

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

JOSÉ GERALDO FALCÃO DE MENDONÇA FILHO

**A Escuta do Outro: análise das três primeiras canções de *Folk Songs*, de Luciano Berio**

São Paulo  
2021



JOSÉ GERALDO FALCÃO DE MENDONÇA FILHO

**A Escuta do Outro: análise das três primeiras canções de *Folk Songs*, de Luciano Berio**

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Música, com ênfase em bacharelado em Composição, apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

**Orientação:** Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Mendonça Filho, José Geraldo Falcão de  
A Escuta do Outro: análise das três primeiras canções  
de Folk Songs, de Luciano Berio / José Geraldo Falcão de  
Mendonça Filho; orientador, Silvio Ferraz Mello Filho. -  
São Paulo, 2021.  
107 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Programa  
de Pós-Graduação em / Escola de Comunicações e Artes /  
Universidade de São Paulo.  
Bibliografia

1. Música contemporânea. 2. Luciano Berio. 3. Folk  
Songs. 4. Reescrita musical. I. Mello Filho, Silvio  
Ferraz. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: Falcão de Mendonça Filho, José Geraldo

Endereço para acessar CV: <http://lattes.cnpq.br/7985223082967394>

Título: A Escuta do Outro: análise das três primeiras canções de Folk Songs, de Luciano Berio

Aprovado em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

Banca:

Nome:

Instituição:

Nome:

Instituição:

Nome:

Instituição:

## **Dedicatória**

*Após abandonar minha primeira faculdade, eu concluía o curso regular da Escola de Música Villa-Lobos, que frequentava simultaneamente ao curso de piano do Conservatório Brasileiro de Música, ambos no Centro do Rio de Janeiro. Um de meus professores mais marcantes desse período, Prof. Carlos Belém, via-me, antecipadamente, na graduação em Composição da Escola Nacional de Música da UFRJ. Meses depois do vestibular, dei com ele na rua, que se deslocava pela cidade entre um e outro de seus trabalhos. Ele me cumprimentou animado e perguntou ansioso “E aí, passou?!” Respondi-lhe que sim, passara, mas para a faculdade de Direito da UERJ. Sem compreender, perguntou-me, então, “O que houve?” Acanhado, disse-lhe apenas que “Eu não queria morrer de fome...” Trajando calça social e camisa de botão de mangas curtas, sapato de couro marrom, pasta de couro da mesma cor à mão, olhou-me fundo nos olhos e, entre chocado e decepcionado, disse em triste indignação “A gente não morre de fome...  
Não morre de fome...”*

*Vinte anos depois, com o dobro da idade que tinha então, acumuladas realizações e experiência de vida, concluo o curso de Composição Musical na USP, esta casa a cujos desafios eu não fugi e que se tornou querida em lugar das minhas anteriores, cariocas. Com carinho ostensivo, mas também com o orgulho e alegria discretos do homem que teve de se reerguer uma vez e outra, dedico este trabalho de conclusão de curso ao professor que tanto me incentivou, mas que desapontei; e exonero-me da vergonha e da tristeza que senti, afirmando publicamente:*

**EU SOU UM MÚSICO!**

## Agradecimentos

Antes de tudo, à Tânia, minha mãe, meu princípio. Cuja simplicidade ajudou-me a temperar o discreto elitismo de meu pai, tornando-o, em mim, mais inclusivo e menos provinciano. Ao velho Falcão, meu pai – *in memoriam* –, responsável pela minha introdução no universo da música, o mais caro e envolvente dentre aqueles que me fascinam. Ao guiar meus primeiros passos na música, na literatura e numa ética estritamente humanista, preparou-me para as trajetórias que eu viria a traçar ao longo da vida e legou-me, assim, o único bem realmente inalienável e inexpugnável: o reconhecimento de mim mesmo. À Dani, minha irmã, cuja incansável irresignação me recorda que sempre há outras possibilidades; basta procurá-las. Ou inventá-las.

Ao Prof. Luiz Antonio Meirelles – *in memoriam*. Então diretor da faculdade de Engenharia de Produção da UFRJ, onde caí de paraquedas aos dezessete anos, acolheu-me em minha ingênuia aflição e, em uma de nossas conversas, deu-me sem querer um dos conselhos mais importantes de minha vida, que sigo escrupulosamente e que me trouxe até aqui, ao dizer: “Estudar nunca é problema, é sempre solução”.

Ao Prof. Gustavo Tepedino, que orientou minha iniciação científica e meu trabalho de conclusão de curso na faculdade de Direito da UERJ. Foram os anos de adoecimento e falecimento de meu pai, o que, ao lado de meu interesse eminentemente prático na área jurídica, contribuiu para limitar minha produção intelectual. Todavia, Tepedino foi a primeira pessoa a tornar consciente minha inclinação para a pesquisa e a especulação intelectual, para a atividade acadêmica, enfim. Restava, então, descobrir em que área...

Ao Prof. Ivanildo Albuquerque, meu mais longevo professor de piano, que me acompanhou dos quatorze aos vinte e oito anos. Sempre considerou que as faculdades de engenharia e de direito eram uma volta à toa que inevitavelmente me levariam de volta à música. Não foram à toa, meu amigo; mas, sim, foram uma volta...

Ao Prof. André Ribeiro, meu primeiro professor de composição e quem me disse com mais clareza o que apenas eu mesmo me tinha dito aos sete anos de idade: que sou compositor, ou deveria sê-lo. Acompanhou-me pelos dois anos antes do meu ingresso no Departamento de Música, preparou-me para a prova de habilidade específica e me incentivou entusiasticamente a fazer a prova: “Vai lá! Vai que dá...” Pois é, deu!

Ao Prof. Silvio Ferraz, pelo respeito, confiança, compreensão e liberdade com que me orientou ao longo dos (muitos, no meu caso) anos de graduação. Ao escrever que “um professor é a consciência personificada do aluno; confirma-o nas suas dúvidas; explica-lhe os motivos de sua insatisfação e lhe estimula a vontade de melhorar”, Thomas Mann (2015, p. 212) não se referia especificamente você, mas à estirpe de mestres a que sem dúvida pertence. Você revelou a mim os processos interiores de tudo o que eu lhe mostrei – partituras e textos em processo –, mostrando-os de volta a mim de uma forma por mim antes ignorada; em vez de me apontar as falhas dos trabalhos, desvelou-me as suas questões, de forma que pude seguir adiante.

À Profª. Monica Lucas, mais uma descendente da estirpe dos grandes mestres. Foi a primeira professora a reconhecer em mim, então um simples melômano que se apresentava como o decano do primeiro ano da graduação, algum valor como músico e pesquisador e a me apontar um possível caminho, para seguir adiante em mais essa aventura. É o caminho que você apontou, amiga e mestra, que agora sigo. E é graças a você que ainda hei de comprar um cravo, apesar das doces censuras domésticas.

Ao Prof. José Luiz de Aquino, cuja musicalidade, sempre a apenas um passo da perfeição, acolheu a minha, vacilante, e nesta me fez descobrir bom gosto e mesmo algum conhecimento. Quando nos conhecemos, você não tinha horários disponíveis; mesmo assim se dispôs a me ouvir ao piano, e me aceitou como aluno. Algum tempo depois, quando sugeri parar as aulas por falta de tempo, você recusou a proposta... Obrigado por não me ter deixado abandonar o piano, nem por um dia.

À Profª. Adriana Moreira, a quem coube o papel mais difícil que um professor de música pode assumir, o do professor de Percepção Musical... Trata-se, porém, da língua secreta dos músicos,

aquilo que não se vê, mas que é a principal faculdade de um músico: a capacidade de ouvir o que ninguém mais ouve. Foi nas suas aulas, tão desafiadoras, que eu, surpreso, me descobri músico. Obrigado pelas aulas, pelos desafios e, também, pela atenção individualizada e cuidadosa que me dedicou sempre que eu precisei; você realmente me ajudou a empurrar o piano ladeira acima.

Ao Prof. Fernando Iazzetta, por ter feito o impossível: que eu, assumidamente avesso a novas tecnologias e a computadores, ouvisse e compusesse música eletroacústica, programasse no Pd, e o fizesse com gosto. E assim, expandiu minha capacidade de usufruir da música.

Ao Prof. Paulo de Tarso Salles, meu tutor na graduação, sempre disponível e atencioso. Capaz de ir do erudito ao popular, de prosaicas anedotas a densas divagações filosóficas com a mesma simplicidade e clareza, sintetizou o mundo em suas aulas. E alargou meus horizontes.

Ao Prof. Mário Videira, pela clareza e rigor de suas exposições, pelo baixo contínuo e pelas leituras ao piano. Mudou minha relação com o instrumento, com o qual descobri uma nova intimidade, mesmo depois de uma vida diante dele.

Ao Prof. Ivan Vilela, por me recordar o entusiasmo que eu sentia pela música popular, por ser esta justamente o que a erudita não pode ser: a crônica – textual e musical – da vida quotidiana, do mundo, das ruas, do campo, do mar, da floresta; música para se fazer em pé.

Ao Prof. Gil Jardim, por me acolher na classe de Regência, aproximar-me da orquestra ali, no palco, e não apenas no papel. E, principalmente, pela humanidade, cuidado e respeito demonstrado nesse período de pandemia, o que propiciou que o cumprimento do currículo viesse aliado ao que há de melhor em mim.

Ao Roberto Rodrigues, por me socorrer em meu primeiro ano de Percepção Musical e por me lembrar, incessantemente, que – primeiro – é preciso suar e – segundo – aprender por amor é sempre melhor que pela dor.

Aos amigos Paulo Sampaio, Tiê Campos e Tina Bagno. Graças à convivência com vocês, que em muito extrapolou a esfera musical, tornei-me paulistano. É bom voltar a pertencer a um lugar.

Se iniciei esta seção com a família da qual provim, fecho-a com a família à qual cheguei – formando assim um arco narrativo digno de um alegro de sonata. À Laura, minha filha, por tirar tudo do lugar – as coisas, as palavras, os sons – e, assim, tudo renovar. Pequena esteta da vida, mostra-me que tudo pode ser belo, a depender do contexto. E se agradeci primeiramente à mulher em que principiei, parece-me justo, adequado e bem proporcionado agradecer por último à mulher que *acaba comigo*. À Olivia, minha amiga, minha companheira, minha irmã, meu amor. Fortaleci-me ao seu lado, para merecê-la, pra lhe fazer frente, para ampará-la, para não me perder em você, para me achar com você. Não importa mais se vai dar tudo certo, se vai dar tudo errado, ou qualquer coisa a meio do caminho; ao seu lado, encerrei minha juventude e me alcei à maturidade: tudo pode ser.

*Ouvir a música de outros povos e nela escutar, de fato, música é um gesto humanitário.<sup>1</sup>*

*“... qualquer desconstrução, para ser fecunda e produzir o novo, deve provir de um artesão já experimentado na arte de construir.”*  
(ROITMAN, 2015, p. 7)

---

<sup>1</sup> Silvio Ferraz, em aula, com aproximadamente essas palavras.

## **RESUMO:**

FALCÃO DE MENDONÇA FILHO, José Falcão. **A Escuta do Outro:** análise das três primeiras canções de *Folk Songs*, de Luciano Berio. 2021.

O presente trabalho tem por objetivo verificar as técnicas e estratégias composicionais empregadas por Berio na composição das três primeiras canções de suas *Folk Songs*. Para tanto, partiu-se de uma revisão bibliográfica em torno do tema; delineou-se um conceito de arranjo musical, a partir de sua abordagem histórica e seu cotejo com a noção de comentário composicional que emerge das próprias reflexões de Berio e é desenvolvido por Max Packer; situou-se a obra em questão no contexto geral da produção do compositor; e procedeu-se a uma análise das três canções, a partir de um ponto de vista híbrido, que mescla elementos tradicionais da música – preponderantes na análise – com outros, pertencentes ao contexto musical do século XX. As análises revelaram a adoção sistemática, pelo compositor, de técnicas de escrita centenárias, observadas tanto na música de tradição oral como na tradição escrita europeia das Idades Média e Moderna, porém em um contexto deslocado pelo emprego simultâneo de técnicas que não coexistiam em uma mesma peça, sejam ambas técnicas históricas, seja uma histórica, outra contemporânea. Observa-se, ainda, uma unidade entre as três canções analisadas, o que sugere a construção, por Berio, de um mecanismo de unidade para todo o ciclo das *Folk Songs*, composto por onze canções. Conclui-se, assim, pela existência de um equilíbrio entre a valorização e utilização de elementos decorrentes das práticas tradicionais de que se originam as canções com a estética em voga nos anos 1960, num grau de transparência raro, se não inexistente, na produção musical de então. Apontam-se, por fim, caminhos para o prosseguimento da pesquisa.

**Palavras-chave:** Luciano Berio; *Folk Songs*; folclore; música contemporânea; processos compostionais; reescrita musical; arranjo; comentário composicional.

## ABSTRACT

FALCÃO DE MENDONÇA FILHO, José Falcão. **Harkening the Other**: analysis of the first three songs of *Folk Songs*, by Luciano Berio. 2021.

The objective of present work is to examine the compositional techniques and strategies applied by Berio in the first three songs of his *Folk Songs*. To that intent, we conducted a literature review on the piece; devised a concept of musical arrangement, approached through its historical development and its comparison to the notion of *compositional commentary* which emerges from Berio's own thinking and is developed by Max Packer; put *Folk Songs* in the general frame of the composer's work; and analyzed the three songs from a hybrid point of view, preponderantly formed by traditional elements of music, but also by others, characteristic of music from the XX Century. The analyses revealed a methodical use of long-aged writing techniques, from oral tradition practices as well as from European written tradition from the Middle and Modern Ages, however applied simultaneously with each other – which does not correspond with its traditional use – or with techniques from the XX Century. Furthermore, we observe some sort of unity that bonds the three songs, which suggests that Berio has devised some unifying link throughout the whole cycle, which is formed by eleven songs. These results imply a balance between elements originating from the traditional practices, from which the songs arise, and the esthetics from the 1960's, in such a rare – if rather not nonexistent – degree of transparency in the musical production of the time. Finally, we point out some possible ways to the continuation of this research.

**Key-words:** Luciano Berio; *Folk songs*; folklore; contemporary music; compositional processes; musical rewriting; arrangement; compositional commentary.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 – Um arranjo. Ou um comentário?...	22
CAPÍTULO 2 – Berio e suas Folk Songs em poucas linhas:	29
CAPÍTULO 3 – Análise das três primeiras canções das <i>Folk Songs</i> :	35
3.1. <i>Black is the colour...</i>	39
3.2. <i>I wonder as I wander...</i>	60
3.3. <i>Loosin Yelav</i>	77
CONCLUSÃO	100
REFERÊNCIAS	105

– INTRODUÇÃO –

## INTRODUÇÃO:

A pesquisa acerca das *Folk Songs* de Berio, sintetizada no presente trabalho de conclusão de curso, originou-se no interesse do pesquisador pela reescrita musical. É difícil distinguir com precisão, a esta altura, se foi a partir da reescrita que se chegou às *Folk Songs* ou se, ao contrário, foram estas que chamaram a atenção para o maravilhoso manancial de estudo, aprendizado, fruição e intimidade que é a atividade da reescrita, em suas mais variadas expressões. Segue impresso na memória, todavia, um episódio vivido há alguns anos, em que um pequeno grupo de estudantes do primeiro ano da graduação em música do Departamento de Música da ECA-USP travou seu primeiro contato com essa obra:

*Eu estava para receber alguns colegas, a essa altura praticamente amigos, para uma sessão de estudos em minha casa, num sábado à tarde. Para a hora do intervalo, reservei o recém comprado disco – na verdade um CD, mas nunca consegui me desapegar do termo antigamente usado para se referir aos vistosos LPs de minha infância – das Folk Songs de Berio, lançado pelo Selo SESC. Seria minha primeira audição dessa obra e, como logo viria a descobrir, também a de todos os meus colegas.*

*Na ocasião, conhecíamos ainda apenas superficialmente os frutos da enorme influência de Webern na música do século XX, sedimentadas, a partir de 1946, nos Cursos Internacionais de Férias para a Música Nova, ou simplesmente Festivais de Darmstadt: uma ou outra obra de Boulez, Stockhausen, Varèse e Xenakis; de Ligeti, um pouco mais; Berio, todavia, era quase que apenas um nome. Chegado, então, o momento da pausa, sentamo-nos na sala de estar, espalhados pelo sofá e pelo largo e confortável tapete, e, munidos de generosas xícaras de café, pusemo-nos a escutar de uma vez as onze canções, quietos, absortos, como se estivéssemos na própria Sala São Paulo, ensemble de câmara disposto à nossa frente.*

*Finda a audição – evidentemente prazerosa ante as interjeições de aprovação e assombro que, vez por outra, não pudemos conter – fez-se aquele instante de sagrado silêncio, em que os sons liquefazem-se e sobrepõem-se na*

*memória, em uma finalização muito mais longa e marcante que a de qualquer gole de café ou vinho, silêncio afinal quebrado pelo muito significativo comentário de um de nós, que espirituosamente exclamou:*

*- Nossa, imaginem o que o Berio deve ter ouvido do seu amigo Boulez depois dessa!...*

De fato, as *Folk Songs* devem ter causado profunda impressão desde sua primeira audição, no auditório da *Mills College* de Oakland, Califórnia, para a qual foi encomendada a Berio, então na condição de docente dessa instituição de ensino. E sua recepção inicial, certamente, não foi a de uma aprovação unânime e temperada por algum conhecimento histórico, como no caso da anedota acima relatada. Ao contrário, no calor do momento histórico, é provável que a reação tenha sido mais ambígua, por se tratar de uma obra mais acessível ao grande público e, ao mesmo tempo, relegar a um plano menos evidente o engajamento com as questões técnicas e estéticas então em voga. O resultado dessa ambiguidade, como adiante se verá, é uma popularidade relativamente grande de que gozou a obra, todavia desacompanhada de uma fortuna crítica proporcional às suas importância e densidade (FRITTS, 2010, p. 4).

As *Folk Songs*, com efeito, podem ser consideradas um *fruto* inesperado de uma época mais dada a *produtos*: bela, fluida e sem arestas, transparente, sensual, esconde seu abstracionismo atrás de atributos mais diretamente sedutores, em oposição às peças ostensivamente abstratas e calculadas, evidentemente complexas e angulares da época. E convidam gentilmente o passado a, juntamente com o presente daqueles dias, fecundar o futuro, mais uma vez em contraste com a postura então dominante, avidamente voltada para um futuro que deveria ser construído apenas ali, naquele momento, descartado o passado como uma época morta e ultrapassada. Realmente, diante do inevitável impacto causado pela reentrada das canções folclóricas no palco, Boulez deve ter tido uma ou duas coisas a dizer a seu amigo Berio...

Todas essas características atribuídas à peça condizem sobremaneira com a pessoa de Luciano Berio, interessante personagem no rol de compositores que se formaram a partir da herança de Webern: embora europeu e influenciado pelos cursos de verão de Darmstadt, volta-se para o passado, para a tradição, mais que seus pares, todavia sem a mediação, em certa medida limitadora, de uma teoria que justificasse as realizações de mestres de outrora e sem medo de

tornar-se, de alguma forma, antiquado aos olhos da vanguarda aparentemente desenraizada que campeava ao seu redor<sup>1</sup>. Para além de parecer cultivar “um prazer pelo repertório histórico antes de um prazer pela ‘teoria’” (MENEZES, 2015, p. 221), Berio buscava nesse repertório as vivências de que julgava necessitar para se aproximar a contento das obras que o rodeavam, obras de todas as épocas e compositores, inclusive as de seu tempo e lavra. É, afinal, ele mesmo que afirma a esse respeito:

Na obra musical existe sempre uma zona de irrealidade que só pode ser apreendida através da mediação de obras assimiladas e de experiências vividas, com as quais não precisamos necessariamente identificar-nos, mas que apreendemos e observamos – quer dizer, amamos – porque acreditamos que sobre elas, mais que sobre outras, está colada a história e, mais livremente, somos levados a investir nelas talvez a parte melhor e não revelada de nós próprios e, mais abertamente, o nosso inconsciente musical. (BERIO, p. 6)

Parece natural portanto, que um compositor com essa proximidade do repertório histórico, proximidade esta decorrente de afeto e vivência íntima, recorra à reescrita e a observe com atenção em todos os lugares em que ela surge: Bach, que reescreve os italianos, os franceses e a si próprio; Liszt, cuja obsessão por transcrições e paráfrases revolucionaram a técnica pianística, embora não se destinasse a tanto; Busoni, cuja “grande personalidade de transcritor tem pouco a ver com seu trabalho, sempre frustrante, de compositor”; Schoenberg, que reescreve a si próprio e a Brahms; Ravel que reescreve a si próprio; Stravinsky, que reescreve “tudo” (*Ibidem*, p. 101). E é ele próprio quem esclarece seu interesse pela reescrita, à qual por vezes se refere por “transcrição”, nos seguintes termos:

Quero dizer que a transcrição me interessa quando faz parte de um conjunto, de uma visão musical coerente e homogênea mesmo se, como às vezes acontece, as razões práticas e de costume pareçam ser as motivações mais importantes. (...) Mas o verdadeiro objetivo desse estudo seria chegar à transcrição inconsciente, ou seja, as formas de transcrição que são totalmente assimiladas dentro de um processo criativo. Não se trata mais de transcrição como gênero (não devemos esquecer que a prática da transcrição desempenhou durante séculos uma função análoga à dos discos), mas da transcrição como aventura criativa, ou seja, quando acontece que a mesma visão musical (o mesmo projeto, como se diz hoje) passa através de formulações diferentes e auto-suficientes antes de chegar à realização definitiva que filtra (ou destrói) todas as outras. (*Ibidem*, p. 101)

---

<sup>1</sup> O que não significa, todavia, que Berio esteve imune à crítica militante de sua época. Conforme expõe o Prof. Silvio Ferraz, “Berio era visto como uma espécie de ‘reacionário’, com sua música excessivamente eufônica e com um uso bastante estável da harmonia, ou seja, parecia ser um compositor que não refletia sobre a teoria do caos ou coisas assim, então em voga nos anos 1970/80”. (MENEZES, 2015, p. 216)

Com efeito, Berio reescreve constantemente e, em tal processo, recorre às mais variadas fontes: suas próprias obras, poesia – musicar um texto seria para ele, igualmente, uma forma de reescrita em que a música amplia e altera o sentido da linguagem escrita (*Ibidem*, p. 102) –, o folclore – o que, enfim, remete às *Folk Songs*. Composto em 1964, o ciclo contém nove canções populares de origens variadas e duas compostas pelo próprio compositor dezessete anos antes, a partir de versos anônimos de Gênova e da Sicília.

