

CONTRAPONTO MUSICAIS: LUCIANO BERIO E O CONTEXTO PÓS-GUERRA

Daniel Lemos Cerqueira¹ e Ana Cláudia Assis²

¹ Mestre em Performance Musical pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente é professor e coordenador do Curso de Música da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

² Professora doutora em História pela UFMG e Université Le Mirail - FR (2006). Em 2010 realizou o pós-doutorado junto ao CESEM-UNL (Portugal) com apoio da FCT. Atualmente é professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Resumo

O presente artigo, baseado na dissertação de Mestrado do autor, concentra-se em um diálogo entre Luciano Berio (1925-2003) e Pierre Boulez (1925-), dois compositores de efetiva relevância para a Música do Século XX a partir do período pós-guerra. Para a realização deste, foi utilizada a bibliografia levantada sobre Berio e o livro Apontamentos de Aprendiz de Boulez, estabelecendo um contraponto entre as ideias destes compositores, expondo características particulares das técnicas composicionais e ideias musicais de Berio.

Palavras-Chave: Luciano Berio. Pierre Boulez. Composição. Música Contemporânea.

Abstract

The present work, based on author's Master's degree dissertation, focus on a dialogue between musical ideas from Luciano Berio (1925-2003) and Pierre Boulez (1925-), composers from post-war period. Source for this work are Berio's bibliography and Boulez's Stocktakings from an apprenticeship, revealing particular composing techniques, aesthetical philosophies and musical ideas from both authors.

Keywords: Luciano Berio. Pierre Boulez. Composition. Contemporary Music.

Introdução

O presente texto baseia-se na dissertação intitulada *Estudo das Ressonâncias na Sequenza IV de Luciano Berio*, defendida em março de 2009 sob orientação da prof^a. Dr^a. Ana Cláudia Assis. Em “Contrapontos Musicais”, realizaremos uma discussão sobre ideias que surgiram no período posterior ao término da Segunda Guerra Mundial, estabelecendo um diálogo entre as ideias do compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) e de Pierre Boulez (1925-), presentes em seu livro *Apontamentos de Aprendiz*, buscando compreender características da personalidade musical de cada um e suas relações com o momento histórico em questão.

Particularmente, o contato de Berio com a música em sua juventude foi essencialmente concentrada no repertório tradicional. Nascido em Oneglia (atualmente Imperia) no dia 24 de outubro de 1925, em um período caracterizado por grandes transformações na música europeia, o compositor teve como principais educadores musicais seu pai Ernesto, pianista de formação erudita que estudou no Conservatório de Milão, e seu avô Adolfo, organista e compositor sem formação acadêmica. Estas duas personalidades musicais contrastantes¹, sendo o primeiro fruto de um sistema rígido de ensino enquanto o segundo improvisava e compunha valsas e polcas, permitiram a Berio vivenciar dois mundos distintos do fazer musical. Podemos encontrar em toda sua obra elementos musicais conflitantes que personificam estas duas personalidades tão influentes para o compositor.

Em princípio, Berio almejava seguir carreira como pianista, porém, um acidente com sua mão direita no período em que foi recrutado pelo Exército italiano tornou impossível esta opção, fazendo com que escolhesse a carreira de compositor. É interessante mencionar que até a década de 1940, a Itália era tomada pela ditadura fascista de Mussolini, cuja política não permitia a execução de obras contemporâneas, outro fator que restringira seu contato com a música tradicional. Assim, esta vivência com o repertório tradicional se tornou uma de suas características mais marcantes: o respeito pela tradição. Assim sendo, ingressou no Conservatório de Milão, formando-se em 1950. Seus principais professores foram Guilio Cesari Paribeni (1881-1964) e Giorgio Frederico Ghedini (1892-1965).

O compositor conheceu o repertório de vanguarda especialmente nos festivais de Darmstadt a partir de 1953, eventos que permitiram seu contato com importantes músicos de sua época, entre eles Karlheinz Stockhausen (1928-2008) e Pierre Boulez, personalidades que contribuíram de forma crucial para o amadurecimento de sua concepção musical. Assim, Berio posicionou-se em relação ao meio musical de sua

¹ Comentário que ilustra sua característica de trabalhar com elementos contrastantes: “Minha obra, meu estilo, tem a característica de trazer juntas coisas diferentes” (WIERZBICKI, 1985).

época, vivendo em um período que passava por mudanças particulares até então nunca vistas na música europeia.

