

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO MESQUITA FILHO”

Lucas Albuquerque Matias Santos

**CRIES OF LONDON DE LUCIANO BERIO: UMA ANÁLISE DA RELAÇÃO TEXTO-
MÚSICA**

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO MESQUITA FILHO”

Lucas Albuquerque Matias Santos

**CRIES OF LONDON DE LUCIANO BERIO: UMA ANÁLISE DA RELAÇÃO TEXTO-
MÚSICA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de Artes da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Campus de
São Paulo, para obtenção do título de bacharel
em Regência.

Orientadora: Prof. Dra. Graziela Bortz

São Paulo
2016

Resumo

Apesar da prolífica produção de obras vocais, sejam para voz solista, como *Sequenza III* (1965), ou outras formações, como *Sinfonia* (1968), ambas significativas no catálogo composicional do século XX, outras obras vocais de mesmo potencial criativo são pouco executadas e/ou pesquisadas. Nessa situação encontram-se, dentre tantas, *Cries of London* (1976) para oito vozes (SSAATTBB), que tem base em suas experiências com a música de *Folksongs* (1964), e em gravações de comerciantes de feiras na Sicília (BERIO e VARGA, 1985, p.149). Esta obra do século XX apresenta a mesma temática praticada na Renascença por compositores como Thomas Ravenscroft (*Cries of London*) e Clément Janequin (*Les Cris de Paris*). Neste trabalho, analisamos aspectos relevantes do entrecruzamento do texto em cada um dos sete madrigais, nos seus diversos níveis (do fonético à sentença), e a música. Realizamos uma revisão bibliográfica, na qual levantamos todas as entrevistas disponíveis (Berio e Dalmonde, 1981; Berio e Varga, 1985), entre outras fontes, para nortear esse trabalho. Também procuramos pesquisas sobre outras obras vocais de Berio, principalmente anteriores à década de 70. Dentre as ferramentas extramusicais, usamos a linguística de Saussure (2014) e Jakobson (2010). No aspecto puramente musical, o nível textural se mostrou o mais relevante para a análise e interlocução com a linguística.

Palavras chaves: Berio, texto-música, voz.

Sumário

1. Introdução, contexto histórico, relação entre texto e música em Berio.....	1
2. <i>Cries of London</i>	5
3. Análise.....	8
3.1 Primeira Peça.....	8
3.1.1 Relações texto e música a partir de níveis maiores ao fonético.....	15
3.2 Segunda Peça.....	23
3.3 Terceira Peça.....	39
3.4 Quarta Peça.....	50
3.5 Quinta Peça.....	59
3.6 Sexta Peça.....	60
3.7 Sétima Peça.....	72
4. Considerações Finais.....	81
5. Bibliografia.....	83
6. Anexos.....	85

1. Introdução, contexto histórico, relação entre texto e música em Berio

Muitos compositores italianos estiveram profundamente ligados com a produção vocal, desde renascentistas como *Gabrieli* e *Palestrina*, operistas como *Verdi*, *Bellini* e *Puccini*, até compositores de canções do início do século XX como *Santoliquido*, *Tosti* e *Respighi*, entre outros, sendo, portanto, hábeis no trabalho com a relação entre texto e música. É uma herança que teve marco importante com *Monteverdi (Seconda Prattica)* na transição dos séculos XVI e XVII e mantém-se constante até hoje. Berio, ao dizer que usa a música como ferramenta de (re)interpretação do texto, está na mesma segue a linha traçada pela *Seconda Prattica*, sendo forte admirador de Monteverdi. Ao consultar seu catálogo de obras¹, verificamos que a maior parte delas é vocal. Nesse catálogo, segundo *Caldwell* (1989), encontramos todas as categorias, conforme podemos ler:

Coro ('Chorus') tem o seu lugar na sequência de suas obras recentes cujos próprios títulos declaram sua intenção em examinar os modos arquetípicos de expressão musical. Primeiro, havia sua sinfonia *Sinfonia* (1968-9), seguida por seu relato sobre todo tipo de gênero música-teatro em *Opera* (1960-70), sobre a vida e trabalho de um cantor solista em *Recital* (1972) e a relação entre solista e *ensemble* em *Concerto* para dois pianos e orquestra (1972-3). Como esses predecessores, *Coro* não cabe sem conflitar dentro do gênero no qual seu nome indicaria..." (GRIFFITHS *apud* CALDWELL, 1989, p.158)².

A produção vocal de Berio é imensa e abrange toda sua vida como compositor, desde as primeiras obras, como *Quattro Canzoni Popolari* (1947), até a última, *Stanze* (2003), para barítono solista, 3 coros masculinos e orquestra. Berio escreveu desde canções para voz e piano, coros a *cappella*, conjuntos camerísticos, até imensas obras, como *Coro* (1976) e *Sinfonia* (1968). Assim como Monteverdi³ no final do século XVI e início do XVII, Berio foi inovador na forma de relacionar texto e música no século XX.

1 Disponível em <http://www.lucianoberio.org/opere>

2 Tradução nossa.

3 Sobre relações entre texto e música desde Monteverdi até Berio, cf. Menezes (2006, p. 313-334), que aborda o assunto de forma didática e objetiva.

O compositor possuía alto grau de erudição, sendo bem informado sobre Linguística, Semiótica, Filosofia, Literatura, Etnomusicologia, entre outros. Encontramos o uso de trechos do clássico *O Cru e o Cozido*, de Lévi-Strauss, em sua *Sinfonia* (1968) e de *Residencia en la Tierra*, de Pablo Neruda, em seu Coro para 40 vozes e orquestra (1976). Outro aspecto importante é a forma de abordagem do texto, desde os níveis superficiais, como uma palavra ou frase, até as sucessivas fragmentações em sílabas e fonemas. Berio trabalhou junto com Edoardo Sanguinetti, que criou o texto de *A-ronne* (1975), e também com Umberto Eco, que colaborou na produção da obra *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958)⁴.

Vejamos a forma como Berio relaciona texto e música em suas obras:

Eu não estou interessado no som em si – e menos ainda em efeitos sonoros, seja de origem vocal ou instrumental. Eu trabalho com palavras, pois encontro nelas novos significados ao analisá-las acústica e musicalmente. Eu redescubro a palavra. No que concerne à respiração e ao suspiro, estes não são efeitos, mas gestos vocais que também carregam um significado: eles devem ser considerados e percebidos em seu próprio contexto. (BERIO e VARGA; 1985, p.141)⁵

Essa sua afirmação nos mostra quão cautelosa e sensível era a sua relação com o texto ao trabalhar com os sons em si. Diversos livros, sensos comuns, conversas informais, entre outros, nos sugerem, consciente ou inconscientemente, a ideia de que, no século XX, o uso de efeitos instrumentais/vocais acontece como uma novidade, um rompimento com a tradição dos séculos passados. BERIO (1981, p.63-74) afirma a necessidade do domínio das ferramentas anteriores para poder criar algo diferente, sempre consciente da história. Assim se faz na sua relação entre texto e música. Ele conhecia bem o funcionamento vocal, suas possibilidades tímbricas ligadas às combinações dos registros vocais, as relações entre voz e instrumentos e suas assimilações ou dissociações, os diversos níveis textuais⁶, desde fonemas e gestos vocais⁷ até uma sentença completa. Além desse conhecimento vocal, tinha pleno domínio do texto a ser usado, inclusive criando

4 Disponível em <http://www.lucianoberio.org/opere>

5 Tradução nossa.

6 Não foram aqui analisadas todas as obras vocais berianas, mas percebe-se uma preferência do compositor por textos que possibilitem plurileituras. Daí se observa sua ligação com a poesia concreta, como em *Circles* (1960), que utiliza poemas de e.e.cummings, ou em *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), na qual Berio usa o início do capítulo XI de *Ulysses*. Joyce figura também entre os poetas concretos como T.S.Eliot, e.e.cummings e Ezra Pound.

7 A título de uma breve informação, podemos citar, por exemplo: tosse, gritos, sussurros, falas, suspiros, uso de regionalismos na fala, *morphing* (mudanças sonoras graduais feitas no interior da boca, podendo ser de diversos tipos).

seus próprios textos em alguns casos, como *Cries of London* (1976). MENEZES, (2015, p.90), fala brevemente sobre a potencialização textual possível através do ferramental musicam na *Sequenza III*:

[...] outro exemplo ainda, 'clássico', é justamente a *Sequenza III* para voz, na qual um mesmo texto (de Markus Kutter), que consiste em uma poesia diagramada em um quadrado verbal, suscetível a diversas leituras possíveis, é relido pela música das maneiras mais variadas durante os seus cerca de sete minutos. O texto, quando entoado pela música, verte-se em um caleidoscópio." (MENEZES, 2015, p.90)

Berio manipula consciente e musicalmente o texto a fim de potencializar as diversas camadas de significados, no jargão saussuriano⁸. Criar efeitos sonoros para ser diferente, relacionar apenas um grunhido vocal com um som instrumental por mera experimentação, fragmentar uma palavra a fim de experimentar timbres, ou ainda por ser bonito e inovador, não era, de fato, o mote de Berio. Fragmentar ou (re)construir⁹, ler um mesmo texto¹⁰, onde em cada momento há uma música completamente diferente, faz parte das possibilidades que os sons oferecem de compreender as várias camadas de significação de um texto, ou até mesmo resignificá-lo, o que no caso, depende do contexto em questão. Podemos conferir essa sensibilidade de Berio:

Interessa a música vocal que imita e, em certo sentido, descreve aquele prodigioso fenômeno que é o aspecto central da linguagem: o som que se toma sentido. Por isso é importante que se tenha uma consciência também

8 Saussure desenvolve os seus estudos da Língua em torno de oposições/dicotomias e funciona assim: O seu corte metodológico visa à primazia da LÍNGUA, sistema social, fechado, coletivo, que se impõe ao humano em relação à FALA, sistema particular e individual dos falantes. SIGNIFICADO é o conceito do signo e está no plano do conteúdo (psíquico). O SIGNIFICANTE é a 'imagem acústica' do Significado. É a cadeia de sons. SINTAGMA é a forma de combinação de elementos mínimos dispostos na cadeia da fala e se dá partir de duas ou mais unidades e só adquire valor em oposição aos precedentes e seguintes. O PARADIGMA se refere ao banco de dados de signos, os quais são escolhidos para serem ordenados de forma sintagmática. SINCRONIA é o estudo da língua de forma descritiva e trabalha com correspondências num determinado ponto do tempo. DIACRONIA é o estudo das transformações (temporais) do sistema. Sincronia e Diacronia, na verdade são termos que 'possuem relação assimétrica, na qual a sincronia tem prioridade lógica. LEPSCHY, 1971, p17 diz: 'Enquanto o estudo sincrônico pode (e, segundo muitos, deve) realizar-se prescindindo completamente do estudo diacrônico, o estudo diacrônico pressupõe o sincrônico: a diacronia é estudada como transformação de um estado de língua em outro.'

9 Processo de construção semântica se dá na obra *O King* (1968), mesmo ano de sua *Sinfonia*, na qual o seu segundo movimento é uma versão orquestral da mesma. De qualquer forma, no primeiro movimento, nos primeiros compassos, existem diversos fonemas cantados como um mar de potencialidades semânticas.

10 Esse é o processo usado na obra *La Vera Storia* (1980), com texto de Italo Calvino e Luciano Berio.

acústica do material verbal para poder voltar à esfera do sentido e reconquistá-lo. (BERIO e DALMONTE; 1981, p.103)

2. *Cries of London*

A peça *Cries of London* foi inspirada em gritos/anúncios/propagandas dos comerciantes das ruas de Londres, que usavam motivos melódicos distintivos, atraindo, assim, a atenção das pessoas que passavam por essas vias. Essa temática esteve presente em um período que se estendeu de, pelo menos, o início do Renascimento até o século XX. O mais antigo registro de que se tem conhecimento data do século XIII, na França – uma composição usada para diversão privada. Essa prática se estendeu aos séculos seguintes. Porém, nesse mesmo país, a obra mais conhecida nessa veia é *Les Cris de Paris* de Clément Janequin (1545). Merece destaque, entretanto, o tratamento do mesmo tema pelos compositores do renascimento inglês: *Thomas Weelkes*, *Orlando Gibbons*, *Thomas Ravenscroft*, *Richard Dering* e autores anônimos. *Orlando Gibbons* em *In Nomine Cries of London* escreve um coro contrapontístico com violas da gamba para tentar representar vividamente os cantos dos comerciantes. *Thomas Weelkes* em *Cries of London* escreve uma linha vocal e uma linha para viola da gamba. *Richard Dering* compõe uma obra chamada *Country Cries*, na qual usa várias canções dos comerciantes. *Thomas Ravenscroft* utiliza gritos de ruas em suas obras *Pammelia* e *Melismata*¹¹.

Berio deveria ter conhecimento dessas obras. Seu *Cries of London*, composto na década de 70 (especificamente entre 1974 e 1976) para oito vozes a cappella (dois sopranos, dois altos, dois tenores e dois baixos), foi reescrito a partir de outra obra com o mesmo nome composta para o grupo *King's Singers*. O texto mantém a mesma linha temática das peças renascentistas. Como exemplo, citamos uma frase da segunda peça desse ciclo: “*I sell you a rare confection. Will you have your face spread either with white or red?*”

Berio, todavia, teve sua ideia a partir de cantos dos vendedores sicilianos, com os quais teve contato em uma viagem feita até a Sicília em 1968:

Sim, passei um mês e meio na Sicília... Por vezes eu estaria junto com musicólogos e também com músicos populares. Lembro com prazer especial de Celano... Era um notável contador de histórias – poderia falar contos por dias a fio, às vezes cantava, e falava de uma maneira rítmica marcando a batida com seu pé. Ele inclusive tinha uma espada e

¹¹ Vale lembrar que cada um dos compositores usa um texto diferente para sua temática “*Cries of London*”.

batia o ritmo com ela. Tinha uma surpreendente técnica de canto que o permitia cantar todo o *abagnate*. Assim os vendedores das feiras de rua sicilianas eram chamados. Sobre uma parte da ilha, as pessoas que vendiam laranjas, melões e peixe cantam diferentemente; algumas melodias são tão bonitas que a gente pensaria que fossem canções de amor. No passado, os vendedores até mesmo organizavam concursos para ver quem cantava melhor. Celano me apresentou essas músicas e as gravei em uma fita. Muito mais tarde elas me deram a ideia de escrever "*Cries of London*" que, com certeza, não tem nada a ver com aquelas feiras da Sicília. (BERIO e VARGA, 1985, p. 149)¹².

Abaixo o próprio compositor fala como concebeu esse ciclo:

Cries of London, para oito vozes (dois sopranos, dois contraltos, dois tenores e dois baixos) é uma reformulação de uma outra peça com o mesmo nome para seis vozes (dois contraltos, um tenor, dois barítonos e um baixo), escrita em 1974 para o *King's Singers*. Nessa nova revisão, *Cries of London* tornou-se um pequeno ciclo de sete peças de natureza folclórica, onde uma peça simples é regularmente alternada com uma mais elaborada. O primeiro e terceiro *Cry* têm o mesmo texto. O quinto *Cry* é a exata repetição do primeiro¹³. A sétima peça, '*Cry of Cries*' é um comentário dos *Cries* precedentes. Conforme retoma suas melodias e características harmônicas, a peça também se afasta das outras musicalmente, como um eco distante... No geral, este pequeno ciclo pode ser escutado também como um exercício musical de caracterização e dramatização. Os textos foram selecionados entre os famosos gritos dos vendedores das velhas ruas de¹⁴ Londres.¹⁵

Como de costume, nas músicas vocais berianas, estão presentes elementos da técnica vocal estendida, alguns indicados numa sucinta bula, outros trabalhados diretamente na partitura. Na quarta canção, por exemplo, pode-se observar o uso de um tipo de canto que deve soar como algo ofegante. Na segunda canção, ocorre a ênfase em certos fonemas, tais como [a] e [o] e de consoantes para gerarem ruídos, como [R]. Verifica-se também o cantar nasal simultâneo ao não nasal na palavra *penny* na sexta canção, o uso da tosse (indicação, em inglês, *cough* na quarta canção), além do uso de outras técnicas e gestos vocais já conhecidos, tais como a inserção da fala e o uso do portamento de voz.

12 Tradução nossa.

13 Disponível em: <http://www.lucianoberio.org/node/1365?1957106801=1>.

14 Disponível em: <http://www.lucianoberio.org/node/1365?1957106801=1>.

15 Diferente de sua fala, a partitura da Universal Edition, única no mercado tem outra ordem: 1ª e 4ª peças com o mesmo texto. O restante permanece. Ainda, na mesma partitura, não existe nenhuma indicação de que se deve repetir o 1º movimento em determinada instância. O trabalho foi feito em cima da partitura disponível.

The image shows a musical score for Soprano I, measure 17. The score consists of two staves, both in treble clef. The first staff begins with a double bar line and the number 17 above it. The melody in the first staff starts with a quarter note on G4, followed by a quarter note on A4, and then a half note on B4. A portamento line (a curved line with arrows) connects the B4 note to the next note, which is a half note on C5. The second staff has a whole note on G4. Below the staves, the text "6 street" is written, with a horizontal line extending to the right.

Figura 1: Portamento de voz em Soprano I, c.17 em *Cries of London* nº4 de Luciano Berio.

3. Análises

3.1 - Primeira peça

Reproduzimos abaixo a tabela na qual o autor se baseou para montar a estrutura formal da peça:

Estrutura	Localização	Tamanho
1º Bloco	c.1-7	7 compassos
2º Bloco	c.8-14	7 compassos
3º Bloco	c.15-21	7 compassos
4º Bloco	c.22-29	8 compassos

Tabela 1: Estrutura global de *Cries of London* nº1 de Luciano Berio.

