

A *estrutura ausente*: análise dos episódios heterofônicos de *Coro* (1974-76), de Luciano Berio

Paulo Agenor Miranda (UNESP)

Resumo: Este trabalho perfila o interesse de Luciano Berio pela música heterofônica africana do povo Banda-Linda através da análise de *Coro* (1974-76). No repertório para conjunto de trompas dessa tribo, os instrumentos limitadamente produzem até duas notas e, conseqüentemente, a melodia é obtida estritamente no nível coletivo pela sobreposição e entrelaçamento preciso de figuras rítmicas confinadas a uma dada altura. Essa *estrutura melódica ausente* configura-se como um modelo implícito na organização textural dos instrumentos e na peça como um todo. Neste artigo, objetiva-se esclarecer como Berio absorveu os fundamentos da heterofonia africana enquanto técnica composicional em *Coro*, especialmente de quatro episódios: IX-XI-XVI-XXV. Das reflexões suscitadas, ressaltam-se a proposição dos modelos implícitos que regem a escritura dessas seções, identificando que tais *estruturas ausentes* fundamentam-se no contraponto canônico, resultando em uma textura heterofônica polifonicamente concebida.

Palavras-chave: Luciano Berio. *Coro*. Heterofonia africana.

Title: The *Absent Structure*: Analysis of Heterophonic Episodes of Luciano Berio's *Coro* (1974-76)

Abstract: This research outlines Luciano Berio's interest in African heterophonic music from Banda-Linda people through *Coro*'s investigation (1974-76). In the horn orchestra repertoire of that ethnic group, these instruments limitedly produce up to two notes and, consequently, melody is obtained only by the entire instrumental ensemble through the precise overlapping and interweaving of rhythmic figures confined at a given pitch. This *absent melodic structure* operates as an implicit model in the textural organization of the instruments and in the piece as a whole. This paper aims to clarify how Berio absorbed African heterophony bases as a compositional technique of *Coro*'s four episodes, namely: IX-XI-XVI-XXIV-XXV. Among some reflections pointed out, we highlight the identification of the implicit models that govern the writing of these heterophonic sections; and Berio's management of heterophony by means of an underlying structure that lies in a canonical counterpoint, resulting in a heterophonic texture that is polyphonically conceived.

Keywords: Luciano Berio. *Coro*. African heterophony.

Coro (1974-76), para 40 vozes e 44 instrumentistas, assume posição central na produção do compositor italiano Luciano Berio, refletindo sua permanente adesão às tradições étnico-musicais e à absorção de seus processos e técnicas. Embora nessa obra a inclinação do compositor pelas tradições orais se amplie a outras culturas, afirmando-se como uma antologia musical de muitas técnicas e modos populares heterogêneos, o emprego do modelo musical heterofônico do povo africano Banda-Linda (República Central Africana) assume fundamentos estruturais de considerável importância em sua macroestrutura.

Berio conheceu os princípios dessa música heterofônica através da pesquisa do etnomusicólogo Simha Arom e na ocasião do Simpósio *Musique et Linguistique* (1975) organizado pelo IRCAM: “foi o início da entrada do continente negro em *Coro*” (AROM, 1978 apud STOIANOVA, 1985, t.n.). Tal dispositivo escritural encontra-se nas peças instrumentais vinculadas a cerimônias de iniciação masculina para conjunto de trompas daquele grupo étnico, repertório sobre o qual Berio debruçou-se ao longo do processo composicional de *Coro*.

Nesses conjuntos, as trompas produzem apenas uma única nota – aspecto condicionado por sua própria limitação física¹, mas que, através de artifícios aplicados nas trompas mais agudas, torna-se possível a produção de duas notas. Este fato é determinante na estruturação dessas peças africanas: a melodia é obtida somente no nível do conjunto instrumental através da sobreposição e entrelaçamento preciso de figuras rítmicas confinadas a uma dada altura. Estritamente coletiva, essa *estrutura melódica* é repetida ciclicamente ao longo de toda a peça, operando enquanto modelo implícito na organização textural dos instrumentos.

