UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CIBELE PALOPOLI

Estudo comparativo entre edições
da *Sequenza I* para flauta solo de
Luciano Berio: subsídios para
compreensão e interpretação da obra

São Paulo

2013

CIBELE PALOPOLI

Estudo comparativo entre edições da
Sequenza I para flauta solo de
Luciano Berio: subsídios para
compreensão e interpretação da obra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Processos de criação musical

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira

São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Palopoli, Cibebe

Estudo comparativo entre edições da Sequenza I para flauta solo de Luciano Berio: subsídios para a compreensão e interpretação da obra / Cibebe Palopoli. -- São Paulo: C. Palopoli, 2013.

180 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Adriana Lopes da Cunha Moreira

Bibliografia

1. Sequenza I 2. Luciano Berio 3. Análise musical 4. Performance musical 5. Música do século XX I. Moreira, Adriana Lopes da Cunha II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: PALOPOLI, Cibebe

Título: Estudo comparativo entre edições da *Sequenza I* para flauta solo de Luciano Berio: subsídios para compreensão e interpretação da obra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Processos de criação musical

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

*Aos meus pais,
Joana e Arnaldo Palopoli.*

AGRADECIMENTOS

À minha família, sobretudo aos meus pais, Joana Theophilo Palopoli e Arnaldo Aparecido Palopoli, pelo alicerce nos estudos e na vida. À Lilian e Victor Palhares, pela constante torcida.

À minha orientadora, Adriana Lopes da Cunha Moreira, pelos enriquecedores ensinamentos transmitidos, amizade, seriedade em seu trabalho e confiança.

À Universidade de São Paulo; à Fundação do Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, processo n. 2011/05184-7), pelo fomento que viabilizou a realização deste trabalho.

Aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, em especial aos professores Paulo de Tarso Salles, Adriana Lopes da Cunha Moreira, Silvio Ferraz e Marcos Câmara Castro, pelos conhecimentos adquiridos nas disciplinas cursadas.

Aos professores Marcos Branda Lacerda e Graziela Bortz, pela leitura atenta da qualificação e por terem aceitado o convite para participar da banca de defesa. Aos suplentes desta banca, professores Maria Lúcia Pascoal, Silvio Ferraz, Norton Dudeque e Luis Antônio Eugênio Afonso.

Aos meus mestres, flautistas Rogério Wolf e José Ananias de Souza Lopes.

Ao Grupo Santander, pela bolsa de mobilidade internacional que viabilizou o aprimoramento do meu estudo e pesquisa no exterior. Ao King's College London, em nome dos professores Andy Fry, John Deathridge e Frederick Moehn. À Liège Lourenço-Matharu e filhos, por terem sido a minha família em Londres.

À Fundação Paul Sacher e equipe, Johanna Blask, Ulrich Mosch, e Sabine Hänggi-Stampfli, pela colaboração na consulta ao acervo de Luciano Berio e, sobretudo, à Michèle Noirjean-Linder, pelo valioso auxílio na transcrição das correspondências de Aurèle Nicolet.

Ao Roberto Rodrigues e à Joana Palopoli, pela ajuda na digitalização do esboço de Severino Gazzelloni. Ao Raul Costa D'Ávila, Valéria Bonafé e Alice Belém, pelo fornecimento de materiais bibliográficos.

Aos amigos italianos Lorenzo Rubboli, cuja imprescindível ajuda prestada na Fundação Paul Sacher permitiu-me transcrever os manuscritos de Severino Gazzelloni; Giovanni Cigui e Pietro Ricci, pela colaboração em decifrar o idioma. Ao Michael Alpert e ao Andrew Woof, pelas revisões dos meus artigos em inglês.

A todos os meus amigos e colegas de curso que estiveram ao meu lado durante esta empreitada.

*e aqui começa o seu desejo,
que é o delírio do meu desejo:
a música é o desejo dos desejos*

Edoardo Sanguineti

RESUMO

PALOPOLI, Cibebe. **Estudo comparativo entre edições da *Sequenza I* para flauta solo de Luciano Berio: subsídios para compreensão e interpretação da obra.** 2013. 180 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

A presente dissertação expõe um estudo analítico da *Sequenza I*, para flauta solo, escrita pelo compositor italiano Luciano Berio (1925-2003), com foco nas duas edições da obra. A primeira, de 1958, faz uso de notação proporcional e foi publicada pela Editora Suvini Zerboni. Já em 1992, surge uma edição revisada pelo compositor, fazendo uso de notação rítmica tradicional, e que foi publicada pela Universal Edition. Dentre as diversas motivações para a realização deste trabalho, podemos citar a peculiaridade da reescritura da obra pelo próprio compositor, 34 anos mais tarde, focando suas alterações substancialmente na notação rítmica; um levantamento de questões referentes às práticas interpretativas com foco na obra para flauta transversal; e a representatividade da *Sequenza I* como um cânone do repertório para flauta, cujo estudo é indispensável ao flautista do século XXI. Colocando-nos tanto no papel de intérprete quanto de analista, buscamos reflexões acerca das práticas interpretativas, visto que procuramos nos desenvolver no domínio de ambas as áreas. Na conclusão, observamos haver um relacionamento de colaboração mútua entre análise musical e performance que realmente esclarece aspectos estruturais, e uma influência da experiência de Berio junto à composição eletroacústica na escrita desta obra para instrumento acústico.

Palavras-chave: *Sequenza I*. Luciano Berio. Flauta solo. Música do século XX. Notação proporcional.

ABSTRACT

PALOPOLI, Cibebe. **Comparative study between editions of *Sequenza I* for solo flute by Luciano Berio: subsidies for the understanding and interpretation of the work.** 2013. 180 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This thesis presents an analytical study of *Sequenza I* for solo flute, by the Italian composer Luciano Berio (1925-2003), focusing on two editions of the work. The first one, from 1958, uses proportional notation and was published by Suvini Zerboni Editions. The second one, published by Universal Edition in 1992, was reviewed by the composer and uses traditional rhythmic notation. Among various motivations for carrying out this work, I mention the peculiarity of a composer rewriting his own work 34 years later, centering his changes mainly in the rhythmic notation; a survey of issues regarding interpretative practices and focusing on works for flute; and the representativity of *Sequenza I* as a canon of the flute repertoire, which study is indispensable to the Twentieth Century flautist. Placing myself both in the role of performer and analyst, I look for reflections concerning performance practices, as I seek to develop myself in both fields. In conclusion, I found a relationship of mutual collaboration between musical analysis and performance, which really clarifies structural aspects; and an influence of Berio's experience within electroacoustic composition in writing this piece for an acoustic instrument.

Keywords: *Sequenza I*. Luciano Berio. Solo Flute. Twentieth-Century Music. Proportional Notation.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	Disposição espacial em <i>Circles</i> (Universal Edition, 1960)	28
Fig. 2	Luciano Berio, aos 70 anos (BARDA, 1994)	40
Fig. 3	Série dodecafônica na forma original (pentagrama 1, 1958)	51
Fig. 4	Segunda ocorrência da série dodecafônica na forma original (pentagramas 7-8, 1958)	52
Fig. 5	Terceira ocorrência da série dodecafônica na forma original (pentagramas 16-17, 1958)	52
Fig. 6	Quarta ocorrência da série dodecafônica na forma original (pentagramas 40-41, 1958)	53
Fig. 7	Algumas ocorrências da série dodecafônica nas formas original, invertida e retrógrada (pentagramas 4-5, 6 e 10-11, 1958) Fonte: PRIORE. In: HALFYARD, 2007: 198	55
Fig. 8	Divisão da série dodecafônica original em quatro tricordes (pentagrama 1, 1958)	55
Fig. 9	<i>Syrinx</i> , de Claude Debussy (comp. 1-2)	56
Fig. 10	<i>Density 21.5</i> , de Edgard Varèse (comp. 1-2)	56
Fig. 11	Ocorrências de variações do <i>motivo gerador</i> (ed. 1958. Baseado em PRIORE. In: HALFYARD, 2007: 201)	58
Fig. 12	Ocorrências de variações do <i>motivo gerador</i> (ed. 1958. MAGNANI, 1989: 77)	61
Fig. 13	Ocorrências de variações do <i>motivo gerador</i> (ed. 1958)	63
Fig. 14	Ocorrências de variações do <i>motivo surpresa</i> (ed. 1958)	66
Fig. 15	Repetições literais de classes de alturas durante toda a <i>Sequenza I</i> (ed. 1958)	68-70
Fig. 16	Ambiguidade de materiais composicionais (ed. 1958)	72
Fig. 17	Grande diversidade de indicações de dinâmica (pentagrama 13, 1958)	74
Fig. 18	<i>Frullato</i> sugerindo um <i>cluster</i> horizontal (pentagrama 34, 1958)	75
Fig. 19	Harmônico (pentagrama 27, 1958)	76

Fig. 20	Alternância de planos sonoros em instrumentos monofônicos: <i>Partita: Corrente</i> , de J. S. Bach (comp. 2-4) e <i>Sequenza I</i> , de Berio (pentagrama 29, 1958), utilizando trêmulos com intervalos diversos	78
Fig. 21	Clique de chave com ar (pentagramas 33 e 34, 1958) e clique de chave sem ar (pentagrama 35, 1958)	79
Fig. 22	Multifônicos Sol-Dó e Láb-Réb (pentagramas 37-38, 1958)	80
Fig. 23	Multifônicos Sol-Dó e Sol#-Do# (DICK, 1989: 86-87)	81
Fig. 24	Medidas rítmicas na notação proporcional (STONE, 1980: 136)	83
Fig. 25	Espaçamentos cujas durações correspondem a cerca de 70 batidas por minuto (bula da <i>Sequenza I</i> , 1958)	84
Fig. 26	Notas com colchetes separados (tipo 1) e unidos (tipo 2), respectivamente (bula da <i>Sequenza I</i> , 1958)	85
Fig. 27	Campos temporais que sugerem uma divisão binária e ternária (pentagrama 1, 1958)	85
Fig. 28	Primeiro sistema da <i>Sequenza I</i> reescrito por Berio em carta ao flautista A. Nicolet (FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 17)	87
Fig. 29	Notação proporcional versus notação tradicional (STONE, 1980: 137)	93
Fig. 30	Sustenidos, bemóis e bequadros na notação proporcional (pentagrama 33, 1958)	94
Fig. 31	Espaçamento utilizado por uma semínima e por dezesseis semifusas em notação rítmica tradicional	95
Fig. 32	Ambiguidade na utilização de ligaduras (pentagrama 20, 1958)	96
Fig. 33	<i>Sequenza II</i> (1963) para harpa (compassos 1-7 e 200-207)	97
Fig. 34	<i>Sequenza VII</i> (1969) e <i>Sequenza VIIa</i> (2000), para oboé (pentagramas 1, 1969 e 1, 2000)	98
Fig. 35	<i>Voice</i> (1971), para flauta solo, de Toru Takemitsu (pentagrama 1)	98
Fig. 36	Dimensões dinâmica e de alturas em nível máximo de tensão (pentagrama 1, 1958)	101
Fig. 37	Dimensões temporal e dinâmica em nível máximo de tensão (pentagrama 6-7, 1958)	102
Fig. 38	Dimensões temporal e morfológica em nível máximo de tensão (pentagramas 33-38, 1958)	103
Fig. 39	Dimensões temporal e de alturas em nível máximo de tensão (último pentagrama, 1958)	103

