

**A Influência das Técnicas de Estúdio nas Obras Thema - Omaggio a
Joyce (1958) e Laborintus 2 (1965) de Luciano Berio.**

Kelly Nogueira Marques

**Dissertação
de Mestrado em Artes Musicais**

Julho 2013

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Artes Musicais realizada sob a
orientação científica da Professora Doutora Isabel Pires.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus pela vida que me foi dada e por esta oportunidade de cursar um mestrado, além de todas experiências vivenciadas.

À minha família: meus pais Dirceu e Isabel e o meu irmão Kleber, por todo apoio, amor, compreensão e ajuda. Eles que acreditaram sempre no melhor de mim, sem eles nada disso seria possível.

À minha orientadora, Professora Doutora Isabel Pires, por ter aceito este desafio e pela confiança que teve em mim. Por toda orientação e conselhos que me direcionaram.

À Maria Madallena Novati, responsável pelo Arquivo do Studio di Fonologia della RAI, por toda sua atenção, recepção e disponibilização do importantíssimo material para o desenvolvimento desta dissertação.

À Johanna Blask, responsável pela Fundação Paul Sacher em Basileia, Suíça. Que me recebeu muito bem e disponibilizou a coleção Luciano Berio.

Aos amigos Gabriel Nogueira, Kleber Nogueira e Stella Masutani, minha gratidão pela ajuda na localização da bibliografia utilizada neste trabalho.

A Influência das Técnicas de Estúdio nas Obras *Thema - Omaggio a Joyce* (1958) e *Laborintus 2* (1965) de Luciano Berio.

Kelly Nogueira Marques

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa pretende estudar a influência da tecnologia em duas obras de Luciano Berio, representativas do período compreendido entre os anos 50 e 60, período este em que o compositor recorreu ao uso de meios tecnológicos na sua prática musical. Consideramos por isso poder ter havido uma influência da tecnologia na composição musical de Berio, surgindo assim o estudo dessa influência como uma oportunidade de reflexão e desenvolvimento de conhecimento da música contemporânea. Com efeito, o desenvolvimento de tecnologia de manipulação sonora foi um passo importante não só no desenvolvimento de um novo dicionário sonoro e musical, mas também integração de diversas formas artísticas na mesma obra. Nos anos cinquenta e sessenta, nos quais está centrado este trabalho, foi aberta uma nova porta para a vanguarda atual e para o trabalho musical desenvolvido nos dias de hoje. Esses anos foram prolíxos na criação de laboratórios e centros de investigação musical que recorrem às novas tecnologias da época e a especialistas em variadas áreas, na intenção de construir algo novo e comum a todos. Portanto, meu interesse neste trabalho é observar a composição musical de Berio em *Laborintus 2* e em *Thema* afim de identificar essa influência e as transformações aí presentes.

PALAVRAS-CHAVE: Estúdio de Fonologia Musical, Música e Tecnologia, Composição, Análise, Luciano Berio, *Thema - Omaggio a Joyce*, *Laborintus 2*.

ABSTRACT

This research paper considers two works by Luciano Berio, *Laborintus 2* and *Thema - Omaggio a Joyce*, representing the period between the years 50 and 60, a period which saw the use of technological resources. The study of influence of technology on music composition from Berio emerges as an opportunity for reflection and development of knowledge of contemporary music. The technology was not only an important step in developing a new sonorous and musical dictionary, but also in integrated approach of divers art forms in the same work. In the fifty's and sixty's, the period treated on this work, a door was opened to the vanguard and the nowadays musical work. These years were the starting point for the creation of laboratories and research centers which use musical technology and experts in various fields, intending to build something common to all. So, my interest is to note the composition to identify the influences and transformations present in these works.

KEYWORDS: Studio Musical Phonology, Music and technology, Composition, Analysis, Luciano Berio, *Thema - Omaggio a Joyce*, *Laborintus 2*.

INDICE

INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO I. LUCIANO BERIO.....	11
I.1 LUCIANO BERIO.....	11
I.2 O INÍCIO DA VIDA PROFISSIONAL DE BERIO	12
I.3 A DÉCADA DE 60.....	12
I.4 TEXTO E MÚSICA POR BERIO	14
I.5 A IMPORTÂNCIA DE CATHY BERBERIAN.....	17
CAPÍTULO II. <i>THEMA - OMAGGIO A JOYCE (1958)</i>.....	19
II.1 <i>THEMA - OMAGGIO A JOYCE</i>	19
II.2 O TEXTO DE JOYCE	21
II.3 A GRAVAÇÃO DO TEXTO	24
II.4 TRATAMENTO ELETRÔNICO.....	26
II.5 COMENTÁRIOS ANALÍTICOS DA OBRA.....	28
II.6 A INFLUÊNCIA DAS TÉCNICAS DE ESTÚDIO EM <i>THEMA - OMAGGIO A JOYCE (1958)</i>	36
CAPÍTULO III. <i>LABORINTUS 2 (1965)</i>.....	41
III.1 <i>LABORINTUS 2</i>	41
III.2 ESTRUTURA	43
III.3 COMENTÁRIOS ANALÍTICOS DA OBRA.....	45
III.4 A INFLUÊNCIA DAS TÉCNICAS DE ESTÚDIO EM <i>LABORINTUS 2 (1965)</i>	52
III.5 BREVE COMPARAÇÃO ENTRE AS OBRAS.....	60
CONCLUSÃO.....	63
BIBLIOGRAFIA.....	66

INTRODUÇÃO

A invenção de tecnologias no âmbito da música sempre impulsionou a transformação da linguagem musical desde seus tempos mais remotos. De facto, toda invenção tecnológica no campo da música reflete-se em mudanças na concepção musical.

Podem-se citar diversos desenvolvimentos tecnológicos e científicos que, durante a história, tiveram um papel importante na construção da linguagem musical, tais como o desenvolvimento do sistema de chaves nos instrumentos de sopro de madeira, a invenção do sistema de válvulas nos instrumentos de sopro de metal, a criação de novos instrumentos, o desenvolvimento dos conhecimentos em acústica e sua utilização musical.

Percebe-se que, com todos os desenvolvimentos tecnológicos produzidos no século XX, a música não poderia ficar alheia a mudanças. A integração das novas realidades na música não se limitou à reflexão de influências através dos processos tradicionais, mas aproveitou de modo extraordinário os desenvolvimentos tecnológicos e as descobertas científicas, tanto a nível acústico, psico-acústico, como dos novos instrumentos e possibilidades da técnica. No século XX, foi a Rádio que também passou por imenso desenvolvimento, Pierre Schaeffer foi um engenheiro e compositor que realizou muitas experiências na Rádio Nacional Francesa (RTF) em Paris, sendo considerado como pioneiro na Música Concreta. Durante os anos 50 alguns compositores de Música Concreta começaram a sentir necessidade de integrar na sua música novos materiais e novas técnicas, não se limitando à captação, corte e montagem de sons. Do mesmo modo, os compositores de Música Electrónica (cujo surgimento se considera ter ocorrido na Alemanha) que tinham dificuldade em produzir sons interessantes apenas com a tecnologia ainda pouco eficiente, de geradores, filtros e pouco mais, existentes na época, buscavam formas de tornar os sons mais ricos.

A tecnologia em questão, a que move esta pesquisa, é a dos aparelhos contidos no Estúdio de Fonologia Musical de Milão, cuja fundação foi impulsionada por Luciano Berio e Bruno Maderna em 1955. Esta tecnologia influenciou a música de alguns compositores que aí trabalharam, nomeadamente entre as décadas de 1950 e 1960. Acoplados, tais aparelhos formam uma espécie de organismo (o estúdio) o qual poderíamos classificar na categoria de instrumento musical.

Assim nota-se que foi na segunda metade do século XX, ou seja, a partir de 1950 que temos o maior desenvolvimento acerca dos estúdios, o que nos conduz portanto ao objeto de estudo deste trabalho que assim está centrado nos gestos electrónicos, nos espectros, na passagem de notas para som e na voz na qualidade de instrumento musical e para isso, foram escolhidas duas obras: *Thema - Omaggio a Joyce* (1958) e *Laborintus 2* (1965) do compositor Luciano Berio. Veremos portanto que além de explorar o contexto funcional das máquinas (tecnologia da época), a criação, meios e ideias estéticas e a forma de experimentação, também a composição percorreu um caminho de exploração de potencialidades expressivas e estéticas dentro da revolução que foi o desenvolvimento tecnológico.

Vários compositores, cada um de sua forma tiveram em consideração a importância da tecnologia para a composição musical. Pierre Boulez, consciente da importância e das possibilidades que estes novos meios tinham a oferecer à linguagem composicional, descreveu, em 1955, a situação com a qual todos os compositores alemães de música electrónica se confrontavam:

[...] raramente se assistiu, na história da música, a uma evolução mais radical, considerando-se que o músico encontra-se diante de uma situação inusitada: a criação do próprio som. E não pela escolha do material sonoro com vistas a um efeito decorativo, ou para ressaltar algo – isso seria banal, seria transpor para um outro domínio os problemas de orquestração ou de instrumentação que servem de base atualmente; mas trata-se da escolha do material devido às qualidades de estrutura intrínseca que ele comporta [...] (Boulez, 1995, p. 188).

Edgard Varèse (1983, p. 175) afirmou estar grato à electrónica por três contribuições indispensáveis¹:

1. Liberar a música do sistema temperado;
2. Enriquecer a música de novos sons;
3. Tornar possível a simultaneidade de elementos, sem nenhuma relação entre eles.

Como se pode notar pelo discurso dos compositores citados anteriormente que a tecnologia se inseriu nesse panorama como uma ferramenta mais, auxiliando-os a se libertarem da estética e da técnica vigente até então e encontrarem seus próprios caminhos composicionais.

A tecnologia possibilitou desde simples ferramentas de cálculos de dados, passando pela sua utilização como ambiente composicional (música concreta, electrónica, electroacústica e a conjunção destas com instrumentos tradicionais desenvolvidas nos estúdios), e como gerador composicional propriamente ditas.

Meu objectivo é comprovar a presença dos elementos novos: novos sons, novos timbres, novos ritmos, novas estruturas musicais, novos materiais, novos interesses e objectivos nas obras seleccionadas que seja uma evidência da influência da electroacústica. Abordaremos ainda uma componente histórico-cultural, estabelecendo um diálogo entre as concepções pessoais do compositor e ideias musicais de seu tempo, evidenciando o papel das obras escolhidas e suas peculiaridades em relação ao repertório do compositor, bem como a utilização da voz nas mesmas.

Dada a problemática: *A influência das tecnologias e técnicas de estúdio nas obras Thema (1958) e Laborintus 2 (1965)*, a nossa pesquisa será apoiada em bibliografia dedicada publicada comercialmente, assim como a um conjunto de conhecimentos adquiridos a partir de informações às quais tive acesso em visita a Fundação Paul Sacher, Basel (Suíça). Nesta Fundação encontra-se a maior concentração de arquivos do compositor Luciano Berio, tais como manuscritos, materiais de

¹ Varèse (1983, p. 175) “[...] je suis particulièrement reconnaissant à l’électronique pour trois apports indispensables qui ont permis la réalisation de mes idées : Elle a libéré la musique du système tempéré, elle a enrichi la musique de nouveaux sons, et elle a rendu possible la simultanéité d’éléments n’ayant aucun rapport entre eux.

composição, escritos, correspondência, gravações e áudios que me auxiliaram no desenvolvimento deste trabalho.

O conhecimento relativamente aos instrumentos electrónicos, recursos e técnicas que fazem parte da produção musical descrita nas obras *Thema - Omaggio a Joyce* (1958) e *Laborintus 2* (1965) como: geradores de som (osciladores, gerador de ruído branco), modificadores de som (filtro passa banda variável, analisador de espectro), equipamento de gravação e reprodução (microfones, mixer console, tape gravadores) mesmo o contato visual, possibilitou-me a ideia da funcionalidade e técnicas dos equipamentos o que também foi relevante para a pesquisa.

O apoio da senhora Maria Madallena Novati, responsável pelo Arquivo do Estúdio de Fonologia da RAI (Radio Televisioni Italiana), em Milão Itália, foi importante para que pudesse ter acesso e conhecer cada equipamento, recurso e material que compunha o Estúdio de Fonologia de Milão, o qual Luciano Berio, utilizou para a maioria de suas composições. E ainda foi realizada uma análise de dados estruturais do áudio, através do software de análise Acousmographe (software desenvolvido pelo Groupe de Recherches Musicales – GRM de Paris). E portanto, considero poder alcançar o objectivo proposto que é reconhecer novas possibilidades musicais trazidas pelas técnicas e tecnologias de estúdio à música de Berio através dos gestos electrónicos, dos espectros, da passagem de notas para som e da voz na qualidade de instrumento musical.

Após esta apresentação do preliminar que contextualiza este estudo, passa-se a expor os capítulos na qual esta tese está dividida, e através da qual se busca alcançar os resultados esperados para este trabalho.

Este trabalho encontra-se constituído por duas partes: a primeira vai descrever brevemente o contexto histórico-musical no qual se enquadram o compositor Luciano Berio e as obras *Thema - Omaggio a Joyce* (1958) e *Laborintus 2* (1965), enquanto que na segunda parte consistirá nos comentários analíticos do conteúdo das obras.

A tese está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo deste trabalho inicia-se abrangendo o contexto histórico e musical que inclui factos, surgimentos e acontecimentos relacionados à música e suas novas potencialidades. E essa contextualização explica o percurso da música e evidência as características

composicionais de um compositor em específico, Luciano Berio, bem como o caráter musical distintivo daquela época. A tecnologia como meio condutor de novas ideias surge e desempenha um papel muito importante aliada ao conhecimento técnico e musical do compositor, possibilitando assim as novas formas de expressão como as que aqui apresentamos.

O segundo capítulo apresenta a obra *Thema - Omaggio a Joyce* (1958), a obra é descrita numa introdução e segue-se com a descrição dos componentes que a envolvem, modo como foi gravado, descrição estrutural e comentários analíticos do conteúdo da mesma. Conta com uma abordagem capaz de descrever alguns dos processos técnicos utilizados na composição, uma exploração do material sonoro baseado na importância da voz de Cathy Berberian. A exploração vocal que é o centro do desenvolvimento dessa obra, é a partir da gravação da leitura feita por Cathy Berberian que a voz passa a ser tratada como um instrumento e a partir daí sofre inúmeros processos de transformação, bem como, a influência das técnicas de estúdio que compõem a mesma, neste capítulo é descrito e evidenciado sua importância e a aplicação na obra.

No terceiro capítulo a obra *Laborintus 2* (1965) é descrita e estudada através de comentários analíticos. Inicialmente há uma introdução sobre a obra em sua totalidade, também é descrito a própria organização, a conexão e a interação dos elementos constituintes da obra. Segue-se então os comentários analíticos afim de identificar as técnicas de estúdio, aplicação e desenvolvimento das mesmas nas duas obras tratadas nesta pesquisa.

Neste sentido, conclui-se que a tecnologia e os compositores estão associados na intenção de desenvolver música em comum. Este aspecto me parece, de facto importante, não apenas porque influencia todo o contexto musical e analítico mas também porque influenciou todo o seguimento deste trabalho. A evidenciar as consequências do uso directo da tecnologia e técnicas de composição dos compositores que tornaram a época tratada marcada por esta inovação estético musical.

CAPÍTULO I. LUCIANO BERIO

I.1 Luciano Berio

Luciano Berio nasceu em Oneglia, atualmente Imperia, uma cidade do interior da Itália a 24 de outubro de 1925. A sua formação musical começou cedo, ainda com seis anos, em seu próprio ambiente familiar com o avô Adolfo Berio, organista e compositor, que tinha talento para improvisar apesar de não possuir uma educação musical formal². A sua formação autodidata e abordagem livre trouxe-lhe certa espontaneidade musical, característica que, segundo seu pai Ernesto Berio foi herdada por Berio.

Segundo Osmond-Smith, o factor que restringia o ambiente musical de Berio era o facto de Oneglia ser uma cidade de pequeno movimento artístico (OSMOND-SMITH, 1991, p.3). Ainda segundo Osmond-Smith, inicialmente Berio almejava seguir carreira como pianista, mas em seu primeiro dia de recrutamento, houve um acidente que feriu gravemente sua mão direita. Acidente este que o impossibilitou de ser pianista, facto que definiu seu caminho para a composição (idem.).

Em 1945, Berio inicia os estudos no Conservatório de Milão, o mesmo centro musical onde seu pai estudara. Giorgio Frederico Ghedini (1892 -1965) foi seu professor de composição e Guilio Cesari Paribeni (1881-1964) seu professor de contraponto.

Em 1950, Berio tornou-se maestro de coro no Conservatório de Milão, foi aí que conheceu Cathy Berberian (1925-1983) com quem casou no ano seguinte. Nesse mesmo ano Berio terminava os estudos no Conservatório.

² Wikipédia - http://pt.wikipedia.org/wiki/Luciano_Berio

I.2 O início da vida profissional de Berio

Após a sua formação no Conservatório de Milão na década de 1950, seus principais focos de pesquisa foram a música electrónica e a orquestral. No “Berkshire Music Festival”, realizado em 1952 na cidade de Tanglewood, Estados Unidos, Berio conheceu Luigi Dallapiccola (1904-1975), o primeiro compositor italiano a trabalhar com o Serialismo, este tornou-se professor de Berio de 1953 a 1960.