Diferentemente de sua icônica obra *Sequenza III* (1965) para voz solo, onde novos elementos vocais e novas formas de abordagem do texto coexistem, podemos destacar o que Berio chamou de "a nova vocalidade¹⁶" (BERIO *apud* ALBÈRA, 1983, p.99), ao associar diretamente a relação fonética com a textura da peça.

Na tabela seguinte explicitamos a textura da peça e verificamos a predominância da textura de melodia acompanhada.

16 No original, o termo é: '*la nouvelle vocalité*'.

Estrutura	Localização	Textura(s)
1º Bloco	c.1-5	Melodia acompanhada
	c.5-6	Cordal
	c.7	Melodia acompanhada
2º Bloco	c.8-11	Melodia acompanhada
	c.12-14	Polifônica + Acordal
3º Bloco	c.15	Melodia acompanhada*
	c.16	Melodia acompanhada + Polifônica
	c.17-18	Melodia acompanhada + Cordal
	c.19	Polifônica
	c.20-21	Polifônica
4º Bloco	c.22-29	Polifônica

*Alto II, com discretas variações dobra Alto I. O autor partiu do princípio de notas estruturais e considerou apenas uma única melodia

Tabela 2: Textura global de *Cries of London* nº1 de Luciano Berio.

Na intrincada relação entre escolha fonética e textura, e realizando a devida transcrição do texto, notamos raros momentos nos quais Berio articula a música em cima de fonemas oclusivos e também a predominância de fricativas e vogais. Vogais podem ser definidas como notas, alturas definidas como ideia de continuidade melódica por graus conjuntos, em que não há fragmentação, mudanças bruscas, ataques, golpes de glote¹⁷, entre outros. Candido (2009) aborda que a escolha de sons, bem como sua repetição, é consciente do autor. A escolha dos fonemas citados está diretamente ligada com a textura geral da peça (vide tabela 2), na qual a textura cordal é a menos recorrente, indicando poucas mudanças num *continuum* musical. As fricativas são ruídos sem uma soltura abrupta do ar aprisionado na cavidade oral, mas um escape contínuo do ar comprimido, soando de forma chiente. É o caso de fonemas como [ð], [s], [v], etc. Característica semelhante, referente à ausência de abrupta oclusão, se aplica ao aproximante lateral [l] e ao fonema aproximante alveolar [ɹ]¹⁸.

17 Consideração: Toda duração vocálica é medida em comparação a outros fonemas. Pode haver desde longas a bem curtas. Em música, o compositor, com certeza, tenderá a manipular de maneira melódica, o que, levando em consideração outros parâmetros e indicações como andamento, ritmo, dinâmica, textura, determinara uma duração, no mínimo, média para longa.

18 O fonema aproximante alveolar [ɹ] é usado no canto na maioria dos casos, conforme Herr, 2010 nos mostra. Cristóforo, 2012, p.74 - 82 faz uma abordagem detalhada e didática sobre o assunto.

Uma forte articulação se aproxima mais a uma marcação rítmica enfática, caracterizada por fonemas oclusivos. Já em *THE* encontraremos um caso onde o fonema [ð], uma fricativa dental sonora, está associada a uma semínima. Diferente do *THESE*, esse artigo tem duração curta, sendo audível apenas a consoante. O [ə] (schwa) faz parte da *coda* do fonema e sua duração é curta. O *schwa* em *THE* é usado quando a próxima palavra começa com consoante (HERR, 2010, p.27). Assim sendo, essa consoante terá um papel mais articulatorio e fará papel de ritmo. Berio ao longo de toda essa peça atribui a *THE* uma semínima. Como [ð] é uma fricativa sonora, o compositor aqui, e ainda de acordo com a textura que propôs no começo da peça, não poderia escrever um ritmo mais curto. Simultaneamente temos uma tendência à articulação (que será efetiva em *OF LONDON TOWN*) e à fricativa para manter a textura precedente.

Como os fonemas oclusivos são os menos presentes, colocamos a descrição detalhada e já relacionada de *OF LONDON TOWN*, logo após a figura onde aparece esse trecho no bloco 1.¹⁹

Figura 2: *OF LONDON TOWN*, c. 5 - 7 de *Cries of London* nº1 de Luciano Berio.

OF: [ʌv] – vogal média baixa/meio aberta posterior não arredondada + fricativa lábio dental sonora. De curta duração, proporciona um caráter rítmico desse trecho, todavia não é um ritmo muito curto como, por exemplo, uma colcheia.

LONDON: [ˈlʌndən] – aproximante lateral + vogal média baixa/meio aberta posterior não arredondada + nasal²⁰ alveolar + oclusiva dental sonora + schwa +

¹⁹ É semelhante como Berio escreve no Bloco 2. Portanto achamos necessária a apresentação apenas do trecho do Bloco 1.

nasal alveolar. *LONDON* aparece todas às vezes em textura cordal. É também a única palavra dissilábica dessa peça. Uma interpretação mais livre pode se dirigir à semântica da palavra *LONDRES*: uma grande cidade europeia, comercial, muitos prédios e comércios e a textura está relacionada com essa ideia descritiva demonstrando o ambiente da ação:

"Uma nova sensibilidade para o espaço em geral – inclusos também aqui os artifícios tipográficos – contribuiu certamente para dar uma nova abertura às dimensões expressivas da palavra poética, ou melhor, às possibilidades poéticas da palavra impressa, ouvida, falada. (BERIO in MEZENES, 2009, p.122)".

TOWN: [ˈtaʊn] – oclusiva dental surda + vogal baixa/aberta anterior não arredondada + vogal alta/fechada posterior arredondada (*glide*) + nasal alveolar. Ao contrário de *LONDON*, *TOWN*, ou seja, "cidade", palavra que concorda em significado com *LONDON*, nos solicita um olhar mais aguçado, no qual duas coisas se revelam: a sílaba *-TO* pode ser entendida como um prolongamento no âmbito musical da intenção de manter a escrita silábica de *LONDON*. Simultaneamente com o retorno textural de melodia acompanhada de fato, a textura cordal se mantém em um segundo plano. Com um olhar mais sensível e menos técnico sobre Berio, notamos que, mesmo sendo o texto de sua autoria, ele se baseou em experiências na região da Sicília. O encontro dessas texturas evidencia isso e não contradiz o significado. Isso ainda se confirma ao vermos em *-TO* um *tenuto* em todas as vozes.

Não só os aspectos articulatórios dos fonemas importam, mas também os acústicos. O fato de haver uma presença forte de fricativas e aproximantes cria uma continuidade e maleabilidade nessa textura. A ênfase de uma palavra/sílaba através de portamentos ou de entradas defasadas gera uma pequena perturbação, mas necessária ao pano de fundo, pois o texto fala sobre uma feira onde pessoas circulam entre os estabelecimentos e os vendedores se movimentam para interagir com os clientes.

20 Nas tabelas de IPA, bem como em diversos livros, sites da internet, alguns autores classificam se as nasais são sonoras ou surdas. Contudo, consultando os mesmos, vemos que não existe, ou não foram descobertos, fonemas nasais surdos. Portanto apenas descrevi a articulação dos mesmos.

Figure 3 shows a musical score for Soprano (S) and Alto (A) parts, measures 8-9. The lyrics are "these are these". Red circles highlight the phoneme [ð] in the words "these" and "are". The dynamic markings are *pp* for Soprano and *mf* for Alto.

Figura 3: Textura e texto, c. 8 de *Cries of London* nº1 de Luciano Berio.

Figure 4 shows a musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, measures 8-9. The lyrics are "these are these are the". Red circles highlight the phoneme [ð] in the words "these" and "are" across all parts. A red arrow points to the word "FRICATIVAS" in red text. The dynamic markings are *pp* for Soprano and Tenor, and *mf* for Alto and Bass.

Figura 4: Fonemas fricativos [ð] espalhados na textura, c.8 de *Cries of London* nº1 de Luciano Berio.

Agora vejamos *SOME GO UP STREET, SOME GO DOWN*, texto dos dois últimos blocos, com presença maior de oclusivas:

SOME: ['sʌm] – fricativa alveolar surda + vogal média baixa posterior não arredondada + nasal bilabial.

GO: [gou] – oclusiva velar sonora + vogal média alta posterior arredondada + vogal alta posterior arredondada.

UP: [ʌp] - vogal média baixa posterior não arredondada + oclusiva bilabial surda. No geral, é abordada como o *THE* e o *OF*, ou seja, ritmicamente, por causa de seu fonema oclusivo e sua curta duração na fala.

No 4º bloco encontramos alguns momentos onde a ideia de ascensão/subida de *UP* é tratada de forma melódica melismática ascendente.

Figura 5: GO UP, c. 23 de *Cries of London* n°1 de Luciano Berio

Existe ainda outra forma de se relacionar com o significado, que é o verificado no c. 23, onde Alto e Tenor II sustentam uma semínima pontuada. Obviamente esse prolongamento se dá pela vogal, que tem uma entoação aberta e ascendente.

Figura 6: Sonoridade de GO UP em Alto e Tenor I em *Cries of London* n°1 de Luciano Berio.

STREET: ['stɪ:t] – fricativa alveolar surda + oclusiva alveolar surda + aproximante alveolar sonora + vogal alta anterior não arredondada prolongada + oclusiva alveolar surda. Única palavra com encontro de quatro consoantes, sendo a mais ruidosa dessa peça e onde aparece mais de uma vez um fonema oclusivo (ainda que seja o mesmo).

DOWN: ['daʊn] – oclusiva alveolar sonora + vogal média baixa posterior não arredondada + vogal alta posterior arredondada + nasal alveolar.

Tomemos a princípio o fonema [s] – fricativo alveolar surdo²¹ - presente em *SOME* e *STREET*. Sua presença é tão forte que a ideia textural de contínuo (o pano de fundo da melodia acompanhada) se renova e sustenta. Há uma proliferação semântica típica do [s], que indica o ruído do comércio. A peça cria uma ambientação, na qual o compositor descreve a feira desde seu começo até seu auge, que se dá no 4º Bloco. Uma maior presença de ruídos significa um número maior de pessoas e o verbo *GO* indica a movimentação dessas pessoas. Encontramos procedimento semelhante em *THESE* e *THE* (vide Figura 4), palavras que iniciam essa peça.

O fonema [ð], outra fricativa, contribui para a ideia de "burburinho". De certa maneira, o fonema implica uma soltura de ar mais abrupta, indo na direção das oclusivas, dependendo da forma da soltura do ar. Berio, a fim de evitar isso e em exceção às indicações da melodia, coloca em cima das notas que contêm esses fonemas a dinâmica *pp*.

Sabemos que "a ideia de 'MAR' não está ligada por relação alguma interior à sequência de sons M-A-R que lhes serve de significante" e que "poderia ser representada igualmente bem por outra sequência, não importa qual [...]" (SAUSSURE, 2014, p.108). Ainda assim, podemos encontrar nas palavras algumas intenções. Como exemplo, *GO*, que significa IR, a própria dicção ajuda nessa sensação de movimento para frente, para fora. A consoante [g], oclusiva velar sonora, tem uma produção inicial no momento que as cordas vocais começam a vibrar e, na consumação da vogal, que é o núcleo da sílaba, a ideia de movimento se concretiza. A soltura abrupta de ar do [g] faz com que o [o] seja projetado mais

21 Alguns autores nomeiam as fricativas [s] e [z] como sibilantes.

fortemente. O restante, no caso o *glide* [ʊ], é a parte fraca, não ativa do ditongo. Esse verbo IR pode ser para cima, para baixo ou para os lados.

3.1.1 Relações texto e música a partir de níveis maiores ao fonético

Observando o texto, notamos que todas as palavras têm entoação na primeira sílaba ou nas primeiras letras. Ainda que na fala (e no canto) todas elas sejam monossilábicas e praticamente vocálicas, as palavras possuem curvas melódicas descendentes. Começam agudas e terminam graves, características das proparoxítonas e paroxítonas (pronuncie o texto, palavra por palavra para conferir o asseverado). Vejamos agora a silabificação proposta por nós (aqui, esse nível praticamente coincide com o nível fonético) e a curva entoacional de cada palavra na figura abaixo. As curvas em vermelho indicam o momento aproximado onde as palavras saem de suas sílabas tônicas e decrescem em frequência.



Figura 7: Curvas entoacionais do texto em *Cries of London* nº1 de Luciano Berio.

Notemos a filtragem harmônica e textural sempre nos finais de cada bloco em acordo com essa condução melódica descendente do texto.



Figura 8: Filtragem harmônica e textural, final do 1º bloco de *Cries of London* nº1 de Luciano Berio.

No nível de cada verso, podemos ver como uma curva mais contínua se dá no discurso, predominando um caráter mais aberto e livre, oriundo da escolha semântica.



Figura 9: Curva entoacional relaciona aos versos de *Cries of London* nº1 de Luciano Berio.

No entanto, ao contrário do movimento descendente predominante na peça, no c. 14, enquanto Alto I realiza um movimento descendente melódico (vide Figura 8), os Baixos realizam um movimento contrário tecendo um movimento contrapontístico em relação às outras vozes. Ao mesmo tempo em que essa movimentação parece contrariar a afirmação acima, devemos nos atentar ao sinal de *decrescendo* gráfico, que dá a mesma intenção da relação fim de bloco/textura/entoação textual.

Figura 10: Aporte musical ao texto, final do 2º bloco de *Cries of London* nº 1 de Luciano Berio.

As entradas defasadas do texto com a palavra *THESE (ESTES)* no 1º Bloco ilustram, a cada entrada, a chegada de uma pessoa ou grupo, aumentando o número de pessoas no local da feira, como numa feira real, caracterizada pela chegada gradativa dos vendedores, que vão se somando até atingir uma complexidade de situações e relações sociais de vários tipos. O primeiro compasso já encerra essa ideia, que será ampliada por toda a peça. Essas mesmas pessoas estão em movimento, o que se encontra representado nas outras vezes que *THESE* aparece de forma melismática.

Figura 11: Entradas defasadas, 1º compasso de *Cries of London* nº1 de Luciano Berio.

A palavra *ARE*, verbo no presente e no plural, foi descrita pela fonética com um único fonema, o [ɑ]. O seu significado (aqui é o verbo ser, ou seja, SÃO) remete a uma ideia de amplidão, de muitas pessoas, de uma grande atividade em funcionamento, e Berio extrai disso uma condução melismática para gerar movimentação. Em seu texto *Poesia e Música – Uma Experiência* (BERIO *apud* MENEZES, 2009), Berio almeja encontrar uma união contínua entre a leitura poética e a própria música em *Thema (Ommaggio a Joyce)* (1958), que também pode ser aplicada aqui:

"[...] tentei verificar experimentalmente uma nova possibilidade de encontro entre a leitura de um texto poético e a música [...] tentando, sobretudo, levar a palavra a um estado em que ela pudesse assimilar e condicionar completamente o fato musical. É talvez através dessa possibilidade que se poderá chegar um dia à realização de um espetáculo 'total' em que uma profunda continuidade e uma perfeita integração possam se desenvolver entre todos os elementos componentes (não somente entre os elementos propriamente musicais) [...] Em tal caso, a verdadeira meta não seria todavia nem opor, nem mesclar dois sistemas expressivos distintos, mas sim criar uma relação de continuidade entre os mesmos, possibilitando a passagem de um para o outro *sem que isto seja notório*, sem que se tronem manifestas as diferenças entre uma conduta de tipo lógico-semântico (aquela que se adota em meio a uma mensagem falada) e uma conduta perceptiva de tipo musical, isto é, transcendente e oposta à precedente, seja no plano do conteúdo, seja no plano sonoro." (BERIO *apud* MENEZES, 2009, p.122)

Vejamos a integração da característica sonora de [a] com a rítmica e a condução melódica:

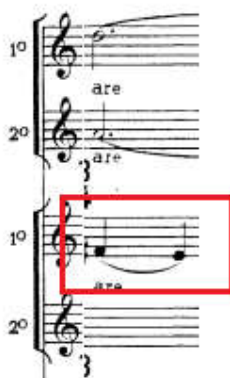


Figura 12: Condução melódica de ARE, c.3 de *Cries of London* nº1 de Luciano Berio.

Alfredo Bosi (2000), no capítulo O SOM NO SIGNO, faz uma longa abordagem sobre a relação entre fonemas e conteúdo semântico²². Por meio de um catálogo imenso sobre a relação entre as características acústicas e articulatórias de /u/ com os possíveis significados, ele nos mostra que as sensações humanas/sentimentos estão ligadas subjetivamente a uma sensação interna

²² Candido (2009) também faz isso e é mais enfático ao afirmar que essas relações são atividades pessoais artísticas do poeta (ou compositor aqui).

corporal, ou seja, a produção dos sons, suas articulações, etc. Exemplo: TUMBA – o /u/, uma vogal escura, fechada, posterior, arredondada e praticamente velar, está ligado ao significado de TUMBA – local profundo, onde se enterra um corpo, com caráter negativo. Afirma ainda que valores como escuridão, fechamento, morte e tristeza estão ligados principalmente com a vogal em questão e se inclui toda uma dimensão maior para reforçar isso: o ritmo do verso, o metro, o andamento da frase e como esta é entoada²³. No caso do [ɑ] de *ARE*, temos uma vogal baixa, anterior e não arredondada. Na mesma linha de BOSI (2000), vamos unir e comparar o significado desse verbo com outras palavras deste ciclo que contenham o fonema /a/:

ARE - são

CRIES - gritos

WHITE – branco

BUY - comprar

GARLIC - alho

CRY - grito

Todas essas palavras podem nos indicar conteúdos de expansão, de amplitude, espaço. Além disso, todas contêm no /a/ sua sílaba tônica. *GARLIC* (alho) não aparenta ter relação semântica com as demais, mas podemos incluir os aspectos sensoriais, típicos da teatralidade, do próprio alho: uma planta aromática, com sabor presente, marcando fortemente o sabor de uma comida. A quantidade de alho não está relacionada diretamente com a percepção dos demais sabores. O seu sabor pode ter relação direta com invasão e imensidão. Essas são possíveis relações de significado analisadas musicalmente por Berio. Para finalizar *are*, podemos ler:

23 Bosi, no mesmo capítulo, mostra que uma mesma vogal pode trazer dois campos semânticos diferentes. Mais sobre isso, ver em BOSI, 2000, p.73-74.