Essa informação já revela a multiplicidade de formas de relação entre textos implicadas pela reescrita ou próximas desta. Por exemplo, ao compor canções em estilos populares a partir de versos anônimos originários de regiões específicas, estabelece-se uma relação indireta entre o texto musical criado por Berio e os textos que compõem o *corpus* do cancionário popular ali praticado, relação esta designada como arquitemporalidade (PENHA, 2010, p. 5). Embora essa relação entre textos não envolva um processo de reescrita propriamente dito, dado que não existe relação direta entre um texto original e outro que sobre aquele será reescrito, Berio colhe ambas as canções de sua própria autoria e as reescreve, assim como às outras nove, reinterpretando ritmo, métrica, harmonia e orquestração. Ocorrem, portanto, numa mesma obra, dois tipos de reescrita, a macrotextual, em que o autor cita a si próprio, a partir do conjunto de sua obra, e a intertextual, em que cita o texto de outrem (*Ibidem*, p. 5).

Ao assim fazer, ele não apenas talha uma obra musical coerente – em caráter, orquestração, sonoridade e processos – com o fazer musical de seu tempo, como ainda a impregna de uma historicidade tão evidentemente presente – o que, por si só, já seria pouco comum para sua época – e, por fim, reintroduz no universo da música de concerto do século XX algo que parecia banido, longamente esquecido pelos compositores que militavam nas vanguardas e suas marchas sempre à frente: a melodia<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Embora, neste particular, seja curial ressaltar a opinião crítica de Berio relativamente ao que chama de “reconquista da melodia”, fenômeno, segundo ele, ao mesmo tempo curioso e patético. Assim justifica sua posição acerca do tema: “... os processos que geram melodias não se fabricam de um dia para o outro e (...) as melodias nascem espontaneamente na coletividade e nas poéticas quando todos os ‘parâmetros’ musicais fazem as pazes e se põem a ‘cantar’ juntos, isto é, decidem contribuir para a melodia, seja ela de Bach, Mozart, Webern ou mesmo Gershwin. Além disso, acho que existe um erro político substancial nessa procura preconcebida da melodia ‘popular’ como algo que possa ser fabricado e usado, quando, ao contrário, ela é o resultado, não necessariamente espontâneo, de um processo de sedimentações coletivas”. (BERIO, *Op. cit.*, p. 67) Coerentemente, portanto, a reintrodução da melodia na música contemporânea, operada por Berio em suas *Folk Songs*, faz-se por meio de canções folclóricas ou compostas a partir do folclore.

Por isso tudo, o ciclo integral encontra-se longamente a merecer uma análise aprofundada. O limitado alcance do presente trabalho de conclusão de curso, todavia, recomenda que se abordem, inicialmente, apenas as três primeiras canções, de forma a viabilizar a profundidade que se pretendeu dar à pesquisa.

Para tanto, discorre-se no primeiro capítulo acerca dos pontos de contato entre o arranjo musical, visto sob o prisma de um brevíssimo escorço histórico, e o comentário composicional associado ao pensamento de Berio. Vislumbram-se, assim, os pontos de contatos entre os dois conceitos para, em seguida, escolher-se o primeiro como preferencialmente aplicável às *Folk Songs*.

No segundo capítulo, tecem-se algumas considerações acerca do surgimento da peça, no contexto da obra de Berio. Revelam-se, assim, o paulatino deslocamento de sua atenção para abarcar instrumentos solistas e suas consequências, no que respeita à adoção da melodia e à consideração do gesto como catalisador de desconstrução e construção de algo novo. Dedicam-se, ainda, algumas poucas linhas à recepção e à fortuna crítica ensejadas pela obra

O terceiro capítulo, por fim, consiste no coração do trabalho, pois dedica-se à análise propriamente dita das três primeiras canções que compõem o ciclo, *Black is the colour...*, *I wonder as I Wander...* e *Loosin Yelav*. Trata-se de capítulo extenso, em que se desce a minúcias acerca da estrutura das canções, algumas de suas implicações estéticas e estratégias compostionais adotadas pelo seu autor.

Em uma alegoria plena de uma poética que remete a Caymmi, Sílvio Ferraz refere-se às técnicas e ferramentas analíticas como redes de pesca: devem ser escolhidas de acordo com o que se pretende pescar<sup>3</sup>. Com isso em mente, deu-se preferência, ao longo da presente pesquisa, a ferramentas de análise tradicionais, com atenção especial a harmonia e contraponto, enriquecidas por uma ou outra típica do século XX, como as voltadas à localização de escalas exóticas, de simultaneidades “não-acórdicas”, planos sonoros distintos, entre outros. Em todo caso, procurou-se privilegiar a análise de usos milenares postos em andamento por Berio nessas canções, embora

---

<sup>3</sup> Trata-se de metáfora muito feliz, utilizada não poucas vezes em sala de aula, ao longo do curso de composição da graduação em música do Departamento de Música da ECA-USP, que o autor destas linhas teve o privilégio e o prazer de frequentar.

em um contexto contemporâneo, justamente a fim de se verificar o funcionamento e o efeito dessas técnicas antigas nas canções em questão.

O que se inicia abaixo consiste, pois, na primeira etapa de um projeto mais longo, que abrangerá a íntegra das *Folk Songs* e, indo ainda além, há de tomá-las como modelo para futuros processos de reescrita musical.

– CAPÍTULO 1 –

Um arranjo. Ou um comentário?...

## CAPÍTULO 1 – Um arranjo. Ou um comentário?...

“(...) a Obra nunca está dada: infinitamente deferida, ela oscila entre apropriação (tradução [ou arranjo]) e desapropriação (crítica).”<sup>4</sup> (SZENDY, 2008, p. 39)

Lançar mão da noção de arranjo musical, como ferramenta técnica de análise de uma obra de Berio, consiste em uma opção que necessita de justificativa, dado que este é o compositor para quem a reescrita é parte fundamental de seu processo criativo e mesmo de sua concepção teórica sobre sua própria obra, sob a forma do chamado comentário musical. Com efeito, em *Translating Music*, segundo capítulo do ciclo de conferências que compõe o livro *Remembering the Future* (2006), Berio parte da ideia de tradução em literatura para, passando pela atividade de transcrição musical de um meio instrumental para outro, chegar à noção de comentário musical, tão bem sintetizada em sua afirmação segundo a qual “para um compositor a melhor maneira de analisar e comentar uma coisa é fazer algo utilizando os materiais daquilo que se pretende analisar e comentar” (BERIO, p. 95).

Para Berio, da mesma forma que a tradução de textos de um idioma para outro implica um processo hermenêutico que é, em si, culturalmente abrangente e multidirecional, ou seja, que resulta em ganhos nos diversos planos das culturas que circundam ambas as línguas implicadas, aquelas *de que e para que* se verte (2006, pp. 31-32), a transcrição musical também põe em contato não apenas as topografias e possibilidades sonoras dos meios instrumentais envolvidos, pelos quais se deverá perpetuar a obra musical transcrita. Ao contrário, tal atividade pode aproximar-se do questionamento crítico da própria estrutura da obra, na medida em que por ela se pode “comentar e assimilar elementos de experiências passadas e estrangeiras” (*Ibidem*, p. 39), que serão, ademais, sujeitas das forças deformadoras das idiomáticas instrumentais que se friccionam nesse processo.

A partir de tais ideias, citadas acima de forma extremamente sucinta, adotou Packer a designação “comentário composicional”, visto que,

primeiramente, trata-se de uma reflexão sobre uma dada obra que é feita, ela própria, composicionalmente. Em segundo lugar, o comentário é composicional no sentido de que (e na medida em que) ele se dirige aos níveis processuais da

---

<sup>4</sup> Todas as citações diretas realizadas em português a partir de fontes em língua estrangeira decorrem de livre tradução do autor do presente trabalho.

obra em questão – referentes às técnicas e aos procedimentos, às ideias e estratégias específicas envolvidas em sua elaboração –, tomando por “objeto e assunto” (BERIO) a dimensão propriamente composicional da obra. (2018, p. 2)

Mais adiante, prossegue Packer sua exposição e afirma que o ato de transcrição assume um caráter especulativo e aproxima-se, assim, do comentário composicional, na medida em que toma a obra transcrita não como um objeto finito e acabado, mas como um conjunto de virtualidades – ou uma hipótese, no dizer de Szendy (2008, p. 38). Volta-se, portanto, para os processos formativos mesmos da obra, neles interfere e assume a responsabilidade pela sua condução e por novos desfechos (PACKER, *Op. cit.*, p. 100), visto que é a própria ideia que se transcreve, não o som (BERIO, 2006, p. 45).

Em vista, portanto, da paulatina emergência da noção de comentário composicional a partir das ideias de Berio, impõe-se novamente a questão: como justificar a adoção do arranjo, e não do comentário, como pressuposto técnico de análise das Folk Songs, de autoria do próprio Berio? É este mesmo quem fornece a resposta, tanto de forma bastante direta como a partir de uma breve análise de sua trajetória artística e intelectual.

Antes do mais, consta da própria capa da partitura para *ensemble* de câmara da obra em questão o seguinte título: “*Folk Songs – arranged by Luciano Berio*” (grifou-se) (1968, capa). A escolha do termo “arranjo”, naturalmente, pode ser relativizada ante todo o pensamento e prática de Berio, que apontam para uma intervenção criativa, desestruturante e reestruturante – “demolição construtiva” (*Ibidem*, p. 45) – sobre a obra transcrita, arranjada ou comentada. Tal objeção é aparentemente confirmada, ademais, pela afirmação do compositor de que suas “transcrições são análises de canções folclóricas”<sup>5</sup> (BERIO *apud* STENZL, 2001, p. 5).

Todavia, o interesse de Berio pela reescrita musical pode ser rastreado pelo menos até 1946-1947, anos de composição de suas *Tre canzoni popolari*, que também demonstram seu interesse pela música folclórica (STENZL, *Idem*, p. 4). Então com 21 para 22 anos de idade, o compositor cultivou seu interesse pela reescrita musical, que ganhou um corpo teórico coerente e substancial, expresso nos anos 1990 por meio de conferências, palestras, entrevistas e artigos, e testemunhou

---

<sup>5</sup> Neste particular, Valéria Bonafé sustenta que, de fato, “para Berio, qualquer tentativa de transcrição da música dos séculos XX e XXI acabaria por invadir completamente o campo da criação musical. Compreendida nesses termos, como um processo de recriação, a transcrição passaria a operar como reescrita”. Mais adiante, na mesma página, conclui que se pode entender “por reescrita um processo de transcrição que passa pelo crivo analítico e criativo” (BONAFÉ, 2011, p. 28).

um adensamento das intervenções nas obras escolhidas como objeto de sua atividade de reescrita, chegando ao radicalismo de seus *Chemins*, conjunto de obras-comentário compostas sobre *Sequenze* ou sobre *Chemins* anteriores (PENHA, 2010, p. 44).

Com efeito, os *Chemins* consistem não apenas em obras nas quais Berio reescreve a si próprio. Mais que isso, a peça comentada encontra-se integralmente presente dentro da nova, que, assim, “ao invés da reelaboração de uma obra em um novo meio instrumental, e, portanto, de uma operação realizada ‘à distância’, trata-se, neste caso, de uma reflexão composicional – um comentário – que se desenvolve *in loco*, na presença e ao longo de seu objeto” (PACKER, 2018, p. 101).

Possivelmente, este é justamente o caso das *Folk Songs*, já que as monodias folclóricas encontram-se presentes dentro de cada movimento do ciclo. Essa, aliás, é a mesma situação de todos os arranjos que, ao longo da história, conservam íntegras em seu bojo as melodias – de estilo baixo ou alto – tomadas como objeto da atividade de reescrita. Embora tais arranjos não tenham sido objeto, pelo menos até o século XVIII, de especulações mais arrojadas em defesa de seu conteúdo criador (SZENDY, 2008, p. 39) e, ao longo do Romantismo, tenha-se associado o arranjo às funções de comunicação, difusão, esclarecimento e correção da obra (*Ibidem*, p. 45), é difícil dissociar o revestimento de uma monodia por uma roupagem harmônica e instrumental coerente do processo de retomada dos processos formativos e criadores da obra até então dada, conforme apontado por Berio e Packer. A intensidade e densidade das intervenções de dados compositores mais impetuosos não elimina o ato criador daqueles mais sutis ou acanhados.

Ademais, compostas as *Folk Songs* entre os anos de 1963 e 1964 e os *Chemins*, no longo intervalo de tempo que vai de 1965 (*Chemins I*) a 1996 (*Kol od e Récit*), indubitavelmente pertencem ao mesmo contexto composicional que serviu de base para as elaborações de Berio acerca do alcance do processo de reescrita. Trata-se de obras que conservam íntegras as peças anteriores, servindo estas de matriz da qual aflore o material harmônico e instrumental que se desenvolverá ao seu redor e em diálogo com ela (OSMOND-SMITH, 1991, p. 42), em uma “modalidade de transcrição ‘concertante’” (PACKER, 2018, p. 101).

Tais reflexões sugerem que o uso dos termos “arranjo” ou “comentário” deverá ser escolhido conforme a densidade do processo interventivo – desconstrutivo-criativo – ensejado

sobre a peça original pela reescrita. Mesmo assim, o caso das *Folk Songs* pode ser considerado particularmente problemático, por se situarem elas a meio caminho entre o radicalismo das intervenções dadas nos *Chemins* e o caráter mais funcional, por assim dizer, de arranjos tradicionais associados à difusão de canções populares e folclóricas.

Em que pesem a fecundidade e audácia das intervenções de Berio em tudo que reescreve, o fato é que as *Folk Songs* antecedem, ainda que em apenas um ano, o primeiro da série de *Chemins*, que se prolongará até os anos 1990. Deles diferem, ademais, pelo fato de se voltarem para monodias folclóricas ou compostas ao estilo vernacular, ao passo que os *Chemins* constroem-se sobre peças solistas eruditas já dotadas de um elevadíssimo grau de abstração e virtuosismo. Por fim, o tratamento dado por Berio às monodias de *Folk Songs* em nada lembra, por sua delicadeza e até certo ponto discrição, ao dado às canções sicilianas em *Voci (Folk Songs II)*, composta em 1984, e *Naturale*, de 1985. Pelo contrário, as onze canções do ciclo são revestidas de desdobramentos harmônicos e instrumentais elaborados por meio de procedimentos comuns às mais diversas práticas populares e folclóricas do mundo e à própria Idade Média europeia, como

prelúdios, interlúdios e poslúdios improvisados, independentes do canto, *like a wishful country dance fiddler*; pedais, acordes sustentados, imitações, ornamentos, floreios, contracantos, progressões cromáticas do baixo ao estilo barroco, estreitas texturas heterofônicas, acordes arpejados em *chitarrando*, cânones surdos da percussão, restos de melodia de uma flauta em segundo plano – com todo refinamento, oferece Berio todas as práticas de acompanhamento não baseadas em acordes. (GARTMANN, 1995, pp. 113-114)

Tais considerações permitem, portanto, concluir que, mesmo diante do já referido alto grau de intervenção que Berio costuma exercer sobre os materiais de que se apropria, as *Folk Songs* ligam-se mais à tradição do arranjo que ao abstracionismo contemporâneo do comentário composicional, o que, de resto, justifica uma opção claramente feita e impressa em partitura, na qual se anuncia o *arranjo* das onze canções por Berio, e não o seu comentário. A propósito, é de se supor que, se de fato aos olhos de Berio se tratasse de um comentário mais arrojado, muito possivelmente a menção a tal proceder seria simplesmente omitida, compensando-se o silêncio, até certo ponto, por um título menos direto que *Folk Songs*, porém mais a meio caminho entre o sugestivo e o enigmático, a exemplo de *Voci* e *Naturale*, no que, certamente, Berio mostraria sua afinidade intelectual com o amigo Umberto Eco, para quem "um título deve confundir as ideias, e não enquadrá-las" (2019, p. 545).

Condiz, ainda, com a afinidade das *Folk Songs* à tradição do arranjo o fato de que, ante a transparência e delicadeza da vestimenta harmônica e instrumental oferecida por Berio, as monodias permanecem não apenas íntegras, mas claramente ligadas às tradições de que advêm. Descortinam-se, portanto, as escutas simultâneas de antigas tradições musicais e de um linguajar contemporâneo, o que remete ao que Szendy considera ser “a força de todo arranjo: nós escutamos duplamente” (2008, p. 36).

Com efeito, muito embora as reflexões de Berio desenvolvam-se no sentido do afloramento da noção de comentário, posteriormente analisado e fixado por Packer como comentário composicional, a atitude do compositor filia-o a uma tradição de pensamento que ganha corpo e logo em seguida se perde no seio do Romantismo, mas que é claramente expressa e firmemente defendida por Schumann e Liszt. Este, inclusive, parte de considerações semelhantes às de Berio em *Translating Music* acerca da literatura e fala em *tradução*<sup>6</sup>. De fato, antecipando Berio em cerca de 160 anos, Liszt “escreve em seu prefácio às suas transcrições das sinfonias de Beethoven (Roma, 1835): ‘Eu me darei por satisfeito se tiver realizado a tarefa de um gravador<sup>7</sup> destro, de um tradutor consciencioso, que apreende o espírito da obra juntamente com a letra’” (*Ibidem*, p. 47). Referindo-se, em outra ocasião, à sua transcrição para piano da Sinfonia Fantástica de Berlioz, Liszt assevera que procedeu ““como se se tratasse de traduzir um texto sagrado, carreando ao piano, não apenas a estrutura da sinfonia, mas também os efeitos”” (itálico no original) (*Ibidem*, p. 48).

Justamente essa transcrição para piano da Sinfonia Fantástica dá ensejo a uma positiva crítica por parte de Schumann, para quem ““ela deveria ser considerada uma obra original. ... Em tais condições, a redução para piano pode ser audaciosamente ouvida lado a lado com a própria performance orquestral”” (*Ibidem*, p. 61). Na condição do *crítico que nada esconde* (p. 60), Schumann considera que toda tentativa artística consiste em uma aproximação de um ideal e que, portanto, toda obra de arte pode ser melhorada (p. 61), valorizando, assim, as intrincadas cadeias

<sup>6</sup> É interessante notar que, em inglês, o termo para tradução, *translation*, é o mesmo utilizado em matemática e física para translação, que, em geometria, “é uma transformação geométrica que move todos os pontos de uma figura ou espaço, na mesma distância em uma determinada direção” (TRANSLAÇÃO, 2021), enquanto, em física, é o deslocamento de um corpo no espaço, segundo a fórmula  $(x,y,z) \rightarrow (x+\Delta x, y+\Delta y, z+\Delta z)$  (*Ibidem*). Em ambos os casos, trata-se de uma imagem bastante feliz para se referir a um corpo simbólico – a obra literária ou musical – que se desloca, se traslada, de um idioma, de uma ambientação instrumental ou orquestral, de uma prática vernacular ou estilística, para outra.

<sup>7</sup> O termo “gravador”, aqui, refere-se, por óbvio, ao gravurista que usa como matriz placas de cobre, pedra ou madeira, nas quais grava, seja por incisão, corrosão ou talho, desenhos cujo espírito é, na passagem acima, muito mais valorizado por Liszt que sua perfeição naturalística.

de questionamentos, provocações e problemas anímicos, estéticos, culturais, sociais e técnicos que compõem as obras de arte e que apenas dificilmente são nelas abordadas, solucionadas e sintetizadas, salvo por meio de um longo processo de maturação que não exclui a apreciação e a troca de ideias públicas.

Chega-se, assim, a uma concepção de arranjo como *crítica musical em música* (p. 61), que se move lado a lado com a obra ideal e a impossível (a Obra) (p. 64). O paralelismo entre esse arranjo como crítica musical notada que emerge no Romantismo e o comentário composicional em que desemboca o pensamento de Berio é, portanto, inegável, e justifica a escolha do arranjo como ferramenta técnica subjacente à análise que seguirá adiante.

## – CAPÍTULO 2 –

Berio e suas *Folk Songs* em poucas linhas

## CAPÍTULO 2 – Berio e suas *Folk Songs* em poucas linhas:

*“Quanto ao nosso compositor, o artista criador eterno young man e eternamente empenhado em dar forma à ‘eterna consciência de sua raça’, ele é como um navegante que passa através das diversas fronteiras inscritas na sua história: atravessa arquipélagos desconhecidos e aporta em ilhas misteriosas que julga ser o único a conhecer, descrevendo-as aos outros por meio de sons. Quanto mais consciente for a rota, mais difícil será a travessia.”* (BERIO, p. 09)

A trajetória de Berio é amplamente conhecida e bem documentada. No que respeita ao presente trabalho, interessa a conjunção de três fatores que, possivelmente, contextualizariam a composição das Folk Songs.

O mais importante deles talvez seja a parceria artística com Cathy Berberian, cujos talento e inteligência, aliados à propensão à experimentação de Berio, resultaram em uma produção artística altamente prolífica. É justamente em “tributo ao talento artístico e à inteligência vocal” (BERIO, 2019) de Berberian, a quem elas foram dedicadas, que as Folk Songs foram compostas em 1964.

E, no entanto, deu-se no mesmo período o término do casamento dos dois músicos, malgrado o prosseguimento de sua parceria artística. De fato, os anos 1960 como um todo são um período de mudanças para Berio, para além da separação de Berberian: profissionalmente, aceita a posição de docente em Mills College em Oakland, Califórnia, em Harvard e na Juilliard School of Music, além de manter-se entre Berlim, Paris, Itália e Estados Unidos em função de estreias e de uma bolsa concedida pela Fundação Ford (FRITTS, 2010, p. 7).

As mudanças, ademais, atingem sua produção musical. Voltada, desde a fundação do Estúdio de Fonologia Musical na sede de Milão da RAI em 1954, para a música orquestral, para a interação de sons de instrumentos acústicos com os produzidos eletronicamente e para a interação destes com palavras, ela passa paulatinamente a integrar também em seu campo de investigação, a partir de 1958, as possibilidades de instrumentos solistas, iniciando-se com a *Sequenza I* para flauta (BENEDICTIS, 2021). Segundo Jamison T. Fritts, essa alteração de mentalidade criou uma

necessidade de estruturas melódicas simples e sustentadas, bem como uma nova abordagem do gesto musical<sup>8</sup> (*Ibidem*, p. 8). A esse respeito, sustenta ele o seguinte:

O uso de simplicidade melódica é facilmente compreendido, enquanto o do gesto musical tende a parecer vago. Berio afirma: “Para ser criativo, o gesto tem de ser capaz de destruir algo, tem de ser dialético e não pode ser privado de seu ‘teatro’, mesmo ao custo de sujar-se – como diria E. Sanguineti – na lama... Ele deve sempre conter algo do que propõe para seguir adiante”. Embora os gestos das *Folk Songs* sejam fortes o suficiente para potencialmente “destruir” o estilo estabelecido de Berio, eles funcionam para desafiar expectativas, enquanto exploram simultaneamente um novo território musical. (*Ibidem*, p. 8)

Ou seja, Fritts sugere, numa interessante inversão de perspectiva, que nas *Folk Songs* a “demolição construtiva” não é operada por Berio sobre os idiomas antigos expressos em cada canção, senão o contrário: são esses idiomas que demolem e reconstroem o estilo, a marca de Berio. Assim, não seria este a demolir, por exemplo, o tradicional idioma de um instrumento solista, para, em seguida, fecundá-lo de um novo sopro de vida, impondo-lhe novos gestos instrumentais – como ocorre em suas *Sequenze*. Ao contrário, seria o próprio Berio, já estabelecido perante um público numeroso, porém exigente (*Ibidem*, p. 7), quem se coloca em risco, ao expor-se a estilos fixados pela sedimentação de milênios, dos quais brotariam gestos profundamente fortes, o suficiente para destruir sua marca pessoal. E, diante disso, Berio lança mão de reinterpretações rítmicas e harmônicas das melodias e, em seguida, reveste-as de uma névoa instrumental que, pelos seus timbres, mas também pelos seus procedimentos milenares inteiramente recontextualizados, dão uma vida inteiramente nova – às canções e ao próprio ato composicional de Berio.