No ano de 1953 começaram os cursos de verão de Darmstadt os quais se viriam a revelar cruciais na prática composicional dos maiores compositores da segunda metade do século XX, entre eles Berio. Este evento anual teve a maior importância para o desenvolvimento musical do pós-guerra visto ser um ponto de encontro entre os grandes compositores. Segundo (SOLARE, 1998, p.65), Berio passou a frequentar regularmente estes cursos, fazendo contatos, entre eles com Karlheinz Stockhausen (1928-2008), Henri Pousseur (1929-2009) e Pierre Boulez (1925-). As ideias mais significativas esboçadas por Boulez serão comentadas adiante, pois têm relação direta com as concepções musicais de Berio.

Em 1953, trabalhou na rede de televisão italiana RAI, possivelmente o mesmo ano em que conheceu Bruno Maderna (1920-1973), em Milão. Em 1955, é fundado o Estúdio de Fonologia Musical de Milão, impulsionado e dirigido por Bruno Maderna e Luciano Berio, estúdio para pesquisas em música electroacústica. E em 1956, ambos fundam a revista *Incontri Musicali*.

Já em 1958, Berio conhece Humberto Eco (1932-), línguista e um dos principais investigadores do Estruturalismo. Umberto Eco, se tornou um amigo e influência no desenvolvimento musical de Berio. Eco introduziu Berio aos escritos de James Joyce.

I.3 A década de 60

Foi na década de 1960 que Berio alcançou maior reconhecimento como compositor, sendo mesmo convidado a leccionar composição em algumas universidades dos Estados Unidos, trabalho que realizou entre 1960 e 1972, começando pela Summer School, em Tanglewood, assumiu um cargo de professor no Mills College, em Oakland,

Califórnia. De 1960 a 1962 Berio leccionou na Escola de Verão Internacional Dartington. Este foi um período marcado por constantes viagens.

Seu trabalho sobre a voz, com Cathy Berberian, nomeadamente através da Sequenza III para soprano trouxe-lhe reconhecimento e popularidade. Porém, Berio e Berberian separaram-se em 1965, vindo o compositor a casar com a psicóloga Susan Oyama no mesmo ano. De acordo com Osmond-Smith, a estadia de Berio nos Estados Unidos se restringia a finalidades profissionais³, sugerindo uma fraca abertura ao movimento cultural americano da época.

Berio afirma que no processo de improvisação, os músicos estão concentrados em um nível mais elementar de estruturação musical, não se preocupando com questões musicais mais profundas⁴. Notemos no entanto que Berio foi influenciado, nomeadamente pelo jazz, mas também pelas práticas improvisatórias da época, *Laborintus 2* é disso um excelente exemplo.

Em 1965, Berio já havia composto obras importantes como: *Thema - Omaggio a Joyce*, *Circles*, *Visage*, *Epifanie*, *Laborintus 2*, só para citar algumas. Quatro anos depois, Berio escreve aquela que viria a ser uma das principais obras orquestrais da segunda metade do século passado, *Sinfonia*, porque esta cita directamente outras fontes musicais, tanto do período barroco (Johann Sebastian Bach) como (Gustav Mahler) do século XX, e utiliza ampla variedade de técnicas já utilizadas em uma única obra musical como: Corte e colagem, mistura, massa sonora e é tratada como desconstrução da Segunda Sinfonia de Mahler.

³ “Os Estados Unidos foram para ele [Berio] um local de trabalho, não uma fonte para “exorcismos” mais profundos.” (OSMOND-SMITH, 1991, p.20)

⁴ “Enfim, a improvisação age geralmente no nível da prática instrumental e não do pensamento musical.” (BERIO In: DALMONTE, 1988, p.72)

I.4 Texto e música por Berio

No que respeita aos processos de composição em si mesmo, Berio adopta uma postura que busca novas concepções e modos de expressão musical, afastando-se dos conceitos e estereótipos da “música tradicional”.⁵

É na relação extremamente complexa entre som e sentido da linguagem verbal que se põe o acento. Assim a define Berio: “Usar a música como ferramenta de análise e redescoberta de um texto (literário ou não, não importa). Penso na possibilidade de fazer percorrer e fazer descobrir de tantas maneiras diferentes, a quem conscientemente ouve música, que itinerário maravilhoso fará o som e o sentido”.⁶

Dois exemplos bastariam para nos certificarmos da presença, ainda que de forma a sobressaltar das demais tendências em meio à produção Beriana: O primeiro, *Thema - Omaggio a Joyce* (1958), que tem por base o começo do Capítulo XI de *Ulysses* de James Joyce⁷, parece constituir o início desta empreitada em direcção à reiteração do texto e ao mesmo tempo a ponte entre a “efectiva repetição textual”.⁸

Outro exemplo, trata-se de *Laborintus 2* (1965), uma mescla de oratório, moteto multilingue e madrigal, certamente é uma obra que melhor representa a cristalização de tal postura no percurso criativo de Berio (Menezes, 2006, p.329).

“À essência da relação texto e música reivindicada por Berio correspondem, para falarmos em termos da fonologia estrutural – três

⁵ A expressão música tradicional refere-se neste caso como não sendo um objecto estético que se valorize e admire por si só, mas sim como música funcional associada a uma memória.

⁶ Texto Original: “Usare la musica come strumento di analisi e di riscoperta di un testo (letterario o no, non importa). Penso alla possibilità di far percorrere e far scoprire in tante maniere diverse, a chi ascolta coscientemente la musica, quel meraviglioso itinerario che c’è fra il suono e il senso”. Em: MENEZES, Florivaldo Filho. *Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*, São Paulo: UNESP, 2006. Pag. 316.

⁷ *Ulysses*, é um romance do escritor irlandês James Joyce. Foi composto entre 1914 e 1921 e publicado no ano seguinte.

⁸ A expressão efetiva repetição textual refere-se a repetição por meio das línguas, o texto foi ao início do trabalho composicional, gravado em três versões – em Inglês, Francês e Italiano.

“traços distintivos”⁹ fundamentais, cuja compreensão nos auxilia em muito a definir a poética beriana e, conseqüentemente, a atingir esta “escuta consciente” de sua música.”¹⁰

O primeiro traço ou característica fundamental diz respeito à construção, numa obra musical de vários níveis de leitura, ou seja, nomeadamente a primeira leitura, superficial, tratando-se do primeiro contato com a obra e assim desprovido de análise profunda. Precisamente num nível mais elevado de leitura, a abordagem resume-se em escuta técnica, com objectivo de reconhecimento de conteúdos. E ainda sendo possível um próximo nível de leitura, este que é direccionado a abranger todos os conteúdos, a compreender, possibilitar a comunicação e ligação entre eles como um todo. Vemos aí o quão o percurso criativo de Berio está indissoluvelmente ligado ao desenvolvimento literário do século XX, e sua visão passa necessariamente pelo conhecimento das poéticas em prol da multiplicidade de autores como James Joyce, Umberto Eco, Edoardo Sanguineti. A obra musical, no seu aspecto unicamente sonoro, não esgota todas as suas potencialidades expressivas logo na sua primeira escuta. Ao contrário, sua complexidade deve ser de tal ordem que permita ao ouvinte “redescobri-la” a cada novo encontro. Para Berio a obra não deve ser um objeto fechado, a um modelo de verdade, mas antes se revela como criação aberta e susceptível de prestar-se a um contínuo e interminável processo de sedimentação. (Menezes, 2006, p. 329).

O segundo traço distintivo consiste em uma frequente redundância textual, ou seja, uma constante repetição e por este recurso, Berio aproxima sua música mais uma vez do fenómeno linguístico e da essência da própria fala, que dele faz uso constante e essencial. Sendo o texto continuamente reinterpretado pela música o ouvinte percebe a

⁹ Vertentes, traços que se distinguem.

¹⁰ MENEZES, Florivaldo Filho. Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa, São Paulo: UNESP, 2006.

complexidade de tal articulação, a redundância do texto é que possibilita essa percepção.

Pensemos, por exemplo, a *Sequenza III* (na qual o texto de Markus Kutter é re-trabalhado de inúmeras maneiras), *Sinfonia* (com as alterações suscitadas pelas citações de Le Cru et le Cuit), *Coro* (na qual, segundo o próprio Berio, retorna o mesmo texto várias vezes com música diferente), *La Vera Storia* (ópera na qual o texto de Italo Calvino que serve ao Segundo Ato é essencialmente o mesmo que constituiu a base do Primeiro Ato) e mesmo *Visage* (em que a única palavra inteligível – “parole”, ou seja: “palavra” – é repetida, ainda que por vezes deformada, por seis vezes ao longo da obra (Menezes, 2006 p.330).

Por fim, o terceiro traço distintivo ao qual se refere Berio traduz-se em certo desinteresse da música em face do texto (Menezes, 2006 p.330), assim como o próprio Berio diz: “Eu acho que isto é importante, ocasionalmente, para sugerir um certo desprendimento em relação ao texto, para manter distância musical do mesmo”.¹¹

Berio expõe a Henri Pousseur sua atitude diante da relação entre a música, o texto e o teatro, da seguinte forma:

*Pode ser interessante o suficiente para desenvolver a música, ação e texto que são indiferentes a um para outro - mas apenas três camadas independentes têm uma expressiva articulação [...] O problema de texto/música sempre existiu, é claro, mas não em termos de igualdade insustentável, mas em termos de uma recíproca reestruturação [...] uma estrutura narrativa que se liga, por qualquer necessidade, com uma estrutura musical.*¹²

¹¹ DALMONTE, Rossana. s.d. Luciano Berio. Entrevista sobre a música contemporânea. Trad. de Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. São Paulo: Civilização Brasileira, 1988. Original: “I think it is important, occasionally, to suggest a certain indifference in relation to a text, to keep a certain musical distance from it”. Tradução Nossa.

¹² Carta inédita a Henri Pousseur, de 23 de Dezembro de 1983, Luciano Berio Sammlung, Paul Sacher Stiftung, Basileia (respeitamos a sintaxe do texto original em francês, fazendo apenas algumas pequenas correções com relação à ortografia de algumas palavras). A discussão tem por motivação originária a polémica em torno da ópera *Votre Faust* (1961-1968) de Pousseur, com libreto de Michel Butor, suscitada desde a ocasião de sua estreia em Milão em Janeiro de 1969. Trata-se de uma das obras mais notáveis do repertório contemporâneo, especialmente no que diz

I.5 A Importância de Cathy Berberian

Cathy Berberian foi uma *mezzo* soprano americano de ascendência arménia, nascida em Massachusetts, em 1928, que é provavelmente mais conhecida por ser a primeira esposa de Luciano Berio.

Berberian conheceu Berio em 1950, ainda jovem em Itália. Berio, igualmente jovem e estudante no Conservatório de Milão fazia alguns trabalhos como acompanhador, tendo assim tido a oportunidade de conhecer Cathy. Antes de ir para Itália para estudar canto no Conservatório de Milão, ela cantava em Nova Iorque, com um grupo de dança Arménio, um repertório de canções folclóricas.¹³

A importância das experiências de Berio e Berberian no estúdio de fonologia não podem ser limitadas ao desenvolvimento da técnica vocal enquanto tal e de facto.

Foi em 1956 que Berberian ficou conhecida como o “décimo oscilador”¹⁴. Berberian, desenvolveu ideias criativas com outros compositores além não Berio, como Cage, Maderna e Bussotti.

respeito à profunda elaboração entre enredo poético e trama musical, e as críticas relevadas por Berio, bastante céptico em relação ao trabalho de Butor, são, a rigor, injustas, se consideradas em relação à obra monumental de Pousseur – discussão esta que foge do âmbito deste ensaio. Como quer que seja na argumentação berberiana transparecem conceitos que fundamentam de modo bastante pertinente sua própria poética em torno da relação música/texto. Tradução Florivaldo Menezes.

¹³ The Tenth Oscillator: The Work of Cathy Berberian 1958-1966 Author(s): David Osmond-Smith and Cathy Berberian Reviewed work(s): Source: Tempo, Vol. 58, No. 227 (Jan., 2004), pp. 2-13 Published by: Cambridge University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3878673>. Accessed: 30/05/2012.

¹⁴ *idem*.



Figure 1. Cathy Berberian¹⁵

*Apesar de seu casamento com Berio terminar em 1964, a sua relação profissional continuou durante a década de 1960, marcado por uma sucessão de trabalhos inéditos para a voz que permanecem essenciais para o repertório vocal hoje: Circles (1960) para voz, harpa e percussão, com Berberian que fez sua estreia nos Estados Unidos em agosto de 1960 no Festival de Música de Berkshire em Tanglewood, Epifanie (1959-1961, Rev. 1965) para voz e orquestra, a obra electroacústica Visage (1961) criado a partir de improvisações vocais de Cathy, Folk Songs (1964) arranjado para voz e ensemble de câmara, e Sequenza III (1965-66) para voz solo.*¹⁶

¹⁵ Fonte: [http://www. http://sparksinelectricaljelly.blogspot.com.br/2012/06/berberian-sound-studio-and-cathy.html](http://www.http://sparksinelectricaljelly.blogspot.com.br/2012/06/berberian-sound-studio-and-cathy.html)

¹⁶ http://www.cathyberberian.com/site/?page_id=37 Acedido em 07/02/2013. Original: Moreover, though her marriage to Berio ended in 1964, their professional relationship flourished during the 1960s, marked by a succession of groundbreaking works for voice that remain essential to the vocal repertoire today: Circles (1960) for voice, harp, and percussion, with which Berberian made her United States debut on August 1, 1960 at the Berkshire Music Festival at Tanglewood, Epifanie (1959-61; rev. 1965) for voice and orchestra, the electroacoustic work Visage (1961) created from Cathy's vocal improvisations, Folk Songs (1964) arranged for voice and chamber ensemble, and Sequenza III (1965-66) for solo voice. Tradução Nossa.

CAPÍTULO II. *THEMA - OMAGGIO A JOYCE* (1958)

II.1 *Thema - Omaggio a Joyce*

Thema é uma obra electroacústica composta em 1958, para voz e banda magnética, em que uma leitura da primeira parte do Capítulo XI do *Ulysses* feita pela cantora Cathy Berberian, é gravada e depois trabalhada, utilizando as técnicas disponíveis no Estúdio de Milão para criação de efeitos sonoros, tais como: eco, distorção, sobreposição, alteração de velocidade e timbre entre outros.

A duração total da obra gravada em estéreo é de cerca de 8'30". Sendo a manipulação electroacústica de Berio cerca de 6'31", e são precedidos por 1'59" de leitura por Cathy Berberian¹⁷.

Thema - Omaggio a Joyce, onde todos os sons, mesmo os que sugerem ser completamente electrónicos a uma primeira escuta, foram derivados da gravação da voz de Cathy Berberian.

Segundo os autores, Veniero Rizzardi e Ida Angela De Benedictis “a fase inicial desta obra se deu de uma ideia que partiu de um programa de rádio, chamado Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico”¹⁸. Luciano Berio e

¹⁷ CD – Nuova musica alla radio, do livro: Rizzardi, Veniero e De Benedictis, Angela Ida. Nuova musica alla radio : esperienze allo Studio di fonologia della RAI di Milano 1954-1959. RAI ERI, Roma, 2000.

¹⁸ RIZZARDI, Veniero e BENEDETTIS, Ida Angela De, Nuova musica Alla radio: Esperienze Allo Studio di Fonologia Della Rai di Milano, Milano: Ministério do Património Cultural e Attività, Departamento de Artes Cênicas, 2000. Original: la fase iniziale di questo lavoro ha avuto un'idea che veniva da un programma radiofonico chiamato Documenti Silla Qualità onomatopeico del Linguaggio poetico. Tradução Nossa.

Umberto Eco partilhavam de um mesmo interesse: a fonética da linguagem. E mesmo que o programa não tenha sido completado, o importante é que essa obra tomou grandes proporções no meio musical electrónico.

A peça visa a total transmutação da linguagem verbal em sons, dissolvendo o significado verbal, o momento semântico das palavras a fim de que as propriedades musicais do material fonológico pudessem emergir isoladamente e, por conseguinte, de modo evidente. Destruição e construção interagem: ao mesmo tempo em que o texto perde seu sentido verbal, o material fonológico, enquanto resultante acústico da linguagem, passa a ser sonoramente estruturado, adquirindo um sentido que não é significante mas apenas musical.

Segundo Cathy Berberian, citada por Stoianova em “Luciano Berio - Chemins en Musique”¹⁹ “O texto foi, ao início do trabalho composicional, gravado em três versões – em Inglês, Francês e Italiano”. O texto original em inglês foi lido por uma única voz e a mesma sobreposta por duas vezes e modificada através de manipulações no tempo e na intensidade dos sons.

“Existem três versões da obra: a primeira, composto em 1958, com o nome de Thema (Omaggio a Joyce); a segunda, composta em 1959, com o nome de Omaggio a Joyce; e finalmente a terceira versão de 1995, restaurada em estéreo digital. Está última tem o nome de Thema - Omaggio a Joyce e foi considerada pelo compositor a versão definitiva”.²⁰

¹⁹ STOIANOVA, Ivanka. “Luciano Berio – Chemins en musique”, in: La Revue Musicale número triplo 375-6-7. Paris: Éditions Richard-Masse, 1985. Texto Original: La première idée était d'utiliser trois versions du texte, en anglais, en français et en italien. Tradução Nossa.

²⁰ Di Scipio, Agostino. Da un'esperienza em Ascolto tra logos Telefono E. Testo, suono e musica em "Thema (Omaggio a Joyce)" di Berio, em "Il sagggiatore musicale", VII.. Bolonha: Il sagggiatore. 2000.p. 225.

