

O estilo musical de
Eduardo Bértola em
Lucípherez e outras
obras: elementos
históricos,
psicológicos e
analíticos

Fausto Borém

Eduardo Bértola's
musical style in
Lucípherez and other
works: historical,
psychological and
analytical elements

Resumo

Estudo estilístico sobre a música de Eduardo Bértola (1939-1996), compositor argentino radicado no Brasil, a partir de elementos históricos, psicológicos e analíticos. Estabelece uma associação entre Bértola (*Signals, La Visión de los Vencidos, Cantos a Ho, Lucípherez, Grandes Trópicos*) e seu modelo Edgar Varèse (*Octandre, Hyperprism, Déserts, Offrandes*). Apresenta uma análise aprofundada da obra *Lucípherez* (1994) para contrabaixo solo (análise motivica, análise formal e análise de Conjunto de Classe de Notas de Allen Forte) com vistas à sua interpretação. Inclui uma lista de obras de Eduardo Bértola. Este artigo resulta do projeto de pesquisa “*Pérolas*” e “*Pepinos*” do *Contrabaixo*, apoiado pelo CNPq.

Palavras-chave: Eduardo Bértola; Edgar Varèse; música brasileira; análise e *performance* musical; *Lucípherez*; contrabaixo

Abstract

Stylistic study on Argentinian composer Eduardo Bértola (1939-1996), who lived in Brazil in the latter part of his career, through historical, psychological and analytical elements. It establishes an association between Bértola (*Signals, La Visión de los Vencidos, Cantos a Ho, Lucípherez, Grandes Trópicos*) and his model Edgar Varèse (*Octandre, Hyperprism, Déserts, Offrandes*). It includes an in-depth analysis (motivic, formal and pitch class set) of *Lucípherez* (1994), a work for unaccompanied double bass from his late period, aiming at its interpretation. It also includes a list of works by Eduardo Bértola. This article results from research developed in the project “*Pearls*” and “*Hot Potatoes*” of the *Double Bass*, sponsored by Brazilian agency CNPq.

Keywords: Eduardo Bértola; Edgar Varèse; Brazilian music; music analysis and performance; *Lucípherez*; double bass

Comentários iniciais

[...] Lucípherez, o mais forte e belo dos anjos que se rebelaram contra "deus". É ele quem, desobedecendo a ordem estabelecida, confere aos homens conhecimento e espírito de luta, retirando-os assim da inércia e obscurantismo para atingir o mais alto grau de liberdade e criatividade.

Eduardo Bértola (*Lucípherez*, 1994)

Eduardo Bértola (1939-1996) insistiu para que eu datilografasse a palavra Deus em letras minúsculas quando preparava sua epígrafe de *Lucípherez*, obra para contrabaixo sem acompanhamento que escreveu para ser estreada no *Festival International de Contrebasse d'Avignon*, realizado na França, em agosto de 1994. Sugeriria ele assim, nesse ato de rebeldia, um nível de semelhança, e não de hierarquia, entre seu personagem – comumente associado ao Diabo – e o Deus Todo-Poderoso?

Embora não seja explicitamente descritiva, a música de Bértola se caracteriza quase sempre pela existência de um forte conteúdo programático, engajado em posicionamentos estéticos, filosóficos e políticos bem definidos, o que, mais adiante nesta análise, contribuirá para a nomeação dos motivos musicais a serem encontrados em *Lucípherez*. Mais de uma vez, como em *Anjos Xifópagos* (para duas flautas), em *Las Doradas Manzanas del Sol* (para piano solo) ou em *La Visión de los Vencidos* (para quatro flautas, contrabaixo e percussão), ele incluiu excertos literários como epígrafes das partituras, sugerindo os contextos emocionais que o inspiraram nessas composições.¹ É em *Lucípherez*, entretanto, a primeira (e única) vez em que Bértola revela o mundo afetivo de sua música com suas próprias palavras (também em francês e inglês na edição da MusiMed). Já tendo experimentado, no contrabaixo, uma versão bem próxima da que seria publicada,² perguntei ao compositor de onde ele tirara a idéia para aquela obra. “Lucípherez?...”, me respondeu,

[...] é você, quando não obedece ao estereótipo que acompanha o seu instrumento
[...] quando me mostra uma nova maneira de escrever para o contrabaixo, quando me traz o novo, uma nova perspectiva de compor.

Fui eu quem o motivou e insistiu para que escrevesse *Lucípherez*, com o objetivo de diminuir a carência desse tipo de repertório no Brasil,³ mas o espírito “luciferiano”, que o compositor encarnava, transcende essa motivação e diz respeito a um contexto muito mais amplo, como era comum à sua maneira de pensar. Como observam Freire e Rodrigues Jr. (1999, p. 2), Bértola defendia posições claras, senão “militante”, a favor de “[...] uma estética própria da América Latina [...] uma visão crítica da ‘metrópole’”.

Ao contrário da concepção vigente em que Lúcifer, o anjo mais luminoso e preferido por Deus, cai em desgraça por tentar usurpar o seu lugar, a leitura de Bértola desse mito bíblico difere por ver, na desobediência, um ato revolucionário contra a inércia, “o espírito de luta” pela “liberdade”, a busca pelo “conhecimento” e “criatividade”. Para Bértola, o espírito irrequieto de *Lucípherez* estava incrustado na alma exemplar daqueles que não sucumbiram a sistemas opressores, como o estrategista e poeta vietnamita Ho Chi Minh (a quem dedicou o septeto *Cantos a Ho*, obra que revela uma grande afinidade temática com *Lucípherez*, como veremos adiante), como os reconceituadores da matéria sonora Edgar Varèse (1883-1965) e Pierre Schaeffer (1910-1995), ou como ele

próprio quando, na sua última e ainda inédita obra *Grandes Trópicos*, para orquestra sinfônica, se opõe ao marco da antropologia brasileira *Tristes Trópicos*, do filósofo e antropólogo Claude Lévi-Strauss. O espírito de *Luciphèrez* estava impregnado na sua decisão de abandonar a relativamente segura profissão de professor universitário, "desobedecendo a ordem estabelecida", como diz na sua epígrafe, para dedicar-se inteiramente à incerta, nada promissora, mas "livre e criativa" carreira de compositor de música contemporânea latino-americana. Bértola manteve-se fiel às suas convicções, ainda que isso possa ter abreviado sua vida.

Bértola e seu modelo Edgar Varèse

Em nenhum momento durante o processo de composição de *Luciphèrez*, Bértola mencionou a mim os nomes de Varèse ou Schaeffer. Mas a compreensão do estilo do nosso compositor, não só em *Luciphèrez* como no conjunto geral de sua obra (para uma lista das obras de Bértola, veja o Anexo 2 ao final do artigo), passa pela identificação de pontos de contato com a estética musical destes "Lucíferes libertadores". Essa associação é especialmente importante no caso de Varèse, "um dos primeiros exploradores [sistemáticos] da cor na música" (Wold et al., 1967) que, "desobedecendo a ordem estabelecida", rompeu com conceitos técnico-estéticos tradicionais e deu autonomia aos sons percussivos, aos registros extremos e a timbres alternativos.

Paraskevaídís (2002) revela o impacto de Varèse sobre compositores e intelectuais sul-americanos, destacando Bértola entre a geração mais recente dos argentinos:

En los inicios de la década de 1960, tres compositores argentinos – Eduardo Bértola, Mariano Etkin y Graciela Paraskevaídís – descubrieron el prodigioso mundo varesiano y sus desafíos creativos. Cada uno de ellos los incorporó y elaboró a su manera, sin que, obviamente, Varèse llegara a saberlo.

Na sua formação musical, fortemente fincada na França, Bértola pôde estudar com Schaeffer, idealizador e líder do grupo da *musique concrète*. Se seu mestre foi diretor do estúdio da *Radiodiffusion Française de Paris* e organizador

de seu laboratório de música eletroacústica pouco antes da II Guerra Mundial (Griffiths, 1987, p. 146-147), Bértola, por sua vez, foi diretor do CPMC – Centro de Pesquisa em Música Contemporânea da UFMG e, aí, responsável pela criação do Laboratório de Composição com Meios Eletroacústicos. Ele mesmo é quem diz sobre como a sua experiência com a música concreta influenciou na sua escrita instrumental: “além de aprender muito sobre montagem [...] superposição [...] A gente cortava fita [magnética] [...] sem a experiência eletroacústica, eu não teria o preparo auditivo para enfrentar a composição para instrumentos” (Bragança, 1994, p. 83).

