

Simpósio “Berio: 10 anos depois...”

O Studio di Fonologia Musicale de Milão

Tiago Gati
Fábio Scucuglia

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

GATI, T. and SCUCUGLIA, F. O Studio di Fonologia Musicale de Milão. In: MENEZES, F., orgs. *Luciano Berio: legado e atualidade* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 141-166. ISBN 978-85-68334-64-5. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

O *STUDIO DI FONOLOGIA* *MUSICALE DE MILÃO*

Tiago Gati e Fábio Scucuglia

Tiago Gati [TG]: Gostaríamos de agradecer, primeiramente, pelo convite para abordarmos esta fase de Luciano Berio no *Studio di Fonologia Musicale* de Milão, fundado por ele e Bruno Maderna. Tentamos identificar, em primeiro lugar, o período em que o estúdio de fato existiu, porque após a saída de Berio ainda há registros de obras realizadas por outros compositores como Luigi Nono e Franco Donatoni. Além disso, há uma referência importante para situar a existência do estúdio, que é o período de trabalho do seu principal técnico, Marino Zuccheri.

Basicamente, falaremos sobre algumas questões históricas do período em que Berio trabalhou no estúdio, desde antes da data oficial de inauguração (1955) até sua saída em 1961, assim como questões estéticas e o pensamento do compositor italiano acerca dessa fase inicial da música eletroacústica. Afinal, o estúdio de Milão surge em meio a experiências anteriores com as quais Berio teve contato na Europa Central e nos Estados Unidos, e, portanto, contextualizaremos a conferência neste cenário.¹

Certamente, são notórios o pioneirismo e as conquistas no campo da música eletroacústica do grupo encabeçado por Pierre Schaeffer em Paris desde o início dos anos 1940, com recursos da RTF (*Radiodiffusion Télévision Française*): foi inicialmente criado o *Studio d'Essai*, seguido de sua

1 Com efeito, em um artigo de 1956 na revista *Elettronica*, Berio menciona precisamente os grupos de Paris (RTF), Colônia (NWDR) e Nova York (Universidade de Columbia) como referências para uma síntese da experiência eletroacústica que foi aplicada ao estúdio da RAI. Cf. Berio, *Prospettive nella Musica: Ricerche ed Attività dello Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano*, p.59.

modificação para *Club d'Essai* (1948), a constituição do GRMC (*Groupe de Recherches de Musique Concrète*) em 1951-52 e, finalmente, a denominação mais amplamente conhecida, no final dos anos de 1950, o GRM (*Groupe de Recherches Musicales*). O que os registros nos dizem a respeito desses estúdios no período inicial é que eram, como se pode mesmo imaginar, extremamente rudimentares;² até 1951, todas as operações com sons eram realizadas a partir da gravação em disco como ponto de partida para manipulações sonoras – cortes, transposições, inversões, justaposições etc. –, com baixa definição (máxima banda de frequência com cerca de 7 kHz), elevado nível de ruído de fundo e resposta de frequência bastante desigual. Entretanto, em 1951, a RTF teria reconhecido a verdadeira importância do trabalho de Schaeffer, comissionando ao engenheiro de som Jacques Poulin que projetasse novas instalações para a *música concreta*, termo cunhado em 1948 por Schaeffer para se referir à produção do grupo francês.³

Uma consideração fundamental foi a substituição da gravação em disco por equipamentos baseados na fita magnética. Peter Manning nos conta, por exemplo, que para um procedimento simples, como tocar um som de trás para frente – obtido facilmente no *tape* ao se inverter o sentido da rotação –, era necessária a instalação de um braço a mais no toca-discos para percorrê-lo no sentido inverso, já que o peso do braço que suportava a agulha dificultava movimentos precisos no disco com o auxílio das mãos. Isto se tornava, portanto, uma operação relativamente complexa nesse período anterior a 1951, com um escopo de transformações e manipulações sonoras bastante limitado.

Ainda em 1951, surgiu também o estúdio da Rádio Alemã NWDR (*Nordwestdeutscher Rundfunk*), em Colônia, onde desenvolveu-se a chamada *música eletrônica* – termo utilizado para contrapor a *música concreta*, que era desenvolvida em Paris, como será abordado posteriormente por Fábio Scucuglia. Havia uma diferença básica entre o pensamento desenvolvido no

2 Ver, por exemplo, Manning, *The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music*.

3 Schaeffer, *Traité des Objets Musicaux*. É curioso notar que a Universidade de Columbia adquiriu seu primeiro gravador em fita magnética, um Ampex, também em 1951, sob os cuidados de Vladimir Ussachevsky: “Este gravador estava sob minha responsabilidade, e um dia eu percebi que poderia ser utilizado como um instrumento de transformação de sons” (Ussachevsky, citado em Cross, *Electronic Music: 1948-1953*).

estúdio de Colônia e o do grupo encabeçado por Pierre Schaeffer. Enquanto o primeiro se voltou, pelo menos em sua fase inicial, ao uso de sons sintéticos gerados pelos equipamentos disponíveis (osciladores, geradores de ruídos etc.) para elaborar um novo universo sonoro, considerando os princípios seriais também utilizados na época para a música instrumental, em Paris o interesse maior era pela captação do estado “natural” dos sons, sua concretude, como ponto de partida para transformações mais “empíricas” do material.⁴

Nos Estados Unidos, além de Vladimir Ussachevsky (ver nota 3), havia em Nova York um grupo centrado na Universidade de Columbia conhecido por *Music for Magnetic Tape Project*, cujos pioneiros foram os cineastas Louis e Bebe Baron. Esse projeto teve origem em 1948, mas foi efetivamente levado adiante no campo musical entre 1951 e 1952 por Earl Brown, John Cage, Morton Feldman e David Tudor. E foi nos Estados Unidos, em 1952, que Berio teve seu primeiro contato com a música eletroacústica, segundo relatado na entrevista com Rossana Dalmonte.⁵ Teria sido extremamente surpreendente, dada a pouca familiaridade do compositor com a produção de Paris, Colônia e Nova York. Foi nesta última cidade, então, mais exatamente no MoMA (*Museum of Modern Art*), que Berio ouviu pela primeira vez obras para *tape*, em um concerto de Wladimir Ussachevsky e Otto Luening.⁶ Por um lado, o compositor italiano revelou tratar-se de uma experiência arrebatadora, por conta da novidade tecnológica que apresen-

4 Schaeffer comenta posteriormente, em seu *Tratado dos Objetos Musicais* publicado em 1966, que esta questão inicial da escolha das fontes sonoras era, como de fato foi observado depois, menos relevante que o desenvolvimento musical propriamente dito: “As obras mais marcantes ditas eletrônicas – *Omaggio a Joyce* de L. Berio [1958] e *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen [1955-56] – fazem uso de todos os tipos de fontes sonoras e realizam duas aberturas: uma de ordem processual e outra de ordem estética. Pouco importa que o termo ‘eletrônico’ esteja ligado a estas obras, que são na realidade eletroacústicas” (Schaeffer, *Traité des Objets Musicaux*, p.25). Em francês no original: “*Les plus remarquables ouvres, dites électroniques: Omaggio a Joyce de L. Berio, et le Gesang der Jünglinge de Stockhausen, font appel à toutes les sources de son et consacrent deux libérations: l’une sur le procédé et l’autre sur l’esthétique qui en résulte. Peu importe que le terme « électronique » reste attaché à de telles musiques, en réalité électro-acoustiques.*”

5 A esse respeito, ver também Manning, *The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music*; e De Benedictis, *A meeting of music and the new possibilities of technology. The beginnings of the Studio di Fonologia Musicale di Milano della RAI*.

6 Vladimir Ussachevsky seria, mais tarde, em 1959, o diretor fundador do *Columbia-Princeton Electronic Music Center*.

tava. Por outro, no entanto, pareceu-lhe musicalmente árida, “totalmente inócua”.⁷

É curioso compararmos, através das palavras do próprio Berio, sua sensação quando do seu primeiro contato com a música eletroacústica com o período da entrevista a Dalmonte publicada em 1981, em que o compositor revela um impasse no que se refere a uma proliferação de obras que lhe pareciam hipervalorizar o procedimento eletrônico e a novidade dos sons em relação à ideia musical: “É fácil produzir novos sons. Mas fazer com que esses sons emanem de um novo pensamento musical, como ocorreu nos anos de 1950, é, no momento [1981], muito difícil”.⁸ Ao que parece, o impasse de Berio reside precisamente neste ponto: a novidade suplantando a real necessidade daqueles meios para se adequar a novas ideias musicais, a um novo pensamento musical.