Contrapontos Musicais

Após o término da Segunda Guerra Mundial, houve a necessidade de reconstruir a Europa. Neste contexto de pós-guerra, os compositores passaram a realizar uma reflexão sobre a conjuntura histórico-cultural, refletindo os anseios da nova ordem europeia na Música. Berio comenta o ideal que estava no ar:

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

As ideias coletivas dos compositores deste período contribuem para estabelecer uma nova forma de entender a Música, porém, suas particulares eram bastante divergentes, como nunca se viu antes na história da Música².

A ideia da *tabula rasa* foi primeiramente esboçada pelo filósofo inglês John Locke (1632-1704). Esta teoria defende que ao nascer, o ser humano não possui nenhum conhecimento, sendo este adquirido ao longo da vida através da experiência, tentativa e erro, conceito associado ao empirismo (PINKER, 2004, p.23). Estabelecendo uma analogia com o contexto musical do pós-guerra, a *tabula rasa* na Música significa o abandono de toda a bagagem cultural existente até então, recomeçando o processo de produção cultural sem nenhuma influência do passado. Boulez, um dos compositores mais importantes do pós-guerra, é partidário desta concepção. Ele critica o sistema musical tradicional em alguns trechos de seu livro *Apontamentos de Aprendiz* (1995)³:

(...) A obra não mais se insere numa hierarquia – confirmando-a, ou chocando-se contra ela -, mas gera a cada vez sua própria hierarquia; em suma, não haveria mais lugar para qualquer tendência ao esquema preestabelecido ligado a funções precisamente determinadas. (...) os partidários de uma tradição atualmente sem vida, uma vez que eles, infelizmente, tendem a encarar os próprios hábitos e as próprias rotinas como leis naturais, imutáveis. (...) A atitude que se impõe no momento: eliminar os preconceitos sobre uma Ordem Natural (BOULEZ, 1995, p.170-171).

2 Citação de Berio sobre esta questão: “Hoje cada compositor tem que inventar sua própria linguagem – é muito mais difícil” (WIERZBICKI, 1985).

3 Este livro possui uma seleção dos textos que ilustram o pensamento de Boulez nos períodos de 1948 a 1962. Percebemos que muitas ideias deste compositor se relacionam com o pensamento musical de Berio.

Trata-se de uma postura que busca novas concepções e modos de expressão musical, desvincilhando-se dos signos, conceitos e estereótipos da música tradicional⁴. Porém, em oposição a Boulez, Berio afirma não acreditar nesta ideia, defendendo a importância do conhecimento adquirido ao longo da história. Este trecho expõe o modo com que o compositor trabalhava com a história em seu processo de composição:

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

O compositor utiliza estes “minérios históricos” sob um olhar de releitura, elaborando o material musical de forma original e consciente de suas características históricas, naturalmente influenciando na percepção de sua obra, caso o ouvinte esteja familiarizado com o repertório tradicional da música erudita. Esta visão está presente em sua concepção sobre instrumentos musicais que, para Berio, não são resultado apenas de técnicas inovadoras de fabricação, mas envolvem um processo de transformação mais profundo:

(...) um instrumento musical é por si mesmo uma parte da linguagem musical. Tentar inventar um novo instrumento é fútil e patético tanto quanto qualquer outra tentativa de inventar uma nova regra gramatical para a nossa língua. O compositor só pode contribuir para a transformação dos instrumentos musicais usando-os e procurando entender, *post factum*, a natureza complexa das transformações (BERIO In: DALMONTE, 1988, p.78).

Esta ideia esboça a preocupação do compositor em preservar a tradição, uma vez que modificar instrumentos musicais não inviabiliza a execução do repertório tradicional, caso seus construtores possuam esta questão em mente. Ainda, abolir a modificação dos instrumentos musicais rompe com a linearidade histórica na qual os próprios instrumentos se desenvolveram, acabando com suas chances de desenvolvimento posterior. Porém, pode ser que Berio manteve esta posição por se preocupar com o extremismo de alguns compositores de sua época⁵, entre eles John Cage (1912-1992),

4 Apesar desta afirmação, Boulez escreveu três Sonatas para Piano, compostas em 1946, 1947-48 e 1958, e de acordo com a escolha deste título, o compositor entra em conflito com sua própria proposta de rompimento com a tradição.