Certamente, foi via Schaeffer que Bértola percebeu Edgar Varèse como um forte referencial estético, durante seu período de estudos na França. O impacto causado por Varèse na Europa, mesmo já morando nos Estados Unidos, foi grande, especialmente entre vanguardistas, como aqueles do grupo de Schaeffer:

A geração de compositores jovens europeus que estavam experimentando com música gravada em fita magnética subitamente se deslumbrou com aquele [Varèse] cujas obras tinham sido anunciadoras das suas. (Machlis; Forney, 1990, p. 517, tradução minha).

Em 1958, já com 75 anos, Varèse compôs a fita magnética *Poème Électronique* para apresentar, em colaboração com o revolucionário arquiteto Le Corbusier, a histórica performance no Pavilhão Philips da Feira Internacional de Bruxelas. Coincidentemente, na mesma época, o jovem aluno de graduação Bértola transferia-se do curso de arquitetura para o curso de música na *Universidad Nacional* da Argentina. Mas ele não abandonaria seu gosto pelas ciências exatas, geometria e formas arquitetônicas, cultivado mais tarde no ambiente intensamente artístico e científico de Paris. O paralelo entre esses dois compositores também se estende à inspiração na escolha de títulos de caráter urbano e cientificista: se Varèse compôs o *Etude pour Espace*, *Density 21.5*, *Ionisation* ou *Hyperprism*, Bértola compôs *Tráfego*, *Signals*, *Hertz* ou *Mecânica*. Alguns compositores da geração pós-Varèse, como Bértola, por meio da popularização e facilitação dos recursos eletroacústico-computacionais, atingiram o que Varèse chamava de “a liberação do som [...] o direito de fazer música com qualquer e todo som” (Kamien, 1992, p. 531), o que, novamente, aproxima o nosso compositor do anjo rebelde idealizado na sua obra *Lucípherez*.

Numa palestra proferida em Santa Fe, Novo México, EUA, em 1936, Varèse falaria sobre a importância do timbre e da intensidade na forma da sua música:

[...] A diferenciação de várias massas e planos, bem como estas irradiações de som poderiam se tornar mais distintas para o ouvinte por meio de certos arranjos acústicos. Mais do que isto, estes arranjos acústicos permitiriam a delimitação do que eu chamo de "Zonas de Intensidade". Estas zonas seriam diferenciadas por diversos timbres – ou cores – e diferentes intensidades [...] o papel da cor musical ou timbre mudaria completamente do papel de incidental, sensual, pitoresca ou anedótica; se tornaria um agente de delineamento como as diferentes cores de um mapa separando diferentes áreas, como parte integral da forma. (Nielsen, 1992, p. i, tradução minha).

Numa outra palestra, em Princeton, EUA, em 1959, Varèse faria uma analogia para falar da forma no seu processo composicional:

O ritmo é muito freqüentemente confundido com métrica [...] Forma é um resultado – o resultado de um processo [...] [de] conceber a forma musical como uma resultante [...] eu me espantei com o que me pareceu uma analogia entre a formação de minhas composições e o fenômeno da cristalização. Deixe-me citar a descrição cristalográfica dada por Nathaniel Arber, professor de mineralogia da Columbia University: "O cristal é caracterizado por ambas uma forma externa definida e uma forma interna definida. A estrutura interna é baseada na unidade do cristal que é o menor grupo de átomos que apresenta a ordem e a composição da substância. A extensão desta unidade no espaço forma um cristal único. Mas, a despeito da relativamente limitada variedade de estruturas internas, as formas externas dos cristais são ilimitadas... a forma do cristal é uma resultante ao invés de um atributo básico" [...] [Varèse, de novo] Assim, acredito, isto dá uma idéia melhor do que qualquer explicação que eu desse, sobre a maneira como minhas obras se formam. (Nielsen, 1992, p. i, tradução minha).

Como as "Zonas de Intensidade" ou as "unidades do cristal" de Varèse, as facetas da música de Bértola também "expandem-se e dividem-se em formas ou grupos de som que mudam constantemente sua forma, direção e velocidade, atraídos ou repelidos por forças diversas" (Nielsen, 1992, p. i, tradução minha). Como veremos adiante, a simplicidade e a economia temática é uma das características do nosso compositor, o que o permite, através de operações de adição, subtração, justaposição e hibridismo, construir atmosferas as mais diversas – do sutil ao dramático – sem nunca recorrer a efeitos desnecessários ou clichês.

Se em *A História do Soldado* (1918) Stravinsky liberou o contrabaixo do violoncelo enquanto instrumento de câmara, Varèse, em *Octandre*, o emancipa mais ainda, escolhendo-o como único representante das cordas em meio a um

conjunto de sopros. Sua orquestração não passou despercebida daqueles compositores interessados nas direções tomadas pela música pós-romântica.

A importância de *Octandre* (1924) na música de Bértola não deve ser subestimada, e parece o ter influenciado, em diversos níveis, na composição de *La Visión de los Vencidos* (1978) para quatro flautas, contrabaixo e percussão. Além da inclusão do contrabaixo, representando as cordas junto aos sopros, percebe-se, entre essas duas obras, grande afinidade na escolha e manipulação de alturas, rítmica e efeitos sonoros. Ambas, *Octandre* e *La Visión de los Vencidos*, dão destaque ao mesmo Conjunto de Classe de Notas (termo abreviado daqui em diante como *cn*) cromático, o *cn* 1-4 (0, 1, 2, 3), ou seja, um conjunto restrito a quatro semitons adjacentes. No início de *Octandre*, temos o conjunto Ré#, Mi, Fá, Fá# (*cn* 1-4) no oboé (c.1-3, veja Exemplo 1). No início de *La Visión de los Vencidos*, temos o conjunto Mi, Fá, Fá#, Sol (*cn* 1-4) no contrabaixo (c.1-16, veja Exemplo 1) e, logo em seguida, Mi, Ré#, Ré, Dó# (*cn* 1-4) nas flautas (c.12-21). A especialização de conjuntos de notas compactos, outra característica marcante na música de Varèse, ocorre com frequência na música de Bértola, o que pode ser apreciado nessas duas obras, também no Exemplo 1.

Exemplo 1. Comparação entre os estilos de Varèse e Bértola: ocorrência do *cn* 1-4 (0, 1, 2, 3) nos inícios de *Octandre* e de *La Visión de los Vencidos*; espacialização de intervalos em *Octandre* e em *Luciphèze*

Octandre, Mov.I (Varèse)

cn 1-4 (Ré#, Mi, Fá, Fá#)

Espacialização de intervalos cromáticos

oboé

flauta

c.1

c.24

mp

mf

ff

f

ff

f

ff

fff

La Visión de los Vencidos (Bértola)

cn 1-4 (Mi, Fá, Fá#, Sol)

contrabaixo

c.1

f *sempre*

etc.

Luciphèze (Bértola)

Espacialização de intervalos cromáticos

contrabaixo

c.68

mf

etc.

The image displays three musical excerpts. The first, from *Octandre, Mov.I (Varèse)*, shows two staves: oboé (c.1) and flauta (c.24). The oboé staff features a chromatic sequence of four notes (Ré#, Mi, Fá, Fá#) marked with a bracket and labeled 'cn 1-4'. The flauta staff shows a more complex chromatic sequence. The second excerpt, from *La Visión de los Vencidos (Bértola)*, shows a single staff for contrabaixo (c.1) with a chromatic sequence of four notes (Mi, Fá, Fá#, Sol) marked with a bracket and labeled 'cn 1-4'. The third excerpt, from *Luciphèze (Bértola)*, shows a single staff for contrabaixo (c.68) with a chromatic sequence of four notes marked with a bracket and labeled 'cn 1-4'. All excerpts include dynamic markings and articulation symbols.

