

Silvio Ferraz (UNICAMP)

Resumo: Este artigo realiza uma leitura da primeira canção de *Circles*, para voz feminina, percussão e harpa, de Luciano Berio, composta sobre poema de e.e.cummings. O principal objetivo é o de demonstrar como o compositor, através da recorrência de fragmentos, dá consistência a uma sobreposição de elementos sem necessária conexão estrutural. A análise toma por ferramenta o conceito de Ritornelo, desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs*, sobretudo as noções de código e consistência. Tal ferramenta visa compreender uma prática composicional em que as conexões de elementos e ideias se deem no plano imanente da escuta sem a intervenção de conexões de ordem abstrata, seja formal ou linguística. Por outro lado, a imanência da ideia de ciclos que tomamos por base para esta análise também se conjuga com a ideia de *kinesis* apontada por Ivanka Stoianova na obra de Luciano Berio.

Palavras-chave: Luciano Berio. Giles Deleuze. *Circles*. Ritornelo. Kinese musical.

Title: Cyclings and kinesis in Luciano Berio's *Circles*

Abstract: This paper presents few considerations on the first part of Luciano Berio's *Circles*, for female voice, percussion and harp, on a poem by e.e.cummings. The main objective is to enhance the way that musical consistency emerges from a strategy of concrete connection independent of more formal or linguistic way to connect elements. This analysis is concerned to an immanent lecture of the score, having by support the Idea of Ritornelo developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari in his book *Thousand Plateaus*, and the compositional reference to the ideas of *ripresa* and *kinesis* present in Berio's works as pointed by Ivanka Stoianova's analysis. Such analytical tool aims to understand the musical flux in it immanent connections, far from abstract *hors-temps* analysis.

Keywords: Luciano Berio. Giles Deleuze. *Circles*. Refrain. Musical Kinesis.

Dentre os principais conceitos desenvolvidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari está o de ritornelo. A importância deste conceito em sua obra é anunciada pelo próprio Deleuze que, perguntado sobre qual conceito sua filosofia teria criado, ele responde simplesmente: “nós formamos um conceito de ritornelo em filosofia” (DELEUZE, 2003: 356)¹.

De fato, Deleuze desenvolve este conceito junto ao psicanalista Félix Guattari, sobretudo em seu livro *Mil Platôs*. Neste livro, aquele que na música diz respeito apenas ao canto circular, ao retorno sobre um mesmo tema, ressurgue na forma de uma pequena máquina de fazer nascer o tempo (DELEUZE; GUATTARI, 1980). Em Deleuze e Guattari, o ritornelo conserva sua característica de retorno, mas é empregado para além do uso estrito da terminologia musical e das reiteraões rítmico-melódicas às quais está associado nesta prática. Ritornelo, *ripresa*, *ricorrenza*, retorno, retomada, mas que ao mesmo tempo implica uma série de outros movimentos, ou conceitos como para Deleuze e Guattari. Em torno do conceito de ritornelo gira uma série de outros conceitos como território, linha de fuga, código, meios, ritmos. Conceitos que, de certo modo, estão todos articulados pela ideia de retomada, de ciclo e, por conseguinte, de frequência. Códigos, meios e ritmos são conceitos com os quais Deleuze e Guattari começam a desenhar seu conceito. O território, fruto do ritornelo, nasce do código, do código que define o meio, e este código não é nada mais do que a existência de um movimento periódico. Para eles, um código não é exatamente aquilo que é definido por usuários, como o acordo arbitrário que define um símbolo (tal qual proposto, por exemplo, nos estudos semióticos) (KLINKENBERG, 1996: 35-37). O que define um código é simplesmente a permanência mínima notável de uma periodicidade. É esta permanência mínima de um ciclo que estabelece um código e que dá consistência a um território. Por território compreendemos um determinado domínio em que se estabelece um padrão, um sistema metaestável de permanência mínima. No estudo da música, um território pode ser tanto um objeto sonoro (conforme SCHAEFFER, 1963), um campo harmônico, uma textura sonora, um motivo ou tema, um personagem rítmico (MESSIAEN, 1995: 99 e 124 et seq.).

Sobressai, nesta definição de ritornelo, que um território, um domínio qualquer como um objeto sonoro, nasce sempre de uma periodicidade de permanência mínima e que tal periodicidade se conecta com outras, é modulada por outras, e que aquilo que dá a continuidade a tais domínios não é o fruto de uma coerência ou coesão (atributos de

¹ O presente artigo desenvolve trabalho apresentado no I Encontro de Teoria e Análise Musical, em 2009, sob o título “Luciano Berio – *Circles*: composição por ciclos”. Aos dados apresentados naquela ocasião acrescentamos aqui a ideia de *kinesis* conjugada à composição por retomadas, por *ripresa*, característica da obra do compositor.

conexão abstrata), mas de consistência concreta nascida desta mesma periodicidade, periodicidade mínima de um fluxo cuja interrupção distingue um domínio de outro. Esta ideia diz respeito à não necessidade de uma antecedência completa de regras de um sistema face ao sistema. Diz-se assim que as regras do sistema (território) são, neste caso, contemporâneas ao nascimento do próprio sistema. Isto permite que os sistemas sejam dinâmicos, e que uma música cunhada sobre restos de sistemas anteriores seja desenhada e compreendida por um ouvinte sem a necessidade de definição completa e prévia de seu código. Determina também que um código está totalmente relacionado ao tempo em que ele se constitui, sendo ele uma periodicidade e dependendo sempre de um mínimo para que se estabeleça e seja notável. No repertório temos isto bastante presente nos mecanismos de reiteração motívica do barroco, ou ainda nos modos de repetição e variação por adições e subtrações presente na música de algumas culturas tradicionais (NEWMANN, 1959; BLACKING, 1995; MESSIAEN, 1940). Poderia ainda citar os cantos de pássaros e seu mecanismo reiterativo. Mas vale sempre lembrar que o que nos interessa para o presente estudo não é apenas a presença de uma reiteração, de uma retomada, como fator de identidade do tipo “ $A_1 = A_2$ ”, mas o que decorre deste jogo: o fato de que tais reiterações a intervalos dados desenharam uma periodicidade e que tal periodicidade especifica um domínio, território ou sistema que por sua vez se contrapõe a outros sistemas.

Deleuze e Guattari imaginam, a partir desta potência do ritornelo, todo um mecanismo de criar o território e de ao mesmo tempo abrir o território (DELEUZE; GUATTARI, 1980: 382-384). Para isto demonstram que o movimento do ritornelo consiste tanto em fazer um território quanto deixar este território, sendo tal ciclo caracterizado pelo movimento periódico de reunir e abandonar coisas; conectá-las e desconectá-las dando nascimento a periodicidades colaterais.

