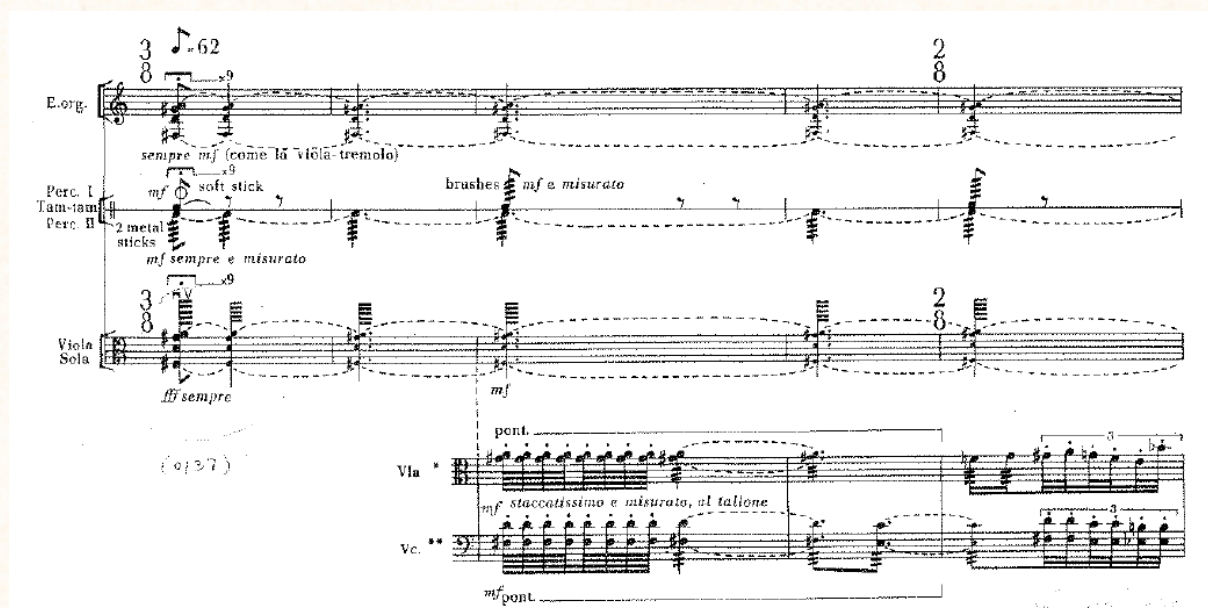
O virtual tem a realidade de uma tarefa a ser cumprida, assim como a realidade de um problema a ser resolvido; é o problema que orienta, condiciona, engendra as soluções, mas estas não se assemelham às condições do problema (Deleuze, 2006 [1968], p. 299).

Packer, ainda dentro do vocabulário deleuziano, utiliza a ideia de *atualização* para o movimento do *comentário* de trazer à superfície latências da obra comentada, isto é, a *atualização* é quando uma configuração que era *virtual* se cristaliza em uma *atualidade*, “resolvendo” um “nó problemático.” Portanto, quando Berio afirma que os *Chemins* “trazem à superfície” “formas inerentes” e “padrões escondidos,” podemos dizer que ele *atualiza virtualidades* da *Sequenza* trabalhada.

Para exemplificar o procedimento mencionado, podemos observar como Berio *comenta* sua *Sequenza VI*, para viola solista, em seu *Chemins II*, para viola e nove instrumentos. O início dessa *Sequenza* contém um acorde de quatro notas em tremolo que é impossível de ser tocado tal como está escrito, com as quatro notas soando simultaneamente: o acorde em que as quatro notas soam juntas se mantém virtual. O intérprete acaba, portanto, tendo que alternar rapidamente a angulação do arco enquanto o tremula para que, assim, todas as notas sejam tocadas, mesmo que em alternância. Quando Berio compõe *Chemins II*, ele atualiza esse acorde, sustentando-o por meio de um órgão elétrico:



Figura 1 – Início de *Chemins II*, para viola e nove instrumentos, de Luciano Berio



Fonte: Universal Edition

Assim, neste artigo buscaremos investigar como se dá o comentário sobre a *Sequenza VIII* em *Corale*. Para isso, observaremos em excertos selecionados como o comentário age nas dimensões harmônica, rítmico-métrica e notacional, além de observar procedimentos como as *janelas-comentário* e a recontextualização formal.