Logo, ao contrário do que poderia parecer, a lavra das *Folk Songs* não teria consistido em um recuo de Berio, mas em um avanço a mais, em um momento em que a vanguarda dos anos 1950

---

<sup>8</sup> Embora não pertença ao escopo deste trabalho, convém fornecer um breve esclarecimento acerca do gesto musical, a fim de que se compreenda a que a expressão se refere, no presente contexto. Em um capítulo inteiramente dedicado a este tema, Valéria Bonafé esclarece que a literatura técnica e científica musical refere-se a “gesto” a partir de enfoques distintos, dentre os quais os mais comuns são: o movimento corporal do intérprete sobre o instrumento, ligado a questões de técnica instrumental; o gesto como signo, ou seja, como elemento de significação, que remete a algo; e o gesto como a marca característica de determinado período, estilo ou autor (2011, p.48). Após desenvolver considerações acerca do gesto a partir de Silvio Ferraz, Berio e Brian Ferneyhough, Bonafé atribui a esse elemento as características de ser um movimento que porta energia e traz um potencial de significação, a partir do que propõe uma definição, para o contexto do pensamento dos três citados compositores, a um tempo sucinta e abrangente: o gesto como um “fluxo energético expressivo” (*Ibidem*, p.54). No trecho que segue, ficará claro que Jamison T. Fritts refere-se a gesto como marca estilística, ao passo que Berio o toma principalmente como signo a partir do qual se estrutura a obra; de fato, Bonafé expõe, num paralelo preciso, que “assim como o motivo poderia ser considerado o gérmen formal em peças de Brahms, por exemplo, também o gesto apareceria em Berio como elemento capaz de agenciar a forma musical” (*Ibidem*, p. 49).

encontrava-se madura o suficiente para se tornar o *status quo* da música de concerto. A esse respeito, Jean-Jaques Nattiez, ao analisar *Répons*, de Boulez, afirma textualmente:

Isto posto, é certo que a música dos últimos trinta e cinco ou quarenta anos reparte-se em duas grandes tendências que chamarei, em meu jargão, uma tendência poético-cêntrica<sup>9</sup> – aquela de Boulez e dos neo-serialistas que enfatizam a escritura e as estruturas compositivas – e uma tendência estético-cêntrica – aquela dos acusmáticos e da escola repetitiva americana, para qual o sonoro concebido deve corresponder ao máximo ao sonoro percebido. (NATTIEZ, 1990, p. 4)

Após afirmar que a condenação feita à música serial repousa sobre uma “utopia da comunicação” (*Ibidem*, p. 3), Nattiez prossegue e sustenta que a (auto)crítica de Boulez quanto a outra utopia – a da crença do serialismo integral na infalibilidade da ordem – fundamenta-se em considerações acerca da percepção (*Ibidem*, p. 6) e que a solução para o impasse causado pela ruptura entre o compositor e o público passaria por recuperar uma espécie de ancoramento perceptivo (*Ibidem*, p. 12). Não se trata, enfatiza o autor em mais de uma oportunidade, da negação de princípios caros à geração pós-weberiana, senão de dar a devida atenção ao fenômeno perceptivo e conciliá-lo com a coerência do sistema preconizado para cada obra; ou, usando o jargão de inspiração semiológica de Nattiez, “integrar as estratégias estéticas nas estratégias poéticas” (*Ibidem*, p. 6), em uma palavra, *criar* uma retórica.

No caso das *Folk Songs*, obra composta cerca de vinte anos antes de *Répons*, o ancoramento perceptivo é fornecido por linhas melódicas centenárias e amplamente conhecidas ou apreensíveis, que chamam a atenção do ouvinte e guiam a sua escuta. Ao mesmo tempo, sobre elas opera o compositor e imprime a sonoridade resultante de processos e estratégias compositivas intimamente ligadas ao seu próprio tempo, o século XX, mesmo quando manipulam e distorcem técnicas de escrita tão antigas quanto as próprias canções.

Não obstante a importância desse compromisso entre as estratégias poéticas e estéticas mencionado por Nattiez em seu artigo e realizado precocemente nas *Folk Songs*<sup>10</sup>, e o ponto de

<sup>9</sup> No tocante à terminologia aqui utilizada pelo autor citado, cumpre esclarecer que é tomada de empréstimo à Semiologia e refere-se aos polos do circuito de comunicação, um dos quais corresponde ao emissor, que exerce uma atividade poética – de criação da mensagem – e o outro, ao receptor, que realiza uma atividade estética – de percepção da mensagem ((NATTIEZ, 1990, pp. 1/2).

<sup>10</sup> Composta e estreada em 1964, as *Folk Songs* antecederam *Répons* em quase vinte anos, dado que esta estreou em 1981 e foi revisada e ampliada por Boulez até 1984. Ademais, segundo expõe Nattiez no já citado artigo, o pensamento crítico de Boulez acerca do serialismo integral, baseada em considerações acerca da percepção, torna-se mais consciente e consistente nos anos 1980 (*Ibidem*, pp. 5/6).

vista, acima já defendido, de que tal compromisso não implica uma capitulação de princípios nem um retorno a uma estética ou estilo anteriores, essa não parece ter sido opinião dominante no tocante à recepção das *Folk Songs*, em especial pela crítica especializada. A tal fato serão dedicadas algumas linhas mais adiante.

Antes disso, porém, convém mencionar o terceiro fator constituinte da trajetória de Berio que, conforme dito, teria contribuído para o surgimento de uma obra como as *Folk Songs*. Trata-se de seu interesse, confessado pelo próprio compositor em mais de uma oportunidade, pelas “múltiplas expressões da musicalidade humana”, que o levou a retornar repetidas vezes a vários repertórios de tradição oral, bem como a explorar o patrimônio da música ocidental (BENEDICTIS, 2021). Tal interesse, ademais, une-se a um ideal de unificação das várias dimensões e tradições de sucessivas civilizações musicais (*Ibidem*), um “sonho utópico” que todavia não poderia ser realizado (FRITTS, 2010, p. 4).

Retornando, agora, à questão acima ventilada, acerca da recepção da obra pela crítica especializada, é sugestivo acerca da qualidade dessa recepção o fato de que a literatura técnica a seu respeito é realmente muito escassa. A esse propósito, comenta Fritts que

A literatura atual destinada à discussão formal das *Folk Songs* carece de precisão e profundidade. Quando mencionado, o ciclo é em geral criticado como um empreendimento trivial destinado a uma audiência francamente vulgar. Embora nenhum autor o tenha afirmado com tamanha ousadia, uma pesquisa da literatura proporciona um consenso a seu respeito de que seria pouco mais que *kitsch*. Tal noção é ainda enfatizada pela quase ausência de consideração de que o ciclo pôde dispor. (*Ibidem*, p. 4)

A presente pesquisa, levada a efeito cerca de dez anos após a de Fritts, não autoriza a que se veicule opinião tão ácida, muito embora confirme algumas das impressões acima relatadas. De fato, a cuidadosa revisão bibliográfica ora realizada obteve parcos resultados, em que pese a multiplicidade de bases de dados acessada.

A título de exemplo, encontraram-se tão-somente duas dissertações de mestrado especificamente sobre as *Folk Songs*: a – já citada – de autoria de Jamison T. Fritts, cuja abordagem analítica musical é superficial, visto ser voltada para questões relativas à apropriação de material idiomático na obra; e outra, de autoria de Carrie Cleaver, intitulada “*An Analysis of Folk Songs by Luciano Berio*” e defendida na Universidade da Califórnia em Santa Cruz, da qual não se obteve

acesso por questões de direitos de autor. Ressalte-se, porém, que a dita dissertação é citada, apenas de passagem por Fritts em seu trabalho, também por ocasião da revisão bibliográfica, e não mereceu uma menção honrosa.

Além desses trabalhos de maior fôlego, encontraram-se pequenos artigos sobre um ou outro movimento da obra ou sobre aspectos particulares do ciclo, como os dois de autoria de Carolina Noguera Palau e Marie Delcambre-Monpoël, que serão oportunamente citados. Por fim, dedicam-se à peça capítulos relativamente curtos de livros de maior vulto, como os de autoria de David Osmond-Smith, Thomas Gartmann e Ivanka Stoianova.

Todos esses trabalhos foram importantíssimos para o enriquecimento do pensamento expresso nestas páginas, mas nenhum deles se propõe a uma análise aprofundada da estrutura, instrumentação e processos composicionais empregados em cada canção do ciclo, precisamente o objetivo deste trabalho.

## – CAPÍTULO 3 –

Análise das três primeiras canções das *Folk Songs*

CAPÍTULO 3 – Análise das três primeiras canções das *Folk Songs*:

“Trata-se de uma antologia de onze canções folclóricas de várias origens (Estados Unidos, Armênia, França, Sicília, Sardenha etc.), escolhidas a partir de discos velhos, antologias impressas ou ouvidas a músicos populares ou amigos que as cantavam. Eu conferi às canções uma nova interpretação rítmica e harmônica: em certo sentido, eu as recompus. A parte instrumental possui uma função importante: é destinada a ressaltar e comentar as raízes expressivas ou culturais de cada canção. Tais raízes referem-se não apenas às origens étnicas das canções, mas também à história dos usos autênticos que delas se fez.” (BERIO, 2019)

A relação de Berio com música folclórica é, segundo ele mesmo, antiga, remontando à sua infância (FRITTS, 2010, p. 3). Pode-se dizer, ademais, que abrange não somente o folclore, como também as mais diversas práticas de cunho popular, como as músicas urbanas surgidas na transição do século XIX para ao XX, como o jazz, e mesmo o rock (BERIO, 1971). E vai ainda além, para incluir cantores de rua e comerciantes de feiras livres (DELCAMBRE-MONPOËL, 2001, p. 92), com seus pregões altivos e permeados de infinitas sutilezas rítmicas e de afinação. Nesse particular, Delcambre-Monpoël, citando Stoïanova, sustenta que Berio é atraído pelas canções populares por considerá-las uma espécie de anamorfose da língua falada, que contém uma “variedade desconcertante” de possibilidades vocais (*Ibidem*, p. 93).

Embora a apropriação de material proveniente de práticas musicais de tradição oral fosse algo antigo e recorrente, inclusive no contexto da obra de Berio, em *Folk Songs* ela se torna mais transparente (FRITTS, 2010, p. 2), na medida em que se abandona o intrincado abstracionismo de obras anteriores e se permite o afloramento desse material à superfície do tecido musical. Todavia, não é a primeira vez em que o compositor se permite esse grau de empatia, por assim dizer, com esse tipo de elementos originais.

Na verdade, as próprias *Folk Songs* remetem a uma obra anterior, da juventude do compositor, as *Tre canzoni popolari* para voz e piano, datadas de 1947, quando ele se encontrava no segundo ano do Conservatório Giuseppe Verdi, em Milão. Posteriormente, em 1952, acrescentou-se uma quarta canção ao conjunto que, assim, passou a intitular-se *Quattro canzoni popolari* (PALAU, 2010, p. 3). Entre essas canções encontram-se duas que, em 1964, passariam a

integrar o ciclo de onze canções das *Folk Songs*, *La donna ideale* e *Ballo*, ambas compostas, porém, pelo próprio Berio, sobre textos anônimos da Sicília e de Gênova (BERIO, 2019). Em seu conjunto, as canções representam práticas populares ou folclóricas provenientes de Estados Unidos da América, Armênia, França, Sicília, Itália, Sardenha e Azerbaijão (*Ibidem*).

Composta em 1964, a obra arranja as onze canções para grupo de câmara, formado por mezzo soprano e sete instrumentos – flauta (ou flautim), clarineta, viola, violoncelo, harpa e dois percussionistas – conjunto eclético que reflete a tentativa de Berio de expressar a origem folclórica das canções, ao mesmo tempo que busca ampliar a paleta de timbres à disposição (FRITTS, 2010, p. 26). Já em 1973, o próprio compositor revisou a obra, adaptando-a para mezzo soprano e orquestra (PALAU, *Op. cit.*, p. 3). As canções e suas respectivas origens são enumeradas adiante, na ordem de sua aparição no ciclo:

1. *Black is the colour...*, Estados Unidos da América;
2. *I wonder as I wander...*, Estados Unidos da América;
3. *Loosin Yelav...*, Armênia;
4. *Rossignolet du bois*, França;
5. *La feminisca*, Sicília;
6. *La dona ideale*, Itália;
7. *Ballo*, Itália;
8. *Motettu de tristura*, Sardenha;
9. *Malurous qu'o uno fенно*, Auvergne (França);
10. *Lo fiolaire*, Auvergne (França); e
11. *Azerbaijan love song*, Azerbaijão.

Fritts propõe a divisão das onze canções em três categorias, de acordo com a sua fonte: as *apropriações originárias* seriam aquelas colhidas diretamente do *corpus* folclórico ao qual pertencem, inalteradas por anteriores intervenções de compositores de formação erudita ou acadêmica; as *apropriações secundárias*, tomadas já a partir de arranjos feitos anteriormente por compositores; e *composições originais*, compostas pelo próprio Berio, embora em estilos folclóricos específicos. À primeira categoria pertencem *Loosin Yelav...*, *Rossignolet du bois*, *La feminisca*, *Motettu de tristura* e *Azerbaijan love song*. À segunda, *Black is the colour...*, *I wonder as I wander...* (ambas reelaboradas por John Jacob Niles), *Malurous qu'o uno fенно* e *Lo fiolaire*

(as duas constantes do volume *Chants d'Auvergne*, de Joseph Canteloube). Por fim, compostas por Berio, conforme já exposto, e portanto pertencentes à terceira categoria são *La dona ideale* e *Ballo* (2010, pp. 20-21).

Conforme exposto, o presente trabalho abrangerá apenas a análise das três primeiras canções que compõem o ciclo, *Black is the colour, I wonder as I Wander* e *Loosin Yelav*.

– 3.1 –

*Black is the colour...*

### 3.1. *Black is the colour...*

Trata-se de canção estrófica com três repetições, executada por efetivo instrumental composto de voz, viola, violoncelo e harpa. Na partitura de *Folk Songs*, ela é atribuída ao cancioneiro popular estadunidense, já que, supostamente, teria sido descoberta na região dos montes Apalaches nos anos 1930. Há, todavia, quem reclame sua origem como celta, proveniente da Escócia, onde teria surgido, fazendo referência na verdade ao Rio Clyde, que corta Glasgow e seria o verdadeiro objeto do amor enaltecido na canção<sup>11</sup>.

Com efeito, a canção foi incluída tanto no repertório de músicos norte-americanos, como Nina Simone e Joan Baez, quanto no de outros identificados com a cultura celta, como os grupos de música pop Gaelic Storm, The Corrs e Celtic Woman. De um ou de outro jeito, a versão de Berio apresenta maior familiaridade com os contornos melódicos das canções norte-americanas, o que de certa forma legitima a anotação constante da partitura, que atribui sua origem aos Estados Unidos. Ademais, considerando-se que as *Folk Songs* derivam, entre tantas outras obras, da longeva parceria artística entre Berio e Cathy Berberian, e que esta era uma norte-americana que desde pequena revelou grande interesse por música popular<sup>12</sup>, é natural que o compositor tenha estado mais próximo da canção que circulava no meio tradicional estadunidense.

A letra utilizada por Berio é apenas uma das muitas versões existentes para a canção e não coincide integralmente com nenhuma das versões populares pesquisadas. É formada por duas estrofes metricamente iguais, sendo que a primeira estrofe é repetida após a segunda, totalizando três repetições, em uma estrutura semântica A-B-A. Musicalmente, as três repetições são identicamente enunciadas pela voz, observando-se diferenças na harpa e na viola. Berio lança mão

---

<sup>11</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Black\\_Is\\_the\\_Color\\_\(of\\_My\\_True\\_Love%27s\\_Hair\)#cite\\_note-1](https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Is_the_Color_(of_My_True_Love%27s_Hair)#cite_note-1). O aprofundamento da pesquisa acerca das origens da canção escapam ao escopo do presente trabalho, daí tomar-se como satisfatória a referência ao verbete do Wikipedia a seu respeito. Ressalte-se, todavia, que, em tal referência cita-se o musicólogo Alan Lomax como um dos avalistas da tese de origem escocesa da canção, que, segundo ele, encontraria em sua versão estadunidense uma reconstrução do material escocês original. Tal tese parece corroborada, ademais, pela grande diferença existente entre as versões elaboradas segundo uma suposta tradição norte-americana, de um lado, e aquelas que seguiriam uma tradição celta, de outro. O fato é que a canção aproveitada por Berio adota o perfil melódico seguido pelas canções de caráter mais estadunidense, o que legitima a indicação de origem constante da partitura. Por fim, cabe ressaltar que, no mesmo verbete do Wikipedia, enumeram-se nada menos que cem gravações disponíveis da canção, incluindo algumas das *Folk Songs* de Berio que, todavia, estão longe de formar a maioria do catálogo. Muitas dessas gravações encontram-se disponíveis na Internet, sendo que a mais antiga delas, de cunho verdadeiramente musicológico, data de 1937 e não se encontra relacionada no dito verbete. Está disponível para audição em “*The Lomax Kentucky Recordings*”, da biblioteca do Congresso dos EUA, endereço: <https://lomaxky.omeka.net/items/show/1080>.

<sup>12</sup> <http://cathyberberian.com/biography/>; <http://www.swaanprodukties.nl/web/index.php?p=3&project=35>.

de reduzido efetivo instrumental para seu arranjo de *Black is the colour...*: voz, harpa, viola e violoncelo.

Adiante, passar-se-á a uma análise da música, separada por instrumento.

**Voz:** Berio reescreveu a linha de canto, de forma lhe imprimir um caráter rítmico irregular: os inícios e finais de motivos, alíneas e frases tendem a cair fora das cabeças de tempo, encobrindo a pulsação e tornando mais fluido o tempo. Ou, alternativamente, talvez se pudesse supor que Berio a tenha propriamente escrito pela primeira vez, na tentativa de fixar a fluidez do canto popular, cujo tempo *rubato* varia ao sabor da vontade e do humor do intérprete, do que dão testemunho as diferentes gravações disponíveis dessa mesma canção, muitas vezes pelo mesmo artista<sup>13</sup> e ainda assim tão diferentes<sup>14</sup>. Nesse mesmo sentido, Carolina Palau sustenta que a escrita de Berio “enfatiza um sentido livre de interpretação” (2010, p. 6).

Outra modificação em relação ao sem-número de gravações disponíveis dá-se ao final da frase melódica da estrofe. Em todas as gravações populares encontradas e acima citadas, o último compasso termina na nota Sol4<sup>15</sup>, com uma bordadura sobre o Fá4. Berio altera a nota final da melodia para a nota Si4 bemol, iniciando o compasso em Sol, passando por Lá e repousando em Si. A alteração, embora não implique necessariamente alteração do perfil harmônico da melodia, é de fato acompanhada por outra opção de Berio para a harmonia, que a cadencia de forma suspensiva no segundo grau do modo, isto é, Mi Diminuto. Ao assim fazer, termina a melodia no sexto grau menor, Si bemol, intensificando a coloração do modo Eólio e aumentando a tensão dessa

<sup>13</sup> Apenas a título de exemplo, tomem-se as seguintes gravações: por Joan Baez: <https://www.youtube.com/watch?v=edOiC5iTXmo> (1959); <https://www.youtube.com/watch?v=Ic7vQGrtOjc> (1962); por Nina Simone: <https://www.youtube.com/watch?v=aneDpn5QNY0> (1959); <https://www.youtube.com/watch?v=NWmCbEbMmeU> (circa 1969); por Gaelic Storm: <https://www.youtube.com/watch?v=2mRRPQLKKtM> (2001).

<sup>14</sup> Essa suposição de que Berio teria sido o primeiro a fixar a melodia em notação musical consiste unicamente em uma colocação de cunho poético, em que se opõem a liberdade interpretativa observada na música popular e a precisão de escrita e execução da música erudita. Importa observar, todavia, que com efeito existe disponível na Internet uma partitura de *Black Is The Colour* de autoria de John Jacob Niles, compositor e folclorista estadunidense, cujo direito autoral sobre o arranjo data já de 1936. Tal partitura encontra-se disponível para compra no sítio eletrônico Sheet Music Plus (<https://www.sheetmusicplus.com/title/black-is-the-color-of-my-true-love-s-hair-sheet-music/3152779?id=112905>, acesso em 21 set. 2020), a partir de link na página oficial de Niles (<http://john-jacob-niles.com>, acesso em 21 set. 2020).

<sup>15</sup> O presente trabalho adota a *Scientific Pitch Notation*, definida pela *Acoustic Society of America* (1939), para a numeração de oitavas.

suspensão, por ser essa a nota que forma o Trítono com a fundamental do acorde em que se dá a cadência<sup>16</sup>.

As opções melódicas e harmônicas para a canção, segundo acima descritas, podem ser comparadas pelas duas figuras abaixo:

Figura 1: Melodia e harmonia de *Black is the colour...*, anotadas por este autor a partir da escuta de inúmeras gravações de artistas de música popular disponíveis na internet e de cotejo com a já referida partitura de John Jacob Niles.

Figura 2: Melodia e harmonia de *Black is the colour...*, adaptada por Berio.

A armadura de clave com o Si bemol sugere uma coleção de alturas cuja nota inicial repousaria sobre o Fá ou o Ré. De fato, e conforme antecipado no parágrafo acima, o jogo melódico indica tratar-se de um Ré Eólio, dado que o Si bemol da armadura de clave torna menor o sexto grau da escala.

Figura 3: Escala de Ré Eólio, em que se encontra escrita *Black is the colour...*, nas *Folk Songs*.