O fim dos anos 1950 marcou um ponto de transição na música eletroacústica. Peter Manning nos diz que

conceitos tradicionais para o projeto dos estúdios atingiram seu zênite em uma nova onda de estúdios que, como seus predecessores, utilizaram gravadores em fita magnética tanto como um meio geral de gravação quanto uma ferramenta essencial de modelagem e manipulação de sons.⁹

Ou seja, esta segunda leva de estúdios já incorporou novas tecnologias baseadas na fita magnética, profundamente assimiladas ao longo da década.

7 Berio, *Two Interviews*, p.117.

8 Berio, *Two Interviews*, p.123. Em inglês no original: “*It’s easy to produce new sounds: but to make these sounds the emanation of new musical thought, as happened in the Fifties, is for the moment more difficult*”. Para ilustrar esta ideia de Berio sobre uma produção eletroacústica “consciente” do pensamento musical em geral nos anos 1950, pode-se observar como Boulez justifica, na necessidade de evolução do material musical, o uso dos recursos eletrônicos em seus *Étude 1* (1951) e *Étude 2* (1952), realizados no *Club d’Essai* da RTF, de modo a “permitir a resolução de certas dificuldades apresentadas pela criação de espaços sonoros não temperados e sons complexos, e, em segundo lugar, pela realização de estruturas rítmicas em que valores irracionais são subdivididos” (Boulez, citado em De Benedictis, *A meeting of music and the new possibilities of technology. The beginnings of the Studio di Fonologia Musicale di Milano della RAI*, p.11).

9 Manning, *The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music*, p.9. Em inglês no original: “*Traditional concepts of studio design reached their zenith with a second wave of studios that, like their predecessors, relied upon the tape recorder as both a general-purpose recording medium and a primary tool for shaping and manipulating sound material*”.

E é precisamente nesta fase que surge o *Studio di Fonologia Musicale* da RAI (*Radiotelevisione Italiana*) em Milão (1955), criado por Luciano Berio e Bruno Maderna, com projeto de Alfredo Lietti e atuação fundamental de seu principal técnico, Marino Zuccheri, cuja aposentadoria marcaria a data oficial de encerramento das atividades do estúdio em 1983.¹⁰

Essas datas são, em verdade, datas oficiais que marcam o início do funcionamento dos estúdios, mas sua atividade e operação vinham acontecendo, em geral, antes de tais instituições se tornarem oficialmente ativas. Este fato explica um dado curioso sobre a data de origem do *Studio di Fonologia Musicale* da RAI, que cataloga obras como a difusão radiofônica *Ritratto di Città* (Berio-Maderna, 1954) e *Mimusique* (Berio, 1953) com datas anteriores à da sua origem oficial, em 1955. Vale ressaltarmos que este não se trata de um fato concernente apenas ao estúdio a que Berio estava ligado: Flo Menezes nos relatou, por exemplo, que algo similar ocorreu com *Parcours de l'Entité*, sua primeira peça no catálogo do *Studio PANaroma*. Os sons de síntese da obra já haviam sido realizados no *Centro di Sonologia Computazionale* (CSC) da Universidade de Pádua, Itália, em 1991. No entanto, ela foi finalizada em 1994, ano de inauguração oficial do *Studio PANaroma* – que, por sua vez, já se encontrava em atividade desde 1993.

Serão apresentados nesta conferência trechos de algumas obras realizadas no estúdio da RAI entre 1953 e 1958: o *Notturmo*, de Bruno Maderna, de 1956 e, em sintonia com o concerto deste Simpósio que abarca a produção acusmática de Berio,¹¹ trechos das obras *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), *Perspectives* (1957) e da já mencionada *Ritratto di Città* (1954). Outro exemplo a ser apresentado é uma peça de John Cage feita no estúdio em 1958, *Fontana Mix*, dedicada a Berio e Cathy Berberian.

10 O artigo de Angela De Benedictis sobre as origens do Estúdio da RAI aborda, inclusive, detalhes interessantes da trajetória de Berio e Maderna até a fundação do estúdio, como a carta de Luigi Dallapiccola, com quem Berio havia estudado em Tanglewood, a liderança da rádio italiana na época. Destaca-se ainda o período a partir de junho de 1953, em que Berio trabalhou como consultor musical para a RAI, sob sugestão e indicação de Dallapiccola – este é também o ano em que compõe sua primeira obra eletroacústica, *Mimusique*, considerada por ele um estudo.

11 O programa do concerto de 25/10/2013 incluiu as seguintes obras acusmáticas de Berio: *Perspectives* (1957), *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), *Chants Parallèles* (1975; rev. 1997), *Momenti* (1960) e *Visage* (1961).

Fábio Scucuglia [FS]: Gostaria de falar brevemente sobre a sucessão de fatos que antecederam a criação oficial do estúdio de Milão. Em um artigo de 2012, De Benedictis descreve os passos da criação do *Studio di Fonologia Musicale*, apontando alguns aspectos relevantes da articulação entre compositores, engenheiros e produtores envolvidos. Isto porque, em meados de 1950, a fomentação da música eletroacústica, assim como os suportes para o seu desenvolvimento, se resumia às companhias de *broadcast* – com exceção dos EUA, onde a iniciativa privada e os departamentos de universidades também financiavam pesquisas dessa natureza. Não por acaso, os dois principais estúdios da Europa na época eram mantidos pelas rádios locais (NWDR em Colônia e RTF em Paris), que forneciam os equipamentos e engenheiros necessários. Na Itália, tal iniciativa era inexistente, e Berio lamentava a falta de interesse dos jovens compositores italianos no campo da música eletrônica, fato que, segundo ele, impedia o desenvolvimento desse gênero no país.¹²

Ao retornar à Itália em 1952, após participar do festival de Berkshire, em Tanglewood (EUA), como aluno de Dallapiccola, Berio começou a idealizar formas de introduzir as experiências eletrônicas lá vivenciadas por ele nas práticas musicais italianas. A criação do estúdio de Milão só foi possível, no entanto, após três anos de articulações, incluindo dois anos nos quais o compositor trabalhou no estúdio da RAI (de 1953 a 1955), sendo indicado pelo próprio Dallapiccola a Giulio Razzi, uma das figuras proeminentes na condução dos trabalhos na rádio. Durante esse período, Berio colaborou com a produção da RAI, tendo inclusive realizado algumas trilhas musicais para radionovelas.¹³ Ainda em 1953, produziu seu primeiro estudo eletrônico intitulado *Mimusique*, com dois minutos de duração. Ainda segundo De Benedictis, a criação de um estúdio em Milão, aos moldes daqueles existentes em Colônia, Paris e Gravesano, começou a tomar forma através das discussões realizadas dentro e fora da RAI, envolvendo compositores e representantes do universo do *broadcast*, além de represen-

12 De Benedictis, A meeting of music and the new possibilities of technology. The beginnings of the Studio di Fonologia Musicale di Milano della RAI, p.5-6.

13 De Benedictis menciona, em especial, a criação da trilha musical para a “tragicomédia” *Il trifoglio fiorito*, escrita por Rafael Alberti e dirigida por Enzo Ferrieri, em novembro de 1953, primeira colaboração de Berio com a rádio de Milão.

tantes da área administrativa da rádio. Mesmo assim, embora o gérmen de algumas produções tenha ocorrido já em 1953, a criação oficial do estúdio aconteceu somente alguns anos mais tarde, e o papel de Maderna nesse processo foi fundamental.