"[...]ao limiar da *expressão*, que supõe movimentos internos ao corpo [...] A matéria da palavra se faz dentro do organismo em ondas movidas pelo poder de significar." (BOSI, 2000, p.61, grifo original)

Nos dois blocos seguintes, Berio aborda a palavra *SOME* de diversas formas: ora de forma pontual, ora com semínimas pontuadas, ou grau conjunto, de forma melismática. Todas essas formas corroboram o significado da palavra *ALGUNS*. As diversas movimentações melódicas simultâneas também confirmam essa ideia. Vamos aproveitar essa linha de significação de *SOME* (semelhante para *STREET*) para evidenciar um fenômeno recorrente em toda a peça que ganha força principalmente neste bloco: a presença constante de [s], gerando uma ideia de "burburinho". Vejamos uma análise acústica²⁴ desse fonema, extraído da palavra *SOME*, feita pelo programa *Praat*:

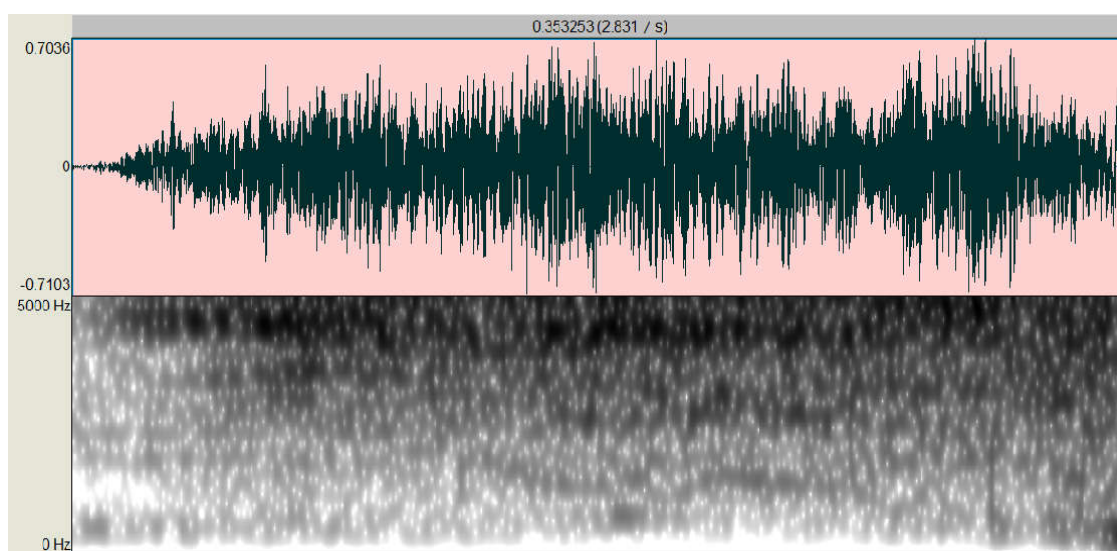


Figura 13: Espectro acústico de *SOME* de *Cries of London* nº1 de Luciano Berio. Disponível em: <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>

Essa imagem apresenta dois gráficos: o primeiro localiza a onda sonora (em rosa) e o segundo (apenas em preto e branco) mostra o espectro sonoro. Recortamos o equivalente ao [s], um fonema que, por ser surdo, não apresenta barra de vozeamento na parte de baixo do espectro (está em branco). Olhando o

²⁴ O autor deste trabalho gravou *SOME* com a sua própria voz.

gráfico, vemos que, em frequências perto de 5000 Hz, o espectro fica mais forte. Essa é a representação do chiado desse fonema. Berio, já trabalhando textos de forma musical, como fez com *Thema (Ommaggio a Joyce)* (1958) e *Visage* (1961), age de forma semelhante aqui. Ao contrário do que diz sobre *Thema*, "...o episódio /s/ final, que, preparado pouco a pouco, chega a saturar a forma..."(BERIO *apud* MENEZES, 2009, p.126), em *Cries of London*, Berio distribui no espaço vários [s] na malha textural a ponto de criar um "burburinho", uma gradativa proliferação de pessoas, comércio e movimentos. É como se um fonema, em sua natureza microscópica, talvez unitária, fosse o responsável por toda uma dinâmica da peça, por toda uma energia.

The image shows a musical score for the second block of 'Cries of London' by Luciano Berio. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in a single system with four staves. The lyrics are: 'some go up street some go down some'. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The score includes various rhythmic values and time signatures: 6/8, 3/4, 10/8, and 6/8. The lyrics are distributed across the staves, with some words appearing in multiple parts. The Soprano part starts with a rest and then enters with 'some go down some'. The Alto part starts with 'go up street some go up street some go down some'. The Tenor part starts with 'go up street some go up street some go down some'. The Bass part starts with 'some go up street some go up street some go down some'. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.

Figura 14: Proliferação de [s], 2º bloco de *Cries of London* nº1 de Luciano Berio.

A escrita do último bloco difere parcialmente dos demais e a resposta se encontra na própria fonética do texto. Existe um cenário onde a ação ocorre (*STREET*) e, nele, o fonema [s] caracteriza a movimentação junto aos verbos *GO UP* e *GO DOWN*. A ação da escritura fonética e musical se dá no nível atômico do texto e suas interações são transmitidas para o nível macroscópico. Esse fonema ([s]) descreve uma ação e não representa em sua totalidade uma forma de

comunicação, pois é a representação de um ruído branco, onde provavelmente não haveria compreensão entre os interlocutores. Também existe uma espécie de reverberação, onde as notas ornamentais de Alto I são reforçadas por notas de mesmo nome em outras vozes. É o momento no qual essa mudança textural indica um ápice na ação do espetáculo. A presença de cromatismos nos Baixos, o alcance máximo de registro de Soprano I, a maior presença de intervalos de terça em contraste ao caráter harmônico quartal da peça e a presente e considerável movimentação gerada pela ornamentação de Alto I colaboram para uma maior movimentação do tecido textural da peça.

3.2 Segunda Peça

Texto original:

Where are ye fair maids
that have need of our trades
I sell you a rare confection
will you have your face spread either with white or red
My drugs are no dregs
For I love the white of eggs made in a rare confection
will ye buy any fair complexion

Tradução:

Onde estais vós,
Ó honráveis empregadas que necessitam de nossos ofícios?
Eu vos vendo um raro confeito,
Tereis vossas faces tomadas ou de vermelho ou de branco
Meus remédios não são porcarias
Pois eu amo a clara dos ovos
Em raro confeito tornada
Comprareis uma tez clara

Comentando a tradução, alguns detalhes devem ser evidenciados. Primeiramente observemos o uso dos pronomes *YE* e *YOU* nos quatro primeiros versos (versificação nossa). O pronome *YE* é a versão antiga de *VÓS* e o *YOU* é o nosso atual *TU/VOCÊ/VÓS/VOCÊS*. Herr (2010, p.22) nos diz que o pronome *YE* era usado entre os séculos XV e XVII na Inglaterra. Somado a isso, o musicólogo David Osmond-Smith nos mostra/confirma a intenção de Berio em escrever *Cries of London* no estilo madrigalesco.

"Ele mesmo, então, encontrou-se cada vez mais compelido a escrever diretamente num estilo de *folk-song*. Sua primeira ação despretensiosa nessa direção veio com *Cries of London* (1973), que, embora seja uma versão moderna de um conceito renascentista que integrava um conjunto de gritos de rua a uma textura madrigal, era também em parte inspirado em seu trabalho com o *abbagnate* siciliano. Obviamente, no entanto, nem o idioma siciliano se sentiria em casa neste contexto, nem estava Berio tentado a fazer o papel de antiquário, já que as tradições inglesas de cantos de rua haviam desde muito tempo desaparecido muito tempo desaparecido. Então ele simplesmente compôs um idioma popular imaginário, adequando seus textos a ele." (OSMOND-SMITH, 1991, p.80)²⁵.

O uso de VÓS é um indicador de formalidade. Claramente, aqui, essa formalidade se mostra de maneira irônica onde o comerciante trata e engrandece suas clientes a fim de conseguir vender seus produtos. Ainda mais prestigioso é usar uma forma antiga, de uma era em que a corte inglesa era forte e presente no contexto cotidiano. Herr (2010, p.22) ainda nos diz que o *YE* é "[...] preferido para situações ou pessoas que demandassem um nível maior de respeito no tratamento [...]".

O comércio europeu sempre foi marcado por importação de mercadorias do oriente e nisso reside a relação entre *RARE* e *CONFECTION*. Observemos a citação de duas cores: vermelho e branco. Cores fortes sempre foram associadas a povos "exóticos". Vermelho pode ser remetido a um corante, um pigmento de algum lugar do oriente (ou pau-brasil). Branco é uma cor que poderia ser relacionada ao inverno europeu, bem como às joias raras. *RARE* e *YE* estabelecem relações também no sentido de que confeitos raros eram algo comum na nobreza e o pronome em questão traz um ar nobre ao cenário, mesmo não se referindo a um nobre qualquer²⁶.

O uso do verbo auxiliar *WILL* no contexto comercial é associado a uma certeza futura²⁷ onde o comprador não se arrependerá de sua aquisição e terá as sensações e sentimentos despertados pelo uso da mercadoria. O verbo *HAVE* é a realização, o núcleo da ideia de certeza.

25 Tradução nossa.

26 Tais comentários sobre as cores tecidos são observações e interpretações nossas.

27 Sabemos que os tempos Presente, Pretérito Perfeito, Pretérito Mais que Perfeito e Futuro do Indicativo são, obviamente tempos pontuais e precisos em relação às ações. Contudo no contexto em questão, o verbo impregna o contexto dessa certeza, como se o significado latente viesse à tona e fosse potencializado pelo ambiente em que se encontra.

MY DRUGS ARE NO DREGS é uma expressão onde a rima está contida dentro do próprio verso. A vogal U é permutada por E, causando uma mudança semântica, ou seja, um trocadilho. A respeito da tradução, poderíamos verter em algo como *MINHAS DROGAS NÃO SÃO DROGAS*. Àquela se atribui o significado de medicamento (*DRUGS* é sinônimo de *MEDICINE*) e a esta, a qualidade, característica da anterior, ou seja, um adjetivo.

Nesta peça temos dois tipos de texturas: uma onde a linha melódica é distribuída entre as vozes, criando um jogo de timbres, como uma *klangfarbenmelodie*²⁸ schoenberguiana. Essa mesma fragmentação indica aqui, não um pontilhismo no rigor de Anton Webern, mas uma movimentação espacial dos personagens e já a inclusão imediata do elemento cênico. Na 1ª peça, Berio traz a teatralidade através da condução melódica e ornada das linhas. Aqui, a técnica da segunda escola vienense auxilia o compositor numa movimentação espacial. A riqueza da *Klangfarbenmelodie* evidencia e reforça *OF OUR TRADES*. São esses os ofícios de comerciantes diferenciados, que trabalham com finas mercadorias.

Abaixo podemos comparar algumas obras icônicas do século XX com o primeiro grande pedaço dessa música.

Figura 15: *Klangfarbenmelodie* em *Farben*, op. 16 n.º3 de Schoenberg.

Comparamos com os primeiros compassos da segunda peça de *Cries of London*:

28 *Klangfarbenmelodie*, ou Melodia de Timbres, é um conceito da música de Schoenberg, criado em sua peça *Farben*, op. 16 n.º3, na qual ele trabalha uma sequência de notas, distribuídas ao longo do tempo, de forma tímbrica entre os instrumentos. Enquanto um oboé emite uma determinada nota, um clarinete entra numa parte fraca dessa mesma nota, em dinâmica muito baixa, como *ppp*, para evitar um ataque perceptível, continuando a emissão. Assim não há uma percepção tradicional do timbre de um oboé ou um clarinete, mas um jogo entre eles, ou seja, enquanto um surge, outro desaparece.

The image shows a musical score for Luciano Berio's 'Cries of London n°2'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'A' and contains the lyrics 'maids need'. The middle staff is labeled 'T' and contains the lyrics 'where ye fair that have need'. The bottom staff is also labeled 'T' and contains the lyrics 'where ye fair that have need'. Red arrows point from the vocal lines to the lyrics, indicating articulation. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *f*, and time signatures like 16/16 and 3/8.

Figura 16: Três primeiros compassos de *Cries of London* n°2 de Luciano Berio.

Na outra textura existe uma camada em que as vozes articulam as vogais diversas em ritmos variados contra uma melodia que se sobressai a essa, como as texturas iniciais de *Daphnis et Chloé 2* de Ravel, *Gurrelieder* de Schoenberg ou *Petrouschka* de Stravinsky. As figuras abaixo mostram essas analogias. As figuras 16 a 18 mostram trechos das peças consideradas e, por último, a de Berio.

The image shows a musical score for M. Ravel's 'Daphnis et Chloé 2'. It features multiple staves with complex textures. The staves are labeled '2^{as} voix', 'Dir.', 'Alt.', 'Div.', 'Vclles', 'Div.', 'C. b.', and 'Div.'. The score includes dynamic markings such as *pp* and *pp* *expressif*. A red box highlights a specific section of the score, likely the one mentioned in the text as being analogous to the other works.

Figura 17: Camadas texturais de *Daphnis et Chloé 2* de M. Ravel.

1. 2.
4 kl. Fl. *ppp*

3. 4.
4 gr. Fl. *ppp*

1. 2.
3. 4. Ob. *ppp*

3. Hr. (F) *pp*

1. Trp. (F) *mp*

1. Hr. *pp*

hervortretend

Detailed description: This is a page of a musical score for Schoenberg's Gurrelieder. It features multiple staves for various instruments. The woodwinds (flutes, oboes, horns, trumpets) are marked with very soft dynamics (ppp, pp). The strings are marked with pp. A red box highlights a section in the first trumpet part, with the instruction 'hervortretend' (emerging) written above it. The dynamic marking for this section is 'mp'.

Figura 18: Camadas texturais de *Gurrelieder* de Schoenberg.

Vivace M.M. 128

Flauto I.

3 Clarineti in Sib. *p*

II. III. *mp*

4 Corni in Fa. *mp*

I. *mp*

II. *mp*

III. *mp*

IV. *mp*

Detailed description: This is a page of a musical score for Stravinsky's Petruschka. It shows the beginning of a section marked 'Vivace M.M. 128'. The Flauto I part is highlighted with a red box and contains a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The Clarineti and Corni parts are marked with 'p' and 'mp' respectively. A first ending bracket is visible at the end of the Flauto I line.

Figura 19: Camadas texturais de *Petruschka* de Stravinsky.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is for measures 7 and 8 of 'Cries of London' by Luciano Berio. The Soprano part has lyrics [u i u i] and [u i u i]. The Alto and Tenor parts have lyrics 'a rare rare rare' and 'con - - -'. The Bass part has lyrics [e] [i] [e] [i] [e] [i] [e] [i] and [i] [e] [i] [e] [i] [e] [i]. A red box highlights the vocal lines from measure 7 to the start of measure 8.

Figura 20: Camadas texturais, c. 7 e 8 de *Cries of London* nº2 de Luciano Berio.

Nesta segunda peça de *Cries of London*, encontramos alguns procedimentos fonéticos usados em outras obras diversas, conforme listados e comparados abaixo:

1) Construção fonética semelhante à obra *O King* (1967)²⁹. Mostramos dois trechos da obra, onde o primeiro remete ao início da obra e sua abordagem essencialmente fonética (compassos 1 a 5), e o outro já apresenta uma palavra formada (compassos 83 a 87).

29 Em 1968 Berio revisita *O King* no segundo movimento de sua *Sinfonia*.

Flauto *sempre senza vibrato*

Clarinetto in Sib* *ff-pppp (come la voce)*

Violino *sord. senza vibrato*

Violoncello *sord. senza vibrato*

Voce *pppp (come gli strumenti: non più f)*
 (i) (3) (a) (o) (u)

Pianoforte *ff* *pppp*
ped. sempre! *una corda***

Figura 21: C. 1 - 5 de *O King* de Luciano Berio.

$\text{♩} = 60$

sempre p

sempre p

sempre p

sempre p

ff-pp *ff-pp*

Mar - tin Lu - ther +

mf *pp* *mf* *p* *pp*

Figura 22: Formação das palavras, c. 83 - 87 em *O King* de Luciano Berio.

The image shows a musical score for 'Cries of London' by Luciano Berio. It features three systems of staves. The top system is highlighted with a red box and contains phonemes: [d.] above a piano (pp) dynamic marking, [u i u i] above a piano (pp) dynamic marking, and [a] [a] [o] [a] [u] [a] [o] [a] [o] below the staff. The middle system shows the vocal line with lyrics 'I sell' and 'you'. The bottom system is also highlighted with a red box and contains phonemes: [i] [e] [i] [e] [i] [e] [i] [e] [i] above the staff, and [i] [o] [a] [e] [o] [a] below the staff. Dynamics include *mf* and *pp*.

Figura 23: Fonemas, c.6 de *Cries of London* nº2 de Luciano Berio.

De forma semelhante ao trecho de *O King*, vemos esse "mar" de fonemas formarem um texto no decorrer da peça.