Antes da entrada do canto, a viola traça uma linha sinuosa que parte de um acorde de Ré sem a terça, polariza-se em Lá e repousa novamente sobre o acorde de Ré sem a terça, agora invertido. Preparado, portanto, o campo harmônico, principia o canto no Ré4 e seu movimento

<sup>16</sup> A versão de Niles para a canção, como dito fixada em partitura, demonstra que também ele opta, como Berio, por terminar a frase melódica sobre o sexto grau menor da escala. Todavia, diferentemente de Berio, ele não tensiona esse final cadenciando-o sobre o acorde diminuto do segundo grau; ao contrário, acompanha o que acabou por se estabelecer como tradição popular e cadencia sobre o acorde menor do quarto grau, conforme a figura 1 acima.

parte, em saltos de Terça ascendente, para o Lá4. O movimento melódico concentra-se nesses dois polos, Ré e Lá, *finalis* e *confinalis* do modo, em torno dos quais ondula, normalmente em graus conjuntos. Também nessas notas ocorrem os pontos mais baixo e culminante da melodia: o primeiro, ocorre no Lá3, no final do terceiro compasso (vide figura 2, acima); o segundo, no Ré5, no primeiro tempo do sétimo compasso.

Tomada individualmente, a melodia sugere uma harmonia modal, segundo a análise que consta, também, da figura 2. Todavia, as relações harmônicas introduzidas pela harpa e pela viola revelam um modalismo expandido, com o acréscimo de notas e harmonias a princípio estranhas ao modo Eólio. Conforme será adiante explicitado, a harmonia que seria a mais típica para a linha melódica é apenas sutilmente insinuada e, ao mesmo tempo, enriquecida pelos instrumentos que a acompanham: a harpa, por meio de notas que, a princípio, revelam-se como nada mais que um movimento descendente por graus conjuntos; e a viola, de forma ainda mais misteriosa, que se limita a manter um *ostinato* pelo qual entrega à escuta tão-somente um vago campo harmônico centrado em Ré.

**Viola:** A primeira referência evocada pela viola, tal qual escrita na partitura, é à rabeca e à sua execução rústica. Com efeito, tal elemento é chamado à memória, antes mesmo da escrita instrumental, pela instrução “*like a wistful dance fiddler*”, “como um melancólico rabequeiro de dança”. Sugere-se, assim, a busca de um som arcaico, o que é confirmado pela indicação *alla corda*, segundo a qual deve-se aplicar pressão do arco sobre a corda, o que gera um som profundo (PALAU, 2010, p. 4). As cordas duplas, com um pedal em corda solta, e a escrita proporcional, em vez de em compasso binário composto, também indicam a apropriação, por Berio, da idiossincrasia estilística de uma dança medieval campesina, tradicionalmente executada à rabeca com caráter improvisatório, para uma escrita precisa e estruturadora da canção (*Ibidem*, p. 4).

Considerando-se, porém, a possível origem celta da canção, pode-se ir além e considerar que a viola, ao emular o verdadeiro caráter folclórico da peça, utilizaria o *ostinato* para fazer as vezes de uma gaita de fole, expressando também um modalismo expandido executado com cordas duplas. Ademais, pode-se inferir uma vaga referência ao violão de Joan Baez que, ao acompanhar

essa mesma canção, paira algo solto sobre o canto, efeito este que seria radicalmente exagerado por Berio, conforme adiante descrito<sup>17</sup>.

A viola soa em duas situações distintas: ora sola, nas pausas da voz, ora a acompanha, momento este em que sempre é executada com surdina. Esta faz com que a viola soe espectral por trás dos eventos alçados à condição de principais, isto é, canto e seu acompanhamento à harpa, fornecendo uma atmosfera de certa intimidade, como se voz e harpa – que cantam um arrebatado amor romântico – fossem eventos que têm lugar na protegida penumbra de um quarto, ao passo que a viola fosse apenas o eco do burburinho de um mundo que, embora tranquilo e acolhedor, acontecesse apenas lá fora. E é a própria existência do mundo que, ao se deixar afastar, possibilita a tão humana experiência da intimidade. Embora o expresse de forma distinta, Jamison T. Fritts chega a conclusão semelhante, ao afirmar que a viola fornece um acompanhamento onírico que envolve o canto (2010, p. 25).

♩ = ca. 72  
like a wishful "country dance fiddler"  
Viola      *mf, sempre alla corda*  
Luciano Berio

Figura 4: Primeiro solo de viola, na abertura de *Black is the colour...*

A parte da viola é notada quase que inteiramente em escrita proporcional, mesmo nos momentos em que acompanha voz e harpa, estas notadas em escrita métrica; apenas adota a divisão em compassos ao fim da peça, quando entoa seu último solo. Esse contraste de notação entre viola, de um lado, e voz e harpa, de outro, essa convivência simultânea de escritas proporcional e métrica, realça a fluidez do tempo, visto que a viola desliza constantemente sobre o canto e não coincide com o pulso deste, que por sua vez já resta disfarçado pela escrita de Berio.

Há, ainda, dois expedientes utilizados pelo compositor que exageram ainda mais esse deslizar da viola sobre os demais eventos musicais. Primeiramente, quando entra o canto, a viola passa a executar uma espécie de longo *ostinato*, que é notado somente uma vez, para em seguida

<sup>17</sup> A esse respeito, tanto Jürg Stenzl (2001, p. 5) quanto Jamison T. Fritts (2010, p. 9) consideram que seria improvável que um homem de elevada sensibilidade musical e interessado na música de outras culturas como Berio ignorasse o ambiente cultural influenciado pelo folk revival e pelo movimento Flower Power que se espalhava pelos Estados Unidos, inclusive pela Califórnia, onde Berio se estabeleceu, durante os anos 1960.

ser repetido “*sino al segno*”, posicionado este pouco antes da cadência final do canto. É dizer, a viola interromperá a execução do *ostinado*, independentemente de ter completado inteiramente seu novo ciclo, deixando apenas a ressonância de suas últimas notas como acompanhamento para o término da estrofe pela voz.

$J = \text{ca. 72}$   
like a wistful "country dance fiddler"

Viola  $mf$ , *sempre alla corda*

$J = 72$   
indipendente dal canto

Viola *rall.*  $\boxed{1}$  *con sord.*  $\boxed{2}$  *black black black*  $\boxed{4}$  *is the*  
*sempre ppp e alla punta*

Voce  $J = 54$   
*col-our of my true love's hair*  $\boxed{3}$  *his lips*  $\boxed{3}$  *are something ro- sy fair*  $\boxed{3}$  *the*

Arpa *pp lascia vibrare sempre*

(c.s.)

Viola

Voce *col-our of my true love's hair*  $\boxed{3}$  *his lips*  $\boxed{3}$  *are something ro- sy fair*  $\boxed{3}$  *the*

Arpa  $\boxed{3}$

(c.s.) *segue sino al segno -*

Viola

Voce *sweet - est*  $\boxed{3}$  *smile*  $\boxed{3}$  *and the* *kind - - est*  $\boxed{3}$  *hands*  $\boxed{3}$  *I*

Arpa



Figura 5: Abertura e primeira estrofe de *Black is the colour...*, em sua instrumentação completa.

Em segundo lugar, há uma clara indicação de agógica, através de marcação de duração de semínima no início de cada seção da viola, ora mais rápido, ora mais lento, mas sempre diferente da determinação de duração da semínima para o canto e harpa, que é sempre 54 batidas por minuto. Assim, no início da peça, no primeiro solo da viola, a semínima vale “cerca de” 72 (a imprecisão é expressa na indicação de andamento na partitura). Quando entram canto e harpa, a indicação para a viola passa a ser precisamente de 72 batidas por minuto, ladeada ainda pela instrução “*independente dal canto*”, mantendo-se a marcação metronômica para o resto do ensemble em semínima a 54. No segundo solo da viola, a semínima passa a valer cerca de 90 e, com a nova entrada do canto, passa a valer 94, uma vez mais com a indicação “*independente dal canto*”. No terceiro solo, a semínima voltará a 72; com a terceira e última entrada do canto, passará a 92, prescrevendo, desta vez, que a segunda execução do ostinato deverá observar um *rallentando poco a poco* até 54. Ao fim da peça, quando passa à escrita métrica, a viola volta à semínima a 92.

Recorda-se, então, a soma de expedientes que fazem com que a viola pare em um plano diferente daquele em que se desenrolam canto e seu acompanhamento mais direto à harpa: surdina, escrita proporcional, *ostinato* “*independente dal canto*” e variação agógica. Tudo isso, como dito acima, contribui para tornar o canto um evento próximo e íntimo do ouvinte, à frente de outro, mais distante e que apresenta uma vida própria. Todavia, há ainda a harmonia da parte executada pela viola, que a um só tempo reconfonta e causa estranheza, assenta e eleva tanto a escuta quanto – pode-se dizer – a experiência amorosa narrada.

De fato, a harmonia da viola nada mais faz que confirmar que a peça se encontra em ré. Claro, a armadura de clave e a melodia indicam, conforme anteriormente exposto, o modo de Ré

Eólio. A viola confirma-o, mas também o expande, introduzindo-lhe notas estranhas, especificamente Sol sustenido e Si natural, que aparecem somente nos solos, os quais basicamente polarizam alternadamente Ré e Lá, mais uma vez, *finalis* e *confinalis* do modo. Nesse contexto, Sol sustenido e Si natural contribuem para polarizar o Lá, por meio de seu quinto ou sétimo graus, todavia apenas sugeridos. É nos solos, executados sem surdina e em total evidência, que o modalismo se expande, mas confina-se claramente em um modo centrado em Ré, cuja *cofinalis* será, portanto, Lá.

Mas há um detalhe: Berio usa de certa parcimônia com a nota Sol. Com efeito, no primeiro solo, a nota surge somente duas vezes: primeiramente, um Sol3 executado juntamente com um Ré4 e, uma segunda vez, Sol4 sustenido, executado concomitantemente com o Lá que ajudará a polarizar. No segundo, é executado três vezes: a partir de uma diáde Lá3-Ré4, o Sol3 bequadro é executado, com o Ré4 em retardo; logo em seguida, atacam-se Lá3 e Sol4 sustenido; seguidas, por fim, estas por um novo Lá3-Ré4, com aquele deslizando para o Sol3 bequadro. No terceiro solo contam-se novamente três notas Sol: ele abre com um Sol4 bequadro-Lá4 e, ao fim, em um Lá3-Sol4 sustenido, este é mantido e aquele cai para o Sol3 bequadro, promovendo-se dois choques de segunda menor consecutivos, que repousarão por fim em um Lá menor sem a quinta. Por fim, no último solo, são cinco aparições da nota Sol: no antepenúltimo compasso, há uma célula em que Sol4 sustenido e Lá3 revezam-se, cada um por três vezes, a soar juntamente com o Ré4; no penúltimo compasso, Sol3 sustenido soará juntamente com Ré4; por fim, Sol3 soará em harmônico no violoncelo, no acorde final da peça – trata-se do solo ao fim do qual a nota aparecerá mais vezes, como que a demonstrar o deslocamento do campo harmônico de Ré para Sol. A figura abaixo expõe o acima descrito, destacando as notas Sol com círculos:

$\text{♩} = \text{ca. 72}$   
like a wishful "country dance fiddler"

Luciano Berio

Viola

*mf, sempre alla corda*

Figura 6: Os quatro solos de viola de *Black is the colour...*, com as notas Sol marcadas por setas.

Tudo isso acontece rápido demais, para que se delineiem funções harmônicas perante a audição. Trata-se, antes, de se dar uma cor a mais à harmonia do modo Eólio centrado em Ré. Mas a última aparição da nota Sol, a quinta do último solo, terá um caráter inteiramente diferente. Será atacada no acorde final da peça, na parte fraca do último tempo, prolongando-se até o primeiro tempo de último compasso. Acima dela, soarão Si3 bemol-Ré4.

Abaixo, a primeira entrada do violoncelo, apenas como uma forma de ressonância da viola, executando, três compassos antes do acorde final da peça, as mesmas notas que a viola, isto é, Ré4-Lá4, em harmônico:



Figura 7: Primeira entrada do violoncelo, como ressonador da viola.

Mas, em sua aparição final, o violoncelo subverterá o seu papel de ressonador e oferecerá um colorido novo à harmonia até então reinante, abrindo-lhe um novo caminho a seguir: enquanto soam, como visto, os derradeiros Si bemol-Ré na viola, o violoncelo atacará, em harmônicos, Sol3-Ré4, caracterizando o acorde perfeito de Sol menor em posição fundamental fechada. Assim, a um só tempo, realiza-se algo que se poderia chamar de semicadência plagal, em que a harmonia ficará suspensa no quarto grau do modo, e prepara-se o campo harmônico para a sonoridade da próxima canção.

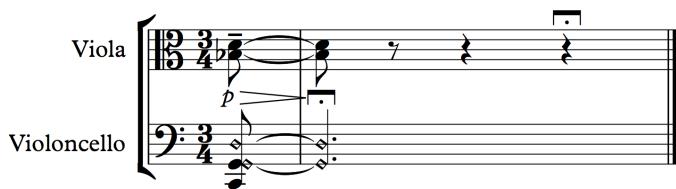


Figura 8: Acorde de Sol menor, formado a partir da nota Sol em harmônico produzido pelo violoncelo.

Antes de chegar a tal ponto, porém, a viola não apenas sola ao longo da peça, mas também executa um *ostinato* em acompanhamento ao canto, elemento que também se revela importante do ponto de vista harmônico. Cada uma das três estrofes é acompanhada por um *ostinato* próprio, mas todos eles são executados em cordas duplas, sendo formados por pares de notas executadas segundo a intrincada rítmica de Berio.

Ora, conforme expõe Stravinsky, o *ostinato* possui uma função estática, seria, em suas palavras, uma espécie de “antidesenvolvimento” (STRAVINSKI; CRAFT, 2010, p. 20). No caso de *Black is the colour...*, o *ostinato* parece exercer duas funções de caráter harmônico. Uma é estática, em concordância com a concepção de Stravinsky, e consiste em jogar âncora na *finalis*, nesse centro harmônico em que é erigida a nota Ré. Tanto é assim, que a nota Ré4 aparece em quase todos os pares de notas dos três *ostinatos*. De fato, no *ostinato* da primeira estrofe, formado por vinte e seis pares de notas, o Ré apenas se ausenta do último, formado por Dó4-Mi4; no da segunda, formado por vinte e sete pares de notas, três não contam com o Ré4, formados pelas notas

Lá3-Mi4, Si3 bemol-Mi4 e Dó4-Mi4, respectivamente; e por fim, dos 21 pares de notas do *ostinato* da última estrofe, apenas três não trazem a nota em questão, mas sim os pares Si3 bemol-Fá4, e Dó4-Mi4 por duas vezes. Essa repetição da nota Ré, ademais, reforça a impressão de referência à gaita de fole, por se criar um pedal que se mantém ao longo dos diversos desdobramentos da peça (vide a figura 9, abaixo, em que os pares de nota que não contêm a nota Ré encontram-se envolvidos por círculos).

Por outro lado, a cada par de notas, o Ré faz-se acompanhar de notas retiradas da escala heptatônica que forma o modo Ré Eólio. A cada vez é uma que soa a seu lado, sem preocupação funcional, mas apenas de colorido, enriquecendo a harmonia modal que se delineia, sutilmente, no canto e na harpa. Assim, o *ostinato*, executado com surdina e em um plano mais etéreo, não apenas reafirma o campo harmônico do Ré Eólio, como o colore, como se de uma embarcação por demais grande jogassem ao mar apenas uma diminuta âncora; esta continua logo abaixo, mas não necessariamente no mesmo lugar.

Todavia, de todas as notas da escala, uma permanece invariavelmente ausente de todos os *ostinatos*, em uma falta significativa que realça sobremaneira a importância de dado evento observado nos solos: a nota Sol nunca é executada nos *ostinatos*, como se Berio, por meio do silêncio de um dado ponto da escala, para lá apontasse, preparando uma surpreendente polarização por vir.

Viola

$\text{♩} = 72$   
indipendente dal canto

*sempre ppp e alla punta*

$\text{♩} = 94$   
indipendente dal canto

*sempre pp e alla punta*



Figura 9: Os três *ostinatos* de *Black is the colour...*, cada um acompanhando, respectivamente, a 1<sup>a</sup>, a 2<sup>a</sup>, e a 3<sup>a</sup> estrofe da canção.

Ainda outra observação sobre os *ostinatos*: o terceiro deles é o único que inclui pausas em sua escrita, duas pausas de semínima com fermata, e uma pausa de colcheia, conforme se pode ver na figura 9 acima. Embora isso seja difícil de se admitir em um texto analítico, as pausas, além de serem constitutivas do *ostinato*, não parecem exercer uma função estrutural em relação às demais partes da partitura, visto que, em função das escritas proporcional da viola e métrica das demais partes, da diferença de pulsação entre viola, de um lado, e canto e harpa, de outro, e do *rallentando* a ser executado na repetição do *ostinato*, é de se esperar que nem sempre as pausas ocorram nos mesmos lugares, em relação ao canto e à harpa.

Por fim, no último solo da viola, o violoncelo fornece-lhe, conforme já foi adiantado, uma espécie de prolongamento de ressonância (vide a figura 6 acima, à pp. 48/49). Ao fim da última estrofe, quando o canto ainda sustenta sua última nota, a viola, agora já sem surdina, emoldura o fechamento do canto e a última nota da harpa. Passa, em seguida, a um solo mais longo, formado por duas seções separadas por uma pausa longa, que dura uma colcheia e duas semínimas, a última com fermata. A seção final encerra-se com outra pausa de igual duração.

Pois bem, estas pausas são o espaço não para o silêncio, mas para que soe o violoncelo em harmônicos. Na primeira vez, ele toca as notas Ré4-Lá4, as mesmas da viola. Ambos os instrumentos atacam as notas ao mesmo tempo, mas, enquanto silencia-se a viola, o violoncelo prossegue sustentando os harmônicos que, com seu timbre característico, funciona exatamente como uma ressonância da primeira. Os harmônicos soarão até que entre novamente a viola, para prosseguir com o solo.

A última participação do violoncelo será realizada nos mesmos moldes que a anterior, mas, enquanto a viola encerra a peça com as notas Si3 bemol-Ré4, aquele tocará os harmônicos Sol3-Ré4. Logo, no lugar de dobrá-la com exatidão como ocorreu antes, acrescentará, na forma de um harmônico, a fundamental do acorde de Sol menor, encerrando a peça, surpreendentemente, numa

já referida semicadência plagal que suspenderá a harmonia ao fim da canção e introduzirá, de pronto, o campo harmônico da canção subsequente.

**Harpa:** A harpa é, propriamente, o instrumento de acompanhamento do canto, pois circunscreve sua atuação à duração deste. Todavia, em vez de fornecer apoio harmônico explícito à harmonia sugerida pela linha de canto, realiza, nas duas primeiras estrofes, um movimento descendente contínuo por graus conjuntos. Assim, ao iniciar-se o canto na nota Ré4, a harpa entra no harmônico Ré5 e, ao longo dessa estrofe, seguirá descendo, sempre em harmônicos, até Mi3. O movimento é retomado daí na segunda estrofe, iniciando-se em Ré3, seguindo até Sol2, sempre em harmônicos e, a partir daí, abandona-se a execução em harmônicos e passam a soar as notas naturais, voltando-se para o Fá3 e prosseguindo a descida até o Mi2, no fim da estrofe.

Figura 10: Harpa, nas duas primeiras estrofes de *Black is the colour...*

Nas duas primeiras estrofes, portanto, é por meio desse expediente tão simples, um movimento descendente por graus conjuntos, que a harpa enriquecerá a harmonia implícita no canto, nunca a negando, mas tampouco a confirmando inteiramente. Trata-se, por assim dizer, de um movimento descendente que se desenvolve transversalmente, obliquamente à harmonia que gira em torno de Ré Eólio. Ou, em uma palavra, recorre Berio ao velho contraponto, programando uma voz para realizar um movimento descendente que atravessará o registro do canto, o que gera uma espécie de movimento oblíquo. Resulta, ademais, em notas estranhas à harmonia, como notas de passagens, antecipações e ambiguidades que enriquecem o campo harmônico, conforme se pode depreender da figura abaixo:

musical score for 'Ave Maria' showing four staves: Harp, Alto Solo, Hp., and A. Solo. The score highlights various harmonic features with annotations in Portuguese:

- Harp:** 'notas de passagem' (passing notes) circled in the first measure, with a bracket labeled '3' below them. '7a de Am (v)' (V7 in Am) circled in the second measure, with a bracket labeled '3' below it. 'nota de passagem que gera ambiguidade harmônica' (passing note that creates harmonic ambiguity) circled in the fourth measure.
- Alto Solo:** Measures 1, 5, and 6 are labeled 'i'. Measure 7 is labeled 'v' with a circled '7' above it.
- Hp. (Double Bass):** Measures 1, 5, and 6 are labeled 'i'. Measure 7 is labeled 'v' with a circled '7' above it. 'antecipação' (anticipation) is circled in the second measure, with a bracket labeled '3' below it. 'antecipação passagem' (anticipation passing note) is circled in the third measure, with a bracket labeled '3' below it. 'antecipação' is circled in the fourth measure.
- A. Solo:** Measures 1, 5, and 6 are labeled 'i'. Measure 7 is labeled 'iv' and 'ii<sup>5</sup>'.

Figura 11: O movimento descendente da harpa, com simplificação da parte do canto, na primeira estrofe de *Black is the colour...*

Figura 12: Voz e harpa, nas duas primeiras estrofes de *Black is the colour...*, com cifragem.

Esse movimento descendente em graus conjuntos guarda certa semelhança com o *Orpheus*, de Stravinsky, em cuja abertura pode-se observar movimento similar da harpa. Com efeito, para além da similaridade de movimento, executado, é claro, em um contexto inteiramente distinto, pode-se traçar um paralelo retórico entre as duas harpas. Em Stravinsky, o movimento descendente da harpa é, a princípio, vacilante: parte de Mi4 e desce até Mi3, retorna, arrisca-se até Fá3, retorna

novamente, e assim hesita até o oitavo compasso; partir do nono, segue seu passo até os registros mais graves, sempre vacilante, olhando para trás vez ou outra, até finalmente atingir Lá2.

**Lento sostenuto**  $\text{J} = 69$   
marc.

Figura 13: Parte da harpa, na abertura de *Orpheus*, de Stravinsky.

A alusão, aqui, não poderia ser mais clara e refere-se ao mito de Orfeu, retratado no ballet, que desce hesitante ao reino dos mortos, a fim de pedir a Hades e Perséfone que permitissem o retorno de sua amada Eurídice ao mundo superior. Filho de Apolo e da musa Calíope, o herói havia sido presenteado pelo pai com uma lira, instrumento que dominava e com o qual encantava todos os seres vivos e mesmo inanimados. É o amor que o leva a enfrentar a terrível viagem de descida ao Hades, ao qual vai munido apenas de sua lira; e é o amor o tema da canção de abertura das *Folk Songs*.