Bastante característico, no estilo dos dois compositores, é também o procedimento em que eles fixam uma determinada altura ou um determinado intervalo melódico, voltando a atenção para o ritmo, o timbre, a articulação ou a dinâmica (Exemplo 2; *Hyperprism*, *Octandre*, *Déserts*, de Varèse, e *Signals* – versão de 1969,⁴ *Luciphèrez* e *Cantos a Ho*, de Bértola).⁵ Esse procedimento, que “parece sugerir uma interpretação [de notação] proporcional” (Freire; Rodrigues Jr., 1999, p. 3) e que “manifesta a necessidade de estatismo, da permanência de um som como modo de fazer ouvir o som” (Ferraz, 2002, p. 16) é realizado a partir de um súbito apressamento do ritmo – com a recorrência de figuras como fusas ou quintinas – seguidas de pausa ou síncope, o que resulta em uma rítmica irregular de caráter “aleatório” ou “improvisatório”.

Exemplo 2. Sugestão de rítmica “aleatória” em Varèse (*Hyperprism*, *Octandre* e *Déserts*) e em Bértola (*Signals*, *Luciphèrez* e *Cantos a Ho*), por meio da fixação de alturas e apressamento do ritmo (fusas ou quintinas), seguido de pausa ou síncope (veja também nota 5, no final do artigo).

Hyperprism (Varèse)



Octandre, Mov. III (Varèse)



Déserts (Varèse)



Signals (Bértola)



Luciphèrez (Bértola)



Cantos a Ho (Bértola)



Em outro exemplo da fixação de alturas específicas, Varèse antecipa certas manipulações sonoras que viriam a se tornar comuns na música eletroacústica, como corte e inversão de fita magnética, *loop*, eliminação de ataques e aceleração da velocidade de reprodução no gravador. Algumas dessas referências aparecem de maneiras diversas em *Octandre*, traduzidas como efeitos de crescendos radicais em curtos espaços de tempo, seja 1) sem o apoio no tempo forte seguinte (Mov.I, c.15, *tutti* exceto oboé e trompa) ou 2) interrompidos por cesuras (Mov.III, c.33-38, *tutti*, exceto trompa e trompete), ou ainda, 3) que surgem após um *sforzando* seguido de *piano* súbito (Mov.I, c.19, veja Exemplo 3). Reminiscências desses efeitos de intensidade sonora bruscos, que Ferraz (2002, p. 18) apropriadamente descreve como “inversão do envelope dinâmico”, podem ser apreciados também na música de Bértola, tanto em *La Visión de los Vencidos* (c.47), quanto em *Cantos a Ho* (c.77), também no Exemplo 3 (veja outra utilização desse efeito em *Lucípherez* no Exemplo 8, mais à frente).

Exemplo 3. Efeito de *crescendos* “eletroacústicos” em Varèse (Mov.I de *Octandre*) e em Bértola (*La Visión de los Vencidos*; *Cantos a Ho*)

Octandre, Mov.I (Varèse)
trompete + trombone + contrabaixo

c. 19

La Visión de los Vencidos (Bértola)
contrabaixo + flauta 4

c. 47

Cantos a Ho (Bértola)

c. 77

A fixação de alturas específicas pode tornar-se motívica, como o que chamo de *Motivo do Espírito de Luta* em *Lucípherez* (veja Exemplo 9, mais à frente) e que tem grande semelhança com o motivo com que Varèse introduz para criar uma sensação de impulso em *Déserts* (c.49): uma quintina de semicolcheias

em *fff* no trombone seguida de pausa no tempo seguinte.

Além da fixação de determinadas alturas, é comum também a fixação temática de intervalos, tanto na escrita de Varèse (*Octandre*, c.22 e 30 do Mov.II) quanto na de Bértola (*Cantos a Ho*, c.19 e 136), como pode ser apreciado no Exemplo 4.

Exemplo 4. Fixação temática de intervalos no contrabaixo em Varèse (*Octandre*) e em Bértola (*Cantos a Ho*)

Octandre, Mov. II (Varèse) *Cantos a Ho (Bértola)*

contrabaixo *contrabaixo pizz.*

c.22 c.19

mp *sf* *p* *p* *mf* *ff*

Octandre, Mov. II (Varèse) *Cantos a Ho (Bértola)*

contrabaixo *contrabaixo pizz.*

c.30 c.136

p *sf* *mp* *f* *ff* *pp* *ff* *ff*

De forma semelhante, intervalos de 2^{as} são fixados no que chamo de *Motivo do Trinado Lento* (Exemplo 5), utilizado tematicamente por Bértola em obras como *Cantos a Ho* (c.48, 73, 110) ou *Grandes Trópicos* (c.1, 211, 223), lembrando também trechos de obras de Varèse, como *Déserts* (c.285).

Exemplo 5. Motivo do Trinado Lento em Varèse (*Déserts*) e em Bértola (*Cantos a Ho*; *Grandes Trópicos*)

Déserts (Varèse)

c.284 $\text{♩} = 80$ Clarone

mf *pp* *mf* *pp*

Cantos a Ho (Bértola)

c.48 $\text{♩} = 72$ Clarineta

mf *mf*

Grandes Trópicos (Bértola)

c.211 $\text{♩} = 66$ Fagote 1 + Trompa 1

f Fagote 2 + Trompa 2

Bértola não era de falar muito sobre si ou sua obra. Mas, apesar de sua "constante negação à auto-promoção" (Freire; Rodrigues Jr., 1999, p.1), ele fazia questão de expressar suas preferências e opiniões. Só agora, nesse processo analítico, esse aspecto assume um significado mais global para mim, reforçando sua grande afinidade com a estética de Varèse. Numa de minhas visitas à sua casa, me deu de presente uma reprodução de uma das célebres telas cubistas de Picasso, um violino de matizes sombrios (sépias, marrons e cinzas), tons aos quais não pude deixar de associar a saúde abalada e período depressivo pelo qual passava o compositor. Hoje, entretanto, percebo naquela preferência algo mais além daquelas cores. Havia também sua identificação com a estética de um movimento das artes que, de alguma forma, transparecia na sua música. Analisando a música de Varèse, Machlis e Forney abrem nossos olhos ao fato de que ela "[...] se abre em padrões geométricos baseados na oposição de planos e volumes de som – padrões que, na sua abstração, são os correspondentes sonoros das formas da pintura cubista" (Machlis; Forney, 1990, p.517, tradução minha).

A estética cubista, com sua angulosidade e diversas faces de um mesmo objeto parecem ter um paralelo em Bértola, no emparelhamento de instrumentos criando planos sonoros distintos, o que é evidenciado na série de duos para instrumentos iguais ou semelhantes (flautas, violoncelos, fagotes, pianos, clarinetas e violino-viola). Nas obras de maior envergadura instrumental (*Cantos a Ho*, *Rituais do Imaginário*, *Grandes Trópicos*, etc.), esse efeito é reforçado pela homofonia ou, às vezes, heterofonia⁶ dos pares de timbres instrumentais semelhantes. Bértola utiliza desse recurso mesmo em *Lucípherez* (c.57, veja Exemplo 6 mais à frente), onde o contrabaixo sozinho toca longas seqüências de bicordes de 2^{as} maiores e menores, criando um efeito que, em v, Ferraz (2002, p.16) descreveu como sendo capaz de "realçar batimentos [...] a sensação textural [...] [e] ainda uma projeção de resultantes bastante difusa".

Além da "monocromia cubista" freqüente nesses planos sonoros, podemos ainda associar as linhas diagonais entrecortadas e contundentes da pintura de Cézanne e Picasso com o contraste brusco de registros que ocorre tanto em Varèse – como na *Canção do Céu* (Mov.I) de *Offrandes* (harpa nos c.15, 22 e 46), em *Déserts* (piano nos c.37, 101, 157 e 270) ou em *Octandre* (flauta nos c.10 e 24) – quanto em Bértola – como nos *Cantos a Ho* (violino nos c.63 e 165) ou no contrabaixo de *Lucípherez* (c.43 e 68).

