revista **opus** n.6
outubro 1999
issn 1517-7017

A produção musical de Eduardo Bértola (1939-96)[1]

Sérgio Freire
Avelar Rodrigues Jr.

RESUMO: O artigo tem por objetivo traçar uma panorâmica da produção musical do compositor argentino Eduardo Bértola (1939 ? 1996). Sua linguagem musical é abordada sob os aspectos técnico e estético, ao lado de dados biográficos que fundamentam a divisão de sua obra em períodos cronológicos. Ao final há uma lista completa de suas obras instrumentais e eletroacústicas.

ABSTRACT: An overview of the musical production of the Argentinean composer Eduardo Bértola (1939-1996). His musical language is approached under technical and esthetical points of view, along with biographical data that allows the division of his production in chronological periods. There is also a complete list of his instrumental and electroacoustic works.

INTRODUÇÃO

Eduardo Bértola, compositor argentino, nasceu em Coronel Moldes, na província de Córdoba, em 14 de julho de 1939. Nesse país realizou sua formação musical básica e iniciou sua carreira profissional. Entre 1968 e 1971 viveu em Paris, onde, além de aprofundar seus estudos musicais, desenvolveu intensa atividade criativa. A partir de 1975 Bértola passou a viver no Brasil, vindo a falecer em 20 de fevereiro de 1996, em Belo Horizonte, a mais importante cidade brasileira em sua vida profissional e afetiva. Caracterizam sua trajetória pessoal a tomada de opções éticas, estéticas e técnicas muito claras, um grande espírito de cooperação e estímulo a colegas e alunos, e uma constante negação à auto-promoção.

Desde os primeiros contatos com a obra musical de Eduardo Bértola, três características nos chamaram especialmente a atenção: o tratamento do tempo, o repertório sonoro e as motivações do compositor.

A experiência musical está intimamente ligada à percepção/vivência de um fluxo temporal, na qual o tempo cronológico é substituído por uma nova relação mediada pela escuta (e/ou outras formas de participação no processo musical). Todo compositor vislumbra e propõe um modo particular do ato de escutar, que está intrinsecamente ligado a essa experiência temporal. A música instrumental de Bértola (especificamente "Anjos Xifópagos", para duas flautas) foi a que primeiro nos chamou a atenção para este fato, por ser essencialmente não discursiva, de gestos lentos e exigir na interpretação sons e combinações de sons que se distanciam do repertório tradicional dos instrumentos.

Outra característica marcante de suas obras é a preocupação com a manufatura dos objetos sonoros utilizados, seja na música instrumental ou eletroacústica ? a precisão minuciosa de sua escrita demonstra a importância que ele conferia a cada nota a ser executada. Notamos que a força condutora de seu discurso musical se deriva da criação, manipulação e combinações desses objetos, abdicando de uma estruturação temporal a priori.

Por fim, o fato mais importante, e por isso mesmo o mais delicado de ser abordado, que são as motivações do compositor. Bértola deixa claro o substrato cultural que o motiva a compor: sua militância em favor de uma estética própria da América Latina, com uma visão crítica da "metrópole", muitas vezes explícita já em seus títulos ("La Visión de los Vencidos", "Trópicos", "Cantos a Ho", "Gomecito contra la Siemens ou El Diablo de San Agustín"), sua ligação com a literatura (Yeats, Guimarães Rosa, Sérgio Sant'anna, Ho Chi-Minh) e também princípios existenciais de ordem mais geral ("De Sonhos e Quedas", "Retornos do Tempo", "Rituais do Imaginário").

Para dar uma visão panorâmica desse conjunto de obras, consideramos que o procedimento mais adequado é a divisão em períodos

cronológicos ? que nesse caso são muito bem definidos por razões geográficas, já que o compositor viveu em diferentes países durante a sua formação e atuação profissional. Considerações sucintas sobre a produção de cada período ? uma análise mais detalhada nos afastaria dos objetivos desse artigo ? serão acompanhados por fatos biográficos relevantes. Indicaremos, sempre que possível, fios condutores que perpassam diferentes períodos, como é o caso da predileção do compositor por duos para instrumentos iguais ou semelhantes, que aparecem em várias de suas fases de composição, incluindo-se a primeira e a última.

PERÍODOS CRONOLÓGICOS

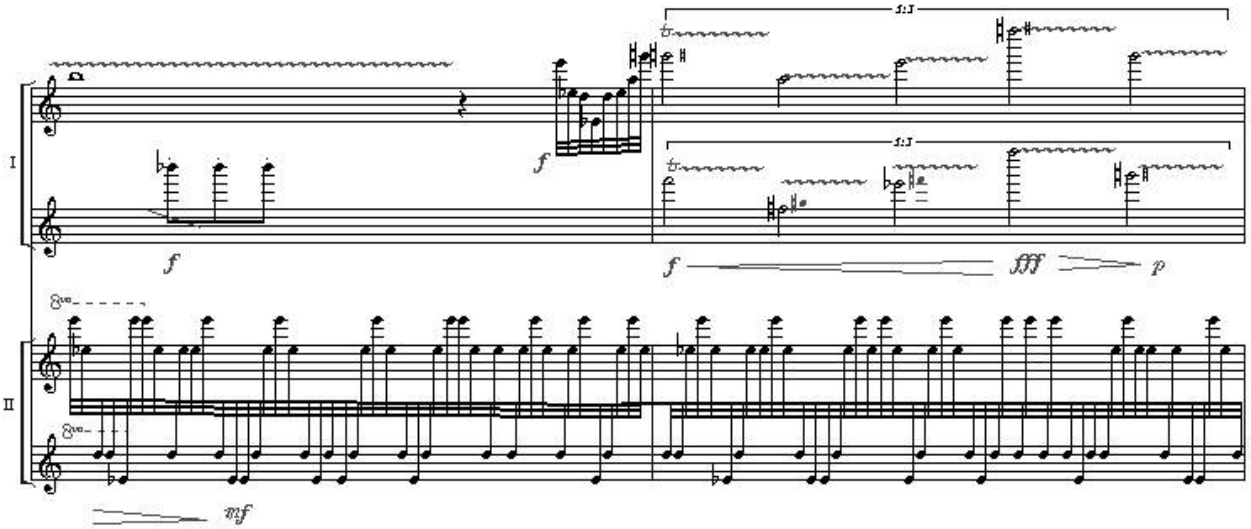
Período inicial (até 1968)

Bértola iniciou seus estudos musicais na cidade de Córdoba, na Argentina. Nessa mesma cidade, trabalhou com regência de corais em 1960. Em 1961, freqüentou cursos de composição com Erwin Leuchter em Buenos Aires. Mais tarde, em 1963, tornou-se diretor da Escola Superior de Música da cidade de Resistencia, Província do Chaco, onde viveu até 1968. Consideramos que sua primeira fase como compositor se inicia nessa cidade, a partir de 1966, com a composição de uma obra para piano solo ("Las Doradas Manzanas del Sol"), um duo para pianos ("Usher-II-2005"), uma obra para conjunto de câmara e vozes femininas ("Procne") e uma obra para coro misto ("Variantes Alpha-Omega")[2].

Nessa produção de Resistencia, já podemos encontrar ? e nem sempre de forma incipiente - características de seu estilo musical maduro. De maneira geral, notamos que o discurso musical já é conduzido pelo desenvolvimento e combinações dos materiais sonoros criados para cada obra.