2. *Sequenza VIII*, para violino solo

A *Sequenza VIII* (1976), para violino solo, de Berio, similarmente às outras peças do ciclo, tem o desenvolvimento harmônico como um elemento importante de sua estruturação e, além disso, aponta para uma escuta polifônica. No entanto, há aspectos particulares a essa *Sequenza* no âmbito da notação, da técnica instrumental e da rítmica.

Na harmonia da *Sequenza VIII*, Berio chama a atenção para o apoio constante nas notas lá e si, que “como em uma *ciaccona*, constituem a bússola no percurso bastante diversificado e elaborado da peça.”⁴ Assim, ainda que na *Sequenza VIII* essas duas notas não estejam *sempre* soando, há um insistente retorno a elas, fazendo com que se mantenham presentes, durante toda a peça, como um “fulcro gravitacional” harmônico (Osmond-Smith, 2007, p. 6). A partir dessas duas notas, aplica-se o princípio da *complementariedade cromática*, descrito por Flo Menezes (1993), com base nas *Sequenze* de Berio, como um procedimento em que se parte de uma ou

⁴ Berio, em nota de programa sobre *Sequenza VIII*, disponível em lucianoberio.org, tradução nossa.

algumas notas e completa-se, gradualmente, o total cromático. Na *Sequenza VIII*, o preenchimento das doze notas acontece na seguinte ordem: primeiro adiciona-se ao lá e si as notas sol $\sharp$, sib, sol $\flat$, dó $\flat$, ré $\sharp$, dó $\sharp$ e fá $\flat$, em seguida, aparecem ré $\flat$, fá $\sharp$ e mi $\flat$ “através de movimentos melódicos rápidos que passam a ser intercalados com o gesto inicial” (Bonafé, 2011, p. 81-82).

Acerca da técnica instrumental na *Sequenza VIII*, vale ressaltar que, enquanto outras *Sequenze* desenvolvem uma gama limitada de técnicas instrumentais, na *Sequenza VIII*, a abordagem das técnicas violinísticas tem um lugar especial, apresentando “uma imagem mais global e mais histórica do instrumento” e, para Berio, o violinista deve tornar o ouvinte “consciente da história que está por trás de cada gesto instrumental.” Para o compositor, essa abordagem histórica aproxima a *Sequenza VIII* da *Chaconne* da Partita No. 2, em ré menor, de Bach, na qual “coexistem técnicas violinísticas do passado, do presente e do futuro.”⁵

Uma outra característica marcante dessa *Sequenza* é sua abordagem rítmico-métrica. Berio associa o início da *Sequenza VIII*, por exemplo, a uma goteira⁶: uma pulsação regular que, por vezes, quebra ou altera essa regularidade. Esse padrão perdura por toda a *Sequenza*, tendo a semínima como figura de tempo de referência.

Figura 2 – Início de *Sequenza VIII*, para violino solo, de Luciano Berio, destaque para as quebras de regularidade da pulsação