Em um âmbito estético completamente diferente, é de se observar igualmente que o piano de Nina Simone, ao interpretar a mesma canção<sup>18</sup> que abre o ciclo de Berio, executa uma harmonia

<sup>18</sup> A interpretação em questão é a registrada na gravação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aneDpn5QNY0>, uma dentre tantas da mesma canção, e distintas entre si, por Nina Simone.

de caráter exclusivamente descendente, na qual os graves, cada vez mais profundos, exercem papel preponderante e seguem, do início ao fim da peça, essa mesma direcionalidade descendente. Mas, ressalte-se, diferentemente do que ocorre em Berio, em Nina Simone os graves oferecem suporte integral e explícito à harmonia delineada pelos acordes que soam acima, ou, dito de outro modo, os graves compõem esses acordes inteiramente funcionais, oferecem chão à harmonia.

O que se observa em Berio é, antes, um movimento de caráter preponderantemente contrapontístico. Enquanto viola e canto mantêm-se no registro médio, a harpa tece um movimento oblíquo em relação a essa tênue massa sonora, destacando-se pouco a pouco e percorrendo apenas secundariamente, de forma quase displicente, o campo harmônico delineado acima. Mas, ao aterrissar em seu próprio Hades, a harpa de Berio também chamará para si a atenção, mudando de comportamento.

É assim que, na terceira estrofe, o movimento da harpa modifica-se e torna-se mais complexo, não apenas em termos de direção, mas também no tocante à quantidade de notas executadas, densidade e implicações harmônicas. Até então executada em uma condução monódica, a harpa agora desdobra-se, inicialmente, em duas vozes e, depois, em aglomerados de notas que, ora, remetem a acordes dentro do campo harmônico de Ré Eólio, ora imprimem um colorido mais particular à peça.

Figura 14: Parte da harpa, na terceira estrofe de *Black is the colour...*

Conforme se pode observar, no início da estrofe, delineiam-se duas linhas de notas, separadas no registro em duas oitavas, ocupando os graves e o registro intermediário. Essas linhas traçam um movimento contrário, uma em direção à outra, até que, no segundo tempo do quinto

compasso, iniciam-se os aglomerados de notas. Estes não exercem funções harmônicas definidas; ao contrário, extrapolam a harmonia e imprimem-lhe cor. Restringem-se mais ou menos ao mesmo âmbito das duas linhas iniciais, cobrindo uma tessitura que vai dos graves às alturas intermediárias. Apenas no final da estrofe, quando a voz está para silenciar-se, a harpa toca um último e solitário Ré5, retornando, portanto, à textura monódica, ao registro agudo e à mesma nota que lhe servira de ponto de partida.

**Conclusão:** O acima exposto permite apontar alguns elementos importantes, por serem indícios de estratégias composicionais utilizadas por Berio e que serviriam de guia para a reescrita da obra. São eles:

O **modalismo expandido**, centrado em Ré Eólio, cujos indícios são fornecidos pelo perfil harmônico da melodia, mas nunca inteiramente explicitados ou confirmados pelos demais instrumentos. Estes limitam-se a expandi-la com notas estranhas, aglomerados de notas sem função harmônica clara e movimentos programados para serem, num certo sentido, automáticos – como o ostinato da viola – ou primordialmente contrapontísticos – como a linha descendente da harpa em relação à tênue massa sonora fixada no registro médio formada pelo canto e pela viola.

A **fluidez do tempo**, que resulta de alguns expedientes. Primeiramente, a escrita irregular, aplicada tanto à melodia quanto aos solos e *ostinatos* de viola, e que dificulta a percepção de onde se localizam os tempos fortes e fracos, bem como *theses* e *arsis*. Há, ademais, a simultaneidade das escritas proporcional e métrica, que dificulta, quando não impede totalmente, a coincidência entre o início e o final de frases ou linhas executadas pela voz acompanhadas da harpa, de um lado, e a parte da viola, de outro. Concomitantemente a isso, Berio utiliza-se de prescrições de agógica distintas para viola e para voz e harpa, acentuando o deslizamento de tempo entre esses dois polos. Por fim, o uso pela viola de *ostinatos* muito longos, que se estendem de forma indefinida sobre a linha melódica, como se fosse um evento à parte.

Por fim, a **ressonância**, recurso recorrente em Berio que, embora pouco utilizado nesta peça, revela-se fundamental para a preparação do campo harmônico para a peça seguinte. É, neste caso, executada pelo violoncelo, que servirá de prolongador da ressonância da viola ao fim da peça, seja estendendo, em harmônicos, as mesmas notas executadas por ela, seja acrescentando notas basilares – fundamental e quinto grau – a um acorde incompleto executado pela viola e que, de

outro modo, não seria intuído pela harmonia até então reinante. Esse aspecto, em particular, articula-se com o trabalho sistemático de Berio de explorar e revelar latências, por ele nomeadas “presenças ausentes” (BERIO, 2006, p. 29).

– 3.2 –

*I wonder as I wander...*

### 3.2. *I wonder as I wander...*

*I Wonder As I Wander* surgiu a partir de três linhas de música cantadas por uma menina que se apresentava como Annie Morgan. O local era Murphy, Carolina do Norte, e a época, julho de 1933. A família Morgan, todos avivacionistas, estava para ser expulsa pela polícia, após ter acampado na praça da cidade por algum tempo, cozinhando, lavando e pendurando suas roupas para secar no monumento à Confederação e usualmente comportando-se de forma a serem considerados um transtorno público. O pregador Morgan e sua mulher alegavam pobreza; precisavam promover mais um encontro para comprar gasolina suficiente para deixar a cidade. Foi então que surgiu Annie Morgan – com os cabelos louros sujos e desgrenhados, mas adorável. Ela cantou os três primeiros versos de *I Wonder As I Wander*. Por 25 centavos a performance, eu tentei fazê-la cantar toda a canção. Após oito tentativas, todas cuidadosamente registradas em minhas anotações, eu tinha apenas os três versos, um fragmento selecionado de material melódico – e uma ideia magnífica. Após a composição de versos adicionais e o desenvolvimento do material melódico original, surgiu *I Wonder As I Wander...* (NILES)<sup>19</sup>

O relato acima sobre a origem de *I wonder as I wande...*, escolhida por Berio para ser a segunda canção de suas *Folk Songs*, revela que, muito embora trate-se de uma canção à qual se reconhece um compositor preciso, John Jacob Niles, há uma clara relação ao tipo de origem coberta por mistério que caracteriza as manifestações culturais folclóricas. O relato também remete este estudo de volta à região dos montes Apalaches, onde o material “americanizado” de *Black Is The Colour...* também teria sido descoberto – aliás, o mesmo J. J. Niles o teria escutado já na década de 1910, conforme se pode depreender de seu depoimento em sua já mencionada página na Internet.

Mais uma vez, trata-se de uma canção estrófica com três repetições, cada uma delas com uma letra diferente. Também de harmonia modal, utiliza claramente o modo de Sol Eólio. Observa-se, ainda, a alternância dos compassos binário e ternário compostos, conforme será adiante exposto. A formação orquestral utiliza-se de voz, flauta, clarineta, viola, violoncelo e harpa. Após dois compassos introdutórios, nos quais a harpa estabelece o campo harmônico e a base rítmica estável com a qual efetuará o acompanhamento, inicia-se o canto; nas duas primeiras estrofes, a voz faz-se acompanhar de harpa, violoncelo, viola e clarineta; na terceira, acrescenta-se a flauta; ao fim, tem lugar um duo de flauta e clarineta.

---

<sup>19</sup> Livre tradução de relato de John Jacob Niles, compositor da canção, disponível em <http://john-jacob-niles.com/music.htm>.

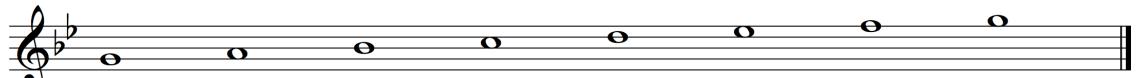


Figura 15: Escala de Sol Eólio.

A análise desta canção será aprofundada nas seções a seguir, em que se abordarão detalhes da melodia, do acompanhamento e, por fim, do duo final.

**Melodia:** Em contraste com a canção anterior, desta vez despe-se Berio de sua minuciosa elaboração rítmica e, assim, mantém a melodia em sua regularidade rítmica original. Uma possível justificativa para tal escolha seria a temática da canção, cujo cunho religioso situado no ambiente cristão protestante demandaria clareza e austeridade, especialmente quando se trata do âmbito popular. Berio parece respeitar esse ambiente estético, e reserva sua capacidade de intervenção na obra para outros aspectos da música.

A harmonia, claramente modal, assenta-se no modo de Sol Eólio e acompanha perfeitamente o perfil harmônico da linha melódica. Neste particular, evidencia-se uma clara diferença entre o procedimento perfeitamente modal de Berio e, por exemplo, o de J. J. Niles, cuja gravação revela uma opção harmônica característica, talvez mais regional, ou, muito ao contrário, talvez maneirista.

No caso de Berio, e diferentemente do observado em *Black is the colour...*, a harmonia desta vez é claramente delineada pelo acompanhamento realizado pelo efetivo instrumental utilizado e perfeitamente modal, conforme segue:

Figura 16: Melodia e harmonia de *I wonder as I wander...* com cifragem.

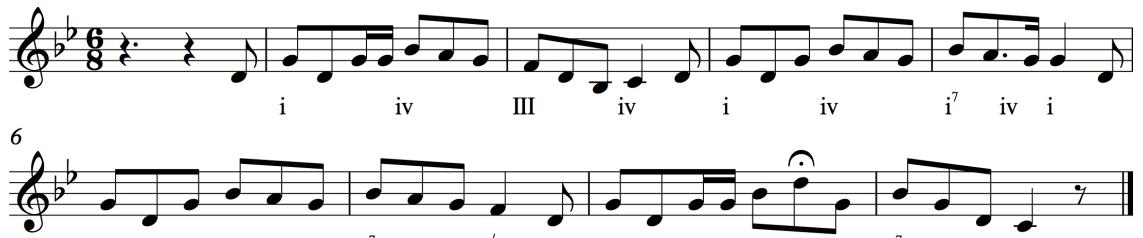


Figura 17: Melodia e harmonia de *I wonder as I wander...*, de acordo com a adaptação de John Jacob Niles, a partir de partitura acessível em Sheet Music Plus<sup>20</sup>.

Conforme anteriormente mencionado, na canção alternam-se os compassos binário e ternário compostos: as passagens mais movimentadas da melodia são quase todas escritas em compasso ternário composto – especificamente os de número 2, 4 e 6 – ao passo que aqueles em que há repouso escrevem-se em compasso binário composto. Os compassos 7 8 e 9, em que há tanto movimento quanto repouso seguem em compasso binário composto. Mas há um detalhe: os repousos, neste caso, consistem justamente no ponto culminante da melodia, em Ré5, e na finalização da frase.

Essa alternância entre compassos binário e ternário talvez se deva à tentativa de Berio de grafar *rubatos* e suspensões prolongando a duração das próprias notas, em vez de se utilizar, por exemplo, de fermatas. Observando-se a partitura, conclui-se que a linha melódica poderia ter sido inteiramente escrita em compasso binário, o que, todavia, deixaria a variação do tempo e as suspensões unicamente ao encargo do intérprete. Na verdade, essa foi exatamente a opção de John Jacobs Niles, ao escrever sua versão da canção, conforme se pode ler na figura 17, acima.

Assim, em uma melodia de nove compassos, o ponto culminante atinge-se no sétimo, na segunda parte – de três – do segundo tempo e estende-se até as duas primeiras partes do primeiro tempo do compasso seguinte (vide figura 16). É atingido, portanto, em parte fraca de tempo fraco, o que é relativamente compensado pela sua altura, por sua duração abranger quase dois tempos e, ao longo dela, passar pela parte forte do primeiro tempo do oitavo compasso. A esse ponto culminante segue-se uma rápida queda para o ponto de repouso final da melodia, em Dó4, apenas um tom acima de seu ponto mais grave, o Si3 atingido de passagem logo ao final do primeiro compasso, ainda a início da canção.

<sup>20</sup> Partitura disponível para compra no sítio eletrônico Sheet Music Plus (<https://www.sheetmusicplus.com/title/i-wonder-as-i-wander-sheet-music/3156410?id=112905>, acesso em 05 out. 2020), a partir de *link* na página oficial de Niles (<http://john-jacob-niles.com>, acesso em 05 out. 2020).

Após a queda da linha melódica, seu repouso dá-se em Dó, quarto grau da *finalis* – Sol – e fundamental do acorde em que cadencia a frase. Inverte-se, assim, tal qual se dera ao fim de *Black is the colour...*, a progressão da cadência plagal comum à música sara da Igreja Romana, em uma semicadência plagal que pontuará a frase de forma suspensiva, todavia com menos tensão.

Conforme acima exposto, nos compassos ternários dá-se o movimento melódico, enquanto, nos binários, os repousos. Estes dão-se sempre em notas importantes da escala, propícias à sua pontuação: Dó4 – quarto grau da escala; Sol4 – *finalis*; Fá4 – sétimo grau; Ré5 – *confinalis* e, no caso, ponto culminante da melodia; e, novamente, Dó4. Tais pontos de repouso pontuam a melodia e a dividem em segmentos, quatro alíneas, que, agrupadas, redundam em uma grande frase, formada por um antecedente e um consequente. O antecedente vai do primeiro ao quarto compasso e é formado pelas alíneas “i” e “ii”; a alínea “i” vai do início da melodia em anacruse até o primeiro repouso, sobre o Dó4 do segundo compasso; e a alínea “ii”, da anacruse para o terceiro compasso ao repouso sobre Sol4, no quarto compasso. A partir daí, inicia-se o consequente, também subdividido em duas alíneas, “iii” e “iv”; a alínea “iii” inicia-se na anacruse para o quinto compasso e segue até o repouso sobre Fá4, no sexto compasso; e, por fim, a alínea “iv”, vai da anacruse para o sétimo compasso até o repouso final, sobre o Dó4, no nono compasso (vide a figura 18, abaixo).

Figura 18: Melodia de *I wonder as I wander...*, com antecedente, consequente e respectivas alíneas destacadas por colchetes.

Todas as alíneas iniciam-se, portanto, em anacruse. As alíneas i, ii (antecedente) e iii (primeira do consequente) têm duração de dois compassos. Sua anacruse inicial parte de um compasso 6/8 para um 9/8, que será o primeiro compasso de cada alínea; o segundo compasso de todas essas alíneas é 6/8. A alínea iv (última do consequente) excetua-se às demais tanto quanto à sua duração e quanto ao tipo de compasso que a compõe: dura três compassos, todos 6/8.

Essa subdivisão em alíneas será importante para a análise de aspectos do acompanhamento, conforme abaixo se verá.

**Acompanhamento:** Abordando-o, primeiramente, por um enfoque geral, o efetivo instrumental que acompanha a melodia é formado por flauta, clarineta, viola, violoncelo e harpa. É inteiramente efetuado dentro de acentuada regularidade rítmica, o que torna a canção bastante clara, transparente.

A peça abre com dois compassos pela harpa, que fixa a centralidade do campo harmônico em Sol Eólio. Seguirá deste início até quase o fim, fornecendo um apoio harmônico sobre o qual se sustentará toda a peça, e parará somente quando do início do duo de flauta e clarineta, que encerrará a canção. Voltando à abertura da peça, a voz entra ao final do segundo compasso e executa a primeira alínea da melodia, até o primeiro repouso em Dó4, acompanhada somente pela harpa.

Figura 19: Harpa, em *I wonder as I wander...*: dois compassos introdutórios e acompanhamento à primeira estrofe.

Na segunda alínea, entram clarineta, viola e violoncelo, que executarão o movimento que os caracterizará até que se encerre a melodia: trata-se de um trio que se move de forma coral<sup>21</sup>, traçando um arco descendente, sempre com a mesma duração da alínea correspondente. No caso da primeira estrofe, as alíneas ímpares serão acompanhadas somente pela harpa e as pares, pela harpa e o trio de clarineta, viola e violoncelo. Já na segunda estrofe, todas as alíneas da frase

<sup>21</sup> Segue-se, aqui, a definição de Schoenberg, para quem o acompanhamento coral encontra-se, “mais frequentemente, na música coral homofônica, em que todas as vozes cantam o mesmo ritmo de acordo com o texto” (2012, p. 108).

melódica serão ladeadas pelo conjunto formado pela harpa – que fornece o apoio harmônico – e pelo trio, que traça o referido arco descendente, conforme a figura 20, abaixo.

Figura 20: Acompanhamento coral pelo trio de clarineta, viola e violoncelo, à segunda estrofe do canto<sup>22</sup>.

Na terceira estrofe, a este conjunto instrumental acrescenta-se a flauta, que executa linhas circunscritas à duração da cada alínea, como no caso do trio formado por clarineta, viola e violoncelo, mas com duas distinções importantes: a linha traçada pela flauta possui orientação ascendente, em contraste com a direcionalidade descendente do trio; e, embora a flauta, ao fim de cada alínea, pare no mesmo momento que o trio, em uma pausa geral de uma colcheia desse quarteto formado por dois sopros e duas cordas, ela entra sempre uma semínima depois do trio.

Figura 21: Parte da flauta, na terceira estrofe.

<sup>22</sup> Em todas as partituras que ilustram o presente trabalho, a clarineta encontra-se notada como soa.

Encerrada a terceira estrofe, calam-se todos os instrumentos, à exceção de flaute e clarineta, que executarão um duo de encerramento da peça. Mas este merece um capítulo à parte.

Convém, agora, descer às particularidades de cada um dos apontados elementos do acompanhamento, isto é, harpa, trio de clarineta, viola e violoncelo e, por fim, a flauta, a começar pela primeira.

A harpa é o instrumento que fornece a base harmônica e rítmica que sustentará não apenas a melodia, como também os demais elementos do acompanhamento. Cumpre, portanto, o papel de uma espécie de baixo-contínuo. Executa um acompanhamento figurativo, cuja movimentação obedece a um critério constante, embora flexível, de movimento e repouso, ou seja, as células rítmicas por meio da qual ela se desenvolve iniciam-se sempre com figuras de menor duração que imprimem movimento e encerram-se em figuras mais longas.

Sustenta-se, aqui, que esse critério é constante, porém, flexível, porque ele é mantido em variadas configurações rítmicas, em que o caráter curto ou longo das figuras é relativo e depende da comparação de umas com as outras. A figura 19, acima, dá mostras tanto da constância quanto da variedade de formas assumidas por esses breves arcos de impulso e repouso. Nos quatro primeiros compassos, nos primeiros tempos tem lugar o impulso, seguido do repouso nos segundos tempos; quinto e sexto compassos formam um único ciclo, com o impulso, dessa vez mais vagaroso e insistente, evidenciando-se no quinto, dedicado o sexto inteiramente ao repouso.

Por meio de tal princípio de impulso e repouso, tecem-se pequenos arcos narrativos, que, em contraste com o grande arco formado por cada alínea da frase melódica, ocasionam uma outra noção de tempo musical, paralela à da voz e nela encerrada. De fato, sobrepostas na figura abaixo voz e harpa, podem-se vislumbrar claramente os ditos arcos longos da melodia e os curtos do acompanhamento, ressaltados por ligaduras de expressão. Não deixam de sugerir uma bela imagem, ainda dentro do campo estético de uma canção devocional, que emula a relação de continência das pequenas ocorrências da vida – aí incluídas as próprias vidas de todos os seres vivos – em relação aos grandes ciclos temporais que abarcariam o universo e o divino.

1

*p sempre*

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Figura 22: Voz e harpa, com destaque, por meio de ligaduras de expressão, para os ciclos de impulso e repouso em uma e outra.

De todos os elementos que compõem o acompanhamento, a harpa é, ademais, o mais estável. Antes do mais, atua do início ao fim da enunciação melódica e de forma quase contínua – há apenas três breves pausas gerais da harpa, ao fim dos compassos de nº 4, 6 e 8. Executa figurações sempre ritmicamente regulares, condizentes com o compasso composto. Por fim, empreende um apenas sutil incremento de densidade sonora, exclusivamente na última estrofe, com

figurações ligeiramente mais movimentadas e preenchidas por mais acordes, embora a dinâmica alcance apenas o *mezzo forte* três compassos antes do duo, e a atmosfera permaneça delicada.

O segundo elemento do acompanhamento a entrar é o já mencionado trio formado por clarineta, viola e violoncelo. Em linhas gerais, e conforme já adiantado, os três instrumentos tecem arcos descendentes, sempre em conformidade estrita com a harmonia, e cuja duração acompanha quase exatamente a da alínea cantada na melodia, excetuando-se o seu início em anacruse.

Tratando especificamente de viola e violoncelo, ambos tocam sempre em harmônicos, quase sempre artificiais. A exceção dá-se na última alínea da estrofe final da canção, em que tocam *flautando*, isto é, com rápidos e leves movimentos de arco sobre o espelho, de forma a produzir um som delicado e abafado<sup>23</sup>. A clarineta toca sempre *pianississimo*, como também, aliás, os dois instrumentos de cordas, o que torna a sonoridade do trio suave e mantém em perfeito equilíbrio o som de todo o conjunto.

Dos instrumentos do efetivo orquestral previsto para esta canção, a flauta é o última a entrar: acompanha somente a terceira estrofe e segue, juntamente com a clarineta, para o duo final. Mantém relações contrapontísticas bastantes diretas com o canto, com o qual exerce um ponto-contra-ponto estrito, vale dizer, dentro da harmonia, com predominância de figuras de mesma duração – colcheias – e, periodicamente, notas curtas contra longas, de que decorrem antecipações ou retardos, além de suas entradas serem imitativas.

---

<sup>23</sup> As arcadas em *flautando* produzem uma sonoridade que se explica por dois fatores: primeiramente, a fricção do arco sobre o espelho retira brilho ao timbre do instrumento, porque retira energia dos harmônicos superiores da nota executada – é o oposto do que acontece *sul ponticello*, quando a fricção próxima ao cavalete ressalta esses mesmos harmônicos, aumentando o brilho do timbre à quase estridência. Mas, quando se toca *flautando*, a arcada é também leve, o que não apenas retira a intensidade do som, como também incrementa a participação do ruído da crina roçando na corda; ou seja, este chiado passa a abafar a fundamental da nota, que já se encontra menos intensa por causa da leveza do movimento de arco. Logo, o que se tem é um som que, além de perder em intensidade geral, perde energia “por cima e por baixo”, isto é, concentra menos energia nos harmônicos superiores e abafa a fundamental. Daí o som resultante ser abafado e delicado, magro, o que lembra a flauta, justamente um instrumento em que a fundamental, normalmente delicada, é quase despida de seus parciais harmônicos.

$\text{♩} = 60$

Flute

Alto Solo

5

8

*mf espr.*

*poco rall.*

Figura 23: Contraponto com princípio imitativo entre flauta e canto.