Tais fatores são transpostos à escritura de *Coro*, de modo com que os instrumentos envolvidos na malha sonora heterofônica sejam submetidos a seus princípios, em maior ou menor grau. Este artigo analisa e discute como Berio absorveu os fundamentos da heterofonia africana em *Coro*, com especial atenção aos quatro principais episódios relacionados a essa técnica composicional, quais sejam: IX, XI, XVI, e XXV. As análises aqui empreendidas fundamentam-se no trabalho de Arom (2004) e visam identificar os modelos implícitos que regem a escritura dessas seções heterofônicas.

¹ Esses instrumentos são fabricados com chifres de antílopes (trompas mais agudas) e com raízes e troncos de árvores (instrumentos de registros médio e grave).

Propõem-se, portanto, as *estruturas ausentes* que governam, ao mesmo tempo, as partes (e suas variações) de cada instrumento envolvido nessa textura e a relação de entrelaçamento e conexão entre elas. Por fim, demonstra-se a aderência e absorção de Berio aos processos musicais relacionados ao modelo musical Banda-Linda, ao mesmo tempo em que o confronto com sua experiência pós-serial no contexto estético da geração pós-weberniana.

1. O princípio heterofônico na música do povo Banda-Linda

Entre os diversos materiais trabalhados por Berio durante a composição de *Coro* e acervados na Paul Sacher Stiftung (Basel/Suíça)², uma quantidade considerável relaciona-se à pesquisa de Simha Arom. Constituem-se de transcrições realizadas pelo próprio etnomusicólogo, análises de Berio dessas peças africanas e rascunhos vinculados à escritura dos episódios heterofônicos de sua obra.

Arom despendeu cerca de cinco anos (1972-1977) na República Central Africana estudando a orquestra de trompas do povo Banda-Linda. Tais instrumentos são organizados por esta comunidade em conjuntos de 10 a 18 trompas, cujo repertório vincula-se a ritos de passagem de jovens adolescentes e consiste de, aproximadamente, 15 peças. Esta música, embora exclusivamente instrumental, está ligada de forma estreita à música vocal tradicional dos Banda-Lindas, uma vez que cada uma das peças corresponde a uma canção específica daquela tribo.

Fundamentadas no sistema pentatônico de afinação, de forma geral as trompas apenas produzem um único som³. As limitações de natureza organológica dos instrumentos tem um efeito direto na maneira como essa música é elaborada: cada trompa executa um módulo rítmico rigorosamente definido e confinado a uma dada altura da escala pentatônica, i.e., “(...) em cada peça, cada instrumento possui uma fórmula específica sobre a qual realiza variações durante a performance” (AROM, 1981, p. 52, t.n.).

As trompas que executam as mesmas notas em diferentes oitavas compartilham a mesma fórmula rítmica, carregando, além disso, o mesmo nome. Todo o conjunto é organizado em famílias de acordo com as tessituras das oitavas (Tabela 1). Isso demonstra que “(...) a estrutura

² Agradecemos à Fundação por disponibilizar em sua sede todo o acervo relacionado a *Coro* para a pesquisa de doutorado vinculada à este trabalho.

³ Contudo, para as seis trompas mais agudas, há um acessório de modificação de altura que as habilita a produzir uma segunda nota, normalmente o próximo grau conjunto ascendente da escala pentatônica. Essa “nota de embelezamento”, contudo, não tem outra função que a realização de bordaduras, apojaturas e trinados. (AROM, 2004).

musical de cada peça é baseada em um grupo de apenas cinco instrumentos, dos quais todos os outros são simplesmente duplicados” (AROM, 1981, p. 52, t.n.).