Uma análise de *Lucípherez*

Dirigindo-se aos seus alunos sobre a função da análise musical, Joel Lester (1989, p.xi) chama a atenção para que eles "escutem os efeitos da análise na música estudada", o que vale dizer que qualquer análise deveria, em última instância, ser direcionada para uma percepção global da matéria sonora – como se toca e como se escuta – e não apenas para o que se vê na partitura. Em busca de uma análise que, eventualmente, auxilie o intérprete e o ouvinte, me sinto à vontade para combinar uma abordagem motivica e de natureza matemática (a Teoria de Conjunto de Classe de Notas, de Allen Forte) com uma percepção do conteúdo psicológico da obra, revelado seja pela leitura técnico-interpretativa da partitura, seja pelo meu conhecimento pessoal da trajetória do compositor antes e durante o processo composicional, onde o compositor "deixa claro [que] o substrato cultural que o motiva a compor" também diz respeito a seus "princípios existenciais" (Freire; Rodrigues Jr., 1999, p.2).

Aspectos da métrica, rítmica e timbre em *Lucípherez*

Em relação à métrica, o discurso musical em *Lucípherez* é aparentemente complexo, tendo em vista a grande variedade de tipos de compasso: 2/4, 3/4, 5/4, 6/4, 7/4, 8/4 e 9/4. Mas, ao contrário, não há grandes contrastes na utilização de figuras rítmicas, refletindo, no resultado sonoro, uma simplicidade na apresentação e transformações temáticas.

Como dito anteriormente por Varèse, "a extensão desta[s] unidade[s] no espaço forma um cristal único". De fato, o fraseado, antes de se ater a regularidades ou simetrias da forma, é muitas vezes prolongado ou abreviado por demandas locais, com a ampliação ou encurtamento de motivos. Por exemplo, a mudança da métrica 5/4 em 6/4, no c.31, ocorreu durante o processo de experimentação da obra para acomodar, simultaneamente, a característica de reverberação da corda solta Lá do contrabaixo e a necessidade do intérprete de mais tempo para a troca *arco* - *pizz* - *arco* (Borém, 1998, p.54).

Recorrentes pausas de colcheia aparecem em *Lucípherez* não para valorizar a interrupção de idéias, mas com o elemento básico de respiração para a arti-

culação de frases. Isso facilitou a idéia do compositor de sugerir uma "escrita camerística" para um único instrumento que, sozinho, se comporta como se fosse vários, o que acontece de duas maneiras. Primeiro, pela justaposição de materiais temáticos em registros contrastantes. Segundo, por meio do que Varèse chamou de "Zonas de Intensidade [...] diferenciadas por diversos timbres – ou cores" (Nielsen, 1992, p.i, tradução minha), no caso, a emulação da clarineta (c.32), de flautas emparelhadas (c.57), do sintetizador (c.68) e de tímpanos (c.107), como mostrado no Exemplo 6. É o próprio Bértola quem fala sobre a combinação de uma simplicidade rítmica e uma complexidade tímbrica no seu estilo: "Minhas peças não são complicadas, minhas peças são complexas do ponto de vista das sonoridades." (Bragança, 1994, p.82).

Exemplo 6. "Escrita camerística" por meio das "zonas de timbre" e zonas de registro varesianas: sugestão de timbres de clarineta, flautas, sintetizador e tímpanos no contrabaixo.

"Clarineta" no contrabaixo



"Flautas" no contrabaixo



"Sintetizador" no contrabaixo



"Tímpanos" no contrabaixo



A única figura rítmica em *Luciphèze* que poderia sugerir alguma complexidade é a quintina de quatro semicolcheias que termina com uma pausa de semicolcheia, à qual denomino de *Motivo do Espírito de Luta* (veja Exemplo 9, mais à frente), porque transmite ao ouvinte a sensação de iniciativa, impulsividade

e ansiedade, e cuja tensão é ampliada pela surpresa da pausa no tempo seguinte. Bértola lança mão deste ritmo varesiano também em *Cantos a Ho* (contrabaixo no c.139 e violino nos c.142 e 158).

Aspectos intervalares em *Lucípherez*

Embora seja uma obra principalmente melódica, a recorrência dos intervalos estruturais em *Lucípherez* (2^{as}, 4^{as} justas, 5^{as} justas, trítonos e 7^{as}) também se apresenta harmonicamente graças à utilização virtuosística de cordas duplas, que geram os seguintes bicordes:

Seção I: 2^a maior e 4^a justa

Seção II: trítono, 4^a justa, 5^a justa e 7^a maior

Seção III: 2^a maior e 2^a menor, 5^a justa no grave

Seção IV: não há bicordes

Seção V + Coda: 2^a maior, trítono e 4^a justa.

A segmentação de *Lucípherez* em uma análise segundo a Teoria de Conjunto de Classe de Notas (Forte, 1972) não é problemática em virtude de sua predominante linearidade e clara demarcação do fraseado e seções formais, por meio de pausas (de colcheias e semínimas), mudanças de andamento e de registro (para uma lista de todos os *cn* da obra, veja o Anexo 1 ao final do artigo). Além disso, a escrita linear (ou não-harmônica) de Bértola para instrumentos solistas parece aproximar-se muito da sua escrita orquestral e de câmara quanto ao conteúdo intervalar, ou seja, a recorrência melódica de intervalos tende a refletir a recorrência vertical de intervalos e vice-versa (Borém, 1998, p.62).

A maioria dos *cn* em *Lucípherez* são semicromáticos, ou seja, formados por um fragmento cromático (muito idiomático na escrita para o contrabaixo) ao qual é adicionado um intervalo de 2^a maior ou 3^a menor, característica que é compartilhada pelos Conjuntos Nexus de cada seção (veja o Anexo 1 ao final do artigo).

Historicamente, há na música uma associação do cromatismo com o caráter diabólico.⁷ Em *Lucípherez*, há uma característica revelada pela análise do con-

teúdo intervalar, mesmo em segmentos com mais de nove elementos (não considerados pela teoria de Allen Forte). Ocorre uma tendência de saturação cromática próxima ao final de cada seção, o que também coincide com os clímaxes de intensidade da obra, com bicordes de trítonos em *ff* nos c.36 e c.105-106.

Fazendo um paralelo ao princípio de adição/subtração/justaposição de motivos, que é fundamental no processo de construção da forma de *Lucípherez*, está a adição e subtração de elementos nos *cn* dos complexos K e Kh, o que poderia dificultar a escolha do Conjunto Nexus para cada seção e do Conjunto Nexus para a obra como um todo. Mas a escolha do *cn* 5-4 como o *cn* Nexus de *Lucípherez* não deixa dúvidas, por apresentar o maior número de relações K e Kh com os demais *cn* das Seções I e IV, apresentando ainda relações K com os *cn* da *Seção II*.

Significativamente, o Conjunto Nexus primário (*cn* 5-4) e o Conjunto Nexus secundário (*cn* 5-7) de *Lucípherez* ocorrem sempre dentro do *Motivo da Busca (A)* da *Área Temática da Curiosidade* (Exemplo 8 mais à frente), com o mostra o quadro abaixo (Exemplo 7):

Exemplo 7. Ocorrência literal dos Conjuntos Nexus Primário (*cn* 5-4) e Nexus Secundário (*cn* 5-7) nos motivos da *Área Temática da Curiosidade* (Busca, Pergunta e Determinação) em *Lucípherez*

<i>Lucípherez</i>	Seção I	Seção II	Seção III	Seção IV	Seção V + Coda
Nexus Primário <i>cn</i> 5-4	c.24-26	c.43	–	c.69 e c.77	–
Nexus Secundário <i>cn</i> 5-7	c.22-23	–	–	c.68 e c.76	–

Aspectos psicológicos, motivicos e formais em *Lucípherez*

A grande familiaridade e envolvimento dos intérpretes brasileiros com a música de Bértola eram uma constante na vida do compositor e decorriam especialmente de sua confiança na relação compositor-*performer*.

[...] fui burilando, experimentando com instrumentistas brasileiros... eles têm a maior disposição que eu já vi nos países por onde passei. O instrumentista brasileiro... está sempre disposto a uma experiência, a um ensaio, a uma visão nova da música. (Bragança, 1994, p.82).