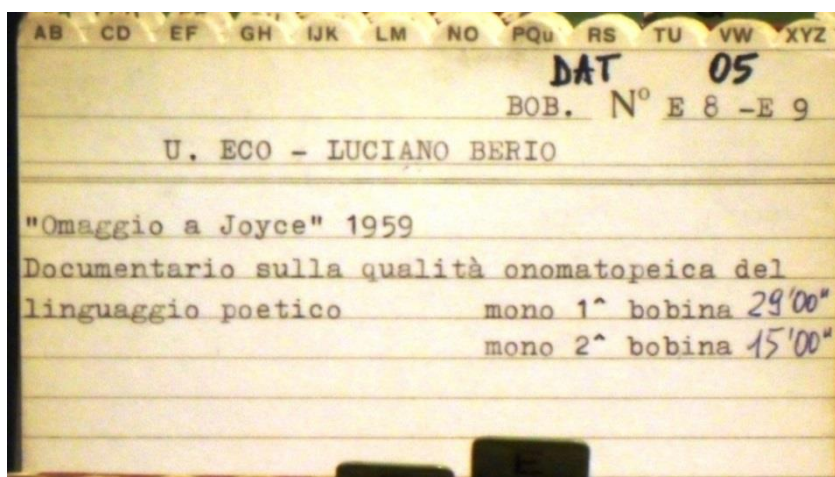


Figure 2. Ficha de informação da obra “Omaggio a Joyce”1959.²¹

A obra *Thema* conduz Berio a reflectir sobre a voz e a linguagem, o centro dos seus interesses composicionais na época. Escutar a linguagem torna-se o projecto e determina a estrutura musical utilizada por Berio, conseguindo-o através de um trabalho muito concreto do tratamento do som e das formas do som, procurando aquele que se adapta melhor à sua interpretação do processo linguístico de Joyce e da sua consequente interpretação vocal.

Assim, *Thema*, sendo uma obra que desenvolve potencialidades vocais e electrónicas, pode ser tida como uma referência para música da época, no sentido de um painel alargado das possibilidades performativas e linguísticas da música.

II.2 O texto de Joyce

“Com Thema (Omaggio a Joyce), nasce uma nova arte do som ligada à confrontação “com” e “através” do texto mediado pela tecnologia da produção e inevitavelmente condicionado por ela²²”.

²¹ Fonte: Estúdio de Fonologia de Milão numa Visita ao Museu do Castelo Sforzesco em Milão em Outubro de 2012.

²² Carneiro, Sara S. Alves. A contemporaneidade na utilização artística da voz: Estudo de *Thema* (Omaggio a Joyce) de L. Berio. Porto, 2010. p.56. Dissertação (Mestrado em Ensino da Música), Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, 2010.

Para iniciar, segundo o próprio Di Scipio²³, “é impossível minorar a influência de Joyce no projeto e na realização de Thema”. O desenvolvimento musical das próprias palavras, relativamente às expressões, o estilo produzido por Joyce nos conduz a uma propensão musical a cada evento sonoro.

No texto de Joyce, pode-se reconhecer as qualidades puramente musicais que surgem naturalmente do texto falado, já que o mesmo utiliza artifícios como as onomatopeias e as construções e elaborações das palavras tecendo referências que são nitidamente típicas da expressão musical:

Imperthnthn thnthnthn.....trillo
Chips, picking chips.....staccato
Warbling. Ah, lure!.....appoggiatura
Deaf bald Pat brought pad knife took up.....martellato
A sail! A veil aware upon waves.....glissando

Contudo, trata-se de um tipo de escrita que não é comum, ao qual não estamos habituados.

Através das onomatopeias que se encontram no texto, pode-se ouvir e identificar sons como: ecos, alongamento de vogais ou consoantes, sons da natureza. A leitura do texto feita por Cathy Berberian, permite agregar a dimensão meramente textual de Joyce com a dimensão sonora, por meio da entonação, das acentuações, do fraseado, a importância dada a cada vogal ou consoante, a articulação, expressão entre outros; utilizada na leitura que desenvolveu pontos musicalmente relevantes.

Segundo Humberto Eco e Berio em Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico, o documento radiofônico já mencionado anteriormente, “o som da onomatopeia dissolve-se em música e, através do reconhecimento de sons alargados,

²³ Di Scipio, Agustino. “D’une expérience en écoute de phoné et logos. Texte, son et structure dans Thema (Omaggio a Joyce) de Luciano Berio”. (Disponível em www.univ-lille3.fr/revues/demeter/analyze/discipio.pdf) acedido em 19/02/2013.

escurtados e desenvolvidos, o próprio objeto impõe-se na nossa consciência, isto é, no nosso reconhecimento auditivo”.

O texto de Joyce usado por Berio,

Bronze by gold heard the hoofirons, steelyrining imperthnthn thnthnthn.
Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips. Horrid! And gold flushed more.
A husky fifenote blew.
Blew. Blue bloom is on the
Gold pinnacled hair.
A jumping rose on satiny breasts of satin, rose of Castille.
Trilling, trilling: I dolores.
Peep! Who's in the... peepofgold?
Tink cried to bronze in pity.
And a call, pure, long and throbbing. Longindying call.
Decoy. Soft word. But look! The bright stars fade. O rose! Notes chirruping
answer. Castille. The morn is breaking.
Jingle jingle jaunted jingling.
Coin rang. Clock clacked.
Avowal. Sonnez. I could. Rebound of garter. Not leave thee. Smack. La cloche!
Thigh smack. Avowal. Warm. Sweetheart, goodbye!
Jingle. Bloo.
Boomed crashing chords. When love absorbs. War! War! The tympanum.
A sail! A veil awave upon the waves.
Lost. Throstle fluted. All is lost now.
Horn. Hawhorn.
When first he saw. Alas!
Full tup. Full throb.
Warbling. Ah, lure! Alluring.
Martha! Come!
Clapclop. Clipclap. Clappyclap.
Goodgod henev erheard inall.
Deaf bald Pat brought pad knife took up.
A moonlight nightcall: far: far.
I feel so sad. P. S. So lonely blooming.
Listen!

The spiked and winding cold seahorn. Have you the? Each and for other plash and silent roar.

Pearls: when she. Liszt's rhapsodies. Hissss.²⁴

Nesta obra há momentos em que os sons vocais estão em evidência, sem nenhum tipo de modificação e são portanto naturalmente reconhecível. Em outros momentos, conta com vários tipos de manipulação, transformação e reorganização dos sons. O que Berio fez foi intercâmbios entre os diferentes aspectos da expressão humana, como ele mesmo explica na citação de Veniero Rizzardi e Ida Angela de Benedictis no livro *Nuova Musica Alla Radio*: “Neste trabalho, eu estava interessado em desenvolver novos critérios de continuidade entre língua falada e da música assim que estabelecer metamorfoses contínuas de um para o outro, seleccionar e reorganizar os elementos fonéticos e semânticos do texto de Joyce”.²⁵

II.3 A gravação do texto

A ideia inicial foi, evidenciar as características preponderantes do texto e para isso a voz registada foi, sobreposta duas vezes sobre si mesma (de maneira que se produzissem três vozes no total). Nenhum recurso técnico específico foi necessário para este procedimento para além da própria sobreposição, a qual proporcionou a referência para as consecutivas realizações do texto.

Berio, utilizou também uma forma de interacção com o texto baseado nas traduções francesa e Italiana do mesmo. Sendo que, o texto francês foi recitado simultaneamente por uma voz feminina e por uma masculina. Quanto ao italiano, foram empregadas três vozes femininas diferentes.

²⁴ Joyce, James. *Ulysses*. Londres. Penguin Books. 1992, cap. XI. Pp. 328-330.

²⁵ RIZZARDI, Veniero e BENEDICTIS, Ida Angela De, *Nuova musica Alla radio: Esperienze Allo Studio di Fonologia Della Rai di Milano, Milano*: Ministério do Património Cultural e Attività, Departamento de Artes Cênicas, 2000. Pag. 133. Original: “In questo lavoro mi interessava sviluppare nuovi criteri di continuità tra linguaggio e musica nonchè stabilire continue metamorfose dell'uno nell'altra, selezionati e riorganizzati gli elementi fonetici e semantici del testo di Joyce [...]”. Tradução nossa.

Cathy Berberian diz que "[...] Ele me deu o texto de Joyce e cabia a mim decidir como lê-lo. A primeira ideia foi usar três versões do texto, em Inglês, Francês e Italiano. Na versão final, Luciano Berio usou apenas a minha leitura como material para o desenvolvimento electrónico ...]"²⁶

Para que houvesse um progresso relativamente ao desenvolvimento do trabalho que não ficasse apenas na leitura de versos, mas sim na intenção de liberar a polifonia existente no texto, as três línguas foram associadas. Numa série de alternâncias de uma língua para outra, e este movimento da passagem de uma língua à outra acontece de maneira rápida.

O resultado imediato deste encontro das três línguas distintas, foi o efeito sonoro um tanto confuso e desordenado. Assim pode-se perceber de forma clara apenas uma dentre elas, sendo que as demais tornam-se meros complementos musicais na composição de um enredo polifónico. No decorrer da obra, a alternância de línguas torna-se algo tão presente e constante que já não são mais notadas como tal, passando a ser parte integrante com função musical. Segundo o autor Flo Menezes

[...] Tudo já está implícito no original joyciano: sobretudo no original inglês, livre de qualquer métrica quantitativa, silábica, própria da prosódia latina (e portanto, em diferentes graus, própria do italiano e do francês), e que é, ao contrário, fundamentado precisamente nas típicas possibilidades de acentuação e timbre da língua inglesa [...](Menezes, 1996 p.125)

II.4 Tratamento Electrónico

O tratamento electrónico bem como as técnicas de estúdio, foram relevantes em muitas obras de Berio e contribuíram para o desenvolvimento e aprimoramento do uso da tecnologia nas composições.

²⁶ STOIANOVA, Ivanka. "Luciano Berio – Chemins en musique", in: La Revue Musicale número triplo 375-6-7. Paris: Éditions Richard-Masse. 1985. Original: "[...] Il m'a donné le texte de Joyce et c'était à moi de décider comment le lire. La première idée était d'utiliser trois versions du texte, en anglais, en français et en italien. Dans la version définitive, Luciano n'a utilisé que ma lecture comme matériau pour l'élaboration électronique[...]". Tradução nossa.

Berio citado por Emily Snyder Laugesen²⁷, explica que "[...] os meios electroacústicos são empregues com objectivo específico: que é o de multiplicar e desenvolver a transformação de cores vocais presentes numa única voz, para desmontar as palavras e reordenar o material vocal resultante de acordo com critérios diferentes[...]”.

Por vezes, mesmo o processo mais simples de edição, como por exemplo: modificar a velocidade ou a intensidade de um som, pode levar a resultados surpreendentes a partir de uma perspectiva musical se técnicas específicas são utilizadas, tais como aquelas inventadas por Berio em *Thema - Omaggio a Joyce*. Vejamos alguns exemplos. Em certos pontos, na gravação de 0'01" para 0'28", o texto é justaposto, ele sobrepõe à mesma frase repetida por Cathy Berberian, modificando ligeiramente a velocidade de reprodução. Na gravação de 2'05" para 2'31", há a proliferação de sons mais ruidosos, formação de textura densa (momento onde existe maior sobreposição de acontecimentos, ruídos e sons, momento onde eles se tornam mais indiscrimináveis auditivamente) com cortes bruscos, a mudança de velocidades, durações e bandas de frequências para descobrir novas relações dentro do mesmo material, além disso, a profusão de objetos elaborados electroacusticamente: trilos, glissandos, martellatos, acrodes, etc.

Em outros pontos, porém, Berio sobrepõe a mesma frase mais de uma vez, acrescentando pequenas pausas no início ou entre as próprias palavras, tornando a estrutura rítmica do texto, som mais complexo, às vezes, ele também cria reais "acordes" ou palavras sobrepondo até dez palavras escolhidas, segundo uma escala de cores ou vocal.

Sendo o estúdio de Fonologia de Milão, um dos mais bem equipados da Europa a época da composição da obra, a mesma beneficiou-se destes recursos. As técnicas de estúdio aí possíveis transformaram o texto de Joyce numa obra musical electroacústica de referência.

²⁷ Laugesen, Emily Snyder. *Construing text as music in Berio's 'Thema (Omaggio a Joyce)' and Stockhausen's 'Stimmung'*. New York, 2003. p.127. Dissertação (PhD in Music) The Department of Music at Columbia University, 2003. Original: "[...] Electroacoustic means are now employed for a precise purpose: that of multiplying and developing the transformation of vocal colors present in a single voice, to disassemble the words and reorder the resultant vocal material according to different criteria [...]”. Tradução Nossa.

Segundo o Sir. Dr. Marvin L. Lamb, autor do livro: *The Musical, Literary and Graphic Influences Upon Luciano Berio's "Thema, Omaggio a Joyce"*, onde ele cita o equipamento que o compositor tinha à sua disposição no Estúdio de Milão na época, o qual incluía:

Geradores de som:

9 osciladores de onda sinusoidal

1 Gerador de Ruído Branco

1 Gerador de Pulso

Modificadores de som:

Unidades de reverberação (fita e placa)

Filtro de Oitava

Filtro Passa-alto (6 frequências de corte)

Filtro Passa-baixo (6 frequências de corte)

Filtro Passa-banda variável

Filtro terceira oitava

Analizador de espectro

Modulador (anel, amplitude, etc.)

Unidade de fita de velocidade variável

Springer regulador de tempo

Filtro de Amplitude

Equipamento de gravação e reprodução:

Microfones

Mesa de mistura

Amplificadores e alto-falantes para quatro canais de controlo

4 Gravadores mono (7,5 /15 ips)

2 Gravadores mono (30 ips)

2 Dois-Canais de gravação (7,5 /15 ips)

2 Quatro-Canais de gravação (7,5 ips)

Em entrevista feita por Angela Ida de Benedictis²⁸, em Milão no ano 1999, Marino Zuccheri, o engenheiro de som da RAI de Milão que trabalhou com Berio, disse que: “[...]Para Omaggio a Joyce nós criamos uma obra-prima de cortar e colar. Eu estou falando sobre o trabalho manual, de cortar, seleccionaro, sobrepor todos os fonemas falados por Berberian... se eu não estou enganado, creio que Berio trabalhou durante seis meses na fita[...]”²⁹.

A época da composição de *Thema - Omaggio a Joyce* (1958) foi marcada por descobertas e experiências que estavam em plena expansão. Em *Thema*, algumas destas experiências soavam modernas demais para o momento, como cita a autora Ivanka Stoianova o comentário de Umberto Eco em “[...] A primeira versão do Omaggio Joyce foi realizada no Estúdio de Fonologia, mas não foi transmitido pela Rádio de Milão. A experiência foi muito audaciosa para a época [...]”³⁰.

II.5 Comentários Analíticos da obra

O trabalho foi baseado no contexto estrutural da obra *Thema - Omaggio a Joyce* (1958), com foco principal à escuta atenta com objectivos a identificar, reconhecer e classificar tais como as técnicas e recursos tecnológicos desenvolvidos na mesma. Na intenção de estabelecer a compreensão e portanto atingir a meta, que é evidenciar todo conteúdo técnico e expressivo, é pertinente dividir a obra em secções que auditivamente possam ser identificadas estudando assim os diferentes eventos sonoros. A obra foi dividida em três secções: 1ª Secção Introdução 0’01’’ à 1’12’’, 2ª Secção Desenvolvimento 1’13’’ à 4’59’’ e 3ª Secção 5’00’’ à 6’31’’ Finalização.

²⁸ Angela Ida de benedictis, Diretora Científica do Centro Studi Luciano Berio, autora de vários livros e artigos e pesquisadora dos materiais manuscritos do mesmo.

²⁹ V. Rizzardi and A. De Benedictis. *New music on the radio: esperienze allo studio di fonologia della RAI di Milano : 1954-1959*. RAI ERI, Roma, 2000, p.187. Original: “Per Omaggio a Joyce abbiamo fatto un capolavoro di taglio e cucito. Parlo naturalmente del lavoro materiale, del tagliare, selezionare, sovrapporre tutti i fonemi detti dalla Berberian...non vorrei sbagliarmi, ma credo che Berio ci abbia lavorato sei mesi su quel nastro”. Tradução nossa.

³⁰ STOIANOVA, Ivanka. “Luciano Berio – Chemins en musique”, in: *La Revue Musicale* número triplo 375-6-7. Paris: Éditions Richard-Masse.1985. Original: “[...] La première version de Omaggio à Joyce a été réalisée au Studio di Fonologia, mais elle n’a pas été diffusée par la Radio de Milan. L’expérience était trop audacieuse pour l’époque [...]”. Tradução nossa.

A gravação que serviu de referência para todo este segundo capítulo, está contida no CD – *Nuova musica alla radio*, faixa n. 46, que acompanha o livro: *Nuova musica alla radio: esperienze allo Studio di fonologia della RAI di Milano 1954-1959*.³¹

6'31'' Manipulação Electroacústica	1ª Secção Introdução 0'01'' à 1'12''	Exposição da Voz 0'01'' à 0'28'' Voz com reverb 0'29'' Início de tratamento electrónico
	2ª Secção Desenvolvimento 1'13'' à 4'59''	Grande secção, onde se desenvolve todo tratamento electrónico, secção de maior complexidade. Subsecção A - 1'13'' à 3'39'' 1'13'' à 2'04'' Onomatopeias, sons electrónicos 2'05'' à 2'31'' Momento expressivo, imensa concentração de sons electrónicos e voz. Sobreposição de acontecimentos sonoros. Subsecção B - 3'40'' à 4'59'' 3'40'' Crescente desenvolvimento de sons electrónicos e voz 4'10'' à 4'35'' Possível secção de ouro, clímax.
	3ª Secção 5'00'' à 6'31'' Finalização	Poucos eventos electrónicos, voz, sobreposição de palavras, onomatopeias que gradativamente vão decaindo ao silêncio.