Usando a terminologia criada por P. Schaeffer em seu "*Traité des objets musicaux*" [1966, Paris, Seuil], podemos dizer que esses materiais são construídos a partir dos quatro critérios morfológicos ali definidos - de matéria sonora, de formas dinâmicas, de sustentação (granulação) e de variação -, sendo melhor compreendidos como "objetos sonoros" do que como relações abstratas entre alturas, durações e intensidades expressas por diferentes timbres.

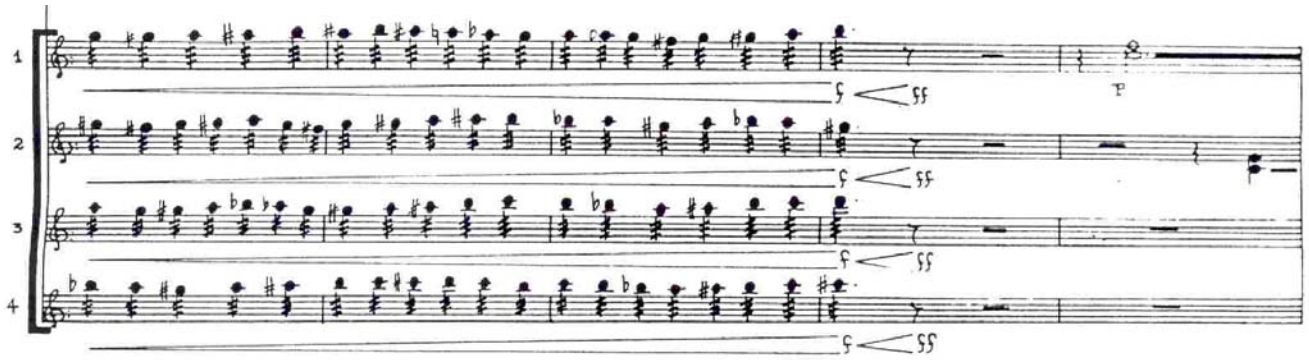
Na dimensão horizontal desse discurso, encontramos a utilização de linhas de longa duração, através de trinados, tremolos (inclusive entre acordes), ostinatos, notas pivot (em uma mesma ou em diferentes oitavas) e mesmo notas lisas. Encontramos essas notas lisas escritas sem a preocupação com a não interrupção do som pelo instrumentista ou cantor ? não há uso de soldaduras entre diferentes executantes para prolongamento de uma mesma nota ? recurso que viria a adotar posteriormente. Estas linhas normalmente apresentam variações de andamento, registro, densidade e/ou dinâmica. A escrita mistura caracteres tradicionais tanto para alturas quanto para durações com notação proporcional para as durações. Vale também mencionar figuras de curta duração repetidas ? notas simples ou blocos -, que funcionam como elemento contrastante às linhas. Podemos ver esses "pontos" e "linhas" no exemplo musical 1.



Exemplo Musical 1: primeiro sistema da página 7 de "Usher-II-2005". A escrita tradicional parece sugerir uma interpretação proporcional. Destaca-se o ostinato com a nota pivot mi em diferentes oitavas, em contraponto com uma linha de trinados.

Na dimensão vertical encontramos um "contraponto de estratos sonoros" ? terminologia usada pelo próprio compositor - , no qual diferentes grupos de instrumentos realizam diferentes funções no discurso musical. Há uma intensa utilização da textura "fundo-formas", na qual os elementos de fundo ? as linhas de longa duração já mencionadas ? se caracterizam pela continuidade e regularidade, e as "formas" são gestos de curta duração que se destacam desse fundo. Não caracterizamos esse "fundo" como "acompanhamento" não só por sua elaboração cuidadosa, mas também por não se subordinar aos demais gestos. Há uma clara preferência pelos intervalos de segundas, sétimas e quarta aumentada, seja dentro de cada estrato ou entre diferentes estratos.

O uso de movimento paralelo entre diferentes linhas ? largamente utilizado em seu último período ? já é encontrado em "Procne"[3] e "Usher-II-2005", podendo ainda assumir nessas obras um caráter heterofônico, como no exemplo a seguir:



Exemplo Musical 2: Um dos três estratos da página 7 de "Procne": um cluster movimentado de 4 violas.
Violas 2 e 3 estão em paralelismo estrito, enquanto 1 e 4 tocam homoritmicamente, gerando um estrato de caráter heterofônico.

Período Paris (1968 ? 1971)

De 1968 a 1971 Bértola viveu em Paris, cidade onde havia passado uma curta temporada no ano anterior. Lá freqüentou os cursos de 'Música eletroacústica fundamental e aplicada ao audiovisual' do GRM - *Groupe de Recherches Musicales*, na época ligado à ORTF - sob orientação de Pierre Schaeffer e sua equipe docente, entre 68 e 70. Estudou também acústica musical na Faculdade de Ciências de Paris, com E. Leipp, em 70/71. Em 1970, participou do Curso de Verão de Darmstadt. Foi membro fundador, em 1969, do GIMEP (*Groupe International de Musique Electroacoustique de Paris*), que se preocupava com a difusão coletiva das obras de seus membros[4] e aspirava a um intercâmbio de música eletroacústica entre Europa e América Latina. Com esse grupo, realizou diversos concertos em vários países da Europa.

Fez trilhas sonoras para as peças teatrais "Le Pietón", de Ray Bradbury e "L'ordre regne à Berlin", de Franz Wolf, apresentadas na Bienal de Paris de 1969; e também para "Dèlire à deux" e "Jacques ou la Soumission", de Ionesco, representadas em Niza, em 1970, das quais não temos nenhum registro sonoro ou partituras.

Em 1969, a Orquestra de Câmara "Ars Nova" de Paris, sob a direção de Marius Constant, lhe encomendou uma obra para dezessete instrumentos ? provavelmente "Signals"[5]. Essa obra, escrita originalmente em notação tradicional, foi revista em 1975, em Buenos Aires,

com modificações importantes na instrumentação, no tipo de notação (que passa a ser proporcional) e em sua estrutura.

Sua produção nessa fase é em grande parte de obras eletroacústicas, incluindo "Episode", "Rouges" ? para fita magnética e luzes, "Penetraciones", "Pexoa", "Dynamus" e "Penetraciones II". Estas obras eram compostas aproveitando materiais trabalhados no estúdio do GRM e finalizadas em estúdio próprio.

Depois da estréia de "Rouges", Bértola constatou que as luzes condicionavam muito a audição, e decidiu suprimi-las. Como em seguida passou a trabalhar em uma série de obras eletroacústicas nomeada "Penetraciones", na qual pretendia usar sons em sua forma mais pura (sem filtros ou reverberação), "Rouges" passa a ser "Penetraciones I"[6].

"Penetraciones" (1969) usa sons eletrônicos minimamente trabalhados: longos gestos realizados por objetos sonoros complexos, que se mantêm basicamente em uma mesma faixa do espectro sonoro, apresentando pequena movimentação interna devido a glissandos, batimentos e outros tipos de interferências. A potência sonora é muito intensa.