Grupo	Família	Registro	Nomes das trompas e respectivas alturas				
			tété	tā	hā	tútûlé	bòngó
I	tūwûlē		Tr. 1 = g ^{''}	Tr. 2 = e ^{''}	Tr. 3 = d ^{''}	Tr. 4 = c ^{''}	Tr. 5 = a [']
II	ngbānjā		Tr. 6 = g [']	Tr. 7 = e [']	Tr. 8 = d [']	Tr. 9 = c [']	Tr. 10 = a
III	āgā		Tr. 11 = g	Tr. 12 = e	Tr. 13 = d	Tr. 14 = c	Tr. 15 = A
IV	yāvīrī		Tr. 16 = G	Tr. 17 = E	Tr. 18 = D	—	—
<p><i>Horizontalmente:</i> distribuição dos instrumentos no interior de cada família. <i>Verticalmente:</i> distribuição dos instrumentos com o mesmo nome, porém pertencentes à distintas famílias.</p>							

Tab. 1 – Organização das trompas na música heterofônica da comunidade Banda-Linda. Fonte: Adaptado de Arom (1990).

Nesse repertório, o início das peças é invariavelmente constituído por uma sequência de entradas escalonadas, partindo das trompas mais agudas em direção às mais graves e seguindo a ordem escalar das alturas: Sol-Mi-Ré-Dó-Lá⁴. Durante a performance, a organização espacial das trompas é arranjada em linha curva seguindo tal ordem consecutiva descendente (Figura 1).

⁴ Na prática, cada músico, com a óbvia exceção da primeira trompa, inicia sua parte com referência à parte tocada pelo músico imediatamente precedente (AROM, 2004).



Fig. 2 – Disposição espacial do conjunto de trompas Banda-Linda. Fonte: Arom (2004, p. 123).

A percepção do material melódico dessas peças africanas fica destinada ao entrelaçamento dos vários instrumentos, i.e., a melodia é obtida somente no nível do conjunto através da sobreposição precisa de figuras rítmicas confinadas a uma dada altura. Estritamente coletiva, essa *estrutura melódica ausente* apresenta-se como um modelo implícito na organização textural dos instrumentos e na peça como um todo.

As peças são constituídas pela repetição ininterrupta das figuras rítmicas específicas de cada trompa (e suas numerosas variações). Assim, a totalidade da “mensagem”, isto é, o material musical em que cada peça se baseia, está presente em toda revolução do ciclo (AROM, 1990). Essa estrutura musical subjacente relacionada a uma canção tradicional governa, ao mesmo tempo, as partes de todos os instrumentos envolvidos nessa textura e a relação de entrelaçamento e conexão entre elas. Constitui-se a referência última do módulo rítmico que cada músico executa, seu *modelo*.

Considerando o *modelo* como a versão implícita e essencial das materializações do texto musical, Arom o conceitua como “(...) uma fórmula condensada (de fato ‘mínima’) com relação à qual todas as variações são produzidas e que resume todas as características da peça, e somente essas” (AROM, 2004, p. XXI, t.n.). Das análises e modelizações empreendidas pelo etnomusicólogo sobre o repertório para trompas dos

Banda-Lindas, Berio estudou com especial ênfase a peça *Nderejé balendor*⁵, incorporando em um manuscrito do esquema formal de *Coro* a melodia usada como referência para essa construção heterofônica, i.e., seu modelo subjacente condensado (Figura 2).

Fig. 2 – Modelo implícito de *Nderejé balendor* em um esquema formal de *Coro* confeccionado por Berio. Fonte: <www.lucianoberio.org>.

Haja vista que cada família de cinco instrumentos, organizadas no âmbito de apenas uma oitava, seja suficiente para reproduzir a sistemática e o funcionamento de toda a orquestra, o Exemplo 1 abaixo demonstra a entrada escalonada das cinco primeiras trompas da peça *Nderejé balendor*. Sendo o modelo imanente a cada “família” de trompas, tais combinações rítmico-melódicas resultantes são suficientes para expor a referência estrutural da peça.

⁵ Há uma gravação disponível dessa peça no link <<https://youtu.be/V21GWpSF6Cs>>. A técnica propriamente heterofônica inicia-se aos 11 segundo do áudio.

The image displays two systems of musical notation for five trumpets. The first system shows the first three trumpets (labeled 1, 2, and 3), and the second system shows the remaining two (labeled 4 and 5). Each staff is in treble clef. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The notation includes various articulations such as slurs and accents, and some notes are beamed together. The overall texture is dense and rhythmic, typical of Berio's style.

Ex. 1 – Transcrição da entrada escalonada das cinco primeiras trompas na peça *Nderejé balendor*. Fonte: Adaptado de Arom (1990).