Através de uma escuta atenta, pude identificar algumas categorias de sons diferentes: elementos vocais (palavras, fragmentos de frases) de fácil identificação; harmonias verbais (por meio da sobreposição de palavras através de montagem); sons obtidos por síntese subtrativa de sons vocais (fonema /s/); silêncio.

³¹ Rizzardi, Veniero e De Benedictis, Angela Ida. *Nuova musica alla radio : esperienze allo Studio di di fonologia della RAI di Milano 1954-1959*. RAI ERI, Roma, 2000. *fonologia della RAI di Milano 1954-1959*. RAI ERI, Roma, 2000.

O segmento que dura de 0'01" para 0'28" o texto é justaposto. Há combinação de sons, exposição da voz, onomatopeia, há elementos de ruído branco utilizados em conexão com consoantes de voz, também o uso de reverberação. Os segmentos estão separados por momentos de silêncio, que se tornam cada vez mais regulares em relação ao aparecimento de eventos de som.

O próximo segmento com duração de 0'27" a 0'34" apresenta ataque súbito no início, sobreposição de palavras através de montagem, mudança de velocidade, eventos regulares de ruídos intercalados por silêncio. Através do Acousmographe, pode-se visualizar os eventos regulares de ruídos intercalados por silêncio, é possível visualizar que os sons estão entre as frequências baixas, médias e altas, não há selecção de frequência específica, há também a presença de reverberação.

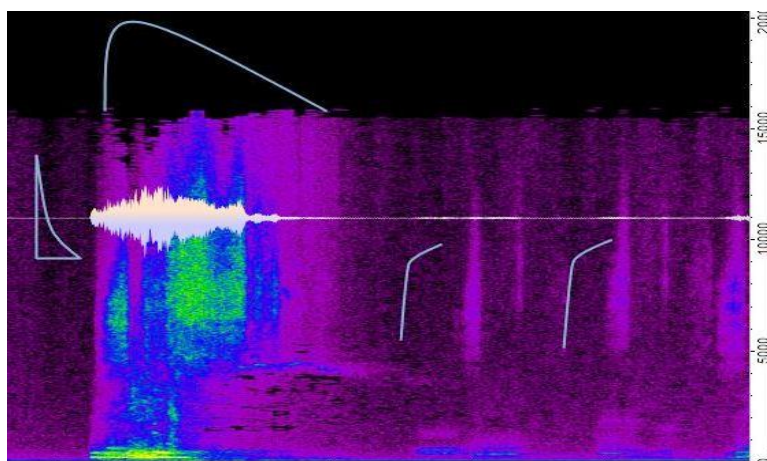


Figure 3. 0'27" a 0'34" (faixa 46 do CD)

O segmento de 0'34" para 0'42" considera-se como material de transição em que se contém as características salientes da secção anterior, como caracterizado pelos curtos eventos de ruído branco que começam à 0'34". Há a presença de reverberação.

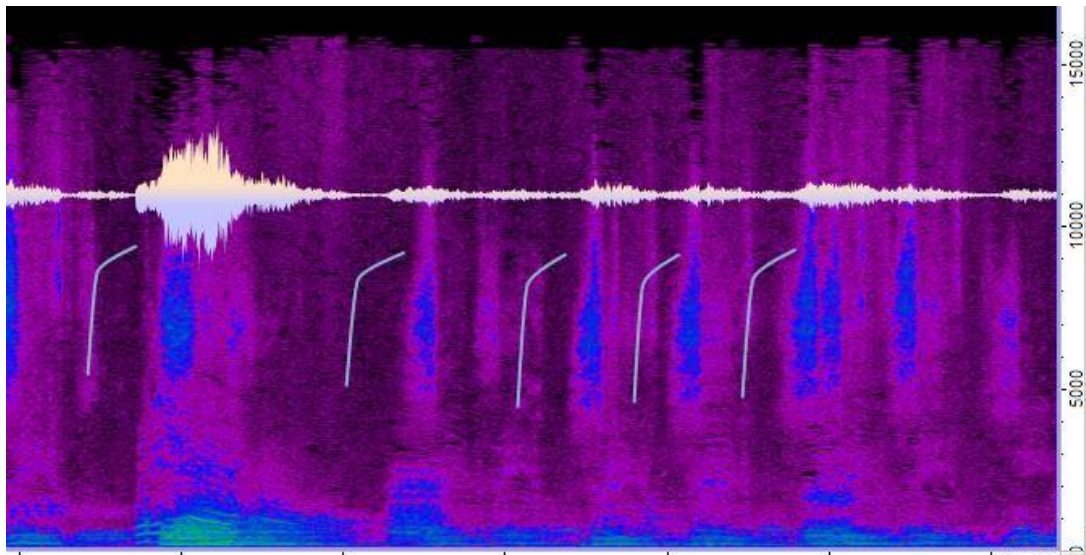


Figure 4. 0'32" a 0'42" (faixa 46 do CD)

Marvin Lee Lamb, diz que

“O segmento que dura de 0'42" à 3'43", o objecto sonoro é desenvolvido e explorado através da sobreposição de estruturas sólidas, à custa de silêncio. O texto distinguível desempenha um papel muito menos significativo. Nesta secção do trabalho, Berio descarta o conceito de texto como sendo uma declaração, concreto linear”³².

Ele move em direcção ao texto "aspectos puramente fonéticos e suas possibilidades evolutivas para a transformação electroacústica"³³. Assim o resultado

³² LAMB, Marvin Lee. The Musical Literary and Graphic Influences upon Luciano Berio's Thema (Omaggio a Joyce), Dissertação, University of Illinois at Urbana – Champaign, U. M. I. University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan. 1977. Original: The section from 0'42" to 3'43", the sonorous object is developed and explored through longer, overlapping sound structures at the expense of silence. Secondly, distinguishable text plays a far less significant role. In this section of the work, Berio discards the concept of text as being a concrete, linear statement. Tradução Nossa.

³³ Zerboni, S. Incontro Musicali III. Revista Italiana, ed. Milano. 1956. Pag. 115.

deste processo é o movimento de desenvolvimento sonoro ao longo de um período de três minutos e um segundo.

O segmento de 0'42" começa com a introdução de onomatopeia e sobreposição do texto. A estrutura de ruído "flutuando", (ruído contínuo crescendo gradualmente até obter destaque sonoro como os demais eventos sonoros) é utilizado de uma forma contínua, em diferentes níveis de sobreposição com *pitch* indefinido de 0'42" a 0'53". Em 0'49" a sonoridade de ruído flutuando torna-se parte concreta do texto, ou seja, agora está claramente identificável.

De 1'02" a 1'13", Berio volta a utilizar a estrutura de ruído "flutuando", é utilizado de uma forma contínua e em 1'10" a 1'12" há um rápido e súbito ataque com sons de onomatopeia e reverberação, som estável que não decai, mas subitamente pára.

Num aspecto geral pode-se afirmar que, a primeira secção desta obra é constituída por pouca tensão, ou seja, há poucos momentos com articulações rápidas, ocasionalmente existem acentuações, silêncio, encontramos pouco tratamento electrónico e pouca exposição da voz. O que nos faz pensar que esta primeira secção tenha uma função de introdução.

A secção a partir de 1'13" e até 4'59", que por sua vez é em parte A e B, a segunda secção da obra, pode ser classificada como o desenvolvimento, esta nos proporciona uma sensação de contraste com a secção anterior. Trata-se de uma grande secção, onde se desenvolve o tratamento electrónico e há a maior complexidade da obra.

A segunda secção é repleta de recursos sonoros diversos, começando pelo ruído branco, momentos de baixa, média e alta frequência, ou seja, não há selecção de frequência específica, onomatopeias, ataque rápido e súbito, reverberação, há também "objecto compósito"³⁴, acentuações, silêncio, sons electrónicos, glissando etc.

O segmento de 1'13" a 2'04", a Subsecção parte A, contém muitas sonoridades electrónica, sons vocais tratados, ruídos e montagem (justaposição) fragmentos gravados. Também é possível visualizar na observação espectrográfica, cortes de

³⁴ Terminologia Schaefferiana), união de sons que tem por objetivo um novo som e portanto uma única unidade.

fragmentos de som realizados na fita magnética, Berio usa estas técnicas de modo a organizar os sons de uma determinada forma na construção desta obra, como podemos observar na imagem a seguir:

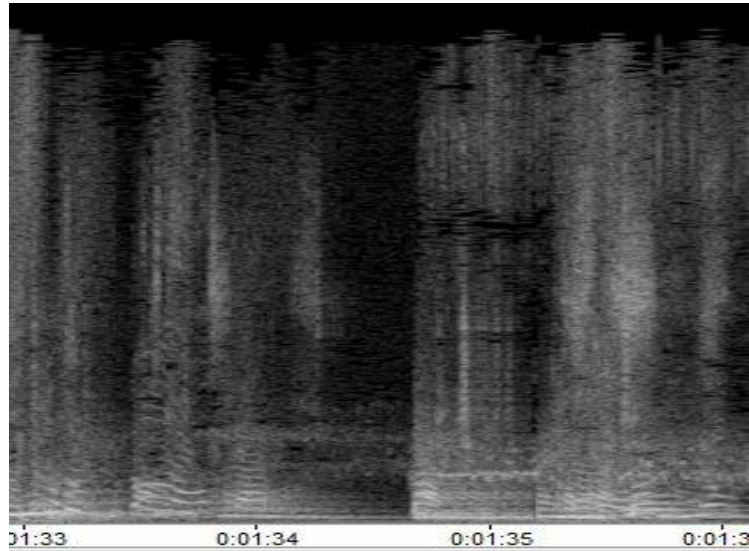


Figure 5. 1'34" a 1'35" (faixa 46 do CD)

Ocasionalmente, os sons electrónicos surgem de forma a crescer gradativamente, como podemos ver na imagem:

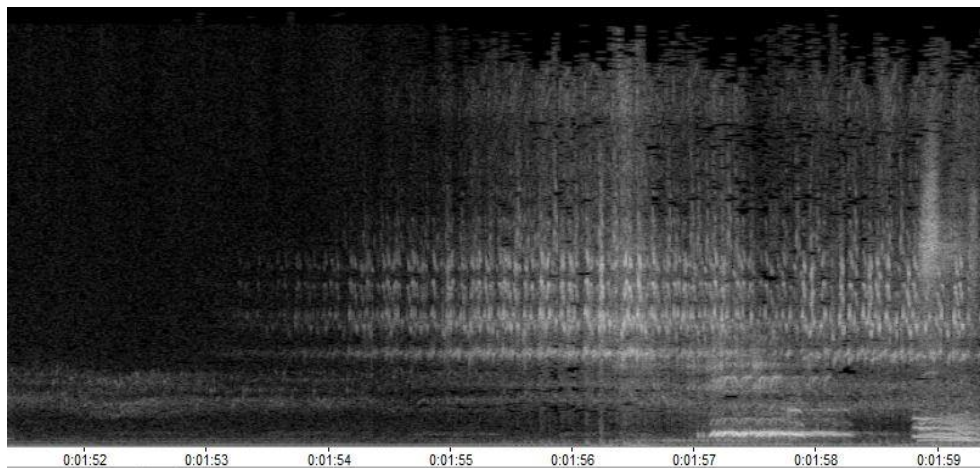


Figure 6. 1'52" a 1'59" (faixa 46 do CD)

O segmento de 2'05'' a 2'31'', Berio explora mais uma vez o texto gravado e sobrepõe o mesmo. Ele usa a técnica de mistura que permite sobrepor sequências de

modo a obter um novo resultado sonoro. Podemos também observar na imagem a seguir, um momento claro de corte na fita magnética.

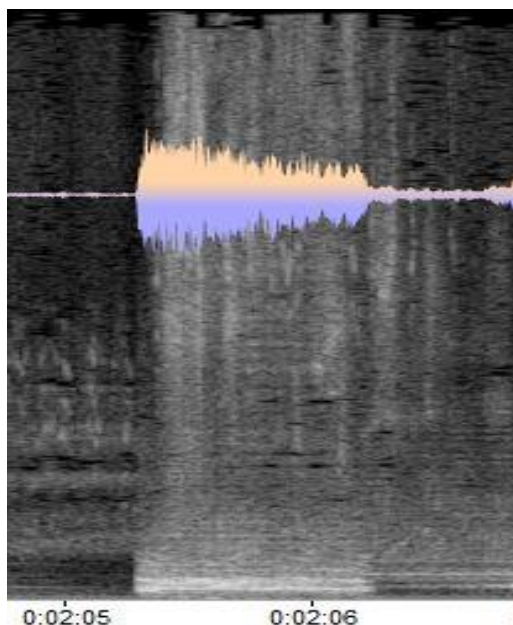


Figure 7. 2'05" a 2'06" (faixa 46 do CD)

Nesta obra é percebido o uso da reverberação. Igualmente os sons electrónicos nesta secção desempenham um papel importante, em determinados momentos são os únicos sons presentes, já em outros momentos são desenvolvidos em conjunto com a sobreposição de texto.

A subsecção B que inicia-se em 3'40'' e vai até 4'59'' sendo constituída por um crescente desenvolvimento dos eventos sonoros. Este desenvolvimento progride e prolifera-se conduzindo-nos ao ponto culminante da obra.

O segmento de 4'10'' a 4'35'' é a intensificação da secção anterior. Berio faz aí uma fusão entre elementos variados: técnicas de filtragem, que permitem reforçar atenuar ou mesmo eliminar ao som determinada zona de frequências; processos de modulação em anel, através da qual é possível produzir sons mais complexos com espectro harmónico mais rico; reverberação, corte e montagem, que consiste em cortar fragmentos de som gravado; justapondo-os em seguida e construindo assim novas

sonoridades ou estruturas sonoras. Há utilização de som predominantemente oriundo de ruído branco filtrado, nenhum silêncio e nenhum texto distinguíveis.

Considera-se o clímax da obra entre 4'10'' e 4'35'', onde se encontra a proporção da secção de ouro da peça. Berio, efectivamente usava esta proporção em suas composições, como por exemplo: *Sequenza V* para solo de trombone, na qual a

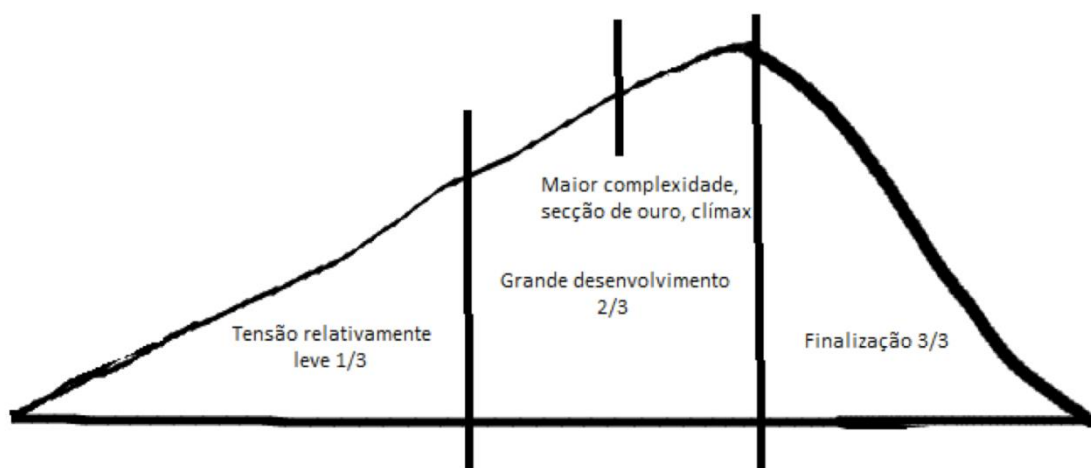


Figure 8. Esquema da obra em 3/3

divisão da peça é em parte A e B, os acontecimentos sonoros gradualmente nos conduzem a eventos mais intensos e, finalmente, levam a um ponto culminante da peça, a secção de ouro.

A terceira e última secção de 5'00" a 6'17", trata-se da finalização da peça e emprega o material predominante dos objectos sonoros de secções iniciais, os elementos vocais. O material de síntese é usado em conjunto com ruído branco e os sons de texto, as onomatopeias gradativamente vão decaindo até ao silêncio. Ainda é possível visualizar no espectrograma momentos de corte na fita magnética, esses processos técnicos de montagem são usados na obra, criando assim a estrutura formal desejada por Berio.

O silêncio é um dos elementos que desempenha um papel importante na estruturação de *Thema – Omaggio a Joyce*. Assim, vemos que a parte final é separada das demais partes da composição por silêncio.

II.6 A Influência das Técnicas de Estúdio em *Thema - Omaggio a Joyce* (1958)

Sendo *Thema* uma obra electroacústica ela é, por definição, dependente das técnicas de estúdio na sua composição. No entanto, o que procuramos compreender aqui é de que modo essas técnicas foram determinantes na composição da obra em si mesma, para além da sua natural dependência do estúdio e das possibilidades técnicas da época.

O compositor que tenha tido conhecimento e acesso aos estúdios de música electrónica e electroacústica sabe bem a infinidade de possibilidades sonoras que podem proporcionar, as novas técnicas e conhecimentos, assim como a forma como estes podem influenciar a maneira de compor. O fazer música sob a influência da tecnologia abre novos horizontes aos compositores.