5 Comentário de Berio que ilustra sua preocupação: “No IRCAM, em anos passados, alguns músicos tentaram mudar e “melhorar” a flauta: mudaram a posição dos buracos e colocaram várias chaves e (...) a flauta podia produzir acordes e efeitos bastante singulares. Acontece, porém, que os coitados tiveram que

idealizador do piano preparado. Cage considera obsoletos os instrumentos adaptados à linguagem tonal por não serem mais capazes de suprir as necessidades musicais que surgiam, em especial no universo sonoro não-temperado, limitando o processo de composição (BOULEZ, 1995, p.162). Com relação aos instrumentos eletrônicos, Berio critica sua fabricação em série, dizendo ser prejudicial à criação e contribuindo para a "crise da Música de Hoje" (BARRETO, 1988).

Sob o aspecto composicional, é comum encontrar referências a Berio como sendo um estruturalista, ou comentários que utilizam o termo "estrutura" para definir aspectos musicais de sua obra. Além disso, seu contato com Humberto Eco é uma forte evidência desta influência.

O Estruturalismo começou na Literatura como uma das ramificações da Semiótica, e sua criação é atribuída a Ferdinand de Saussure (1857-1913). Seu objetivo é descobrir como o significado é construído e reproduzido em uma cultura através de elementos portadores de sentido (signos), a partir de qualquer forma de comunicação, não se restringindo somente à Literatura. Juan María Solare afirmou que Berio possuía uma concepção estruturalista, e em seguida explicou o significado desta afirmação: "Com 'Estruturalismo' me refiro aqui a uma atitude intelectual que desconfia de resultados artísticos não respaldados por uma estrutura justificável em termos de algum sistema" (SOLARE, 1998, p.65).

Relacionando esta afirmação com a ideia de Saussure, vemos que o compositor se apropriou de parte do pensamento estruturalista, mas defini-lo como tal é um rótulo equivocado, pois Berio defendia uma estética vinculada à historicidade. Quanto à própria atribuição de rótulos, o compositor condena esta prática, devido às restrições ideológicas que são impostas ao objeto rotulado de forma subentendida (BERIO In: DALMONTE, 1988, p.50).

Na segunda metade do Século XX, os compositores buscaram apontar os problemas e limitações originárias das novas correntes musicais do início do século, permitindo um amadurecimento e melhor domínio sobre as técnicas composicionais. Entre estes problemas, há a dificuldade no controle das tensões ao longo da peça, a falha na busca pela composição objetiva e a falta de conceitos que pudessem definir as ideias e formas musicais que surgiam, entre outros. O abandono das formas ligadas ao tonalismo trouxe uma nova concepção de forma musical, e Boulez atribuiu o surgimento deste novo tipo de forma a Anton von Webern (1883-1945) devido a seu estilo peculiar de trabalhar a série dodecafônica ao longo da composição. Ao invés de utilizar a série em formas pré-clássicas ou na forma Sonata (como fizeram Schönberg e Berg), Webern construía a forma paralelamente ao desenvolvimento do tema no contraponto, possibilitando uma abrir mão de Bach, Mozart, Debussy e também da minha *Sequenza*" (BERIO In: DALMONTE, 1988, p.78).

constante evolução do material temático⁶, característica que encontramos na obra de Berio⁷. Boulez definiu esta nova concepção como “forma trançada”, em oposição à anterior, chamada de “forma arquitetural” (BOULEZ, 1995, p.182). Este novo estilo de forma musical denominado “pontilístico” (BOULEZ, 1995, p.32), onde o “espaço sonoro” é explorado através das dimensões verticais e horizontais, culminou no Serialismo Integral, técnica de composição onde todas as dimensões musicais (notas ou alturas, ritmos ou durações, intensidades e tipos de ataque) obedecem a um esquema serial. Sua criação é atribuída a Olivier Messiaen (1908-1992) e sua obra *Mode de Valeurs et d’Intensités* (1949) é considerada o marco inicial desta técnica composicional.

Em meio a estas ideias surge outra questão: o conceito de tema não era suficiente para definir a ideia musical que seria trabalhada nesta nova concepção de forma, pois esta “figura sonora” não mais estava restrita às mesmas relações lógicas de altura, orquestração, tensão e processo de desenvolvimento provenientes do conceito de tema, e sim à própria natureza intrínseca do som: o timbre, que engloba todas as dimensões musicais. Podemos perceber aqui este contraste de ideias (gesto musical e tema, respectivamente):

(...) as questões de escalas temperadas ou não-temperadas, as noções de vertical e de horizontal não têm mais sentido: chega-se à figura sonora que é o objeto mais geral oferecido à imaginação do compositor (...) anteriormente a música era um conjunto de possibilidades codificadas e aplicáveis a cada obra de uma forma indiferenciada (BOULEZ, 1995, p.207).