Bértola, que dedicou a maioria de suas obras a intérpretes, tinha o costume

de trabalhar com eles durante o processo composicional das peças e “também após a estréia das mesmas, em caso de revisões” (Freire; Rodrigues Jr., 1999, p. 7).

A nomeação de elementos da estrutura musical no possível mundo afetivo ou psicológico de *Lucípherez*, que é apresentada a seguir, reflete uma percepção pessoal e arbitrária. Também não significa que a primeira utilização desses motivos por Bértola tenha ocorrido nessa obra. Acima de tudo, essa análise tem como objetivo subsidiar o intérprete. De fato, essa abordagem tem sido fundamental nas minhas interpretações da obra, pois antecipa e facilita a realização dos contrastes e mudanças de caráter que, se não estão explícitos na partitura, foram observados e demandados pelo compositor durante o período de experimentação composicional e ensaios.

Nessa análise, identifico sete motivos associados a facetas que aflorariam na personalidade do anjo *Lucípherez*: *Busca* (A), *Pergunta* (B), *Determinação* (C), *Espírito de Luta* (D), *Decisão* (E), *Introspecção* (F) e *Rebeldia* (G), respectivamente. Os três primeiros motivos (*Busca*, *Pergunta* e *Determinação*) podem ser agrupados em uma área temática predominante, que chamo de *Curiosidade* (Exemplo 8, abaixo), e que representa a característica fundamental que move *Lucípherez* na transgressão da “ordem estabelecida” e busca de seu caminho pela “liberdade” e “criatividade”.

Constituído apenas por mínimas, semínimas e colcheias (em dinâmicas *mf*, *f* ou *ff*), a *Área Temática da Curiosidade* e seus três motivos (Exemplo 8) é a área que apresenta maior diversidade rítmica na obra (a simplicidade rítmica, como foi observado, é característica em toda a obra de Bértola). O *Motivo da Busca* (A) reflete a busca de *Lucípherez* pelo novo e é baseado na espacialização dos intervalos de 7ª maior, trítone e 2ª maior. Varrendo toda a tessitura do contrabaixo (do grave ao superagudo), intervalos compostos e arcos melódicos amplos e angulosos literalmente “dão vazão à curiosidade”, explorando todos os registros, caminhos e direções. Por meio da adição, esse motivo torna-se cada vez mais extenso. O *Motivo da Pergunta* (B) constitui-se apenas de uma 2ª maior ascendente seguida de pausa de respiração, e ocorre agregado ao final de outros motivos, principalmente o *Motivo da Busca*, conferindo à música um caráter indagativo, inconcluso. Esse motivo ocorre também em outras obras de Bértola. O *Motivo da Determinação* (C) expressa sua firmeza e insistência com a fixação e repetição de notas simples ou bicordes, e com pouca movimentação rítmica (semínimas e colcheias).

Exemplo 8. Área Temática da Curiosidade com seus Motivos da Busca (A), Pergunta (B) e Determinação (C) em *Lucípherez*

Área Temática da Curiosidade

The musical score is in 3/4 time, starting at measure c.1. It features two staves. The first staff has a dynamic marking of *f* and tempo markings of *lento sostenuto e molto espress.* and *poco*. The second staff has a dynamic marking of *f* and a *poco* marking. Annotations with arrows point to specific musical features: 'Busca (espacialização)' points to a sequence of notes in the first staff; 'Pergunta (2ª maior ascendente)' points to a sequence of notes in the second staff; and 'Determinação (fixação de intervalos)' points to a sequence of notes in the first staff.

O *Motivo do Espírito de Luta* (D), que devido à fixação de alturas específicas, pode ser visto como uma variação mais tensa e com maior atividade rítmica do *Motivo da Determinação* (Exemplo 8 acima), é constituído por bicordes de 2ª maior repetidos em quintinas de semicolcheias (4 notas + 1 pausa ou, depois, 2 notas + 3 pausas) com um crescendo que termina em pausa no próximo tempo, criando uma sensação de iniciativa para a ação e, mesmo, de impulsividade (Exemplo 9).

Exemplo 9. Motivo do Espírito de Luta (D) em *Lucípherez*

***Espírito de Luta* (ação e impulsividade)**

The musical score is in 3/4 time, starting at measure c.14. It features a single staff with a dynamic marking of *ff* and a *poco* marking. The score consists of five measures, each containing a sequence of eighth notes and rests, with a crescendo leading to a pause in the next measure.

O *Motivo da Decisão* (E) é uma seqüência de bicordes de 4ª justa em *ff*, de caráter afirmativo, apresentando direção bem definida (descendente e, depois, ascendente), sem surpresas ou variedade rítmica (somente semínimas), cuja clareza parece refletir uma resposta aos conflitos de *Lucípherez* (Exemplo 10).

Exemplo 10. Motivo da Decisão (E) em *Lucípherez***Decisão**

O *Motivo da Introspecção* (F), que associa aos conflitos e diálogos internos de Lúcifer (do latim *introspectu*, "olhado para dentro"), aparece no início da *Seção II* (c.32, Exemplo 11) e é caracterizado por graus conjuntos de 2^{as} menores e 2^{as} maiores em colcheias, sem um foco definido. O seu cromatismo não direcional, revolvendo, sugere um "ensimesmamento", tanto nas baixas quanto nas altas intensidades. Ao longo de cada frase, esse motivo busca ampliar sua tessitura até buscar uma saída melódica com a 2^a maior ascendente do *Motivo da Pergunta* (o motivo B do *Tema da Curiosidade*, como foi mostrado acima). Esse "voltar-se para dentro de si" do *Motivo da Introspecção* ocorre inicialmente com a dinâmica *mp subito*. A articulação *legato*, o timbre *tasto* e o caráter *delicatissimo* contribuem para criar uma atmosfera de serena reflexão. Esse motivo reaparece mais três vezes com a dinâmica *ff*, sugerindo uma turbulência interna e intensificação dos conflitos de Lúcifer. Primeiro (c.48, Exemplo 11), o *Motivo da Introspecção* se junta ao *tremolo* característico do *Motivo da Rebeldia* (veja descrição desse motivo logo abaixo). Depois, na *Seção V* (c.84-85), é ladeado pelo *Motivo da Determinação*, ambos em *ff*. Finalmente, também na *Seção V* (c.102, Exemplo 11), aparece associado ao *Motivo da Determinação* (com sua fixação de determinadas alturas, no caso um pedal grave), gerando cordas duplas.

O *Motivo da Rebeldia* (G), enérgico e percussivo, é sempre caracterizado pelo trêmulo contínuo de colcheias. Quando aparece sozinho (c.36, veja Exemplo 11; também nos c.40 e 105-106), esse motivo é formado por uma sequência de trítomos em cordas duplas e dinâmica *ff*. Nas suas formas híbridas, o *Motivo da Rebeldia* aparece combinado ao *Motivo da Introspecção* na *Seção II* (c.48, Exemplo 11), ao *Motivo da Busca* ou ao *Motivo da Determinação* em toda a *Seção IV* (c.67-81, veja Exemplo 1 acima) e para finalizar a obra, na coda (c.114-116, Exemplo 11), seus trêmulos integram-se aos *Motivos da Busca* (espacialização de intervalos) e da *Pergunta* (2^a maior ascendente).

Exemplo 11. *Motivo da Introspecção* (F), *Motivo da Rebeldia* (G) e suas formas híbridas em *Lucípherez*

Introspecção (cromatismo revolvente)



Rebeldia (trêmolo + tritons de cordas duplas ff)



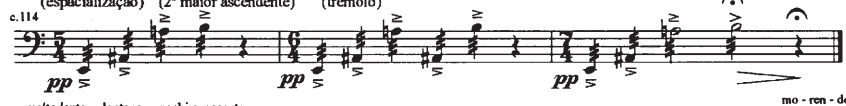
Introspecção + Rebeldia
(cromatismo revolvente) (trêmolo)



Introspecção + Determinação
(cromatismo revolvente) (fixação de alturas)



Busca + Pergunta + Rebeldia
(especialização) (2ª maior ascendente) (trêmolo)



Os motivos podem acoplar-se "uns nos outros" (alusão ao título do duo de violoncelos *Um no Outro* de Bértola), como acontece com o *Motivo da Pergunta* (o intervalo 2ª maior ascendente). Se na *Seção I* e na *Seção V* esse motivo é utilizado para concluir muitas frases do *Motivo da Busca* (c.2, 3, 5, 22, 23, 25, 28, 30, 114, 116); na *Seção III* é intrinsecamente associado a cada frase do *Motivo da Introspecção* (c.32, 33, 34, 35, 37, 38 e 41), do *Motivo da Rebeldia* (c.36, e 40) e do *Motivo da Decisão* (c.51); e na *Seção V* também aparece associado ao *Motivo da Decisão* (c.95-96).