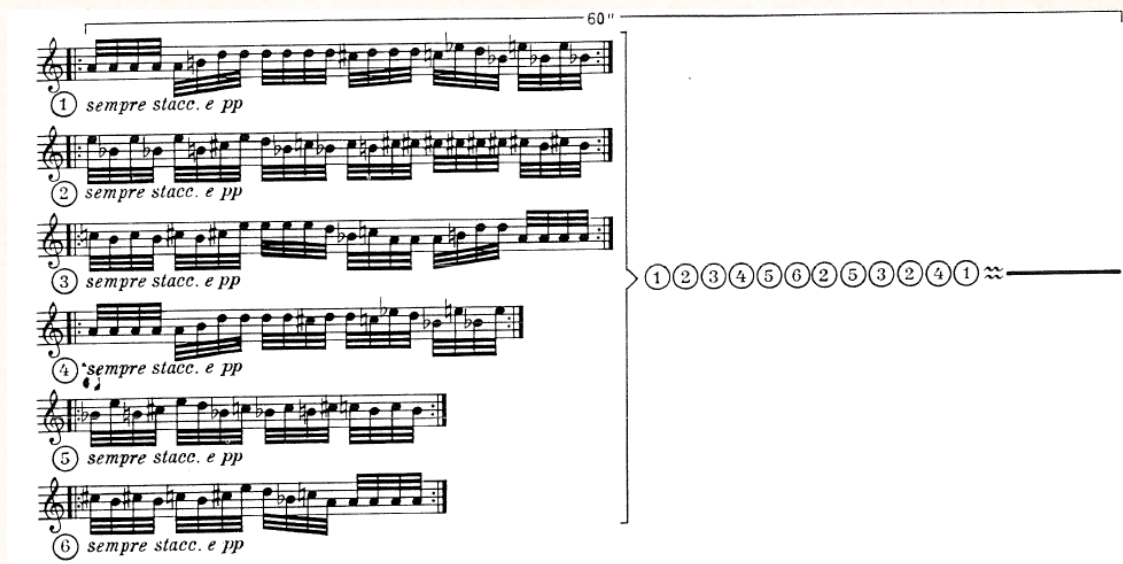
⁵ Ibid.

⁶ Berio apud Jeanne-Marie Conquer, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=trmBufE0YP4>

Fonte: Universal Edition

Acerca da notação, Berio, em outras *Sequenze*, explora notações com algum grau de indeterminação, especialmente no âmbito das durações, como é o caso da *Sequenza III*. Indo mais adiante nessa exploração, na *Sequenza VIII*, por volta da metade de sua duração, Berio introduz uma passagem na qual o violinista, durante um intervalo de tempo pré-determinado, encadeia livremente seis breves excertos, escolhendo a ordem de sua execução, desde que nenhum deles seja enfatizado por meio de repetições excessivas:

Figura 3 – Trecho da p.7 de *Sequenza VIII*, para violino solo, de Luciano Berio



Fonte: Universal Edition

Já no âmbito da textura, na *Sequenza* em questão, nota-se que são frequentes momentos em que o violino constrói um contraponto a duas vozes. Para Berio, a busca por uma escuta polifônica, aspecto marcante por todo o ciclo das *Sequenze*, no caso da *Sequenza VIII* é mais literal: “a polifonia não é mais virtual, mas real.”⁷ Ou seja, se em outras obras desse conjunto “simula-se” uma polifonia, produzindo um contraponto implícito, nessa, a polifonia torna-se explícita em trechos como esse:

⁷ Ibid.

Figura 4 – 7º pentagrama da p. 6 de *Sequenza VIII*, para violino solo, de Luciano Berio

Fonte: Universal Edition

No entanto, por vezes, a escuta polifônica também é gerada por meio de polifonias implícitas, como é o caso do seguinte trecho, no qual coexistem dois planos: um fluxo de notas rápidas em *piano* (ver Figura 3) e acordes curtos em *fortissimo*. Reforça o argumento de que essa parte é separada em dois planos 1) a notação escolhida por Berio – que representa o fluxo ágil de notas por uma linha contínua, em contraste com a notação tradicional para o acorde – e 2) a mudança suave de um acorde para o outro, que altera as notas em tom, semitom ou não as altera, como se os acordes estivessem, na verdade, justapostos.