Acerca de "Dynamus", que mistura sons eletrônicos e sons gravados, assim comenta Coriún Aharonián:

"El planteo de la limitación voluntaria de recursos técnicos como parte de uma actitud tercermundista es realizado también, desde hace varios años, por Eduardo Bértola. Este compositor argentino realizó su 'Dynamus' em 1970 estando em París, trabajando casi exclusivamente com dos grabadores Revox, complementados sólo ocasionalmente por alguna manipulación básica en laboratorio. Bértola dice acerca de la intención formal de la obra: 'En 'Dynamus' trato de oponer momentos dinámicos a momentos estáticos organizados en relación a proporciones 'móvil-estático'. La evolución de la mayor parte de los momentos dinámicos pertenece al orden de lo reiterativo. La continuidad sin pausa desempeña aquí um papel esencial, pues se trata de evitar toda sensación de atmósfera.' Es interessante observar cómo Bértola consigue, a través de ese tratamiento de materia dinámica que se hace estática, um momento de sensación de detención del tiempo."[7]

Apesar da partitura da obra de câmara "Hertz" não estar datada, acreditamos que ela também pertença a esta fase Paris. Em "Signals" e "Hertz", além da exploração do contraponto de estratos sonoros e de uma escrita cuidadosa dos ataques, sustentação e extinção das notas longas, características já existentes no período anterior, notamos também que nessa fase as durações escritas para as notas longas são adequadas a uma execução instrumental sem interrupção da continuidade do sons.

Período Buenos Aires (1971 ? 1975)

De volta à Argentina, Eduardo Bértola se instala primeiramente em Resistencia, Província do Chaco, trabalhando junto à Universidad del Nordeste. Em 1972 passa a viver em Buenos Aires, lecionando no curso de Musicoterapia da Universidad del Salvador, e atuando como professor particular. Além disso, sua experiência como técnico na Radio Municipal será bastante significativa para sua atividade criativa posterior. Também em 1972 é selecionado por um júri internacional para representar a República Argentina no Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, realizado na Áustria, com a obra "Signals".

Foi ainda bolsista do CICMAT *(Centro de Pesquisas em Comunicação de Massas, Arte e Tecnologia*) de Buenos Aires, onde realizou estudos de Análise de Técnicas de Composição com Meios Eletroacústicos sob a orientação de Francisco Kröpfl. Em 1975, juntamente Graciela Paraskevaídis e Jorge Rapp, funda o *Núcleo Música Nueva* de Buenos Aires.

Logo após seu regresso à Argentina, ele declarou:

"Pienso que para ser compositor es necesario ante todo definirse como ser humano. Enfrentar la realidad sobre la base de uma posición politica claramente delimitada. Ser compositor em Latinoamerica es emprender una forma de lucha, pues es evidente que las condiciones no están dadas: hay que crearlas a partir de un cambio radical. (...) Me niego a seguir escribiendo para orquesta, quiero ser libre y no depender del régimen de directores y de la inmoralidad y la decadencia de las instituciones."[8]

Bértola participou como professor do I, II e IV Cursos Latino Americanos de Música Contemporânea, ocorridos em Cerro del Toro, Uruguai, em dezembro de 1971, dezembro de 1972 e janeiro de 1975, respectivamente. Atuou em cursos, seminários e oficinas, dentro dos temas acústica musical, técnicas eletroacústicas, composição e música contemporânea, compartilhando o trabalho com Conrado Silva, Fernando von Reichenbach, Dante Grela, Joaquín Orellana, dentre outros.

Sua produção é inteiramente eletroacústica nesse período, incluindo as obras "Elictros" e "Gomecito contra la Siemens ou El Diablo de San Agustín", esta última caracterizada por C. Aharonián como "expresiva, sombria, amenazante"[9]. A economia quanto a materiais e densidade de informação, que caracteriza as obras do período Paris, é mantida nessas duas obras; entretanto "El Diablo de San Agustín" apresenta, além do predomínio de forças estáticas, um uso intenso e expressivo do silêncio, que não está presente nas obras anteriores. Sons de origem eletrônica e sons gravados coexistem nessas obras, tratados mais uma vez com mínimas transformações.[10]

Fechando esse período, temos "Tramos", para fita magnética, obra fundamental em sua produção. Composta inteiramente por colagem de materiais radiofônicos e de uma gravação de manifestação de rua, "Tramos" apresenta uma perfeita integração entre intenção / material /

forma / meio de expressão. Misturam-se aqui trechos de programas de emissoras locais do período 1972 / 1974 - versando sobre religião, esportes e alta cultura ? e de programas culturais especiais enviados à América Latina por emissoras européias e pela Divisão de Rádio das Nações Unidas. A manipulação eletroacústica se reduz ao mínimo ? somente cortes secos ligando os trechos (‘tramos’) gravados -, potencializando ao máximo o trabalho de montagem[11].

Período Buenos Aires / Belo Horizonte (1975 ? 1978)

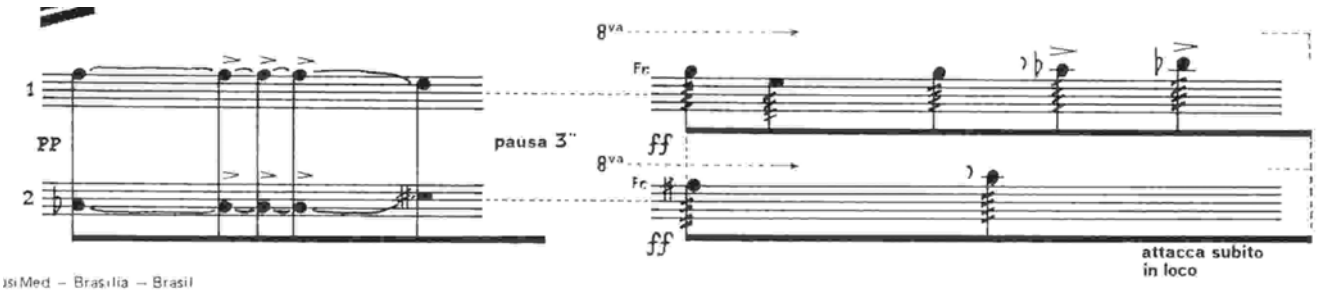
O marco para essa divisão de períodos composicionais é a participação de Bértola no 9º. Festival de Inverno da UFMG, em 1975, em Ouro Preto, onde compôs e estreou a obra "Trópicos" - para violino, flauta e clarineta ? dedicada ao violinista e compositor guatemalteco Joaquín Orellana. Nesse período, ele permanece inicialmente em Buenos Aires com várias vindas ao Brasil; depois a situação se inverte: passa a morar em Belo Horizonte, com freqüentes idas à Argentina.

Aqui encontramos o seu retorno à música instrumental e o início de uma estratégia a ser adotada até o fim de sua vida: o intenso trabalho junto a instrumentistas, antes e durante a escrita de obras, e também após a estréia das mesmas, em caso de revisões. A notação musical utilizada é inicialmente proporcional (com indicações precisas de alturas e modos de produção, mas permitindo flexibilidade na execução rítmica), que é depois substituída pela escrita tradicional na obra "La Visión de los Vencidos". Desse período em diante, torna-se evidente a opção do compositor por uma grande simplicidade na escrita, com o uso da notação tradicional, de figuras rítmicas simples, e com raras passagens que podem ser consideradas tecnicamente difíceis. Por outro lado, a estruturação de cada obra ? ‘montagem’ em suas palavras ? é trabalhada a exaustão.

Bértola participou como professor do V (Buenos Aires, janeiro de 1976) e do VII (São João del Rey, janeiro de 1978) Cursos Latino Americanos de Música Contemporânea. Nesse último curso, é bastante elucidativo o título do seminário que ele ministrou em cinco sessões: "A experiência eletroacústica na conformação e no enriquecimento da linguagem instrumental", pois já notamos uma tentativa de teorização de sua prática composicional do período.