O primeiro contato de Maderna com as experiências alemãs e francesas ocorreu em 1951, ano em que ele participou do festival de Darmstadt. Em 1952 realizou sua primeira obra, *Musica su due dimensioni*,¹⁴ no *Institut für Phonetik und Kommunikationforschung* (Instituto de Fonética e Pesquisas sobre Comunicação) em Bonn com o auxílio de Meyer-Eppler, indicando certa aproximação à vertente alemã. Durante esse período, os caminhos de Berio e Maderna se cruzaram e, novamente no festival de verão de Darmstadt, em 1953, ambos participaram de um seminário de Eimert intitulado *Theorie und Kompositionstechnik der Elektronischen Musik* (Teoria e Técnicas de Composição da Música Eletrônica). A primeira aparição do nome de Maderna em um documento, relacionando-o aos esforços de Berio para a criação de um estúdio na Itália, é numa carta sua de 1954 endereçada ao próprio Berio, na qual Maderna se diz empolgado com as possibilidades que havia enxergado numa visita feita às instalações da rádio. Não se sabe, no entanto, se durante esse período ambos trabalharam juntos para a formatação do projeto entregue por Berio ao diretor geral da RAI, Filiberto Guala. Intitulado *Progetto per la costituzione di un "Centro Sperimentale di Ricerche Radiofoniche"* (Projeto para a constituição de um "Centro Experimental de Pesquisas Radiofônicas"), o projeto listava uma série de objetivos desse novo centro de pesquisa, dentre eles: produção de música eletrônica e concreta, criação de trilhas sonoras para rádio e televisão,¹⁵ realização de transmissões especiais de drama e documentário específicos para rádio e preservação em arquivos de material sonoro produzido no estúdio, tanto para uso na programação da rádio (como efeitos sonoros para radionovelas) quanto para propósitos científicos (pesquisas sonoras a respeito do timbre).

14 Vale ressaltar que De Benedictis atenta para o fato de que em 1958 Maderna escreveu uma outra obra, completamente diferente, com o mesmo título. Trata-se da obra que consta no catálogo oficial do *Studio di Fonologia Musicale*, para flauta e fita magnética.

15 O próprio Berio diz na entrevista de 1981 que "toda música funcional tornava-se um pretexto para a experimentação eletroacústica" (Cf. Berio, *Entrevista sobre a música contemporânea*, p.106).

É interessante notar que a obra inaugural do estúdio da RAI tenha sido fruto de uma parceria entre Berio e Maderna. *Ritratto di città*, composta em 1954 – antes, portanto, da inauguração oficial do estúdio em 1955 –, foi uma demonstração preliminar, à direção da rádio italiana das potencialidades dos novos equipamentos eletroacústicos na construção de obras para transmissão; foi apresentada no início de 1955 aos diretores e, em junho desse mesmo ano, o estúdio foi inaugurado, com alguns equipamentos desenhados por Alfredo Lietti.

Alfredo Lietti foi engenheiro no Studio durante os primeiros anos de atividade, e, no ano de 1959, quando se encontrava totalmente em contato com tudo o que estava sendo produzido no estúdio, publicou um artigo pela Sociedade Belga de Musicologia no qual descreveu todos os equipamentos existentes em Milão, que não eram muitos (conforme descreveremos a seguir, tais equipamentos se resumiam a alguns osciladores, filtros, seletores de amplitude e geradores de pulso). A rudimentaridade do estúdio milanês, se comparado com os atuais, incluindo o *Studio PANaroma*, pode surpreender a alguns. Além disso, Lietti também comenta nesse mesmo artigo as utilidades de cada um desses equipamentos e suas limitações, as quais levaram ao desenvolvimento de novas tecnologias. Prossequiremos agora com a descrição de cada um dos equipamentos disponíveis aos compositores no estúdio de Milão e de suas idiossincrasias.

Lietti afirma que os primeiros aparelhos trazidos ao estúdio foram os osciladores, utilizados também por Stockhausen em Colônia e na composição de *Studie I* (1951), realizada no estúdio da RTF. Tais osciladores geram ondas senoidais em que se pode escolher a frequência. Além das ondas senoidais, outros formatos eram possíveis, tais como ondas quadradas, triangulares etc. Contudo, segundo Lietti, tais ondas detêm pouco poder de informação, devido ao fato de gerarem sons completamente estáticos e previsíveis. Desta feita, o primeiro passo de Lietti foi justamente incorporar equipamentos para uma produção sonora “mais imperfeita”, pois, segundo ele, um som totalmente perfeito havia se mostrado de pouca utilidade para a composição musical. Em termos gerais, as possibilidades de trabalho com os osciladores se resumem à simples adição para a construção de aglomerados, precisamente a estratégia adotada por Stockhausen em seus dois estudos inaugurais, numa busca pela diferenciação de sons tônicos e complexos no início da música eletrônica. Para incorporar tais irregularidades aos sons,

foi necessária a introdução de outro aparelho: o filtro de frequência variável, ainda hoje bastante comum em qualquer estúdio, inclusive sob a forma de *plug-ins* digitais. Na época, no entanto, tratava-se de equipamento físico, no qual era possível filtrar algumas frequências de sons gravados. A peça *Continuum*, de Maderna, faz exatamente esse procedimento da filtragem do ruído branco; já Berio, em *Thema (Omaggio a Joyce)*, realiza filtrações da voz feminina. Aqui nos deparamos com as técnicas da vertente francesa da *Musique Concrète*, enquanto nos osciladores temos as técnicas da *Elektronische Musik*. Assim, surgiram primeiramente dois meios de produção que já haviam sido desenvolvidos na Europa naquele período, a saber: a adição de ondas senoidais, na síntese aditiva, e o que podemos denominar síntese subtrativa, através dos filtros de frequência variável.

Gostaria de fazer um comentário sobre alguns problemas citados por Lietti, os quais levaram à necessidade de se possuir vários osciladores, ocupando grande espaço físico: os osciladores traziam muito ruído de fundo. Quando se gerava uma senoide, ela trazia um ruído. Ao se introduzir a segunda senoide, outro ruído era somado. Consequentemente, quando se fazia um som complexo a partir de senoides, o ruído era tão intenso que a banda de audibilidade era de apenas 40dB (diferença obtida entre o som mais baixo e som mais alto). Para sanar tal problema, foram introduzidos vários osciladores que atuassem ao mesmo tempo, causando, assim, um ruído único. Desta feita, embora fosse constituído por somente quatro equipamentos, o estúdio RAI possuía uma grande quantidade de osciladores que tomavam o seu espaço físico. Para Lietti, no entanto, esses dois equipamentos ainda não eram suficientes, pois significavam a base da composição eletroacústica, mas a música não é só a construção da base: ela precisa de ferramentas para se desenvolver.

Aqui percebemos o processo no qual os compositores vislumbraram as limitações do estúdio, pois o próximo aparelho a ser introduzido no estúdio da RAI buscava suprir necessidades estéticas do trabalho com sons gravados: um seletor de amplitudes que selecionava um nível fixo de amplitude e permitia a passagem dos sinais que superavam tal limite. Para quem é familiarizado com o universo dos *plug-ins*, o seletor de amplitudes funcionava de modo semelhante aos atuais *gates*. Dessa maneira, era possível o manuseio de um ruído branco e a subtração de algumas frequências através dos filtros citados anteriormente, gerando-se sons complexos inarmônicos. E a partir

desse seletor de amplitudes definia-se um valor em dB a partir do qual o sinal seria “permitido”. Tudo que estivesse abaixo desse valor em dB estipulado seria eliminado. O que se tem, portanto, são pequenas rupturas em meio ao silêncio que acontecem de modo mais ou menos aleatório: trata-se, na verdade, de um ruído filtrado a partir das frequências e das amplitudes escolhidas. Com isso, conseguiu-se que a assimetria fosse introduzida de forma sistemática no estúdio, o que até então não era possível. A partir desse seletor de amplitudes, aplicado às outras técnicas produzidas pelos demais equipamentos, conseguiu-se introduzir certa maleabilidade ao som.

O último equipamento disponível aos compositores no estúdio da RAI era um gerador de pulso, cujo princípio consistia em acelerar um impulso para gerar alturas definidas. Com esses quatro princípios básicos de trabalho com os sons eletrônicos, o estúdio funcionava. E com esses quatro princípios básicos, toda a produção da década de 1950 foi possível. Talvez por essa relativa limitação de recursos, Berio tenha saído meio desiludido das primeiras experiências em estúdio, a elas retornando somente anos mais tarde, ao ser convidado por Boulez a assumir um cargo no IRCAM.