Figura 5 – Trecho da p.7 de *Sequenza VIII*, para violino solo, de Luciano Berio

Fonte: Universal Edition

3. *Corale*, para violino solista, cordas e duas trompas

Corale (1981), que integra o conjunto dos *Chemins*,⁸ adiciona à *Sequenza VIII* uma orquestra de cordas e duas trompas, mantendo a *Sequenza* praticamente inalterada. Constrói-se, então, uma obra concertante em que o solo é a própria *Sequenza VIII*. O conjunto adicionado por Berio “desenvolve e amplia certos aspectos, tanto explícitos quanto implícitos”⁹ na *Sequenza VIII*. Em outras palavras, Berio não só replica e prolifera materiais musicais, como também age na dimensão estrutural e virtual da *Sequenza VIII*. Portanto, ao comentar a obra para violino solo, *Corale* “revela uma imagem claramente nova do material do solista.”¹⁰

⁸ De acordo com Paul Roberts (2007, p. 119), *Corale* não leva o nome *Chemins* em razão do *Chemins* composto anteriormente a *Corale* não ter sido tão bem recebido. Para o autor, outro fator que aponta para essa conclusão é que outros *Chemins* também possuem “títulos poéticos,” como os *Chemins VI* e *VII*, que levam os nomes *Kol od* e *Récit*.

⁹ Berio, em nota de programa sobre *Corale*, disponível em lucianoberio.org, tradução nossa.

¹⁰ Ibid.

Tratando da dimensão explícita da *Sequenza VIII* abordada em *Corale*, podemos notar que é realizado um procedimento comum aos outros *Chemins*: a proliferação de uma imagem sonora, mais ou menos distorcida, do violino solista no conjunto instrumental que o acompanha. O grupo propaga os materiais do solista em dois âmbitos: tempo e “espaço,” ou seja, os materiais se proliferam em diferentes momentos e em diferentes partes da orquestra. O *ripieno* tanto antecipa quanto “eco” os elementos apresentados pelo violino enquanto os desenvolve. Na imagem abaixo, por exemplo, vê-se o grupo apresentando a figuração semicolcheia pontuada-fusa antes e depois de seu aparecimento no solista. Além disso, alguns aspectos harmônicos também são antecipados nesse mesmo momento, o que será discutido adiante.

Figura 6 – p. 5 de *Corale*, de Luciano Berio.



Fonte: Universal Edition

Para compreender como *Corale* age na dimensão implícita da *Sequenza VIII*, podemos partir do nome da obra. “*Corale*” aponta para a ideia de presença de várias vozes, bem como *Kol od* (*Chemins VI*), obra composta a partir da *Sequenza X*, para trompete e piano ressonador, que, em hebraico, significa algo como “mais vozes” (*Od kol*). Em *Kol od*, o efetivo instrumental adicionado à parte solista do trompete trabalha a harmonia – tanto em sua dimensão implícita quanto explícita – proveniente da parte do piano ressonador¹¹. A orquestra que acompanha o trompete, portanto, age “liberando e concedendo voz a algumas de suas virtualidades ocultas”,

¹¹ Para análise mais aprofundada do processo composicional de Berio em *Kol od*, cf. Packer, 2018, p. 102-111.



afirma Berio¹². Já em *Corale*, o sentido dessas várias vozes não é exatamente o mesmo: o nome aponta para o fato de haver, na *Sequenza VIII*, por um lado, contrapontos a duas vozes (cf. Figura 4) e, por outro, a ideia de um *coro virtual*, o aglomerado harmônico que se constrói implicado na parte solista – já que, naturalmente, o violino é limitado a duas ou três notas simultâneas –, que é *atualizado* pelo conjunto que acompanha o violino.

A construção harmônica da *Sequenza VIII*, que caminha de duas notas ao total cromático, implica que em cada momento da peça está presente virtualmente um determinado conjunto de notas. Em outras palavras, a obra comporta uma estrutura de “possíveis alturas” em que o violino se apoia para compor suas figurações melódicas.