The image shows a musical score for 'Cries of London' by Luciano Berio, focusing on the semantic construction of the word 'ANY'. A red box highlights the score from measure 33 to 35. Above the score, a blue arrow points to the text 'Construção semântica da palavra ANY'. The score is for Soprano (S) and Alto (A). The Soprano part has lyrics 'ny a - ny' and 'a - ny'. The Alto part has lyrics 'will ye buy' and 'will you buy - a - ny'. The phonemes [a] are highlighted in yellow boxes. The score includes dynamics like *p* and *f*, and time signatures like 2/4 and 5/8.

Figura 24: Construção semântica da palavra ANY nos compassos 33 - 35 em *Cries of London* nº2 de Luciano Berio.

Nos seis primeiros compassos do primeiro movimento de sua Sinfonia (1968) existe uma "sopa" de fonemas disponíveis a serem articulados de diversas formas. Encontramos, para ilustrar, o fonema [ø] do francês nesse mar de potencialidades semânticas e ainda, tanto nesses compassos iniciais como nos próximos (compassos 7 a 10), encontramos a palavra *FEU* (fogo), já articulada. Foneticamente: *FEU* – [fø]³⁰.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprani (Soprano), Alti (Alto), Tenori (Tenor), and Bassi (Bass). The score covers measures 1 to 5. Each part has two staves. The vocal lines are filled with phonetic annotations in brackets, such as [ø], [i], [a], [e], [o], [u], [y], [ø], [œ], [ɔ], [ɑ], [ɛ], [ɜ], [ɝ], [ɞ], [ɟ], [ʝ], [ʎ], [ɲ], [ɳ], [ʈ], [ʡ], [ʢ], [ʣ], [ʣ̌], [ʣ̍], [ʣ̎], [ʣ̏], [ʣ̐], [ʣ̑], [ʣ̒], [ʣ̓], [ʣ̔], [ʣ̕], [ʣ̖], [ʣ̗], [ʣ̘], [ʣ̙], [ʣ̚], [ʣ̌̚], [ʣ̍̚], [ʣ̎̚], [ʣ̏̚], [ʣ̐̚], [ʣ̑̚], [ʣ̒̚], [ʣ̓̚], [ʣ̔̚], [ʣ̚̕], [ʣ̖̚], [ʣ̗̚], [ʣ̘̚], [ʣ̙̚], [ʣ̌̚̚], [ʣ̍̚̚], [ʣ̎̚̚], [ʣ̏̚̚], [ʣ̐̚̚], [ʣ̑̚̚], [ʣ̒̚̚], [ʣ̓̚̚], [ʣ̔̚̚], [ʣ̚̚̕], [ʣ̖̚̚], [ʣ̗̚̚], [ʣ̘̚̚], [ʣ̙̚̚]. The word 'feu' is written in the vocal lines and highlighted with red boxes. Red arrows point from the 'feu' in the Soprani and Alti parts to the corresponding phonetic annotations in the Tenori and Bassi parts.

Figura 25: C. 1 - 5 de *Sinfonia* de Luciano Berio.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprani (S), Alti (A), Tenori (T), and Bassi (B). The score covers measures 7 to 10. Each part has two staves. The vocal lines are filled with phonetic annotations in brackets, such as [ø], [i], [a], [e], [o], [u], [y], [ø], [œ], [ɔ], [ɑ], [ɛ], [ɜ], [ɝ], [ɞ], [ɟ], [ʝ], [ʎ], [ɲ], [ɳ], [ʈ], [ʡ], [ʢ], [ʣ], [ʣ̌], [ʣ̍], [ʣ̎], [ʣ̏], [ʣ̐], [ʣ̑], [ʣ̒], [ʣ̓], [ʣ̔], [ʣ̕], [ʣ̖], [ʣ̗], [ʣ̘], [ʣ̙], [ʣ̚], [ʣ̌̚], [ʣ̍̚], [ʣ̎̚], [ʣ̏̚], [ʣ̐̚], [ʣ̑̚], [ʣ̒̚], [ʣ̓̚], [ʣ̔̚], [ʣ̚̕], [ʣ̖̚], [ʣ̗̚], [ʣ̘̚], [ʣ̙̚], [ʣ̌̚̚], [ʣ̍̚̚], [ʣ̎̚̚], [ʣ̏̚̚], [ʣ̐̚̚], [ʣ̑̚̚], [ʣ̒̚̚], [ʣ̓̚̚], [ʣ̔̚̚], [ʣ̚̚̕], [ʣ̖̚̚], [ʣ̗̚̚], [ʣ̘̚̚], [ʣ̙̚̚]. The word 'feu' is written in the vocal lines and highlighted with red boxes. The Soprani part has 'feu feu feu' written above the notes.

Figura 26: C. 7 - 10 de *Sinfonia* de Luciano Berio.

30 [ø] - Vogal meio fechada e anterior.

2) Dissolução semântica do texto até o nível fonético. Brevemente temos uma comparação entre *Circles* (1960) e os compassos 19 e 20 desta peça. Essa primeira parte de *Circles* é articulada em cima do fonema [s]. Todas as palavras aparecem inteiras e gradativamente. Berio as fragmenta em sílabas portando [s] até o final desse primeiro bloco, na página 7³¹, onde de fato isola [s] e o reproduz acusticamente na percussão.

The image shows a musical score for the piece 'STINGING' from Luciano Berio's 'Circles'. At the top, the tempo is indicated as quarter note = 58.6680. The score is divided into two staves: 'voice' and 'harp'. The word 'sting' is written across the voice staff, with 'stun-' in a red box and 'ng' in another red box. The harp staff is labeled 'harp' and 'LUCIANO BERIO 1960'.

Figura 27: STINGING, página 1 de *Circles* de Luciano Berio.

The image shows a musical score for the piece 'Gradativo isolamento de [s]' from Luciano Berio's 'Circles'. The score is divided into two staves: 'voice' and 'harp'. The word 'chants' is written across the voice staff, with 'chans' in a red box and 'ts' in another red box. The word 'carries' is written across the voice staff, with 'carries' in a red box and 's' in another red box. Red arrows point from 'chans' to 'ts' and from 'carries' to 's'.

Figura 28: Gradativo isolamento de [s], página 4 de *Circles* de Luciano Berio.

31 Essa peça não contém compassos e foi tratada pelo número da página.

Figura 29: Completa fragmentação em [s], página 7 em *Circles* de Luciano Berio.

Figura 30: Construção e Fragmentação semântica, c. 19 - 21 em *Cries of London* n°2, semelhante à *Circles* de Luciano Berio.

3) Sobreposição do texto como em *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958). Berio, ao manipular o texto desta maneira, desafia a compreensão semântica e permite uma

pluralidade de leituras. Ele almeja "liberar uma polifonia latente no texto"³² (BERIO *apud* MENEZES, 2009, p.125). MENEZES (2013, p.25) ainda nos diz que uma poesia deve mostrar o verbo de forma inteligível, ou seja, de forma presente, num nível de absorção de significado relativamente rápido, e, a partir dessa forma direta de evidenciar um significado, pode haver plurissignificados ocultos. O uso de *ANY* e *BUY* de forma fragmentada e repetitiva por praticamente toda a peça é uma forma de potencializar os seus significados. Aqui, ao longo da peça e considerando uma possível leitura do texto, podemos depreender que *COMPRAR ALGO* é o assunto principal do personagem, ou seja, o comerciante. Vejamos abaixo o procedimento feito por Berio em um trecho retirado de BERIO *in* MENEZES (2009, p.124) e o que ocorre entre os compassos 33 a 35. Berio sobrepõe de forma fragmentada o texto *WILL YE BUY ANY*.

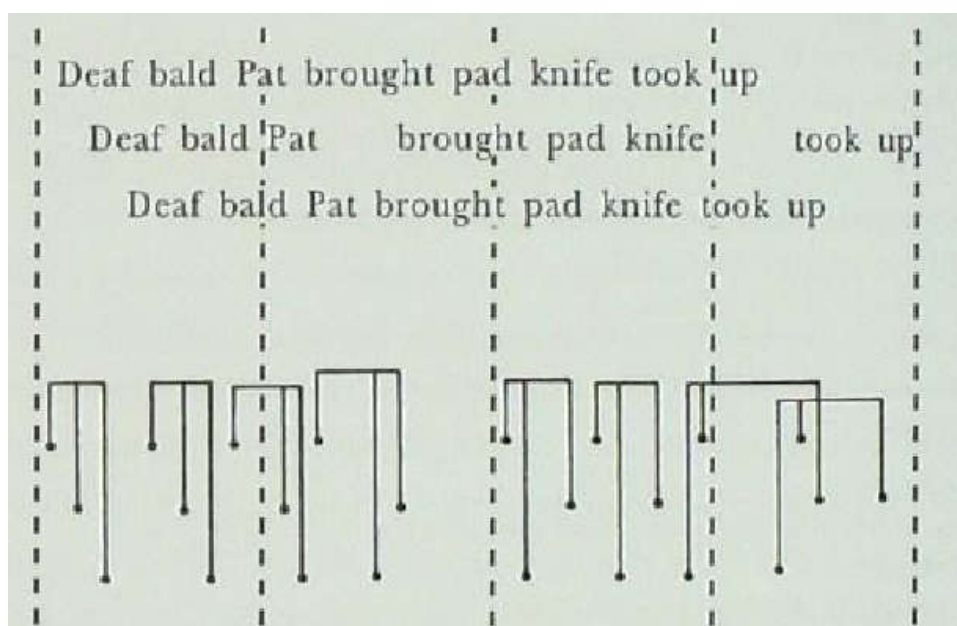


Figura 31: Múltiplas camadas textuais em *Thema (Omaggio a Joyce)* de Luciano Berio.

32 Para mais detalhes e compreensão desse processo em *Thema (Omaggio a Joyce)*, veja BERIO *in* MENEZES (2009, p.117-129)³².

Figura 32: C. 11 - 14 de *Cries of London* n°2 de Luciano Berio.

Como ANY se refere às mercadorias, com a variação desses motivos, temos uma evidência da pluralidade de detalhes e qualidades das mercadorias. Diferentemente do que ocorre com uma simples leitura do texto, a música concretiza sonoramente todo esse potencial, antes possível apenas na mente do leitor.

Figura 33: Potencial semântico de ANY c. 36 - 38 de *Cries of London* n°2 de Luciano Berio.

MENEZES (2013, p.25-26) diz que a música pode ser tratada como uma *pluripoesia*, ou seja, como uma reversão do plano diacrônico³³. Uma sobreposição de vários falantes cria um colapso na comunicação, mas na música essa atitude abre caminhos para plurissignificações, plurileituras, multiescutas. Berio, de forma semelhante às suas *Sequenze*³⁴, ao longo dessa peça trabalha uma leitura multifacetada do seu próprio texto com óculos musicais. Podemos ver que, ao longo dessa peça, Berio faz uso da Função Emotiva da Linguagem³⁵ para enfatizar a ação do comerciante, da textura como cenário da feira, da construção e desconstrução semântica, e para trazer a um plano mais superficial possíveis leituras de palavras e frases, evidenciando o papel analítico da textura em torno do texto e como ele trabalha a narrativa de forma linear³⁶.

No referente à textura, parâmetro que norteia tanto a primeira peça como esta, a busca por uma sonoridade praticamente instrumental não é uma escolha ao acaso. Além da riqueza espectral das vogais, podemos perceber no próprio texto uma escolha que Berio fez semelhante quase totalmente àquela feita na obra anterior: a escolha, nesse primeiro grande bloco, compassos 1 a 15, de sonoridades vocálicas. Em toda essa frase, *WHERE ARE YE FAIR MAIDS THAT HAVE NEED OF OUR TRADES*, temos apenas TRÊS fonemas oclusivos, [d] de *NEED*, [t] e [d] de *TRADES*.

A concepção textural serve ao texto, dando-lhe uma riqueza harmônica e tímbrica, e fazendo com que ele encontre reverberação nessas camadas texturais. Berio escreve uma camada de vogais em fonemas, como [a], [i] e [u], por exemplo,

33 'A Linguística diacrônica estuda não mais as relações entre os termos coexistentes de um estado da língua, mas entre termos sucessivos que se substituem uns aos outros no tempo.' SAUSSURE, 2014, P.193.

34 BERIO e DALMONTE (1981, p.84) fala sobre a polifonia latente, técnica que emprega massivamente em suas *Sequenze*, bem como em outras obras ao longo de sua vida. O fato de uma linha monódica ser carregada de muitas articulações, de saltos melódicos grandes, do texto sendo fragmentado e recomposto, de mudanças bruscas no plano dinâmico nos força a uma audição polifônica dessa linha. Uma cronologia dessa linha única começa a ser distorcida, revertida em uma pluralidade de eventos.

35 "A chamada FUNÇÃO EMOTIVA ou 'expressiva', centrada no REMETENTE, visa a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que se está falando. Tende a suscitar a impressão de uma certa emoção, verdadeira ou simulada [...]. O estrato puramente emotivo da linguagem é apresentado pelas interjeições. [...] A função emotiva, evidenciada pelas interjeições, colore, em certa medida, todas as nossas manifestações verbais, ao nível fônico, gramatical e lexical. JAKOBSON, 2010, p. 124 - caixa alta original.

36 Ainda que em atividades comerciais a Função Conativa da Linguagem seja usada, aqui Berio trabalhou em cima das emoções do comerciante. Obviamente existe o apelo, mas este vem como produto de uma forte compreensão e exposição da Função Emotiva da Linguagem.

assim como trabalha com tempos diferentes, criando uma interação de reverberação entre os elementos dessa mesma camada. Antes de confrontarmos o texto com essa camada, vejamos o que acontece, por exemplo, no compasso 9: enquanto Baixos 1 realizam em semicolcheias os fonemas [u] e [e], sopranos 1 realizam [u] e [i] em semifusas. Como Berio é preciso na escrita dos baixos e deixa uma indicação livre aos sopranos dentro do ritmo indicado, observamos que o [u] é reforçado e reverberado integralmente enquanto o [i], por ser mais curto, é reverberado por outra vogal semelhante acusticamente, o [e], uma anterior meio fechada. O [i] é uma anterior fechada. Ressaltamos que consideramos o texto integral como uma camada principal, sendo as outras camadas texturais secundárias.

The image shows a musical score for measure 9 of 'Cries of London n°2' by Luciano Berio. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part has a treble clef and a 6/8 time signature, with phonetic transcriptions [u] [i] [u] [i] and [u] [i] [u] [i]. The Alto part has a treble clef and a 6/8 time signature, with the text 'fe - - - - ction'. The Tenor part has a treble clef and a 6/8 time signature, with the text 'fe - - - - ction'. The Bass part has a bass clef and a 6/8 time signature, with phonetic transcriptions [u] [e] [u] [e] [u] [e] and [o] [a] [o] [a] [o]. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'mf'.

Figura 34: Escrita precisa fonética de cunho acústico de *Cries of London n°2* de Luciano Berio.

Semelhantemente ao demonstrado, encontramos procedimento semelhante em quase toda a peça. Enquanto na primeira peça a reverberação se dá apenas no 4º bloco, aqui ela percorre a peça em quase sua totalidade. Essa reverberação não serve apenas para reforçar um som x ou y, mas também para criar outra camada independente, audível, porém não escrita em seu resultado.

Uma das características de uma produção de época, além da harmonia, forma musical e escrita rítmica predominante, é a textura. Nessa linha e em consonância ao que OSMOND-SMITH, 1991, p.80 diz sobre esse conjunto de canções estarem escrito num estilo madrigalesco, aqui a intrínseca relação entre texto e textura musical funciona não apenas como um parâmetro, mas também como um personagem e/ou cenário teatral. Na primeira peça vimos que a textura identificava o cenário da ação comercial da feira. Aqui a textura traz à tona o significado do texto.

3.3 Terceira Peça

Texto Original:

Garlic, the best of all the cries
 It is the only physic gainst all the maladies
 Good garlic, the best of all
 It is my chiefest wealth
 And if you lose your health
 My garlic then come buy

Tradução:

Alho, o melhor de todos os gritos
 É o único remédio contra todos os males
 Bom alho, o melhor de todos
 É minha principal riqueza
 E se você perder sua saúde
 Venha então comprar meu alho.

Como estrutura formal, separamos essa peça em três blocos:

Estrutura	Localização	Tamanho
1º Bloco	c. 1 – 20	20 compassos
2º Bloco	c. 20 – 38*	19 compassos
3º Bloco	c. 38 – 44*	7 compassos
*Existe elisão entre os blocos		

Tabela 3: Estrutura global de *Cries of London* nº3 de Luciano Berio.

Berio, igualmente à segunda peça, trabalha com a descrição fonética, rítmica e textural para detalhar a situação teatral da peça. Na primeira peça ele descreve e analisa musicalmente o ambiente da feira, na segunda peça ele trata das relações entre freguês e vendedor e, aqui, encontramos um detalhamento das mercadorias. Existe uma conexão entre as peças de forma que uma situação não anula a outra.

Analisemos a fonética da palavra *GARLIC*, *ALHO*:

GARLIC = ['gɑ:lɪk]

Berio é mais incisivo na análise fonética, ao abordar o -R de *GARLIC* de duas formas. Uma é quando ele usa na melodia de Tenor II a aproximante [ɹ], próximo do que seria falado (vide abordagem detalhada sobre róticos na 1ª peça). O restante da música desses cinco primeiros compassos fará um acompanhamento a essa melodia.

Figura 35: Melodia principal, c. 1 - 3 de *Cries of London* n°3 de Luciano Berio.