Segundo o próprio Berio, o estúdio foi construído para levar adiante as pesquisas que estavam sendo desenvolvidas nos outros estúdios da Europa, porém com algumas diferenças relacionadas ao seu descontentamento em relação à forma como as coisas eram separadas em grupos, tais como o papel desempenhado pela *Musique Concrète* na França ou por aquele desempenhado pela *Elektronische Musik* na Alemanha.¹⁶ Berio defendia uma compreensão um pouco mais elaborada desse *continuum*, e questões técnicas do estúdio de Milão o levaram, paulatinamente, a certa decepção com o que ele possuía em mãos. Em seu primeiro contato com as possibilidades da fita magnética em Nova York, além do contato com o que estava sendo feito em Paris e Colônia, o compositor ficou extremamente empolgado, imaginando ser aquele o caminho a seguir. As limitações técnicas do estúdio começaram, no entanto, a frustrar essa empolgação inicial.

Frente às dissidências entre as ideias francesas e alemãs a respeito da produção artística com o auxílio da eletrônica, Berio viu no estúdio de Milão uma oportunidade para que tais vertentes se fundissem e fizessem parte de um novo pensamento. Ele afirma:

16 Sobre isso, ver Rizzardi; De Benedictis, *A conversation with Luciano Berio*.

Nosso trabalho no Studio di Fonologia, pelo menos no período em que eu estive lá, não era uma síntese entre duas entidades existentes. Eu prefiro descrevê-lo como um diálogo entre diferentes dimensões, ao invés de uma síntese de duas entidades específicas.¹⁷

A ideia era, portanto, propor novas relações entre as técnicas de estúdio, embora isso só tenha ocorrido em parte. Berio abandonou a composição eletroacústica com essa concepção de que o estúdio ainda estaria muito limitado para atingir as suas convicções sobre musicalidade. Somente em 1974, ao ser convidado por Pierre Boulez para ir ao IRCAM, ele retornou à experiência em estúdio focando-se mais na música mista em tempo real. Nesse sentido, Berio enxergou uma verdadeira fusão entre a música eletrônica e a instrumental, pois todo o aparato teórico que faltava aos primeiros experimentos eletrônicos da década de 1950 se fazia presente na escrita tradicional do instrumento, sobre o qual a eletrônica poderia atuar. Ele ainda defendeu, mais tarde, ao descrever os primeiros anos de experimentação, que a ausência de tradição na área da eletroacústica ocasionou um distanciamento entre o compositor e seus materiais convencionais. Sobre isto, ele completa:

Os primeiros anos da música eletrônica nos anos de 1950 transcorreram como se estivessem embrulhados em silêncio, não apenas porque as salas de concerto, que ocasionalmente as abrigavam, estavam comumente vazias, mas também porque não faziam referência aos trabalhos musicais de humanos. Falavam-lhes os tão conhecidos comportamentos associados ao legado musical. Com frequência, tais trabalhos eletrônicos foram como garrafas jogadas ao mar; apenas alguns possuíam uma mensagem a qual foi posteriormente resgatada e transformada.¹⁸

17 Ibid., p.164. Em inglês no original: “*Our work at the Studio di Fonologia, at least when I was there, was not a synthesis between two existing entities. I prefer to describe it as a dialogue between different dimensions, rather than as the synthesis of two specific entities*”.

18 Berio, citado em Cremaschi; Giomi, “Parrrole”: Berio’s words on music technology, p.27. Em inglês no original: “*The first works of electronic music in the 1950s were as if wrapped in silence, not only because the concert halls that occasionally hosted them were often empty, but also because they did not make reference to the musical work of humans. They lacked the well-known behavior associated with musical legacy. Often, these electronic works were like bottles tossed in the sea; only some contained a message that was then picked up and transformed*”.

Não podemos confundir, no entanto, essa decepção de Berio com as possibilidades apresentadas pelo aparato eletrônico nos anos iniciais da experiência eletroacústica com uma negação aos experimentos da década de 1950. Pelo contrário, o compositor defendeu durante toda sua trajetória que os avanços no campo da música eletrônica eram de inestimável importância para a criação musical, chegando a afirmar na entrevista a Dalmonte, em 1981, que um tratado musical só seria realmente útil se contivesse “capítulos sobre acústica instrumental, capítulos sobre timbre e harmonia, timbre e registros instrumentais, timbre e velocidade de articulação, parentescos instrumentais acústicos e psicoacústicos, voz e instrumento, instrumento amplificado, transformações eletroacústicas dos instrumentos etc.”.¹⁹ Numa conferência que ministrou em Harvard entre 1993 e 1994 – e que mais tarde se tornou o livro *Remembering the Future* (2006) –, Berio ainda afirmou que tais transformações no campo da tecnologia assistida por estúdios eletrônicos, apesar de importantes, não modificaram a essência da música. Ao contrário, os equipamentos foram introduzidos à música para suprir as demandas desse novo pensamento, percebendo uma interferência profunda inclusive na escrita instrumental – “[...] ao menos nos casos onde a concepção de uma obra gerava dúvidas quanto a saber se uma partitura deveria fornecer prescrições gráficas para sua performance, descrições do resultado sonoro, ou, simples e fatalistamente, deveria ser uma forma de prognóstico, uma forma de palpite”.²⁰ Segundo ele, as transformações musicais presentes na prática de estúdio teriam sua gênese já no início do século XX, e “aqueles pacotes arcaicos de ondas senoidais, ou aquelas bandas variáveis de ruídos filtrados, foram no mais o resultado final de concentrações extremas de funções intervalares no mundo poético de Anton Webern”.²¹ Consciente das peculiaridades da aplicação da técnica serial aos primeiros experimentos, Berio ainda apontou o fato de que procedimentos seriais

19 Berio, *Entrevista sobre a música contemporânea*, p.30-31.

20 Berio, *Remembering the Future*, p.15-16. Em inglês no original: “[...] at least in those cases where the conception of a work prompted doubts as to whether a score should provide graphic prescriptions for its performance, or descriptions of the sound result, or, simply and fantastically, should be a form of prognostication, a way of guessing”.

21 *Ibid.*, p.15. Em inglês no original: “Those archaic packets of sinusoidal waves or those variable bands of filtered white noise were mostly the end-result of the extreme concentration of intervallic functions in the poetic world of Anton Webern”.

aplicados à totalidade de parâmetros – fundamento teórico utilizado nos experimentos em Colônia, por exemplo – acabaram por gerar resultados perceptivos análogos aos procedimentos randômicos. Para ele, no entanto, é “inegável que a consciência dessa similaridade relativa de resultados está na raiz de muitos avanços musicais significativos das últimas décadas”.²²

Vamos agora demonstrar alguns vídeos que compõem um CD-Rom de apresentação do estúdio RAI. Trata-se de vídeos nos quais podemos ver a estrutura do estúdio, os equipamentos citados até aqui e a forma de trabalho dos compositores.

[EXEMPLOS AUDIOVISUAIS]²³

Em seguida, tocaremos alguns exemplos de obras. A primeira é uma obra de apenas três minutos de duração: *Notturmo* (1956), de Bruno Maderna.

TG: Neste *Notturmo*, Maderna usa filtragens de ruído branco com uma banda mínima de 2Hz apenas, que gera basicamente um som flautado.

FS: Ele consegue um filtro bastante específico. Apesar de ser rudimentar, havia bastante precisão.

[EXEMPLOS MUSICAIS: *Notturmo* (1956), de Bruno Maderna; *Ritratto de Città* (1954), de Luciano Berio e Bruno Maderna – primeira obra oficial do catálogo da RAI]

TG: A partir da audição do trecho inicial do *Thema (Omaggio a Joyce)*, abarcaremos brevemente a questão da Fonologia. Em um texto de 1959, traduzido para o português em *Música Eletroacústica: História e Estéticas*,²⁴ Berio conta a experiência de produção da obra quando ele e Umberto Eco gravaram uma voz feminina lendo o início do capítulo XI do *Ulysses*, de James Joyce, para uma paulatina “desconstrução” do texto a partir de manipulações eletroacústicas. À parte considerações mais profundas acerca da Fonética e da Fonologia, já abordadas na conferência de Flo Menezes, tomaremos apenas o início da obra mencionada para ilustrar o que Berio dizia em relação ao uso da manipulação eletroacústica e das pesquisas relacionadas à palavra e à música. Para ele, as inversões, alterações de velocidade de

22 Ibid., p.84. Em inglês no original: “It’s equally undeniable that the awareness of this relative similarity of results is at the root of many significant musical achievements of the last decades”.