Já com o trio, sustenta um contraponto de caráter contemporâneo, baseado no contraste em dois planos. Primeiramente, o trio move-se por figuras longas, mínimas e semínimas, pontuadas ou não, muitas vezes ligadas umas às outras, ao passo que a flauta salta predominantemente de colcheia em colcheia, com eventuais ligaduras. Num segundo plano, o trio traça trajetórias de direcionalidade claramente descendente, enquanto a flauta vagueia sinuosamente para cima, em ascensões cada vez mais intensas: na primeira alínea da última estrofe, parte de Ré4 para chegar a Mi5; na segunda, de Ré4 para Sol5; na terceira, de Ré5 para Ré6; por fim, na última, parte de Ré5, repousa longamente e com aumento de expressividade em Ré6, alcança Mi6, mas decai em seguida até Sol5 – em todo caso, ainda em movimento no geral claramente ascendente.

Figura 24: Quarteto formado por flauta, clarineta em si bemol, viola e cello.

**Duo final:** A canção encerra-se com um duo de flauta e clarineta profundamente marcante. Como descrito imediatamente acima, a flauta acompanha a última alínea do canto com expressividade reforçada, o que é determinado pela dinâmica em *mezzo forte* e por atingir seu ponto culminante: do Ré6 que sustenta no penúltimo compasso da estrofe, sobe rapidamente para o Mi6 e cai, passando por Dó6 e Lá5, para o Sol5.

A nota é mantida mesmo quando todos os demais instrumentos do conjunto se calam e, assim, inicia-se o duo. Trata-se de trecho de música escrito em dezoito compassos, genericamente caracterizado pela movimentação exuberante da flauta, sempre na mesma dinâmica em que finalizou a estrofe antecedente até encerrar *pianississimo*, em contraste com a clarineta, cuja dinâmica cresce passo a passo, enquanto oscila vagarosamente entre Sol5 e Fá5 – quando

simplesmente não se cala –, até os quatro compassos finais, quanto finalmente solta-se pelo tempo que lhe resta.

The musical score consists of four staves of music for Flute and Clarinet in Bb. The first staff (measures 1-4) shows the Flute playing with a dynamic of *mf* and the Clarinet in Bb resting. The second staff (measures 5-8) shows the Flute playing a melodic line with a dynamic of *pp* and the Clarinet in Bb resting. The third staff (measures 9-12) shows the Flute playing with a dynamic of *mp*. The fourth staff (measures 13-16) shows the Flute playing with a dynamic of *mf* and the Clarinet in Bb playing with a dynamic of *f-ppp*.

Figura 25: Dueto de flauta e clarineta que encerra a canção.

Extremamente contrastante com a grande seção formada pelas estrofes cantadas e acompanhamento, o duo é de uma irregularidade rítmica desconcertante e resulta em uma sonoridade ambígua: ao ouvido tende à atonalidade, mas tampouco deixa de satisfazê-lo na busca

por um repouso que perpetue a clareza harmônica até então reinante. Parte desse efeito resulta do já exposto: enquanto a flauta gorjeia rapidamente um sem-número de notas, a clarineta atém-se às notas Sol5 e Fá5 – *finalis* e sétimo grau do modo – até o 15º compasso; apenas nos três últimos compassos executa outras notas.

Esse expediente basta a que se mantenha o ouvido ancorado a uma reminiscência do campo harmônico até então habitado, embora mesmo aqui Berio lance mão de um desprendimento desafiador: na primeira vez em que é executada esta espécie de pedal, o Sol5 soa por três tempos, e o Fá5, por dois tempos e um terço, sempre *pianississimo* (compassos 2 a 4). Na segunda vez, do 6º compasso ao 9º, a dinâmica sobe para *pianissimo*, mas, agora, o Sol soa consideravelmente menos que o Fá: um tempo contra cinco tempos e um terço. Na terceira vez, mais curta e agora *piano*, o Sol soa por dois tempos e meio e o Fá, por um e meio. Por fim, na última vez em que essas notas são executadas com algum vagar, agora *mezzo piano*, ouve-se o Sol por dois tempos e o Fá, por dois e um terço. É dizer, conforme a *finalis* do modo deixa de prevalecer claramente sobre seu sétimo grau, a dinâmica apenas faz crescer.

Figura 26: Pedal duplo da clarineta.

A quatro compassos do fim, a clarineta abandona o gestual quase estático em que se mantinha e passa a tecer uma linha mais movida. No décimo quinto compasso, as notas Sol e Fá passam a se alternar mais rapidamente para, nos seguintes, darem espaço a outras notas, que, tal qual ocorre na flauta ao longo de todo o duo, sucedem-se velozmente e ocasionam intervalos de sétima e falsas relações, o que acaba por escamotear as relações modais ali presentes. E, justamente quando a clarineta abandona a espécie de pedal duplo pelo qual manteve mais claramente presente o campo harmônico de Sol Eólio, a dinâmica sobe primeiramente para *mezzo forte* e, em seguida, cresce ainda mais até *forte*, decaindo bruscamente para o *pianississimo* do fecho da peça.

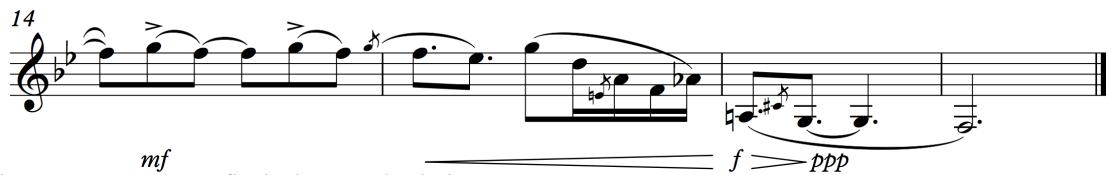


Figura 27: Compssos finais da parte da clarineta.

A movimentação final da clarineta, acima descrita, é, na verdade, uma reprodução contrapontística do papel exercido pela flauta no duo: a exuberante sucessão de notas, os intervalos de sétima, de tritono e as falsas relações que descharacterizam as relações modais expandidas que deveriam surgir das mesmas notas executadas. Ao lado disso, uma certa defasagem com a clarineta ajuda a tornar a sonoridade ainda mais ambígua.

É claro que, de certa forma, poderia parecer vã realizar uma análise harmônica tradicional que não se justificasse, nem poderia se justificar, pela audição das funções apontadas. Todavia, tal análise aponta, justamente, para a existência teórica de tais funções. A rápida sucessão de notas de um mesmo acorde do campo de Sol Eólio, confirmado pela simultaneidade com a nota entoada pela clarineta, tritonus que se resolvem – ou deveriam resolver-se – em acordes do mesmo campo harmônico, não são eventos casuais. Obviamente, se Berio as escreveu, foi porque as quis e a nenhuma outra, e isso parece ser parte essencial do jogo: um duo que contraste radicalmente com a canção até então executada. Onde até então imperavam regularidade rítmica, clareza harmônica e transparência, tem-se agora irregularidade total, translucidez e uma ambiguidade harmônica que consegue ser mais contrastante do que seria a simples e clara negação do campo harmônico anterior: afinal, Berio abandonou o Sol Eólio, ou este permanece?



Figura 28: Dueto, parte da flauta.

O duo inicia-se com um Sol5 mantido pela flauta desde o final da última estrofe do canto até o fim do primeiro compasso da nova seção. Ataca-se, em seguida, uma *acciaccatura* tripla, em que se arpeja um acorde quartal com o eixo em sol, cujas notas extremas, portanto, formam o intervalo de sétima menor presente no acorde de dominante com sétima de Sol. Com efeito, a resolução em Sol abre o segundo compasso, quando este mesmo Sol5 é assumido pela clarineta e abandonado pela flauta.

Neste particular, é de especial interesse salientar dois fatos. O primeiro deles é que, soando a esta altura, o timbre da clarineta aproxima-se ao da flauta: trata-se de um som limpo, quase uma senóide, especialmente na dinâmica de baixa intensidade com que o instrumento é tocado nesse trecho. Ademais, em todo o duo, flauta e clarineta jamais executam a mesma altura, ou nem mesmo a mesma classe de altura, simultaneamente. Eventualmente, executam a mesma nota com acidentes diferentes, mas já não se trata, então, da mesma nota.

Isso parece ressaltar o papel de pedal duplo exercido pela clarineta até o décimo quarto compasso do duo. Nesse sentido, este seria na verdade, até quase o seu fim, um solo: a flauta é o real instrumento desse trecho de música, em que Berio joga de forma particular com seu já citado conceito de presenças ausentes, mencionado bem ao fim da análise de *Black is the colour...* No caso, a presença ausente refere-se ao campo harmônico de Sol Eólio, até então dominante na peça. Acontece que, se deixasse a seção final da canção unicamente à flauta, talvez se impusesse simplesmente a ausência do campo abandonado; assim, surge a clarineta como uma espécie de mero resonador da flauta, algo semelhante ao realizado na *Sequenza VII*, em que

uma fonte “preferivelmente não visível” – “um oscilador, um clarinete, um oboé pré-gravado, ou outra coisa” – executa uma única altura, um Si4, continuamente ao longo de toda a peça, mantendo a mínima variação de intensidade e timbre, “dando a impressão de ser uma leve resonância do oboé solo”. Esse som contínuo, que serve como um ponto de referência estável no espaço de alturas que é gradualmente expandido pelo movimento do oboé (PACKER, 2018, p. 159),

Exerce a mesma função que a clarineta na peça ora analisada: manter ambigamente presente, mas não inteiramente corporificado, algo que, de outra forma, estaria totalmente perdido, no caso, o campo harmônico de Sol Eólio.

Mesmo quando essa função ressonadora e de pedal duplo é abandonado pela clarineta, especialmente no décimo sexto e décimo sétimo compassos, as notas executadas remetem ao

campo harmônico. No décimo sexto, em uma inversão de movimentação típica da complementaridade rítmica do contraponto tradicional, a flauta estaciona em Dó4, fundamental do acorde de quarto grau da escala de Sol, enquanto a clarineta assume um perfil mais movido. E, no último tempo do décimo sétimo, as notas Sol3 e Dó5 sustenido remetem ao acorde de Lá maior com sétima, dominante da dominante em Sol. Esse acorde é resolvido, satisfatoriamente *ma non tropo*, no último compasso da peça, sobre Fá3-Lá4, o sétimo grau de sol ou sua dominante sem fundamental – logo, a sensível não se resolve, daí a cadência perder algo de sua força resolutiva.

Suspensa desse modo a harmonia, prepara-se a entrada da canção seguinte, que segue no mesmo campo harmônico.

**Conclusão:** A partir das considerações anteriores, destacam-se as seguintes estratégias composicionais da canção:

Antes do mais, a **transparência** do corpo principal da canção, obtida por meio de regularidade rítmica, clareza do campo harmônico, e delicadeza e leveza do acompanhamento. Tais características evidenciam o respeito ao caráter devocional da peça.

Executa-se, ainda, um **contraponto** que estrutura a canção em planos diversos. Há um contraponto de massas, que relaciona o amálgama formado pelo canto e pela harpa, que se movem em um tessitura estável, como que horizontalmente; em movimento oblíquo, movem-se o trio de clarineta, viola e violoncelo, que realizam um movimento estritamente descendente, e a flauta, que se dirige sinuosamente para o registro mais agudo. Ao mesmo tempo, a flauta realiza um contraponto de caráter mais tradicional – nota contra nota – com o canto.

O **contraste extremo entre seções**, no caso a seção principal da canção, com sua regularidade e clareza, e o duo final, de ritmo irregular e harmonicamente ambíguo. Neste particular, a ambiguidade harmônica do duo é construída por meio de elementos que merecem ser eles próprios salientados. A **indecisão entre atonalidade e modalismo expandido** é alcançada pelo uso insistente de notas pertencentes a acordes do campo harmônico, todavia com certa **defasagem entre os instrumentos**, por meio de **articulação extremamente veloz**, o uso generoso de **intervalos de sétima, tritono e falsas relações** e o uso predominante da **clarineta como ressonador da flauta**, privilegiando-se *finalis* e sétimo grau do modo.

– 3.3 –

*Loosin Yelav...*

### 3.3. *Loosin Yelav...*

A terceira canção do ciclo é de origem armênia e remete, portanto, à nacionalidade dos pais de Cathy Berberian, mulher de Berio à época da composição das *Folk Songs*, sua grande parceira artística e dotada de um talento musical e de uma habilidade vocal absolutamente fascinantes aos olhos do compositor, que lhe dedicou o ciclo de canções. Desenrola-se em andamento lento, como frequentemente se observa nas canções tradicionais armênicas (FRITTS, 2010, p. 35).

Cuida-se de canção estrófica, cuja letra apresenta duas estrofes e um refrão que se repete. Cantada no original em armênio, refere-se à lua, que expulsa a escuridão da noite:

Loosin yelav ensareetz saree partzaer gadareetz shegleeg megleeg yeresov paervetz kedneen loosnidzov.	A lua ascendeu por sobre o morro Por sobre o seu topo Sua face rosada, vermelha Iluminando brilhantemente a terra.
Jan a loosin Jan ko loosin Jan ko gaelor sheg yereseen.	Oh, querida lua, com sua querida luz E sua querida face vermelha e redonda.
Xavarn arten tchaekatzav oo el kedneen tchegatzov loosni loosov halatzvadz moot amperi metch maenadz.	Antes reinava a escuridão Cobrindo a terra Mas agora a luz da lua a expulsou Para trás das nuvens escuras.
Jan a losin Jan ko loosin Jan ko gaelor sheg yereseen.	Oh, querida lua, com sua querida luz E sua querida face vermelha e redonda. <sup>24</sup>

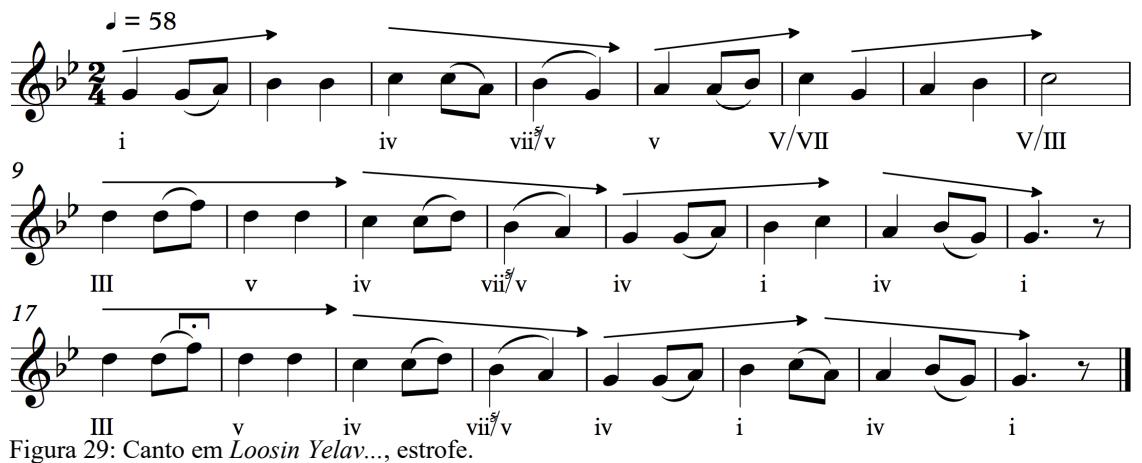
A melodia desenvolve-se, portanto, em uma única estrofe com refrão, repetidos duas vezes, sempre em compasso binário simples. O efetivo instrumental inclui, voz, harpa, flautim, clarineta e violoncelo. A primeira execução de estrofe e refrão dá-se unicamente com o acompanhamento da harpa, a segunda, também com os demais instrumentos. Já o campo harmônico é o de Sol Eólio, enriquecido por funções tonais.

<sup>24</sup> Livre tradução do autor, a partir da versão em inglês disponibilizada no sítio eletrônico da sociedade musical *San Francisco Contemporary Music Players* – <https://sfcmp.org/lucianoberio-folksongs-lyrics/> –, conforme segue: *The moon has risen over the hill / over its summit / its red, rosy face / brilliantly illuminating the earth. / O dear moon, with your dear light / and your dear round and rosy face. // Before darkness reigned / covering the earth; / but now the light of the moon has chased it away / into the dark clouds. / O dear moon, with your dear light / and your dear round and rosy face.*

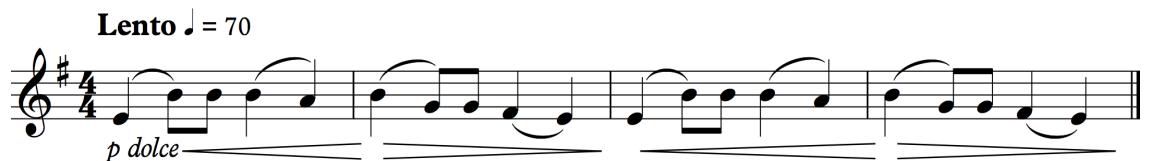
Executada com semínima a 58 batidas por minuto, a estrofe é composta por três frases de 8 compassos cada, sendo a terceira a repetição da segunda com poucas alterações. As duas primeiras frases apresentam os mesmos perfis rítmico e melódico, com direcionalidades alternadas: o fim da primeira frase dá-se sobre uma cadência suspensiva, com a dominante de VII – no caso, Dó maior como dominante de Fá maior – no sétimo compasso resolvendo-se, no compasso seguinte, satisfatoriamente, mas com o acorde assumindo a função de dominante de III, isto é, resolvendo-se em Fá maior que, neste caso, não será o sétimo grau de sol, mas a dominante de Si bemol maior. A suspensão é acompanhada pelo movimento ascendente da melodia. Já a frase seguinte encerra-se com uma cadência plagal sobre i, com o correspondente movimento descendente da melodia (vide figura 29, abaixo).

A repetição da segunda frase apresente duas modificações. A primeira dá-se logo no primeiro compasso (compasso 17 da figura abaixo), com uma fermata longa e expressiva na parte fraca do segundo tempo, que dá ao intérprete a liberdade usualmente observada na canção folclórica armênia (FRITTS, 2010, p. 35) e acrescenta dramaticidade a versos que se referem à face ou à luz da lua. Já no sexto compasso da frase (compasso 22 abaixo, em comparação com o 14) a repetição da célula rítmica formada por semínima e duas colcheias – diferentemente do que ocorre na primeira apresentação da frase, que se utiliza de duas semínimas no sexto compasso – encaminha-a para um caráter mais conclusivo. Neste particular, ademais, importa notar que tal diferença entre os sextos compassos das duas entoações dessa frase não se deve a diferenças na letra. Ao contrário, repetem-se exatamente os mesmos versos.

As observações acima expostas são facilmente visualizadas na figura 29 abaixo, em se que se notaram as três frases de oito compassos exatamente uma abaixo da outra, com as respectivas funções harmônicas e setas que correlacionam a harmonização a direcionalidade de cada uma.

Figura 29: Canto em *Loosin Yelav...*, estrofe.

Ainda sobre a estrofe, é importante observar a agógica de fala, formada pela sucessão de tempos longos e breves, na seguinte sequência: longa-breve-breve-longa-longa (observem-se, a título de exemplo, os dois primeiros compassos da figura acima). Trata-se de um tipo de fraseado utilizado amiúde, também, por Bartók em suas canções e livros infantis, como *For Children*, do qual se extraiu o abaixo reproduzido, pertencente ao nº 17, *Round Dance*:

Figura 30: Melodia de *Round Dance*, de Bartók, com o mesmo perfil rítmico de *Loosin Yelav...*

O refrão executa-se a andamento um pouco mais acelerado que a estrofe, o que corresponde à prática da canção popular armênia, com flutuações temporais entre as seções A – normalmente mais lentas – e B – que remetem à dança (FRITTS, 2010, pp. 37 e 39). É composto por duas frases – agora de quatro compassos cada – de mesmos perfis rítmico e melódico, mas com direcionalidades opostas nos respectivos finais. Neste particular, a primeira frase termina em semicadência, com movimento melódico correspondente em ascensão, ao passo que a segunda, com uma cadência estendida V<sup>7</sup>-VI-i, com movimento melódico descendente (vide a figura 31 abaixo).

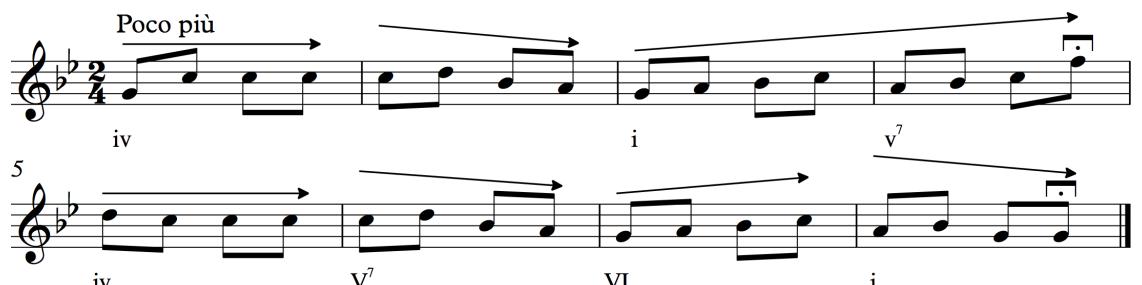


Figura 31: Refrão de *Loosin Yelav...*, com suas duas frases de quatro compassos expostas comparativamente.

Essa melodia é harmonizada por Berio de forma híbrida: embora ostente perfil harmônico no campo de Sol Eólio, este é expandido com funções secundárias tipicamente tonais. Com efeito, as figuras 29 e 31 acima já demonstram que funções típicas do modo Eólio, como primeiro, quarto e quinto graus menores e sétimo maior, convivem com quintos graus secundários, sétimos graus diminutos secundários e dominantes com sétima.

**Acompanhamento:** O acompanhamento da voz realiza-se, conforme já exposto, por meio de um efetivo instrumental composto por harpa, flautim, clarineta e violoncelo. A exemplo do que ocorre em *I wonder as I wander...*, a harpa é o acompanhante principal e cumpre o papel semelhante ao de um baixo contínuo, executando a linha do baixo, sobre a qual figuram-se os acordes correspondentes à harmonia em vigor. Nesta canção, ademais, a função similar à do contínuo barroco é reforçada pela instrução ao início da partitura “*marcare um poco il basso*” (vide figura 32, abaixo).

Presente todo o tempo, desde a introdução de dois compassos até o acorde final, a harpa apresenta figurações distintas na estrofe e no refrão. Ao longo da primeira, arpeja, em colcheias, os acordes a partir do baixo e, no segundo, executado *poco più*, toca os baixos dobrados em oitavas, seguidos dos acordes cheios, sempre em semínimas.

$\text{♩} = 58$   
*semplice*

Harp 

9 H. p. 

15 H. p. 

21 H. p. 

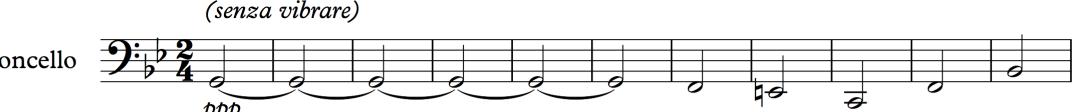
27 H. p. 

Figura 32: Harpa em *Loosin Yelav...*, introdução (dois primeiros compassos), estrofe e refrão (em *poco più*).