O ritornelo consiste, assim, em um movimento que parte de fragmentos de coisas que se conectam livres, atrela-as a formas e mecanismos de relação, dando nascimento a pequenas arestas mal aparadas, que por sua vez dão lugar a novos fragmentos autônomos, que abrem de novo o campo de relações e o ciclo de um novo ritornelo. É assim que Deleuze e Guattari dizem que o ritornelo parte do caos e se destina ao cosmo, distinguindo três aspectos (ou movimentos): (1) o curso-recurso, a ladainha, o canto reiterado dos pássaros, o movimento de eleger um eixo; (2) a demarcação, o desenho que delimita o território nascido do movimento em torno do eixo, a criação de um estilo; (3) a fuga do território e o desenho das linhas de fuga. Ou seja, o ritornelo caracteriza-se pelo movimento de eleger um eixo; de traçar um espaço em volta deste eixo e deixar com que alguns elementos se estratifiquem, e que neste jogo se crie a consistência necessária para

tornar expressivos tais elementos; até que esbarre em uma linha vertiginosa que quase desfaça tudo: um corte, um acidente, uma sensação qualquer que não estava no quadro de possibilidades do território (CRITON, 2000; FERRAZ, 2012).

Ciclos em *Circles*, recorrências e periodicidades

Para uma análise, como a que nos propomos aqui, o primeiro passo será encontrar os traços de permanência e periodicidade, mesmo que de uma periodicidade irregular. Deste modo as primeiras questões são: como o compositor Luciano Berio elege um eixo em sua obra *Circles* e quais estratégias emprega para tornar este eixo mais claro para quem ouve? São duas questões de escuta tomadas aqui como pontos de partida para a leitura da obra de Berio e de suas estratégias composicionais concretas, ou imanentes.

Para esta leitura, o principal caminho adotado é aquele de deixar um pouco de lado um dos princípios centrais da análise musical, a busca por fatores de coerência abstrata, para nos voltarmos ao encontro de dados de consistência concreta de escuta, dados que sejam contemporâneos à própria escuta e que não tenham vínculo obrigatório com um sistema preestabelecido. Esta escolha se dá em parte pela observação da musicóloga Gisèle Brelet ao afirmar que mais do que uma coerência harmônica, melódica, motívica, é a consistência da forma temporal que favorece ou não a escuta de uma obra cujas chaves léxicas sejam pouco conhecidas (BRELET, 1947: 74). Por outro lado, este caminho também faz-se face à crítica do próprio compositor Luciano Berio ao exagerado estímulo às relações abstratas na análise musical, relações que não perduram na escuta musical e acabam por constituir problemas composicionais àqueles que as adotam como ponto de partida.

Neste sentido, o que primeiro visa-se na partitura de *Circles* de Luciano Berio, obra enfocada neste artigo, é o tratamento dos elementos musicais no tempo. Para evidenciar estes elementos, como dissemos acima, valemo-nos da ideia de recorrência, não como fator de encontro ou reencontro, mas como indicadores de ciclos, os quais favorecem a ideia de consistência.

Logo à primeira linha da partitura de *Circles* distinguem-se os três primeiros ciclos de um mesmo gesto. Tais ciclos são facilmente reconhecíveis pelo gesto recorrente que envolve e desenha este código: a recorrência do ciclo longa-grupeto-longa, alternância entre expansão e contração, notas longas e grupetos melismáticos (interpretados em *boca chiusa*, o que realça sua posição de prolongamento), o movimento diastólico e sistólico do perfil rítmico-melódico (afastamento e aproximação a um centro que é estabelecido por uma determinada permanência ou posição privilegiada de alguma nota). Tal alternância permite a escuta polarizante que faz das notas longas pontos de repouso melódico da alternância

longa-grupeto-longa tal qual observamos já logo à primeira linha da peça; um primeiro eixo desenhado no movimento pendular de vai e vem (Fig. 1).

The image shows a musical score for the first three cycles of the 'longa-grupeto-longa' pattern in Berio's 'Circles'. The score is for voice and harp. The tempo is marked as quarter note = 58.6680. The first cycle is labeled 'sin.', the second 'ging', and the third 'gold'. The harp part is labeled 'LUNA. LEGRE. ARIOSO.' The score shows the voice line and the harp line, with the harp line starting with a long rest followed by a series of notes.

Fig. 1: Primeiros ciclos de longa-grupeto-longa em *Circles* de Berio (Cf. FERRAZ, 2009).

Neste exemplo (Fig. 1), observa-se a pequena seqüência, ou arco, que tem como ponto de partida a nota Ré₃², dirige-se ao Sib₃ em retorno ao Ré. Observa-se também que este desenho melódico vem realçado pela duração das notas *pivots*, Ré, Fá, Fá# e Sib, considerando-se a última figura longa como a reunião cadencial Dó-Ré. Encrustadas entre tais repousos de valores longos encontram-se as figuras grupeto, que também descrevem, por sua densidade (número de notas no grupeto), um ciclo de expansão e contração conforme o aumento e diminuição da densidade dos grupetos.

Define-se assim um primeiro ciclo, ou primeira camada de ciclos, mas Berio não se basta em realizar apenas um ciclo ou camada de ciclo simples. Cada elemento composicional permite a ele realizar novos ciclos e com isto uma verdadeira sobreposição de diversos ciclos; novos ritornelos sobre um primeiro. Em contraponto às três seqüências de sistole-diástole que acabamos de mostrar, sobressai um segundo ciclo que é caracterizado pelo ataque deslocado dos fonemas do texto (*/sin/, /ging/, /gold/*) e que não segue rigorosamente as marcações do primeiro ciclo: uma espécie de contraponto disjunto. Um terceiro contraponto ainda, como se fosse uma terceira voz (se assim podemos dizer), vem conduzido pela entrada da harpa que marca outros pontos de articulação e novo ciclo rítmico-melódico. Assim, sobre os ciclos longa-grupeto-longa e ciclo de aumento e diminuição de densidade, o novo ciclo que se desenha é marcado pelas irrupções fortes da voz e da harpa: harpa+grupeto-longa / harpa+longa-grupeto. Disjuntos, os componentes deste contraponto de ciclos acabam por baralhar-se e reunir os ciclos distintos em um contraponto o qual a escuta não consegue desmembrar à primeira vez, resultando assim na consistência do trecho dada pela periodicidade e permanência de um protossistema (ou um

² Empregamos aqui o sistema de notação exposto em Batier (1996), adotado pelos aplicativos do IRCAM, sendo Ré₃ aquele que corresponde a 293.66 Hz.

sistema metaestável, dado não ser estático e sim dinâmico) de aproximações e afastamentos.