23 Material de divulgação disponível em CD-Rom editado por Maria Maddalena Novati. Roma: ERI-Rai, 2002.

24 Cf. Menezes, *Música Eletroacústica*.

leitura, filtragens, entre outros – que, se usados em seu limite, impediam inclusive que os sons resultantes fossem reconhecidos como provenientes da voz –, possibilitavam ir muito além dos recursos da leitura oral, cuja musicalidade expressa pelo texto de Joyce se manifestava

a partir dos mais típicos artifícios da execução musical: *trillo*, *appoggiatura*, *martellato*, *portamento*, *glissando*. Entretanto, tais alusões certamente possuem apenas um significado relativo se comparadas com as possibilidades de análise, de decomposição e de síntese que nos oferecem os meios eletrônicos. [...] Conquanto sejam legítimas na medida em que permanecem fiéis às intenções de Joyce, tais considerações *musicais* baseadas simplesmente na presença de tais artifícios permaneceriam de toda forma limitadas ao campo da onomatopéia (que, com efeito, representa o estágio mais primitivo da expressão musical espontânea), ao que a língua inglesa se presta particularmente bem.²⁵

O compositor aborda as pesquisas desenvolvidas no estúdio sobre as relações entre a palavra e o sonoro, entre poesia e música, com intuito de buscar uma relação de continuidade entre estas duas instâncias, e não simplesmente de mesclá-las. Ao ouvirmos o início de *Thema (Omaggio a Joyce)*, fica clara a evolução contínua de um estado de inteligibilidade da palavra até sua desconstrução, de um estado que ele considera “onomatopaico” – a exploração sonora das palavras do texto através da leitura oral –, constituído pelo que Berio absorve, musicalmente, como *tema* do capítulo XI do *Ulysses* por conter elementos germinais posteriormente desenvolvidos ao longo do capítulo, até transformações que permitem uma elaboração *musical* mais profunda, na medida em que entram os processos eletroacústicos.

Gostaria, agora, de voltar a um problema que já anunciamos aqui: o questionamento de Berio com relação a uma produção eletroacústica que manifesta um excesso de zelo pelos meios técnicos, muitas vezes suplantando necessidades propriamente musicais, como havia sido sua percepção das obras para *tape* no concerto do MoMA em 1952. É interessante para pensarmos em exemplos de peças da década de 1950 que, para nós, podem até soar “datadas”, talvez por percebermos uma ênfase em procedimentos técnicos em relação ao fato musical em si. A preocupação principal de

25 Berio, citado em Menezes, *Música Eletroacústica*, p.123.

Berio centrava-se no fato de que novos pensamentos e ideias deveriam produzir novos sons, ao invés de simplesmente se usar novas tecnologias para criar novos sons. Outra razão que reforçou esta postura foi sua crítica à produção eletroacústica que mostra uma falta de consciência da história da música, dos instrumentos musicais, das suas formas e estruturas já sedimentadas e até de seus mecanismos sociais, como a própria situação do concerto; tais manifestações, segundo ele, limitar-se-iam simplesmente à busca por novas sonoridades. Ou seja: o novo pelo novo chama a atenção a si inicialmente, mas não permanece: “Um novo pensamento musical, acima de tudo, se quer manifestar-se através de novos recursos, deve estar ciente de experiências musicais que não são novas”.²⁶

Mesmo após a intensa produção do estúdio italiano na segunda metade dos anos 1950, é fato que entre 1961, ano em que Berio deixa o estúdio da RAI, e 1974, quando é convidado por Pierre Boulez para dirigir o setor de Música Eletroacústica do IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*), em Paris, o compositor italiano se dedicou de forma mais esparsa ao gênero. Nesses mais de doze anos, há somente três obras catalogadas envolvendo sons eletroacústicos: *Laborintus II*, obra mista de 1965 comissionada pela RTF de Paris, e duas obras realizadas no *Studio di Fonologia* após sua saída: *Esposizione*, de 1962-63,²⁷ e *Questo vuol dire che...*, de 1968.²⁸ Quaisquer que tenham sido as razões de Berio para esse afastamento, é curiosa uma comparação que o compositor faz, em um artigo de 1964, entre os estúdios fundados nos anos 1950, com um aparelhamento voltado quase exclusivamente “ao exercício normal de uma estação de rádio”,²⁹ e os novos estúdios da Universidade de Columbia em Nova York e o Estúdio de Música Eletroacústica do laboratório Siemens de Mônaco, cujas soluções técnicas estariam já mais adaptadas ao exercício da pesquisa e da criação musicais. Nesse mesmo texto, o compositor revelou certas difi-

26 Berio, *Two Interviews*, p.123-124. Em inglês no original: “A new musical thought, above all if it wants to manifest itself through new resources, must incorporate an awareness of musical experiences that are not new”.

27 Para mezzo-soprano, 2 vozes infantis, grupo de bailarinos e mímicos, 14 instrumentos e tape. Texto de Edoardo Sanguineti.

28 Para três vozes femininas, orador, coro e tape. Textos folclóricos de diferentes países coletados em colaboração com Roberto Leydi, que havia produzido o texto de *Ritratto di Città* em 1954.

Curiosamente, na estreia da obra, no Festival de Royan, em 1969, o orador foi Henri Pousseur.

29 Berio, *Scritti sulla Musica*, p.220.

culdades advindas da relação com o meio radiofônico, que também podem tê-lo afastado, mesmo que temporariamente, do ambiente eletroacústico: “Adiciona-se, finalmente, a inevitável e fundamental incompatibilidade ideológica entre uma nova prática musical em formação – que, sobretudo naqueles anos em meio a uma incompreensão geral, constituiu-se símbolo de ruptura com os esquemas da cultura burguesa – e um aparato político-industrial (o radiofônico), cujo único escopo é manter em pé o edifício das convenções burguesas”.³⁰

Mesmo no período do IRCAM (1974-80), a produção eletroacústica de Berio é relativamente reduzida, excetuando-se *Per la dolce memoria di quel giorno* (1974) – balé sobre *I Trionfi*, de Petrarca, com coreografia de Maurice Béjart, estreado em Florença –, *Diario immaginario* (1975) – obra radiofônica realizada na RAI – e *Chants Parallèles* (1975) – encomenda da RTF –, outra obra a ser ouvida no já referido concerto deste Simpósio. No IRCAM propriamente dito consta somente o trabalho que resultou na *Sequenza IX* para clarinete (1980) – para cujo projeto inicial foram desenvolvidos processamentos eletrônicos.³¹

A partir da década de 1970, Berio passou a se interessar mais especificamente pelo processamento em tempo real (*live electronics*), especialmente pela intenção de homogeneizar fontes instrumentais e eletroacústicas e pelas possibilidades de uso e ampliação do espaço da performance. Nesse perí-

30 Ibid., p.220. Em italiano no original: “*Si aggiungeva infine anche la inevitabile e fondamentale incompatibilità ideologica tra una nuova pratica musicale in formazione – che, soprattutto in quegli anni, tra l’incomprensione generale, si costituiva a simbolo di una rottura ulteriore con gli schemi della cultura borghese – e un apparato politico-industriale (quello radiofonico), il cui unico scopo è proprio quello di contribuire a mantenere in piedi l’edificio delle convenzioni borghesi*”.