A outra forma é a indicação [R] na peça, que, traduzindo o rigor do IPA, nada mais é do que o [r], uma vibrante múltipla. A escrita rítmica confirma isso:

Figura 36: Indicação [R] vibrante múltipla, c.1 e 2 de *Cries of London* n°3 de Luciano Berio.

Ainda encontramos duas variantes em cima de [R]. No compasso 1, ele é tratado de forma mais sonora, com dinâmica *mf*, e aparecendo pela segunda vez um gesto vocal designado na bula: o *Breathy Tone*, ou seja, o tom sussurrante. No segundo compasso, ele é tratado de forma mais imprecisa, em *pp*, com a colcheia escrita de forma reduzida e sem recomendações da bula, apenas com uma nota de rodapé indicando para as vozes não cantarem a mesma nota entre si, ou seja, uma

escrita aproximada (vide Figura 35). Deduzimos logo nesses dois compassos iniciais uma descrição das características da mercadoria com um apelo teatral através da voz, assim como é feito nos madrigais renascentistas. Esse [R] serve para retratar as qualidades penetrantes e picantes que contém o alho. Reforça semanticamente o superlativo *BEST* do compasso 5, sendo assim uma análise semântica detalhada de *BEST* através da fonética de *GARLIC*. É importante notarmos também que Berio traz uma sonoridade mais opaca, em direção ao ensurdecimento para [R], uma consonante sonora segundo as regras do IPA.

The image shows a musical score for three vocal parts: Soprano (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 4/4 time and features dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mf*. Phonetic annotations are present throughout: [a] and [R] are boxed in the Soprano and Bass parts in the first two measures. In the Tenor part, the word 'best' is highlighted in a yellow box in measure 5, with a red arrow pointing to it from the [R] annotation in the Bass part. Another red arrow points from the [R] annotation in the Soprano part to the 'best' annotation. The lyrics 'garlic' and 'best of' are visible under the Tenor part.

Figura 37: Análise fonético-musical da semântica de *BEST*, c. 4 - 5 em *Cries of London* nº3 de Luciano Berio.

Essa complexidade existe não apenas fonética, mas também harmonicamente. Aqui em duas frentes: existe a complexidade resultante acústica da escrita aproximada de Sopranos, Altos e Baixos no compasso 5 (vide Figura 36), bem como a somatória harmônica de todos os fonemas desse mesmo compasso, criando um "lago" de fonemas, assim como já citado na *Sinfonia* (1968), na segunda peça. Existe, portanto, uma complexidade vocal.

No primeiro compasso, na única melodia dessa textura, há a indicação *Tender, Molto Espressivo*. O "Alho" (Garlic) é bastante conhecido por suas qualidades culinárias e medicinais, podendo haver aqui, portanto, traços de um refinamento desse mesmo alho, o que dá ao cliente a certeza da melhor aquisição

no momento. É um recurso teatral explorado de forma quase atômica em poucos compassos e estendendo-se por praticamente toda a peça.

Em *MALADIES*, Berio o expõe semanticamente no compasso 11, através de vários fonemas. A análise de *Best* continua de forma semelhante, com o reforço do adjetivo *GOOD*. Foneticamente não há análise ou reforço que evidencie o significado de *GOOD*, porém existe uma relação de semelhança semântica entre *BEST*, *GOOD* e a resolução de todas *MALADIES*.

The image shows a musical score for measure 11 of 'Cries of London' by Luciano Berio. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part has the lyrics 'good gar - lic' with a dynamic marking of *pp*. The Alto part has 'ma - - la - dies' with dynamics *mf* and *p*. The Tenor part has 'good gar - lic' with a dynamic marking of *pp*. The Bass part has 'best of all the' with a dynamic marking of *pp*. Phonetic annotations in brackets are placed below the notes: [R] [i] [a] [R] for the Soprano and Tenor parts, and [R] [i] [i] [a] [R] for the Bass part. A red box highlights the phonetic structure of 'good' in the Soprano and Alto parts, showing the [g] [o] [d] sequence. The Alto part also includes the instruction 'always folsatto (idiotically)'.

Figura 38: Análise semântica, c.11 de *Cries of London* nº3 de Luciano Berio.

Há no compasso 6 a indicação *Like a Neapolitan Song* na palavra *ALL*, também como recurso teatral, através da voz. Não nos esqueçamos de salientar a variância dinâmica notória desse primeiro bloco. Ainda que com propósitos diferentes, é um eco das heranças mahlerianas e webernianas, sensível à maioria dos compositores que frequentaram Darmstadt.

A textura desse primeiro bloco é como se fosse a voz manipulada. Isso resulta das experiências eletrônicas, como podemos encontrar em *Thema (Ommaggio a Joyce)* (1958) e *Visage* (1961). Na mesma década, por exemplo, o compositor Herbert Eimert compôs *Epitáfio para Aikichi Kuboyama* (1692), no qual ele grava um narrador e transforma sua voz ao longo da peça, sendo todos os sons derivados apenas de sons vocais.

Também existe um dilaceramento e uma reconstrução semântica da palavra através do nível fonético presente em todas as peças até aqui. A textura assume um caráter quase que sagrado para Berio, sendo explorada e articulada com a fonética em todo o seu potencial de ressignificar o texto. Como exemplo, no compasso 10 temos a palavra *CRIES* sendo reforçada semanticamente pela fonética de *GARLIC*, ao mesmo tempo em que uma descrição fonética de *CRIES* serve para evidenciar a presença de *GARLIC* no texto. Na figura abaixo reproduzimos o que poderia ser esse "mar" de criação e desmanche semântico de ambas as palavras.

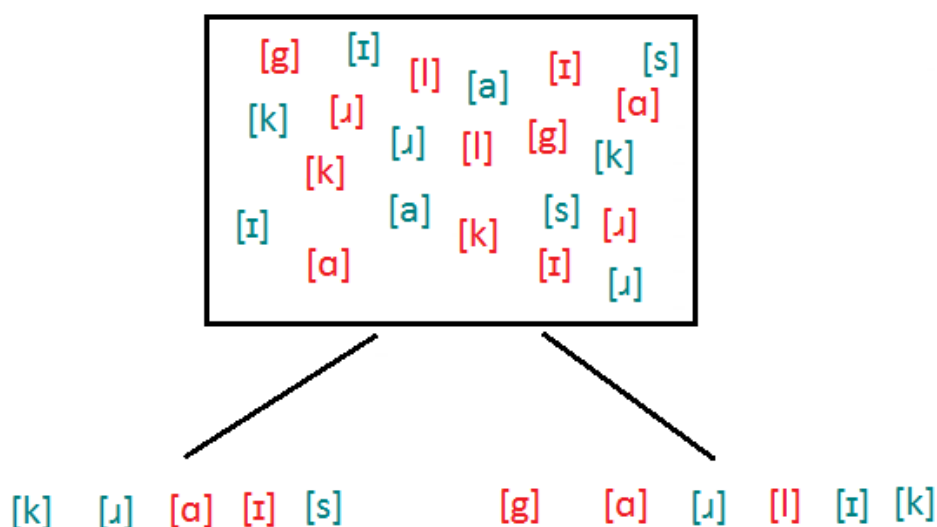


Figura 39: "Mar" de fonemas criando e destruindo semanticamente *GARLIC* e *CRIES* em *Cries of London* nº3 de Luciano Berio.

Nessa peça, diferentemente da primeira, a textura exerce seu papel em função da semântica, sendo a exploração espacial apenas um efeito, se é que o compositor almejou de fato um recurso secundário. Na primeira peça encontramos mais traços sobre a produção composicional do início dos anos 60, como fez Stockhausen em seu *Kontakte*. Aqui, Berio, depois de vários anos, parece ter chegado a uma poética mais autenticamente sua.

Berio trabalhará o texto de forma textural também. Aqui, mediante a análise já feita sobre *GARLIC*, observamos uma oposição binária entre nota real e nota aproximada, entre harmonia precisa e harmonia variável, como delimitadoras da

própria qualidade da mercadoria. Como esse ciclo não foi concebido de forma efetivamente teatral, com palco, iluminação, coxia, entre outros, a exploração massiva dos recursos vocais (a peça é a *cappella*) é quem dá esse ar teatral.

Em *MALADIES*, no compasso 11, há uma oposição binária fortemente concentrada entre os temas abordados pelo vendedor - doença e cura. Sopranos e Tenores I cantam *GOOD GARLIC* e Baixos II cantam *THE BEST OF ALL*. Essa complexidade é resultado da oposição binária proposta logo nos dois primeiros compassos com *GARLIC* e seus fonemas.

The image shows a musical score for the vocal parts of 'MALADIES' by Luciano Berio. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano and Tenor parts are singing 'good gar - lic' with a red box around the phrase. The Alto part is singing 'ma - - la - dies' with a red box around the phrase. The Bass part is singing 'best of all the' with a red box around the word 'best'. Below the Alto and Bass parts, phonemes are indicated in brackets: [R], [i], [a], [R] for the Alto part and [R], [i], [i], [a], [R] for the Bass part. The score includes dynamic markings like *mf*, *p*, and *pp*, and performance instructions such as 'always falsetto (idiotically)'. The time signature is 3/8.

Figura 40: Oposições binárias no nível semântico em *Cries of London* nº3 de Luciano Berio.

O uso do *Sprechgesang* em *Pierrot Lunaire* de Schoenberg (1912) abriu a Berio a possibilidade de uma nova roupagem ao abordar os fonemas [R], ao aplicá-los à semântica por meio das oposições entre canto propriamente dito e *Sprechgesang* em dois momentos específicos.

Na terceira peça, *Der Dandi*, de Pierrot Lunaire, explicitaremos como o contraste entre canto e *Sprechgesang* se dá pelo texto. Há a oposição entre as palavras *Mond*, *krystallinen* e *Flakons*, respectivamente Lua, Cristais e Raios e a palavra *schwarzen*, ou seja, negro. A tradução da primeira estrofe é de Augusto de Campos³⁷

Com seu mais fantástico raio
 espelha-se a lua em cristais e gargalos
 sobre o negro lavabo sagrado
 do pálido dândi de Bergamo.

Ao mesmo tempo, a palavra *schwarzen* é delineada melodicamente com um salto descendente de sétima menor, descrevendo o dândi de Bergamo e a qualidade de negro:

The image shows a musical score for the piece 'Der Dandi' from 'Pierrot Lunaire' by Arnold Schoenberg. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G minor (one flat) and 3/4 time. The tempo is 'etwas langsamer' (slightly slower). The first part of the vocal line is marked '(gesungen)' (sung) and 'p' (piano), with a red box highlighting the notes for 'schwar - zen.'. The second part is marked '(gesproche)' (spoken) and 'p'. The piano accompaniment is marked 'pp' (pianissimo) and 'espress.' (espressivo).

Figura 41: momento cantando de *Der Dandi* em *Pierrot Lunaire* de Schoenberg.

37 Disponível em: <http://webensino.unicamp.br/disciplinas/MU246-287977/apoio/3/pierrot-violinconc.pdf>.

Na peça nº 7, *Der Kranke Mond*, da mesma obra, o texto, de caráter mórbido e doentio, é contraposto a uma linha melódica do único instrumento aqui presente, uma flauta:



Figura 42: trecho de *Der kranke Mond* de Schoenberg.

Tradução:

Noturna, moritura Lua,
 lá, no sem-fim do negro céu,
 olhar de febre a vibrar
 em mim, a qual rara melodia.
 com infundável dor de amor
 vais, num silente estertor,
 noturna, moritura Lua,
 lá, no sem-fim do negro céu.
 o amante que teu brilho faz
 sonâmbulo perambular,
 na luz que flui vai beber.

Da universo entre canto e fala schoenberguiano a Berio verificamos que, em relação a toda essa primeira parte, as frases *THE BEST OF ALL* e *IS IT MY CHIEFEST WEALTH* possuem uma escrita rítmica mais alargada do que todas as outras palavras. Transpondo para o aspecto teatral e sensorial, somente esses ALHOS podem trazer alento às enfermidades de seus clientes.

The image shows a musical score for three voices: Soprano (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "It is my chief - - - est wealth" for Soprano, and "cries the - - - best - - - of all - - - the" for Tenor and Bass. The score includes dynamic markings (p, mf, pp) and time signatures (4/4, 2/4). Phonetic transcriptions [i], [u], [a], [R], [i] are provided for specific syllables.

Figura 43: escrita rítmica alargada, c. 12 - 14 em *Cries of London* n.º3 de Luciano Berio.

O segundo bloco é marcado claramente pela mudança de texto: *AND IF YOU LOSE YOUR HEALTH*. O tratamento textural, fonético e contrapontístico desse madrigal é totalmente diferente, pelo fato do vendedor agora entrar em comunicação direta com o cliente ao persuadi-lo a adquirir sua mercadoria. Aqui a música servirá exatamente como ferramenta de descrição do texto, ou seja, ela funcionará como cúmplice do vendedor para que ele consiga influenciar seu cliente.

A descrição é direta. Assim, toda vez que o vendedor se refere à falta de saúde do comprador com a frase *AND IF YOU LOSE YOUR HEALTH*, Berio escreve de forma cromática e utiliza um ritmo de articulação rápida, muitas vezes semelhante às *coloraturas* presentes nos madrigais renascentistas. Caso diferente acontece no compasso 23, onde o ritmo em Tenores II e Baixos está alargado, mas ainda assim mantendo o cromatismo.

The image shows a musical score for three vocal parts: A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The music is in 8/8 time and features dynamic markings of *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Part A has the lyrics "and if you lose your" and "and if you and if you". Part T has the lyrics "if you lose your" and "if you lose your". Part B has the lyrics "if you lose your" and "health". The score includes triplets and slurs, and the lyrics are written below the notes.

Figura 44: escrita no compasso 23 de *Cries of London* nº3 de Luciano Berio.

Para não se deter apenas aos parâmetros estritamente musicais, Berio, que sempre se disse sensível às nuances da voz, confronta timbricamente os registros vocais de Tenor II e Baixos I. Enquanto na partitura as notas estão escritas em uníssono, na voz de cada naipe, tenores soam com timbre mais alargado, pois a pregação não necessita se esticar tanto para a entoação vocálica, ao passo que os baixos estão no registro agudo e suas cordas vocais já estão mais estiradas. Esse conflito também se traduz como a instabilidade da perda da saúde do cliente (vide Figura 43).

A partir do compasso 25 até o final desse bloco, Berio alcança o auge dessa escritura contrapontística. Ao mesmo tempo em que a escrita rítmica articulada e cromática serve para mostrar a instabilidade da saúde do cliente, ela é modificada agora para mostrar os benefícios do cliente ao adquirir o seu ALHO. Obviamente é um monólogo do vendedor, mas Berio permite com a escritura musical deixar uma porta aberta, pois não sabemos se o adquirido pelo cliente realmente funcionou ou se é apenas mais um recurso enfático para atrair clientela. Diferentemente do primeiro e do terceiro blocos, Berio não associa nenhum adjetivo a *GARLIC* e, no final desse bloco, sugere que seu cliente apenas o adquira se a sua saúde não estiver boa.

Finalmente o bloco três nos remete à ideia da forma sonata: A - B - A'. Na exposição da peça, o personagem exhibe sua mercadoria. Em B, de maneira totalmente diferente, o vendedor aborda as características do seu cliente, outro personagem, e em A' recupera elementos de A de forma não literal. Essa não literalidade retorna pelo campo fonético. Berio nos mostra que em sua poética os fonemas carregam uma carga semântica. O vendedor pede que o cliente enfim compre o seu ALHO, mas são os fonemas desse ALHO que carregam toda a história e experiência de mercado desse personagem, ou seja, toda a nossa análise da peça até agora estaria contida em apenas três fonemas: [a], [i] e [R]. Além disso, a rítmica desse bloco é mais espaçada, se comparada à maior extensão dos blocos anteriores, comportando assim, sincronicamente com a escrita fonética, toda essa peça teatral.

3.4 Quarta Peça

Essa peça recupera elementos das três anteriores de várias formas, tais como o texto, que é exatamente igual ao da primeira peça, as *coloraturas* da segunda e terceira peças, o cromatismo da terceira peça, a descrição ambiental da primeira e a utilização de gestos vocais, usados bem parcimoniosamente na primeira peça e de modo mais intenso nesta. Abordaremos tais elementos adiante. A partir da textura e número de vozes, propomos uma separação formal da peça em duas partes:

1ª parte: c. 1 - 12 - textura contrapontística entre Tenores e Baixos.

2ª parte: c. 13 - 33 - textura contrapontística e cordal.

A linha inicial de Baixo I começa descrevendo os gritos de Londres, com a linha melódica de Alto I da primeira peça transposta aqui. O tema inicial da primeira é reduzido na quarta. A qualidade intervalar também é a mesma, com uma pequena diferença no emprego de uma quarta justa na primeira peça.

Figura 45: C. 1 - 7 da primeira peça de *Cries of London* nº4 de Luciano Berio.

Figura 46: C. 1 - 3 da 4ª peça de *Cries of London* nº4 de Luciano Berio.

A escrita dos Tenores dessa primeira parte também funde duas características: recupera a escrita harmônica e textural dos seis primeiros compassos da primeira peça em Tenor II, sendo estendida em uma quarta justa descendente para Baixo I a partir do compasso 10, e Tenor I aparece com uma escrita melódica preponderante.

Esse primeiro bloco é um comentário resumido sobre a primeira peça em termos melódicos.

Figura 47: Tenores em harmonia quartal, c. 4 da 1ª peça de *Cries of London* de Luciano Berio.

Figura 48: C. 6 - 7 na 4ª peça de *Cries of London* nº4 de Luciano Berio.

Ao ser iniciada a linha do Tenor I, já encontramos todos os intervalos praticamente presentes de todas as vozes ao longo de toda a primeira peça. Desde segundas e terças até quartas e quintas.