Esta estratégia dos ciclos é o que está sendo associado aqui ao jogo do ritornelo. Nela nascem pequenos campos temporais que favorecem a consistência de uma passagem musical sem que para isto seja necessária uma justificativa abstrata anterior de coerência ou coesão: (a) cada ciclo desenha um meio, um domínio definido por uma frequência de reiterações de elementos pregnantes; (b) o desdobramento de um ciclo implica em outros ciclos que a ele se sobrepõem; (c) elementos distantes entre os ciclos se interferem, quebrando seu fluxo e fazendo nascer ainda outros ciclos; (d) os ciclos são desenhados por elementos distintos em termos de escuta: timbre, perfil rítmico-melódico, textura, densidade, localização no espaço frequencial e o baralhamento de ciclos resulta em uma rede que dificilmente se desfaz de modo a amalgamar e dar consistência aos elementos dispartados sobrepostos³.

Continuando o jogo dos contrapontos, Berio ainda sobrepõe uma quarta voz, um novo ritornelo. O desenho direcional progressivo de um dos elementos musicais presentes no terreno das longas e grupetos acaba por saltar deste pequeno sistema e apontar uma tendência: este elemento é o direcionamento no campo da tessitura. A partir de uma segunda reiteração de uma determinada sequência de objetos, tais objetos tornam-se previsíveis e o código se define, inclusive, a ponto de permitir a previsibilidade de seus ciclos, no caso, as direcionalidades. Nota-se que a sequência tende, assim, a um determinado ponto, tende a certas coincidências, e descreve o lento ciclo de vai e vem da ampliação e contração da tessitura da linha melódica cantada (ver Fig. 4).

As camadas não param de se sobrepor e uma segunda escuta, ou leitura da partitura, permite também mostrar como novas camadas se sobrepõem na trama composicional de *Circles*. Se numerarmos todas as notas empregadas neste primeiro trecho, as notas longas e os grupetos deixam de se relacionar funcionalmente como ataque-prolongamento e passam a compor uma malha fina de microrrelações intervalares. Para melhor visualizar tal malha vale aqui empregarmos o sistema numérico de notação de

³ Veremos mais adiante que é este jogo de fase e defasagem, aproximações e afastamentos, dado entre os ciclos sobrepostos que será indicador da própria característica cinética (a *Kinesis*) de uma composição musical.

alturas dentro de uma oitava⁴, distinguindo os grupos de cada ciclo (entre parênteses) e a inclusão de novas notas (entre colchetes) a cada retomada do sistema⁵:

(2,9,0,1,3,7,5)([4,6] 3, 7 [9] 5, [4 6])([10,8] 9 [1 1] 7, 1, 0, 2)

Esmiuçando um pouco esta sequência, com base naquilo que vemos na partitura e que é facilmente notável na escuta da peça, são pregnantes as reiterações tanto de notas quanto de sequências intervalares. Um pequeno e instável chão sobre o qual se planta outro ritornelo (sendo o primeiro aquele do ciclo longas-grupetos, das ondulações de sístole-diástole e o segundo fazendo retornar intervalos específicos), um ritornelo de fragmentos⁶.

Este ritornelo de pequenas sequências é assim caracterizado pela figura (2,9,0,1), cuja permanência se dá pela sua retrogradação de fácil reconhecimento (1,0,2), e que de fato pode ser traduzida pela sequência intervalar 2-1 (segunda maior-segunda menor). Esta figura vem, ainda, ampliada nas suas reverberações intervalares: (0,1,3), (5,4,6), (10,8,9), (8,9,11).⁷ É importante para Berio a pregnância intervalar, a qual deve constituir o colorido sonoro, seja de uma melodia, seja de uma textura mais complexa. Neste sentido, mais do que elementos de remissão, retomadas que garantam uma unidade formal, trata-se da construção concreta de um campo harmônico, o qual serve de modelo para construção de modulações e produção de “novo material sonoro”. Este novo material será justamente o resultado da manipulação deste componente através do gradual acréscimo de notas (e os intervalos que implicam), como observa o compositor em seu *Aspetti di un artigianato formale*, de 1956 (BERIO, 1983: 12).

⁴ Empregamos aqui o sistema já bastante difundido de notação de alturas em seu conjunto redutível a 12 notas (independentemente de oitavas), tendo em vista este trecho analisado não ultrapassar uma oitava (Cf. BABBIT, 1962; FORTE, 1973).

⁵ O mecanismo de expansão serial, acréscimo gradual de notas para atingir o total cromático, é bastante empregado por Luciano Berio e está sempre associada à ideia de *ripresa*, retomada, como observa Jacques Demierre em seu artigo sobre *Circles* (DEMIERRE, 1983: 147) e pode ser observado desde a composição de suas *Cinque Variazioni*, de 1952 (STOÍANOVA, 1985: 374; OSMOND-SMITH, 1991: 30).

⁶ A questão da sístole-diástole é lembrada em diversas passagens de *Lógica da Sensação* de Gilles Deleuze. “Tudo se reparte em diástole e sístole repercutidas em cada nível. A sístole, que aperta os corpos, e vai da estrutura à Figura; a diástole que o estende e o dissipa, indo da Figura à estrutura.” (DELEUZE, 1988).

⁷ Apenas de modo ilustrativo, é forte nesta passagem a presença das *prime forms* (0,1,2) e (0,1,3).

Outro ponto a ser observado é que os ciclos têm dimensões distintas e um ciclo pode englobar outros. Sobre as quatro camadas de ritornelos – ritornelo de durações, de ataques vocais e melódicos, de sístoles-diástoles, de partículas intervalares – sobrepõe-se um ritornelo de outra dimensão. Quem acompanha a escuta da partitura passo a passo notará que alguma coisa evolui linearmente, sem saber em direção a que, e também sem saber se constituir-se-á ou não em um novo ciclo que englobe todos os outros. Os ciclos constituem certas tendências, e mesmo sem que os ciclos se completem, as tendências podem ser notadas como resultado da linearidade da sequência de notas longas, que se dirige lentamente ao agudo (na Fig. 2, Ré₃ → Fá₃ → Fá₃ → Sib₃):

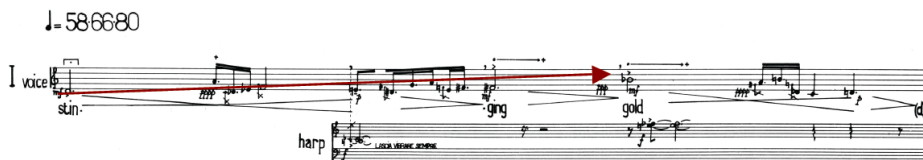


Fig. 2: Vetor de ampliação da tessitura em *Circles* (diástole) (Cf. FERRAZ, 2009).