31 Aqui vale um comentário sobre este trabalho de Berio no IRCAM e sobre os *Chemins*, obras que o compositor realizou com base nas suas *Sequenze* para instrumentos solistas. Com a sua saída do instituto francês, a obra mista lá iniciada se desdobrou na *Sequenza IX* para clarinete solo e, segundo ele menciona na entrevista a Dalmonte, em *Chemins V*, para clarinete e filtros digitais programados com o sistema *4X* no IRCAM. Mas é curioso que, nos catálogos do *Centro Studi Luciano Berio* e da Universal Edition, a obra *Chemins V* (1992) faça referência à *Sequenza XI* para violão, ou seja, trata-se de uma obra para violão e orquestra. No entanto, o catálogo brahms do IRCAM chega a mencionar, na seção *Parcours de l’oeuvre* de Luciano Berio, *Chemins V* como sendo para clarinete e eletrônica; e, em Deliège, *Cinquante ans de Modernité Musicale*, p.701, consta que o *Chemins VI* é a obra para violão e orquestra de câmara, realizado a partir da *Sequenza XI*. Daí inferimos a possibilidade de o autor ter retirado posteriormente de seu catálogo a obra realizada no IRCAM, resultando no que é hoje conhecido como *Chemins V* a obra para violão e orquestra de câmara de 1992.

do, portanto, ele pareceu ter começado a sedimentar caminhos na *música eletroacústica mista* através do *live electronics* para desenvolver um aspecto que já havia mencionado desde a década de 1950: a tão almejada continuidade entre as esferas instrumental e eletroacústica. E, de fato, ele revelou estar certo de que “a antinomia das ‘duas dimensões’ – o contraste entre música gravada (ou seja, eletrônica) e música realmente executada (instrumentos, voz cantada ou falada) – também poder[ia] ser muito em breve superada”.³² Ao contraste extremo das “duas dimensões” lembramos, além da obra à qual Berio faz referência com o uso desta expressão – *Musica su Due Dimensioni*, de Maderna (1952) –, outro exemplo claro deste pensamento nos anos de 1950: a obra *Déserts* (1949-54) de Edgar Varèse,³³ em que se contrastam seções puramente orquestrais com seções de *tape*, evidenciando duas esferas bastante distintas do material. É possível vislumbrar então que Berio estivesse muito interessado em um esfacelamento, continuidade e interação mais fluida entre o instrumental e o eletroacústico desde aquela época. E foi este intuito particular que deu origem a uma nova instituição fundada por ele em Florença no ano de 1987: o *Centro Tempo Reale*.

Embora o que tenhamos dito antes possa ter transparecido algum pessimismo de Berio em relação à música eletroacústica, especialmente a partir do final dos anos 1950, o compositor italiano a considerava uma experiência absolutamente fundamental, transformando-se em parte assimilada da formação do músico:

Música eletrônica, em um certo sentido, não mais existe, já que é parte integrante do cotidiano do pensamento musical. Podemos descrever as técnicas específicas, mas não há mais como sustentar a música eletrônica como a antítese de outros modos e concepções da criação musical [...]. Desta forma, o músico de hoje que não explora o mundo da música eletrônica é necessariamente incompleto.³⁴

32 Berio, citado em Menezes, *Música Eletroacústica*.

33 É curioso que Varèse tenha utilizado também um gravador Ampex, na mesma época que Ussachevsky, para compor o *tape* de *Déserts* a partir de 1952.

34 Berio, citado em Cremaschi; Giomi, “Parrrole”: Berio’s words on music technology, p.27. Em inglês no original: “*Electronic music, in a certain sense, no longer exists because it is everywhere and is a part of everyday musical thought. We can describe the specific techniques but we can no longer hold electronic music up as the antithesis of other modes and conceptions of*

Esta citação, extraída do prefácio do compositor italiano ao livro *La Musica Elettronica* (1976), organizado por Henry Pousseur, vai ao encontro das obras com eletrônica em tempo real realizadas a partir do final da década de 1980 no *Centro Tempo Reale* que, de fato, exploram esta sutileza da qual falava Berio: uma homogeneidade entre fontes instrumentais e vocais, de um lado, e eletroacústicas, de outro, sem contrastes ou transformações radicais entre as duas esferas. No caso de *Outis* (1996), para coro, orquestra e *live electronics*, o compositor buscou uma proliferação dos sons pelo espaço tão sutil a ponto de justificar, na estreia da obra no *Teatro alla Scala* de Milão, um acobertamento dos alto-falantes e um processamento tão sutil para camuflar sua presença e ação ao público:

Neste trabalho – no qual não há, de fato, *live electronics*, mas um grande respeito pela substância acústica musical e pelo espaço em si – a tecnologia tende a prolongar certos aspectos, a desenvolvê-los internamente de um modo que poderiam ser quase chamados de dissimulados ou mascarados.³⁵

É também no aspecto da mobilidade, do tratamento do espaço com o auxílio de recursos eletrônicos, que podemos inferir como o compositor italiano buscava maneiras de colocar a tecnologia a serviço do pensamento musical “como extensão do trabalho humano”,³⁶ relacionada às potencialidades acústicas de cada espaço de performance – pensa-se, aqui, na apresentação de *Cronaca del Luogo* (1998-1999), estreada no *Felsenreitschule* de Salzburgo com uma disposição totalmente inusitada da orquestra, em uma espécie de “parede” musical na qual os músicos foram distribuídos lado a lado e também acima uns dos outros, contando com recursos eletrônicos para possibilitar o equilíbrio desejado pelo compositor em função do espaço.³⁷

musical creation [...]. As a result, a musician of today who does not explore the world of electronic music is necessarily incomplete”.

35 Berio, citado em Giomi; Meacci; Schwoon, *Live Electronics in Luciano Berio's music*.

36 *Ibid.*

37 Segundo o texto já mencionado de Giomi, Meacci e Schwoon, é notório o recurso da amplificação com intenções semelhantes em Berio desde obras como *Allelujah II* (1956-1958), *Sinfonia* (1968-1969), *Coro* (1974) e *Formazioni* (1985-1987). Vale lembrar que Francesco Giomi, um dos autores do texto, é o atual Diretor do *Centro Tempo Reale*, tendo colaborado ativamente com o trabalho de *live electronics* de Luciano Berio.

FS: Perguntado em 1981 sobre a função do IRCAM, Berio descreveu a via de mão dupla entre o pensamento musical e a tecnologia para manipulação e síntese sonora, na qual se estipula uma relação de necessidade entre ambas para o desenvolvimento teórico da música. Nesse sentido, Berio enxergou o IRCAM atuando em duas frentes: em seu papel na atribuição de sentido musical às pesquisas acústicas; e na edificação de novas formulações, sob o ponto de vista acústico, para o pensamento musical.

Gostaria de finalizar citando uma passagem da entrevista do Berio de 1981 que exemplifica bem a sua relação com o estúdio e a experiência eletroacústica exposta nessa conferência:

Nas décadas de cinquenta e sessenta, os estúdios analógicos de música eletrônica [...] existiam com o objetivo de se produzir obras musicais. Na década de setenta, e mesmo antes, os estúdios de música eletrônica mudaram a tecnologia, e tinham como objetivo aperfeiçoar a si próprios. Enfim, vinte ou trinta anos atrás o músico controlava, em função de suas ideias e visões, recursos técnicos de origem não musical (osciladores, filtros, gravadores etc.), ao passo que nos últimos dez ou quinze anos parece que o desenvolvimento tecnológico passou a dominar a situação e o compositor se retraiu frente aos novos recursos criados especialmente para ele.³⁸

No começo na década de 1950, os compositores usaram tecnologias de outros, pois elas não haviam sido concebidas especificamente para música: eram osciladores eletrônicos. Quando se construiu o artefato para o músico fazer música, este se viu amarrado a uma constante troca, que eliminava o tempo necessário ao compositor para absorver a tecnologia antecedente. Berio buscou entender o que a experiência eletroacústica poderia introduzir no seu pensamento musical. Não é o pensamento que deve se adequar à tecnologia, e sim o contrário. Nesse sentido, percebemos na relação de Berio com o estúdio eletrônico uma busca constante por elementos sonoros que pudessem enriquecer a experiência composicional, evitando que as contingências instrumentais existentes, tais como expostas no decorrer deste texto, determinassem os rumos de seu pensamento musical.