23
S
some some
some

Figura 49: Intervalo de quarta justa, c. 23 da 1ª peça de *Cries of London* de Luciano Berio.

6
T
8
P
falsetto
rall.
some go up street some go down some go

Figura 50: Linha de Tenor I com intervalos de 4ª e 5ª, c. 6 - 9 de *Cries of London* nº4 de Luciano Berio.

A relação entre textura também se faz presente, igualmente à primeira peça (vide Figuras 46 e 48). A harmonia quartal é comum a ambas:

1
with a touch of ecstasy
Soprano
10
20
pp these
12
8
mf these
Alto
10
20
these are these
12
8
pp these
Tenore
10
20
pp these
8 these

Figura 51: C.1 da 1ª peça de *Cries of London* nº4 de Luciano Berio.

10 a tempo

T street up street up

A go

B go

B these are the cries of

Figura 52: Harmonia quartal, c. 10 de *Cries of London* nº4 de Luciano Berio.

A escrita rítmica e cromática do baixo da terceira peça também acontece aqui, porém de forma estirada, dando outra sensação temporal. Na terceira peça o interlocutor trata de seres humanos e emoções e, aqui, o comentário retorna ao ambiente de trabalho.

if you lose your health

Figura 53: Baixo I, c. 32 da 3ª peça de *Cries of London* de Luciano Berio.

these are the cries of Lon - - don town

Figura 54: Baixo II, c. 10 a 12 de *Cries of London* nº4 de Luciano Berio.

A relação entre ascendência e descendência melódica, presente também na primeira peça, encontra-se aqui nos verbos *GO UP* e *GO DOWN*, correspondendo os intervalos em sua maioria à movimentação indicada pelos verbos.

The image shows a musical score for the vocal parts of 'Cries of London' by Luciano Berio. It features two vocal lines: Tenor (T) and Bass (B). The Tenor part starts at measure 6 with the lyrics 'some go up street some go down'. The Bass part starts at measure 8 with the lyrics 'some go down go down down'. The score includes dynamic markings like *p* and *pp*, and a *falsetto* instruction. Red arrows point to specific melodic peaks in the Tenor and Bass lines.

Figura 55: Movimentação melódica referente aos verbos em *Cries of London* nº4 de Luciano Berio.

O início do segundo bloco contém uma escritura contrapontística e melódica intrinsecamente ligada ao movimento de pessoas na feira. Enquanto na primeira peça a movimentação das pessoas e do ambiente em si ocorria ao longo de toda a peça, aqui há uma compressão dessa ideia em torno de sete compassos distribuídos nesse bloco como se fossem *coloraturas*.

The image shows a musical score for the Soprano (S) part of 'Cries of London' by Luciano Berio, starting at measure 13. The lyrics are 'some go down some go some go down up street some go some go go some go up'. The score includes dynamic markings like *pp e lontano* and performance instructions such as *quasi stacc.* and *(stacc.)*. The music features a complex, rhythmic pattern with many notes.

Figura 56: Movimentação melódica das Sopranos, c. 13 - 16 de *Cries of London* de nº4 Luciano Berio.

The image shows a musical score for Soprano (S) in two staves. The lyrics are "some go up street" on the first staff and "some go up street" on the second staff. The dynamics are marked "mf". The music consists of a series of eighth notes with slurs, creating a melodic line.

Figura 57: Movimentação melódica das Sopranos, c. 20 de *Cries of London* nº4 de Luciano Berio.

Uma nova roupagem nesse bloco foi dada à condução cromática, principalmente nos Baixos. Diferentemente da peça anterior, agora o cromatismo se presta à descrição de detalhes da cidade de Londres. Mais uma vez percebemos que a teatralidade dessa peça se dá em torno da ambientação, tal como comentado na primeira peça. A imparcialidade pessoal é contraposta à terceira peça via textura.

The image shows a musical score for Bass (B) in two staves. The lyrics are "some go down" on the first staff and "these are the cries of Lon-don town" on the second staff. The dynamics are marked "pp (impassive)" and "mf (very dark, almost grotesque)". The music consists of a series of eighth notes with slurs, creating a chromatic line.

Figura 58: Movimentação cromática dos Baixos, c. 17 - 19 em *Cries of London* nº4 de Luciano Berio.

No campo fonético, Berio não articula a peça como nas anteriores, a não ser pelo fato da fonética estar amarrada ao texto. Desta vez, a textura cordal da primeira parte da primeira peça não mantém paralelismo, pois aqui ele escreve todo o trecho como uma melodia acompanhada. Na hora do canto, os fonemas oclusivos, como [p] de *UP* e [t] de *STREET* são deslocados para a parte final de cada nota, não tendo ligação direta com a escrita rítmica, evitando assim uma articulação enfática a partir da escrita na própria linha. No compasso 3, há a evidência de uma amarra melódica quando o compositor faz com que a sílaba átona de *LONDON* tenha duração maior que a tônica, mesmo a escrita rítmica concordando com a separação silábica.

Figura 59: Condução melódica de *OF LONDON TOWN*, c. 1 - 3 em *Cries of London* nº4 de Luciano Berio.

Enfaticamente, a escrita melódica contraposta à silabificação de *LONDON* se dá nos compassos 11 e 12.

Figura 60: Escrita melódica de *OF LONDON TOWN*, c. 11 e 12 de *Cries of London* nº4 de Luciano Berio.

Nos mesmos compassos 11 e 12, a escrita em fonemas aparece quando Tenor II e Baixo I reforçam a linha de Tenor I para não permitir que a presença de fonemas oclusivos nessa nova forma crie uma forte fragmentação. As vogais [i] e [o] servem como elemento de união melódica, anulando assim uma possível tendência em direção à textura cordal. As notas longas sustentam essa ideia. Relembrando:

STREET = ['stɪi:t]. O [i] daqui é reforçado pelo [i] das outras vozes e,

GO = [gou]. O [o] desta é reverberado pelo [o] das demais.

The image shows a musical score with three staves. The top staff is for Soprano I (T), the middle for Soprano II (S), and the bottom for Bass (B). The lyrics for the Sopranos are "street some go down" and for the Bass "of Lou - - der town". Red arrows point from phonetic symbols [i] and [o] in the vocal lines to specific notes in the instrumental accompaniment. A "poco" marking is above the first staff. A 3/4 time signature is shown between the vocal staves.

Figura 61: Universo fonético e suas relações, c. 11 - 12 em *Cries of London* n°4 de Luciano Berio.

No segundo bloco, a textura começa a ter uma relação mais aparentada com a fonética. *SOME GO UP/SOME GO DOWN*, como na primeira peça, são frases constituídas de palavras monossilábicas na fala. Por mais que exista a fricativa [s] como unidade de amarra da textura, aqui sua função começa a ser revertida por sua presença constante e retrabalhada melodicamente na textura. Isolando Sopranos I e II, onde há uma escrita tendenciosamente de *coloratura*, encontramos nas demais vozes praticamente uma nota para cada palavra. Assim sendo, a fragmentação até o nível fonético se dá através da própria sonoridade da palavra, outro recurso marcante na primeira peça. O caráter de *coloratura* do início do segundo bloco se transforma gradativamente em acordes com notas de passagem, caminhando para uma textura cordal, sendo respaldada pelos fonemas oclusivos [g], [p] e [d], bem como o [s], que adquire um caráter mais relacionado à textura, totalmente contrário à sua função na primeira peça.

The image shows a musical score for two vocal parts, Soprano (S) and Alto (A). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The Soprano part has the lyrics "some go up street" and "some go up street". The Alto part has the lyrics "some go up street some go down" and "some go up street some go down". The music consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and a bass line with eighth notes. There are some rests and ties in the lyrics.

Figura 62: Relação entre fonética e textual, c. 20 de *Cries of London* nº4 de Luciano Berio.

No compasso 28, há o retorno do tom sussurrante da bula, como forma de rarefação da peça, adjunto à dinâmica em *pp*. Berio usa nos compassos 29 e 31 total silêncio, efeito até agora não usado. Na verdade, é um efeito em extensão ao tratamento textual como vimos logo acima na Figura 59, ou seja, uma frenética movimentação melódica é desmanchada gradativamente até o silêncio. A voz também vai de linhas melódicas até tosses, gesto vocal solicitado no último compasso, uma oposição entre som e ruído, entre melodia e ruído branco. Evidências desse ruído branco são encontradas quando Berio reescreve o fonema [s] como ruidoso gradativamente a partir do compasso 13. Como exemplo, podemos aqui comparar [s] como um núcleo atômico sendo bombardeado por nêutrons, ou seja, [s]. O próprio texto tem o potencial de ser ressignificado através de seus próprios elementos. Igual fragmentação é feita de fato e finalmente no Baixo, que também portava momentos melódicos e aos poucos é fragmentado pela própria fonética do texto.

Enquanto na primeira peça os fonemas oclusivos se caracterizavam por exceção ao almejado, aqui ele é o mote da composição, mostrando como uma escrita musical diferente pode potencializar um novo significado ao texto. Existe um curto-circuito de ideias que permite um produto diversificado. Confrontando a primeira e quarta peças, o choque entre as abordagens textuais, texturais e fonéticas mostra como é possível extrair diversas camadas de significação de um texto, contanto que ele também se preste a isso.



Figura 63: Fragmentação fonético/textual, c. 21 - 33 de *Cries of London* nº4 de Luciano Berio.

3.5 Quinta Peça

Exatamente igual à primeira peça.

3.6 Sexta peça

Diferente das anteriores, a sexta peça traz a oposição entre a existência ou não da comunicação. Isso é notado imediatamente na escrita dos parâmetros, não convencional, onde apenas o ritmo se mantém de certa forma fixado. Ao contrário da música, onde diversos elementos podem ser articulados sincronicamente, na fala, se todos falarem ao mesmo tempo, a mensagem é desfeita e a comunicação é interrompida. Berio estrutura a peça da seguinte forma:

Estrutura	Localização	Tamanho
1º Bloco	c. 1 - 17	17 compassos
2º Bloco	c. 18 - 30	13 compassos
3º Bloco	c. 31 - 39	9 compassos
4º Bloco	c. 40 - 47	8 compassos

Tabela 4: Estrutura global de *Cries of London* nº6 de Luciano Berio.

Numa feira, cada vendedor cria uma forma particular de atingir o cliente com a sua mensagem: gritos, cantos, rimas, promoções diversas, entre outros, pois qualquer forma de se obter dinheiro é válida. A forma de retratar essa cena se dá pela escolha das palavras - *PENNY*³⁸ e *MONEY*. Abordadas sozinhas nos quatro primeiros compassos, Berio faz uso agora de gestos vocais, como o tom sussurrante, acentos na sílaba tônica de cada palavra repetida, escrita rítmica precisa nas partes fortes dos tempos e com maior liberdade articulatória nas fracas. Todos esses gestos concomitantes são formas demonstrativas da ganância dos vendedores. O cliente pode se sentir oprimido quando se vê obrigado a comprar ou travar uma negociação com o comerciante. É a primeira vez em todo o ciclo que uma articulação específica dos parâmetros permite observar as sensações do cliente. Sendo assim, o mesmo texto serve para descrever o ambiente comercial, o cenário tumultuoso do comércio, bem como as sensações dos vendedores e dos

38 Como a peça se chama *Cries of London*, obviamente ao se falar em dinheiro Berio usaria a forma britânica de se falar centavos: *Penny*.

clientes e suas mercadorias. Existe um desdobramento a partir das palavras articuladas musicalmente em camadas, em cada uma das quais reina um tipo diferente de sensação.

The image shows a musical score for the vocal parts of 'Cries of London' by Luciano Berio. It features four staves. The top two staves are for Soprano (S) and Alto (A), both marked 'ppp'. The bottom two staves are for Soprano (S) and Alto (A), both marked 'ppp'. The tempo is marked '♩ = 66 Deciso e vivace'. The time signature is 4/8. The lyrics 'money' and 'penny' are written below the notes. The score includes triplets and a 'x4' multiplier. The word 'money' is written on the top two staves, and 'penny' is written on the bottom two staves. The notes are arranged in a way that creates a layered effect, with the words 'money' and 'penny' appearing to overlap and repeat.

Figura 64: Escrita musical de *MONEY* e *PENNY*, c.1 de *Cries of London* nº6 de Luciano Berio.

O plano dinâmico respeita a natureza vocal: em uma dinâmica como *ppp*, a precisão da altura é bem difícil. Também um gradativo *crescendo* de *ppp* até *ff* reforça a ideia de confusão no discurso, organização do pensamento e sobreposição das sensações dos personagens, bem como a pluralidade de recursos para chamar a atenção do comprador. Os três primeiros compassos, praticamente idênticos comportam toda essa construção.

A escolha das palavras se dá também pelo viés fonético, respaldada nas plurissignificações textuais. Veja a descrição fonética abaixo:

MONEY = ['mʌneɪ]

PENNY = ['penɪ]

Como forma de criar um curto-circuito no texto, a oposição articulatória das vogais das sílabas tônicas confere essa saturação comunicativa. Em [ʌ], a posição

da língua recua até o fundo da boca, em direção ao véu palatino. Já em [ɛ], com a mesma abertura da boca, a língua move-se mais à frente em direção ao palato duro. Na figura abaixo, que apresenta o triângulo vocálico da língua inglesa (HERR, 2010, p.5) essa oposição aparece destacada.

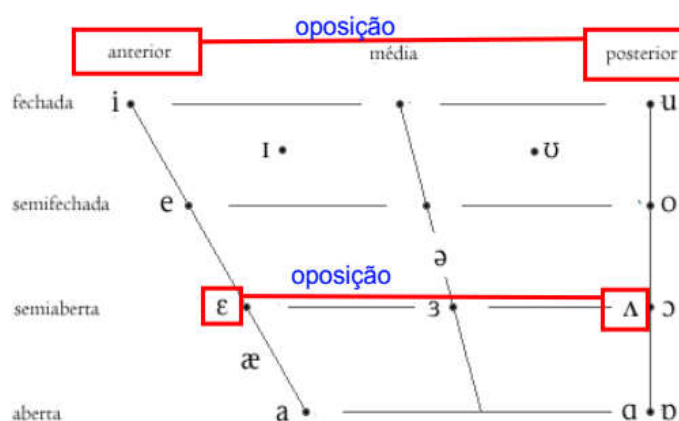


Figura 65: Triângulo vocálico da língua inglesa (HERR, 2010, p.5).

A partir do quarto compasso, existe uma tremulação na malha textural, momento no qual Berio propõe variantes articulatórias diversas e introduz novos textos como *COME TO ME, TWO A PENNY, ONE PENNY* e *GET READY YOUR MONEY* como forma de ilustrar a agitação da atividade comercial. Nesse grande aglomerado sonoro, delineado pelas notas Sol1, Dó#2, Mi2, Sol#2, Ré3, Fá3, Sol#3 e Si3³⁹, tanto os textos quanto o ritmo se alternam.

Figura 66: Nova escrita rítmica e novo texto, c.5 de *Cries of London* nº 6 de Luciano Berio.

39 Usamos o sistema de nomenclatura francesa, no qual o Dó central do piano é numerado por Dó3.

A construção da peça se dá na forma de comunicação verbal e Berio opõe o primeiro bloco ao segundo gradativamente. Aqui, os gestos vocais e um novo tratamento dos parâmetros musicais criam a sensação de diminuição eufórica, permitindo assim um caminho para uma melhor comunicação. A escrita rítmica é alargada com a inserção de pausas, as quiálteras caminham para padrões dentro da quadratura rítmica proposta pela subdivisão dos tempos, a dinâmica cai gradativamente de *ff* para *pp* e uma escrita mais melódica ganha espaço como produto da rítmica mais o aparecimento de notas mais longas, conduzindo-se assim para o segundo bloco.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 4/4 time and begins at measure 12. The lyrics are: "to me come to", "come to me come to", "me come to", "me come to", "me and come to me and", "mo - ney and come to me", and "come to me". The score includes dynamic markings such as *(pp)*, *(ppp)*, and *ppp*. There are also markings for nasal and oral sounds: "nasal" and "ord.". The bass part features triplets and a long note with a fermata. The tenor part has a long note with a fermata and a marking "5". The alto part has a marking "nasal" and "ord.". The soprano part has a marking "nasal" and "ord.". The score is written in a style that emphasizes the vocal line and the rhythmic structure.

Figura 67: Caminho para uma comunicação, c.12 de *Cries of London* nº6 de Luciano Berio.

Entre os compassos 9 e 17, a palavra *MONEY* adquire aspecto estruturante de transição para o segundo bloco. Notamos o uso do registro mais agudo até o momento dos Sopranos I, com um Lá4 seguido de uma pausa de semicolcheia e semínima.

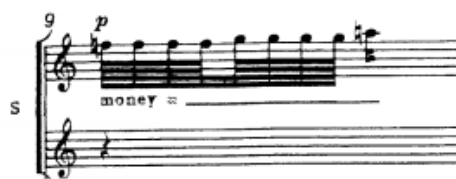


Figura 68: Escrita mais aguda de *MONEY*, c. 9 de *Cries of London* nº6 de Luciano Berio.

A partir desse momento, *MONEY* só aparecerá antes do segundo bloco no compasso 12. Gradativamente, o interlocutor chamará seu ouvinte para articular sua venda com a frase *COME TO ME*, dominante até o final deste bloco.

Como reflexo dessa construção transitória supracitada, Baixos I, entre os compassos 10 e 15, entoam o texto *GET READY YOUR MONEY AND COME TO ME* no registro vocal agudo em *pp*, em tom sussurrante e numa escrita rítmica que confirma essa mudança.