Fig. 40	Primeiro sistema da <i>Sequenza I</i> , edição de 1992	106
Fig. 41	Utilização de fermatas na edição de 1958 e de 1992 (pentagramas 8, 1958 e 7, 1992)	106
Fig. 42a	Equivalência entre campos temporais e semínimas (pentagramas 5, 1958 e 4-5, 1992)	107
Fig. 42b	Utilização de <i>appoggiatura</i> na transformação de notação proporcional em tradicional (pentagramas 7, 1958 e 6, 1992)	107
Fig. 43a	Sugestão de contratempo em notação rítmica tradicional (pentagramas 5, 1958 e 4, 1992)	108
Fig. 43b	Pausa em notação tradicional aparentemente incoerente (pentagramas 10, 1958 e 9, 1992)	108
Fig. 44	<i>Appoggiaturas</i> transformadas em fusas (pentagramas 7, 1958 e 7, 1992; 20, 1958 e 16, 1992; e 30, 1958 e 24, 1992)	108
Fig. 45	Adição de valores na transformação de campos temporais em semínimas (pentagramas 1, 1958 e 1, 1992)	109
Fig. 46	Adição e subtração de valores na transformação de campos temporais em semínimas (pentagramas 5, 1958 e 4, 1992; 6, 1958 e 5, 1992; e 13, 1958 e 11, 1992)	109
Fig. 47	Subtração de valores na transformação de campos temporais em semínimas (pentagramas 33, 1958 e 27-28, 1992)	110
Fig. 48	Sincopa em na notação rítmica tradicional se assemelhando a um grupo de três semicolcheias em uma leitura pouco cautelosa (pentagrama 28, 1992)	110
Fig. 49	Homogeneidade em notação proporcional versus aceleração gradual em notação tradicional (pentagramas 34, 1958 e 28, 1992)	111
Fig. 50	Nota Si acrescentada na notação tradicional e não equivalência entre espaço em branco e pausa de colcheia (pentagramas 45-46, 1958 e 38, 1992)	111
Fig. 51	Precisão na adaptação da notação proporcional em notação tradicional (pentagramas 19, 1958 e 16, 1992)	112
Fig. 52	Primeira ocorrência do motivo gerador, edições de 1958 e de 1992 (pentagramas 1, 1958 e 1, 1992)	114
Fig. 53	Substituição de <i>sforzando</i> por indicações dinâmicas <i>ff</i> e de <i>martellati</i> por <i>staccati</i> (pentagramas 1, 1958 e 1, 1992)	116
Fig. 54a	Modificação em ligadura de articulação (pentagramas 11, 1958 e 10, 1992)	117

Fig. 54b	Substituição de <i>martellato</i> por <i>staccato</i> (pentagramas 12, 1958 e 11, 1992)	117
Fig. 54c	Substituição de <i>martellato</i> por acento (pentagramas 19, 1958 e 16, 1992)	117
Fig. 55	Repetições de alturas substituídas por <i>frullatos</i> e mudança de registro (pentagramas 18, 1958 e 15, 1992)	118
Fig. 56	Cliques de chave adicionados à segunda edição da <i>Sequenza I</i> (pentagramas 33, 1958 e 27-28, 1992)	118
Fig. 57	Mudanças de indicações de intensidade (pentagramas 11-12, 1958 e 10, 1992)	119
Fig. 58	Mudanças de indicações de intensidade (pentagramas 31, 1958 e 25, 1992)	119
Fig. 59	Mudanças de indicações de intensidade (pentagramas 43, 1958 e 35, 1992)	119

LISTA DE TABELAS

Tab. 1	As <i>Sequenze</i> e suas respectivas transcrições Fonte: BERIO, T. P.; BENEDICTIS, s/d	35
Tab. 2	As <i>Sequenze</i> e seus intérpretes Fonte: BERIO, T. P.; BENEDICTIS, s/d	47
Tab. 3	Dimensões <i>versus</i> níveis de tensão Fonte: BERIO; DALMONTE, 1988: 84-86	50
Tab. 4	Série dodecafônica empregada na <i>Sequenza I</i>	51
Tab. 5	Matriz serial elaborada a partir da série dodecafônica original utilizada na <i>Sequenza I</i>	54
Tab. 6	Ocorrências de variações do <i>motivo gerador</i> (ed. 1958. PRIORE. In: HALFYARD, 2007: 201)	57
Tab. 7	Características de variações do <i>motivo gerador</i> (ed. 1958. Baseado em PRIORE. In: HALFYARD, 2007: 201)	60
Tab. 8	Características de variações do <i>motivo gerador</i> (ed. 1958. Baseado em MAGNANI, 1989: 77)	62
Tab. 9	Características de variações do <i>motivo gerador</i> (ed. 1958)	65
Tab. 10	Recorrência de materiais composicionais (ed. 1958)	72
Tab. 11	Relação dos intérpretes e minutagem das gravações (FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 24)	113

ABREVIATURAS E GLOSSÁRIO

AR	-	Armênia
Art.	-	Articulação
bpm	-	Batidas por minuto
BR	-	Brasil
Cap.	-	Capítulo
CH	-	Suíça
Cl	-	Clarinete
cm	-	Centímetro
Comp.	-	Compasso
Cp.	-	Composto
DE	-	Alemanha
f	-	Folha
Fig.	-	Figura
FR	-	França
Instr	-	Instrumento
IT	-	Itália
LK	-	Sri Lanka
Orq	-	Orquestra
Perc	-	Percussão
Sax	-	Saxofone
SEG.	-	Segmentação do contorno melódico
Sist.	-	Sistema
Tab.	-	Tabela
3-1	-	Exemplo de apresentação de um conjunto que integra a catalogação organizada por Allen Forte no livro <i>The Structure of Atonal Music</i> (FORTE ¹ apud KOSTKA, 2006: 319-322).
(01234568T)	-	Exemplo de apresentação da forma primária de um conjunto. A letra T ao final da listagem numérica

¹ FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

corresponde ao número 10 (do inglês, *ten*), ou décima classe de alturas, que integra o conjunto em questão.

u	-	Uníssonos
UK	-	Reino Unido
US	-	Estados Unidos
2m	-	Intervalo de segunda menor
2M	-	Intervalo de segunda maior
3m	-	Intervalo de terça menor
3M	-	Intervalo de terça maior
4J	-	Intervalo de quarta justa
4aum	-	Intervalo de quarta aumentada
5dim	-	Intervalo de quinta diminuta
6m	-	Intervalo de sexta menor
6M	-	Intervalo de sexta maior
7m	-	Intervalo de sétima menor
7M	-	Intervalo de sétima maior
8J	-	Intervalo de oitava justa

SUMÁRIO

Introdução	p. 18
Capítulo 1: O “estilo antropofágico” de Luciano Berio	p. 21
Capítulo 2: Análise musical e comparação entre edições da <i>Sequenza I</i>	p. 45
2.1 Virtuosismo e dimensões composicionais	p. 45
2.1.1 Dimensão de alturas	p. 51
2.1.2 Dimensão dinâmica	p. 74
2.1.3 Dimensão morfológica	p. 75
2.1.3.1 <i>Frullato</i>	p. 75
2.1.3.2 Harmônicos.....	p. 76
2.1.3.3 Trêmulos com intervalos diversos.....	p. 77
2.1.3.4 Cliques de chave	p. 79
2.1.3.5 Multifônicos	p. 80
2.1.4 Dimensão temporal.....	p. 82
2.1.4.1 Notação proporcional na <i>Sequenza I</i>	p. 82
2.1.4.2 Obra aberta.....	p. 89
2.1.4.3 Uma visão crítica da notação proporcional	p. 93
2.1.4.4 Utilização posterior da notação proporcional	p. 97
2.1.5 Interação entre as quatro dimensões composicionais	p. 101
2.2 Comparação entre edições da <i>Sequenza I</i>	p. 105
2.2.1 Estudo rítmico comparativo	p. 105
2.2.2 Articulações, alturas e dinâmicas.....	p. 116
Capítulo 3: Cartas a Luciano Berio	p. 120
3.1 De Severino Gazzelloni para Luciano Berio	p. 121
3.1.1 Roma, 07 de julho de 1958	p. 123
3.1.2 Circeo, 08 de agosto de 1958.....	p. 124
3.1.3 Circeo, 16 de agosto de 1958.....	p. 125
3.1.4 Circeo, 22 de agosto de 1958.....	p. 126

3.1.5	Roma, 19 de dezembro de 1958.....	p. 128
3.1.6	Dartington, 06 de agosto de 1960.....	p. 129
3.2	De Aurèle Nicolet para Luciano Berio.....	p. 130
3.2.1	Berlim, 01 de dezembro de 1960.....	p. 131
3.3	De Luciano Berio para Aurèle Nicolet.....	p. 132
3.3.1	Watertown, 14 de outubro de 1966.....	p. 132
3.4	Resposta de Aurèle Nicolet a Luciano Berio.....	p. 133
3.4.1	Neuchâtel, 31 de outubro de 1966.....	p. 133
 Conclusão		p. 135
 Bibliografia		p. 138
 Apêndices		p. 146
A) Bula da <i>Sequenza I</i> (ed. 1958) traduzida para português		p. 146
B) Esboço de Severino Gazzelloni traduzido para o português		p. 147
C) Comparação entre a rítmica das edições		p. 148
D) Luciano Berio: linha do tempo		p. 160
 Anexos		p. 167
A) Esboço de Severino Gazzelloni		p. 167
B) Reprodução de correspondências de Severino Gazzelloni para Luciano Berio		p. 168
C) Reprodução de correspondências de Aurèle Nicolet para Luciano Berio		p. 175

INTRODUÇÃO

Entre os anos de 1958 e 2002, o compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) escreveu uma série com quatorze obras para instrumentos solo intitulada *Sequenza* (*Sequências*). Cada *Sequenza* foi dedicada e motivada por características técnico-musicais de intérpretes específicos, músicos da alta performance com os quais Berio manteve um contato pessoal. Dessa maneira, embora o compositor não tenha sido um multi-instrumentista, sua proximidade com tais intérpretes lhe possibilitou buscar uma linguagem musical de detalhado requinte técnico, considerado o idiomatismo peculiar de cada instrumento, e lhe permitiu explorar um alto nível de virtuosismo.

A *Sequenza* para flauta solo, primeira peça da série (renomeada *Sequenza I* quando da composição da segunda *Sequenza*) foi originalmente composta em 1958, dedicada ao flautista italiano Severino Gazzelloni e publicada pela Editora Suvini Zerboni. A peça rapidamente se tornou popular devido à sua notação rítmica não tradicional, fazendo uso da notação rítmica proporcional. Trinta e quatro anos após a primeira edição da *Sequenza I*, Berio publicou pela Universal Edition uma nova versão da obra, em que a notação rítmica proporcional foi substituída por notação tradicional.² Ao lado de *Syrinx* (1913) de Debussy e de *Density 21.5* (1936), de Varèse, a *Sequenza I* figura dentre as obras mais representativas do repertório para flauta solo do século XX.

A epígrafe deste trabalho faz referência a uma epígrafe posteriormente adicionada à *Sequenza I*, que, ao lado de outras frases elaboradas para as demais

² Apesar de ser tradicionalmente conhecido que a versão editada pela Universal Edition seja de 1992, é curioso o fato desta data não constar na partitura, que faz referência apenas ao ano de composição da obra, e nem no catálogo de Luciano Berio na Universal Edition (MARINITSCH, 2008). A informação de que a versão da Universal Edition se trata de uma nova edição, de 1992, foi encontrada apenas na seção do site da editora para efetuar a compra da partitura Disponível em: <<http://www.universaledition.com/sheet-music-and-more/Sequenza-I-fuer-Floete-Berio-Luciano-UE19957>>. Acesso em 07 jul. 2013). Contribui com esse mistério o fato de Sophie Cherrier (BRINDEAU, 1998: s/p) mencionar a nova edição como sendo de 1997, enquanto Umberto Eco (2012: 14) faz referência ao ano de 1998.

Sequenze, foi ofertada a Berio em 1994 pelo poeta, amigo e constante colaborador do compositor, o italiano Edoardo Sanguineti (1930-2010): “E aqui começa o seu desejo, que é o delírio do meu desejo: a música é o desejo dos desejos”.³

O Capítulo 1, O “*estilo antropofágico*” de Luciano Berio, apresenta a trajetória composicional e pessoal de Berio. Nele, percorremos, em ordem cronológica, as principais obras do compositor, observando o seu pioneirismo com a música eletroacústica, singularidade na escrita vocal, domínio na composição instrumental e orquestral, etc.

O Capítulo 2 traz a análise musical da *Sequenza I*, mapeada a partir dos quatro parâmetros manipulados por Berio no processo composicional da obra em questão, os quais o compositor denominou dimensão de alturas, dimensão dinâmica, dimensão morfológica e dimensão temporal (BERIO; DALMONTE, 1988: 84-86). Este capítulo traz, inicialmente, considerações de Berio a respeito de seu conceito de virtuosismo.

No que concerne à dimensão de alturas, verificamos alguns aspectos de organização melódica na *Sequenza I*, buscamos expandir aspectos acerca dos vestígios de uma prática dodecafônica, de variações motivicas encontradas no decorrer da peça e de repetições literais de alturas, procurando argumentar com as ideias apresentadas por Philippe Albèra no artigo *Introduction aux neuf sequenzas*, (1983), Francesca Magnani em *La Sequenza I de Berio dans les poétiques musicales des années 50* (1989) e Irna Priore, em *Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio’s Sequenza I for Solo Flute* (2007).