É difícil precisar desde quando Bértola começa a explorar os sons diferenciais em sua escrita de obras instrumentais. Os sons diferenciais, em sua concepção, são aqueles gerados por dois sons senoidais de freqüência e intensidade altas. A diferença em Hertz entre esses dois sons representa a freqüência do som grave que é percebido adicionalmente. Como o som de uma flauta tocada no agudo é bastante semelhante a um som senoidal, esse efeito é explorado nessa obra. No caso de notas musicais escritas, é preferível pensar que essas notas são dois harmônicos vizinhos de um som fundamental. P. ex., uma segunda maior pode estar formada pelos harmônicos 7 ? 8, ou 8 ? 9, ou 9 ? 10, 10 - 11 etc. Com pequenas variações na afinação, se percebe uma oscilação entre essas diferentes fundamentais.

Em "Procne" (1966), "Signals" (1969) e "Hertz" (1970(?)) encontramos trechos tocados por flautas (às também em conjunto com clarinete e oboé) que geram esses sons, mas não sabemos se foram escritos intencionalmente. O que podemos afirmar é que em "Trópicos" e em obras posteriores temos um uso deliberado desses sons. "Anjos Xifópagos", inspirada por texto de Sérgio Sant’anna, apresenta longas linhas melódicas entrelaçadas, de evolução lenta, explorando bastante o registro mais grave dos instrumentos, intercaladas com intervenções em dinâmica fortíssimo no registro agudo e superagudo, que exploram sons diferenciais, como se pode observar no exemplo musical 3. A ausência do vibrato característico da flauta contribui bastante para a expressividade dessa obra.



Exemplo Musical 3 : último sistema da primeira página de "Anjos Xifópagos".
Para exemplificar os sons diferenciais, tomamos as notas tocadas em ff mi 5 e fa# 5, capazes de gerar um som grave que pode oscilar entre fa# 2, mi 2, re2 e/ou dó 2.

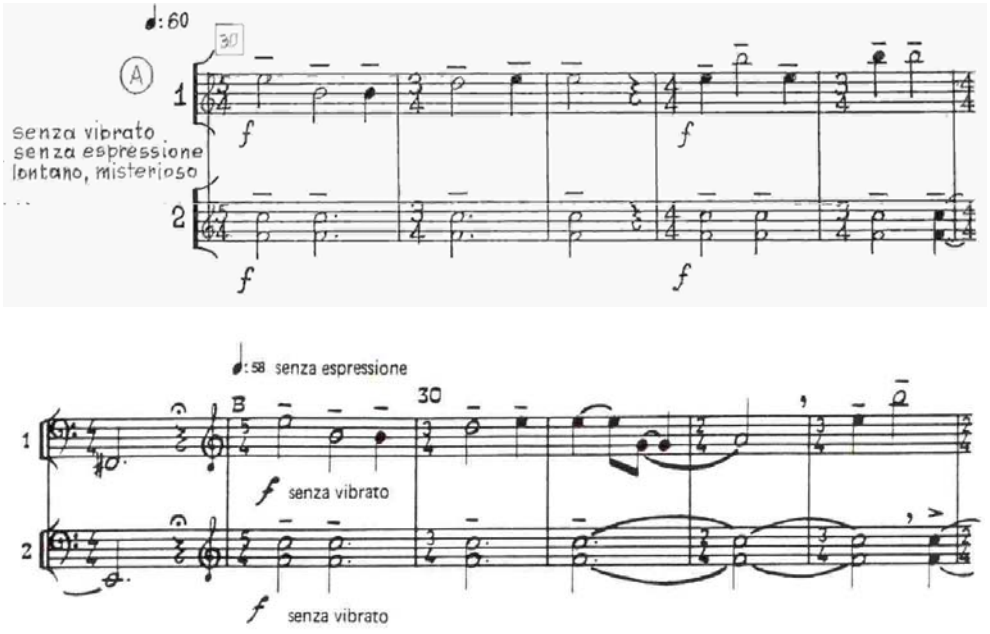
A colaboração com flautistas prossegue na obra "La Visión de los Vencidos" (1978), para quatro flautas (seguida por outra versão para 4 flautas, contrabaixo e percussão). "La Visión de los Vencidos" foi inspirada pela obra homônima de Miguel León-Portilla, que compilou textos astecas sobre a conquista espanhola[12].

As duas obras eletroacústicas desse período ? compostas em Buenos Aires, ao contrário das obras instrumentais, compostas no Brasil - representam um prolongamento de "Tramos", e de sua ligação com a Argentina: são colagens de materiais de natureza radiofônica ou televisiva, que sempre utilizam a língua espanhola. São elas "Historias para un movimiento imaginario" e "Trovas, Crónicas e Epigramas", esta última concebida como sete breves interlúdios a serem intercalados entre outras obras de um concerto.

Período Brasília (1979 ? 1984)

A partir de 1979, Bértola passa a morar em Brasília, lecionando na Escola de Música de Brasília. Em janeiro de 1984, foi professor dos Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea, realizado em Tatuí, Brasil, onde lecionou, juntamente com por H.J. Koellreutter, Héctor Tosar e Julio Estrada, o seminário "Análise de música erudita do século XX".

A principal obra desse período é "Os Sonhos", para orquestra, dedicada a Emilio Terraza. Além dessa obra, compõe o "Duo dos Temperamentos e das Cores", para violino e viola, "Um no Outro", para dois violoncelos, e realiza a revisão de "Las Doradas Manzanas del Sol", para piano. Nessa revisão, ele transforma não só a notação proporcional da primeira versão em notação tradicional, mas também realiza importantes mudanças estruturais na obra[13]. Nas obras desse período, já encontramos a modalidade de paralelismo que será explorado nas obras posteriores: sempre homorrítmico, ele se dá de duas maneiras: de forma literal, ou por constância de um mesmo intervalo (no caso dos duos, sempre o trítono, como podemos ver no ex. musical 5), podendo as linhas melódicas procederem às vezes por movimento contrário. Esses duos usam preferencialmente os intervalos de 2as. , trítonos e 7as. , em linhas que se cruzam constantemente. "Um no Outro" sofreu uma grande revisão em 1994, que não foi editada. Essa revisão, dentre outras coisas, suprime frases em sons harmônicos de difícil execução, modifica a macro estrutura e apresenta mudanças mais sutis na construção de frases, como podemos ver no exemplo a seguir:



Exemplo Musical 4: Início da segunda página das duas versões de "Um no Outro".
A seção que começa no compasso 29 da primeira versão (1984) se inicia com modificações no compasso 30 da versão de 1994.



Exemplo Musical 5: compassos 29/35 de "Duo dos temperamentos e das cores".
Paralelismo por constância do intervalo de trítono entre as linhas melódicas.

Podemos também detectar pequenos motivos melódicos, principalmente na obra orquestral "Os Sonhos". Essa obra também antecipa, ainda que timidamente, o uso de ostinatos, que será uma característica marcante do período seguinte.

Período Belo Horizonte (1985 ? 1996)

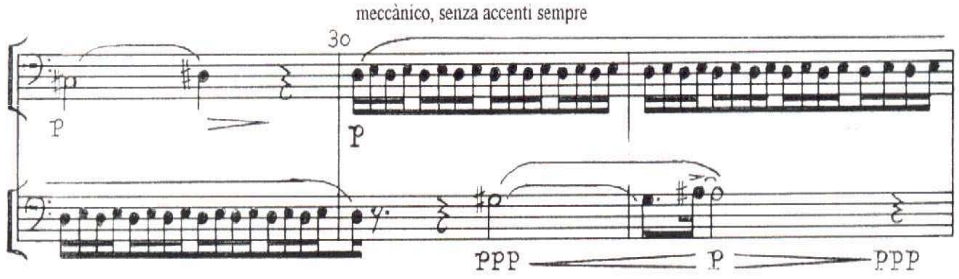
Em Belo Horizonte, Bértola atua inicialmente na Fundação de Educação Artística, e depois na Escola de Música da UFMG, como professor efetivo. Foi diretor do Centro de Pesquisa em Música Contemporânea dessa Escola, de 1986 a 90. Foi também o criador e diretor do Laboratório de Composição com Meios Eletroacústicos vinculado a esse Centro, de 1985 a 90. Lecionou disciplinas na graduação e especialização em música, entre elas Estética, Análise e Composição. A primeira obra composta nessa fase é datada de 1990, e a partir desse ano sua produção é novamente intensa, com obras que revelam toda sua maturidade técnica e artística.