Os motivos podem ainda sofrer mudanças de timbre, dinâmica ou articulação para expressar diferentes atmosferas. O *Motivo da Busca*, por exemplo, é inicialmente firme, sereno e expressivo na *Seção I*, depois reflexivo em harmônicos naturais e cordas soltas na *Seção III*, depois associado a uma atmosfera tensa e de desorientação com *tremolos* e *marcados* na *Seção IV* e, finalmente, titubeante, dissipando-se melancolicamente em *pp* no final da obra (*Coda*).

A estrutura formal de *Lucípherez* compreende cinco seções – aqui denominadas *I*, *II*, *III*, *IV* e *V* – e uma pequena *Coda*, construídas a partir dos sete

motivos básicos e suas transformações. Essas seções são claramente demarcadas por predominâncias e alternâncias temáticas, timbrísticas, de dinâmica ou de andamento. O quadro abaixo mostra a ocorrência e predominância dos motivos nessas seções (Exemplo 12):

Exemplo 12. Quadro de ocorrência (por número de compasso) e predominância dos *Motivos* A, B, C, D, E, F e G, formando as seções de *Lucipherez*

- A: *Motivo da Busca*

B: *Motivo da Pergunta*

C: *Motivo da Determinação*

A + B + C = *Área Temática da Curiosidade*
- D: *Motivo do Espírito de Luta*

E: *Motivo da Decisão*

F: *Motivo da Introspecção*

G: *Motivo da Rebeldia*

Seção	Motivos (principais ocorrências em cada seção ou subseção)														Características predominantes
Seção I	c.1	2	3	4-5	6-8	8-13	14-21	17-18	22	23	24-25	26	27-28	Determinação (C) Busca (A) Espírito de Luta (D)	
	C	A _B	C _B	C _B	A	C	D	E	A _B	A _B	C _B	C	A _B		
Seção II	32-	36	37-	40	41	42	43-45	45	46	47	48	49-	51	Introspecção (F) Rebelkía (G) Introspecção com Rebelkía (F+G)	
	F _B	G	F _B	G	F _B	C	A	B	E	C	F+G	C	E		
Seção III	52-55	56-59	60	62-64	65-66	66								Busca (A) Determinação (C)	
	A	C	B	C	A	B									
Seção IV	67-73	74-75		76-81											Busca com Rebelkía (A+G) Determinação com Rebelkía (C+G)
	A+G	C+G		A+G											
Seção V	82-83	84-85	86-90	91	92-92	93	95	96	97-102	103-	105-	107-	111	112-	Determinação (C) Determinação com Introspecção (C+F) Espírito de Luta (D) Rebelkía (G)
	C	F _B	C	A	C _A ^	C	E	B	C+F ^	D	G	^	C	E	
Coda	114	115		116											Busca com Pergunta e Rebelkía (A+B+G)
	A+B+G	A+B+G		A+B+G											

OBS: A importância relativa dos motivos nas seções é proporcional ao tamanho de suas letras na coluna Motivos.

Na *Seção I* (c.1-31), a *Área Temática da Curiosidade* (Motivos A, B e C), ladeando os *Motivos do Espírito de Luta* e da *Decisão* (Motivos D e E) gera uma forma ternária, que é enfatizada pelas dinâmicas *f - ff - mf(f)*. A *Determinação* e a *Busca* são destacadas.

A *Seção II* (c. 32-51) é caracterizada inicialmente pela alternância entre a *Introspecção* (Motivo F) e a *Rebelkía* (Motivo G) e seus contrastes de dinâmica

(*mp-ff*). Na sua segunda metade, ocorre um diálogo entre todos os motivos, exceto o *Motivo do Espírito de Luta*.

A *Seção III* (52-66), que pode ser vista como o eixo central da forma em arco de *Lucípherez*, é construída a partir da *Área Temática da Curiosidade*: os *Motivos da Busca*, *Pergunta* e *Determinação* aparecem em harmônicos naturais (simples e em cordas duplas) ou na região grave do contrabaixo. Apesar da alternância de registros extremos, um clima de serenidade é obtido com figurações mais lentas, a dinâmica *mp* e o andamento *tranquillo* (semínima = 42-44). Essa seção corresponderia ao ápice de uma busca pela sabedoria (*Lucípherez* = luz), onde se procura "atingir o mais alto grau de liberdade e criatividade". As consonâncias (5^{as} justas) encontram-se nas "profundezas" do instrumento, enquanto que as dissonâncias (bicordes de 2^{as} maiores e 2^{as} menores) concentram-se na sua região mais "celestial".

A *Seção IV* (c.67-82) é uma forma ternária formada pelos *Motivos da Busca* e *Determinação* (A C A), que recebem a articulação dos trêmulos ininterruptos do *Motivo da Rebeldia*. A espacialização de intervalos é levada ao extremo, a qual podemos associar a um misto de desorientação e ânsia pelo conhecimento.

A *Seção V* (c.83-116) tem a função de recapitular os acontecimentos anteriores e apresentar um desfecho. Inicia-se com reminiscências do início da obra, trazendo os diversos motivos por justaposição, livremente ordenados, entre os quais a *Determinação* é ressaltada. Ocorrem cadências marcadas por *fermatas* sobre pausas de semínimas após os *Motivos da Introspecção* (c.102) e *Rebeldia* (c.106). O final da obra é anunciado pelo tom fatídico do *Motivo da Determinação* em "*efeto de timpani*" (c.107 a 113), como numa última afirmação dos princípios dos quais Lúifer não abre mão. Na pequena *Coda*, fecham a obra o *Motivo da Busca* e o *Motivo da Pergunta*, num último sopro "*lontano*", "*morendo*". Quando se suicidou, dois anos após ter concluído *Lucípherez*, Bértola também pareceu não abrir mão de seus princípios.

Finalmente, cabe uma breve análise motívica do septeto *Cantos a Ho*, o qual podemos considerar quase um irmão gêmeo ou irmão mais velho de *Lucípherez*. Embora a gestação de *Cantos a Ho* tenha se iniciado em 1993, ambas as obras, que compartilham conteúdos programáticos e personagens de inspiração revolucionários, tiveram "partos" em 1994, após pelo menos três versões manuscritas. Ambas também representam o momento de redescoberta por Bértola do potencial expressivo do contrabaixo, e refletem o progresso de uma escrita

altamente idiomática para esse instrumento, explorada também na sua última obra *Grandes Trópicos*.⁸ Mais importante ainda, a grande semelhança entre essas duas obras decorre da intensa reutilização de materiais temáticos de *Cantos a Ho* na construção de *Lucípherez*.

De fato, pode-se verificar, em *Cantos a Ho*, as origens (ou sugestões) de todos os motivos luciferianos, como mostra o quadro abaixo (Exemplo 13). O *Motivo da Rebeldia* (com sua seqüência de trítonos em *tremolos ff*) não aparece literalmente em *Cantos a Ho*, mas a articulação e dinâmica do violino nos c.44, 110 e 165 sugere sua presença. Embora a espacialização da *Área Temática da Curiosidade* (*Busca + Pergunta + Determinação*) em *Cantos a Ho* não seja tão ampla, seus motivos são centrais nessa obra e, como um refrão de rondó, organiza suas seções, aparecendo em solos sem acompanhamento (ou com um pedal no caso da flauta ou com trechos homofônicos no caso da clarineta) em todos os instrumentos (c.1-7 no fagote; c.20-25 no saxofone; c.39-43 no trombone; c.55-59 no violino; c.92-100 na flauta; c.100-105 na clarineta; e c.183-192 no contrabaixo).