Se tomarmos os compassos 8 a 12 de *Corale*, por exemplo, percebemos que a harmonia do trecho, o acorde que era “virtualmente presente” na *Sequenza VIII*, composto pelas sete notas cromáticas de sol $\sharp$ a dó $\sharp$, é agora *atualizado*, isto é, soa efetivamente no *ripieno* durante todo o trecho. Ou seja, a harmonia que era implícita na *Sequenza* é agora explícita em *Corale*.

Vale ressaltar que, em outros momentos da peça, esse acorde efetivado pelo conjunto instrumental não acompanha de forma completamente sincrônica o violino, mas antecipa ou atrasa o aparecimento dessas notas, borrando, assim, o crescimento linear do total cromático; é o que Berio chama de “sincronia [*phasing*] e defasagem [*dephasing*] das várias bandas de frequência” (Berio, 2006 [1994], p. 43)^{13 14}.

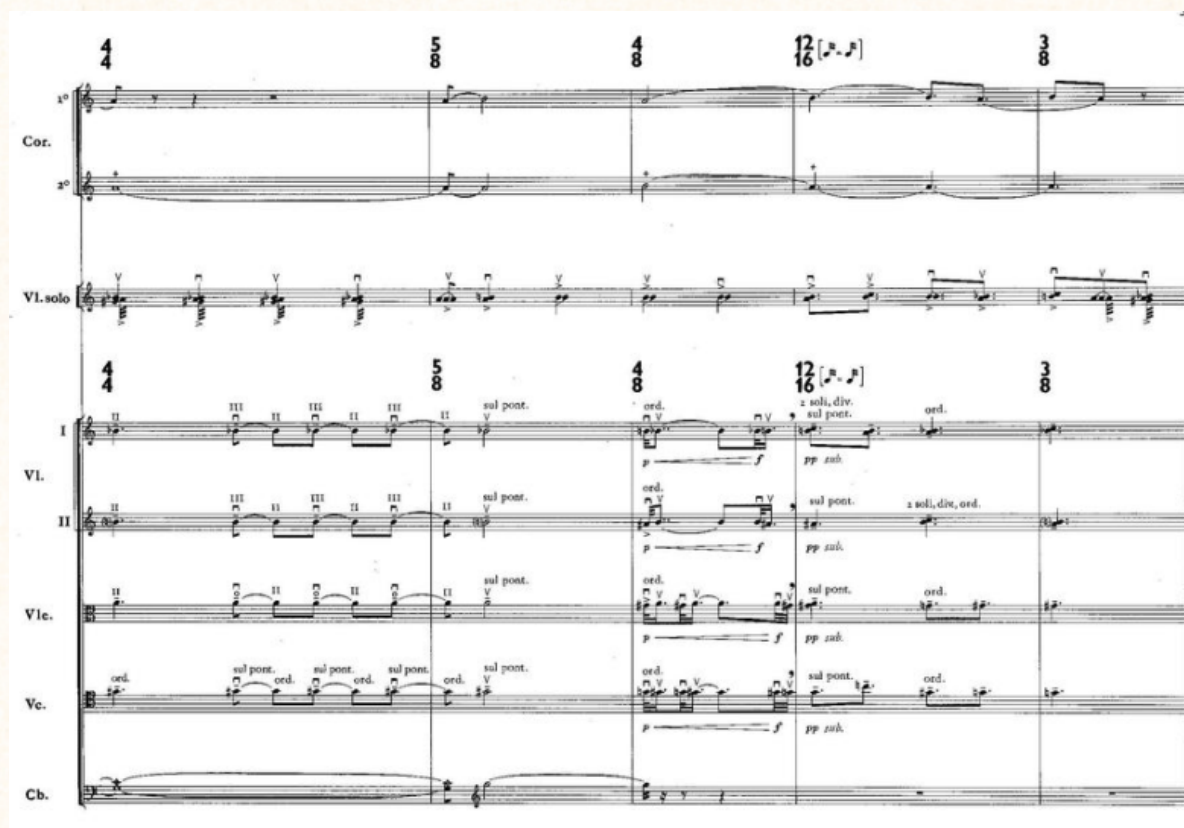
¹² Em nota de programa sobre *Kol od*, disponível em lucianoberio.org, tradução nossa.