*“Enquanto músicos nós somos inevitavelmente influenciados pela descoberta de novos instrumentos ou novas maneiras de fazer a música. O impacto de uma experiência deste tipo vai colorir, modificar nossos próprios ‘bancos de dados’, vai alterar a nossa memória cultural e as ideias que nós temos sobre todas as músicas.”*³⁵

A possibilidade de captação, manipulação e gravação dos sons proporcionaram ao compositor gravar e reproduzir os sons actuais, manipular altura e ritmo pela alteração da velocidade de sons gravados, arranjar, separar e sobrepor esses sons. Desde então, o som podia ser dilatado, contraído, modificado timbricamente, sobreposto, deslocado e reprocessado. Várias destas possibilidades de manipulação e transformação do som encontram-se presentes na obra de Berio *Thema - Omaggio a Joyce* (1958). Segundo Umberto Eco:

“[...] No experimento do texto de Joyce, não havia nenhum som diferente do material falado. Não havia música no sentido convencional.

³⁵ “ En tant que musiciens, nous sommes forcément influencés par la découverte de nouveaux instruments ou de nouvelles manières de faire la musique. L’impact d’une expérience de ce type va colorer, modifier nos propres banques de données, changer notre mémoire culturelle ainsi que les idées que nous avons sur toutes les musiques. Ortiz, Pablo (1990), "Entretien avec Mario Davidovsky", in *Contrechamps N° 11*, "Musiques Électroniques", p. 149.

Berio corta, cola e transforma os textos lidos para inventar a música[...]”³⁶

A relação de material de texto, distinguível e não distinguíveis, ele é unicamente baseado no texto de Joyce. Berio afirma no artigo “Poetry and Music and Experience”:

*“O Thema (texto) de Joyce é aceito como um sistema sonoro. A composição, agora, se move para um texto linear, uma expressão falada... de uma condição significativa em direcção de aspectos puramente fonéticos. Estes aspectos fonéticos e a possibilidade de evolução são considerados como possibilidades para a transformação electroacústica.”*³⁷

Berio manipula os objectos sonoros de origem textual por meio de operações electroacústicas tais como a inversão (leitura de uma fita ao contrário), a transposição (leitura de uma fita a velocidade diferente da de gravação), e a filtragem (selecção de certas frequências em detrimento de outras), sendo a composição aprimorada e lentamente realizada por processos de colagem e montagem. Todos os componentes, excertos e fonemas falados por Berberian passaram por este processo de criação e elaboração que se dividem em quatro fases. A primeira consiste na gravação de materiais sonoros, sejam estes acústicos ou electrónicos. A segunda, selecção do material possivelmente a gerar um novo material usando processos de transformação. A terceira, organizar estes sons em sequências de tempo, cortar as partes da fita e juntá-las novamente com fita adesiva, de forma que a fita era cortada num ângulo que dependia dos contrastes ou fusão que eram dadas a sucessão dos materiais sonoros. E a quarta fase consiste na edição dos sons, usando um fragmento ou mais ao qual era editado e

³⁶ STOIANOVA, Ivanka. “Luciano Berio – Chemins en musique”, in: La Revue Musicale número triplo 375-6-7. Paris: Éditions Richard-Masse. 1985. Original: “[...] Dans l’expérience à partir des Sirènes de Joyce, il n’y avait pas de son autre que celui du matériau parlé. Il n’y avait donc pas de musique dans le sens conventionnel. Berio coupait, transformait les textes lus pour inventer la musique [...]”. Tradução nossa.

³⁷ LAMB, Marvin Lee. The Musical Literary and Graphic Influences upon Luciano Berio’s Thema (Omaggio a Joyce), Dissertação, University of Illinois at Urbana – Champaign, U. M. I. University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan. 1977. Original: The Theme (text) of Joyce is accepted as a sonorous system. The composition, now, desires to move away from the text’s linear, spoken expression, ... from its significative condition toward its (purely) phonetic aspects. These phonetic aspects and their evolutionary possibilities are considered as possibilities for electroacoustic transformation. Tradução nossa.

misturado, passando assim pelo processo de leitura e gravação afim de se obter uma nova fita, controlando o nível de dinâmica através de equalização.

Nenhum destes tratamentos sonoros, que determinam claramente o carácter da obra musical, seriam possíveis na ausência das possibilidades oferecidas em 1958 pelo estúdio de música electroacústica.



Figure 9. Bruno Maderna e Luciano Berio editando fitas.³⁸

O texto é utilizado como material musicalmente estrutural, ultrapassando o significado linguístico, e incorporando a leitura de Cathy Berberian a formas sonoras variadas, timbre, articulação, entonação, espectros vocais, ressonâncias particulares da voz que definiram quase todas as características sonoras presentes na obra. Berio usa o texto como células rítmicas, o texto é imediatamente traduzido em valores rítmicos, em valores musicais. Ele fez articulação do texto por meio das manipulações em estúdio. É portanto, evidente, mais uma vez, neste aspecto que a tecnologia se torna importante na composição da obra, pois sem esta não poderia ser feito um trabalho desta proporção.

“Para mim, o significado da Música Electrónica consiste não tanto na descoberta de «sons novos», mas mais na oportunidade única

³⁸ Fonte : Novati, Maria. M. and Dack, John. The Studio di Fonologia: A Musical Journey 1954-1984 Update 2008-2012. Italy, Ricordi, 2012. Pag. 22

*para aumentar o domínio dos fenómenos sonoros e para os integrar num pensamento que justifica e provoca extensões adicionais”.*³⁹

Na obra pode-se observar que há articulações rápidas de fragmentos do texto com manipulação, fragmentos que foram cortados da fita magnética e posteriormente reorganizados a mesma, quanto a manipulação do texto há alteração da velocidade e intensidade, também o uso da técnica de filtragem que permite reforçar, atenuar ou mesmo eliminar ao som determinada frequência, o uso de filtros a sons complexos direccionando-os as partes do espectro a filtrar e as larguras de bandas como um modo eficaz de se obter novas sonoridades. Muitas vezes, a voz parece ser dominada por ruídos provenientes de geradores de ruído branco e de osciladores, em outros momentos o compositor oferece aos ouvintes nuances do texto sem manipulação e portanto cria um contraste sonoro entre momentos de texto que não se identifica o conteúdo textual com momentos claramente identificáveis.

Componentes do texto são transformados, cuja aplicação é determinada pela natureza original do próprio componente. Componentes marcados por quebras bruscas ou descontinuidade da voz, por exemplo com o texto “Goodgod henev erheard inall” são convertidos em repetições que comportam fenómenos de eco, reverberação e realimentação para obter uma prolongação sonora que é depois inseridas como linhas contínuas de som. Elementos inicialmente contínuos, como por exemplo o “Hissss”, tornam-se, descontínuo através de manipulação electrónica. Essas transformações são realizadas por manipulação de fase, variações de tempo e efeito semelhantes a dessincronização.

O nível de expressividade relativamente aos gestos que provêm da música electrónica se acentuam na medida em que a voz (texto) deixa de ser inteligível e passa a gestos rápidos e imperceptíveis. O texto deixa de ser um elemento comunicador de significado e passa a transmitir um novo sentido, gestos rápidos e imperceptíveis que são encontrados na música electrónica. Podem ainda encontrar-se gestos como:

³⁹ For me, the significance of electronic music lies not so much in the discovery of “new sounds,” but more in the unique opportunity to enlarge the domain of sound phenomena and to integrate them into musical thought that justifies and provokes further extensions. It is within this perspective that *Thema* (*Omaggio a Joyce*), composed at the Studio di Fonologia of the Italian radio in Milan in 1958, should be understood. Berio, Luciano, extraído das notas que acompanham o disco, BMG Compact Disc. Tradução nossa.

justaposição de elementos, aumento e diminuição das relações de tempo e dinâmica, quebras bruscas, etc.

Portanto, a realização de *Thema*, é uma consequência óbvia da quantidade e qualidade dos equipamentos do Estúdio de Fonologia Musical em 1958 e do conhecimento técnico de Berio. As técnicas de estúdio apresentadas em *Thema - Omaggio a Joyce* (1958), na forma de sequência a qual já foram descritas nos comentários analíticos deste capítulo 2 e apresentadas nesta seção, potencializaram a obra num nível elevado de intensificação e significação que não poderia ser alcançado de outro modo a não ser por este desenvolvimento que utilizou e explorou os recursos tecnológicos presentes no estúdio.

CAPÍTULO III. *LABORINTUS 2* (1965)

III.1 *Laborintus 2*

Laborintus 2 é uma obra para voz cantada, narrador, *ensemble* instrumental e fita magnética, (especificamente, fita magnética difundida em 4 alto-falantes posicionados em palco, narrador, três cantoras, e um coro de oito vozes de actores, enquanto as forças instrumentais compõem quinze instrumentos incluindo percussão) com a duração de 33 minutos, foi composta entre 1963 e 1965 e foi uma encomenda da ORTF (Office de Rádio et Television Française) para celebrar o 700º aniversário de nascimento de Dante. A obra é baseada no poema *Laborintus* de Edoardo Sanguineti, em que alguns temas de *Vita Dante Nova*, *Convivio* e *Divina Commedia* são usados. Combina estes textos com trechos da Bíblia e com textos de Ezra Pound e Thomas Stearns Eliot.

Laborintus, foi o título do primeiro livro de poemas do poeta e escritor italiano Edoardo Sanguineti, publicado em 1956. Assim o título de Berio, *Laborintus 2* foi usado para distinguir a obra lírica de seu homónimo musical, a ambiguidade deste título surgiu por momentos porque não havia um *Laborintus 1*. A colaboração artística que o compositor Luciano Berio desenvolveu com o poeta Edoardo Sanguineti resultou em três obras de destaque: *Laborintus 2* (1965), *Passagio* (1962) e *A-Ronne* (1974-75).

Laborintus 2 contém uma sequência de situações e atitudes dramáticas que são estabelecidas pela palavra falada, e depois estendidas e elaboradas pela música. A obra é composta na parte central por uma secção de carácter jazzístico que desemboca numa secção de sons electrónicos. A fita magnética *Laborintus 2* foi feita no estúdio de fonologia de Milão e na Universidade de Columbia, em Nova York, em 1963, e as características da parte electrónica são desenvolvidas a partir da parte instrumental da obra. Em 1965, Berio já tinha realizado algumas experiências usando a electrónica,

entre elas: *Thema - Omaggio a Joyce, Différences, Visage*. E foram essas experiências que o encorajaram a compor em 1963, a secção electroacústica de *Laborintus 2*.

Segundo Berio; "[...] Eu acredito fortemente na existência de vários níveis simultâneos de sentido na música, especialmente música com textos e acções. Eu não acho que há apenas um significado para se apanhar [...]"⁴⁰

Como diz Flo Menezes em seu livro: *Música Maximalista – Ensaio sobre a música radical e especulativa*:

*[...] Para fazermos uso de um termo do poeta Edoardo Sanguineti tão caro a Berio, almeja-se aqui a um laborinto de múltiplas entradas e saídas, cuidadosamente entrelaçadas pelo compositor sem que se exerça sobre o resultado perceptivo controle absoluto e unilateral, ecoando a instituição da física das supercordas, para a qual o tecido microscópico do universo constitui um labirinto multidimensional ricamente urdido de cordas retorcidas e continuamente vibrantes [...]*⁴¹

A obra não se limitou a uma única categoria, mas pode se enquadrar em várias, como Berio mesmo diz: "[...] *Laborintus 2* pode ser tratado como uma "rappresentazione" como um história, uma alegoria, um documento, uma dança etc. Portanto, pode funcionar a escola, teatro, TV, *outdoor* ou qualquer outro local que reúne um público [...]"⁴².

⁴⁰ STOIANOVA, Ivanka. "Luciano Berio – Chemins en musique", in: La Revue Musicale número triplo 375-6-7. Paris: Éditions Richard-Masse. 1985. Original: Je crois fermement en l'existence de plusieurs niveaux simultanés de sens dans la musique, surtout la musique avec des textes et des actions. Je ne pense pas qu'il y ait un seul sens pour rattraper. Tradução nossa.

⁴¹ Veja mais em: MENEZES, Florivaldo Filho. *Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*, São Paulo: UNESP, 2006.

⁴² STOIANOVA, Ivanka. "Luciano Berio – Chemins en musique", in: La Revue Musicale número triplo 375-6-7. Paris: Éditions Richard-Masse. 1985. Original: C'est un travail Laborintus de phase et peut être considéré comme un "rappresentazione" comme une histoire, une allégorie, un document, une danse, etc., Par conséquent, peuvent faire fonctionner l'école, théâtre, télévision, panneau d'affichage ou tout autre endroit rassemble un public. Tradução nossa.

III.2 Estrutura

As obras de Berio são definidas por vezes por estruturas de interacção, combinam sons naturais e recursos electrónicos, campos de texto, gestos, voz e gestos dramáticos, gêneros musicais e ações teatrais, ou seja, incluem o desenvolvimento de uma variedade de recursos. Em *Laborintus 2*, há desenvolvimento em termos de sistemas de geração de som, manipulação das técnicas de distribuição, vocal e instrumental electrónico de zonas de som. Em momentos, a acumulação de eventos sonoros simultâneos tornam-se particularmente densa e pode parecer caótica, como o próprio Berio diz: "[...] São as ondas de densidade na polifonia que dão forma a tudo aparentemente caótico [...]"⁴³. Em entrevista realizada por Rossana Dalmonte, Berio diz que, "[...] *Laborintus 2*, é um trabalho baseado essencialmente na continuidade entre discurso instrumental e vocal [...]"(Dalmonte, 1981, p.27.)

Durante a década de 1960, surgia uma nova forma de composição dramático-musical que foi nomeado de “teatro musical”, e na qual a música, o texto e a expressão cénica integram-se de uma forma única *Laborintus 2* pode ser considerado um exemplo desta nova forma de composição, pois integra todos estes requisitos. (Griffiths, 1987, 173)

Na partitura de *Laborintus 2*, Berio indica a distribuição dos instrumentos para execução da obra e ainda diz que os cantores, coro e narrador devem utilizar microfones. Os modos de utilização dos microfones e o posicionamento dos altifalantes deve ser decidido pelo produtor e maestro com base na acústica do local específico para o bom desempenho havendo no entanto indicações particulares na própria partitura. A fita magnética, deve ser reproduzido através de pelo menos duas colunas atrás da orquestra. A distribuição dos instrumentos está especificada na partitura, a definição da formação participa na estrutura da obra.

⁴³ STOIANOVA, Ivanka. “Luciano Berio – Chemins en musique”, in: La Revue Musicale número triplo 375-6-7. Paris: Éditions Richard-Masse. 1985. Original: Ce sont des ondes de densité dans la polyphonie de comportement qui façonnent tous apparemment chaotique. Tradução nossa.

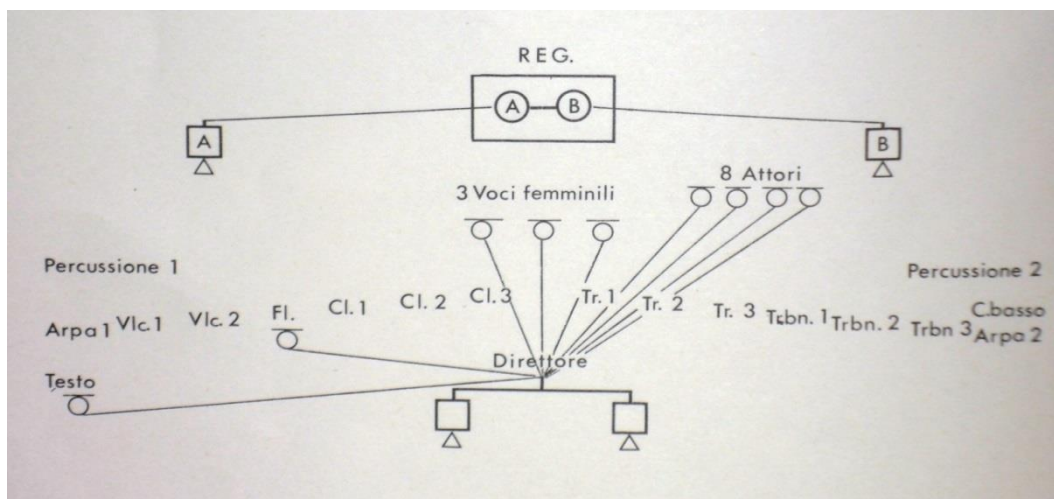


Figure 10. Disposição em palco *Laborintus 2*⁴⁴

O texto em *Laborintus 2*, se desenvolve inicialmente no tema Inferno na primeira parte de A Divina Comédia. Assim, "nel mezzo", o primeiro verso do Inferno de Dante é o primeiro fragmento. Há recitação de fragmentos da Bíblia em latim onde segue a genealogia das tribos de Israel (Adão gerou Seth - Seth gerou a Enos...) recitando os nomes, factos e números, e outros elementos (tutto, tutto, tutto, dalla Biblioteca al Babbuino: dal 1265 al 1321...).

Assim, os textos citados, inauguram as principais partes da declaração para anunciar "incipit vita nova" num fundo de polifonia vocal, instrumental, com ataques e intensidades variadas de forma a introduzir o tema do desgaste (com a usura...) numa ampla área de som, harmónicos pianíssimo (harpa, vibrafone, baixo). A parte conclui-se com o comentário "La musica è tutta Relativa...", com o apoio da fita magnética, os sons electrónicos.

“Segundo a musicóloga Ivanka Stoianova, o material textual em Laborintus 2 é organizado pela interacção de três sequências: o narrador, Dante e a modernidade contemporânea. A primeira sequência contém os temas principais do texto: o tema da Vita Nova, com referência à aparência de Beatrice e o arcaico tema Tor, com a presença da orquestra, coro narrador. Em seguida, a sequência Bíblica Latina. A

⁴⁴ Fonte: Partitura *Laborintus 2* Luciano Berio.