Este ciclo (Fig. 2) se fecha sobre a mesma nota de onde partiu, em uma primeira ondulação da sístole-diástole, a nota Ré inicial (Fig. 3).



Fig. 3: Vetor de retorno da tessitura ao ponto de partida (sístole) (Cf. FERRAZ, 2009).

A sobreposição dos dois ciclos de sístole-diástole, de contração-dilatação do âmbito da tessitura que se amplia lentamente e retorna e o dos ciclos métricos longa-grupeto-longa, são também acoplados a pequenos ciclos de retorno da pequena frase 2-1/1-2 que passa transposta sobre pontos diferentes da série de 13 alturas fixas empregada por Berio nestas duas primeiras páginas.

Um desenho dos perfis melódicos (Fig. 5) pode ajudar a tornar claro não apenas

estes ciclos, mas também aquele que a eles se sobrepõe: a ampliação do âmbito intervalar cantado nos pequenos grupetos; a ampliação da figura 2-1 ou 1-2 para 4-2, 2-3, 5-3, 4-3, isto tudo ainda permeado por um salto intervalar mais amplo (sexta maior, intervalo 9), retomando o mesmo salto dado no início da peça.

A terceira página da partitura é que reservará, então, a ampliação deste âmbito de salto para o largo intervalo de nona (intervalo 14) e para a nota mais aguda da sequência, em um novo ciclo da diástole-sístole do âmbito de tessitura (Fig. 4 e 5).

The image shows two staves of musical notation. The top staff has lyrics: "sil. -ver chants (ts) the li -laries (is) the". The bottom staff has lyrics: "great bells are rin- ging with rose (s) the lewd fat bells". Red arrows are drawn across the staves, indicating the pitch contour of the vocal line. The arrows show a general upward trend in pitch, with some fluctuations, and a final sharp rise at the end of the second staff.

Fig. 4: Novos movimentos de diástole-sístole, ampliando ainda mais a tessitura cantada (Cf. FERRAZ, 2009).

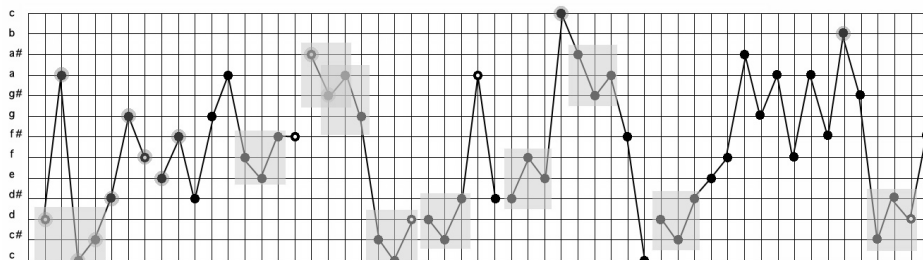


Fig. 5: Gráfico de alturas evidenciando a presença constante do elemento 2-1, 1-2, transposto no campo cromático com o que Berio compõe sua série de 13 alturas e o alargamento gradual dos saltos intervalares (Cf. FERRAZ, 2009).

Segue, então, a lenta revelação de que existem novas camadas de ciclos: o ciclo dos intervalos que se ampliam, o ciclo do âmbito geral que também se amplia (Fá₄ e depois

Lá#₂) e ainda os giros que se congelam, elegendo o intervalo de terça (intervalos 3 e 4) e enfatizando giros que praticamente polarizam o movimento entre Fá, Fá# e Lá antecedido pelo movimento Mi-Sol (início da quarta página).

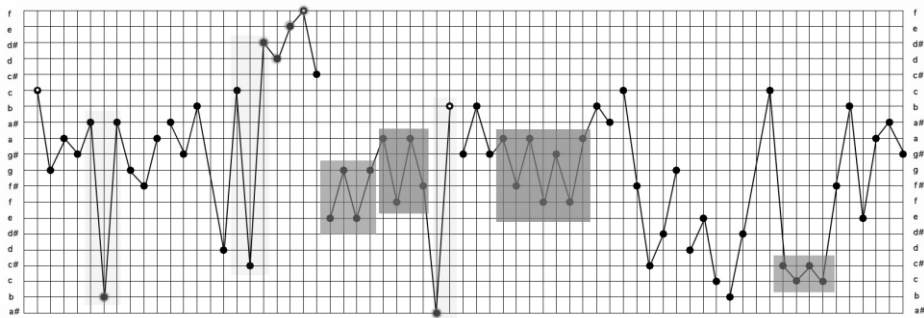


Fig. 6: Gráfico de alturas evidenciando ciclos de elementos e giros de alturas (Cf. FERRAZ, 2009).

Eis dois novos ciclos, o das notas reiteradas por giros de terças, que na última frase modula, através de um marcado por saltos, em um pequeno giro de segunda menor, e o ciclo das notas longas que completam um percurso de desfazimento: elas pouco a pouco deixam de marcar a textura geral da melodia e desaparecem quase que por completo, voltando apenas sobre as notas Dó₃ e Mib₃ do final do trecho analisado (“Bells”).

Ritmo e kinesis

Como em qualquer percurso analítico, neste primeiro momento localizamos os pequenos territórios, os elementos que marcarão a periodicidade e, por conseqüente, o ritmo geral da peça. Interessa-nos, no entanto, não tais marcadores, relevantes para uma escuta balizada, mas a periodicidade com que aparecem e o fato de estarem inscritos em ciclos maiores de sístole-diástole, que constituem para a escuta pontos de saída e de chegada, delimitando a superestrutura rítmica da peça e sua kinesis. A ideia de kinesis, cinética musical, tal qual proposta pelo compositor Boris V. Assafiev e retomada por Ivanka Stoianova em *Geste-Texte-Musique*, corrobora com a ideia de ciclos e de sobreposição de ciclos que tratamos até o momento. Ela se opõe à ideia de stasis ancorada no equilíbrio dos elementos formais, na forma como baliza o “monumento da arquitetura sonora”. Tal qual propõe Assafiev, a ideia de kinesis está em parte ancorada na ideia de que todo enunciado musical parte de um impulso, sofre mutações, e atinge estágios de equilíbrio ou

desequilíbrio, o que dá à música sua necessária metaestabilidade para que haja movimento, *kinesis*. A aplicação que fazemos aqui diz respeito justamente aos pontos de coincidência, fase, e desencontros, defasagem, das camadas em contraponto⁸.