¹³ Berio, nessa citação, fala sobre *Chemins II*, a partir da *Sequenza VI*, para viola solo. Julgamos aqui que o procedimento é similar e aplicável a *Corale*.

¹⁴ Venn (2007, p. 182) afirma que esse *phasing* e *dephasing* causa uma reinterpretação do campo harmônico em cada momento da obra, já que a *Sequenza* é colocada em um contexto harmônico novo.



Figura 7 – Compassos 8 a 12 de Corale, para violino e orquestra, de Luciano Berio



Fonte: Universal Edition

Ainda no âmbito das alturas, “*Corale é quasi una passacaglia*”¹⁵, na medida em que se apoia a todo momento a partir de uma estrutura harmônica fixa. A presença insistente das notas lá $\sharp$ e do si $\flat$ na *Sequenza VIII* criam uma polarização para essas alturas, que se mantêm como um “centro” na obra, uma “tônica generalizada” (Berio, 2006 [1994], p. 44),¹⁶ fazendo com que trechos que evitam essas alturas se coloquem como “afastamentos” desse centro e trechos que reforçam essas alturas se coloquem como retornos a essa região de maior estabilidade harmônica. Assim, da mesma forma que a gramática tonal permite que uma obra se refira a uma tônica mesmo sem tocá-la, que ela possa estar presente na forma de sugestão, *virtualmente* – como na primeira canção do ciclo *Dichterliebe*, de Schumann, que sugere o Fá $\sharp$ menor como tônica mesmo sem tocá-lo –; a estrutura harmônica da *Sequenza* permite a manutenção constante de lá $\sharp$ e si $\flat$ como um centro, estando presentes enquanto uma referência. Em *Corale*, entretanto, a constante presença dessas duas notas torna-se literal: salvo momentos bastante

¹⁵ Berio, em nota de programa de *Corale*, disponível em lucianoberio.org.

¹⁶ Berio, nessa citação, fala sobre *Chemins IV*, que comenta a *Sequenza VII*, para oboé solo. Nessa obra, parte-se da nota si e, da mesma maneira que na *Sequenza VIII*, o total cromático é gradualmente preenchido.

breves, encontra-se por toda a obra, no conjunto instrumental que acompanha o violino, ao menos uma das duas notas.

Nas páginas 33 e 34 de *Corale* há um exemplo representativo, no trecho assinalado entre colchetes, em que o violino solista, por 14 tempos, evita a nota lá, que, contudo, segue presente, sustentada pela primeira trompa:

. Figura 8 – p. 33-34 de *Corale*, para violino e orquestra, de Luciano Berio



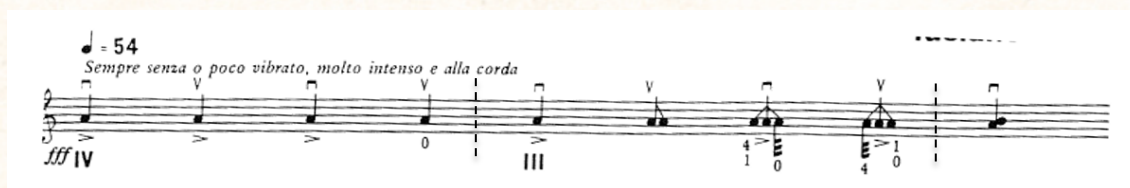


Fonte: Universal Edition

Berio, em *Corale*, portanto, torna explícita a presença constante do par lá-si, que na *Sequenza* existiam constantemente, mas de forma implícita.