38 Berio, *Entrevista sobre a música contemporânea*, p.108.

Debate público

Flo Menezes [FM]: Gostaria de fazer algumas breves observações. Quando falamos de *Musica su due dimensioni* de Maderna, de 1952, alguém pode pensar: “Mas ouvimos o tempo todo que o *Studio di Fonologia* começou suas atividades em 1954 e que foi fundado oficialmente em 1955, e de repente temos esta obra realizada em 1952 por Maderna?” Na realidade, *Musica su due dimensioni* foi a primeira peça eletroacústica de Maderna e foi realizada, a convite de Werner Meyer-Eppler, nos Laboratórios da Universidade de Bonn, antes mesmo do início do estúdio italiano. Mas a questão que tenho, “pondo o dedo na ferida” de uma das afirmações que ouvi aqui do Tiago, reporta-se a uma frase – que uso também, e que me incomoda bastante mesmo quando o uso é meu – quando se refere à música eletroacústica dos anos de 1950 e afirma que “ela é extremamente datada”. Eu pergunto: existe alguma música que não seja datada? O que é o datado para você em 1950? Quando você ouve Bach, por exemplo, não é datado? Quando ouve Chopin, não é datado? E o mesmo quando você ouve Mahaut? O que faz ouvir uma obra eletroacústica dos anos 1950 e dizer que “a obra é datada”?

Tiago Gati [TG]: Acho que parte disso tem a ver com o exemplo de *Thema (Omaggio a Joyce)*. Existem obras que parecem ser principalmente descobertas – como, por exemplo, algumas obras eletroacústicas realizadas nos Estados Unidos, peças de Ussachevsky etc. – e que parece que são levadas pelo arrebatamento pela novidade dos sons que estavam surgindo...

FM: ...não concordo! A *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, com sua orquestração totalmente diferente em 1830 de tudo o que estava rolando em termos orquestrais até ali, em especial da orquestração em Beethoven, que havia morrido apenas três anos antes, também não é uma descoberta, e também não é uma obra “datada”? A rigor, se formos levar o termo às últimas consequências, esta frase é correta, mas é correta para toda a história. Tudo é datado! O fato de se ouvir um som que é eletrônico e típico dos anos 1950 nada mais faz do que entendermos que aquela música seja dos anos 1950. Ela vai ser sempre datada. Mas podemos nos perguntar: o que faz com que um Bach, hoje, seja ouvido de maneira diferente? O violoncelo na época de Bach talvez fosse um pouco diferente do violoncelo de hoje, mas ouvimos um Bach tocado por Glenn Gould em um piano que sequer existia! Então

indagamos: houve uma atualização do instrumento, mesmo que seja muito lenta e paulatina, que faz com que haja certa modernidade. Mas esse PUTS [PANaroma/Unesp: Teatro Sonoro; orquestra de alto-falantes do Studio PANaroma] aqui também vai fazer de *Momenti* [de Berio] no concerto de hoje uma peça igualmente revisitada, pois em sua época jamais foi ou teria sido ouvida com tais recursos e com tal qualidade. Quando *Momenti* foi composta nos anos 1950, Berio tinha três ou quatro alto-falantes à sua disposição. O primeiro concerto de música eletrônica em Colônia foi feito com cinco grupos de alto-falantes. E hoje temos aqui um arsenal “básico” com 22 alto-falantes de alta qualidade, como se fossem um “Steinway” da eletroacústica! [risos] Nesse sentido, a mesma “atualização” está acontecendo aqui do ponto de vista instrumental...

Fábio Scucuglia [FS]: E não só! Até aquilo que você mesmo fez com o programa CSound, refazendo o *Studie II* de Stockhausen, é uma atualização do som “datado” de 1950 para o som de hoje do CSound. Continua sendo feito com sons senoidais, mas você conseguiu tirar todo o ruído de fundo que tinha na realização original da obra. E mesmo assim a obra continua sendo “datada”...

FM: Pois é! A questão do datado realmente existe, só que usar essa frase para caracterizar uma música eletroacústica dos anos de 1950 é errado. Essa frase é verdadeira, mas é verdadeira para absolutamente *tudo* na história do saber, não digo nem somente da música. Tudo é absolutamente datado. Nós estamos nos datando agora, e isso é um pouco como o termo *extended techniques*, outro fetiche terminológico. Consideremos a invenção do *pizzicato* por Monteverdi em seu *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, quando especifica na partitura: “*Pizzicare le corde con le dita*”. Tem-se já aí uma *extended technique* também. Os seus trêmulos do *stile concitato*. Ou seja, existem alguns mitos que se instauram e dos quais fazemos uso, mas que, a rigor, do ponto de vista musicológico, não se justificam. Ou se justificam, mas então se justificam para tudo, e aí, conseqüentemente, não se justificam mais, porque nada que se justifica para tudo se justifica. [risos] Pois para que então fazer uso deles na descrição de algo, se este algo não se diferencia de outras coisas por isso?

Outra questão que eu queria expor, e aí trata-se de uma outra crítica mesmo, pois detecto aí um erro, é o engano de se achar que Berio entrou em crise com a música eletroacústica nos anos 1950. Isso pode ser verda-

deiro e o é para Ligeti, mas não para Berio. O seu relativo distanciamento com relação à composição musical em estúdio deve-se ao fato de que foi simplesmente “sugado” em sua vida pela música instrumental, algo que, aliás, ocorre conosco, compositores, que vêm de um amor inabalável pelos instrumentos. Quando adquirimos certa reputação e reconhecimento, uma encomenda vem depois da outra. Às vezes estamos pensando em fazer alguma peça puramente eletroacústica, mas uma demanda de interesse interrompe o processo e nos arremessa ao universo da escritura instrumental. E foi justamente isto que aconteceu com Berio. Em nenhum momento houve alguma crítica de Berio, no mesmo sentido que houve para Ligeti, de que aquilo já não o interessava mais. É evidente que seu interesse estava cada vez mais voltado à eletrônica em tempo real, pois com isso ele conseguiria conjugar aquela experiência eletroacústica que tanto amou com a demanda instrumental que o assediava e atraía continuamente, ao contrário de um Pierre Henry, por exemplo, que praticamente não se interessou mais pelo instrumento acústico. Uma prova do interesse permanente de Berio pelo universo eletroacústico é ter aceitado a encomenda do GRM e ter composto *Chants parallèles* em época bem posterior às atividades do *Studio di Fonologia Musicale* de Milão. Mas, repito, seu interesse pelo *live electronics* foi obviamente crescente, e aqui conto a vocês um episódio que me será sempre de enorme importância em minha vida. Quando fiz meu concerto com Berio em 1997 na Salle Olivier Messiaen em Paris, a convite do GRM, em minha primeira experiência com o *Acousmonium* [orquestra de alto-falantes do GRM], no qual foi tocada minha obra *Parcours de l'entité* ao lado justamente de seu *Chants parallèles*, recebo em minha casa aqui no Brasil, após cerca de um mês, uma carta de Berio – uma carta, para mim, de um valor inestimável –, em que ele elogia minha peça e me pergunta mais ou menos assim: “*Il suo brano era molto interessante! Perchè non comincia a fare live electronics?*” [“Sua peça era muito interessante! Por que não começa a compor com *live electronics*?”]. Ou seja, Berio estava com essa “coceira na mão”, e queria espalhar aquela “coceira” para mim. Eu também tinha aquela coceira, mas não tinha na época nenhuma pomada para tratá-la. Como quer que seja, o que quero pontuar é que não houve a crise, em Berio, que houve em Ligeti. Este sim chegou a se incomodar com a escuta através da membrana dos alto-falantes, algo que de fato possui uma característica própria e que, muito embora seja muito interessante também, é

algo muito diverso da escuta de um instrumento acústico e chega, por isso mesmo, a incomodar os músicos que estão muito habituados ao ambiente puramente acústico, ainda que esta realidade se faça cada vez mais presente e, conseqüentemente, aceita nos nossos dias.

Silvio Ferraz [SF]: Qual foi a peça que Berio desenvolve no IRCAM e que seria a primeira das que usariam *live electronics*?

FM: *Sequenza IX*, para clarinete, que acabou não fazendo uso de recursos eletroacústicos, pois Berio se desentendeu na época com Boulez e acabou saindo do IRCAM antes que levasse a cabo sua ideia original.