A seção a respeito da dimensão dinâmica discorre sobre a aplicação das dinâmicas na *Sequenza I*, sendo que sua pouca profundidade é decorrente da ausência de técnicas de análise que permitissem um maior enfoque neste parâmetro. Já a dimensão morfológica, terminologia empregada por Berio para se referir à exploração timbrística do instrumento, apresenta uma série de técnicas estendidas para flauta transversal, tais como *frullatos*, harmônicos, trêmulos, cliques

³ E qui incomincia il tuo desiderio, che è il delirio del mio desiderio: la musica è il desiderio dei desideri (SANGUINETI apud GRANGE, s/d).

de chave e os pioneiros multifônicos, cuja primeira ocorrência no repertório flautístico é justamente atribuída à *Sequenza I* (DICK, 1989: 83).

A seção sobre a dimensão temporal traz considerações acerca da notação rítmica proporcional com foco na utilização desta por Berio na primeira edição da *Sequenza I*. Além disso, são levantados aspectos históricos e discute-se a inclusão da obra em questão como exemplo de obra em movimento (ECO, 1962). Ao término deste capítulo, comentamos a respeito da interação entre as supracitadas quatro dimensões composicionais. Em seguida, apresentamos uma comparação entre o ritmo e entre as diferenças de articulação, alturas e dinâmicas das duas edições.

O Capítulo 3, *Cartas a Luciano Berio*, apresenta correspondências enviadas ao compositor pelos flautistas Severino Gazzelloni e Aurèle Nicolet. Os manuscritos originais encontram-se na Fundação Paul Sacher, na Basileia, e foram consultados pela autora deste trabalho nos dias 13, 14 e 17 de dezembro de 2012. Incluímos também uma correspondência de Berio para Nicolet (apud FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 14), que dialoga com uma carta-resposta de Nicolet.

Encontramos nos apêndices deste trabalho: uma tradução para o português da bula da *Sequenza I* (ed. 1958); um esboço que Severino Gazzelloni forneceu ao compositor; uma comparação entre a rítmica das duas edições; e uma linha do tempo de Luciano Berio, elaborada por nós, que conduziu a redação do Capítulo 1 e que pode ser utilizada como guia para uma consulta imediata a respeito da vida do compositor. Nos anexos, constam o esboço de Gazzelloni e as cartas no idioma original.

Esta dissertação reflete uma busca de sua autora em aproximar questões analíticas e interpretativas. Resultados parciais desta pesquisa foram anteriormente apresentados em cinco congressos no decorrer do curso de mestrado. Nomeadamente: IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, *6th Annual Society for Musicology in Ireland Conference*, XXIII Congresso da ANPPOM, *13th International Music Theory Conference of Lithuanian Composers' Union* e III Encontro Nacional da Sociedade Portuguesa de Investigação em Música.

CAPÍTULO 1

O “estilo antropofágico” de Luciano Berio

O riundo de uma família de músicos ligurianos (do noroeste da Itália), Luciano Berio nasceu na pequena cidade litorânea de Oneglia (atual província de Impéria), em 24 de outubro de 1925. Seu avô, Adolfo Berio (1847-1942) era organista, assim como seu pai, Ernesto Berio (1883-1966), que era também pianista, tocava em bandas de baile e estudou no Conservatório de Milão, tendo inclusive composto algumas obras.⁴ Ambos proporcionaram ao jovem Luciano uma iniciação musical precoce, instigada pelas noites de música de câmara promovidas dentro de casa. Com cerca de oito anos, Luciano Berio já era capaz de participar, ao piano, de tais concertos, e recebia ensinamentos de harmonia e contraponto de seu pai. Tão rápido foi seu aprendizado, que ele compôs a sua primeira peça, *Pastorale*, para piano, aos doze anos de idade (OSMOND-SMITH, 1991: 2).

Inserido no cenário da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), agravado na Itália pela atuação de Benito Mussolini e o Partido Fascista, Berio foi recrutado no exército de San Remo, aos dezenove anos, em 1944. Sua atuação foi desastrosa e ele lesionou a mão direita logo no primeiro dia de atividade, ao tentar entender o funcionamento de uma arma carregada que lhe foi dada sem instruções prévias. Berio ainda passou mais três meses em um precário hospital militar até fugir inicialmente para Milão e, posteriormente, juntar-se aos partidários (OSMOND-SMITH, 1991: 2-3). Embora sua habilidade enquanto pianista tivesse sido prejudicada, o conhecimento adquirido pelo contato estreito com a performance certamente influenciou sua escrita instrumental apurada.

⁴ Tanto Adolfo quanto Ernesto constam no catálogo de obras da Universal Edition. O *Álbum da família Berio*, lançado em 1975, conta com peças das três gerações Berio: *Maria Isabella*, uma valsa para piano a quatro mãos, de Adolfo; *Che dice la pioggerellina di marzo?*, para voz feminina ou coro feminino uníssono e piano, de Ernesto; e a *Petite Suite*, para piano, de Luciano (MARINITSCH, 2008).

Terminada a guerra, Berio mudou-se para Milão em 1945, ingressando na Faculdade de Direito da Universidade de Milão, em resposta aos anseios de seu pai; todavia, abandonou o curso antes do término do primeiro ciclo.

Até então, devido ao contexto da guerra, Berio não havia tido contato com a música recentemente produzida. Assim, entrou no Conservatório Giuseppe Verdi, ingressando direto no quinto ano do curso e concluindo seus estudos musicais no ano de 1951 (então, aos vinte e seis anos). Além do piano como instrumento principal e do clarinete como instrumento secundário, Berio teve aulas de contraponto com Giulio Cesare Paribeni, de composição com Giorgio Federico Ghedini e de regência com Carlo Maria Giuliani e Antonino Votto. As aulas com Ghedini foram de importância singular na consolidação de sua técnica enquanto compositor e, embora seu estilo composicional fosse Neobarroco e em seu período mais experimental ele tenha feito apenas uso ocasional de elementos seriais, Ghedini não se opunha às imersões de Berio no universo da Segunda Escola de Viena:

[...] O adolescente Berio foi capaz de explorar o repertório de câmara, tanto quanto Brahms e Dvorák, durante as noites musicais organizadas pelo seu pai; e de ópera, tanto quanto Puccini, através da rádio. Mas foi somente agora, na Milão do pós-guerra, que de repente ele foi capaz de explorar a música do seu século. Seu primeiro encontro foi com *La Mort d'un Tyran*, de Milhaud, exibida em Milão em outubro de 1945, poucos meses depois do corpo de Mussolini ter sido posto em exposição pública. [...] Então veio a *Sonata para dois pianos e percussão*, de Bartók, além de Stravinsky e Hindemith. Em 1946, ele ouviu a primeira performance italiana de *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg. Na época, a experiência o deixou perplexo, mas dentro de poucos anos ele estaria começando a explorar as partituras de Schoenberg, Berg e Webern com crescente interesse (OSMOND-SMITH, 1991: 3-4, tradução nossa).ⁱ

Datam deste período as primeiras obras de Berio e que ainda demonstram influências de seus professores, bem como de compositores já consagrados, tais como Ravel, Stravinsky, Prokofiev e os Neoclássicos de uma antiga geração de compositores italianos, a chamada *generazione dell'Ottanta*, tais como Ferruccio Busoni, Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero e Alfredo Casella. Figuram dentre estas obras, a *Petite Suite* para piano (1947), o *Concertino*

(1949), para conjunto de câmara, e *Magnificat* (1949), para conjunto de câmara e coro. Tais obras temporãs já evidenciam um processo que o próprio Berio descreve como *exorcismo* (OSMOND-SMITH, 1991: 4), a que chamamos antropofagia musical⁵ e que afloraria em maior escala anos mais tarde.

Ainda nesta época, Berio mantinha suas economias trabalhando como pianista correpetidor junto às classes de canto do Conservatório e como regente em casas de ópera. Em certa ocasião, ele foi apresentado à mezzo-soprano americano-armênia, Cathy Berberian (1925-1983), que pleiteava uma bolsa da Fulbright para continuar seus estudos em Milão e necessitava de um pianista que a acompanhasse nas gravações. Embora ele não tenha sido hábil para acompanhá-la, Cathy recebeu a bolsa e ambos se casaram em outubro de 1950, tendo uma filha, Cristina Luisa (n. 1953) e consolidando uma profícua parceria musical (KIM, s/d).

O início dos anos 1950 presenciou um intenso progresso nos estudos musicais e contatos profissionais de Berio. Ele foi agraciado, em 1952, com uma bolsa da *Fundação Koussevitzky* para cursar o *Berkshire Musical Festival*, em Tanglewood, Lenox, Massachusetts, na classe de seu conterrâneo, Luigi Dallapiccola (1904-1975), que foi o primeiro compositor italiano a adotar técnicas seriais de composição. Embora o contato entre eles fosse cordial, Berio aprendeu mais sobre a sua técnica composicional se debruçando sobre suas partituras do que em contato pessoal com o compositor (OSMOND-SMITH, 1991: 5-6).⁶

Berio herdou de Dallapiccola a técnica serial peculiar, em que são utilizados fragmentos da série em suas quatro possibilidades (original, retrógrada, invertida e inversão retrogradada), não se restringindo apenas à sequência absoluta das alturas, uma vez que ele parecia não apreciar muito as geometrias musicais impecáveis da tradição weberniana. Constam dessa época obras como *Chamber*

⁵ O termo *antropofagia* é emprestado da antropologia, onde é utilizado para designar o hábito em algumas tribos indígenas de comer carne humana ou para simbolizar rituais onde membros da tribo devoram seus deuses para absorver suas virtudes. Deslocado para o campo cultural, o termo foi resgatado Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* (1928) e passou a significar um processo cultural no qual a informação é devorada, digerida e transformada (MURTA, 2007: 16-44).

⁶ A afirmação é de David Osmond-Smith (1946-2007), professor emérito do Departamento de Música da University of Sussex e um dos principais estudiosos sobre Berio.

Music I (1953), para voz feminina, clarinete, violoncelo e harpa, e *Cinque Variazioni* (1952-53), para piano.

Segundo Osmond-Smith:

[...] Na verdade, a utilização generalizada do cânone por Dallapiccola era uma característica que Berio achava francamente alienante. Portanto, nesses trabalhos produzidos entre 1951 e 1954, em que a influência melódica de Dallapiccola foi mais fortemente sentida, Berio levou a cabo as exigências da ortodoxia de série apenas na medida em que elas se ajustavam às suas necessidades criativas. Um caso típico é a sua *Chamber Music*, uma composição sob três poemas iniciais de James Joyce, que ele escreveu para Cathy Berberian, em 1953. À primeira vista, é evidente que a série utilizada para este trabalho [...] é projetada para fornecer oportunidades líricas ao invés de eliminar ecos tonais e triádicos. Na verdade, a sua forma invertida retrograda uma série de agrupamentos dentro da forma original, [...] para que, então, as linhas melódicas derivadas soem como variantes permutacionais umas das outras (OSMOND-SMITH, 1991: 6-7, tradução nossa).ⁱⁱ

Ainda em Tanglewood, Berio presenciou o primeiro concerto público de música eletroacústica nos Estados Unidos, realizado no Museu de Arte Moderna, e que contava com obras para fita magnética de Otto Luening (1900-1996) e de Vladimir Ussachevsky (1911-1990). Impressionado com as possibilidades que os recursos eletroacústicos poderiam proporcionar, Berio retornou à Milão motivado a explorar tais aspectos. O resultado dessa exploração foi *Mimusique* (1953), sua primeira experiência com fita magnética, que utilizou como material de base um tiro de revólver (BERIO, T. P.; BENEDICTIS, s/d).

Em 1953, Berio esteve em uma conferência de música eletroacústica na Basileia, onde travou contato com Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Neste mesmo ano, deu início à elaboração de projetos para a criação de um estúdio eletroacústico na Rádio e Televisão Italiana (RAI), em Milão. A proposta foi aceita e o *Studio di fonologia musicale* foi inaugurado em agosto de 1955, tendo Bruno Maderna (1920-1973) como codiretor⁷, Alfredo Liett como consultor técnico e Marino

⁷ Maderna é creditado pela primeira composição a combinar sons acústicos e procedimentos eletrônicos, em *Musica su due dimensioni* (1958), para flauta e *tape*. Sua primeira peça utilizando exclusivamente recursos eletrônicos, *Sequenze e Strutture* (1954), produzida já nos estúdios da RAI,

Zuccheri como assistente técnico. Berio havia feito contato com Maderna em meados de 1954, por intermédio do maestro Hermann Scherchen. Esse encontro foi frutífero e, além de resultar na criação do estúdio, alimentou uma parceria musical que perduraria por um longo período. Datam desta época *Mimusique n. 2 (Tre modi per sopportare la vita)* (1952-55), um teatro de gestos, para quatro mímicos e orquestra; *Variazioni* (1954), para orquestra de câmara; e peças para fita magnética, como *Ritratto di città* (1954), um retrato radiofônico de Milão composto a quatro mãos por Berio e Maderna; *Mutazioni* (1955), e *Nones* (1954), sua primeira grande obra orquestral que, inspirada nas experiências de Maderna, expande o pensamento serial para diversos aspectos do som – alturas, ritmo, dinâmica e timbre – e utiliza ainda uma série de 13 alturas, com simetrias internas estritas.