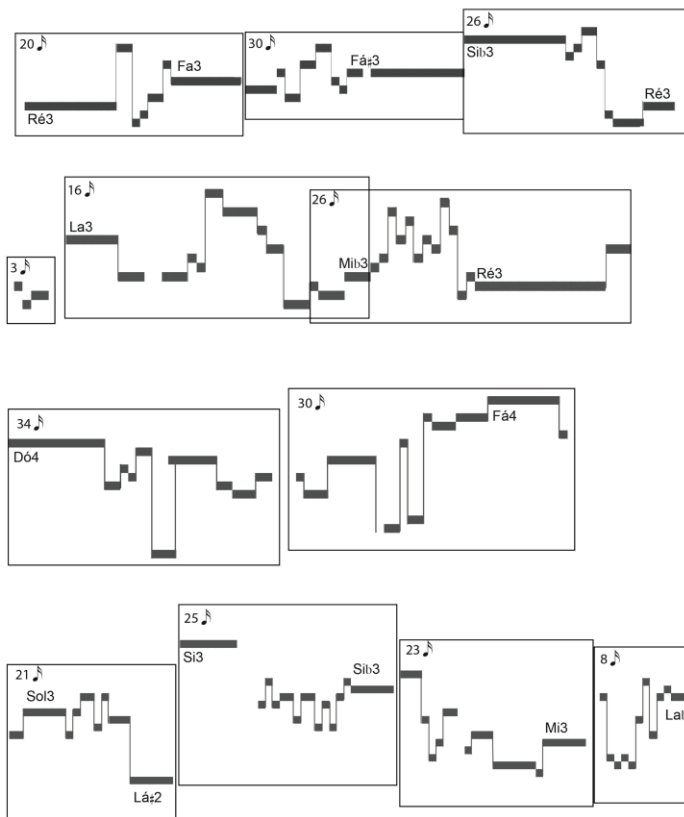


Fig. 7: Sequencia completa das 4 primeiras páginas de *Girdes* em escrita proporcional, indicando as 12 retomadas da sequência longa-grupeto-longa, suas durações (em número de semicolcheias) e notas de apoio (polos).

⁸ Sobre a noção de *kinesis* musical, ver o artigo *Stasis e kinesis de l'énoncé musical. Le metro-tectonisme et la forme musicale comme processus*, de Ivanka Stoianova (1978: 35 et seq.).

O que queremos realçar é que por detrás deste jogo de recorrências, o qual Berio trabalha exaustivamente tendo em vista o princípio de *ripresa* ou *ricorrenza*, estão: 1) as estruturas rítmicas que nascem deste jogos de vai e vem, delimitando pontos de origem e de chegada e, por conseguinte, os ciclos; 2) a *kinesis* musical que nasce da relação não racional de sobreposição de ciclos (pois os ciclos não estão obrigatoriamente em fase); 3) a possibilidade composicional que a cada nova retomada tem como estratégia de expansão e fuga do eixo original (seja ele o eixo de alturas ou mesmo o eixo tímbrico, como veremos mais adiante); 4) a duração relativa de cada retomada (conforme Fig. 7). São doze retomadas da sequência longa-grupeto-longa, com duas delas bastante contraídas e uma sobreposição. O que observamos quanto a tais retomadas é também o jogo de sístole-diástole, contração-expansão, no que diz respeito à duração de cada ciclo, ou seja, os desenhos rítmicos resultantes desta sequência: o ritmo descrito pelo retorno de uma nota de apoio, o ritmo de retorno dos grupetos, o ritmo de entrada destacadas de consoantes.

Ou seja, sob a fórmula do ritornelo, do círculo de hábitos que fundam o tempo – ou melhor, sob os círculos de hábitos que fundam os tempos –, a análise não repousa na identificação de elementos recorrentes, mas na dinâmica motora que nasce da justaposição, sobreposição ou entrelaçamento de tais elementos, e é a esta dinâmica que chamamos aqui de dado imanente da escuta ou, por que não, da leitura da partitura. Neste jogo, a localização de uma forma musical serve apenas para notar como o compositor opera o equilíbrio entre os ciclos que cria e sobrepõe, sendo importante notar que na imanência da escuta (a escuta ou leitura da partitura em “tempo real”) a forma é contemporânea da escuta (ou leitura). Em uma análise imanente, conceitos como os de tema, sujeito, contrassujeito, contratema, desenvolvimento, transição, estrutura harmônica ou mesmo intervalar não são pertinentes como *a priori* analíticos, sua pertinência está apenas na possibilidade de sua contemporaneidade à escuta. Tal estratégia analítica recoloca o tempo em questão e os artificios da leitura estrutural *fora do tempo* perdem o lugar de primazia⁹. O viés do ritornelo (esta pequena máquina de fazer nascer o tempo) implica em uma leitura *no tempo* em que um elemento, mesmo que saliente, pode não passar de transição, de simples

⁹ A noção de estratégia *hors-temps* foi formulada por Iannis Xenakis, sobretudo em sua crítica ao serialismo integral no artigo *Vers une Métamusique* (XENAKIS, 1971: 26-37). Recentemente, a análise de estruturas *hors-temps* (*fora do tempo*) ganhou grande espaço no campo da análise musical, ao empregar a análise por grupos guardando as características de comutatividade e associatividade das operações binárias. É tal aspecto que caracteriza uma estrutura *fora do tempo* e se liga fortemente ao serialismo dado o lugar de importância de operações do tipo permutação nesta prática composicional. O que Xenakis observa é que toda operação *fora do tempo* está sempre associada a uma operação *temporelle* (temporal: não comutativa e ordenada) e uma operação *no tempo* (direcional e com presença de memória), não devendo a análise ou prática composicional bastar-se nas estratégias *fora do tempo*.

passagem. Por outro lado, *no tempo*, nenhum dos elementos de uma estrutura diz respeito aos outros em uma relação hierárquica; no caso que estamos estudando em *Circles*, a sequência de intervalos 1-2, 2-1 não diz necessariamente respeito à curva de dilatação-contração-dilatação, nem à sequência longa-grupeto-longa, o que temos são ciclos, todos os elementos que aparecem encontram-se no início, no fluxo ou no final de um ciclo.