Berio traça essa *melodia intangível* em uma partitura manuscrita por Arom da canção, costurando-a através de linhas vermelhas no interior dessa textura pontilhista estabelecida pelas trompas mais graves (trompas 11-18). A Figura 3 apresenta essa análise realizada pelo compositor do *modelo implícito* de *Nderejé balendor* e acervada nos arquivos da Paul Sacher Stiftung.

The image shows a musical score for Berio's 'Nderejé balendor'. It consists of ten staves, numbered 11 to 20. The bottom staff is labeled 'Gulots'. The score is written in black ink on a white background. A red line is drawn across the staves, connecting various notes and rests, representing an implicit melody. The red line starts at the top of staff 11 and ends at the bottom of staff 20. A legend at the bottom left of the score reads: '[O = la ligne mélodique de la Voix de (version chantée)]' and 'superposée'. The word 'superposée' is written in red. The score is a complex piece of music with many notes and rests.

Fig. 3 – Delineamento por Berio (em vermelho) da melodia implícita na heterofonia instrumental de *Nderejé balendor*. Fonte: Scherzinger (2012).

2. Instâncias de absorção da técnica heterofônica africana em *Coro*

Coro constitui-se formalmente de 31 episódios organizados pela alternância entre seções compostas a partir de técnicas musicais populares e outras constituídas por densos aglomerados harmônicos em *tutti* vocal-instrumental⁶. Em seus escritos, Berio (2013) menciona que *Coro*, para além de ser apenas um coro de vozes e instrumentos, representa um coro de diferentes técnicas musicais, abrangendo da canção étnica ao *Lied*, da heterofonia da República Central-Africana à polifonia ocidental.

Dentre uma ampla gama de arquétipos e procedimentos musicais de tradição oral que emergem na escritura da obra, a série de episódios baseados na heterofonia instrumental africana assume posição de destaque. São quatro episódios principais, IX – XI – XVI – XXV, sendo os episódios XXVI e XXVII considerados prolongamentos ou desenvolvimentos secundários dessa técnica composicional⁷.

A referência e elaboração aos princípios heterofônicos da comunidade Banda-Linda se dá em diferentes instâncias de *Coro*. Na obra,

⁶ Os episódios de caráter étnico-musical vinculam-se aos textos de origem popular – traduzidos e cantados em cinco diferentes línguas –, enquanto as seções que compõem o ciclo dos aglomerados sonoros vocal-instrumental carregam versos de denúncia social escritos por Pablo Neruda.

⁷ Essa informação é grafada por Berio em uma análise formal da sua peça, cujo manuscrito está acervado na Paul Sacher Stiftung (Microfilme 44-336).

os instrumentos envolvidos na técnica heterofônica são submetidos a seus princípios, começando pela homogeneidade tímbrica que caracteriza essa malha sonora. De acordo com Stoianova (1985), tanto em Berio quanto na música africana a heterofonia destina-se a um “conjunto monocromático”, quer dizer, trompas para os Banda-Lindas e instrumentos de metais para *Coro*⁸.

Escrita para 40 vozes (10S/10A/10T/10B) e 40 instrumentos melódicos (mais piano, órgão elétrico e dois percussionistas), o compositor rompe a tradicional disposição do coro e orquestra no palco – na qual tais conjuntos situam-se em perspectiva sonoro-visual. Berio dispersa o coro entre os instrumentos, engendrando 40 pares de músicos (cantor-instrumentista) sentados lado a lado e que compartilham de tessituras compatíveis.

A distribuição espacial desses “duetos” em *Coro* segue o arranjo semicircular no palco advindo dos músicos africanos. Mais precisamente, Scherzinger (2012) evidencia que, assim como na orquestra de trompas dos Banda-Lindas em que os instrumentistas não se organizam em blocos sonoros unificados (estando as trompas de mesmo nome e que compartilham da mesma nota espalhadas ao longo dessa linha curva), em *Coro* também é estabelecida uma distribuição que não obedece à proximidade tímbrica e nem mesmo de registro dos instrumentistas/cantores.