Em *Nones*, seu tratamento de parâmetros para além das alturas explorou o dispositivo de “número sintético”, que foi inicialmente exposto em Darmstadt em 1951 por Goeyvaerts, quando analisou sua *Sonata for Two Pianos*, e retomado por Stockhausen em *Kreuzspiel*. Em vez de impor ordenações seriais sobre o ritmo, a dinâmica etc., e deixá-las interagir, Berio atribuiu um valor numérico a cada um dos quatro fatores – posição na altura da série, duração, intensidade e modo de execução. Refletindo o título do poema de Auden (*for nones is the ninth hour*), cada combinação destas tinha que somar nove ou mais (e cada unidade acima de nove geraria uma pausa de semicolcheia). Como era de se esperar, este sistema pode evoluir à medida que ele trabalhava a peça, com novos valores duracionais sendo substituídos e assim por diante. Apenas a série de alturas permaneceu como um ponto de referência consistente. Assim, embora a maior parte da partitura compartilhe, nota por nota, mudanças de dinâmica, de ataque etc. com peças totalmente serializadas, é na verdade o resultado de uma escolha dentro de uma matriz mais maleável de possibilidades [...] (OSMOND-SMITH, 1991: 18, tradução nossa).ⁱⁱⁱ

O *Studio di fonologia musicale* buscava assimilar e incorporar as técnicas da *Musique Concrète* parisiense e o vanguardismo da *Electronische Musik* alemã. Contudo, ao contrário da tecnologia de ponta encontrada em Colônia, onde era possível realizar diversas regravações com qualidade, no estúdio de Berio o som se deteriorava rapidamente ao longo do processo de repetição das gravações sobre uma mesma fita. Para contornar tal situação, Berio criou um banco de nove

foi inspirada nas técnicas pioneiras da *Electronische Musik* de Colônia, lideradas por Eimert, Meyer-Eppler e Stockhausen (FEARN, 1990: 86-88).

osciladores como sua fonte de som básica, que se tornou uma característica muito peculiar ao estúdio de Milão. O estúdio da RAI teve o seu primeiro concerto de música eletroacústica realizado em maio de 1956, mesmo ano em que foi organizada a série de concertos *Incontri Musicali*, dedicada à música do século XX, que teve sua primeira edição em Milão no ano seguinte e a segunda em Nápoles, em 1958. Foi publicada, ainda, a primeira edição de uma revista anual de igual nome, tendo quatro edições subsequentes, e contando com textos de autores como Pousseur, Boulez e Cage (OSMOND-SMITH, 2001: 351).

Nos anos 1954 e 1956 Berio cursou o festival de Darmstadt, frequentando as classes de Pierre Boulez (n. 1925) e de Henri Pousseur (1929-2009).⁸ O contato com Pousseur foi bastante caloroso e Berio o convidou para ser o primeiro compositor estrangeiro que o *Studio* passaria a recepcionar anualmente. Logo, sua estadia, em 1957, resultou na obra *Scambi* (do italiano, *Trocas*), cujo título simboliza essa valiosa troca de informações. A temporada de quatro meses em 1958 contou com a presença de John Cage (1912-1992) que, além de compor *Fontana Mix*, ficou fascinado com a voz de Cathy Berberian e dedicou-lhe a obra *Aria*, que mistura diversos estilos vocais, explorando em grande escala suas possibilidades (MORGAN, 1991: 444).

Além de ter fundado e dirigido as atividades do *Studio di fonologia musicale*, Berio participou de outra empreitada junto à RAI, em que teve como parceiro o filósofo Umberto Eco. O programa *Onomatopea nel linguaggio poetico* (Onomatopeia em linguagem poética), que incluiria uma série de leituras realizadas por Berberian, inicialmente sobre textos escritos por autores como Poe, Dylan Thomas e Auden, e posteriormente sobre *Ulysses*, de James Joyce, acabou não sendo levado ao ar.⁹ Berio, então, aproveitou este último material para compor *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), para fita eletromagnética – uma de suas obras

⁸ O Curso de Férias de Música Nova de Darmstadt (Alemanha) teve sua primeira edição em março de 1946 e ocorre anualmente até os dias de hoje. Foi um dos festivais mais representativos da música contemporânea mundial, pelo qual já passaram diversas gerações de compositores e intérpretes.

⁹ A leitura de *Ulysses*, intitulada *Omaggio a Joyce: Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico* (Homenagem a Joyce: Documentário sobre a qualidade onomatopeica da linguagem poética) foi posteriormente publicada no CD que acompanha o livro *Nuova Musica Alla Radio: Esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954-1959* (RIZZARDI; BENEDICTIS, 2000).

mais importantes e mencionadas na literatura –, que explora as propriedades fonéticas do texto com o auxílio de recursos eletrônicos, mas isso não ocorreu (SCHWARTZ; GODFREY, 1993: 116-117).

Em 1957, o flautista Severino Gazzelloni encomendou a Berio um miniconcerto, cujo resultado foi *Serenata I*.¹⁰ Tendo explorado o serialismo em suas obras iniciais, como verificamos anteriormente, Berio valeu-se em sua encomenda da técnica serial, aplicada, entretanto, de uma maneira “mais relaxada e demonstrando um aspecto menos severo”, conforme afirmou o compositor em uma nota a respeito da obra (BERIO, s/d, tradução nossa).^{iv} Embora tenha servido como inspiração para sua subsequente obra, *Tempi Concertati* (1958-59), para flauta, violino, dois pianos e quatro grupos orquestrais, e para a vindoura série de *Chemins* – uma vez que Berio exerce um minucioso domínio no controle da homogeneidade entre solista e grupo instrumental –, *Serenata I* não possui ligação direta com a *Sequenza* para flauta. Contudo, podemos mencionar como um ponto em comum entre ambas as obras um uso pouco hermético do serialismo.

Sequenza I, para flauta (1958), é a obra inaugural de uma série de peças para instrumentos solo. Cada peça da série de *Sequenze* remete a uma sequência de campos harmônicos que serviram de ponto de partida para as composições. Elas exploram em grande escala o potencial idiomático de cada instrumento solista, uma vez que Berio esteve em contato e dedicou cada uma das peças a excelentes instrumentistas. Dentre suas inspirações esteve Cathy Berberian, para quem Berio escreveu, “sob medida”, a *Sequenza III* (1965) e outras obras vocais de grande relevância, que consolidaram a escrita vocal como um marco central em sua obra – nomeadamente, *Thema (Omaggio a Joyce)*; *Epifanie* (1959-62), para voz feminina e orquestra, incorporada em *Epiphanies* (1991); *Visage* (1960-61), para fita magnética, elaborado sobre a voz de Cathy; *Folk Songs* (1964); e *Circles* (1960), para voz feminina, harpa e dois percussionistas, que apresenta em cinco movimentos três poemas de e. e. cummings, dispostos em forma cíclica, e que requer ainda que a

¹⁰ *Serenata I* (1957), para flauta e quatorze instrumentos, foi dedicada a Pierre Boulez e teve sua estreia realizada em Paris, no mesmo ano de sua composição, com a participação de Gazzelloni e regência de Boulez, frente à *Ensemble du Domaine Musical*. Seu título e suas características dialogam com a *Serenata n. 2*, de Maderna.

cantora execute alguns instrumentos de percussão, já demonstrando alguns aspectos teatrais:

Circles (1960) [...] utiliza pequenas forças não eletrônicas (voz feminina, harpa, dois percussionistas) e os versos de um único escritor, e. e. cummings. Há cinco movimentos e o texto do segundo reaparece no quarto, embora fazendo uso da música do *primeiro* movimento; o quinto movimento usa o mesmo texto que o primeiro e há também claros pontos de contato entre a música de ambos. Em *Circles*, ainda de maior interesse do que o aparente flerte de Berio com a forma arco é o equilíbrio entre elementos fixos e livres, particularmente na esfera do ritmo. O movimento central é tanto mais livre em sua notação e mais expressionista em humor, mas mesmo aqui as sucessões rítmicas regulares desempenham um papel crucial [...]. A peça foi um veículo para Cathy Berberian e, além de utilizar uma ampla gama de técnicas vocais, requer que a cantora toque pratos de dedo, claves, carrilhão de vidro e de madeira, bata palmas, percute o tempo e se posicione em três locais diferentes do palco (WHITTALL, 1999: 302, tradução nossa).^v

Fig. 1 – Disposição espacial em *Circles* (Universal Edition, 1960).

A técnica de composição vocal de Berio tem como característica recorrente a exploração de novas relações entre sons e palavras, que se vale de uma mistura entre falas incompreensíveis e compreensíveis. *Thema (Omaggio a Joyce)* é bastante significativo neste aspecto tão marcante e que influenciou outros compositores contemporâneos a Berio, como Pousseur, em *Electre* (1960), e Maderna, em *Dimensioni II* (1960). Posteriormente, em *Visage*, Berio deixou Berberian livre para improvisar sobre alguns monólogos, abusando de gestos, risos e entonações, utilizando falas incompreensíveis e uma única palavra compreensível: *parole* (do italiano, palavras, em contraste às falas incompreensíveis) (OSMOND-SMITH, 1991: 63-64).

Os anos de trabalho no *Studio di fonologia* proporcionaram a Berio importantes incursões no processamento do som eletroacústico. Em *Perspectives* (1957), Berio fez uma colagem com recortes de fitas contendo ondas senoidais de quatro alturas diferentes, executadas na velocidade de gravação original, aceleradas e retardadas. O processo de aceleração resultava em um único som complexo, sendo uma alternativa rápida à sobreposição de componentes básicos, criada previamente por Stockhausen. Assim, a experiência de contrapor camadas complexas de som e o estilo gestual de escrita, dialogaram com a experiência anterior, adquirida por Berio junto ao *Studio* da RAI. Berio passou a utilizar novas configurações espaciais em suas obras orquestrais, tais como em *Allelujah I* (1955-56), *Allelujah II* (1956-58), *Formazioni* (1985-87), *Concerto II (Echoing Curves)* (1988-89), *Continuo* (1989-91) e *Ekphrasis (Continuo II)*, de 1996). Na série de *Quaderni* (1960-62), posteriormente incorporada em *Epiphanies* (para voz feminina e orquestra, de 1991), Berio demonstra um minucioso domínio de nuances de densidade harmônica, rítmica e timbrística. Já em *Différences* (para cinco instrumentos e fita magnética, de 1958-59), composta para a série de concertos de Boulez, *Domaine Musicale*, Berio explorou pioneiramente a interação de recursos eletrônicos juntamente com instrumentos tradicionais (WHITTALL, 1999: 301-302).

Momenti (1960) foi a última obra puramente eletrônica composta por Berio. Ao concluir *Visage*, em 1961, Berio demitiu-se do *Studio di fonologia Musicale* e voltou-se a uma rotina intensa de viagens, até transferir sua residência definitivamente para

os Estados Unidos, permanecendo ali até 1971. Em 1960, Berio ministrou aulas no Festival de Tanglewood. Já nos anos de 1961 e 1962, ocupou o cargo de professor na Escola de Verão de Dartington, localizada na pequena cidade de Totnes, em Devon, Inglaterra. Entre os anos de 1962 a 1964, substituiu Darius Milhaud no Mills College, em Oakland, Califórnia. Neste mesmo período, conheceu a então estudante de psicologia Susan Oyama, com quem veio a se casar em 1965 e teve dois filhos, Marina (n. 1966) e Stefano (n. 1968). Em 1964, Berio lecionou na *Harvard University*, em Cambridge, Massachusetts, e viajou para Berlim, com auxílio da Fundação Ford. E finalmente, em 1965, assumiu as cadeiras de composição e análise na *Juilliard School of Music*, em Nova Iorque, onde fundou a *Juilliard Ensemble*, destinada à performance do repertório do século XX (OSMOND-SMITH, 2001: 352).