Unindo estas duas concepções, podemos compreender como se desenvolvia o pensamento composicional de Berio: a condução do material sonoro ao longo da obra e as dimensões musicais trabalhadas, aqui ilustradas pelo compositor:

A dimensão temporal, dinâmica, das alturas e a dimensão morfológica são caracterizadas por um grau máximo, médio e mínimo de tensão. O grau de tensão máxima (...) da dimensão temporal ocorre nos momentos de velocidade máxima de articulação e nos momentos de duração máxima do som; o grau médio é dado sempre por uma distribuição neutra de valores bastante longos e de articulações bastante rápidas e o grau mínimo é constituído pelo silêncio e pela tendência ao silêncio. A dimensão das alturas está no grau máximo quando as notas se deslocam sobre amplas zonas de registro,

6 “Material temático” refere-se ao conjunto de elementos que formam uma ideia musical tradicional – o tema, enquanto “material sonoro” baseia-se na concepção contemporânea destes elementos – o gesto musical. Webern já pensava sob a ótica de “material sonoro”, mas na época deste compositor o conceito ainda não estava claramente estabelecido.

7 “Sem dúvida a *hommage* de Berio às formas maleáveis expostas por Boulez durante este período [1961] foi suficientemente sincera” (OSMOND-SMITH, 1991, p.29).

sobre intervalos de tensão maior, ou então quando insistirem sobre registros extremos: os graus médios e mínimos são a lógica consequência disso. O grau máximo da dimensão dinâmica ocorre, obviamente, nos momentos de máxima energia sonora e de máximo contraste dinâmico. O que eu chamo de dimensão morfológica coloca-se, sob certos aspectos, a serviço das outras três, funcionando como uma espécie de instrumento retórico (BERIO In: DALMONTE, 1988, p.84-85).

Observamos a preocupação de Berio em conduzir a tensão ao longo do discurso musical, compreendendo-a a partir de um problema apresentado pela música serial: sob o rigor da serialização das alturas e sem o amparo das funções tonais, perdia-se a capacidade de conduzir níveis distintos de tensão ao longo da obra, tornando-a estática em nível estrutural. Um comentário de Boulez sobre a obra de Webern demonstra este problema:

Os planos de estruturas se renovavam paralelamente de modo idêntico; a cada nova altura, nova duração dotada de nova intensidade. A variação perpétua – na superfície – gerava a ausência total de variação a um nível mais geral. Uma monotonia exasperante tomava posse da obra musical (BOULEZ, 1995, p.33).

Outro problema originado pela concepção serial, especialmente no Serialismo Integral, também foi esquivado por Berio: a busca pela composição objetiva⁸, onde todos os parâmetros musicais eram controlados sistematicamente pelo rigor do esquema serial, procedimento que praticamente eliminou o livre-arbítrio⁹ do processo composicional. Sob este aspecto, o contato de Berio com Luigi Dallapiccola foi de grande auxílio. A técnica serial de Dallapiccola consistia em espacializar a série sob diferentes regiões de altura e orquestração, utilizando fragmentos da série em suas quatro possibilidades de leitura (normal, retrógrada, invertida e retrógrada-invertida) através de um processo conhecido como permutação, oferecendo uma liberdade composicional muito maior do que as possíveis nos esquemas seriais rígidos. Vejamos este trecho sobre a concepção de Berio desse procedimento:

A experiência serial nunca representou para mim a utopia de uma linguagem e, portanto nunca se reduziu, no meu caso, a uma norma ou a uma combinação restrita de dados. A experiência serial significa pra mim, acima de tudo, uma ampliação objetiva dos recursos musicais e a possibilidade de controlar um terreno musical mais vasto, respeitando, aliás, apreciando suas premissas (BERIO In: DALMONTE, 1988, p.55).

8 Boulez se refere à busca pela composição objetiva como o novo *diabolus in musica*, criticando os compositores dodecafônicos: “podem se entregar, em grupo ou individualmente, a uma frenética masturbação aritmética” e “sabem contar até doze e por múltiplos de doze” (BOULEZ, 1995, p. 44, 138-139).