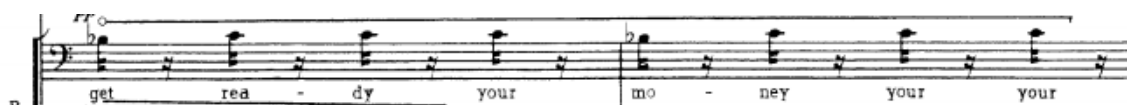


Figura 69: Registro agudo de Baixo I, c. 10 de *Cries of London* nº6 de Luciano Berio.

COME TO ME pode ser pronunciada por cada vendedor, ou escutada por cada cliente de uma forma. Referente ao comerciante, a forma enfática vocal é importante para que suas metas sejam alcançadas. De duas formas Berio nos mostra isso, sendo a primeira a ênfase em *ME*, MIM, usando notas longas, a partir do compasso 12 em Tenor I.



Figura 70: Duração longa de *ME*, c. 12 de *Cries of London* nº6 de Luciano Berio.

A segunda forma, microscópica, está na produção vocal de sons nasais e vocais, escritos *NASAL* e *ORD.* (*ordinary*), a partir do compasso 13, em notas isoladas. Elas recebem um tratamento tímbrico. Asseveramos que os gestos vocais aqui só são possíveis devido à escolha do texto. Em *COME TO ME*, isolando apenas *COME*, [kɫm], vemos um verbo monossilábico na fala (canto), aproximando-se assim mais do universo fonético, que mostra que [kɫm] contém o mesmo fonema vocálico de *MONEY*, [ɫ]. O vendedor pede, de forma carismática, ou desesperada, que o cliente se aproxime dele com o intuito de lhe dar dinheiro. Por isso podemos pensar em uma possível repetição do fonema de *MONEY* em *COME*.

The image shows a musical score for three vocal parts: Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "come to me come to me and come to me". The score includes dynamic markings like *ppp* and *pp*. Red boxes highlight specific vocal gestures labeled "nasal" and "ord." (ordinary). The Alto part has "nasal" above "me", "ord." above "come", and "nasal" above "to". The Tenor part has "nasal" above "to" and "ord." above "me". The Bass part has "nasal" above "to" and "ord." above "me". There are also some triplets and fermatas in the Bass part.

Figura 71: Gestos vocais, c. 13 de *Cries of London* nº6 de Luciano Berio.

Ao final deste bloco, o compositor escreve pausas ao longo de todo o compasso 17, testificando as necessidades da inteligibilidade da mensagem. Num nível menor, a vírgula de respiração em Alto II no mesmo compasso indica a necessidade do controle do fluxo de ar numa conversa para que o ouvinte compreenda o que está sendo dito.

Figura 72: Pausas e respiração, c. 17 de *Cries of London* n°6 de Luciano Berio.

No segundo bloco, há imediatamente uma textura contrapontística, delineada na ideia da comunicação, onde há a necessidade de um interlocutor emitir uma mensagem até chegar à audição⁴⁰ do ouvinte, sendo essa relação preferencialmente diacrônica para que a clareza não se deturpe. Em termos musicais, uma diferença fundamental se apresenta, uma vez que a música pode comportar uma polifonia de ideias, ou seja, uma sincronia de mensagens. A imitação aparente entre Alto I e Baixo II serve de aparato ambiental, no qual percebemos vários vendedores, cada qual com seu cliente. Ou seja, individualmente temos a possibilidade da comunicação, esta diacrônica, e, polifonicamente (sincronicamente), temos a descrição do cenário da ação.

⁴⁰ Claramente esse trecho se referencia ao Circuito da Fala de Saussure, no qual há, obrigatoriamente, a presença de dois indivíduos, A e B. “O ponto de partida do circuito se situa no cérebro de uma delas, por exemplo A, em que os fatos de consciência, a que chamaremos conceitos, se acham associados às representações dos signos linguísticos ou imagens acústicas que servem para exprimi-los. Suponhamos que um dado conceito suscite no cérebro uma imagem acústica correspondente: é um fenômeno inteiramente *psíquico*, seguido, por sua vez, de um processo *fisiológico*: o cérebro transmite aos órgãos da fonação um impulso correlativo da imagem; depois, as ondas sonoras se propagam da boca de A até o ouvido de B: processo puramente *físico*. Em seguida, o circuito se prolonga em B numa ordem inversa: do ouvido ao cérebro numa ordem inversa: do ouvido ao cérebro, transmissão fisiológica da imagem acústica; no cérebro, associação psíquica dessa imagem com o conceito correspondente.” (SAUSSURE, 2014, p.43, grifos originais).

Figura 73: Início do 2º Bloco, c. 18 - 19 de *Cries of London* nº6 de Luciano Berio.

A música é a ferramenta de compreensão dessa oposição inserida por Berio: a compreensão sincrônica de elementos no primeiro bloco se dá apenas no viés musical. Agora a música é rearticulada de forma textural para que haja uma compreensão dos dois universos: o da mensagem e o musical.

Figura 74: Viés da mensagem, c. 18 - 19 de *Cries of London* nº6 de Luciano Berio.

18 *mf* with a "different" voice
I — sell — old — clothes

come
come to me come
to — me — to — me — to — me —

p *mf* *pp*
I — sell — old — clothes

Figura 75: Viés textural, c. 18 - 19 de *Cries of London* nº6 de Luciano Berio.

Analogamente à terceira peça, as emoções humanas estão em primeiro plano e isso se deve à presença das funções emotiva e conativa da linguagem. A ganância pelo dinheiro e a importância que os vendedores lhe atribuem, além da maneira como o cliente observa isso, são retratadas de forma comprimida e comentadas neste bloco. Por exemplo, no compasso 20, Alto I retoma o motivo musical do primeiro bloco em *PENNY*.

20
old — clothes for one penny =

Figura 76: Eco da escrita musica do 1º Bloco, c. 20 de *Cries of London* nº6 de Luciano Berio.

Cada vendedor usa os recursos que estão ao seu alcance para que possam convencer seus clientes. Neste bloco Berio usa o delineamento melódico, o cromatismo e os diferentes timbres vocais, tais como 'WITH A "DIFFERENT" VOICE', OPEN, CLOSE e NASAL, como suporte à função conativa da linguagem.



Figura 77: Delineamento melódico em Baixo II, c. 20 - 21 de *Cries of London* nº6 de Luciano Berio.

Como máxima oposição à falta da compreensão do diálogo apresentada de forma musical no primeiro bloco, Tenor I apresenta entre os compassos 25 a 27 um solo vocal colorido por *appoggiaturas*, trítonos⁴¹, cromatismo e mudança tímbrica.



Figura 78: Linha vocal de Tenor I, c. 25 - 27 de *Cries of London* nº6 de Luciano Berio.

No compasso 28, aparece *IF I HAD AS MUCH MONEY AS I COULD TELL I NEVER WOULD CRY*, em Baixo II, como forma de dar, pela primeira vez, o outro significado possível de *CRY*: chorar. A necessidade do vendedor é tamanha que ele chega a chorar ou gritar.

No compasso 31, a mesma textura e o mesmo texto retornam, como se recapitulassem o primeiro bloco. Porém, esse bloco mescla textos do primeiro e segundo blocos: *MONEY* com *OLD CLOTHES TO SELL*. Essa presença de textos diferentes faz parte do desmanche comunicativo ao final desse bloco, quando há o retorno da representação do ambiente sonoro e teatral do bloco anterior, representação esta que será retomada também no próximo bloco.

41 Vale mencionar que o tritono, intervalo tido como *diabolus in musica* na era medieval até meados do renascimento, aqui adquire uma nova cor: ele, por ser sonoramente diferente dos outros e ter essa carga de significado conotativa de tensão, aqui serve como marcador das características da mercadoria de um proprietário. O intervalo está em função da persuasão.

38

S mo - ney mo - ney old clothes to sell to sell to sell to

A come to me come to me mo-ney mo-ney mo - ney mo - ney old clothes to sell to

me mo-ney mo-ney mo-ney mo-ney old clothes to

Figura 79: Sobreposição de textos, c. 39 de *Cries of London* nº6 de Luciano Berio.

Pela primeira vez em todo o ciclo aparece a outra indicação da bula: *SINGING WITH FRONT TEETH CLOSED (VERY BREATHY TONE)*, CANTAR COM OS DENTES FRONTAIS FECHADOS (BREVE TOM SUSSURRANTE). Esse gesto vocal cria um distúrbio irreversível na comunicação, imergindo em um universo ruidoso, além da presença da dupla comunicação. Portanto, seu uso é específico.

A come to me come to me mo-ney mo-ney mo - ney mo - ney old clothes to sell to

T old clothes to

B me mo-ney mo-ney mo-ney mo-ney old clothes to

Figura 80: Presença do novo gesto vocal, c. 38 - 39 em *Cries of London* nº6 de Luciano Berio.

O quarto bloco repete os mesmos aspectos do segundo, com a diferença de que serve aqui como confirmação às afirmações ditas: para uma comunicação entre duas pessoas (vendedor e seu cliente), é necessário que um falante de cada vez

transmita sua mensagem. Ao mesmo tempo, Berio usa a possibilidade de sobreposição musical para desdobrar as possíveis sensações dos vendedores desesperados por dinheiro na frase *IF I HAD AS MUCH MONEY AS MUCH I COULD TELL I NEVER WOULD CRY*⁴², seja por necessidade ou por ganância.

42 'Se eu tivesse tanto dinheiro quanto eu pudesse contar, eu jamais choraria.' Tradução nossa.

3.7 Sétima Peça - O Grito dos Gritos

Como Berio mesmo nos diz: "a sétima peça, '*Cry of Cries*' é um comentário dos '*Cries*' precedentes.⁴³" Aqui ele tem a liberdade de comentar todas as técnicas e escritas usadas com uma maior liberdade no encadeamento das palavras, dispensando em vários momentos uma sintaxe mais formal, como fez em sua *Sequenza III* (1965) para voz solo.

Em *Sequenza III* há curiosas ausências. A obra não contém traços da música vocal; ela carece de autonomia linguística porque não há possibilidade de uma compreensão linear do texto. Ela carece de uma autonomia musical, pois o significado de um evento reside em gestos vocais diários [...]. (BERIO, 2006, p, 69 - 70)⁴⁴

A partir dessas ausências, encontradas tanto em *Sequenza III* (1965) como nesse *Cry of Cries* (1976), o texto pode ser lido de diversas formas, de acordo com o acoplamento das articulações musicais. Proporemos algumas relações semântico-musicais que tecem esses diversos comentários.

Os dois primeiros compassos distribuem diversas palavras usadas na sexta peça. A linearidade sintática é quebrada pela forma aleatória de escrita rítmica do compasso 1. Podemos traçar com setas as relações que cada palavra tece com as outras.

43 Disponível em: <http://www.lucianoberio.org/node/1365?1957106801=1> .

44 Tradução nossa.

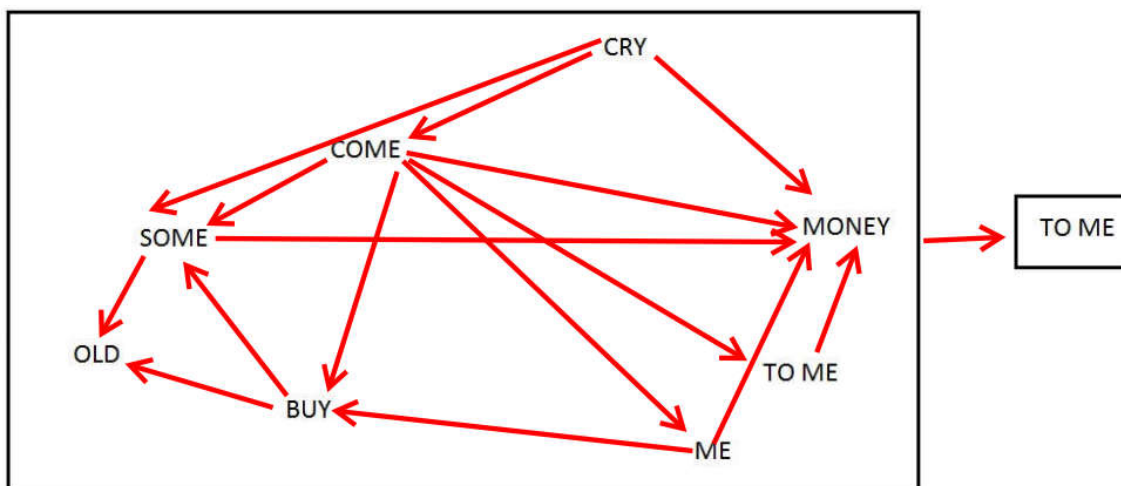


Figura 81: Rede de signos e pluriassociações, c. 1 - 2 de *Cries of London* nº7 de Luciano Berio.

Notamos uma saturação ao redor de *COME*, *TO ME* e *MONEY*, pois dinheiro é o que realmente importa ao vendedor. A ordem da leitura fica a cargo de cada ouvinte, contanto que se note a marcada saturação. A escrita de diversas *appoggiaturas* repetidas sobre *MONEY* e *TO ME* enfatiza que esse acúmulo semântico deve se desprender de apenas uma leitura.

Figura 82: Proliferação semântica diversa em *TO ME* e *MONEY*, c.1 de *Cries of London* nº7 de Luciano Berio.

A segunda saturação é demonstrada apenas no segundo compasso, pois todas as palavras estão relacionadas a *TO ME*, ou seja, ao vendedor, demonstrando dois níveis hierárquicos - um remetendo ao objeto, dinheiro, e o segundo ao sujeito, o vendedor. O segundo nível é o maior e serve de base para as diversas ações. Musicalmente a textura se torna cordal, pois organiza a espacialização sonora, condensando em um único ponto todas as alturas e comprimindo a harmonia através da tessitura. Sai de uma oitava diminuta composta (Fá#1 - Fá natural4) no compasso 1 até um cluster diatônico quartal, Ré3-Mi3-Fá3-Sol3, submetendo-o a uma filtragem até o uníssono.

Figura 83: Condução texto-textural, c. 1 - 2 de *Cries of London* nº7 de Luciano Berio

A filtragem textural-harmônica é modificada logo no compasso seguinte, através de *COME*, permitindo uma abertura de vozes, ainda que harmonicamente comprimida. Os desdobramentos possíveis sobre *COME* faz com que a palavra *COME* ainda seja a norteadora das diversas sintaxes. Pode se relacioná-la a ir até o vendedor subindo ou descendo as ruas, já que alguns sobem ou descem para comprar velhas roupas. A palavra *STREET*, presente na primeira peça, e *BUY*, na segunda, estão implícitas ao ato de andar e comprar.

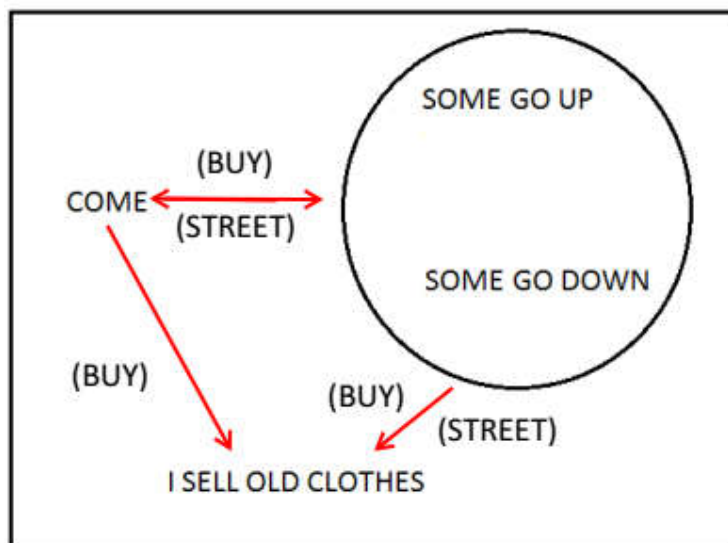


Figura 84: Relações e deduções sintáticas em *Cries of London* n°7 de Luciano Berio.

SOME GO UP/DOWN são descritas em forma de bordaduras cromáticas ascendentes ou descendentes, proporcionando a ideia de movimentação pelas ruas, e serão tratadas como temas recorrentes em todo o ciclo: a movimentação das pessoas pelo comércio, tanto dos comerciantes como de sua clientela.



Figura 85: Bordaduras, c. 4 - 5 de *Cries of London* n°7 de Luciano Berio.

As figuras abaixo mostram outras formas nas quais reaparecem o tema *SOME GO UP/DOWN* e onde podemos encontrar elementos de diversas peças.

Figura 86: Retomada de *SOME GO UP/DOWN* do 4º bloco na 1ª peça, c. 15 - 16 de *Cries of London* nº7 de Luciano Berio.

Figura 87: Movimentação melódica de *SOME GO UP/DOWN*, c. 27 - 28 de *Cries of London* nº7 de Luciano Berio.

Figura 88: *SOME GO UP/DOWN*, c. 40 - 41 de *Cries of London* nº7 de Luciano Berio.

Vejamos as próximas relações:

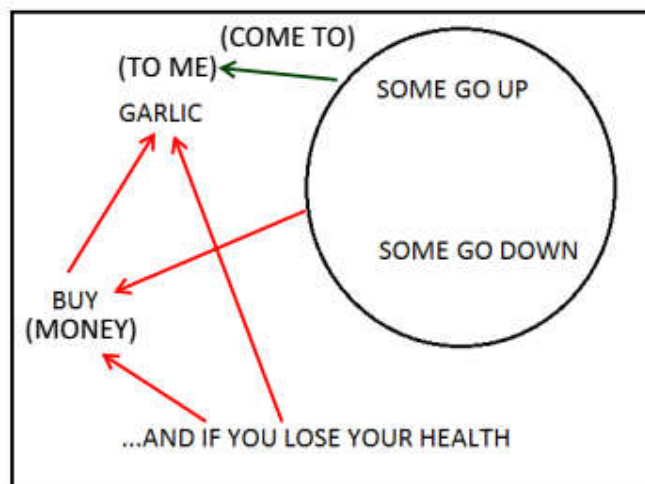


Figura 89: Relações Plurisemânticas em *Cries of London* n°7 de Luciano Berio.