Especulamos, então, que o reconhecimento profissional obtido nos Estados Unidos poderia ter resultado em uma assimilação de elementos da cultura estadunidense que se encontraria refletida em sua obra. O musicólogo Osmond-Smith (1991: 29) considera que Berio não deu abertura pessoal à cultura norte-americana. No entanto, encontramos traços jazzísticos em algumas de suas obras, como em *Laborintus II*, que poderemos investigar em um trabalho analítico posterior.

A justificativa de Osmond-Smith é a que segue:

Alguns analistas têm sido tentados a sugerir uma relação entre a linguagem direta e vívida que Berio consolidou durante seus anos nos Estados Unidos e seu encontro com a cultura americana. É certo que determinados aspectos de uma tradição americana de teatro experimental encontraram seu caminho em *Esposizione* (1962-3, posteriormente retirada [de catálogo] ou *Opera* (1969-1970), e *Questo vuol dire che* (1968-9) pode ser visto como um “happening” bem sucedido. Mas há pouco no estilo puramente musical de Berio durante este período que não tenha raízes em seu trabalho em Milão durante o final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta: os Estados Unidos eram para ele um local de trabalho, não uma fonte para promover “exorcismos” (OSMOND-SMITH, 1991: 29, tradução nossa).^{vi}

Berio não deixou de dialogar com a música popular ao longo de sua trajetória, havendo especial ênfase nessa temática em algumas das obras compostas a partir de meados da década de 1960. Além de ser sua obra mais frequentemente executada, as *Folk Songs* (canções populares, de 1964), para mezzo-soprano e sete

instrumentos (e que contam com transcrição para orquestra de câmara, de 1973), evidenciam este aspecto ao reunir onze canções populares de diversas procedências (Estados Unidos, Armênia, França, Sicília, Sardenha e Azerbaijão), que trazem em sua concepção as impressões pessoais de Berio sobre cada uma delas, sem que exista uma intenção de preservar a autenticidade original das canções.¹¹ Esta mesma característica pode ser encontrada em *Questo vuol dire che* (1968-69), *Chants parallèles* (1974-75), *E vo'* (1972), *Voci* ('Folk Songs II') (1984), *Naturale* (1985-86) e *E si fussi pisci* (2002), incitadas pela coletânea de *abbagnate*, canções dos vendedores de rua, realizada durante sua permanência de um mês e meio na Sicília (OSMOND-SMITH, 1991: 79). Inspirada igualmente por canções de vendedores de rua, desta vez londrinos, *Cries of London* (*Gritos de Londres*, de 1973-74) traz um título e uma textura madrigalesca que observamos remeter a *Le Cris de Paris*, do francês Clément Janequin (c. 1485-1558). É válido ressaltar que na maioria de suas obras dos anos 1970 Berio evitou a citação direta de obras de outrem, valendo-se dos recursos técnicos das melodias populares apenas enquanto ponto de partida para a sua própria criação melódica.

A supracitada pesquisa de campo realizada pelo compositor na Sicília, aliada à utilização de canções populares de vários países, revela uma faceta antropofágica mais aproximada do sentido atribuído ao termo por Oswald de Andrade, podendo ser tomada enquanto conceito de negociação entre as culturas, no sentido de buscar no estrangeiro características específicas, ao mesmo tempo em que são agregados traços composicionais próprios. Nesse sentido, é interessante verificar que duas das onze canções que integram as *Folk Songs* (*La donna ideale* e *Ballo*) foram compostas pelo próprio Berio a partir de textos anônimos genoveses e sicilianos, sendo, portanto, consideradas canções populares em virtude da intenção e roupagem atribuídas a elas por Berio. Ademais, o processo antropofágico a partir de canções populares é praticamente confessado pelo compositor ao declarar que seu interesse pelo folclore não se propõe a uma assimilação indiscriminada, mas a uma devoração seletiva do que lhe é conveniente:

¹¹ As *Folk-Songs* são compostas pelas seguintes peças: 1. *Black is the colour* (EUA); 2. *I wonder as I wander* (EUA); 3. *Loosin yelav* (Armênia); 4. *Rossignolet du bois* (França); 5. *A la femminisca* (Sicília); 6. *La donna ideale* (Itália); 7. *Ballo* (Itália); 8. *Motettu de Tristura* (Sardenha); 9. *Malorous qu'o un fenno* (Auvêrnia, França); 10. *Lo fiolaire* (Auvêrnia); 11. *Azerbaijan love song* (Azerbaijão).

O meu interesse pelo folclore realmente não é de agora, já que quando moço escrevia falsas canções populares. Recentemente esse interesse criou dentro de mim raízes mais profundas e procurei entender, de maneira mais específica, mais técnica, os processos que regem certos tipos populares, que me atraem porque, falando de maneira simples e egoísta, encontro neles alguma coisa para aprender que é útil para mim. Estou pensando especialmente no folclore siciliano, serbo-croata e nas “heterofonias” da África central. Não sou um etnomusicólogo, sou apenas um egoísta pragmático: de fato tendo a interessar-me apenas pelas expressões, pelas técnicas populares que, de uma maneira ou de outra, podem ser assimiladas por mim sem rupturas e me permitem avançar um pouco na procura de uma unidade subjacente a dois mundos musicais aparentemente distantes entre si (BERIO. In: BERIO; DALMONTE, 1988: 93-94).

A partir de 1965, Berio deu início a duas séries de peças: a primeira, posteriormente intitulada *Six Encores*, reúne seis pequenas peças para piano compostas ao longo de sua carreira. São elas: *Brin* (1990), *Leaf* (1990), *Wasserklavier* (1965), *Erdenklavier* (1969), *Luftklavier* (1985) e *Feuerklavier* (1989). A segunda, denominada *Chemins* (do francês, caminhos), consiste em peças para solista e grupo, construídas a partir da estrutura de algumas das *Sequenze*, a que foram adicionadas camadas texturais.¹² Temos como exemplos *Chemins I* (1965), criado a partir da *Sequenza II* (1963), para harpa, que fica frente à orquestra como solista; *Chemins II* (1967), cujas densas linhas agregadas são colocadas em contraponto ou, por vezes, substituem a linha da viola, derivada da *Sequenza VI* (1967); *Chemins IV* (1975), em que a linha pré-existente de oboé, oriunda da *Sequenza VII* (1969), interage cameristicamente com o conjunto de cordas. Esse conceito de transcrição é particularmente característico da obra de Berio e fundamenta-se na leitura e interpretação de uma peça e de seus elementos peculiares, seguidas tanto pela adaptação a uma diferente orquestração, quanto pela tradução e ampliação de tais elementos numa obra completamente nova. Além dos *Chemins*, há *Corale* (1981), composto a partir da *Sequenza VIII* (1976), para violino. Ressaltamos, ainda, a dupla identidade da *Sequenza VII*, posteriormente

¹² *Sequenza IX* constitui uma exceção por ter percorrido o caminho inverso; sua composição se deu a partir *Chemins V*, para clarinete e sistema digital. Esta última foi concebida através da filtragem do som do clarinete, com base em características de uma amostra do trato vocal e posteriormente retirada do catálogo de obras de Berio.

transcrita para saxofone soprano (*Sequenza VIIb*, 1993), ou ainda, a tripla identidade da *Sequenza IX*, originalmente composta para clarinete (1980) e transcrita tanto para saxofone alto (*Sequenza IXb*, em 1980), como para clarone (*Sequenza IXc*, em 1998).¹³

A respeito da adaptabilidade das *Sequenze* em *Chemins*, Berio comenta:

A questão se uma *Sequenza* é apropriada para uma transcrição depende na autonomia do instrumento. O piano, por exemplo, não precisa de um *Chemins*. A *Sequenza* para trombone é muito idiomática, muito conectada especificamente com o instrumento e com a voz do intérprete. A [*Sequenza* para] voz é também muito específica. [...] (BERIO. In: MULLER; BERIO, 1997: 18-19, tradução nossa). vii

A *Sequenza* para flauta não possui um respectivo *Chemins*. Certa ocasião em que Berio foi questionado se ele já havia cogitado a possibilidade de orquestrar a *Sequenza I*, o compositor simplesmente declarou: “Não. Eu não sei por que, eu simplesmente nunca pensei nisso” (BERIO. In: MULLER; BERIO, 1997: 19, tradução nossa).^{viii}

A tabela que apresentamos a seguir (Tab. 1) elenca as *Sequenze* e suas respectivas transcrições. É interessante verificar o desenvolvimento dessa prática, que resultou em uma espécie de auto-antropofagismo em que o compositor absorve, digere e transforma a si mesmo pela transcrição da transcrição (um processo comparado pelo próprio Berio às várias camadas de uma cebola) (SCHWARTZ; GODFREY, 1993: 180-181). A partir da tabela podemos observar, por exemplo, que *Chemins III* (1968), que engloba *Chemins II* e que, por sua vez, engloba a *Sequenza VI*, ampliou a densidade obtida em *Chemins II* pela utilização de uma grande orquestra no lugar do pequeno grupo instrumental. Diferentemente dos demais *Chemins*, o *Chemins IIb* (1970) dissolve nos instrumentos de sopros da orquestra a linha da viola de sua *Sequenza* inicial. E, a partir dele, Berio foi ainda capaz de adicionar uma linha para clarone solo, dando origem aos *Chemins IIc* (1972). Já

¹³ Embora algumas destas transcrições tenham sido realizadas por terceiros (cf. Tab. 1), Berio consentiu com a elaboração das mesmas e as incluiu em seu catálogo de obras (MARINITSCH, 2008).

Récit (Chemins VII) (1996), que engloba a *Sequenza IXb*, e que por sua vez foi transcrita a partir da *Sequenza IX*, possui duas versões, sendo uma para saxofone alto e orquestra (1996), e outra para saxofone alto e grupo de saxofones mais percussão (2003), tendo esta última sido elaborada por Claude Delange e Vincent David. Essa recorrência do consentimento de Berio em relação à elaboração de transcrições por terceiros sobre as suas peças legitima a adaptação póstuma para contrabaixo (*Sequenza XIVb*, 2004), feita por Stefano Scodanibbio sobre a última das *Sequenze*, a para violoncelo (2002).

Sequenze			Transcrições					
Sequenza I	flauta	1958/1992						
Sequenza II	harpa	1963	Chemins I	+ orquestra	1965			
Sequenza III	voz feminina	1965-66						
Sequenza IV	piano	1966/1993						
Sequenza V	trombone	1966						
Sequenza VI	viola	1967	Chemins II	+ 9 instr	1967	Chemins III	+ orquestra	1968
			Chemins IIb	orquestra	1970	Chemins IIc	clarone + orq	1972
Sequenza VII	oboé	1969/2000 ^a	Chemins IV	+ 11 cordas	1975			
			Sequenza VIIb ^b	sax soprano	1993			
Sequenza VIII	violino	1976	Corale	+ 2 trompas e cordas	1981			
Chemins V	cl e sist. digital	1980						
Sequenza IX	clarinete	1980	Sequenza IXb	saxofone alto	1981	Récit (Chemins VII)	+ orquestra	1996
			Sequenza IXc ^c	clarone	1998	Récit (Chemins VII) ^d	+ 12 sax e perc	2003
Sequenza X	trompete (e ressonâncias de piano)	1984	Kol od (Chemins VI)	+ orq câmara	1996			
Sequenza XI	violão	1988	Chemins V	+ orq câmara	1992	^a Revisada por Jacqueline Leclair ^b Transcrição por Claude Delange ^c Transcrição por Rocco Parisi ^d Transcrição por Claude Delange e Vincent David ^e Transcrição póstuma, por Stefano Scodanibbio		
Sequenza XII	fagote	1995						
Sequenza XIII	acordeon <i>Chanson</i>	1995						
Sequenza XIV	violoncelo	2002	Sequenza XIVb ^e	contrabaixo	2004			

^a Revisada por Jacqueline Leclair

^b Transcrição por Claude Delange

^c Transcrição por Rocco Parisi

^d Transcrição por Claude Delange e Vincent David

^e Transcrição póstuma, por Stefano Scodanibbio

Tab. 1 – As *Sequenze* e suas respectivas transcrições. Fonte: BERIO, T. P.; BENEDICTIS, s/d. Tabela elaborada pela autora do presente trabalho.