Poderíamos resumir e dizer que trata-se de ciclos e nada além disto. Cada ciclo descrevendo assim uma marca territorial e que, sobrepostos, não se mantêm juntos senão pela consistência que adquirem. Mas, como adquirem tal consistência? Por que nesta peça lugares disparatados mantêm-se juntos e como operam para renovar, a cada momento, o tempo?

Uma primeira resposta a tais questões já foi ensaiada acima quando dissemos que tal consistência estaria relacionada à *kinesis*, à modulação nascida da fase e defasagem entre ciclos distintos sobrepostos ou mesmo justapostos. Ou seja, acreditamos que a razão da consistência esteja na simples sobreposição de ciclos, na sobreposição ligeiramente assimétrica, ou falsamente simétrica, destes ciclos, e nas falsas linearidades que apontam – teleologias provisórias, meras tendências (“direções exclusiva”), que podem ou não serem resolvidas. Ou como já foi dito logo ao início deste artigo, pelo simples fato de tais disparates tecerem uma trama dificilmente desmontável. Talvez valha aqui um empréstimo da filosofia, um empréstimo quase que composicional, em que Gilles Deleuze, com base em Eugène Dupréel, nos diz que: “é preciso que haja acomodação dos intervalos, repartição de desigualdades, a tal ponto que, para consolidar, às vezes é preciso fazer um buraco; [...] superposição de ritmos disparatados, articulação por dentro de uma inter-ritmicidade, sem imposição de medida ou de cadência” (DELEUZE; GUATTARI, 1980: 405).

Sem medidas ou cadências, sempre indo de um ponto a outro. “Heterogêneos que se mantêm juntos sem deixar de ser heterogêneos” (DELEUZE; GUATTARI, 1980: 406). A análise formal encontra facilmente as recorrências, mas aqui, diferentemente desta, não é a unidade que se busca, mas a consistência concreta que está por detrás de tal unidade; o jogo de desenhar ciclos e de sobrepô-los. Não é necessária uma macroforma sobrecodificante, mas apenas os ciclos, suas tendências transientes, suas pequenas permanências, e suas pequenas diferenças que permitem o movimento de codificar e desfazer o código.

Em nossa leitura nos fixamos na linha vocal, mas faltaria falar da harpa que circunda a voz. No início, a harpa circunda, como pontos soltos, a linha da voz, lentamente penetrando o âmbito das alturas cantadas pela voz até que finalmente reproduz, bastante deformada, mas mantendo o gesto das apojeturas, a linha da voz. A harpa confunde nossa escuta. Ora ela dobra a voz, ora desfaz seus contornos, mudando a todo tempo de função,

passando de fundo a eco. As notas soltas (como que soltas ao vento), conectadas apenas por sua presença ou pela sonoridade de falsa ressonância, são passo a passo agrupadas em grupetos, ecos distantes e deformados dos grupetos da voz – relação funcional – mas adquirem a função de demarcar o nascimento dos ciclos, as novas tendências, como aquela do adensamento das notas-constelações da harpa. Para tanto, Berio se vale da ideia recorrente em sua obra de harmonia complementar do dodecafonismo, ou seja, a de evitar constantemente, nas notas da harpa, as notas recentemente cantadas pela voz. É no mesmo sentido que se pode dizer que a harpa gravita em torno da linha melódica, não se relacionando a esta em um sentido tradicional funcional, mas sim como nova disparadora de camadas de ciclos¹⁰.

Mesmo mergulhado em pleno estruturalismo composicional decorrente do serialismo integral, Berio se lança no que Adorno apontou como uma música informal, em sua palestra de Darmstadt, *Vers une musique informelle*, em 1961 (ADORNO, 1982), e retoma um importante fator deixado pelo serialismo, o da continuidade, embora mantendo a textura serial não direcional, descontínua, fragmentada, como contraponto à linha aparentemente direcional, falsamente circular. Talvez daí a razão de podermos pensar na ideia de ritornelo tal qual proposta por Deleuze e Guattari para pensar esta música. Não se trata nem do pensamento formal, da identificação de partes e das atribuições funcionais (em que um elemento estava sempre em função dos outros: função de tema, de transição, de modulação, de cadência, de introdução), nem do pensamento estrutural em que tudo está também voltado para a estrutura, se bem que na forma de microfragmentos, mas sempre em relações fora do tempo. Trata-se, sim, de um novo momento da música em que o movimento é o que conta: criar o movimento como quem inventa o tempo. Deixar ressoar ainda os traços do serialismo, mas propondo pequenas linhas, pequenos ciclos, e os sobrepondo de modo a constituir novamente a ideia de tendência recolocando o tempo na música.

Abertura para novos ciclos: o ciclo tímbrico de *Circles*

Voltemos mais uma vez à partitura de *Circles*. Um leitor que não conheça a partitura da obra pode pensar que já chegamos ao final da primeira canção, mas ainda nos faltam três páginas. E aqui teremos mais uma vez a possibilidade de entrever os ritornelos de Berio. Não se trata apenas de criar um domínio, de encontrar um centro provisório e de girar em torno dele, para depois emancipá-lo, transportá-lo para outros centros e assim

¹⁰ Esta relação entre a harpa e a voz remete a outras obras de Luciano Berio, como na *Sequenza IV* para piano e na obra camerística *O King*.

por diante. Berio conhece muito bem o salto, o salto no vazio que desfaz o centro provisório e todas suas irradiações para encontrar novos centros. O jogo continua aparentemente o mesmo, os giros se ampliam e o intervalo de terça (menor ou maior) dos volteios sobre a nota Lá reaparece deformado em volteios de trítonos contrapostos aos volteios 1-2 (são ciclos sobre ciclos). Fica claro que depois do adensamento da quarta página o compositor fecha um novo ciclo de sístole-diástole-sístole, a melodia volta a fechar seu âmbito, a densidade melódica diminui, a densidade da harpa também completa um ciclo, e praticamente tudo está terminado caso estivéssemos esperando apenas os ciclos se fecharem. No entanto, a sexta página da partitura (Fig. 8) reserva o que poderíamos chamar de uma linha de fuga, um novo campo de escuta. Até este ponto vivemos os jogos de contração e dilatação no campo das figuras (figurações e perfis melódicos, relações de alturas, relações intervalares), a partir de agora o que se nota é um caminho inusitado: o da sonoridade, o da textura sonora das palavras cantadas. Se já ouvíamos claramente os fonemas anasalados de *stinging*, *ringing*, *dragging*, *wind*, o peso dos fonemas se fará mais forte com a prolongação da sibilante pelo instrumental de percussão (*sand-block* e maracás) e o poema, antes dito/cantado pela voz, passa a ser declamado pelos instrumentos de percussão em ataques, trêmulos, prolongações para simular com aproximação auditiva as sibilantes surdas [s/] e as oclusivas sonoras [d/,dl/,g/].