Abordando a dimensão rítmico-métrica, a *Sequenza VIII*, conforme vimos, possui como importante fator estruturante sua constituição rítmica, caracterizada por um pulso contínuo (tomando a semínima como referência) que por vezes quebra essa regularidade. Esse pulso contínuo acaba por produzir como “nó problemático” as potenciais divisões métricas da *Sequenza*. Edward Venn (2007, p. 179) ressalta, por exemplo, que nos primeiros momentos da *Sequenza* há uma métrica implícita de 4 por 4, visto que, a partir dessa divisão, coincide o aparecimento do lá na corda ré e a integração do si na harmonia com o primeiro tempo do compasso:

Figura 9 – Início de *Sequenza VIII*, para violino solo, de Luciano Berio. Tracejados indicando os compassos colocados indicados por Venn (2007, p. 179).



Fonte: Universal Edition



Desse modo, quando Berio, em *Corale*, agrupa a linha da *Sequenza VIII* em compassos, ele *atualiza* uma métrica que estava até então virtual na obra para violino solo, agindo, assim, sobre a dimensão implícita da *Sequenza*.

Um outro momento em que Berio age na dimensão implícita, formativa da *Sequenza* é quando, ao transcrever o trecho de notação aberta em *Corale*, Berio “fecha” a notação, escolhendo pelo instrumentista quais excertos e em que ordem ele deve executá-los. Berio faz desse momento um solo, com pouca ou nenhuma participação da orquestra, depois de um longo período de tutti em que os materiais principais já foram apresentados e desenvolvidos, resultando em um trecho que soa como uma *cadenza*.¹⁷ Ora, se na normatividade composicional da forma concerto a *cadenza* é a parte em que – já tendo sido expostas e trabalhadas as principais ideias musicais – o compositor renuncia sua autoria para deixar o intérprete livre para criar, pode-se dizer que na *Sequenza VIII* o momento referido, de notação aberta, ao ser colocado em uma situação concertante, aponta para um caráter de *cadenza*. Nessa seção, portanto, Berio traz à superfície duas informações que estavam latentes na *Sequenza*, primeiro, uma das possibilidades de ordenação dos excertos, segundo, a contextualização da seção como uma *cadenza*.

Por fim, vale destacar que Berio, no entanto, não trabalha só sincronicamente à linha do solista – a partir de sua métrica latente, de sua harmonia implícita, por exemplo – mas também em espaços *no meio dela*: muito comum por todo o conjunto dos *Chemins* é o que Packer (2018, p. 136-137) chama de *janela-comentário*, que consiste em uma parte de uma obra-comentário em que se amplia a duração de uma cesura temporal da peça base e, nesse novo espaço distendido, o *comentário* se espalha, age sem a presença sincrônica da obra comentada.

Quando, em uma *Sequenza*, é notada uma fermata ou uma marca de respiração (ou mesmo, simplesmente, uma pausa), é comum que Berio, ao transcrevê-la no respectivo *Chemins*, alargue a duração e faça desse momento um trecho em que o *ripieno* amplifica e deforma a imagem da linha solista, explorando materiais da *Sequenza*, seja antecipando, repetindo ou transformando-os, expandindo a estrutura da *Sequenza* enquanto conserva sua parte principal.

Observemos um trecho de *Corale* em que se parte de uma fermata na *Sequenza VIII*:

¹⁷ (Roberts, 2007, p. 129).



Figura 10 – 5º pentagrama da p. 6 da Sequenza VIII, para violino solo, de Luciano Berio



Fonte: Universal Edition

Quando a parte solista é transcrita em *Corale*, os dois segundos indicados na fermata se expandem e se tornam pouco mais de 25 segundos,¹⁸ onde Berio desenvolve as semicolcheias que circundam a fermata. A linha fá# - solb - láb - sib, após ser tocada pelo violino solista, é insistentemente repetida pelos primeiros violinos e vai gradualmente se esticando, sendo acrescida de notas, até que resulta em láb - sib - dó# - ré# - mi# - fá# - sol - lab - sib - dób - réb, enquanto os outros naipes da orquestra repetem a linha com diferentes quantidades de notas, diferentes alturas, em ambas direções e tanto ligadas como desligadas; deformando e expandindo a imagem do solista.