Demonstrada na Figura 4, essa organização espacial favorece o entrelaçamento de diferentes timbres e tessituras, maximizando os efeitos de uma textura pontilhista e heterofônica na obra. De acordo com Scherzinger (2012, p. 409, t.n.), por exemplo, “o grupo sentado à frente e à direita do piano, no nível mais baixo do palco, funciona como uma unidade definida não pela consistência tímbrica, mas pela interatividade heterofônica dentro de um determinado registro de alturas (...)”.

⁸ Ressalta-se, entretanto, que essa textura heterofônica, quando desenvolvida nos episódios finais dessa série, “contamina” outros grupos instrumentais, como as madeiras e as cordas.

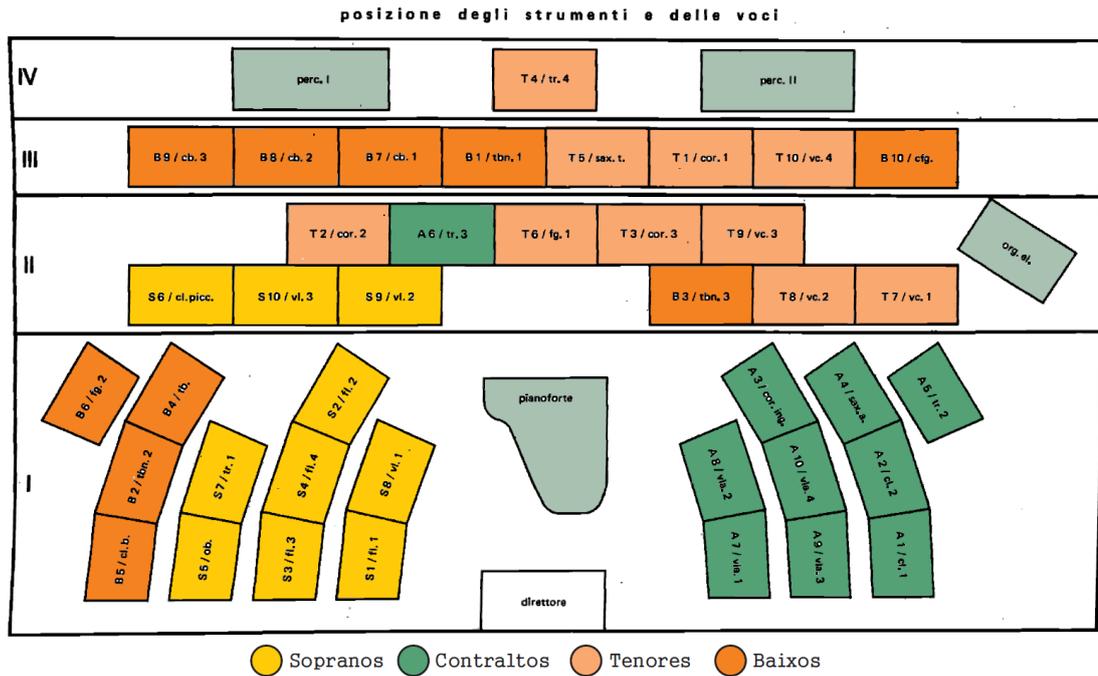


Fig. 4 – Configuração espacial dos 40 duetos voz-instrumento em *Coro*.

Ademais, na escritura heterofônica beriana, cada instrumento executa também diferentes padrões rítmicos constituídos somente de uma ou duas notas. Governada por uma pulsação rítmica regular e ininterrupta, essa textura fundamenta-se na sobreposição de diferentes partes instrumentais e nos seus entrelaçamentos entre ataques sonoros e silêncios (Ex. 2). Por assentar-se em módulos rítmicos repetitivos executados sempre em intensidade estável, Stoianova (1985) considera tal tecido heterofônico essencialmente homeostático e, portanto, não-direcional.