Em meados dos anos 1960, Berio deixou de utilizar textos literários inteiros e autônomos (recitados no decorrer da peça) e procurou travar contato com poetas contemporâneos a ele, tendo encontrado Edoardo Sanguineti (1930-2010), um poeta italiano de grande prestígio e destaque. A parceria Berio-Sanguineti foi frutífera e deu origem a *Esposizione* (1963), elaborada para a Bienal de Veneza de 1963; *Etymologies*, cujos materiais foram retrabalhados em *Laborintus II* (1965); *Canticum novissimi testamenti* (1989-91), para quatro clarinetes, quarteto de saxofones e oito vozes; e ao teatro musical *Passaggio* (1961-62), para soprano solo, coro e orquestra:

[...] No palco, Berio colocou apenas uma única cantora, mas no fosso da orquestra havia um coro de oito vozes ao lado do grupo instrumental e, espalhados pelo auditório, cinco grupos de alto-falantes usando uma variedade de idiomas. A cantora interpretou o simples esboço de uma progressão dramática – uma mulher capturada, interrogada e, finalmente, libertada – enquanto os coros expressaram uma ampla e contraditória gama de respostas em várias línguas diferentes. Com estes recursos em mãos, Berio foi capaz de contrair os implícitos contrapontos semânticos dos primeiros anos de escrita de Sanguineti em genuína sincronia. Diferentes textos (embora dramaticamente complementares) eram cantados ou gritados ao mesmo tempo: até o ouvinte encontrar seu próprio caminho pela floresta (OSMOND-SMITH, 1991: 71, tradução nossa).^{ix}

Laborintus II, para três vozes femininas, oito atores com alto-falantes, alto-falante solo e conjunto instrumental, foi composta sob uma encomenda da rádio francesa ORTF para a comemoração ao aniversário de setecentos anos de nascimento de Dante Alighieri. Trata-se de uma obra feita a partir da primeira sequência de poemas de Sanguineti, *Laborintus* (texto de 1956) e *Purgatorio dell'Inferno*. Além de seus textos autorais, Sanguineti inspirou-se em Ezra Pound (*Canto XLV: Com Usura*), Eliot e, naturalmente, em Dante (*La Vita Nuova*, *La Divina Commedia* e *Il Convivio*), assim como agregou informações sobre história antiga hebraica, tendo misturado estilos literários e coloquiais (OSMOND-SMITH, 1991: 71-72).

Três anos após a composição de *Laborintus II* veio a *Sinfonia* (1968-69), para orquestra e oito vozes amplificadas, encomendada e dedicada ao maestro Leonard

Berstein em comemoração ao aniversário de cento e vinte e cinco anos da *Orquestra Filarmônica de Nova Iorque*. Ecoando o trabalho anterior com Sanguineti, a obra foi composta *a priori* em quatro movimentos, sendo o primeiro deles baseado em fragmentos do livro *Le cru et le cuit*, do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss. O segundo movimento incorpora uma obra previamente composta por Berio em memória ao pastor americano Martin Luther King, *O King* (1967). O terceiro movimento é considerado por Brian Simms como “a obra eclética mais importante de Berio” (SIMMS, 1996: 397, tradução nossa) ^x. Com título homônimo ao terceiro movimento, *scherzo*, da Sinfonia n. 2 de Mahler (*Ressureição – In ruhig fliessender Bewegung*), ele foi construído de modo a citar majoritariamente tal movimento. Neste terceiro movimento da *Sinfonia*, além da obra de Mahler, Berio evoca outros quatorze compositores, percorrendo vários períodos e estéticas da história da música ocidental – sendo eles: Bach, Berlioz, Strauss (*O cavaleiro da rosa*), Brahms, Hindemith (*Kammermusik n.1*), Debussy (*La Mer*), Ravel (*Daphnis et Chloé* e *La Valse*), Stravinsky (*Les Noces*), Schoenberg (*Péripétie*, das *Cinco peças para orquestra*, op. 16), Webern, Berg, Pousseur, Stockhausen e Boulez (*Don*, de *Pli selon pli*). O texto, por sua vez, foi retirado do monólogo *O Inominável*, de Samuel Beckett, além de haver a presença, no final do movimento, de um ensaio do próprio compositor, *Meditation on a Twelve-tone Horse* (BERIO, 1968). O quarto movimento funciona como um “tranquilo poslúdio” (OSMOND-SMITH, 1991: 53). Em 1969, Berio optou por incluir um quinto movimento, sintetizando a obra pela intercalação de materiais de todos os movimentos anteriores.

Há quem considere a *Sinfonia* de Berio como um “marco da composição musical pós-moderna” (REA ¹⁴ apud SALLES, 2005: 131). Acreditamos que tal afirmação seja decorrente das práticas de citação e colagem, sobretudo no terceiro movimento, o qual a autora francesa Beatrice Ramaut-Chevassus ¹⁵ (apud SALLES, 2005: 131-132) classifica como uma “colagem-comentário”. Paulo de Tarso Salles, em *Aberturas e impasses: O Pós-Modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980* (2005), atribui ainda certa tendência ao pós-modernismo a *Laborintus II*, “na qual Berio cola elementos do jazz, sons eletrônicos, *A divina comédia* de Dante e outras referências sonoras e literárias” (SALLES, 2005: 131).

¹⁴ REA, John. *Circuit*, 1990.

¹⁵ RAMAUT-CHEVASSUS, Beatrice. *Musique et postmodernité*. Paris: PUF, 1998.

Se desejarmos sintetizar o estilo antropofágico de Berio em apenas uma de suas obras, esta certamente seria a *Sinfonia*, uma vez que encontramos nela uma espécie de síntese da prática antropofágica, percorrendo por uma diversa gama de compositores de diferentes orientações, deglutindo Sanguineti, Lévi-Strauss e Beckett e, ainda por cima, exibindo a supracitada auto-antropofagia em seu segundo movimento, pela incorporação de *O King* e do ensaio *Meditation on a Twelve-tone Horse*. De acordo com a trajetória composicional de Berio, os quinze compositores aludidos no terceiro movimento da obra não estão ali por acaso: eles exteriorizam, ou *exorcizam* uma identidade construída a partir de várias origens.

Logo em seguida à *Sinfonia* veio *Opera* (1969-70), outra obra de grande fôlego, para solistas, atores, coro e orquestra, que recapitula alguns materiais de *Traces*, composta em 1964 sobre textos de Susan Oyama e retirada de catálogo em 1972. Ganhando notoriedade com o teatro musical e utilizando a mesma formação de *Opera*, Berio compôs *La vera storia* (1977-80) e *Un re in ascolto* (1979-83), ambas com texto elaborado em parceria com seu conterrâneo liguriano Italo Calvino. O escritor já havia trabalhado previamente com Berio em outra obra de cunho teatral, o *racconto mimico* (conto cômico) *Allez-Hop* (1952-59), para mezzo-soprano, oito atores, balé e orquestra. Uma vez que Berio não permitia que a estrutura literária determinasse a estrutura musical, coube a Calvino, em *La vera storia*, escrever diante de uma estrutura musico-dramática previamente estabelecida. Embora tenha sido Calvino quem deu a proposta inicial de *Un re in ascolto*, Berio manipulou a estrutura literária em função de sua música que, por sua vez, teve suas origens em *Duo* (1982), para barítono, dois violinos, coral e orquestra pré-gravada em fita magnética (OSMOND-SMITH, 2001: 353). A respeito da forte personalidade de Berio em relação às suas escolhas literárias, Umberto Eco, um de seus colaboradores, recentemente comentou:

Berio sempre esteve à procura de escritores que não lhe dessem um libreto, uma história ou até mesmo algumas frases interpretáveis – na verdade eu nunca vi um músico tão arrogante e imperialista com os seus libretistas [...], um músico preparado para distorcer os textos que lhe davam, separando-os, usando apenas o que sobrou como lhe fosse conveniente (ECO, 2012: 8, tradução nossa).^{xi}

Ainda tratando de obras monumentais, devemos citar *Coro* (1975-76), para quarenta vozes e orquestra, utilizando fragmentos da trilogia *Residencia en la Tierra* (1933-47), de Pablo Neruda, e textos populares provenientes da América do Norte e do Sul, Polinésia e África. Apesar dessa diversidade de textos, apenas uma canção popular original é citada: uma música macedônica. No entanto, Berio afirma ter utilizado técnicas dos *Banda Linda*, uma comunidade da África Central cujas manifestações musicais incluem bandas de trompas de madeira, apresentadas ao compositor pelo etnomusicólogo franco-israelita Simha Arom:

Não é preciso dizer que eu estudei e adaptei o procedimento envolvido não porque eu queria transcrever as heterofonias dos Banda Linda para uma orquestra sinfônica ou para piano, mas porque eu queria transferir o princípio, a ideia, em outras dimensões da música e também para estender o mesmo princípio a outras culturas (Sicília, Eslovênia, Escócia e assim por diante). Em *Coro* [...] eu fiz o idioma dos Banda Linda percorrer um longo caminho, interagindo com os procedimentos musicais e técnicas de outras culturas, adaptando e transformando as funções musicais originais da “máquina de som” deles (BERIO, 2006: 58-59, tradução nossa).^{xii}

Em 1971, Berio renunciou ao cargo de professor na *Juilliard School* em função das suas viagens, que eram cada vez mais constantes, na medida em que sua obra se popularizava. No ano seguinte ele deixou os Estados Unidos e, sentindo falta de um endereço fixo, retornou ao seu país de origem, onde comprou uma chácara em Radicondoli, um povoado próximo a Siena, na Toscana. Berio mudou-se para lá em 1975 e, dois anos depois, passou a dividir o seu refúgio com a musicóloga israelense Talia Pecker, sua terceira esposa e mãe de seus filhos Daniel (n. 1978) e Jonathan (n. 1980) (OSMOND-SMITH, 2001: 352). Além da parceria conjugal, Berio utilizou textos de Talia em algumas de suas obras, tais como *There is no tune* (1994), para coral, *Altra voce* (1999), para mezzo-soprano, contralto, flauta e *live-electronics* e *Cronaca del Luogo* (1998-99), encomendada pelo Festival de Salzburgo.¹⁶

¹⁶ Atualmente, Talia Pecker Berio é presidente e uma das mantenedoras do *Centro Studi Luciano Berio*, cujo conteúdo, disponível no site <<http://www.lucianoberio.org/>>, foi constantemente acessado por nós.

Apesar da moradia estável em Radicondoli, Berio passou a frequentar constantemente Paris, coordenando, a partir de 1974, a seção de música eletroacústica do *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM), a convite de Pierre Boulez. Embora Berio tenha composto neste período *A-Ronne* (1974), um documentário radiofônico para cinco atores sobre um poema de Sanguineti, e *Diario immaginario* (1975), para *live electronics*, os recursos eletrônicos já não eram mais o foco principal de seu trabalho tal como foram durante sua permanência no *Studio di Fonologia Musicale*. Assim, ao invés de retornar às composições eletroacústicas, seu ingresso no IRCAM foi marcado pelo projeto de pesquisa de um novo sistema digital que pudesse superar o *live electronics*. Em parceria com o físico Peppino di Giugno, foi concebido o computador e sintetizador digital 4X, capaz de interagir *em tempo real* com os instrumentistas, criar sons de síntese, processar sons reais e/ou mistos e distribuí-los no espaço, além de realizar a síntese subtrativa. A partir desta nova ferramenta foram compostas *Chemins V* (1980 – posteriormente retirado de catálogo), por Berio, e *Répons* (1980-81), para sistema digital e conjunto instrumental, por Boulez (STEINITZ, 1992: 88).

Fig. 2 – Luciano Berio, aos 70 anos (BARDA, 1994).

Incitado a escrever para orquestra pela *Sinfonia*, Berio passou a compor diversas peças para essa instrumentação. Além do *Concerto* para dois pianos e orquestra (1972-73), o compositor escreveu em 1971 *Bewegung* (do alemão, *Movimento*) e, em 1973, *Still*. Berio explorou nessas peças diversas nuances de dinâmicas, concentrando-se, quase sempre, em níveis baixos, beirando os limites da percepção auditiva humana. Na sequência veio *Eindrücke* (1973-74 – do alemão, *Impressões*), concebida como uma espécie de comentário das duas obras anteriores:

Bewegung e *Eindrücke* marcam o estabelecimento de uma evolução importante na obra de Berio: um deliberado passo para além da linguagem vívida das *Sequenze* e das obras vocais dos anos sessenta para se concentrar em problemas de linguagem musical. Os processos harmônicos ricos, mas semi-anárquicos, empregados na *Sequenza IV*, na *Sequenza VI* ou no *Chemins II*, agora deram lugar a uma afirmação mais disciplinada de controle técnico (OSMOND-SMITH, 1991: 58, tradução nossa).^{xiii}

Linea (1973), para dois pianos, marimba e vibrafone, *Calmo* (1974), para soprano e orquestra de câmara, *in memoriam* a Maderna, falecido no ano anterior, e *Points on the Curve to Find...* (1974), para piano e orquestra de câmara, consolidaram esse controle técnico. Então veio, entre os anos de 1976 e 1977, *Ritorno degli snovidenia* (*Retorno dos sonhos*, em metáfora aos sonhos da Revolução Russa), para violoncelo e orquestra de câmara, valendo-se do mesmo conceito e redescobrimdo sua habilidade melódica pela inclusão de canções populares russas.