Outra característica da música de Bértola presente em alguns motivos de *Cantos a Ho* e *Lucípherez* é a condução paralela de duas vozes, o que, no caso de *Lucípherez*, novamente reafirma a intenção de uma "escrita de música de câmara" utilizando um só instrumento.

Finalmente, a fim de alongar ou encurtar motivos, Bértola utiliza, sistematicamente em ambas as obras, procedimentos de adição e subtração de tempos de compasso, além de lançar mão, também, da justaposição – Bragança (1994, p.52) fala em "justaposição contínua sem interrupção de seções" – e hibridismo temático.

Exemplo 13. Recorrência dos motivos de *Lucípherez* no septeto *Cantos a Ho*

Motivos de <i>Lucípherez</i>	Importantes recorrências em <i>Cantos a Ho</i> (compassos e instrumentos)
<i>Motivo da Busca + Motivo da Pergunta</i> (solos de cada instrumento)	c.1 (fg.), c.20 (sax.), c.41 (tb.), c.63 (vl.), c.92 (fl. em Sol), c.100 (cl.), c.182 (cb.)
<i>Motivo da Pergunta</i> (isolado)	c.144 (picc.), c.155 (picc.)
<i>Motivo da Determinação</i>	c.8 (cl.), c.12 (cb.), c.15 (cl., sax.), c.19 (cb.), c.38 (fl., cl., sax., fg.), c.55 (vl.), c.133 (fl., cl., sax., fg.), c.136 (cb.), c.178 (fg., cb.)
<i>Motivo do Espírito de Luta</i>	c.139 (cb.), c.142 (vl.), c.158 (vl.)
<i>Motivo da Decisão</i>	c.35 (cl., sax.), c.109 (fl., cl.), c.124 (fl., cl., sax., vl.), c.167 (fl., cl., sax., fag.), c.180 (fl., cl.)
<i>Motivo da Introspecção</i>	c.116 (cb.), 118 (cb.), c.130 (cb.), c.173 (cb.)
sugestão do <i>Motivo da Rebeldia</i>	c.44, 110, 165 (vl.)

Conclusão

Confirmou-se, nesse estudo, uma significativa influência do modelo estético de Edgar Varèse na música do “argentino-brasileiro” Eduardo Bértola. Observou-se, no nosso compositor, reflexos na escolha dos títulos de suas composições, na espacialização de intervalos, na utilização de registros extremos, na emulação de timbres e procedimentos instrumentais inspiradores da música eletroacústica. A análise de obras específicas de Varèse e Bértola revelou uma grande afinidade do estilo bertoliano (*Lucípherez, La Visión de los Vencidos, Cantos a Ho, Grandes Trópicos, Signals*) com procedimentos composicionais e materiais temáticos característicos da escrita instrumental varesiana (*Octandre, Hyperprism, Offrandes e Déserts*).

Observou-se, no pensamento composicional de Bértola, uma consistente preferência pela economia e simplicidade de materiais temáticos, mesmo ao nível do ritmo, como a predominância de semínimas e colcheias. Por um lado, esse aspecto confere grande unidade à sua música, tanto internamente, em cada composição, quanto no conjunto de sua obra. Por outro lado, a escolha de matérias-primas simples é fundamental na sua arte – sempre elegante, nunca rebuscada – de compor com procedimentos de livre justaposição, adição, subtração e hibridismo de motivos temáticos. Essa flexibilidade no tratamento temático gera – especialmente com recursos de articulação, dinâmica e instrumentação – vários pontos de vista da mesma unidade, do mais sutil ao mais dramático – como as facetas do cristal de Varèse ou as faces do cubismo de Picasso.

Constatada a importância da referência literária no processo de inspiração e composição da música de Bértola, foi proposta nesse estudo uma análise combinando elementos históricos, psicológicos e musicais (intervalares, motivicos e formais) da obra *Lucípherez*, para contrabaixo sem acompanhamento. Essa análise buscou inserir o reconhecimento e nomeação de motivos temáticos da obra no contexto psicológico da personagem e, mais amplamente, relacioná-las às convicções e vivências pessoais do próprio compositor.

Essa análise de *Lucípherez* visou, na sequência de suas seções formais, abrigar uma interpretação da trajetória de seu personagem. A partir de sua curiosidade e espírito de luta, Lúcifer inicia sua busca com determinação e perguntas sobre o novo (*Seção I*), oscila entre a introspecção e a rebeldia (*Seção II*),

trava um diálogo interno entre as regiões do "céu" e do "inferno" (*Seção III*), rebela-se na sua ambigüidade, desorienta-se, mas é firme na sua decisão pela desobediência (*Seção IV*) e, finalmente, reafirma sua vocação de luta pelo conhecimento do novo (*Seção V*), ainda que, faticamente, isto signifique seu fim (*Coda*).

Finalmente, se essa interpretação dos eventos musicais em *Lucípherez* inclui imprecisões inerentes ao ponto de vista afetivo – e não objetivo – do analista, pretendeu-se que ela se constitua numa ferramenta de expressão legítima e criativa da *performance* musical.

Referências

- BÉRTOLA, Eduardo. *Signals*. Brasília, 1969. Manuscrito.
- _____. *La visión de los vencidos*. Brasília: MusiMed, 1978.
- _____. *Anjos xifópagos*. Brasília: MusiMed, 1984.
- _____. *Las doradas manzanas del sol*. Brasília: MusiMed, 1984.
- _____. *Rituais do imaginário*. Belo Horizonte, 1992. Manuscrito.
- _____. *Lucípherez, contrabasso solo*. Brasília: MusiMed, 1994.
- _____. *Cantos a Ho*. Belo Horizonte, 1994. Manuscrito.
- _____. *Grandes trópicos*. Belo Horizonte, 1995. Manuscrito.
- BORÉM, Fausto. *Lucípherez* de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e o desenvolvimento da escrita idiomática do contrabaixo. *Opus*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 48-75, ago. 1998.
- _____. *A Sinfonia Fantástica*: tradição e revolução de Berlioz em uma orquestração polêmica. *Música Hoje*, Belo Horizonte, v. 5/6, p. 30-56, 1998/1999.
- _____. O anticlímax da *História do Soldado* de Stravinsky: proporção, coerência harmônica e relação texto-música na sequência Pequeno Coral, Canção do Diabo e Grande Coral. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 12, n. 18/19, p. 131-154, 2002.
- BRAGANÇA, Guilherme Francisco Furtado. *Tendências estéticas da criação musical contemporânea*: estudo baseado na obra de oito compositores representativos, residentes em Belo Horizonte. Monografia (Especialização em Musicologia Histórica Brasileira)–Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 1994.
- FERRAZ, Sílvio. Varèse: a composição por imagens sonoras. *Música Hoje*, Belo Horizonte, n. 8, p. 8-30, maio 2002.
- FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University, 1973.
- FREIRE, Sérgio; RODRIGUES Jr., Avelar. A produção musical de Eduardo Bértola (1939-96). *Opus*, Belo Horizonte, n. 6, out. 1999. Disponível em: <<http://www.musica.ufmg.br/anppom>>.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

KAMIEN, Roger. *Music: an appreciation*. 5th ed. New York: McGraw-Hill, 1992.

LESTER, Joel. *Analytic approaches to twentieth-century music*. New York: W. W. Norton, 1989.

MACHLIS, Joseph; FORNEY, Kristine. *The enjoyment of music*. 6th ed. New York: W. W. Norton, 1990.

NIELSEN, Lewis. Varèse on Varèse. In: ANALYSIS of Twentieth-Century Music. Athens, Georgia, EUA: University of Georgia, 1992. Apostila.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo. *Revista Musical Chilena*, n. 198, p. 7-20, jul./dic. 2002. Disponível em: <<http://www.latinoamerica-musica.net/index.html>>.

VARÈSE, Edgar. *Hyperprism*. New York: Ricordi, 1924.