Embora tais características escriturais de *Coro* sejam claramente relacionados à heterofonia africana, alguns de seus traços musicais são absorvidos também sob complexas texturas ou outros contextos sonoros, tornando-os praticamente irreconhecíveis em certos trechos da obra. No episódio central (XVI), por exemplo, essa técnica “contagia” também a escritura vocal, e o mencionado princípio de escalonamento descendente nas entradas das trompas é estritamente aplicado aos cantores nessa seção (Ex. 3).

2/4 3/4 2/4

Cor. 2º
 1º
 2º
 3º

Tr.
 1ª
 2ª
 3ª
 4ª

Tbn.
 1º
 2º
 3º

T. b.

Ex. 2 – Trecho da textura heterofônica no episódio IX de *Coro*. Fonte: Adaptado de Berio (1976).

pp stacc.

S
 1-3
 4-7

A
 1-3
 4-6

T
 1-3
 4-6

B
 1-3
 4-6
 10

[u] [a] [e] [i] [a] [o] [o] [i] [o] [a] [u] [o] ma vo se to me now I sent this day is mine is mine this day is mine a voice I sent to-day

[e] [i] [o] [a] [o] [i] [e] [o] [a] [o] ma vo me se now this day is mine

[u] [a] [e] [i] [a] [e] [i] [o] now se ma vo me se te to me to this day is mine this day is mine a voice I sent to-day

[e] [i] [o] [a] [i] [o] [a] now ma vo me te to to me

[u] [a] [e] [i] [a] [u] [i] now is mine today is mine this day is mine this day is mine this day is mine a voice I sent to-day

[e] [i] [a] [u] [e] [i] is mine to-day me ma

[u] [a] [i] [e] me to me to me this day is now to me is me to now this day is mine a voice I sent to-day

[o] me to me to me

poco mf

Ex. 3 – Entrada escalonada e descendente dos cantores no episódio XVI de *Coro*. Fonte: Adaptado de Berio (1976).

3. Os *modelos implícitos* aos episódios heterofônicos de *Coro*

Ao longo dos quatro episódios mencionados de *Coro* em que a textura heterofônica preponderantemente governa o tecido musical (IX – XI – XVI – XXV), Berio usa como material de partida uma melodia constituída por 22 notas⁹ (Ex. 4). Assim como nas peças africanas em que Arom demonstrou a existência de uma estrutura musical ausente que rege o conjunto instrumental, essa linha perpassa a escritura daqueles episódios enquanto material melódico base de seus *modelos implícitos*.



Ex. 4 – Perfil melódico base para os *modelos implícitos* dos episódios heterofônicos de *Coro*.

Ao contrário do repertório para conjuntos de trompas dos Banda-Lindas em que o seu modelo subjacente é sempre uma monodia vocal simples (AROM, 2004), na escritura beriana tais *estruturas ausentes* fundamentam-se em uma densa trama baseada no contraponto canônico. Nesses episódios de *Coro* em que essa técnica é aplicada, o modelo é engenhosamente elaborado a partir da sobreposição da mesma série melódica, às vezes rotacionada e com o perfil reelaborado, resultando em uma textura heterofônica polifonicamente concebida.

Ademais, no contexto de *Coro*, esses *modelos implícitos* atualizam-se em constante metamorfose em seu tecido musical, não só pelo arsenal de variações aplicadas a cada padrão rítmico executado (alongamentos das notas, subdivisões rítmicas, inflexões e ornamentações melódicas), mas também pelo perpétuo aparecimento e submersão dessas linhas sobrepostas. À vista desses aspectos, a proposição dos modelos neste trabalho visa à *entidade estrutural mais simplificada* (AROM, 2004) e baseia-se em alguns rascunhos manuscritos de Berio guardados juntos à partitura original de *Coro*.

Nos dois primeiros episódios heterofônicos da obra (IX e XI), a melodia base é utilizada em sua configuração primordial (apresentada anteriormente). Quando a técnica africana manifesta-se a partir do

⁹ Segundo Osmond-Smith (1991, p. 83), essa melodia que emerge no episódio IX de *Coro* advém de uma canção tradicional macedônia, da qual Berio teria extraído seu contorno melódico e sua coleção de notas. Contudo, ao longo da pesquisa documental realizada pelo autor e dentre todos os materiais originais relacionados à composição da obra e acervados na Paul Sacher Stiftung, não foi encontrada nenhuma referência a essa melodia ou mesmo ao seu *campo harmônico*.

compasso 22 do episódio IX, os instrumentos de metais envolvidos nessa textura apresentam tal linha melódica em uma espécie de malha sonora de notas entrelaçadas. No compasso 24, Berio adensa a textura, sobrepondo a essa melodia um cânone ao uníssono.