*segunda sequência "Natura lo suo corso prende" representa o tema do desgaste já desenvolvido anteriormente, essa parte da declaração que executa a volta para o momento inicial do narrador, que permite concluir a partir do desenvolvimento anterior. Enfim a terceira sequência, a última do narrador, recorda brevemente os desenvolvimentos anteriores e introduz novos elementos. Este é exatamente a parte final da obra, o segmento "La musica è tutta Relativa..." volta para ao princípio de recitar e mantém distância em relação a sequências desenvolvidas anteriormente. É detalhada e sem qualquer intervenção de instrumentos ou vozes ao vivo, a fita e narrador abrem a parte final da Laborintus 2.*⁴⁵

III.3 Comentários Analíticos da Obra

Laborintus 2 dispõe de um conjunto de características, que por meio da escuta atenta temos como objectivos identificar, reconhecer e classificar as influências das técnicas de estúdio, recursos tecnológicos, assim como a disposição e relação entre as partes da obra, é possível apresentar a complexidade da mesma.

Laborintus 2 é dividida em duas partes. Analiticamente é pertinente dividir a primeira e segunda parte em secções, para que possa compreender a estrutura construída

⁴⁵ STOIANOVA, Ivanka. "Luciano Berio – Chemins en musique", in: La Revue Musicale número triplo 375-6-7. Paris: Éditions Richard-Masse. 1985. Original: Le matériau textuel est organisé par l'interaction à une distance de trois séquences distinctes, «trois fois»: le narrateur, qui Dante et contemporain modernité. Le premier segment de la séquence contient le germe des thèmes principaux du texte du scénario et des séquences narratives qui seront développés à distance: le thème de la Vita Nova, en référence à l'apparition de Béatrice et l'archaïque thème Tor, le mime de jeu et la présence visuelle de l'orchestre, et le chef de chœur. Dans la séquence, la séquence biblique latine. La seconde séquence "Natura lo suo corso prende" est le thème de l'usure déjà développé précédemment, cette partie de la déclaration qui va revenir à l'instant initial du narrateur, qui nous permet de conclure à partir de la mise au point précédent. Enfin, la troisième séquence, le dernier de la narratrice, rappelle brièvement les développements précédents et introduit de nouveaux éléments. Ce n'est que la dernière partie de l'ouvrage, le segment "La musica è tutta Relativa..." Retour au début de la récitation et maintient la distance à partir de séquences précédemment développés. Il est détaillé et sans aucune intervention des instruments ou des voix en direct, bande et narrateur ouvre la dernière partie de Laborintus 2. Tradução nossa.

pelos diferentes eventos sonoros. Apresentamos os dados sob duas formas, sob a forma de gráficos e descrição expositiva dos resultados.

A gravação que serviu de referência para todo este terceiro capítulo, está contida no CD – Luciano Berio, *Laborintus 2* Dir. Luciano Berio, com gravação de 1970.⁴⁶

33'02''	Parte 1 (CD) 00'00'' à 19'06''	<p>Secção 1 – 0'00'' à 3'49'' Narrador, desenvolvimento vocal e instrumental.</p> <p>Secção 2 – 3'50'' à 6'33'' Sonoridade leve, narrador, inserção de ritmo Jazz, voz, corte e montagem.</p> <p>Secção 3 – 6'34'' à 17'07'' Grande secção com a voz a imitar os instrumentos musicais, inserção de tempo jazz, surdina nos instrumentos de sopro-metal, sobreposição de texto, dinâmica em contraste.</p> <p>Secção 4 – 17'08'' à 19'06'' Free Jazz</p>
	Parte 2 (CD) 00'00'' à 13'56''	<p>Secção 1– 00'00'' à 01'52'' Repetição da secção anterior, Free Jazz.</p> <p>Secção 2 – 01'53'' à 04'56'' Fita Magnética: sons electrónicos, pouco silêncio e voz.</p> <p>Secção 3 – 04'57'' à 08'34'' Fita Magnética: sons electrónicos, cortes (silêncio) orquestra, instrumentos com surdina.</p> <p>Secção 4 – 08'35'' à 11'12'' Fita Magnética: sons electrónicos, Narrador, voz, redução sonora da orquestra.</p> <p>Secção 5 – 11'13'' à 13'56'' Sobreposição de texto, sussuros, sonoridade decai gradativamente.</p>

⁴⁶ CD – Luciano Berio, *Laborintus 2* Dir. Luciano Berio, com gravação de 1970. Recorded at Studio Davout, Paris. 2000. Série:Musique D'Abord.

O texto em *Laborintus 2* é distribuído e desenvolvido em 12 partes vocais: 3 solistas (3 vozes femininas cantadas amplificadas e sem vibrato na voz), oito cantores que são um coro que fala em homófonia ou polifonia, e um narrador.

Na parte 1 – Secção 1 – 0’00’’ a 3’49’’, que na partitura compreende o início e à parte **A** da obra, o texto é desenvolvido em sequências narrativas com sobreposição inicialmente das três vozes solistas elaborados com a alternância de flauta e trombone com ataques e intensidades particularmente detalhados, nota-se também o desenvolvimento da orquestra e em paralelo a este, os mesmos músicos têm linhas vocais para executar, o coro cresce pouco a pouco com a repetição do texto.

A seguir, a secção 2’ – 3’50’’ a 6’33’’, na partitura partes **B**, **C** e **D**, há a inserção de ritmo jazz, uso de surdina nos instrumentos de sopro de metal o qual modifica consideravelmente o timbre do instrumento, sobreposição de texto a criar movimento sonoro vocal, momentos de corte numa sequência e posterior montagem da mesma.

Na grande secção 3 – 6’34’’ a 17’07’’, na partitura compreende as partes e vão de E até U, o texto é caracterizado pela repetição e sobreposição, instrumentos com surdina, linhas melódicas nas quais o instrumento imita a voz e o contrário, inserção de ritmo de jazz, dinâmica em contraste a integrar a sonoridade com momentos de som fortíssimo e a seguir pianíssimo, percussão corporal (palmas), concentra-se nas três vozes femininas e flauta.

A secção 4’ – 17’08’’ a 19’06’’, compreende a parte **V** na partitura, há improvisação em estilo *free jazz*. O compositor permite aos músicos livres intervenções de improvisação em estilo jazzístico típico dos anos sessenta. No entanto Berio faz notar que as partes contrabaixo e ambas as percussões devem tocar como escrito em partitura. A finalização desta secção é realizada como se se tratasse de um fim de gravação ou ensaio, onde os músicos conversam, riem e se despedem.

Na parte 2 - Secção 1– 00’00’’ a 01’52’’, que compreende ainda a parte V na partitura, há novamente a improvisação em estilo jazzístico dos anos sessenta. No entanto, o início é caracterizado como um ambiente de ensaio, onde se ouve conversas e excertos musicais.

A secção 2 – 01'53'' a 04'56'', compreende as partes **W**, **X** e **Y** na partitura, e um novo carácter sonoro surge nesta secção. Berio junta a fita magnética, os sons electrónicos, à parte instrumental. Os eventos sonoros electrónicos aparecem com destaque, estes que foram gerados por osciladores de onda sinusoidal, gerador de ruído branco, gerador de impulso e unidades de reverberação (fita e placa), filtros, modulador (anel, amplitude, etc.), unidade de fita de velocidade variável etc. Este sons electrónicos ocupam o mesmo estatuto de instrumentos musicais. Há correspondente redução do uso da orquestra e o clímax da tensão é desenvolvido em blocos criados por acordes acentuados em fortíssimo.

É possível identificar através do Acousmographe, a presença de eventos sonoros constituídos por encadeamento de partículas sonoras (grãos) no tempo como se pode ver nas imagens a seguir:

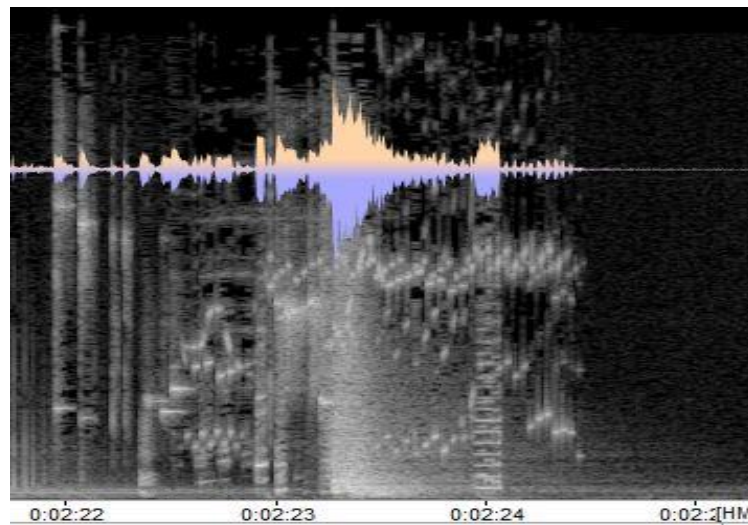


Figure 11. 2'22" a 2'25" (faixa 2 do CD)

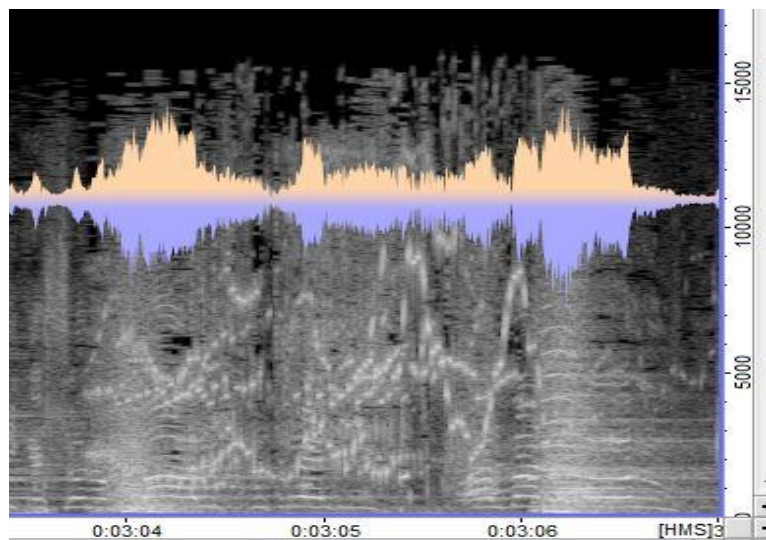


Figure 12. 3'04" a 3"06" (faixa 2 do CD)

Outra característica constante na secção electrónica de *Laborintus 2*, são os ataques e cortes súbitos que são intercalados por momentos de silêncio. Nos gráficos a seguir:

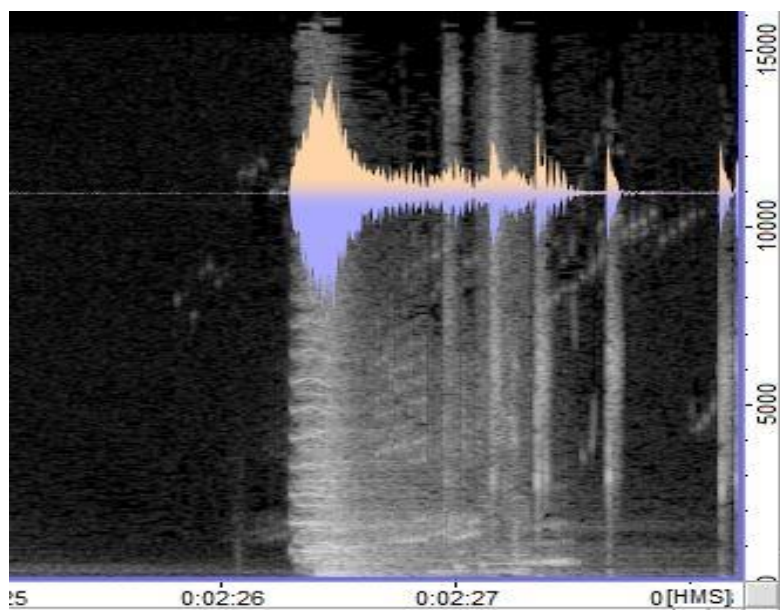


Figure 13. 2'26" a 2"27" (faixa 2 do CD)

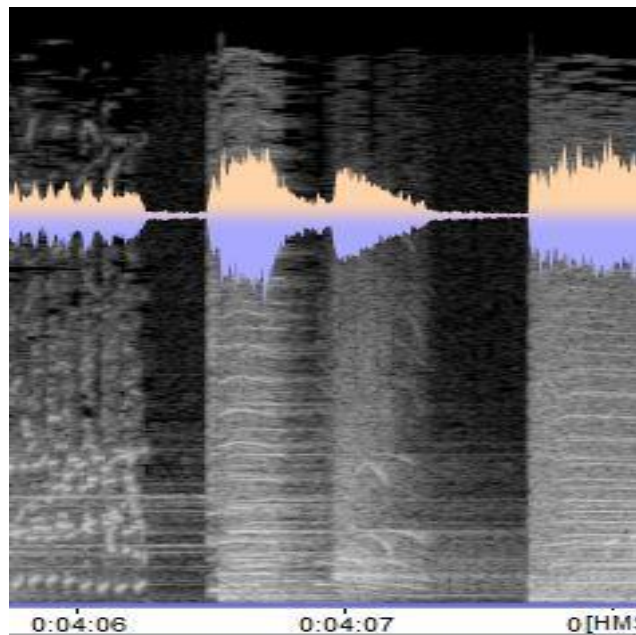


Figure 14. 4'06" a 4'07" (faixa 2 do CD)

A secção 3 – 4'57'' a 08'34'', compreende as partes **Z**, **AA**, **BB** e **CC** na partitura, a fita magnética: sons electrónicos ainda em uso com mais espaço agora, sendo estes sons electrónicos com variados timbres, duração e efeitos, a orquestra quase não interage neste momento. Os sons electrónicos voltam a interagir à parte instrumental em 8'17'' mais propriamente na parte **CC** da partitura, mas ainda sim com alguns cortes de silêncio.

Musicalmente, a parte final de Laborintus 2 está dividido em três fragmentos ligados a sequências anteriores: A declaração do narrador com suas intervenções anteriores é bastante óbvia, o fragmento de uma das três vozes caracteriza um estilo cromático, acordes são condensados, complexos harmónicos desenvolvidos ao longo do trabalho, o segmento final que conecta ao coro desenvolve-se em sussurro desaparecendo em silêncio. As figuras melódicas, estrutura harmónica e texturas recorrentes ligam esta parte final na acção formal da obra⁴⁷.

⁴⁷ STOIANOVA, Ivanka. "Luciano Berio – Chemins en musique", in: La Revue Musicale número tripló 375-6-7. Paris: Éditions Richard-Masse. 1985. Original: Musicalement, la dernière partie de Laborintus 2 est divisée en trois fragments liés à des séquences depuis: Une déclaration du narrateur avec leurs interventions antérieures est tout à fait évident, le fragment de l'un des trois

A secção 4 – 8'35'' a 11'12'', compreende as partes **DD**, **EE**, **FF** na partitura, "La musica è tutta Relativa..." recitando texto falado, fita magnética apenas, nenhum instrumento ou voz ao vivo. "... Ma seguimi, ma vedi I bambini..." Voz solo, coro solista (cromatismo), orquestra, textura transparente e múltiplas partes vocais: lembra contrapontos melódicos, fita magnética, sonoras intervenções instrumentais, com discurso instrumental e vocal ao vivo.



Figure 15. Partitura *Laborintus 2*, pág. 50, Parte 2 (CD), secção 4 – 8'35'' à 11'12'' "... Ma seguimi, ma vedi I bambini..."

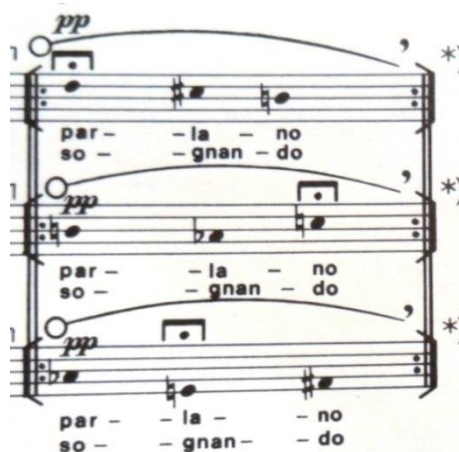


Figure 16. Partitura *Laborintus 2*, pág. 50, Parte 2 (CD), secção 4 – 8'35'' à 11'12'' coro solista (cromatismo)

type de voix dispose d'un accords chromatiques sont harmoniques condensés, complexes développés Tout au long de l'œuvre, le dernier segment qui relie le chœur développe dans murmure tranquillement en train de disparaître. Les figures mélodiques, la structure harmonique et textures récurrents lient cette dernière partie de l'action formelle de l'œuvre. Tradução nossa.

A secção 5 – 11’13’’ a 13’56’’, compreende as partes FF e GG na partitura, “...Il fango... I bambini...” (Calmo), coro falado, texto falado e sussurrado em canon em polifonia verbal. Orquestra e fita magnética, textura instrumental e vocal pré gravados e ao vivo, desaparecendo gradualmente em silêncio.