Findos os primeiros estrofe e refrão, entram clarineta e violoncelo, dois compassos antes de se iniciar a segunda estrofe; e, no segundo compasso da terceira frase da estrofe, que, recordese, é na verdade a repetição da segunda frase, entra o flautim. E, assim como ocorre com a harpa, o comportamento desses instrumentos distingue-se entre estrofe e refrão. Tratar-se-á, primeiramente, daquela.

Eis a parte do violoncelo, no acompanhamento da estrofe:

$\text{♩} = 58$   
*(senza vibrare)*

Violoncello 

12 Vc. 

20 Vc. 

Figura 33: Parte do violoncelo, na estrofe.

Como o teria feito no Barroco, o violoncelo dobrará o baixo; aqui, todavia, fá-lo-á com algumas peculiaridades típicas da escrita de Berio. Antes do mais, entra *senza vibrare* e *pianississimo* (vide a figuras 33, acima, e 34, abaixo). Dessa forma, não apenas enriquece o timbre da harpa, como funciona como uma extensão de sua ressonância: como não há vibrato e a dinâmica muito fraca abafa o seu ataque em meio à massa sonora, o resultado é que o ataque da harpa é seguido por uma ressonância de colorido peculiar que, ademais, não decai.

Esse efeito é ainda reforçado no início da estrofe, em que, por seis compassos, o baixo prolonga-se na nota Sol2. Diferentemente do que o violoncelo faria ao executar um baixo contínuo barroco, aqui não se articula em *portato* o Sol a cada vez em que a nota é atacada, no inicio de cada compasso, pelo instrumento de cordas pinçadas – que, no Barroco, poderia ser o cravo, o alaúde ou a teorba. Ao contrário, ao longo desses seis compassos, o violoncelo liga o Sol2, fornecendo, por assim dizer, uma “cama de ressonância” para a harpa, antes de o baixo começar a passear por outras notas.

Já no compasso 20, isto é, no segundo compasso da última frase, o violoncelo passa a tocar com o vibrato ordinário, o que passa a destacar um pouco mais sua sonoridade daquela da harpa. É natural que se relate a tal fato à entrada do flautim neste mesmo compasso (vide figura 37, p. 86). Com efeito, a entrada de um instrumento tão agudo e proeminente facilmente romperia o equilíbrio de um conjunto engajado em uma sonoridade tão delicada como nesta canção. Assim, a fusão dos timbres da harpa e do violoncelo perde importância diante da necessidade de se manter o equilíbrio do *ensemble*, mas sem abrir mão da delicadeza. Desta feita, em vez de aumentar a dinâmica dos graves, que permanecem *mezzo piano*, para a harpa, e *pianississimo*, para o violoncelo, do que resultaria abdicar da delicadeza da sonoridade geral resultante, introduz-se o vibrato no violoncelo, que atrai naturalmente a atenção do ouvinte por acrescentar mais vivacidade e calor ao som.

$\text{♩} = 58$   
*semplice*

Harp { *p* *lasciar vibrare sempre*  
*e marcare un poco il basso*  
*(senza vibrare)*

Violoncello { *ppp*

8

Hp. { *vibrato ord.*

Vc.

15

Hp. { *vibrato ord.*

Vc.

20

Hp. { *vibrato ord.*

Vc.

Figura 34: Violoncelo, dobrando o baixo da harpa, na estrofe.

Mas o violoncelo não se relaciona apenas com a harpa – dobrando-lhe os baixos e ampliando-lhe a ressonância – e com a voz, fornecendo-lhe os baixos e apoios harmônicos; relaciona-se, também, com a clarineta, com a qual entra juntamente na segunda estrofe. Neste caso, ele funciona como uma espécie de *cantus firmus*, sobre o qual ela elaborará um contraponto a duas vozes, dentro da harmonia implícita na melodia e executada pela harpa, conforme será explicitado na figura 35, abaixo.

Tomada individualmente, a clarineta traça um grande arco descendente, iniciando seu movimento em Ré6, e, ao longo de toda a estrofe, baixando quase ininterruptamente até o Ré3, sua nota mais grave. Eis a trajetória que percorre:

Figura 35: Parte da clarineta, na segunda estrofe de *Loosin Yelav...*

A figura acima revela ainda que a clarineta, diferentemente do violoncelo, apresenta mudanças de dinâmica, o que, associado à maior variedade de figuras de duração e à presença de ornamentos, fortalece a interpretação da clarineta como uma espécie de *organum* para o violoncelo, que deteria o *cantus firmus*. Constrói-se, assim, um contraponto a duas vozes, rico em movimentos paralelos e oblíquos, adiantamentos, retardos, notas de passagem, muitas delas ornamentadas, conforme expõe a figura 36, abaixo.

Clarinet in B<sub>b</sub>

Violoncello

Cl.

Vc.

11

19

$\text{♩} = 58$

*ppp*  
(senza vibrare)

*p*   *ppp p*   *<p>*   *<p>*

*ppp*  
(vibrato ord.)

Figura 36: Partes de clarineta e violoncelo, na segunda estrofe de *Loosin Yelav...*

No segundo compasso da terceira frase da estrofe, entra o flautim, último instrumento do conjunto orquestral a tomar parte nesta canção. Sua participação é construída de forma a que, por meio de uma contribuição simples ao extremo, acrescente graus inesperados de complexidade ao contraponto anteriormente formado por clarineta e violoncelo. Eis, antes do mais, a sua parte, na figura 37:

Piccolo

$\text{♩} = 58$   
(teneramente)

*ppp*

Figura 37: Parte do Flautim, na segunda estrofe de *Loosin Yelav...*

Como se pode perceber, o instrumento limita-se a manter uma linha praticamente inalterada: dos sete compassos tocados, apenas no primeiro entoa-se a nota Lá6; em todos os demais, sustenta-se o Sol6, entrecortado por uma *acciaccatura* tripla formada por Lá6-Sol6-Fá6 que dá vivacidade à linha. É exatamente a reincidência dessa *acciaccatura* que adensa o significado da linha do flautim para o contraponto que, com ela, passa a ser triplo.

Antes do mais, tem-se uma voz aguda que, em linhas gerais, permanece fixa, enquanto as duas vozes inferiores movimentam-se, uma descendente, outra sinuosamente. Instaura-se, assim, um movimento oblíquo constante. Em segundo lugar, o caráter estacionário dessa voz superior inevitavelmente alude ironicamente à tradicional nota pedal. A ironia, neste caso, reside em dois aspectos: registro e função harmônica. Quanto ao primeiro, a nota pedal tradicionalmente ocorre nos graves, o oposto do que se dá no caso do flautim; já no tocante à função harmônica, o pedal tradicional, ao insinuar ou mesmo antecipar em alguns compassos a dominante, dilata no tempo a suspensão da resolução tanto quanto possível, aumentando o suspense e, por conseguinte, a tensão, antes do reaparecimento da tônica, com a resolução de todo um movimento cadencial. No presente caso, todavia, a resolução é *antecipada* pelo flautim logo no segundo compasso de sua linha, que se estabelece na nota Sol, *finalis* do modo, até o fim da estrofe.

Mas é a *acciaccatura* que promove o maior adensamento estrutural à passagem. Primeiramente, em uma passagem caracterizada pela execução estática de praticamente uma única nota, são o ornamento e o próprio timbre brilhante do instrumento que emprestam vivacidade à linha. Entretanto, o que mais importa são o número de vezes e a periodicidade em que o ornamento ocorre.

Note-se que a *acciaccatura* é executada três vezes, que é justamente o número mínimo necessário de ocorrência de um fenômeno para que se deduza se existe ou não uma periodicidade regular ou irregular. No caso da música, arte regida, entre outras coisas, pela organização lógica de ciclos temporais, existe uma expectativa natural pela regularidade dos períodos, embora a gramática interna de cada obra de arte, musical ou não, justifique a irregularidade, em prol de uma lógica mais sutil e profunda que, uma vez compreendida, não deixa de revelar outras formas de regularidade ou simetria.

No presente caso, nem seria necessário descer a grandes profundidades para compreender a função estética e estrutural da periodicidade de ocorrência desse ornamento. Após a entrada do flautim, passam-se dois tempos, ou um compasso, até que *acciaccatura* apareça pela primeira vez. Em seguida, mais quatro tempos, ou dois compassos, e novamente surge o ornamento. Cria-se, assim, a expectativa de que seja executada uma terceira vez, seja mantendo-se o intervalo de quatro tempos, seja observando-se uma progressão aritmética ou geométrica, ou seja, após seis ou oito novos tempos – ou três ou quatro compassos.

Nada disso ocorre. O ornamento soa novamente cinco tempos depois, no tempo fraco – segundo tempo – do terceiro compasso após sua aparição anterior (figura 38). Quebra-se, assim, a expectativa do ouvinte, por meio de uma movimentação inesperada que “tira algo do lugar” e causa uma sensação de surpresa e beleza.

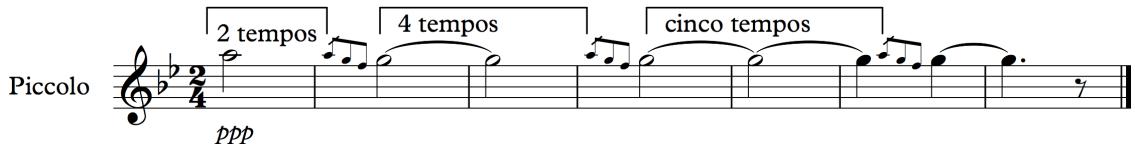


Figura 38: Periodicidade de ataque da *acciaccatura* na parte do flautim, na segunda estrofe de *Loosin Yelav...*

Terminada a segunda estrofe, executa-se novamente o refrão, desta vez com todo o efetivo instrumental. A harpa comporta-se da mesma forma que na primeira execução, isto é, nos primeiros tempos dos compassos, ataca os graves dobrados em oitavas, seguidos, nos segundos tempos, de acordes cheios, sempre em semíminas (figura 32, a partir do compasso 27 – *poco più*). Os graves nesta repetição fazem-se acompanhar, porém, pelo violoncelo, que, em *pizzicato*, reforça a nota mais aguda da oitava (figura 39). O resultado é um timbre em que o ataque é reforçado pelos transientes provenientes do ato de pinçar as três cordas simultaneamente – as duas da harpa e a do violoncelo –, seguindo-se um prolongamento do som, cujo decaimento é modulado pela somatória dos dois instrumentos: o início cheio do som do violoncelo soma-se à harpa, mas decai rapidamente, restando somente o som da segunda.

A musical score for Harp and Violoncello in 2/4 time. The score shows the second repetition of the chorus. The Harp (Harp) and Violoncello (Violoncello) play together in the first section. The Harp plays in *poco più* and the Violoncello plays in *pizz.* The dynamic is marked as *p*. The Violoncello continues in *pizz.* The Harp (Harp) and Violoncello (Vc.) play together again in the second section. The dynamic is marked as *5*.

Figura 39: Harpa e violoncelo, na segunda repetição do refrão, em *Loosin Yelav...*

Flautim e clarineta, por sua vez, comportam-se de forma totalmente diversa: executam escalas ascendentes que se alternam em cada um dos instrumentos, iniciadas por *acciaccaturas*. Na figura 40, abaixo, procura-se dar conta de ao menos parte do que ocorre com esses instrumentos.

Figura 40: Duo de flautim e clarineta, na segunda repetição do refrão em *Loosin Yelav...*

A notas que soam nas cabeças dos compassos ou pertencem à harmonia vigente – conforme indicado em números romanos na figura 40 – ou são notas a ela estranhas que, de alguma forma, se resolverão adequadamente, como as apojeturas do terceiro e quinto compassos, a antecipação do penúltimo compasso e o retardo do último. Nos quatro primeiros compassos, o flautim é o primeiro instrumento a tocar sua escala ascendente, seguido de resposta da clarineta. No quinto, modifica-se esse comportamento: é a clarineta que inicia a execução de uma escala, enquanto o flautim segura uma apojetura que, apenas no segundo tempo do compasso, resolver-se-á em sua escala ascendente. Essa escala sobrepor-se-á à da clarineta ao longo de duas semicolcheias, até que a escala da clarineta se interrompe, aguardando no Mi4, enquanto a escala do flautim prossegue até o Ré6, onde para. Imediatamente a clarineta prossegue: executa uma escapada sobre o Fá4 e inicia uma nova escala, a partir do Ré4.

Os dois últimos compassos, por fim, revelam outro detalhe importante: sugerem uma harmonia distinta daquela executada por harpa e violoncelo para a mesma passagem (vide figura 41, abaixo, que reproduz os quatro últimos compassos do refrão com todo o efetivo instrumental desta canção). Embora a figura 39 (p.88) não traga grafada a harmonia, esta é facilmente identificada a partir de simples leitura do trecho. A partir do sexto compasso (antepenúltimo), observam-se Ré maior com sétima ( $V^7$  ou  $D^7$ ), Mi bemol maior ( $VI$  ou  $T_a$ ) e, por fim, Sol menor ( $i$  ou  $t$ ). Todavia, as notas executadas por flautim e clarineta encontram-se em conformidade com a harmonia do refrão somente até o sexto compasso, mas divergem no sétimo e, parcialmente, no oitavo.

Note-se que o sétimo compasso abre com *acciaccaturas* cujas notas confirmam o acorde de ré maior com sétima vigente no compasso anterior. Sua enunciação brevíssima, todavia, dá lugar, na clarineta, a um surpreendente Dó5 sustenido. Essa nota seria, justamente a Terça maior do acorde de Lá maior, que funcionaria, dentro desse campo harmônico, como Dominante secundária da Dominante ou Quinto do Quinto ( $V/V$ ), ou seja, do próprio acorde de ré maior que soou no compasso precedente. Se, ao se passar para o compasso seguinte, em que se encerra o refrão, acrescentar-se a parte da voz, notar-se-á que a nota cantada na cabeça do compasso é Lá4, que pode ser a Fundamental desse acorde de Dominante secundária, mas, ante a iminência da cadência final da frase, sugere já a passagem para o Quinto Grau, caso em que o Lá será a Quinta do acorde de Ré maior, que se resolverá no Primeiro Grau no segundo tempo do compasso.

Observado o trecho dessa forma, tem-se que a clarineta executará, no sétimo compasso, a Terça maior do acorde de Lá maior, que, nesse contexto, funcionará como Quinto do Quinto Grau e, em termos de contraponto, será a preparação para o retardo que permanecerá soando no primeiro tempo do oitavo compasso e se resolverá ascendentemente em Ré5, que, por sua vez, a essa altura não mais será a fundamental do acorde de Ré maior, Quinto Grau, mas já será a Quinta do acorde de Sol menor, Primeiro Grau menor da escala. Ao mesmo tempo, o flautim ataca no sétimo compasso uma antecipação da resolução da cadência final da frase, antecipação esta que, todavia, longe de antecipar o relaxamento do movimento musical, imprime uma tensão a mais por formar um Trítono com o Dó sustenido da clarineta, que se prolongará por um compasso e meio.

Concomitante a esses eventos que se dão nos sopros, harpa e violoncelo mantêm-se fieis à harmonia enunciada desde a primeira repetição do refrão, isto é, encadeiam, nos três últimos

compassos do trecho, acordes que, no campo harmônico de Sol Eólio, representam: V7-VI-i. Note-se que os acordes de Mi bemol maior, Sexto Grau, e Lá maior, Quinto do Quinto, executados respectivamente pelos duos harpa-violoncelo e flautim-clarineta, estão a um Trítono de distância. Da mesma forma, o Dó sustenido que se prolonga em retardo na clarineta no oitavo compasso encontra-se a um Trítono de distância de Sol, que já é executado no primeiro tempo no flautim, na harpa e no violoncelo. Berio, contudo, tem o cuidado de apenas insinuar o acorde de Lá maior por meio de sua Terça maior, elidindo suas Fundamental e Quinta da partitura, o que poderia sujar a resultante sonora com múltiplos choques. Cria, assim, um colorido musical com tensão, mas ainda assim limpo, translúcido, em que os diversos movimentos seguem perceptíveis em sua independência e complementaridade, resolvendo-se elegantemente as frases melódica e harmônica com pequenas defasagens.

Figura 41: Quatro últimos compassos da segunda repetição da estrofe em *Loosin Yelav..., tutti*.

**Escalas de encerramento da canção:** Após a repetição do refrão, há uma transição de um compasso, em que o flautim soa solo, para os três compassos finais da peça. Em linhas gerais, o que neles ocorre é a execução de escalas por cada instrumento, que levarão ao acorde final de sol menor. Tais escalas, entretanto, serão executadas em defasagem e com coleções de notas distintas, cujo resultado será a polarização geral para a nota Lá. Assim, o movimento em *accelerando*, a defasagem entre as escalas, as coleções de notas distintas e a nova centralidade em Lá gerarão um

colorido e uma breve tensão que realçarão a sensação de repouso, quando do aparecimento do acorde final.

O violoncelo é o primeiro instrumento a executar sua escala. Permanece perfeitamente dentro do campo harmônico da peça, partindo de Fá4 para executar uma escala descendente de Sol Eólio, em *staccato* e crescendo a partir de *pianississimo*. A escala estacionará sobre o acorde de Ré sem a Terça em segunda inversão, repousando sobre o Lá2. Surge, assim, a nota Lá no baixo, com sua série harmônica atraindo para si a sonoridade das escalas que soarão nos registros agudos – clarineta e flautim, que não apontariam necessariamente para essa nota – ou reforçando essa direcionalidade, já implícita nas escalas que soarão na harpa – essas sim, claramente centradas em Lá.



Figura 42: Escala final do violoncelo em *Loosin Yelav...*

O segundo instrumento a executar sua escala e dirigir-se ao encerramento da peça é a clarineta. Entra um tempo e uma pausa de semicolcheia em quintina depois do violoncelo, para tocar o seguinte:



Figura 43: Escala final da clarineta em *Loosin Yelav...*

Note-se que, à exceção das três primeiras notas entoadas, que implicam um movimento cromático no início da escala, a partir da quarta nota, Sol2, tem-se nada mais que uma escala de sol menor melódica ascendente, isto é, com sexta e sétima maiores:

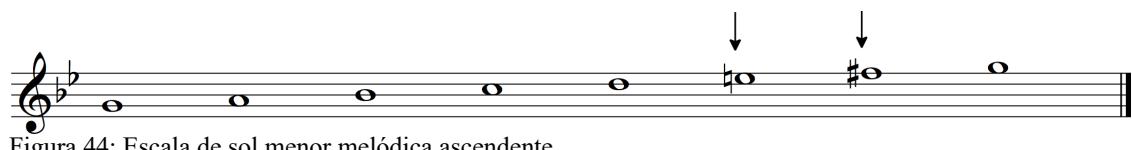


Figura 44: Escala de sol menor melódica ascendente.

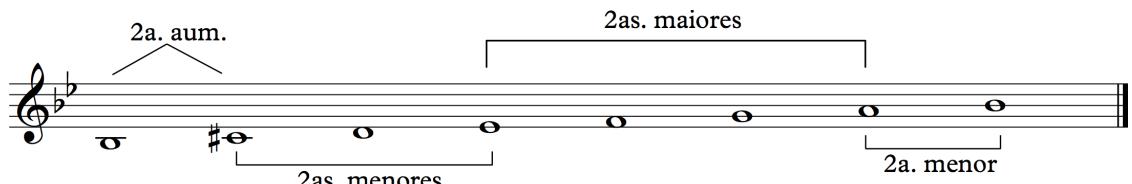
Da mesma forma que ocorre com o violoncelo, a escala da clarineta parte de *pianississimo* e executa um *crescendo* até *mezzo forte*, quando se fixará sobre uma semínima em Si4 bemol, no segundo tempo desse compasso. Essa nota gerará tensão com o Lá2 natural que soa no violoncelo desde o primeiro tempo desse mesmo compasso, em preparação à resolução final da harmonia.

O terceiro instrumento a tocar sua escala é o flautim, embora este já soasse antes, pois é o instrumento que faz a transição da última repetição do refrão para o encerramento da peça. Como se lê na figura 41 (p. 91), o flautim antecipa a resolução da harmonia do refrão em Sol e, assim, termina aquela passagem sustentando a nota Sol6. Em seguida, fará a passagem para o trecho final da peça, por meio de um compasso de transição e, enquanto o violoncelo iniciar a escala que lhe cabe, fixar-se-á o flautim na nota Lá6, antecipando ele mesmo a centralidade dessa passagem final de escalas.

Figura 45: Passagem final do flautim em *Loosin Yelav...*

O primeiro compasso da figura acima consiste na referida transição entre refrão e o fim da canção realizada pelo flautim. É, portanto, no segundo compasso que se iniciam as escalas de violoncelo e clarineta, mas, conforme se pode ver, o flautim permanece sobre a nota Lá6. Na verdade, a nota já era executada desde o final do compasso anterior, tendo-se interrompido apenas por uma *acciaccatura* dupla sobre as notas Sol6 e Si6 bemol – e que funciona, portanto, como uma bordadura dupla que apenas confirmará o Lá como “nota real”. Essa confirmação será reiterada mais adiante, quando a escala repousar sobre Sol5 sustenido, mais uma vez polarizando a harmonia sobre Lá.

Antes disso, porém, percorre o flautim uma escala exótica, em que o deslocamento do Dó natural para sustenido desequilibra as relações intervalares tradicionais e gera uma sonoridade difusa, de polaridade indefinida:

Figura 46: Escala exótica utilizada pelo flautim no fim de *Loosin Yelav...*

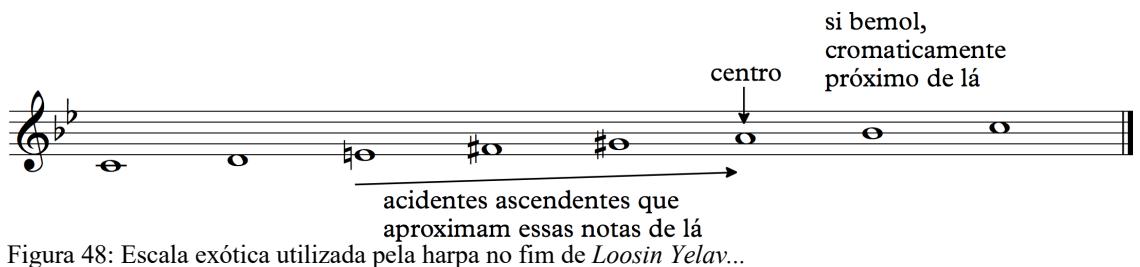
O acidente ascendente sobre Dó desloca a centralidade natural dessa escala, que recairia sobre Si bemol ou sobre Sol, e insinua outros dois possíveis centros, Ré, do qual o Dó sustenido se aproxima diretamente, ou Lá, do qual é a Terça maior. Logo, surgem como possíveis novos polos de atração aquelas notas que, por sua vez, em harmonia modal/tonal, funcionariam como pontos de aproximação para sol: Ré, por uma relação de dominância, e Lá, por grau conjunto descendente.