O estilo antropofágico atribuído a Berio fundamenta-se igualmente na prática da transcrição de obras de outrem. Esse conceito, amplamente utilizado em seu percurso a partir dos anos 1960, é aplicado tanto em forma de arranjo, em que uma música originalmente composta para uma instrumentação é transcrita para outra formação, mantendo com fidelidade a estrutura da obra; quanto pela aplicação de sua criatividade na obra pré-existente. Já em 1966 encontramos um exemplo da primeira situação em *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, de Monteverdi. Podemos mencionar ainda a transcrição das *Siete canciones populares españolas* (Falla-Berio, 1978), a versão da *Sonata op. 120 n. 1*, de Brahms (1986), para

clarinete ou viola e orquestra, *Fünf Frühe Lieder* (1986) e *Sechs Frühe Lieder* (1987), de Mahler, transcritos para barítono e orquestra, *Wir bauen eine Stadt*, (Hindemith-Berio, de 1987), *Otto Romanze* (Verdi-Berio, 1991), *Turandot* (Puccini-Berio, 2001) e *Contrapunctus XIX* (Bach-Berio, 2001), a partir da Arte da Fuga de Bach. Em 1967, Berio transitou no universo da música popular, preparando algumas obras que Berberian cantaria num recital na Bienal de Veneza. Dentre elas, *Le grand lustucru*, *Surabaya Johnny* e *Song of Sexual Slavery*, de Weill, que Berio apenas arranjou. Neste mesmo recital houve obras de Paul McCartney e John Lennon (*Michelle*, *Ticket to Ride* e *Yesterday*), que se situam dentro do segundo caso, uma vez que Berio imprimiu às obras uma atmosfera Neobarroca. Nesta categoria, ainda encontramos *La ritirata notturna di Madrid* (1975), em que Berio sobrepôs quatro diferentes versões do próprio Boccherini, resultando em uma orquestração moderna; *Vor, während, nach Zaide* (2001), um comentário sobre uma ópera inacabada de Mozart; e outra obra que constitui a sua transcrição mais famosa: *Rendering* (1988-89), uma restauração de fragmentos da inacabada décima Sinfonia de Schubert à sua própria maneira, sem esforços para a obtenção de um resultado schubertiano (OSMOND-SMITH, 1991: 88-89).

Eu também tenho transcrito em grande quantidade. Exceto quando há razões específicas de ordem prática ou pessoal, minhas transcrições são, invariavelmente, solicitadas por considerações analíticas. Eu sempre pensei que o melhor comentário possível em uma sinfonia é uma outra sinfonia, e eu acho que o terceiro movimento da minha *Sinfonia* é a melhor e mais profunda análise que eu esperaria fazer do Scherzo da Segunda Sinfonia de Mahler. O mesmo é verdadeiro para meu *Rendering* para orquestra, que é o meu próprio ato de amor por Schubert e por seus esboços para a sua última sinfonia inacabada em D maior (D936A), que o ocupou durante suas últimas semanas de vida [...] (BERIO, 2006: 40-41, tradução nossa).^{xiv}

Em 1980, Berio renunciou ao seu cargo no IRCAM, dando início à elaboração de propostas para a criação de outro instituto, em Florença, que pudesse dar continuidade ao seu trabalho. Seu projeto, batizado de *Tempo Reale*, Centro de Investigação, Produção e Educação Musical, só veio a se concretizar em 1987, tendo sua sede na Villa Strozzi. Em congruência com o nome, o instituto seria destinado à pesquisa em prol da performance ativa, *em tempo real*. Nele, foi desenvolvido o *Tempo Reale Audio Interactive Location System* (TRAILS), um

sistema interativo, capaz de criar um espaço acústico de acordo com o posicionamento de alto-falantes em um determinado lugar, compensando as limitações acústicas do ambiente, que deu origem a *Ofanim* (1988):

Desde o início, o trabalho de Berio no *Tempo Reale* enfatizou praticidade. O equipamento desenvolvido lá teve que ser bem adaptado para uso em apresentações ao vivo, e relativamente fácil de transportar e instalar. (Apesar de suas formidáveis conquistas técnicas, o 4X tinha limitações em ambos os casos). Uma experimentação mais recente focou-se, portanto, na combinação do TRAILS com máquinas comercialmente disponíveis, que pudessem ser utilizadas para programar síntese do som e processar em uma escala menor, tendo em vista tornar os próprios componentes de um determinado timbre móveis no espaço (OSMOND-SMITH, 1991: 78, tradução nossa).^{xv}

No final dos anos 1980 Berio compôs importantes obras orquestrais: *LB.AM.LB.M.W.D.IS.LB.* (1988), dedicada ao aniversário de setenta anos do maestro Leonard Bernstein, e *Festum* (1989). Esta última, agrupada com *Encore* (1978-81), *Entrata* (1980) e *Fanfara* (1998), constitui *Quatre dédicaces*, conjunto de peças reunidas por Boulez em 2007, cuja ordem de execução ainda está em aberto. Acrescentando solistas à formação orquestral, Berio deu origem a *Compass* (1994), com piano, *Alternatim* (1997), com clarinete e viola e *Solo* (1999-2000), com trombone.

Em 1993, Berio compôs *Notturmo*, para quarteto de cordas, igualmente conhecido por *Quartetto III*, sendo as outras duas peças anteriores *Quartetto* (1956) e *Sincronie* (1963-64). Ainda para esta formação encontramos *Glosse*, escrito em 1997. Dentre as composições camerísticas devemos mencionar os quintetos de sopro *Ricorrenze* (1985-87) e *Terre chaleureuse* (1985); o quinteto de metais *Call: St. Louis Fanfare* (1985); *Korót* (1998), para oito violoncelos; e *Duetti per due Violini* (1979-83), uma coleção de trinta e quatro duetos que homenageia diversos compositores, escritores, amigos e inspirações de Berio, compostos com objetivos didáticos e que teve seu terceiro movimento, *Yossi (Pecker)*, transcrito para contrabaixo solo em *Psy* (1989), uma encomenda de Franco Petracchi para o concurso Bottesini. A transformação de uma peça previamente composta em uma encomenda corrobora com a filosofia de Berio de reutilizar materiais, certa vez

pronunciada: “Como um bom Liguriano, eu nunca joguei nada fora” (BERIO. In: OSMOND-SMITH, 1991: 2, tradução nossa).^{xvi}

O ano de 1995 foi marcado pelo destaque no *Festival de Lucerne* e pelas composições de *Hör*, para coro e orquestra, e *Outis* (1995-96), com textos do próprio Berio e de Dario Del Corno que, assim como *Cronaca del Luogo* (1998-99), constitui uma ação musical¹⁷ para solistas, coro e orquestra. Logo em seguida surgiram duas importantes obras para piano: *Interlinea* (2000), uma homenagem aos setenta e cinco anos de Boulez, e *Sonata* (2001). *Stanze*, para barítono, três vozes masculinas, coro e orquestra, foi a última obra de Luciano Berio, que faleceu aos setenta e sete anos, em Roma, em 27 de maio de 2003, tendo deixado um catálogo com cerca de cento e dezessete composições (BERIO, T. P.; BENEDICTIS, s/d).

A genialidade e a importância de Berio foram reconhecidas ainda em vida. O compositor colecionou ao longo da sua trajetória diversos prêmios e titulações, tais como o prêmio *Ernst von Siemens* (Munique, 1989), o prêmio da Fundação Wolf (Jerusalém, 1991), *Leone d'Oro (Biennale di Venezia)*, 1995) e *Praemium Imperiale* (Associação de Arte Japonesa, 1996). Além disso, foi diretor artístico da *Orquestra de Câmara de Israel* (1975), *Orquestra de Toscana* (1982), *Maggio Musicale Fiorentino* (1984) e membro-fundador da *Académie Universelle des Cultures*, em Paris (1992). Berio obteve o título de Doutor *honoris causa* na *City University*, em Londres (1980), *Università di Siena* (1995), *Università di Bologna* (2000) e foi mencionado como *Distinto Compositor em Residência (Norton Professor of Poetry)* na *Harvard University* (1993-94). Sua última grande conquista foi a presidência da *Academia de Santa Cecília*, em Roma (2000), um cargo marcado por inúmeras realizações (BERIO, T. P.; BENEDICTIS, s/d).

¹⁷ Cunhado a partir da tradução de *Handlung für Musik*, do libreto de Lohengrin, de Wagner, o termo *ação musical* é utilizado para sugerir “algo mais elevado do que uma mera ópera” (PORTER, 2001: 126, tradução nossa) / “something more elevated than a mere opera” (PORTER, 2001: 126).

CAPÍTULO 2

Análise musical e comparação entre edições da *Sequenza I*

2.1 Virtuosismo e dimensões composicionais

A composição de cada *Sequenza* teve como pressuposto o estreito contato de Luciano Berio com intérpretes de grande destreza em seus instrumentos, uma vez que cada uma delas está fortemente vinculada a características técnico-musicais dos intérpretes específicos que estrearam as peças e a quem cada peça foi dedicada, todos considerados virtuosos em seus respectivos instrumentos. Dessa maneira, embora Berio não tenha sido um multi-instrumentista, ele teve profundo contato com músicos da alta performance, o que lhe possibilitou buscar uma linguagem musical de detalhado requinte técnico, considerado o idiomatismo peculiar de cada instrumento, e lhe permitiu explorar um alto nível de virtuosismo. Segundo Berio:

[...] No conjunto das *Sequenze* há numerosos elementos unificadores, planejados ou não. O elemento mais óbvio e mais exterior é o virtuosismo. Tenho muito respeito pelo virtuosismo, ainda que essa palavra possa despertar risadinhas irônicas e possa até evocar a imagem do homem elegante e um pouco diáfano com os dedos ágeis e a cabeça oca. O virtuosismo nasce freqüentemente de um conflito, de uma tensão entre a idéia musical e o instrumento, entre o material e a matéria musical. [...] (BERIO. In: BERIO; DALMONTE, 1988: 76).

Assim, o verdadeiro virtuose para Berio não deveria possuir apenas um alto nível de habilidade técnica, mas deveria ser igualmente capaz de transitar dentro de uma perspectiva histórica, suprimindo as necessidades da composição e superando os desafios que complexas linguagens trazem ao intérprete.

Relacionamos na tabela apresentada a seguir (Tab. 2), os intérpretes a quem as *Sequenze* foram dedicadas, bem como o ano e o local das primeiras audições. Todas as *Sequenze*, na ocasião de suas estreias, tiveram a participação dos respectivos músicos aos quais as peças foram compostas.

<i>Sequenze</i>	Instrumento	Ano	Dedicada à	Estreia
<i>Sequenza I</i>	flauta	1958/1992	Severino Gazzelloni (IT)	1958, Darmstadt
<i>Sequenza II</i>	harpa	1963	Francis Pierre (FR)	1963, Darmstadt
<i>Sequenza III</i>	voz feminina	1965	Cathy Berberian (US/AM)	1966, Bremen
<i>Sequenza IV</i>	piano	1966	Jocy de Oliveira (BR)	1966, St. Louis
<i>Sequenza V</i>	trombone	1966	Stuart Dempster (US)	21/03/1966, São Francisco
<i>Sequenza VI</i>	viola	1967	Walter Trampler (DE)	1967, Nova Iorque
<i>Sequenza VII</i>	oboé	1969	Heinz Holliger (CH)	1969, Basileia
<i>Sequenza VIIb</i>	saxofone soprano	1993	transcrição por Claude Delange	20/05/1993, Strasbourg
<i>Sequenza VIII</i>	violino	1976	Carlo Chiarappa (IT) (encomendada por Serena de Bellis)	1977, La Rochelle
<i>Sequenza IX</i>	clarinete	1980	Michel Arrignon (FR)	1980, Paris
<i>Sequenza IXb</i>	saxofone alto	1981		1981, Londres, por John Harle
<i>Sequenza IXc</i>	clarone	1998	transcrição por Rocco Parisi	17/10/1997, Torino
<i>Sequenza X</i>	trompete (e ressonâncias de piano)	1984	Thomas Stevens (US)	1984, Los Angeles
<i>Sequenza XI</i>	violão	1988	Eliot Fisk (US) - encomendada pela <i>Associazione Filarmonica di Rovereto</i> (IT)	20/04/1988, Rovereto
<i>Sequenza XII</i>	fagote	1995	Pascal Gallois (FR)	15/06/1995, Paris
<i>Sequenza XIII</i>	acordeon <i>Chanson</i>	1995	Teodoro Anzelotti (IT/DE)	09/11/1995, Roterdã
<i>Sequenza XIV</i>	violoncelo	2002	Rohan de Saram (UK/LK)	28/04/2002, Witten
<i>Sequenza XIVb</i>	contrabaixo	2004	transcrição póstuma por Stefano Scodanibbio	15/06/2004, Stuttgart

Tab. 2 – As *Sequenze* e seus intérpretes. Fonte: BERIO, T. P.; BENEDICTIS, s/d. Tabela elaborada pela autora do presente trabalho.