The image shows a musical score for a chorus of 8 voices. The tempo is marked '(Calmo)'. The score is for a chorus of 8 voices, with parts numbered 1, 2, 3, and 8. Part 1 starts with 'ma seguimi oramai' in mezzo-forte (mf). Part 2 has 'ma ve -' in forte (f). Part 3 has '- di' in forte (f). Part 8 has 'seguimi' in piano (pp). The lyrics 'che ci sta alle spalle' and 'il fango' are repeated in a canon. Dynamics include 'sempre' and 'pp'.

Figure 17. Partitura *Laborintus 2*, pág. 51, Parte 2 (CD), secção 5 – 11’13’’ à 13’56’’. “...Il fango... I bambini...”

III.4 A influência das técnicas de estúdio em *Laborintus 2* (1965)

Berio demonstra em *Laborintus 2*, versatilidade e virtuosismo no uso da tecnologia mas também a sensibilidade musical dos estúdios da época.

*É uma peça impactante, tanto do ponto de vista de escritura musical quanto pelo aspecto teatral. Ele usa elementos mais abertos e tem um coro bastante elaborado*⁴⁸

À medida que Berio sentia a necessidade de modificar os sons, de os moldar, tornando-os por vezes quase irreais, procurava que os instrumentos correspondessem a essa mesma necessidade por meio das novas técnicas de execução. No Estúdio de

⁴⁸ Comentário da pianista e compositora Brasileira Jocy de Oliveira em <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1290538&tit=Uma-associacao-improvavel-mas-bem-sucedida>, acedido em 27/05/2013.

Fonologia Musical Berio podia moldar o timbre emitido pelos osciladores, usando filtros.

Berio consegue simular diversas sonoridades obtidas por técnicas de estúdio apenas com instrumentos reais dos quais dispunha, usando para isso vários artifícios técnicos provenientes dos próprios instrumentos e voz, tais como: tipos de vibrato para as cordas, proporcionando assim uma oscilação relativamente à frequência na nota; glissando harmónico, afim de passar e explorar por todas as frequências; pizzicato, como meio de cortar certas frequências; surdinas de vários tipos nos instrumentos de sopro - (metais), trémulos, aumentando e baixando o nível de ciclos contínuos simulando o efeito do uso de osciladores de baixa frequência; e a percussão com o meio de se obter novos sons.

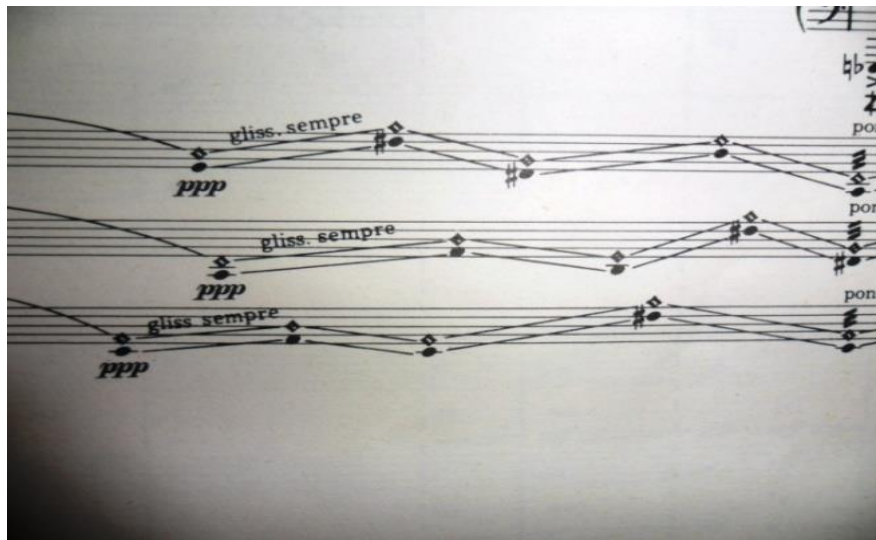


Figure 18. Partitura *Laborintus 2*, pag. 5, Parte 1 (CD), Secção 2 – 3'50'' Glissando

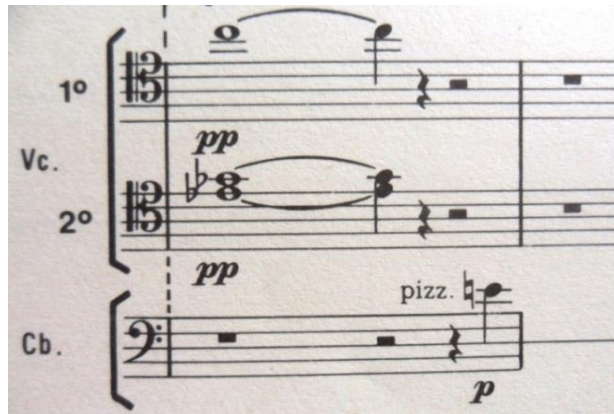


Figure 19. Partitura *Laborintus 2*, Parte 1 (CD), Secção 2 – 6'00'' Pizzicato⁴⁹

As vassourinhas (brushes) muito utilizada no Jazz e também para uma sonoridade mais leve. As baquetas de metal e madeira (metal sticks, wood sticks), para se obter uma maior gama de sonoridades que a habitualmente usada por exemplo na música orquestral. Estes recursos surgem no início da obra e se desenvolvem ao longo da mesma. Este conjunto de técnicas aplicadas em *Laborintus 2*, torna-se algo marcante por não ser comum encontrar-se estas técnicas reunidas numa única obra. Portanto, nota-se que a intenção do compositor era de explorar a sonoridade dos instrumentos de forma a criar um ambiente não unicamente acústico, um som comparável ao electrónico mas com instrumentos reais a tocar e sem o uso das máquinas tecnológicas propriamente dito.

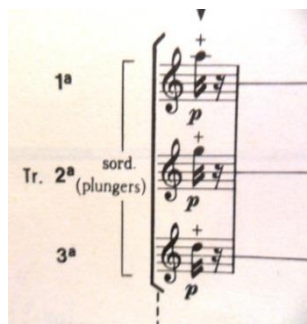


Figure 20. Partitura *Laborintus 2*, pag. 9, Parte 1 (CD), Secção 2 – 3'10''Surdina Plungers: som“wah-wah”

⁴⁹ Fonte: Partitura *Laborintus 2*, página 9.

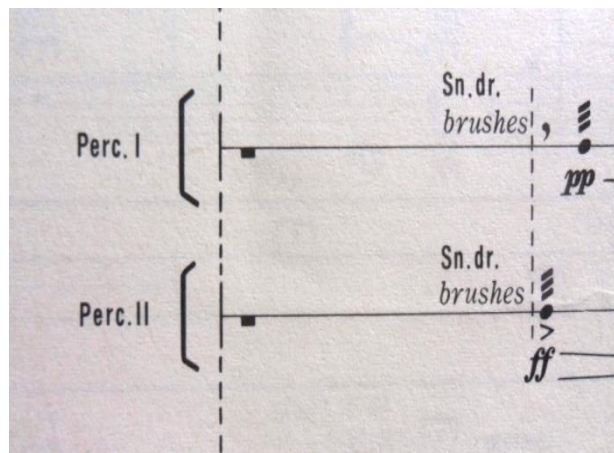


Figure 21. Partitura *Laborintus 2*, pag. 17, Parte 1 (CD), Secção 3 – 11'03''Brushes

No que se refere à voz, encontra-se muita influência da técnica de estúdio de sobreposição de texto. Berio, já realizou isso em outras obras como por exemplo em *Thema - Omaggio a Joyce* (1958). Berio, utiliza a sobreposição de texto para criar certa polifonia textual e causar rupturas de sincronismo ainda pode-se fazer também uma relação com a técnica de estúdio “mistura” que permite sobrepor seqüências de modo a obter um novo resultado sonoro.

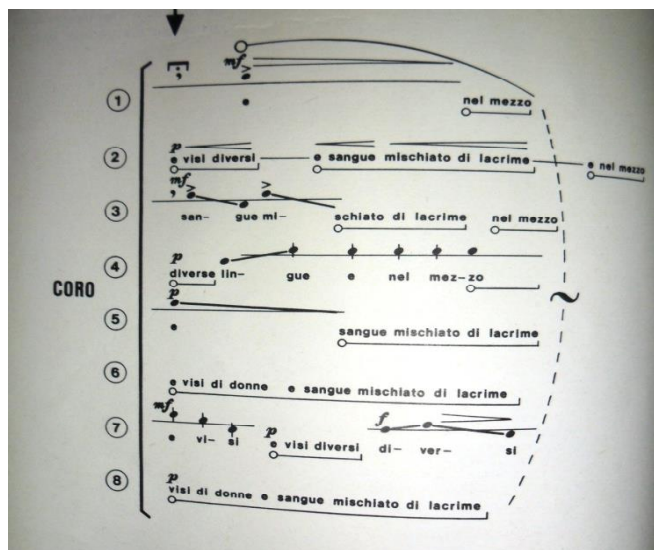


Figure 22. Partitura *Laborintus 2*, pag. 26, Parte 1 (CD), Secção 3 – 14'36'' sobreposição de texto

A sobreposição de texto ocorre em várias partes da obra, entretanto os exemplos a seguir localizam-se nos seguimentos da partitura **Q** e **C**. Vê se os blocos de som serem gradualmente sobrepostos como se de osciladores ou pistas gravadas, são movimentos sonoros esquematizados que nos remetem a uma nova sonoridade.

The image shows a page of a musical score for 'Laborintus 2, Part 1 (CD), Section 2 - 5'18'''. It features three staves of music with lyrics written below them. The lyrics are: 'Vie - ni a me vie - ni a me vie - ni a me or vie - ni a me a', 'Vie - ni a me vie - ni a me or vie - ni a me a', and 'Vie - ni a me vie - ni a me or vie - ni a me a'. The score includes a tempo marking of '♩ = 70' and a dynamic marking of 'p'. Below the staves, there is a text block in Italian and English: 'Testo: io piangea cogli occhi bagnandoli di vere lacrime e io chiamava la morte e dicea / my eyes streamed tears and I was taken with trembling and I called upon Death, saying:'. The page number '8' is visible in the top right corner.

Figure 23. Partitura *Laborintus 2*, pag. 8, Parte 1 (CD), Secção 2 – 5'18''
Sobreposição de texto

Berio utiliza o gesto vocal na música como uma das suas principais contribuições na ampliação do conceito das obras vocais. Em *Laborintus 2*, Berio insere o gesto vocal de forma a expandir as possibilidades expressivas do canto, concedendo liberdade ao cantor, indicando apenas o registo aproximado. Berio usa também técnicas de produção de som a partir dos dentes para o trémulo, sons ásperos provenientes da garganta, boca “chiusa” (cantar com a boca fechada) e ressonância nasal, entre outros. Desenvolve ainda gestos curtos e rápidos na voz o que é comparável a certas técnicas de montagem cerrada na música electrónica. Num contexto geral, o que antes poderia ser manipulado através das técnicas de estúdio ele aplica aos cantores para que os mesmos os desenvolvam. Como se vê na imagem a seguir:

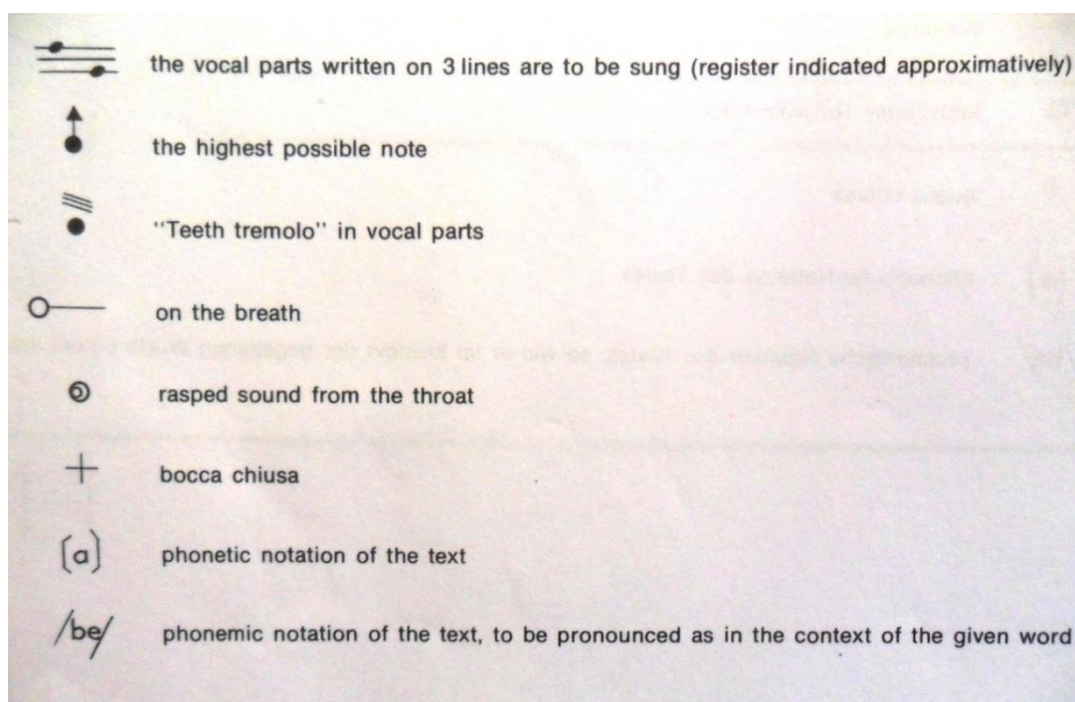


Figure 24. Partitura *Laborintus 2*, pag. 54, Parte 2 (CD), Indicações para gestos vocais.

Na partitura, no segmento que compreende as partes **B** e **N**, observa-se uma influência da técnica de corte e montagem nas partes instrumentais, que, na fita magnética corta fragmentos de som e logo organiza os fragmentos de uma determinada forma. Estas secções em *Laborintus 2*, Berio cria blocos sonoros instrumentais originais que são posteriormente “colados” ao discurso do narrador e coro e “montados” entre si, causado portanto uma descontinuidade da sequência e inserindo a outro contexto específico, o que também por vezes ocasiona um ataque e corte súbito, que era comum nas obras electrónicas montadas em fita. Como podemos ver no exemplo a seguir:

Arpa 1ª

Arpa 2ª

(4)
8

Testo: una dolorosa intermitale: per nove di amarissima pena;
A painful infirmity: for nine days bitter anguish;

e ne lo nono giorno, sendome dolere quasi intollerabilmente a me giunse uno pensiero;
and on the ninth day feeling almost intolerable pains a thought came to me

2
8

e cominciai a piangere: e cominciai a travagliare:
and I began to weep and I began to travail;

3
8

Figure 25. Partitura *Laborintus 2*, pag. 6, Parte 1 (CD), Secção 2 – 4'07'' Corte e montagem

Se encontra também em *Laborintus 2*, muitos processos imitativos entre a voz e os instrumentos.

1º

Vc. sord. 2º

Cb.

Voce 1ª

(alla punta)

ppp

sf pp

imitare il Violoncello (*ppp*)

[a u +]

Figure 26. Partitura *Laborintus 2*, pag. 25, Parte 1 (CD), Secção 3 – 12'55'' Processo Imitativo

Neste sentido o processo imitativo é reconhecido numa sequência de correlação, entendida aqui como um segmento de interacção entre a voz, violoncelo e contrabaixo.

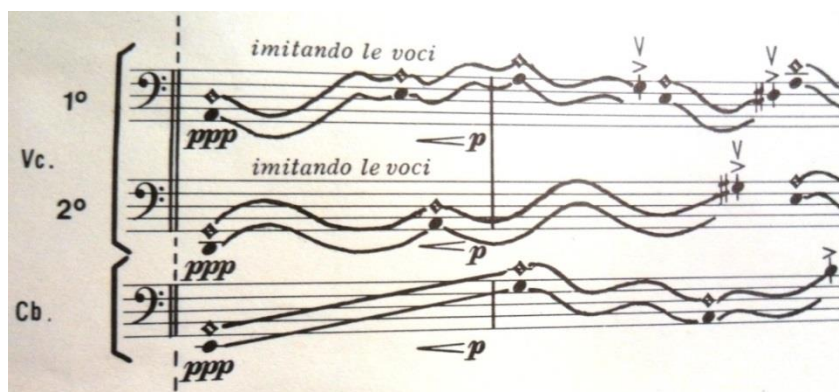
The image shows a musical score for three instruments: Violoncelo 1º (Vc. 1º), Violoncelo 2º (Vc. 2º), and Contrabaixo (Cb.). The score is titled "imitando le voci" and is marked with dynamics such as ppp and p. The notation includes various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings. The instruments are arranged in a grand staff format, with the Cb. part at the bottom and the Vc. parts above it.

Figure 27. Partitura *Laborintus 2*, pag. 28, Parte 1 (CD), Secção 3 – 15'02''
Processo Imitativo

A secção de sons electrónicos onde Berio usa em simultâneo a fita magnética e a parte instrumental se desenvolve com a elaboração de variadas técnicas de estúdio que transitam da fita magnética para o grupo instrumental e vice-versa. Esta transferência funciona como um elemento expressivo e de integração da própria linguagem musical entre parte electrónica e parte instrumental. Pode-se perceber, relativamente aos sons electrónicos, a constante presença de ruído branco, sobreposição de sons, unidade de reverberação, uso de filtros, cortes, silêncio, etc. Isso tudo a se desenvolver paralelamente aos instrumentos e vozes. Berio integra assim estas duas partes (secção de sons electrónicos e instrumentos e vozes), criando uma obra diversificada, com conteúdos contrastantes.

Pode-se dizer que a influência das técnicas de estúdio em *Laborintus 2*, determina de certo modo o carácter sonoro a obra, tendo a elaboração de texturas diversas decorrido por meio da experiência de Berio no estúdio. Berio aplicou e assumiu de modo directo as técnicas de estúdio à sua música instrumental e coral procurando transferir para a orquestra as sonoridades antes obtidas apenas por meio do estúdio.