Além de "Grandes Trópicos" obra para grande orquestra, composta entre 1990-1995, encontramos na produção desse período:

- três duos para instrumentos iguais: "De Sonhos e Quedas" (1990), para dois pianos, "Retornos do Tempo" (1991), para dois fagotes, e "Caminhos de Sinais" (1992), para duas clarinetas.
- uma obra para contrabaixo solista, "Lucípherez" (1994).
- dois septetos: "A Hora e a Vez" (1990) e "Cantos a Ho" (1993).
- uma obra de câmara para 20 instrumentos: "Rituais do Imaginário"(1992)

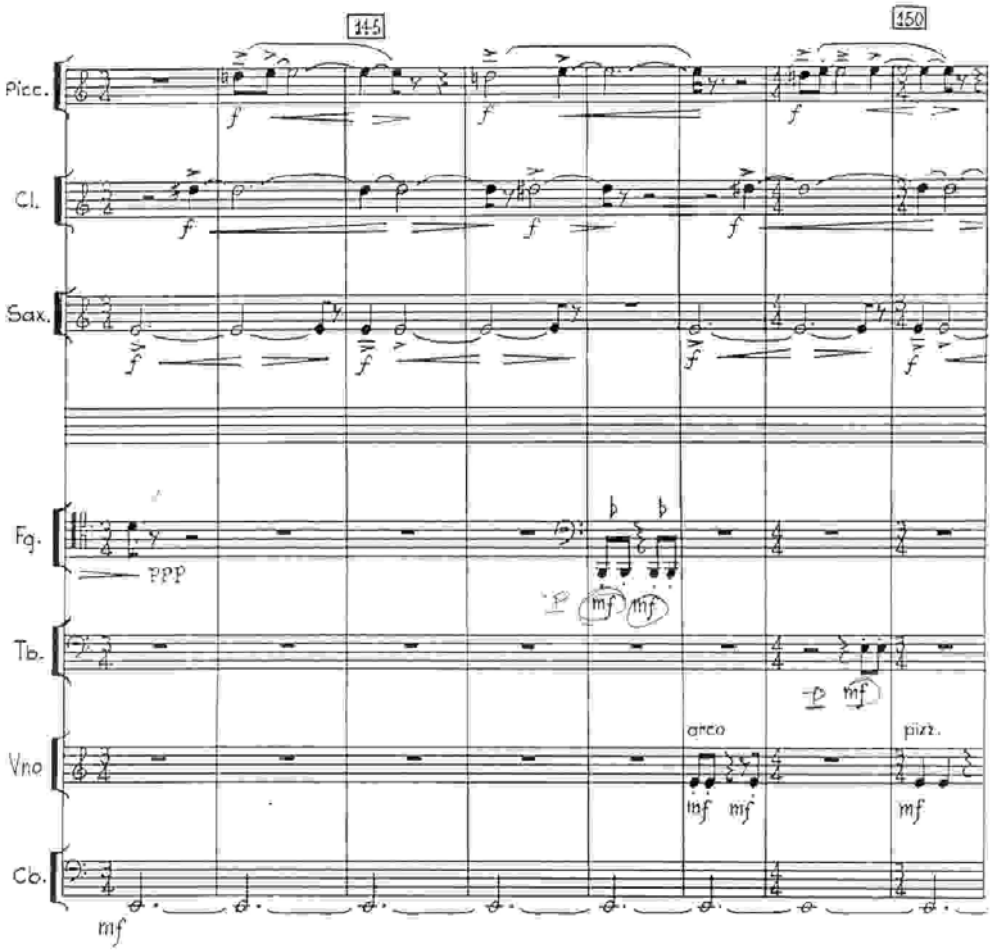
Nessas obras, além das características de seu estilo já comentadas anteriormente ? contraponto por extratos sonoros, uso de paralelismo e sons diferenciais, exploração das características próprias de cada instrumento ? encontramos um uso sistemático de:

ostinatos: a maioria dessas obras (com exceção de "Cantos a Ho" e "Lucípherez") apresenta uma (ou mais de uma) seção de duração considerável baseada em ostinatos, que servem de fundo para diferentes idéias musicais. Segundo o compositor, essa é uma das heranças de sua experiência eletroacústica, do "sillon fermé", que pode ser vista no exemplo seguinte:



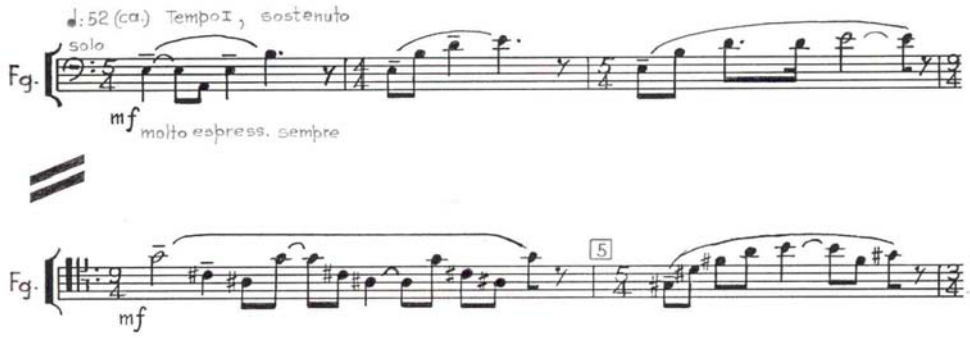
Exemplo Musical 6: Compassos 29/31 de "Retornos do Tempo", onde se nota o uso de ostinato de segunda maior, soldadura desse ostinato entre os dois fagotes e fragmentos melódicos que exploram a segunda maior ascendente.

prolongamento 'artificial' de uma nota: outra herança eletroacústica em sua escrita instrumental, a passagem de uma nota com a mesma altura de um instrumento para outro é realizada com bastante cuidado: soldaduras e indicações precisas de dinâmica contribuem para isso. A própria maneira do compositor em escrever o último valor rítmico de uma linha demonstra esse cuidado: essas colcheias ou semicolcheias tem sua bandeira desenhada horizontalmente ao pentagrama, querendo indicar uma continuação dessa linha em outro instrumento, apesar da pausa que vem em seguida. Pode-se observar essa técnica no exemplo musical 7.