The image displays a musical score for Berio's 'Sinfonia', specifically the sixth page. It features two systems of music. The top system shows the vocal line with lyrics: "and a tall wind is drag-ging the sea". The bottom system shows the vocal line with lyrics: "with dream". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations include a red double-headed arrow pointing to a section of the vocal line, and blue circles highlighting specific rhythmic patterns. Vertical dashed lines connect the vocal line to the instrumental parts below. Time signatures of 2/4 and 3/4 are indicated.

//

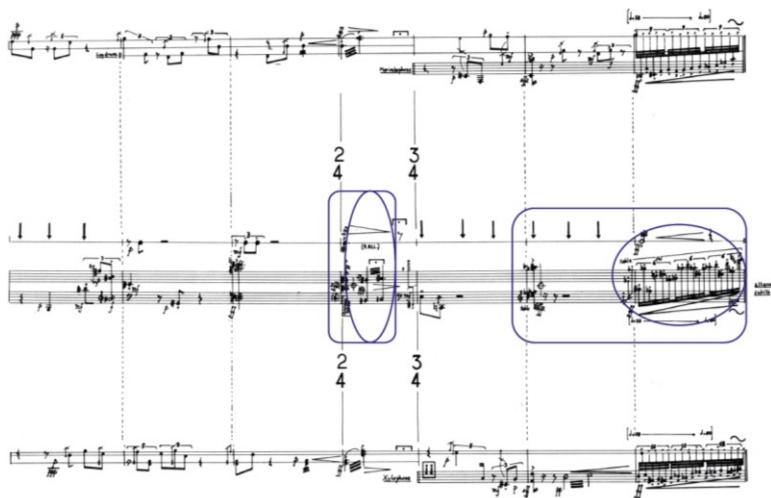


Fig. 8: Trecho da partitura de *Circles*, em que a escuta passa de um domínio melódico (com diástoles-sístoles-diástoles) a um domínio texturas, com a percussão refazendo o colorido sonoro do texto (Cf. FERRAZ, 2009).

Berio inicia aqui novos ciclos, pois eleger um novo centro de escuta e toda uma nova série de ciclos, de pequenos módulos sobrepostos; os ciclos de acordes densos seguidos de trêmulos na harpa (ora próximos, ora distanciados), o longo prolongamento da sibilante logo na sexta página (a indicação de compasso binário, 2/4), os ciclos exatos dos estalidos de dedo da cantora marcando o pulso, as pequenas frases apoiatura-colcheia-colcheia dos *temple-block* e *wood-block*. Abre-se o grande ritornelo para um outro ritornelo, um outro campo de escuta: batemos em retirada.

Passamos rapidamente pelo texto (Fig. 9), com apenas alguns comentários como presença das oclusivas, a defasagem do texto com relação aos ciclos de longa-grupeto-longa, mas o que buscamos evitar nestes pequenos comentários é o recorrente recurso da representação. É comum nas análises musicais em que se envolva texto e música a relação do tipo A representa B, ou A repete B em sua essência, ou em sua aparência essencial. Esta forma de relação alimenta trabalhos e mais trabalhos de semiótica da música e encontra sempre uma explicação para a sobreposição de uma melodia específica a um texto específico, como se cada texto tivesse a sua melodia essencial. Evitamos tal forma de relação simplesmente por ela relacionar uma abstração à outra, sem falar diretamente do

que se tem na partitura. E também por ela dificilmente se dar em uma escuta que se faça sem um aprendizado prévio do sobrecódigo em uso, dos segredos que apenas *connaisseurs* têm acesso. Não nos opomos aqui a tal abordagem, no entanto ela não nos serve a uma análise que se quer na busca de pistas que conectem e separem elementos apenas por suas presenças concretas. Por outro lado, interessa aqui notar a conexão de heterogêneos mais do que identificar as estratégias de homogeneização do material. Ao invés do texto ser representado pela percussão, como neste final da primeira canção, a palavra em sua sonoridade ressoa ampliada nos instrumentos, simulação acústica que Berio obtém experimentalmente e não abstratamente fazendo com que a escuta outrora de perfil melódico mude de lugar e se torne textural¹¹. Não se trata, assim, de encontrar similitudes estruturais, relações verbais, mas simplesmente de encontrar ressonâncias concretas.

stinging
gold swarms
upon the spires
silver
chants the litanies the
great bells are ringing with
rose
the lewd fat bells
and a tall
wind
is dragging
the
sea
with
dream
-S

Fig. 9: e.e.cummings, *stinging*

Ao ouvirmos a música não temos mais o poema à nossa frente, não temos mais como resgatar relações estruturais, relações de espaço, mas apenas o que se me apresenta à escuta. Podemos já conhecer o poema, mas mesmo assim o espaço, o cheiro, as folhas, o

¹¹ Estes três aspectos da escuta musical, tal qual proposto por Brian Ferneyhough em *Le temps de la figure* (1987) e *Shattering the vessel of the received wisdom (Perspectives of New Music, 1990)* foram trabalhados por Silvío Ferraz em *Música e repetição: aspectos da diferença na composição do séc. XX* (1997) e em *Livro das sonoridades* (2005).

livro, o poema no papel, não se refaz aos olhos e ouvidos. Como, então, o compositor agencia as duas coisas, esses dois disparates: música e poesia? Qualquer reunião teria êxito, umas deixariam claros grandes ritornelos outras não. E eis aqui a questão: mais do que encontrarmos as semelhanças entre as estruturas abstratas da música e as do poema (o que dificilmente se dará numa escuta), buscamos as disparidades e encontramos os ciclos sobrepostos e os hábitos que nascem ao longo da escritura da canção.