TG: O curioso é que, posteriormente, o uso de Berio desses recursos nem sempre apontou para obras necessariamente com eletrônica em tempo real, como é o caso, por exemplo, *Ofanìm*, para grande orquestra [para dois coros infantis, dois grupos instrumentais e voz feminina] e *live electronics*. Há casos em que passou a utilizar os recursos eletrônicos como meio de mobilização e equilíbrio dos meios instrumentais no espaço da performance, como em *Cronaca del Luogo*.

Rael Gimenes Toffolo [RT]: Queria fazer uma observação sobre este conceito de “obra datada”. Tenho um colega que é estudioso da história do rádio e que consegue reconhecer as épocas específicas de gravações de coisas que aconteciam no rádio somente pela sonoridade geral das gravações que analisa, decorrente das limitações técnicas de certa época. Talvez tivéssemos que buscar outro conceito no lugar de classificar as coisas como “datadas”, um conceito que refletisse o reconhecimento de uma dada limitação do sistema de gravação.

SF: Por que no caso de Bach ou Beethoven não falamos que suas obras sejam datadas, e por que falar que peças eletroacústicas dos anos 1950 o são? Uma explicação talvez resida na questão de que esta arte seja produto da era da reprodutibilidade técnica, que antes não existia. Um novo tipo de tecnologia pede outro tipo de comportamento, e talvez daí tenha surgido o conceito de “datado”. O que foi produzido há 50 anos não deveria estar tão velho assim. O que envelheceu foi o suporte no qual foi feito.

FM: Caímos na frase de Eimert, que insistia no caráter de oposição entre a música eletrônica e a música concreta. Efetivamente, quando nasceu a música eletrônica, ela surgiu como uma claríssima oposição à vertente concreta. Em um dos textos mais fundamentais de Eimert, ele afirma: não é uma de uma questão de *meios*, mas antes de uma questão de *ideias*. E desse

ponto de vista, essa frase, Silvio, não se sustenta. É a ideia mesmo que é datada! O que você está pensando agora, está pensando em 2013! Não tem como não ser diferente.

RT: Seria como a ideia de [Walter] Benjamin: a obra tem sua aura...

FM: Creio que a grande emancipação da linguagem ocorrerá quando não mais fizermos qualquer distinção entre uma sala escura e uma sala com uma lâmpada acesa. Não sei se estou sendo claro... A eletricidade nada mais é do que um passo a mais de transformação, ou seja, tudo o que fazemos eletroacusticamente, se não servir à ideia, não será nada. Os novos meios só são algo a mais porque expandem as ideias, assim como o piano expandiu o cravo. E eu não vejo diferença, não vejo realmente... Não tem nada diferente...

SF: Mas eu acho uma coisa: quando o Berio escreve uma nova obra, ele tem estratificados atrás dele quinhentos anos de música escrita. E dependendo do instrumento para qual escreve, defronta-se com mais duzentos, duzentos e cinquenta, trezentos anos daquele instrumento. Esta estratificação se dá de diversas maneiras. Mas quando falamos de Beethoven e mesmo da música concreta de Pierre Schaeffer, não há o mesmo rastro atrás. Por vezes, deparamo-nos com lances inaugurais nos quais não há história com a qual se possa dialogar. Berio, por exemplo, vai tentar enfrentar uma coisa assim em *Naturale*. Com qual tradição dialoga? Com a tradição que está gravada.

FM: Mas, assim como isto é verdadeiro, tanto é verdadeiro fazer música eletroacústica dialogando com o que existe antes de ela sequer existir, como faz o próprio Berio em *Visage* com a história da linguagem verbal, quanto fazer uma peça instrumental que não dialoga absolutamente com nada anterior a ela, como o faz Cage.

TG: Só para fazer um pequeno comentário a esta questão do “datado” e sobre a atualização de obras eletroacústicas, ocorrem-me agora dois casos: um deles é a reconstrução, concluída em 2007, de *Stria* de John Chowning a partir de resquícios esparsos do material original – a peça é de 1977 –, ou seja, através de uma tecnologia que se desenvolveu durante esses últimos 30 anos. O outro exemplo é o de Barry Truax, que veio a São Paulo em 2011 e que me chamou a atenção pelo nível de detalhes com que anota todos os procedimentos de realização das suas peças, visando a uma possível reconstrução futura a partir dos processos utilizados, e não dos sons.

SF: Como é que foi Berio com relação à anotação dos processos de trabalho em estúdio?

FM: Berio era muito pragmático; pegava a caneta e ia fazendo. Maderna também. Acho que tem pouquíssima coisa nesse sentido.

TG: O que se diz é que nos anos 1950 eles dependiam muito do trabalho de colaboração do técnico; um monte de botão que eles tinham que ficar girando, manipulando...

FM: ...eles fumavam dentro do estúdio, vocês viram! [risos] Nosso próximo concerto se aproxima. Agradeço mais uma vez a presença de todos.

Referências bibliográficas

- BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Realizada por Rossana Dalmonte. Tradução de Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. Civilização Brasileira, 1981.
- _____. Poesia e Música: uma experiência. In: MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica: História e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 2009 [1996. O texto de Berio foi traduzido da publicação em *Incontri Musicali – Quaderni Internazionali di Musica Contemporanea*, n.3, Milão, ed. Suvini Zerboni, ago. 1959, p.98-110].
- _____. Prospettive nella Musica: Ricerche ed Attività dello Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano. *Elettronica*, anno XLVII, n.2/3, dez. 1998. [Republicação da edição de 1956.]
- _____. *Remembering the Future*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press, 2006.
- _____. *Scritti sulla musica* (editado por Angela Ida De Benedictis). Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 2013.
- _____. *Two Interviews: with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. New York: Marion Boyars Publishers, 1985 [1981].
- CREMASCHI, Andrea; GIOMI, Francesco. “Parrrole”: Berio’s words on music technology. *Computer Music Journal*, v.28, n.1, Spring 2004, p.26-36.
- CROSS, Lowell. Electronic Music: 1948-1953. *Perspectives of New Music*, v.7, n.1, 1968, p.32-65.
- DE BENEDICTIS, Angela Ida. A meeting of music and the new possibilities of technology. The beginnings of the Studio di Fonologia Musicale di Milano della RAI. In: NOVATI, Maria Maddalena; DACK, John (org.). *The Studio di Fonologia: A Musical Journey 1954-1983*. Milão: Universal Music MGB Publications, 2012.
- DELIÈGE, Célestin. *Cinquante ans de Modernité Musicale: de Darmstadt à l’IRCAM*. Sprimont (Belgique): Mardaga, 2003.

- GIOMI, Francesco; MEACCI, Damiano; SCHWOON, Kilian. Live Electronics in Luciano Berio's music. *Computer Music Journal*, v.27, n.2, 2003, p.30-46.
- GLUCK, Robert. The Columbia-Princeton Electronic Music Center: Educating International Composers. *Computer Music Journal*, v.31, n.2, 2007, p.20-38.
- MANNING, Peter. The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music. *Leonardo Music Journal*, v.13, 2003, p.5-10.
- MATTIS, Olivia. Varèse's multimedia conception of "Déserts". *The Musical Quarterly*, v.76, n.4, 1992, p.557-583.
- MENEZES, Flo. *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- _____. *Música Eletroacústica: História e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 2009 [1996].
- RIZZARDI, Veniero; DE BENEDICTIS, Angela Ida. A conversation with Luciano Berio. In. *Nuova musica alla radio. Esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954-1959*. Roma: Cidim, 2000, p.160-174.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

Base de Documentação sobre a Música Contemporânea do IRCAM (Institut de Recherche Acoustique Musique): <http://brahms.ircam.fr>.

Centro Studi Luciano Berio: <http://www.lucianoberio.org>.

Centro Tempo Reale: www.temporeale.it.

Elettronica e Telecomunicazioni. Revista elaborada pela RAI. Ano XLVII, Número 2/3, Dezembro 1998 (republicação da edição de 1956 sobre a inauguração do *Studio di Fonologia Musicale*).

Lo Studio di Fonologia Musicale di Milano. Radio Televisione Italiana (RAI). Material audiovisual. CD-ROM editado por Maria Maddalena Novati. Roma: ERI-Rai, 2002.