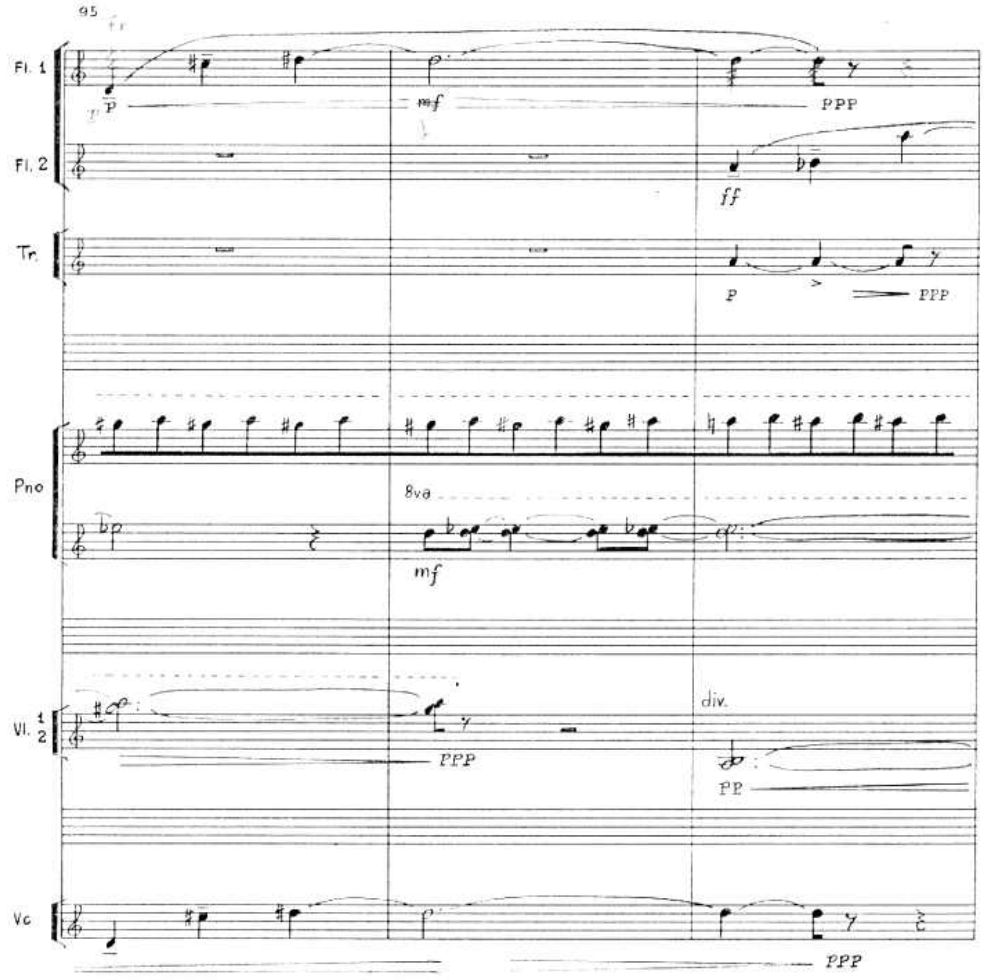


Exemplo Musical 7: página 33 de "Cantos a Ho". Nota mi permanece durante todo o tempo, em diferentes oitavas (notar soldaduras entre o sax e o piccolo). O piccolo realiza a 2a. maior melódica (oitava acima) sobre nota intermediária da clarineta. Outros instrumentos fazem pontuações.

intervalos motívicos: podemos detectar intervalos musicais que permeiam toda uma obra desse período: a 5ª. justa em "Cantos a Ho" [exemplo musical 8], a 7ª. maior em "A Hora e a Vez" [exemplo musical 9], o trítono em "Caminhos de Sinais". A 2ª. maior é largamente utilizada, seja como intervalo harmônico (é o preferido para a geração de sons diferenciais), seja como distância entre linhas paralelas, ou como motivo melódico.

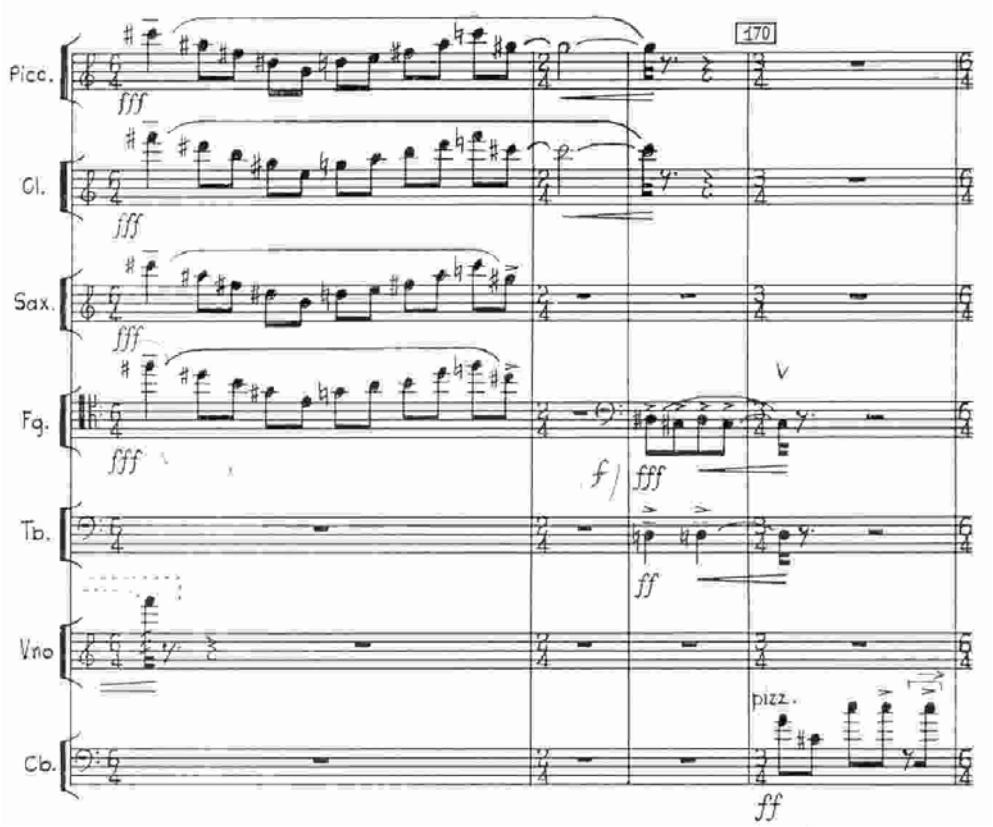


Exemplo Musical 8: Compassos iniciais de "Cantos a Ho". O solo de fagote privilegia o intervalo de 5a. justa, de presença marcante em toda a obra. Notar que três das cinco frases terminam com a desinência de 2a. maior ascendente.



Exemplo Musical 9: página 25 de "A Hora e a Vez", contraponto de estratos sonoros. Ostinato na mão direita do piano, melodia na 1ª. flauta e cello, notas longas nos violinos, pontuações na mão esquerda do piano.
A 2ª. flauta continua a melodia, com sua primeira nota reforçada pelo trompete. O intervalo de 7a. maior e sua inversão estão sempre presentes

uso de melodias com desenhos rítmicos e melódicos característicos: linhas melódicas bastante angulosas, com um ritmo simples, são exploradas em todas essas obras. Um motivo melódico recorrente é a segunda maior ascendente, que pode aparecer sozinho ou como desinência de um grande número de frases. "Cantos a Ho" apresenta ainda uma característica especial, que é a escrita de solos para cada um dos integrantes do septeto, muitas vezes ‘a cappella’.



Exemplo Musical 10: página 37 de "Cantos a Ho". Sopros no extremo agudo tocam melodia angulosa, que privilegia os intervalos de terça, em 5as. paralelas.
Fagote toca motivo de 2a. maior sobre nota intermediária do trombone. Notar as soldaduras entre as diferentes idéias musicais.

motivo melódico de duas notas em 2ª. maior sobre nota longa de altura intermediária: esse motivo é bastante explorados nos duos, e também em trechos de obras para um número maior de instrumentos. Ver exemplo musical 10.

notas ou acordes de curta duração repetidos: essas notas ou acordes são usados como elementos dinâmicos, porém a insistência em sua repetição acaba por assumir uma função suspensiva do discurso musical.