Além das relações já traçadas na figura, observamos um acúmulo semântico em torno de todas as palavras já apresentadas. Todas são reforçadas explicita ou implicitamente ao longo de toda a peça. A figuração de *MONEY*, apresentada no primeiro bloco, repete-se após a palavra *GARLIC* aparecer pela primeira vez, proporcionando uma ideia de lucro à venda de alho.

Figura 90: Relação entre *GARLIC* (c. 7) e *MONEY/PENNY* (c. 9) em *Cries of London* n°7 de Luciano Berio.

Ao mesmo tempo em que alho é uma mercadoria, *OLD CLOTHES* também está relacionada com *MONEY*. *GARLIC* e *OLD CLOTHES* podem, então, ser colocadas dentro de um grupo.

The image shows a musical score for three parts: Soprano (S), Alto (A), and another voice part (A). The score is divided into two systems. The first system (measures 17-18) features the Soprano part with the lyrics 'sell old clothes to sell' and the Alto part with 'clothes to sell old - clothes to sell'. The second system (measures 19-20) features the Alto part with 'some go' and the other voice part with 'ga - [R] - lic good ga - rlic'. Red boxes highlight specific musical phrases: 'old clothes' in the Soprano part, 'old - clothes' in the Alto part, and 'ga - [R] - lic' in the other voice part. Red arrows point from these boxes to the corresponding phrases in the other parts, illustrating the relationships between the different parts.

Figura 91: Relações aparentadas entre *OLD CLOTHES* e *GARLIC*, c. 17 - 18 de *Cries of London* nº7 de Luciano Berio.

No compasso 21, a frase *IF I HAD...* adquire uma nova significação, além de retomar aquela da sexta peça: a forma de escrever, ritmicamente idêntica ao primeiro bloco da sexta peça, dá também uma noção de sussurro pelo dinheiro, podendo se estender até *CRY*, que pode ser tanto gritar/chorar, como também suplicar/pedir por dinheiro. Mesmo a dinâmica sendo *p* e com o uso do tom sussurrante, uma nota de rodapé do próprio compositor indica que essa frase deve ser repetida muito rapidamente. Ao mesmo tempo, há a presença de [R] ([r] - vibrante múltipla), agindo na textura em conjunto com a velocidade da enunciação da frase.

Figura 92: Relação entre fonética e texto, c. 21 de *Cries of London* nº7 de Luciano Berio.

Após a análise dos comentários provenientes dos diversos desdobramentos até o compasso 24, que contém a mesma filtragem harmônico-textural do compasso 2, conseguimos agrupar em grupos maiores as possíveis relações encontradas entre as palavras:

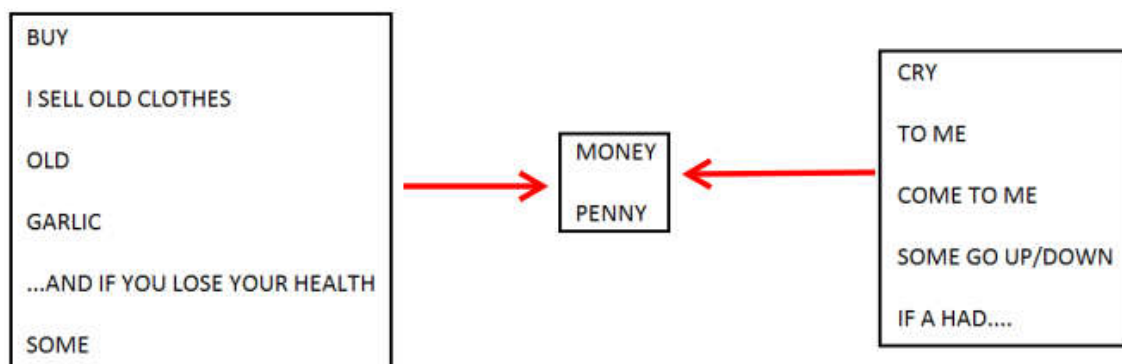


Figura 93: Grupos de relações semânticas em *Cries of London* nº7 de Luciano Berio.

Ainda que a peça seja um comentário sobre as anteriores, a textura da peça, parâmetro norteador de todas as nossas análises até agora, também será revista em seu papel estruturante. A partir do compasso 24, a alternância entre texturas cordais, pontilhistas e contrapontísticas é mudada para a ideia principal da obra, ou seja, escrever em estilo madrigalesco e, portanto, tendenciosamente contrapontístico. No compasso 54, a escrita fonética retoma papel primordial, sendo em muitos

momentos a linha melódica com texto fonético, procedimento semelhante ao da segunda peça. A escrita cordal ganha força a partir do compasso 39, retomando a ideia de descrever uma cidade de forma mais rígida melodicamente, como ocorre em *OF LONDON TOWN* logo no primeiro bloco da primeira peça e que se concretiza nos compassos 50 e 51.

Como um comércio só existe com a presença de ações humanas, *SOME GO*, agora sem *UP/DOWN*, aparece depois de uma nova retomada no compasso 54 da nota Fá natural 3, indicativo da filtragem harmônico-textural, de forma pontilhista, finalizando a ideia da teatralidade como uma das poéticas fundamentais em Berio.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is for measures 54 to 57. The time signature is 4/4. The dynamics are marked as *ppp* (pianissimo) and *f* (forte). The lyrics 'some' and 'go' are repeated across the vocal lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 94: Textura final, c. 54 - 57 de *Cries of London* nº7 de Luciano Berio.

4. Considerações finais

Apesar de extensa análise, pudemos comprovar que *Cries of London* da década de 70 é um eco da produção musical dos anos 50 e 60, como os cursos de férias de Darmstadt, a direção junto com Bruno Maderna do *Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano*, as experiências eletrônicas e textuais de *Thema (Ommaggio a Joyce)*(1958), *Visage* (1961), a sua grande obra *Sinfonia* (1968) e a direção do IRCAM até 1979.

A abordagem textual, de sua própria autoria, é feita por vários lados: pela linearidade do texto, pela sobreposição de diversos versos, pela fragmentação silábica e fonética. Obviamente a simultaneidade dessas formas de trabalhar o texto potencializa diversas camadas de significados e isso também se deve ao contato com a poesia concreta e a literatura de vanguarda dos anos 50 e 60 como *Ulysses* de James Joyce, poemas de e.e. cummings, entre outros.

As teorias linguísticas de Saussure serviram para compreensão do pensamento estrutural do compositor. A maioria dos compositores pensava dessa maneira. Eles estavam impregnados de um pensamento no qual uma obra, ou uma sociedade, poderia ser reduzida a uma estrutura, em muitos casos de oposição binária. Entretanto, diferente de Saussure, que idolatrava o sistema da Língua e excluía, seja argumentativo ou metodologicamente, o universo da fala e do campo fônico, notamos que Berio trabalhou em *Cries of London* na linha de Jakobson, ao priorizar o eixo diacrônico do signo linguístico, ou seja, as mudanças isoladas de um indivíduo pesam no sistema linguístico:

[...] Jakobson afirma ainda mais decisivamente [...] não podermos ter o estudo sincrônico sem o diacrônico. As mudanças entram no sistema linguístico como tendências estilísticas (características dos jovens e dos velhos, por exemplo, ou de passadistas e modernistas), além de entrar como mudança que se apresenta, no tempo, no modo de falar de *um só* indivíduo. (LEPSCHY, 1966, p.103, grifo nosso)

Apenas o fato de haver ao longo de todo o ciclo uma presença marcante da escritura fonética, indica a valorização de que a produção sonora individual não é apenas um fato isolado, mas interfere no todo. Na terceira e sexta peças, por

exemplo, identificamos que uma singularidade, proveniente do canto individual de cada cantor, cria uma riqueza tímbrica, harmônica e que interfere na textura da peça e também permite ampliar o espectro semântico, com no caso de *GARLIC*, da terceira peça. Berio testifica a importância das características singulares individuais do universo fônico:

Na palestra anterior eu sugeri, citando Roman Jakobson, que o potencial musical da voz está em todo lugar, em todas as características articulatórias, em todos os gestos." (BERIO, 2006, p.68)⁴⁵

No momento da execução interpretativa, o diretor musical não pode escapar dessas concepções berianas, que percebemos principalmente na articulação fonética, no pensamento de oposição, em como os textos se relacionam simultaneamente, em como os parâmetros musicais (harmonia, ritmo, melodia, textura, timbre) são articulados. Assim como os gestos vocais não são meros efeitos, a escolha de uma harmonia quartal marcante ao longo de todo o ciclo, ou de uma escrita rítmica variada, são formas de ler um texto.

45 Tradução nossa.

5. Referências Bibliográficas

ALBÈRA, P., DEMIERRE, J. Entretien avec Luciano Berio. *In: Contrechamps* N°1. Paris: Septembre 1983, p. 60 - 66.

BERIO, L. *Circles*. Wien: Universal Edition, 1960.

_____. *Cries of London*. Wien: Universal Edition, 1976.

_____. *Cries of London*. Em: <<http://www.lucianoberio.org/node/1365?1957106801=1>>. Acessado em 07/08/2015.

_____. Poesia e Música - Uma Experiência. *In: Menezes, Flo, Música Eletroacústica História e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 2009.

_____. *O King*. Wien: Universal Edition, 1968.

_____. *Opere*. Em: <<http://www.lucianoberio.org/opere>>. Acessado em 11/09/2015.

_____. *Remembering the Future*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

_____. *Sinfonia*. Wien: Universal Edition, 1968.

BERIO, L, DALMONTE, R. *Entrevista sobre a Música Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

BERIO, L. VARGA, B. A. Interview 1. *In: Berio, Luciano, Two Interviews with Rossana Dalmonde and Bálint András Varga*. London: Marion Boyars Publishers, 1985.

BOSI, A. *O Ser O Tempo e a Poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

BOULEZ, P. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRIDGE, F. The Musical Cries of London in Shakespeare's Time. *Proceedings of the Musical Association*, 46th Sess., pág. 13-20, (1919 – 1920). Em: <http://www.jstor.org/stable/765483?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acessado em 27/03/2015.

BYINGTON, E. Notas transgressivas. *Revista Bravo*, ano 4, nº 40, p. 46 - 53 jan. 2001.

CALDWELL, J. *contemporary Tendencies in the Relationship of Music and Text with Special Reference to Pli Selon Pli (Boulez) and Laborintus II (Berio)*. New York: Garland Publishing Inc., 1989.

CAMPOS, A. *Tradução de Pierrot Lunaire*. Em: <<http://webensino.unicamp.br/disciplinas/MU246-287977/apoio/3/pierrot-violinconc.pdf>>. Acessado em 18/10/2015.

CANDIDO, A. *O Estudo Analítico do Poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2009.

HERR, M. *Apostila de Dicção em Inglês*. São Paulo, 2010. Material não publicado.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010.

LEPSCHY, G. *A Linguística Estrutural*. Perspectiva: São Paulo, 1966.

MENEZES, F. *Luciano Berio: legado e atualidade*. Editora Unesp, 2015.

_____. *Matemática dos Afetos*. São Paulo: 2013, Edusp.

_____. *Música Maximalista Ensaio sobre a Música Radical e Especulativa*. São Paulo: Editora Unesp, 2006..

_____. Um Olhar Retrospectivo sobre a História da Música Eletroacústica (1991). In: Menezes, Flo, *Música Eletroacústica História e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 2009.

RAVEL, M. *Daphnis et Chloé nº2*. Paris: Durand, 1956. Em: <
http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP82225-PMLP80636-Ravel_-_Daphnis_et_Chloe_Suite_2_FS.pdf>. Acessado em 31/08/2015

SAUSSURE, F de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2014.

SCHOENBERG, A. *Gurrelieder*. London: Universal Edition, 1948. Em: <
http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/2/24/IMSLP40031-PMLP53931-Schoenberg_-_Gurre-Lieder__Part_I_.pdf>. Acessado em 31/08/2015

_____. *Pierrot Lunaire*. Wien: Universal Edition, 1999. Em: <
http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP03959-Pierrot_LunaireOp21.pdf>. Acessado em 17/09/2015.

_____. *Fünf Orchesterstücke Opus 16*. Leipzig: Editions Peters, .
Em: < http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e0/IMSLP134636-SIBLEY1802.16712.fbe7-39087009479736score.pdf> Acessado em 31/08/2015.

SILVA, T. C. *Pronúncia do Inglês para Falantes do Português Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2012.

SMITH, D. O. *Berio*. New York: Oxford University Press, 1991.

STEVENS, D. The Cries of London by Richard Dering. *The Musical Times*, Vol. 107, nº 1482, pág. 702-703, agosto de 1966.

STRAVINSKY, I. *Petroushka*. Em: <
http://petruccilibrary.us/Scores/scores/Stravinsky_Igor_1971/Stravinsky_-_Petrushka_OrchScore.pdf>. Acessado em 31/08/2015.

TASSEL, Eric Van. The Cries of London by Richard Dering. *Renaissance Quartely*, Vol. 20, nº 4, pág. 497-498, winter, 1967.

6. Anexos

Tabela do IPA

THE INTERNATIONAL PHONETIC ALPHABET (2005)

CONSONANTS (PULMONIC)

	Bilabial	Labio-dental	Dental	Alveolar	Post-alveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Epi-glottal	Glottal
Nasal	m	ɱ	n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ				
Plosive	p b	ɸ β	t d		ʈ ɖ	ɟ	k ɡ	q ɢ	ʔ			
Fricative	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	ħ ʕ	h ɦ
Approximant		ʋ	ɹ		ɻ	j	ɰ					
Trill	ʙ		r					ʀ	ʀ			
Tap, Flap		ⱱ	ɾ		ɽ							
Lateral fricative			ɬ ɮ		ɮ	ɬ	ɬ					
Lateral approximant			l		ɭ	ʎ	ʎ					
Lateral flap			ɺ		ɺ							

Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a modally voiced consonant, except for murmured *ɦ*. Shaded areas denote articulations judged to be impossible. Light grey letters are unofficial extensions of the IPA.

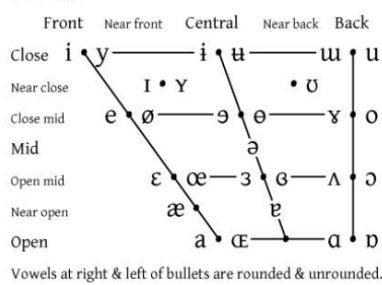
CONSONANTS (NON-PULMONIC)

Anterior click releases (require posterior stops)	Voiced implosives	Ejectives
⦿ Bilabial fricated	ɓ Bilabial	ʼ Examples:
ɮ Laminar alveolar fricated ("dental")	ɗ Dental or alveolar	ɸ' Bilabial
ɰ Apical (post)alveolar abrupt ("retroflex")	ʄ Palatal	t' Dental or alveolar
ɰ Laminar postalveolar abrupt ("palatal")	ɠ Velar	k' Velar
ɰ Lateral alveolar fricated ("lateral")	ɠ Uvular	s' Alveolar fricative

CONSONANTS (CO-ARTICULATED)

- M Voiceless labialized velar approximant
- W Voiced labialized velar approximant
- ɥ Voiced labialized palatal approximant
- ɕ Voiceless palatalized postalveolar (alveolo-palatal) fricative
- ʑ Voiced palatalized postalveolar (alveolo-palatal) fricative
- ɧ Simultaneous x and ʃ (disputed)
- kp ts Affricates and double articulations may be joined by a tie bar

VOWELS



SUPRASEGMENTALS

- ' Primary stress
 - ˈˈ Extra stress
 - ˌ Secondary stress [ˌfoʊnəˈtʃən]
 - eː Long e˞ Half-long
 - e Short e̞ Extra-short
 - Syllable break
 - ◌◌ Linking (no break)
 - INTONATION
 - ˆ Minor (foot) break
 - ˆˆ Major (intonation) break
 - ↗ Global rise ↘ Global fall
- TONE
- Level tones
 - ˥ Top
 - ˦ High
 - ˧ Mid
 - ˨ Low
 - ˩ Bottom
 - Tone terracing
 - ˥˥ Upstep
 - ˥˩ Downstep
 - Contour-tone examples:
 - ˥˩ Rising
 - ˥˨ Falling
 - ˥˩˥ High rising
 - ˥˩˨ Low rising
 - ˥˩˨˥ High falling
 - ˥˩˥˩ Low falling
 - ˥˩˥˩˥ Peaking
 - ˥˩˥˩˨ Dipping

DIACRITICS Diacritics may be placed above a symbol with a descender, as *ɰ̥*. Other IPA symbols may appear as diacritics to represent phonetic detail: *tʰ* (fricative release), *bʰ* (breathy voice), *a̠* (glottal onset), *ə̠* (epenthetic schwa), *o̠* (diphthongization).

SYLLABICITY & RELEASES	PHONATION	PRIMARY ARTICULATION	SECONDARY ARTICULATION
ɳ ɺ	Syllabic	ɳ ɺ	Voicless or Slack voice
ɸ ɸ	Non-syllabic	ɸ ɸ	Modal voice or Stiff voice
tʰ hʰ	(Pre)aspirated	tʰ hʰ	Breathy voice
d̠	Nasal release	d̠	Creaky voice
d̠	Lateral release	d̠	Strident
t̠	No audible release	t̠	Linguolabial
ɸ β	Lowered (β is a bilabial approximant)	ɸ β	Raised (ɺ is a voiced alveolar non-sibilant fricative)