O compositor realiza tal sobreposição canônica exatamente ao centro dessa linha melódica de 22 notas, de modo que a primeira metade da melodia seja sobreposta à sua segunda metade. Tem-se, assim, um *modelo implícito* que irá organizar os instrumentos de metais envolvidos na trama heterofônica até o final dessa seção, apresentado no Exemplo 5 por meio de cores que perfilam as duas linhas subjacentes.

Ex. 5 – Modelo canônico implícito à escrita heterofônica do episódio IX de *Coro*. Fonte: Adaptado de Berio (1976).

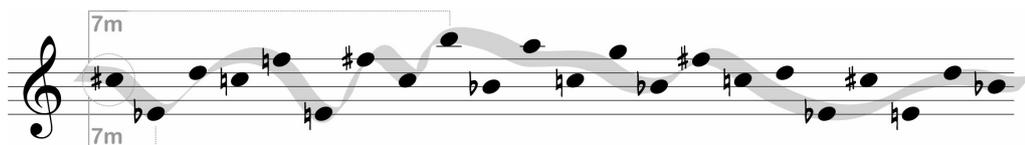
O episódio XI dá continuidade a essa trama imitativa fundamentada no perfil original da linha melódica de base, embora dessa vez integrada a um *modelo* mais densamente polifônico. Berio sobrepõe essa mesma melodia quatro vezes (mesmo que rotacionada, iniciando-a em outro ponto de seu fluxo contínuo) sob uma estrutura canônica ao uníssono e com entradas irregulares em relação às outras vozes.

No episódio XVI, a linha melódica de base é reorganizada tessituralmente, de modo que suas notas sofram um deslocamento no

registro de uma oitava ascendente, com exceção de Mi \flat e Mi (permanecendo na mesma região em ambos os episódios, como apresentado no Ex. 6). A elaboração do contorno melódico, nesse caso, é fundamentada em duas estratégias harmônicas pós-seriais que são aspectos significativos da linguagem harmônica de Berio: a fixação das alturas no registro¹⁰ e o movimento pendular da linha a partir de um eixo, Dó# (Ex. 7).



Ex. 6 – Derivação do campo harmônico do episódio XVI de *Coro* a partir da manipulação tessitural da linha melódica de base do episódio IX.



Ex. 7 – Perfil da linha melódica de base para o *modelo implícito* do episódio XVI de *Coro*.

Nesse caso, o modelo implícito caracteriza-se por diversas sobreposições canônicas dessa linha reconfigurada (e suas constantes submersões na trama sonora). Apresentado no Exemplo 8, os sombreados em cada linha indicam a nota sobre a qual se inicia cada afirmação da série e os números indicam o compasso e a posição (dentro do compasso, a partir da referência de semicolcheia) nos quais se dão suas aparições.

¹⁰ Enquanto que no episódio IX e XI, por exemplo, as notas Si \flat e Dó não são fixadas devido às oitavações das mesmas.

Ex. 8 – Modelo implícito do episódio XVI, constituído por sobreposições da mesma *série melódica*.

A escritura do episódio XXV reconfigura mais uma vez o perfil melódico da linha de base, ampliando seu alcance tessitural no registro grave e descaracterizando seu traço linear ao incorporar longos saltos entre as notas dessa série (Ex. 9).

Ex. 9 – Perfil da linha melódica de base para o *modelo implícito* do episódio XXV de *Coro*.