Por outro lado, a permanência dos acidentes descendentes sobre Mi e Si impede a identificação clara desses novos centros de polaridade da escala; mesmo ao seu fim, com o sustenido também sobre Sol, que evidenciaria ainda mais a centralidade em Lá, a permanência dos bemóis torna o ponto de repouso da escala ambíguo. Trata-se, com efeito, de parte importante do jogo harmônico levado a efeito por Berio: o deslocamento da centralidade do campo harmônico até então trabalhado, como forma de gerar uma tensão difusa e, em seguida, aumentar a sensação de resolução da cadência final da peça, sem recorrer inteiramente a uma sintaxe tradicional, mas também sem descartá-la por completo.

As escalas executadas pela harpa completarão o balanço de forças nesse jogo:

Figura 47: Escalas e acorde finais da harpa, em *Loosin Yelav...*

A harpa, como se pode observar, executa duas escalas, em defasagem de uma semicolcheia de sexta. Aqui, a polaridade em lá passa a ser bastante evidente, ainda que não se use uma escala tradicional. Em vez disso, Berio opta simplesmente por elevar Mi bemol, Fá e Sol, as três notas precedentes de Lá, aproximando-as deste por baixo. Já, por cima, o si bemol já cumpre o papel de aproximação cromática e, assim, tem-se uma escala que se espreme em direção a Lá.

Figura 48: Escala exótica utilizada pela harpa no fim de *Loosin Yelav...*

Uma vez observados os acontecimentos isoladamente em cada instrumento, ou em cada linha desse trecho final da canção, convém tomá-los em seu conjunto. Antes, porém, de lançar um olhar geral sobre todo o trecho, é recomendável reparti-lo, agora não horizontalmente, por linhas, mas verticalmente, por seções, a começar pelas escalas:

Piccolo

Clarinet in B<sub>b</sub>

Harp

Violoncello

stacc.

6

6

5

5

ppp

mf

6

6

6

6

6

(arco)  
stacc.

ppp

mf

Figura 49: Grade das escalas ao fim de *Loosin Yelav....*

A sobreposição de todas as escalas mostra que de fato ocorre, neste trecho, um deslocamento da centralidade do campo harmônico para Lá. Note-se que essa nota soa continuamente tanto ao início – no flautim – quanto ao final – no violoncelo – do trecho. Como visto, as escalas do violoncelo e da clarineta, primeira e segunda a serem executadas, permanecem centradas em Sol, enquanto a do flautim, terceira a ser executada, é ambígua e inicia, por assim dizer, um deslocamento em direção ao Lá; já as escalas da harpa encontram-se claramente centradas em lá, o que é realçado pelo fato de elas soarem num momento em que a nota Lá2 já se

sustenta no violoncelo, projetando sua série harmônica para as frequências superiores. Logo, há, por assim dizer, um deslocamento paulatino de Sol para Lá, que se insinua no início do primeiro compasso acima e se intensifica até o fim do segundo, conforme as escalas centradas em Sol cedem lugar àquelas centradas em Lá.

Pois bem. Conforme dito alguns parágrafos acima, trata-se de procedimento pelo qual Berio gera tensão, de forma a intensificar o caráter resolutivo da cadência de fechamento da peça. O compositor, assim, prescinde parcialmente de um manejo tradicional das relações intervalares de modalismo e tonalismo, ao construir um sistema de forças que colidirão e se acomodarão, ao final, sobre o acorde de Sol menor. Para uma melhor visualização de como isso ocorre, a figura seguinte reproduzirá os dois compassos finais da canção, todavia sem a harpa, de forma a aproximar mais os agentes que efetivamente desencadearão os deslocamentos sonoros que encaminharão a peça para o seu final.

Figura 50: Condução para a cadência final de *Loosin Yelav...*

Observe-se, no primeiro compasso acima, que, após a conclusão das escalas de flautim e clarineta, as notas que soam no segundo tempo colidem com ambas as notas entoadas pelo violoncelo. Com efeito, o Lá2 deste instrumento, ou, melhor dizendo, a classe de altura Lá, sofre choques de segunda menor com Sol – no caso, o Sol5 sustenido do flautim – e com Si – o Si4 bemol da clarineta. Ao mesmo tempo em que isso ocorre, o Ré3 do violoncelo choca-se em Trítono com o Sol5 sustenido do flautim.

No primeiro tempo do compasso seguinte, a tensão começa a se dispersar, no caminho para a resolução: o violoncelo mantém o Ré3, mas o Lá2 desliza uma segunda maior descendente para o Sol2, antecipando, assim, a resolução sobre a *finalis*. A nota Lá, contudo, reaparece no extremo

oposto do espectro de frequência: o Lá5 do flautim. E o Si4 bemol da clarineta desloca-se cromaticamente para Si4 bequadro. Dessa forma, a classe de altura Lá permanece cercada por Sol e Si, agora naturais. Assim, a tensão gerada pelas segundas menores simultâneas diminui para a de segundas maiores simultâneas. Ainda nessa passagem, o Trítono anteriormente existente entre Sol sustenido e Ré natural cede lugar ao intervalo de quinta justa cuja fundamental é a *finalis*. Por fim, basta que o Lá5 do flautim deslize, ainda cromaticamente, para Si5 bemol e que a clarineta avance ascendente para Dó5 sustenido e para Ré5 para que se forme o acorde de sol menor.

Esquematicamente, o que ocorre é o seguinte:

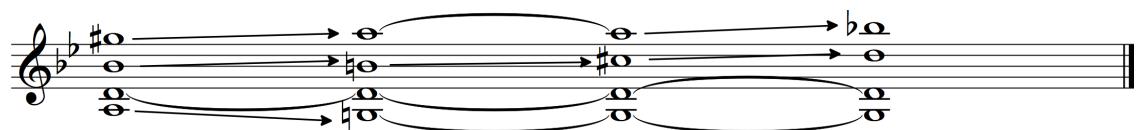


Figura 51: Esquema da cadênciā final de *Loosin Yelav...*

Observando-se a movimentação de todo o conjunto nesse trecho, percebe-se que a cadênciā é reforçada pelo arpejo de duas mãos pela harpa, que lhe imprime maior caráter resolutivo:

Partitura musical para Piccolo, Clarinet in Bb, Harp e Violoncello. A harpa executa um arpejo constante de duas mãos ao longo de quatro compassos. O piccolo, clarinete e violoncelo desempenham partes melódicas e rítmicas, com indicações de dynamicas (acc. e ppp) e articulações (stacc. e (arco) stacc.).

The musical score for the final section of *Loosin Yelav...* is shown in four staves. The Picc. (Piccolo) and Cl. (Clarinet) staves are in treble clef, 2/4 time, and B-flat major. The Hp. (Harp) and Vc. (Violoncello) staves are in bass clef, 2/4 time, and B-flat major. The Picc. and Cl. play eighth-note patterns with dynamics *mf* and *pp*. The Hp. and Vc. play eighth-note patterns with dynamics *pp*, *p*, and *pp*. The Vc. has a dynamic *mf* and a tempo marking  $\frac{v}{4}$ . The score concludes with a final dynamic *pp*.

Figura 52: Final de *Loosin Yelav...*

Com efeito, desde o início de suas escalas, a harpa caminha do centro do registro para as suas extremidades, até se encontrar com os extremos tocados pelo próprio efetivo orquestral, flautim, nos agudos, e violoncelo, nos graves. Assim, interrompe as escalas de ambas as mãos quando elas se encontram na exata posição de resolver, por cromatismo, o acorde de Sol menor, descendo de Sol sustenido para Sol natural na clave de fá, resolvendo, assim, o acorde em posição fundamental na mão esquerda, e subindo de Lá para Si bemol na clave de sol, resolvendo o acorde em primeira inversão na mão direita. Entre esses extremos, preenche o acorde nos registros intermediários em posição cerrada e, com seu ataque arpejado, conclui a peça.

**Conclusão:** Diante do exposto, os elementos e procedimentos mais importantes de *Loosin Yelav...*, do ponto de vista composicional, podem ser assim sintetizados:

Harmonia caracterizada pelo **modalismo expandido**, com o uso de encadeamentos harmônicos típicos do modo, enriquecido por funções tonais e, ao fim da peça, pela **defasagem harmônica** dentro de uma mesma seção vertical. Essa defasagem implica o **uso simultâneo de retardos, antecipações e preparações** nas diversas vozes, sobre **notas que poderiam ser justificadas como pertencentes a diferentes funções harmônicas, mas que soam**

**simultaneamente** e geram um contraponto livre e exuberante. O resultado desse procedimento é o surgimento de um fluxo de tensão e distensão facilmente apreensível, mas que dispensa parcialmente a sintaxe tradicional de modalismo e tonalismo.

**Quebra da regularidade temporal** pelo emprego de um evento repetitivo – no caso, um ornamento no flautim – em uma periodicidade irregular, enquanto todo o resto da música segue um padrão temporal regular.

Manutenção do **equilíbrio da sonoridade** por expedientes mais sutis que o controle de dinâmica, como o uso especificado de vibrato e o uso de ressonâncias combinadas de instrumentos.

– CONCLUSÃO –

## CONCLUSÃO:

A análise precedente revela a existência de algumas constantes entre as três canções: antes do mais, lança-se mão de um modalismo expandido, mantendo-se uma estabilidade harmônica coerente com o material original utilizado por Berio, mas atingindo-se um colorido que o atualiza e transporta para os anos 1960, num equilíbrio delicado, mas plenamente realizado. Em segundo lugar, o campo harmônico é expresso de forma mais assertiva pela harpa, que, na primeira canção, passeia pela escala de Ré Eólio e colore a harmonia com aglomerados de notas e, nas duas últimas, funciona como uma espécie de baixo contínuo contemporâneo. Por fim, nelas executa-se algum tipo de contraponto, compreendido este em sentido amplo: ora manifesta-se no contraponto tradicional, ora em direcionalidades de massas sonoras, ora de texturas – por sutis ou aeradas que estas sejam –, ora em termos meramente temporais – como quando o flautim de *Loosin Yelav...* executa ornamentos cada vez mais defasados em relação à divisão rítmica da obra, enquanto todo o resto segue firme em sua regularidade.

Acerca de tal fato, convém ressaltar duas observações. Primeiramente, trata-se de usos tradicionais e centenários em música, o que demonstra a valorização, por parte de Berio, desse traço de historicidade que se colocou em primeiro plano por meio das melodias reescritas. O que não significa, todavia, que tenham recebido um tratamento acadêmico, muito pelo contrário.

Em segundo lugar, a presença dessas mesmas características nas três canções analisadas confere uma certa unidade a esse trecho inicial das *Folk Songs*, e levanta, assim, a hipótese de ser precisamente esta uma das formas pelas quais Berio propõe-se a alcançar uma unidade mais ampla em todo o ciclo. Este é, sem dúvida, um dos caminhos para o prosseguimento desta pesquisa. Neste particular, Delcambre-Monpoël revela em seu artigo (2001, p. 94) que Ivanka Stoianova, em seu *Luciano Berio: chemins en musique*, oferece seu ponto de vista acerca, justamente, dos expedientes para obtenção de unidade nas *Folk Songs*.

Se, por um lado, puderam-se encontrar elementos de alguma forma semelhantes em todas as canções analisadas, elementos estes que fazem remissão ao passado do qual elas emergem, por outro, cada uma delas é enriquecida e individualizada por eventos musicais extremamente contemporâneos, que as desloca no tempo e as denuncia, irremediavelmente, como obras de arte contemporânea. É assim que, *Black is the colour...* ganha uma escrita polimétrica, com a viola

pairando solta no tempo acima de todo o resto, ao mesmo tempo em que a reescrita rítmica da linha do canto, sobre a regularidade temporal da harpa, torna a peça fluida e incerta. Isso sem descuidar da sutil ressonância que o violoncelo empresta à viola.

*I wonder as I wander...*, por sua vez, revela-se dissimuladamente regular, transparente, quase tradicional, até que, ao fim, trai a expectativa do ouvinte, por meio de um duo de flauta e clarineta completamente contrastante com o que o antecede, ambíguo, quase naturalístico numa suposta – de fato irresistivelmente imaginada – referência a um pássaro mencionado, *em passant* e inconscientemente, na terceira estrofe.

E *Loosin Yelav...*, com os choques resultantes de defasagens harmônicas em cada uma das vozes, cada qual executando ornamentos simultâneos com as demais dentro de uma lógica própria, cuja coerência geral apenas poderia ser descoberta – auditivamente!, dada a transparência e mestria da escrita – quando da distensão que seguiria. A isso se juntam um flautim, que concentra muita densidade em sua linha fina e quase imóvel, e um conjunto final de escalas defasadas, de coloridos sutilmente distintos, que ademais parecem dirigir-se a um ponto apenas próximo à *finalis*, mas não exatamente a esta, para depois, por meio de uma refinada condução de vozes, sobre ela repousarem.

Por meio de cada um desses expedientes, cuidadosamente incrustados sobre canções impregnadas de história, torna-as não apenas música da segunda metade do século XX, mas música de Berio, que, assim, apôs sua marca pessoal em cada uma delas.

Assim como os elementos, por assim dizer, históricos descritos no primeiro parágrafo desta conclusão, os de cor mais contemporânea, logo acima enumerados, também sugerem a imaginada unidade da integral de onze canções que compõem o ciclo. Desta vez, porém, não por um caráter estático, como seria no caso da suposta presença do modalismo expandido em todas as canções, mas por um caráter dinâmico. Isso porque, como se observa acima, as técnicas contemporâneas empregadas ganham em complexidade da primeira para a terceira canção, tornando-se não apenas mais densas, como também infiltrando-se progressivamente na estrutura de cada uma. Mais uma vez, está-se diante de uma hipótese, que merece ser confirmada ou refutada mediante o prosseguimento desta pesquisa.

Segue-se, portanto, que se espera a sua continuidade, o que poderia resultar nos seguintes desdobramentos:

- i. Naturalmente e antes do mais, a análise integral das onze canções que integram as *Folk Songs*, inclusive com o aprofundamento das três análises ora apresentadas;
- ii. A observação do ciclo em sua integralidade, testando-se a hipótese de sua unidade e esclarecendo como esta se dá;
- iii. O aprofundamento do ferramental técnico-analítico subjacente ao trabalho, por meio da pesquisa sobre os meios de reescrita observados ao longo da história, como a transcrição, o arranjo, o comentário, entre outros, identificando os seus pontos de contato e distinções;
- iv. A apreciação de como o processo de reescrita contribui para que o compositor que reescreve desenvolva ou mesmo descubra a sua própria música, ou, dito de outro modo, como, por meio do outro, um compositor torna-se ele próprio;
- v. A relação e oposição entre as noções de remissão ou referência, por um lado, a cujo campo pertence a reescrita, e, por outro, as de originalidade ou ineditismo, num paralelo a outra oposição, entre natureza e abstração, tal qual exposta Wilhelm Worringer; e
- vi. Por fim e talvez mais importante, a tomada das *Folk Songs*, mais especificamente de suas estratégias composicionais, para a realização de outros processos de reescrita.

É este, de fato, o caminho que se pretende trilhar a partir de agora. Iniciada a trajetória por meio da análise das três primeiras canções, sobre o suporte teórico de considerações acerca do arranjo como técnica de reescrita marcada pelo espírito crítico e interventivo, pretende-se, agora, prosseguir para o Mestrado, com o aprofundamento destas análises e seu prosseguimento, até abrangerem o ciclo integral, incluída, aí, a verificação da aventada unidade acima referida. Para tanto, prosseguir-se-á a pesquisa acerca da reescrita e suas relações e implicações no campo das artes. Por fim, mas não menos importante, tal processo de pesquisa analítica e teórica deverá ser necessariamente ladeado por outro, de pesquisa artística, em que os procedimentos e estratégias levantados nas *Folk Songs* servirão de guias a serem aplicados, distorcidos ou renegados – diferenciados, enfim –, na composição de uma nova obra. Esta é a intenção, o desejo criador de realidades que emerge deste trabalho e para o qual já nos dirigimos.

Dito tudo isso, reitera-se, por fim, que as *Folk Songs* sintetizam vigorosamente uma forma milenar de abordagem da arte ou mesmo do aprendizado da vida: observação, imitação, superação.

Dão testemunho, ademais, da reescrita de canções tradicionais e de seu contágio por práticas de uma época posterior, com tanta fluidez, mas também com tamanha transparência, que é como se o que se reescrevesse, diante dos ouvidos, fosse a própria história da música. A capacidade singular dessa obra de, mesmo ao seguir firmemente adiante, trazer consigo todo o passado de que se alimenta e exibi-lo, tranquila e alegremente, à luz da contemporaneidade torna-a um modelo irresistível para novos processos de reescrita musical. Provoca, portanto, em todos os que “falamos” música o desejo de dar continuidade a um ciclo do qual se enxerga apenas a diminuta parte alcançada pela nossa memória coletiva, mas cujo longo desenrolar perde-se na escuridão dos tempos idos e vindouros; vale dizer, o que se pretende, a partir de agora, é reescrever a reescrita da reescrita da reescrita da reescrita....

## REFERÊNCIAS:

BARTÓK, Béla. **For Children**. Budapest: Boosey & HawkesMusic Publishers/Editio Musica Budapest, 1998. 1 partitura. Piano.

BENEDICTIS, Angela Ida de. **Biography** [de Luciano Berio]. *In: Centro Studi Luciano Berio [Firenze]*. Disponível em: <http://www.lucianoberio.org/en/biography>. Acesso em 22 mar. 2021.

BERIO, Luciano. Commentaires au rock. **Revue Musique en Jeu**. Paris: Éditions du Seuil, nº 2, 1971, pp. 56-65.

BERIO, Luciano. **Entrevista sobre a Música** (realizada por Rossana Dalmonte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BERIO, Luciano. **Folk Songs**. London: Universal Edition, 1968. 1 partitura. Conjunto de câmara.

BERIO, Luciano. **Folk Songs** (author's note). *In: Centro Studi Luciano Berio [Firenze]*. Disponível em: <http://www.lucianoberio.org/folk-songs-authors-note>. Acesso em 21 dez. 2019.

BERIO, Luciano. **Remembering the future**. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

BLACK Is the Color (of My True Love's Hair). *In: WIKIPÉDIA: a enclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010]*. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Black\\_Is\\_the\\_Color\\_\(of\\_My\\_True\\_Love%27s\\_Hair\)#cite\\_note-1](https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Is_the_Color_(of_My_True_Love%27s_Hair)#cite_note-1). Acesso em 26 fev. 2020

BLACK is the Color. Gaelic Storm. [S.l., s.n.], 2001. 1 vídeo (5 min 31 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2mRRPQLKKtM>. Acesso em 26 fev. 2020.

BLACK is the Color. Joan Baez. [S.l., s.n.], 1959. 1 vídeo (2 min 44 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=edOiC5iTXmo>. Acesso em 26 fev. 2020.

BLACK is the Color. Joan Baez. [S.l., s.n.], 1962. 1 vídeo (2 min 29 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ic7vQGrtOjc>. Acesso em 26 fev. 2020.

BLACK is the Color. Nina Simone. [S.l., s.n.], 1959. 1 vídeo (3 min 28 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aneDpn5QNY0>. Acesso em 26 fev. 2020.

BLACK is the Color. Nina Simone. [S.l., s.n.], *circa* 1969. 1 vídeo (7min 03 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NWmCbEbMmeU>. Acesso em 26 fev. 2020.

BONAFÉ, Valéria. **Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte (2001)**. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

CASSITY, Uncle Rube. **Black Is the Color of My True Love's Hair**. West Liberty, KY: [s.n.], 1937. 1 áudio (1 min 54 s). The Lomax Kentucky Recordings. Disponível em: <https://lomaxky.omeka.net/items/show/1080>. Acesso: 05 mar. 2020.

DELCAMBRE-MONPOËL, Marie. Les Folk Songs de Berio, entre populaire et popularité.

**Musurgia.** Risset: Éditions ESKA, vol. 8, nº 3/4, 2001, pp. 91-111.

ECO, Umberto. Pós-Escrito a *O Nome da Rosa*. **O Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

FRITTS, Jamison Tyler. **Transforming the past**: Luciano Berio's appropriation of folk materials and idioms in *Folk Songs* (1964). Tese (Mestrado), University of Louisville, Louisville, 2010.

GARTMANN, Thomas. “... dass nichts an sich jemals vollendet ist.”: Untersuchungen zum Instrumentalschaffen von Luciano Berio. Bern: Haupt, 1995.

KIM, Rebecca Y. **Cathy Berberian**: Biography. In: Cathy Berberian [S.l.]. Disponível em: <http://cathyberberian.com/biography/>. Acesso em 12 mar. 2020.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto**: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MENEZES, Flo (Org.). O legado de Berio: debate entre compositores (mesa redonda). In: **Luciano Berio**: legado e atualidade [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 213-230.

MUSIC is the air I breathe. Direção: Carrie de Swaan. Holanda: Swaan Produkties, 1994. Disponível em: <http://www.swaanprodukties.nl/web/index.php?p=3&project=35>. Acesso em 10 mar. 2020.

NATTIEZ, Jean-Jaques. *Répons* e a crise da “comunicação” musical contemporânea. **Cadernos de Estudo**: Análise Musical. São Paulo: ATRAVEZ, vol. 3, 1990, pp. 01/19.

NILES, John Jacobs. **I Wonder As I Wander**. [S.l., s.n.] In: John Jacobs Niles [San Francisco, CA: Alchemy Networks, 2001-2005]. Disponível em: <http://john-jacob-niles.com/music.htm>. Acesso em 22 abr. 2020.

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

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

PALAU, Carolina Noguera. La música tradicional como fuente de expansión acústica em las Folk Songs de Luciano Berio. **Sonograma** – Revista de Pensament Musical. [S. l.], nº 6, 2010.

PENHA, Gustavo Rodrigues. **Reescrituras na música dos séculos XX e XXI**. Tese (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ROITMAN, Ari. Prefácio. In: CORTÁZAR, Julio. **Os Reis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

SAN Francisco Contemporary Music Players. San Francisco, [s. n.]. Disponível em: <https://sfcmp.org/lucianoberio-folksongs-lyrics/>. Acesso em 18 jul. 2020.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SHEET Music Plus. [Winona, MN: Sheet Music Plus, 1997-2020]. Disponível em:

<https://www.sheetmusicplus.com/title/black-is-the-color-of-my-true-love-s-hair-sheet-music/3152779?id=112905>. Acesso em 21 set. 2020.

STENZL, Jürg. **Luciano Berio's Native Language**. Vienna: Universal Edition Vienna, 2001.

STRAVINSKI, Igor; CRAFT, Robert. **Conversas com Igor Stravinski**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SZENDY, Peter. **Listen: a history of our ears**. New York: Fodham University Press, 2008.

TRANSLAÇÃO (geometria). *In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010].* Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Translação\\_\(geometria\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Translação_(geometria)). Acesso em: 19 mar. 2021.