9 Termo comumente aplicado por Pierre Boulez.

Dessa forma, vemos que o compositor utiliza técnicas seriais de composição através de técnicas menos rigorosas, possibilitando uma maior arbitrariedade à criação musical.

O que Berio define como dimensão morfológica, ou instrumento retórico, diz respeito à função exercida por uma seção dentro da totalidade da obra. Na *Sequenza IV*, por exemplo, próximo ao final da peça, o material sonoro se desenvolve de forma semelhante ao apresentado no início, comunicando uma ideia de *coda* ou recapitulação. Porém, além do material musical utilizado na recapitulação ser diferente do inicial, a técnica composicional não é a mesma utilizada nas *codas* presentes em obras do repertório tradicional, atribuindo a “sensação de *coda*” à dimensão morfológica, pois dentro da obra, esta seção realiza um papel equivalente à *coda* em uma peça do repertório tradicional. A conexão entre estas seções, cada qual com sua função particular, gera a fluência e coesão necessárias ao entendimento total da obra. Quanto ao significado particular de cada função, Berio afirma ser fruto de uma escolha consciente, graças à referência encontrada no repertório tradicional. A dimensão morfológica estabelece um discurso através da relação entre as seções da obra ao longo do tempo, mas este não está vinculado a um código pré-estabelecido que “cristaliza” o seu significado, como na linguagem verbal (BERIO, 1983, p.41). Para reforçar esta afirmação, Osmond-Smith atribui esta dimensão a uma concepção retórica que ocorre na busca por elementos musicais do passado que favoreçam o entendimento, uma vez que a linguagem musical contemporânea não possui referências que permitam sua compreensão (OSMOND-SMITH, 1991, p.15).

Ao observar a forma com que Berio concebe a Música, torna-se evidente sua recorrência ao passado, seja para realizar uma citação ou elaborar uma nova ideia sobre o material musical. A tradição torna-se o guia de suas atitudes musicais, o que requer um conhecimento amplo da História tanto para ouvintes quanto para intérpretes e musicólogos que queiram ter contato com sua obra. Outra característica do compositor é dialogar com diversas áreas do conhecimento, não se restringindo apenas à Música. Ao compor sua série de *Sequenze*, Berio considerou aspectos históricos e sociais dos instrumentos musicais, fato que transcende as abordagens técnico-musicais e exige um conhecimento mais amplo por parte dos intérpretes que buscam o entendimento de suas peças.

Considerações finais

A presente discussão evidencia a diversidade de correntes estéticas que surgiram após os anos 1950, onde os compositores possuíam concepções variadas sobre a Música, fato que caracteriza a fragmentação ideológica a partir de tal período. Sob este aspecto, é interessante notar a forma particular com que Berio trabalha sua música, aliando conservadorismo ao preservar elementos do repertório tradicional e ousadia

na utilização de técnicas composicionais contemporâneas, opondo-se à ideia da *tabula rasa*, personificada na Música após a 2ª Guerra Mundial e defendida por diversos de seus contemporâneos. Esta dicotomia certamente é resultado de sua formação inicial, baseada no contato estrito com o repertório tradicional e da necessidade de contribuir para o percurso histórico da música Ocidental, reforçando a linearidade histórica do repertório musical e a transformação, contraposição e agregação entre novos elementos musicais e os de outrora, representantes de nossa bagagem cultural. Dessa forma, é fundamental a contribuição que Berio traz à Música, personificando em suas obras ideias individuais que dialogam com seu tempo e toda a história musical precedente, exigindo dos intérpretes dispostos a executar sua obra um conhecimento aprofundado do repertório de seu instrumento.

Referências

- BARRETO, Jorge Lima. *Entrevista a Luciano Berio*. Lisboa: Jornal de Letras, 1988.
- BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a Música Contemporânea* (realizada por Rossana Dalmonte). Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1988.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- CERQUEIRA, Daniel Lemos. *Estudo das Ressonâncias nas Sequenza IV de Luciano Berio*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Música da EMUFMG, 2009.
- OSMOND-SMITH, David. *Berio*. Nova York: Oxford University Press, 1991.
- PINKER, Steven. *Tabula Rasa: A Negação Contemporânea da Natureza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOLARE, Juan María. *El lenguaje musical de Luciano Berio*. *Clásica*. n.114. Buenos Aires, jan-1998, p.65-66.
- WIERZBICKI, James. *Luciano Berio*. St. Louis: St. Louis Post-Dispatch, 1985.