"Grandes Trópicos" merece um estudo mais aprofundado, que ultrapassa os objetivos desse artigo, por se tratar de uma obra considerada pelo compositor como "*la síntesis y la expansión de todas mis tentativas y esfuerzos al lado del movimiento latino-americano por una música nueva y libre.*"[14] Uma análise superficial revela a presença de todos os elementos descritos acima, e uma textura musical mais rica em estratos, devido às próprias dimensões do grupo instrumental.

CONCLUSÃO

A preocupação de Eduardo Bértola com a construção de objetos sonoros originais está explícita desde suas primeiras obras. Nota-se também claramente que seu discurso musical está baseado nesses objetos, suas características (sejam de matéria, perfil temporal ou granulação), transformações e combinações em estratos. Outra característica relevante e constante em sua produção é a severa economia de materiais, de natureza ideológica.

Sua experiência com a música eletroacústica é peculiar, pois apesar do contato direto com o GRM, ele trabalha bastante com sons simples gerados eletronicamente, ou com sons gravados sem muitas transformações. Ao mesmo tempo, não se filia ao estruturalismo pós-serial. Sem conhecer toda sua produção para fita magnética e nada de sua produção para teatro, é difícil definir a posição de Bértola em relação ao uso de sons de maneira acusmática, isto é, abstraindo-se de suas fontes ou origens. Em todo caso, é sintomático que seu ponto culminante na música eletroacústica seja uma obra de colagem de materiais radiofônicos.

Essa mesma experiência eletroacústica traz uma riqueza considerável à escrita instrumental de Bértola, que chamava a orquestra de um grande gerador de sons. O trabalho em contato direto com instrumentistas marca sua produção a partir de 1975. Desse ponto até a fase final, notamos uma opção progressiva pela escrita tradicional, a exploração sistemática de superposição de estratos, um pensamento melódico que vai surgindo pouco a pouco e o uso de ostinatos como idéia recorrente nas últimas obras. Tudo isso paralelamente a uma busca rigorosa e constante de equilíbrio formal, seja na clareza de exposição dos materiais, seja no tratamento da escrita instrumental, seja

nas relações de duração entre as diferentes seções de uma obra, seja na minuciosa preocupação com a "montagem", preocupação esta que abarca desde a criação de um simples objeto sonoro e sua inserção em uma textura musical até toda estrutura de uma obra.

LISTA CRONOLÓGICA DE OBRAS

Todas as obras constantes dessa lista foram por nós localizadas, e seus originais, exemplares editados ou cópias foram incorporados ao nosso acervo, com exceção de "Pexoa" e "Penetraciones II". O acervo pessoal de Eduardo Bértola foi doado por sua família à Escola de Música da UFMG, estando hoje sob a tutela de Sérgio Freire. Durante a catalogação desse conjunto de obras, cópias de várias outras obras nos foram enviadas de diferentes localidades. A biblioteca dessa escola terá cópias de todo o material existente, e os manuscritos serão integrados ao acervo UFMG.

Além dos manuscritos do compositor e de edições, estamos indicando como acervo (ou fonte primária) as instituições ou pessoas que nos enviaram cópias de obras. No caso de obras eletroacústicas, estamos indicando a origem da cópia de melhor qualidade que possuímos.

Las Doradas Manzanas del Sol (1966, Resistencia ? revista em 1984), para piano

Dedicada a Gerardo Gandini

Acervo: manuscrito do autor

Sobre poema "The Song of Wandering Aengus", de W.B. Yeats

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

Dedicada a Yolanda Elizondo

Acervo: Edições Barry, Buenos Aires

Procne (1966, Resistencia), para 3 sopranos, 3 flautas, 2 clarinetes si b, 6 violinos, 4 violas, 3 violoncelos, harpa, percussão

Acervo: Alcides Lanza

Sobre poema homônimo de Peter Quennell

USHER-II-2005 (1966, Resistencia), para 2 pianos

Dedicada a: Alcides Lanza

Acervo: Alcides Lanza

Signals (1969, Paris), para flauta (piccolo), oboé, clarineta, clarone, fagote, trompete, trombone, trompa, xilofone, vibrafone, celesta, harpa, 2 violinos, viola, violoncelo, contrabaixo

Acervo: Graciela Paraskevaídis e Coriún Aharonián (G.P. e C.A.)

Existe uma versão de 1975 (do mesmo acervo)

Hertz (1970 (?), Paris (?)), para flauta (tb. piccolo), clarineta, clarone, fagote, trompete, trombone, trompa, celesta, harpa, violino, violoncelo, percussão

Acervo: G.P. e C. A.

Episode (1969, Paris), para fita magnética

Acervo: Groupe de Recherches Musicaux (GRM)

Penetraciones (1969, Paris), para fita magnética

Acervo: Centro de Estudios Musicales (CEM), Buenos Aires

Provavelmente é o mesmo que Penetraciones I, derivada de Rouges

Dynamus (1970, Paris), para fita magnética

Acervo: CEM, Buenos Aires

Esta obra foi lançada em um disco da série *Musica Nueva Latinoamericana*, Ediciones Tacuabe.

Pexoa (1970, Paris), para fita magnética

Acervo: G.P. e C.A.

Penetraciones II (1971, París), para fita magnética

Acervo: G.P. e C.A.

Elictros (1972, Buenos Aires), para fita magnética

Acervo: Laboratorio de Investigación e Producción Musical (LIPM), Buenos Aires

Gomecito contra la Siemens ou El Diablo de San Agustín (1974, Buenos Aires), para fita magnética

Acervo: LIPM, Buenos Aires

Tramos (1975, Buenos Aires), para fita magnética

Acervo: CEM, Buenos Aires

Há uma versão gráfica da realização eletroacústica, feita por Marcelo Terraza

Trópicos (1975, Ouro Preto), para flauta (flauta em sol, piccolo), clarineta e violino

Dedicada a Joaquín Orellana

Acervo: manuscrito do autor

Anjos Xifópagos (1976, Belo Horizonte), para 2 flautas

Dedicada a Rosana Bassi

Acervo: edição Musimed

Sobre trecho do livro de Sérgio Sant'anna - *Confissões de Ralfo* (1975), reeditado em 1995 pela editora Relume-Dumará, do Rio de Janeiro

Traslaciones (1976, Buenos Aires - Belo Horizonte), para flauta

Dedicada a Odette Ernest Dias

Acervo: manuscrito do autor

Há uma versão de 1984, editada por Musimed

Tráfego (1976, Belo Horizonte), para piano

Acervo: manuscrito do autor

Trovas, Crónicas e Epigramas (1977, Buenos Aires), para fita magnética

Acervo: CEM, Buenos Aires

Histórias para um movimiento imaginário (1977, Buenos Aires), para fita magnética

Acervo: CEM, Buenos Aires

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

Dedicada a Graciela Paraskevaídis e Coriún Aharonián

Acervo: manuscrito do autor

Baseado no livro homônimo de León-Portilla, editado pela Universidad Autónoma de México

La Visión de los Vencidos (1978, Belo Horizonte), para 4 flautas, contrabaixo e percussão

Os Sonhos (1980, Brasília), para orquestra sinfônica

Dedicada a Emilio Terraza

Acervo: Emílio de César

Um no Outro (1984, Brasília), para 2 violoncelos (ou para grupo de violoncelos)