Figura 11 – p. 35 -36 de Corale, de Luciano Berio.



¹⁸ Valor determinado a partir das informações da partitura, interpretações naturalmente flutuam em torno desse valor.



Fonte: Universal Edition

4. Considerações finais

Após compreender a natureza do *comentário* em Berio – tendo em conta o vocabulário deleuziano – enquanto um procedimento que amplifica e desenvolve tanto aspectos tanto atuais como virtuais da obra comentada, observou-se seletos aspectos da *Sequenza VIII* para, posteriormente, compreender como Berio a comenta.

Portanto, *Corale*, como pudemos perceber, não só trabalha aspectos explícitos da *Sequenza VIII*, replicando figurações rítmicas ou ressoando notas tocadas pelo solista, por exemplo, como também age na dimensão implícita da obra, trazendo à superfície, por exemplo, latências harmônicas, métricas, notacionais e estruturais (*janelas-comentário*).¹⁹ *Corale* – bem como os outros *Chemins* – é um “*comentário* que incide sobre *processos formativos*” da *Sequenza*, que é tomada como “objeto-problema” (Packer, 2018, p. 152). No entanto, *Chemins* “não visam *resolver* as tensões construtivas” da obra comentada, não se trata apenas de

¹⁹ “Nessa abordagem [de Berio nos *Chemins*], é possível selecionar eventos musicais (como gestos, ritmos e acordes) e imbuí-los de um significado adicional e imediato que não estava evidente na *Sequenza* original (apesar de existir como potencialidade latente)” (Venn, 2007, p. 182, tradução nossa).

atualizar virtualidades da Sequenza, mas “refletir sobre suas tensões construtivas” (ibid.): ao borrar o adensamento cromático, ao adicionar acentuações em tempos fracos da métrica, ao notar de forma mais determinada trechos que tinham notação mais aberta na *Sequenza* (“escolhendo pelo intérprete”), Berio explora as *questões* constituintes de cada trecho.

Referências

BERIO, Luciano. *Chemins II: su Sequenza VI*; viola e nove instrumentos. Viena: Universal Editions, 1967.

BERIO, Luciano. *Corale: su Sequenza VIII*; violino, orquestra de cordas e duas trompas. Viena: Universal Editions, 1981.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea* (realizada por Rossana Dalmonte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996 [1981].

BERIO, Luciano. *Remembering the Future*. Cambridge: Harvard University Press, 2006 [1994].

BERIO, Luciano. *Sequenza VI*; viola solo. Viena: Universal Editions, 1967.

BERIO, Luciano. *Sequenza VIII*; violino solo. Viena: Universal Editions, 1976.

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

DELEUZE, Gilles. 2006 [1968]. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal.

DELEUZE, Gilles. 1996 [1995]. O atual e o virtual. In: Alliez, Éric. 1996. *Deleuze: filosofia virtual*, p. 47–57. Tradução de Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34.

MENEZES, Florivaldo. *Luciano Berio et la phonologie*. Frankfurt, Peter Lang, 1993.

OSMOND-SMITH, David. Introduction. In: HALFYARD, Janet (org.). *Berio's Sequenzas*. Nova York: Ashgate Pub Co, 2007.

PACKER, Max. *Dobra, redobra, desdobra: comentário e abertura composicional de obras musicais*. 2018. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

ROBERTS, Paul. The Chemins Series. In: HALFYARD, Janet (org.). *Berio's Sequenzas*. Nova York: Ashgate Pub Co, 2007.

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