III.5 Breve comparação entre as obras

Fazendo uma relação a partir das técnicas utilizadas em *Thema - Omaggio a Joyce* (1958) com *Laborintus 2* (1965), onde claramente se vê a influência das mesmas. Como a seguir podemos visualizar por meio dos espectogramas, a secção de curtos eventos de ruídos intercalados por pausas:

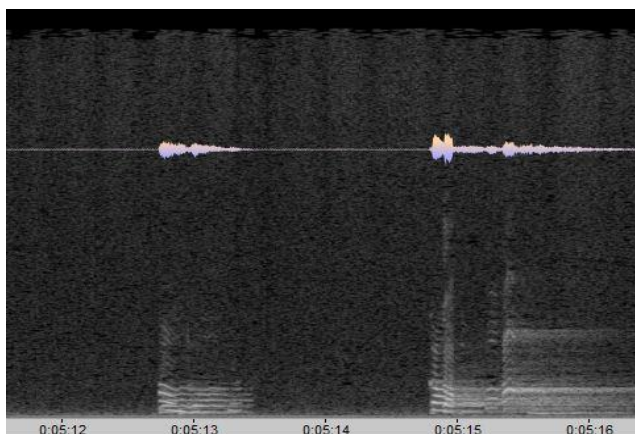


Figure 28. 5'12'' à 5'15'' *Thema - Omaggio a Joyce*

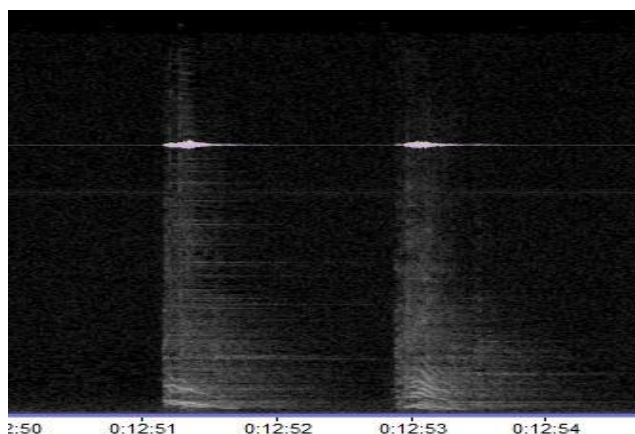


Figure 29. 12'51'' à 12'53'' *Laborintus 2*

Pode-se constatar também a influência da técnica de corte e montagem, que em *Thema - Omaggio a Joyce* (1958) aconteceu através da fita magnética, já em *Laborintus 2* (1965), Berio aplicou isso à partitura, como podemos ver na imagem pelo espectrograma.

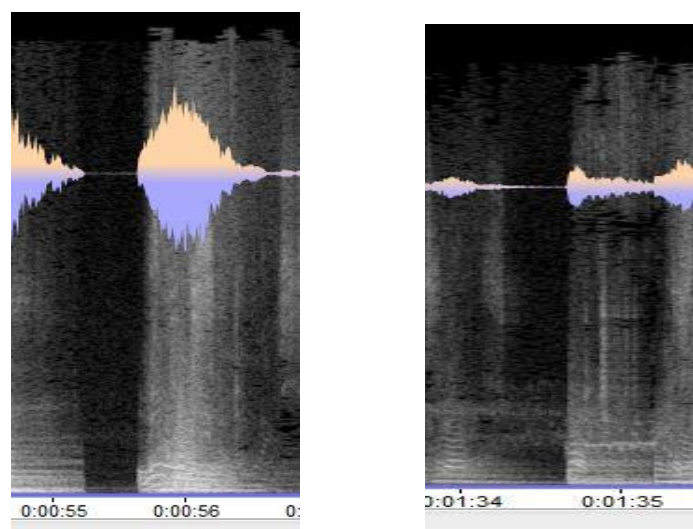


Figure 30. *Thema - Omaggio a Joyce*: 0'55'' à 0'56'' e 1'34'' à 1'35''

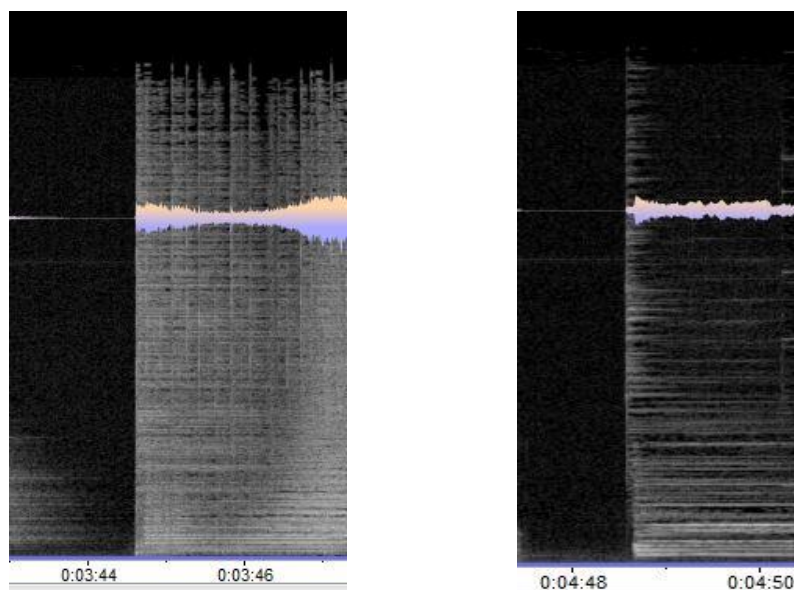


Figure 31. *Laborintus 2*: 3'44'' à 3'46'' e 4'48'' à 4'50''

Importante de tal modo está também o gesto vocal, que expandiu as capacidades expressivas do canto em ambas as obras, *Thema - Omaggio a Joyce* e *Laborintus 2*, não só por suas inovações experimentais, mas por continuar ampliando as possibilidades de representação das sensações humanas. O gesto vocal como um elemento musical transporta significados através de associações e conflitos a cada ouvinte. A imitação e simulação de sons instrumentais e vocais constituem o fundamento das estéticas de

síntese sonora, como foi desenvolvida em *Thema - Omaggio a Joyce*, através das técnicas de estúdio. Já em *Laborintus 2*, Berio descreve isso claramente na partitura para que os músicos e cantores o possam desenvolver.

CONCLUSÃO

Vivemos numa época onde a tecnologia se dissemina com rapidez, onde o novo, o moderno e o avanço tecnológico estão sempre em evidência, causando interesse seja para experimentar apenas ou explorarem capacidades com intuitos artísticos ou outros. Este fenómeno já ocorria nas décadas de 1950 e 1960 ao qual se concentra esta pesquisa, influenciando de forma inequívoca no fazer música desta época, logo *Thema - Omaggio a Joyce* (1958) e *Laborintus 2* (1965).

Ao longo deste trabalho, os comentários analíticos tecidos diante das obras *Thema - Omaggio a Joyce* (1958) e *Laborintus 2* (1965), permitiram abordar a influência das técnicas de estúdio presentes nas obras, a pesquisa evidenciou os gestos electrónicos, os espectros, a passagem de notas para som e a voz na qualidade de instrumento musical, em geral, e de forma isolada, foi apresentada as ideias e os conceitos tal como foram propostos.

Da experiência de observar estas obras, considero que Berio, expandiu as possibilidades de composição por meio da interacção entre as suas ideias composicionais e os recursos tecnológicos, de forma muitas vezes subtil. Foram observadas, nas secções e nos elementos constituintes das obras: a influência das técnicas de estúdio, o uso da voz como instrumento musical, o jogo contrapontístico entre ideias composicionais no sentido da música instrumental e as derivadas do estúdio assim como a integração de estilos diversos. Além da própria organização, a conexão e a interacção dos elementos que compõem a obra no caso de *Laborintus 2* (1965), mostram a criação de um todo coerente e equilibrado entre diversidade de elementos, técnicas e influências.

“Berio desenvolve gestos musicais que não são unidades fechadas. Seja por sua utilização como parte de um processo de significação musical, ou como parte de uma

atitude composicional, o mais importante é sua possibilidade de desconstrução e reconstrução.” (Castellani, 2010, p.8)

*“É através do constante movimento de associação e dissociação das características significativas catalogadas dentro do repertório, mais precisamente de seu repertório pessoal e cultural, que Berio propõe um diálogo, ou melhor, um “processo de reconstrução e revisão do passado”, redescobrimo-o “como parte de nossa trajetória futura”.
(Castellani, 2010, p.9)*

Com a realização deste trabalho de pesquisa, consegui levantar dados importantes sobre a utilização de elementos electrónicos, as técnicas de estúdio e suas variantes, comprovando que o fazer música é, nestes dois casos claramente influenciado pelas técnicas desenvolvidas no estúdio e que a tecnologia foi determinante no aspecto composicional das obras escolhidas para estudo.

Na obra *Thema - Omaggio a Joyce* (1958), Berio consegue transformar uma simples leitura numa obra completa, por empregar seu conhecimento relativamente ao som, as técnicas de estúdio e sua capacidade de criação.

Em *Laborintus 2* (1965), as técnicas de estúdio estão presente não apenas na secção electrónica mas também no decorrer da parte instrumental da obra. Pude constatar que os sons e suas potencialidades agora encontram-se presentes também na partitura afim de ser executado por instrumentos reais, sonoridades antes obtidas apenas nos estúdios.

Pude desenvolver competências e adquirir conhecimentos necessários, diversificados e úteis para futuros estudos, designadamente conhecimento das influências da tecnologia que fomentou uma maior riqueza de estratégias na estruturação das obras.

Provavelmente poderia ter ido mais fundo nesta pesquisa e evidenciado muitos outros componentes que constituem a obra, entretanto pensei ser pertinente me ater ao ponto da influência das técnicas de estúdio nas obras e assim focar minha pesquisa nesta área e desenvolver sob a mesma.

Não obstante, acredito que a pesquisa e os comentários propostos possam servir de base para outros estudos relacionados, sobre a música de Luciano Berio.

BIBLIOGRAFIA

- BARRIÈRE, Françoise. “Reflections on the state of electroacoustic music today: aesthetic evolution and relation with the public”. in *ACTES I: Esthétique et musique electroacoustique*, p. 14-19, Académie Bourges, 1995.
- BERIO, L. *Remembering the Future*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 2006.
- _____. *Laborintus II*. Milano: Universal, 1976. Partitura (Voz, Instrumentos e Registros).
- _____. “Prospettive della musica. Ricerche ed attività dello Studio di Fonologia musicale di Radio Milano”, in *Revista Elettronica e Telecomunicazioni*. V/3. Torino, 1956. pp. 108-113.
- _____. Berio, “La musicalità di Calvino”. In: *Il Verri: in Rivista di letteratura*, Fabrizio Serra editore, 1988, p.11.
- _____. “On new music: an interview with David Roth”, in: *Musical Opinion, setembro de 1976*, Arthur W. Fitzsimmons, p.549.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. Editora Perspectiva, São Paulo. 1995.
- CASTELLANI, Felipe Merker. *Uma abordagem sobre a noção de gesto musical nas poéticas de Luciano Berio e Brian Ferneyhough*. Campinas: Dissertação de Mestrado, Universidade de Campinas, 2010.
- CARNEIRO, Sara S. Alves. *A contemporaneidade na Utilização Artística da Voz: Estudo de Thema (Omaggio a Joyce) de L. Berio*, Porto: Dissertação de Mestrado, Universidade Católica do Porto, 2010.

- COOK, Nicholas. POPLÉ, Anthony. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- DALMONTE, Rossana. S. d. *Luciano Berio. Entrevista sobre a música contemporânea*. Trad. de Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.
- Di Scipio, Agostino. “Da un'esperienza em Ascolto tra logos Telefone e Testo, suono e musica em "Thema (Omaggio a Joyce)" di Berio”, in *Il saggiautore musicale*, VII.. Bolonha: Il saggiautore. 2000.p. 225.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1987.
- _____. *História Concisa da Música Ocidental*, Lisboa: Editorial Bizâncio,2007.
- _____. *A guide to Electronic Music*, London: Thames & Hudson,1979.
- HOLMES, Thomas. *Electronic and experimental music*, New York: Scribner's, 1985.
- LAMB, Marvin Lee. *The Musical Literary and Graphic Influences upon Luciano Berio's Thema (Omaggio a Joyce)*, Dissertação, University of Illonois at Urbana – Champaign, U. M. I. University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan. 1977.
- LANZA, Andres. *Storia della musica: il novecento II*, Torino: ed. lit. Societá Italiana di Musicologia, 1980.
- LAUGESSEN, Emily Snyder. *Construing text as music in Berio's 'Thema (Omaggio a Joyce)' and Stockhausen's 'Stimmung'*. New York, 2003. p.127. Dissertação (PhD in Music) The Department of Music at Columbia University, 2003.
- LIETTI, Alfredo “*Soppressore di disturbi a selezione d'ampiezza*”. *Elettronica*, no. 5, Torino, 1995.
- MENEZES, Florivaldo Filho. *Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*, São Paulo: UNESP, 2006.

- _____. “*Luciano Berio et la phonologie - Une approche jakobsonienne de son oeuvre*”. Publications Universitaires Européennes, Peter Lang (ed.), Frankfurt am Main, 1993.
- _____. *Atualidade estética da música eletroacústica*, São Paulo: Ed. Unesp, 1999
- _____. *Música eletroacústica: história e estética*, São Paulo: Ed. Unesp, 1996.
- _____. “*Um Essai Sur La Composition Verbale Électronique ‘Visage’ de Luciano Berio*”. In *Quaderni di Musical/Realtà*, no. 30 (Modena: Mucchi, 1993).
- METZER, David. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- NOVATI, Maria. M. and Dack, John. *The Studio di Fonologia: A Musical Journey 1954-1984 Update 2008-2012*. Italy, Ricordi, 2012.
- NOVATI, Maria Maddalena. “The archive of the “Studio di Fonologia di Milano della RAI”, In *Journal of New Music Research*. Milan, 2001.
- _____. “La nascita dello Studio di fonologia della RAI di Milano”. In *Rassegna di Studi i di Notizie*. Milão: Arti Grafiche Torri Cologno Monzene (mi). Vol XXVIII – Anno XXXI – Castello, Novembro 2004.
- OSMOND-SMITH, David. *Playing on words: a guide to Luciano Berio's Sinfonia*. London : Royal Musical Association, 1985.
- _____. *Berio*. Oxford University Press, 1991.
- _____. The Tenth Oscillator: The Work of Cathy Berberian 1958-1966. Source: *Tempo*, Vol. 58, No. 227 (Jan., 2004), pp. 2-13. Published by: Cambridge University.
- RANDEL, Don Michael. *Harvard Dictionary of Music*. Chicago, Illinois. 2003.
- RIZZARDI, Veniero e BENEDICTIS, Ida Angela De, *Nuova musica Alla radio: Esperienze Allo Studio di Fonologia Della Rai di Milano*, Milano: Ministério do Património Cultural e Atividade, Departamento de Artes Cênicas, 2000. (includi CD)

- ROMAN Jakobson & Linda R. Waugh, *The Sound Shape of Language*. Londres, Indiana University Press, 1979, p.36)
- SCHAEFFER, Pierre. *La musique concrète*. Paris: Presses Universitaires de France, 1973.
- _____. *Traité des objets musicaux Essai Interdisciplines*, Éditions Du Seuil, Paris. 1966.
- SEKEFF, Maria de Lourdes. *Arte e cultura : estudos interdisciplinares II*, São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.
- SOLARE, Juan María. “El lenguaje musical de Luciano Berio”. In *Clásica*. n.114, enero. Buenos Aires, 1998, p.65-66.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Klavierstück X*. Londres: Universal Edition, 1961.
- _____. “Four criteria of electronic music”. In: Maconie, Robin (Ed.). *Stockhausen on Music*. London/ New York: Marion Boyars, 1989. p. 88-111.
- STOIANOVA, Ivanka. “Luciano Berio – Chemins en musique”, in: *La Revue Musicale* número tripla 375-6-7. Paris: Éditions Richard-Masse, 1985.
- TRAGTENBERG, Livio. *Contraponto: A Arte de Compor*, São Paulo: Ed. Usp, 1994.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os Cantos da Voz – entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume. 1999.
- VARÈSE, E. Écrits. *Textes réunis et présentés par Louise Hirbour*. Paris: C. Bourgeois, 1983.
- VILA, Marie Christine. *Cathy Berberian cant'actrice*, Paris: Fayard, 2003.

Webografia

The Tenth Oscillator: The Work of Cathy Berberian 1958-1966 Author(s): David Osmond-Smith and Cathy Berberian Reviewed work(s): Source: Tempo, Vol.

58, No. 227 (Jan., 2004), pp. 2-13Published by: Cambridge University Press
Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3878673>.Accessed: 30/05/2012

<http://sparksinelectricaljelly.blogspot.com.br/2012/06/berberian-sound-studio-and-cathy.html>

<http://tocasetudo.blogspot.com.br/2011/01/luciano-berio-um-compositor-de.html>

www.jstor.org/stable/741794

www.lucianoberio.org

www.cathyberberian.com

Locais específicos de Pesquisa:

- Fundação Paul Sacher, Basileia Suíça.
- Museo degli strumenti Musicali do Castello Sforzesco, em Milão Itália.
- RAI (Radiotelevisione Italiana) de Milão no "Archivio di Estúdio da Fonologia"