Breve conclusão

Que hábitos são esses? Que ciclos seriam esses? Logo no início duas coincidências, as oclusivas sonoras (como classifica a tipologia proposta por Ivanka Stoianova, 1971), repousando sobre a porção longa dos ciclos longa-grupeto-longa. Vale dizer que Berio reforça os ciclos com os grupetos quase sempre cantados à *bocca chiusa*, o que realça a presença dos fonemas sobre as longas. Mas este hábito inicial não terá lugar por muito tempo, desfazimentos de lugares se dão o tempo todo, como se a peça fosse não um ponto de repouso, mas um lugar de passagem – os territórios são lugares de passagem como lembrariam Deleuze e Guattari (1980: 397). Deste modo, os grupetos são invadidos por fonemas, mas o compositor os reserva a uma sonoridade específica de texto (*swarms, upon, spires, chants, rose*), fonemas com final constrictivo fricativo (*/s/*) ou passagens vibrantes alveolares (*/r/*), com presença de fonemas mais graves – orais velares ou médias (*/a/, /o/*). É possível todo este mapeamento que o próprio poema já indicaria, mas não um mapa estrutural, apenas uma tipomorfologia de objetos fonéticos¹². Um mapeamento detalhado da fonética poderia levar a diversos resultados distintos e vale lembrar que o que nos interessa aqui é mais o resultado realizado por Berio que uma classificação precisa, científica.

Concluindo, o que quisemos demonstrar com esta breve análise da primeira canção de *Circles* foi a sobreposição de ciclos como recurso composicional que evita a necessidade da grande forma e faz com que os objetos apareçam como que emergindo do caos, criando ciclos ora coincidentes ora distantes, ora completos ora transientes e incompletos, modulando-se por reforço destas coincidências ou por distanciamentos: ciclos longos e ciclos breves, em um grande relógio de ritornelos que chamamos de *Circles*. Por outro lado, esta abordagem recoloca em jogo o tempo na forma de *kinesis* musical advinda dos jogos de fase e defasagem entre as camadas cíclicas que uma peça apresenta. Os elementos, como as classes intervalares, os grupos de notas, não são observados como se retirados do fluxo temporal, pelo contrário, eles indicam pontos de inflexão de ciclos, e

¹² A nomenclatura fonética empregada tem por referência a classificação empregada no Brasil exposta em Cunha e Cintra (2001).

aqueles elementos estranhos a estes ciclos também não são tomados como conjuntos não coincidentes, mas como cortes de fluxo, como vértices de mudança imediata no modo de escuta (escuta melódica, escuta rítmica, escuta textural, escuta simbólico-referencial etc.). Ou seja, os elementos não são vistos como reunidos por uma estrutura que lhes garanta continuidade, mas sim por um fluxo que nasce da intermodulação entre as camadas cíclicas, bem como são amalgamados pela trama densa deste contraponto de ciclos. Isto não vem dizer que não exista uma unidade abstrata *fora do tempo*, mas que lhe antecede, na escuta, uma unidade concreta, imanente, que se dá *no tempo*. Unidades *fora do tempo* e continuidade *no tempo*, por sua vez, constituem novas camadas *no tempo* em contraponto e intermodulação.

Referências

- ADORNO, T.W. *Quasi una Fantasia*. Paris: Gallimard. 1982.
- BABBIT, Milton. Twelve-tone invariant as compositional determinants, In: LANG, Paul. *Problems of modern music*. New York: The Norton Library, 1962. p.108-121.
- BATIER, Marc. *Hauteur Midi - hauteur tempérée - fréquence MIDI Pitch - note - frequency*. Paris: IRCAM, 1996.
- BERIO, Luciano. Aspect d'un artisanat formel. *Contrechamps*, Paris: L'Age D'Homme, v. 10, p.10-23, 1983.
- BERIO, Luciano. *Remembering the future*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- BLACKING, John. *Music, Culture and Experience*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- BRELET, Gisele. *Esthétique et Création Musicale*. Paris: PUF, 1947.
- CRITON, Pascale. A propósito de um curso do dia 20 de março de 1984: O ritornelo e o galope. In: ALLIEZ, Eric. *Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 495-554.
- CUNHA, C.; CINTRA, L. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.
- DEMIERRE, Jacques. Circles: e.e.cummings lu par Berio. *Contrechamps*, Paris: L'Age D'Homme, v.10, p. 123-180, 1983.
- DEKEL, O.; KESHET, J.; SINGER, Y. *An Online Algorithm for Hierarchical Phoneme Classification*. Israel: Hebrew University, 2008. Disponível em <<http://www.cs.huji.ac.il/~oferd/papers/DekelKeSi04a.pdf>>.
- DELEUZE, Gilles. *Deux Régimes de Fous*. Paris: Minuit. 2003.
- _____. *Logique de la Sensation*. Paris: Ed. de la Différence, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

FERNEYHOUGH, Brian. Forme, figure, style. *Contrechamps*, Paris: l'Age d'Homme, n. 3, p. 83-90, 1987.

FERNEYHOUGH, Brian. Shattering the vessel of the received wisdom. *Perspectives of new music*. Seattle: University of Washington, v. 28, n. 2, p. 6-51, 1990.

FERRAZ, Silvio. La formule de la ritournelle. *Filigrane*, v. 13. Paris: Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, 2012.

FERRAZ, Silvio. Luciano Berio – *Circles*: composição por ciclos. *Anais do I Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical UNESP-USP-UNICAMP*. São Paulo: UNESP, 2009. Disponível em <http://www.eca.usp.br/etam/iencontro/comunicacao/Silvio_Ferraz.pdf>.

_____. *Livro das sonoridades*. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2005.

_____. *Música e repetição*: aspectos da diferença na composição do séc. XX. São Paulo: EDUC/FAPESP, 1997.

FORTE, Alain. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

KLINKENBERG, Jean-Marie. *Précis de sémiotique generale*. Lonrai: De Boeck & Larcier, 1996.

MESSIAEN, Olivier. *Techniques de mon langage musical*. Paris: Leduc. 1940.

_____. *Traité de Rythme, Couleur et d'ornitologie -1942-1992*, tomo II. Paris: Leduc, 1995.

NEWMAN, William S. *The Sonata form in the baroque era*. Carolina do Norte: University of North Carolina Press, 1959.

OSMOND-SMITH, David. Joyce. Berio et l'art de l'explosion. *Contrechamp*. Paris: L'Age d'Homme, n. 1, p. 83-90, 1983.

_____. *Berio*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1963.

STOÏANOVA, Ivanka. *Luciano Berio, Chemins en musique*. Paris: Richard-Masse, 1985.

_____. *Gexte-Texte-Musique*. Paris: Unions Générale d'Éditions, 1978.

XENAKIS, Iannis. Ver une métamusique. *Musique et Architecture*, Tournai: Casterman, 1971.

.....

Silvio Ferraz, compositor e professor Livre Docente do Departamento de Música do IA-UNICAMP. Autor de *Livro das sonoridades*, *Música e repetição* e organizador de *Notas-Atos-Gestos*. Pesquisador com Bolsa de Produtividade do CNPQ desde 2006, tendo desenvolvido estudos relativos ao campo da composição musical e da análise musical. silvioferrazmello@gmail.com