Acervo: Edição Musimed

Há uma revisão de 1994, não editada, e dedicada a Abel Moraes e Cecília França

Duo dos temperamentos e das cores (1984, Brasília), para violino e viola

Acervo: manuscrito do autor

A Hora e a Vez - Septeto Matraga (1990, Belo Horizonte), para 2 flautas, trompete, piano, 2 violinos, violoncelo

Dedicada a Oiliam Lanna

Acervo: manuscrito do autor

Sobre conto de Guimarães Rosa: *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*

De Sonhos e Quedas (1990, Belo Horizonte), para 2 pianos

Dedicada a Celina Szrvinsk e Miguel Rosselini

Acervo: manuscrito do autor

Retornos do Tempo (1991, Belo Horizonte), para 2 fagotes

Dedicada a Benjamin Coelho

Acervo: edição Musimed

Rituais do Imaginário (1992, Belo Horizonte), para 2 flautas (1a. piccolo), 2 oboés, 2 clarinetas, 2 fagotes, 2 trompetes, harpa, 8 violoncelos e contrabaixo

Acervo: manuscrito do autor

Obra encomendada pela Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte

Caminhos de Sinais (1992, Belo Horizonte), para 2 clarinetas

Dedicada a Maurício Loureiro

Acervo: manuscrito do autor

Cantos a Ho (1993, Belo Horizonte), para flauta (flauta em sol, piccolo), clarineta, saxofone alto, trombone, violino, contrabaixo

Dedicada ao Grupo de Música Contemporânea da UFMG

Acervo: manuscrito do autor

Inspirado por poemas de Ho-Chi-Minh

Lucípherez (1994, Belo Horizonte), para contrabaixo

Dedicada a Fausto Borém

Acervo: edição Musimed

Grandes Trópicos (1990 -1995, Belo Horizonte), para orquestra sinfônica

Dedicada ao *Nucleo Música Nueva* de Montevideo

Acervo: NMN, Montevideo

Obras não localizadas

a) Citadas pelo compositor:

Três Prelúdios para piano (1960, Córdoba)

Rouges (1969, Paris), para fita magnética e luzes

Penetraciones I (1969, Paris), para fita magnética (na verdade, é Rouges sem as luzes)

Moiré (1973, Buenos Aires), para fita magnética

Mecanica (1974, Buenos Aires), para fita magnética

Dilemas para um Sintetizador (1981, Brasília), para fita magnética

b) Constante da contracapa de edições Musimed:

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

c) Citadas em programas de concerto e outras publicações:

Procne (???, ???), para fita magnética

Quatour (???, ???), para 2 flautas, vibrafone, harpa

Elegía (1965, Resistencia), para ???

Signaux (1969, Paris), para fita magnética

AGRADECIMENTOS

São muitas as pessoas e instituições que colaboraram para que essa compilação da obra de Eduardo Bértola fosse feita da forma mais exaustiva e respeitosa possível. Primeiramente agradecemos a Graciela Paraskevaídis, Coriún Aharonián e ao *Nucleo Música Nueva* de Montevideo, por sua indispensável colaboração. Também a Alcides Lanza, Carlos Cerana, Jorge Rapp, Emílio de César, Mauro Rodrigues e Daniel Teruggi, pela cessão de cópias de obras de acervos próprios ou de instituições nas quais trabalham. A Bohumil Med, Jorge Antunes, Oiliam Lana, Emílio Terraza, Benjamin Coelho, Mauro Mascarenhas, Fausto Borém, Maurício Loureiro, Berenice Menegale, Cláudio Urgel, Carlos Aleixo, Celina Szrvinsk e Miguel Rosselini por informações orais ou cópias de programas de concerto, artigos de jornais etc.

Nota do Autor

1 Este artigo é resultado do projeto de pesquisa "Catalogação da obra musical de Eduardo Bértola (1939-1996), incluindo aspectos técnicos e estéticos de sua linguagem", desenvolvido na Escola de Música da UFMG entre 1997 e 1999, com o apoio do programa de iniciação científica PIBIC - CNPq/UFMG.

2 Possuímos ainda um manuscrito de uma Sonata para violino e piano (incompleta), que preferimos classificar como um trabalho acadêmico - provavelmente feito nas aulas de Leuchter - , já que não antecipa idéias musicais a serem retomadas mais tarde pelo compositor e não apresenta afinidades técnicas ou estilísticas com sua produção imediatamente posterior.

3 Informações sobre a instrumentação completa das obras citadas se encontram na seção LISTA CRONOLÓGICA DE OBRAS

4 O GIMEP teve como membros Bértola, Boeswillwald, Kaufmann, Bruzdowicz, Coulombe-Saint-Marcoux e Lejeune

5 No entanto, em correspondência da época com Graciela Paraskevaídis, ele diz haver terminado "la obra para Marius Constant: Hertz".

6 Revisões sempre foram uma constante na produção de Bértola. Acreditamos que "Penetraciones I" seja o mesmo que "Penetraciones", da qual temos uma gravação. Como ainda não contamos com as gravações de "Pexoa" e "Penetraciones II", aguardamos esta aquisição para termos uma idéia mais clara da produção eletroacústica desse período, e assim detectar possíveis reaproveitamentos de idéias e materiais.

7 Coriún Aharonián, "apuntes para una audición sobre ASPECTOS DE LA CREACION MUSICAL ELECTRO ACÚSTICA EN LATINOAMERICA", para Sveriges Radio / Johnson-Bodin. 1974, cópia do autor

8 Em uma reportagem sobre o compositor no jornal La Opinión, Buenos Aires, 28 de setembro de 1971

9 Coriún Aharonián, La música electroacustica em Latinoamerica. Em Ficciones no. 2 [Montevideo, janeiro de 1978], p. 39.

10 Desse período, resta ainda a menção feita pelo próprio compositor de três estudos eletroacústicos, não localizados.

11 Sobre "Tramos", ver o excelente artigo homônimo de G. Paraskevaídis, publicado na Revista Lulu [Buenos Aires, 3 de abril de 1992].

12 A edição original desse livro foi feita pela Universidad Autónoma de México. Há uma tradução para o português editada por L&PM Editores, em 1985.

13 Diferentes tipos de ataque são suprimidos - abafado, punteado com unha, frotado com a polpa do dedo, com o pedal de surdina - o ritmo ganha uma precisão antes inexistente e toda a seção central é bastante modificada.

14 Da dedicatória dessa obra ao Nucleo Música Nueva de Montevideo, em setembro de 1995.

Sérgio Freire (Belo Horizonte, 1962). Compositor e professor de música. Mestre em Sonologia pelo Instituto de Sonologia do Conservatório Real da Holanda, com concentração em composição algorítmica. Graduado em composição pela UFMG, sob a orientação de Guerra Peixe e Eduardo Bértola. Desde 1995 é professor da área de composição da Escola de Música da UFMG. Sua produção inclui obras para solistas, conjuntos de câmara, eletroacústica e música original para teatro, vídeo e animação. Apresentações no Brasil, Chile, Holanda e Alemanha. Segundo prêmio no IV Concurso Nacional de Composição, promovido pela UFBa, em 1989.

Avelar Rodrigues Júnior (Belo Horizonte, 1973). Aluno de composição da Escola de Música da UFMG desde 1994. Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC-CNPq/UFMG) do projeto "Catalogação da obra musical de Eduardo Bértola (1939-1996), incluindo aspectos técnicos e estéticos de sua linguagem" de 1997 a 1999, sob orientação de Sérgio Freire.