The image shows a musical score for a chorus (Coro) with multiple instrumental parts. The parts listed on the left are: Fl. 1º, 2º; Fl. 3º; Fl. 4º; Ob.; C. ing.; Cl. picc.; Cl. 1º, 2º; Cl. b.; Sax. a.; Sax. t.; Fg. 1º, 2º; Cor. 1º; Tr. 1º, 2º, 3º, 4º; and Tbn. 1º, 2º, 3º. The score is divided into four measures, numbered 1, 2, 3, and 4. A melodic model is overlaid on the score, consisting of red and blue circles and arrows. Red circles and arrows highlight specific notes and their relationships, while blue circles and arrows highlight other notes and their relationships. The model is applied to various instruments, including the woodwinds and brass. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The tempo is marked as 'Allegro' (Allegro) and the dynamics are marked as 'p' (piano). The score is titled '2' and 'J. 94'.

Ex. 10 – Modelo implícito do episódio XXV de *Coro* a partir da sobreposição canônica da linha melódica de base, em uma nova configuração de seu perfil.

Mais uma vez, Berio procede pela sobreposição canônica ao uníssono desta linha para o engendramento do *modelo* subjacente, o qual é aplicado a todos os instrumentos de sopro, e não mais exclusivamente aos metais (Ex. 10).

Considerações finais

Na poética do compositor italiano Luciano Berio, a aderência às tradições orais da música e à absorção de seus processos e técnicas ganha posição de destaque em *Coro*. Instaurando-se enquanto obra marco do repertório vocal da segunda metade do século XX, essa peça reelabora com maestria os princípios musicais relacionados à heterofonia africana da

comunidade Banda-Linda (e demonstrados pelo etnomusicólogo Simha Arom). *Coro*, embora seja atravessada por técnicas musicais diversas tomadas de um espectro histórico-geográfico culturalmente amplo, reflete também os principais aspectos da poética beriana.

Nos quatro episódios aqui analisados (IX – XI – XVI – XXV) evidenciou-se, por um lado, de que maneira Berio assimilou as principais características da técnica heterofônica africana na escritura de sua obra, como por exemplo: (1) a distribuição espacial dos cantores e instrumentistas em *Coro* inspirada no arranjo semicircular do conjunto de trompas do povo Banda Linda; (2) a textura pontilhista fundamentada em figuras rítmicas individuais e estrutura melódica coletiva; (3) as entradas dos músicos escalonadas descendentemente; (4) e a organização da textura instrumental a partir de um *modelo implícito* que é reiterado ciclicamente e com variações.

Por outro lado, Berio incorpora tais procedimentos africanos a materiais musicais mais complexos e a processos composicionais historicamente distintos – advindos de técnicas pós-seriais características de sua geração. Assim, ressaltam-se a elaboração engenhosa do *campo harmônico* derivado de um perfil melódico mais cromatizado (em relação às melodias pentatônicas africanas) a partir da fixação das alturas no registro e do movimento pendular da *linha*; e o manejo da heterofonia a partir de uma estrutura subjacente que tem no contraponto canônico seu fundamento, resultando em uma textura heterofônica polifonicamente concebida.

Referências

- AROM, Simha. New Perspectives for the Description of Orally Transmitted Music. *The World of Music*, v. 23, n. 2, p. 40-62, 1981.
- _____. La “mémoire collective” dans les musiques traditionnelles d’Afrique Centrale. *Revue de Musicologie*, v. 76, n. 2, p. 149-162, 1990.
- _____. *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d’Afrique Centrale*. Structure et Méthodologie. Paris: SELAF, 1985.
- BERIO, Luciano. *Coro*. Viena: Universal Edition, 1976. 1 Partitura.
- _____. *Scritti sulla musica*. Turim: Einaudi, 2013.
- OSMOND-SMITH, David. *Berio* (Oxford studies of composers; 24). New York: Oxford University press, 1991.
- SCHERZINGER, Martin. Luciano Berio’s *Coro*: nexus between african music and political multitude. In: BENEDICTIS, Angela (Org.). *Luciano Berio: Nuove prospettive / New perspectives*. Firenze: Olschki, 2012. p. 401-432.
- STOIANOVA, Ivanka. *Luciano Berio: Chemins em musique*. Paris: Éditions Richard-Masse, 1985.

Paulo Agenor Miranda é doutorando em Música pelo PPG-Instituto de Artes da UNESP. pauloagenormiranda@hotmail.com