_____. *Déserts*. New York: Franco Colombo, 1959.

_____. *Offrandes, for soprano and chamber orchestra*. New York: Franco Colombo, 1960.

_____. *Octandre*. New York: Franco Colombo, 1967.

WOLD, Milo et al. *An introduction to music and art in the western world*. 8th ed. Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown, 1967.

Anexo 2 - Lista das obras de Eduardo Bértola

Esta lista de obras musicais, resultado do trabalho de catalogação conduzido por Freire e Rodrigues Jr. (1999), foi apresentada cronologicamente (e com detalhes como local de composição, acervos e dedicatórias) no artigo *A produção musical de Eduardo Bértola (1939-96)*, disponibilizado no site da ANPPOM (<http://www.musica.ufmg.br/anppom>). Aqui, as obras de Bértola são apresentadas por categorias instrumentais e em ordem alfabética, contendo também a instrumentação das mesmas.

Música eletroacústica (Fitas)

Dynamus (1970)

Elictros (1972)

Episode (1969)

Gomecito contra la Siemens ou El Diablo de San Agustín (1974)

Historias para um movimiento imaginario (1975 ou 1977)

Penetraciones II (1971)

Pexoa (1970)

Respiraciones e Voces (1974)

Tramos (1975)

Trovas, Crónicas e Epigramas (1976)

Instrumento solo

Las Doradas Manzanas del Sol, para piano (1966; 1984)

Lucípherez, para contrabaixo (1994)

Tráfego, para piano (1976)

Translaciones, para flauta (1976)

Duos

Anjos Xifópagos, para duas flautas (1976)

Caminhos de Sinais, para duas clarinetas (1992)

De Sonhos e Quedas, para dois pianos (1990)

Duos do Temperamentos e das Cores, para violino e viola (1984)

Retornos do Tempo, para dois fagotes (1991)

Um no Outro, para dois violoncelos (1984)

USHER-II-2005, para dois pianos (1966)

Coro

Variantes Alpha-Omega (1966), para coro misto (satb com barítono)

Música de câmara

A Hora e a Vez – Septeto Matraga, para duas flautas, trompete, dois violinos, violoncelo e piano (1990)

Cantos a Ho, para flauta (+ piccolo e flauta em Sol), clarineta, saxofone, fagote, trombone, violino e contrabaixo (1993)

Herzt, para flauta (+ piccolo), clarineta, clarone, fagote, trompete, trombone, trompa, celesta, harpa, violino, violoncelo, percussão (1970?)

La Visión de los Vencidos (I), para 4 flautas (1978)

La Visión de los Vencidos (II), para quatro flautas, um contrabaixo e percussão (três tom-toms, um tam-tam e um prato suspenso) (1978)

Procne, para três sopranos, três flautas, dois clarinetes em Si b, seis violinos, quatro violas, três violoncelos, harpa, percussão (1966)

Sonata para Violino e Piano (incompleta, 1961?)

Trópicos, para violino, clarineta e flauta (+ piccolo, + flauta em Sol) (1975)

Orquestra de câmara

Rituais do Imaginário, para duas flautas (+ piccolo), dois oboés, duas clarinetas, dois fagotes, duas trompas, uma harpa, oito violoncelos e um contrabaixo (1992)

Signals (I), para 18 instrumentos: flauta (+ piccolo), oboé, clarineta em Si b, clarone em Si b, fagote, trompete em Dó, trombone, trompa, xilofone, vibrafone, celesta, harpa, dois violinos, viola, violoncelo, contrabaixo (1969)

Signals (II), para 17 instrumentos: duas flautas (+ piccolo), clarineta em Si b, clarone, fagote, trompete em Dó, trombone, trompa, vibrafone, prato médio, harpa, dois violinos, viola, violoncelo, contrabaixo (1975)

Orquestra sinfônica

Grandes Trópicos (1995)

Os Sonhos (1983)

Obras instrumentais não localizadas

Elegía, instrumentação desconhecida (1965)

Quatour, para duas flautas, vibrafone e harpa (?)

Três Prelúdios para Piano (1960)

Trópicos no. 2, para duas flautas, violino, violoncelo, contrabaixo e percussão (1982)

Obras eletroacústicas não localizadas

Dilemas para um Sintetizador (1981)

Mecânica (1974)

Moiré (1973)

Penetraciones I (1969, versão de *Rouges*)

Procne (II), (?)

Rouges (1969)

Signaux (1969)

Notas

1 A epígrafe de *Anjos Xifópagos* foi extraída do livro *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna; a epígrafe de *Las Doradas Manzanas del Sol* é do escritor irlandês W. B. Yeats; e o texto introdutório de *La Visión de los Vencidos* veio de um livro homônimo, publicado pela Universidad Nacional Autónoma de México.

2 Veja uma análise do processo composicional dessa obra no artigo *Lucipherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e o desenvolvimento da escrita idiomática do contrabaixo* (Borém, 1998).

3 Outras obras relacionadas com o projeto *Contrabaixo para Compositores* que buscaram desenvolver o repertório do contrabaixo são: *Danger Man* (2000), de Lewis Nielson (University of Georgia, EUA); *Uma Didática da Invenção* (2000), de Fausto Borém (UFMG); *Quinteto de Cordas* (2000), de Luiz Otávio Campos (UFMG); *Prelúdio Op. 14 N. 4 para Contrabaixo Solo* (1999), de André Dolabella (UFMG); *Sonata para Contrabaixo e Piano* (1996), de Andersen Viana (UFMG); *Memórias de um Matuto Embriagado* (1996), de Antônio Celso Ribeiro (UFMG); *Tributo a Tom Jobim* (1996), de Herminio de Almeida (UFMG); *Jangada de Iemanjá* (1996), de Ernst Mahle (Esc. Mús. Piracicaba); *Quarteto de Contrabaixos* (1995), de Ernst Mahle (Esc. Mús. Piracicaba); *Cantos a Ho* (1994), de Eduardo Bértola (UFMG); *Ordo* (1994), de Antônio Celso Ribeiro (UFMG).

4 Em 1975, Bértola revisou inteiramente a primeira versão de *Signals* (1969), acrescentando uma flauta e um prato médio e retirando a celesta, o xilofone e o oboé. O compositor ainda alterou bastante o conteúdo da obra e mudou a escrita tradicional de compassos para a escrita proporcional (em segundos). Apesar disso, Bértola manteve na partitura o nome e a data iniciais da obra.

5 Ocorrências desse procedimento não mostradas no Exemplo 2, em 1) Varèse: *Hyperprism* (c.3 no trombone tenor; c.45 na clarineta em Mib); *Octandre*, Mov.III (c.23 também no conjunto clarineta+oboé); *Déserts* (c.65 na trompa I; c.85 no *piccolo* e flauta); *Canção do Céu* de *Ofrandes* (Mov.I, c.1 no trompete; c.4 no oboé, c.16 no trombone, etc.); e em 2) Bértola: *Signals*, versão de 1969 (c.14 no conjunto trompete+trombone+trompa; ou c.43 no conjunto flauta+oboé+clarineta); *Cantos a Ho* (c.158 no violino); *Lucipherez* (c. 19 e 103).

6 A heterofonia, procedimento característico da música do Oriente Médio e Oriente Extremo, pode ser descrita como um uníssono melódico com pequenas discrepâncias ou variações de ritmo e de altura.

7 Em dois exemplos dessa associação, o cromatismo é utilizado caricaturalmente, como na *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz, onde a reunião das bruxas é sugerida em escalas cromáticas descendentes (c.3-4, 14-15 do V Movimento – *Sonho do Sabá das Bruxas*) (Borém, 1998/1999, p.46), e maquiavelicamente na "retorcida" cadência polimodal (Ré Maior + Ré *b* Maior) do trombone na *Canção do Diabo* (c.12-15) da *História do Soldado*, de Stravinsky (Borém, 2001, p.138-139).

8 Veja em Borém (1998, p.48-75) uma análise do progresso da escrita contrabaixística de Bértola nas três versões de *Lucipherez*, nas três versões de *Cantos a Ho* (cujo final recebeu um longo solo de contrabaixo) e em *Grandes Trópicos*.