Severino Gazzelloni (1919-92)¹⁸, o flautista italiano a quem a *Sequenza I* foi composta e dedicada, destinou boa parte de sua carreira ao estudo, interpretação e gravação de música contemporânea, abrindo novos rumos para a composição para flauta no século XX e realizando a estreia de diversas obras, muitas delas compostas e/ou dedicadas a ele, as quais ultrapassam o número de cento e cinquenta composições.¹⁹

Como indicam as inscrições “a Severi”, na edição de 1958, e “a Severino Gazzelloni”, na edição de 1992, a *Sequenza I* foi escrita a partir de um pedido de Gazzelloni a Berio, em correspondência datada de 7 de julho de 1958:

¹⁸ Severino Gazzelloni nasceu em Roccasecca, (Frosinone, Itália), em 5 de janeiro de 1919. Teve como primeiro professor de flauta Giovanni Battista Creati e, posteriormente, estudou sob a orientação de Arrigo Tassinari no Conservatório Santa Cecília de Roma, aonde viria a lecionar, anos mais tarde. Além de frequentar constantemente as salas de concerto – tendo integrado por mais de trinta anos a orquestra da RAI –, Gazzelloni apresentava-se regularmente em casas de shows e programas de televisão, dedicando-se igualmente ao repertório popular. Embora essa mistura de gêneros fosse mal-vista por alguns de seus colegas, ela possibilitou uma ampla divulgação da flauta e de seu artista. Tendo sido introduzido aos cursos de férias de Darmstadt por Bruno Maderna, em 1952, Gazzelloni tornou-se um expoente na música contemporânea para flauta, participando igualmente da Bienal de Veneza onde apresentou, entre os anos de 1961 a 1966, um recital anual dedicado exclusivamente ao repertório contemporâneo. Gazzelloni faleceu em 21 de novembro de 1992. (DRINEK, 2003; MCGREGOR, 2012: 7-17).

¹⁹ Dentre tais obras, podemos mencionar *Sonata* (1952, flauta e piano), de René Leibowitz; *Y su sangre ya viene cantando* (1954, flauta e orquestra de câmara), de Luigi Nono; *Le marteau sans maître* (1954, mezzo-soprano, flauta em sol, violão, alaúde, percussão, viola e violino), de Boulez; *Holzbläsertrio* (1958, flauta, oboé e clarinete), de Sandor Jemnitz; *Proporzioni* (1959, flauta solo), de Franco Evangelisti; *Interpolation Mobile* (1959, uma até três flautas), de Roman Haubenstock-Ramati; *Hi-kyô* (1961, flauta, piano, cordas e percussão) e *Mei* (1962, flauta solo), de Kazuo Fukushima; *Variazioni op. 20b* (1960, flauta solo) e *Quanti n.1* (1962, flauta e orquestra de câmara), de Hans Ulrich Engelmann; *Invention (1a e 1b)* (1961, flauta, harpa, piano e percussão), de Gilbert Amy; *Tre pezzi brevi* (1961, flauta e harpa), de Norma Beecroft; *Studi* (1961, flauta e piano), de Renato De Grandis; *Neumi* (1963, flauta, marimba e vibrafone), de Boris Porena; *Tempus loquendi* (1963, 1 instrumentista: flauta, flauta em sol e flauta baixo), de Bernd Allois Zimmermann; *Épisode* (1964, flauta solo), de Betsy Jolas; *Gazzelloni* (1964), do jazzista Éric Dolphy; *Rhymes for Gazzelloni* (1965, para flauta, percussão tocada pelo flautista, piano e tape), de Yori-Aki Matsudaira; *Successione* (1966, flauta solo), de Benno Anman; *In* (1966, flauta solo), de Tona Scherchen; *Puppenspiel 2* (1966, flauta e orquestra), de Franco Donatoni; *Il magico flauto di Severino* (1971, flauta e piano), de Roman Vlad; *Nidi* (1979, piccolo solo), de Franco Donatoni; *Souffle* (flauta, piccolo e flauta em sol) e *Concerto* (flauta e orquestra), de Goffredo Petrassi; etc. (MCGREGOR, 2012: 12; DRINEK, 2003: 26; O'LOUGHLIN. In: SADIE, 2001: 612). Além de tais obras, há um extenso repertório composto por Maderna com destaque para flauta em virtude de seu profundo contato com Gazzelloni, como verificamos em *Concerto para flauta e orquestra* (1954), *Serenata n. 2* (1954/57, conjunto de câmara), *Musica su due dimensioni* (1952/58, flauta e fita magnética), *Divertimento in due tempi* (1953, flauta e piano), *Don Perlimplin* (1962, ópera), *Serenata IV* (1961, flauta, conjunto e tape), *Honeyrêves* (1961, flauta e piano), *Ciclo Hyperion* (1962-69), *Grande aulodia* (1970, flauta, oboé e orquestra) e *Dialodia* (1971, flauta e oboé) (FEARN, 1990).

Fui convidado pela Rádio de Colônia para um “recital” juntamente com o Tuoloso, organizado pela “Musik der Zeit” em 19 de setembro, imediatamente após Darmstadt. Eu gostaria que você me escrevesse uma pequena peça para “flauta solo”, de duração de 4 a 5 minutos, para ser incluída no programa: Togni – Messiaen – Berio – Boulez (GAZZELLONI apud PALOPOLI, 2013: 123).

Berio, por sua vez, escreveu a peça especialmente para o intérprete. A este respeito, o compositor comenta: “Compus essa peça sob medida para Severino Gazzelloni, como um costureiro faz um vestido para uma bela mulher, e devo dizer que escrever para Gazzelloni é bem estimulante!” (BERIO apud DRINEK, 2003: 26).

xvii

Não obstante ao seu reconhecido virtuosismo, a interpretação de Gazzelloni inicialmente não correspondeu às expectativas de Berio em relação ao ritmo da peça:

[...] [Berio] originalmente escreveu com um detalhe excepcionalmente preciso (na forma original, quase como Ferneyhough), mas Gazzelloni não pôde lidar com isso, então Berio decidiu usar a notação proporcional (HOPKINS ²⁰ apud WEISSER, 1998: 38, tradução nossa) ^{xviii}.

Contudo, o domínio de Gazzelloni sobre outros aspectos, sobretudo no que diz respeito às técnicas estendidas para flauta transversal, possibilitou que Berio compusesse uma peça de reconhecida grandeza e importância, sendo a colaboração de Gazzelloni imprescindível para o refinamento da escrita flautística do compositor.

Ao construir a obra, Berio valeu-se de um minucioso controle de densidade do percurso melódico, atribuindo três níveis (máximo, médio e mínimo) de tensão a quatro parâmetros da peça – tempo, dinâmica, alturas e morfologia, sendo esta última relativa à maneira segundo a qual se produz som à flauta:

²⁰ HOPKINS, Nicholas. *Correspondência com Benedict Weisser*.

[...] O que eu chamo dimensão morfológica coloca-se, sob certos aspectos, a serviço das outras três, funcionando como uma espécie de instrumento retórico. Ela visa definir o grau de transformação acústica em relação a um modelo herdado que, neste caso, é a flauta com todas suas conotações histórico-acústicas [...] (BERIO. In: BERIO; DALMONTE, 1988: 85).

A cada instante, pelo menos duas das quatro dimensões estão no grau máximo de tensão, proporcionando uma extrema densidade e promovendo “uma sensação de instabilidade, uma abertura, que é parte da qualidade expressiva da obra” (BERIO. In: MULLER; BERIO, 1997: 19, tradução nossa)^{xix}. Fundamentados no raciocínio composicional apresentado textual e parcialmente pelo próprio Berio (BERIO. In: BERIO; DALMONTE, 1988: 84-86), associamos as quatro dimensões características da *Sequenza I* aos três níveis de tensão trabalhados na peça e elaboramos uma tabela na qual podemos visualizá-las (Tab. 3):

Dimensões	Nível máximo	Nível médio	Nível mínimo
Temporal	Velocidade máxima de articulação e duração máxima do som.	Distribuição neutra de valores longos e de articulações rápidas.	Silêncio e tendência ao silêncio.
Dinâmica	Dinâmicas <i>ff</i> e <i>f</i> e/ou grande contraste dinâmico.	Dinâmica com indicações <i>mf</i> , <i>p</i> e <i>pp</i> , e contraste dinâmico moderado.	Dinâmica com indicações <i>ppp</i> , <i>pppp</i> e <i>ppppp</i> , e ausência de contraste dinâmico.
De alturas	Registros extremos (agudo/grave), grandes saltos e intervalos tensos.	Intervalos com distância média de uma décima segunda justa.	Intervalos próximos, tessitura na região média da flauta.
Morfológica	Uso em grande escala de <i>frullatos</i> , harmônicos, trêmulos, cliques de chave e multifônicos.	Timbre convencional e uso eventual de <i>frullatos</i> .	Timbre convencional ou silêncio.

Tab. 3 – Dimensões *versus* níveis de tensão. Fonte: BERIO; DALMONTE, 1988: 84-86. Tabela elaborada pela autora do presente trabalho.

Verificamos a seguir um aprofundamento sob cada uma das quatro dimensões composicionais, bem como de que forma elas se apresentam na *Sequenza I*, além de observarmos, mais adiante, suas respectivas interações, de acordo com os níveis de tensão máximo, médio e mínimo.

2.1.1 Dimensão de alturas

Em virtude do uso pouco hermético do serialismo, comentado a seguir, verificamos na dimensão de alturas da *Sequenza I* a recorrência de saltos amplos e intervalos tensos, além das alturas apresentarem-se em uma tessitura extremamente ampla, percorrendo toda a extensão do instrumento e, muitas vezes, concentrando-se em seus registros extremos (agudo/grave). Deste modo, tais características, aliadas à ausência de materiais escalares e triádicos, largamente explorados no cotidiano de um flautista, constituem um desafio a ser enfrentado na assimilação da linguagem composicional de Berio.

Em um dos primeiros artigos destinados à análise da obra (MAGNANI, 1989), a pesquisadora italiana Francesca Magnani já demonstrou haver vestígios de uma prática dodecafônica não ortodoxa na *Sequenza I*. A autora destacou as doze alturas presentes no pentagrama inicial da peça, formando uma série dodecafônica em um esquema descendente por semitons, embora Berio repita determinadas alturas antes de completar a série (Fig. 3).

Fig. 3 – Série dodecafônica na forma original (pentagrama 1, 1958) ²¹.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
O:	A	G#	G	F#	F	E	C#	D#	D	C	A#	B

Tab. 4 – Série dodecafônica empregada na *Sequenza I*.

²¹ Em função da ausência de barras de compasso e com a finalidade de facilitar o entendimento, numeramos os pentagramas de 1 a 46 de acordo com a partitura editada pela Suvini Zerboni (1958), e de 1 a 38, segundo a edição pela Universal Edition (1992). Dessa forma, neste trabalho, os exemplos musicais referentes à *Sequenza I* serão identificados pelo número do pentagrama em que se encontram, seguidos pelo ano da edição em questão. Visto que a partitura original de 1958 omite a clave, mantivemos tal omissão, salientando, entretanto, que todos nossos exemplos referem-se à clave de sol.

No decorrer da obra, encontramos mais três reaparições da série dodecafônica em sua forma original, com repetições e permutações de algumas alturas (Fig. 4-6).²²

A segunda ocorrência da série original se dá no sétimo sistema da peça (Fig. 4), sendo submetida, no âmbito das alturas, apenas a uma permutação entre as alturas 4 e 5 (Fá# e Fá):

Fig. 4 – Segunda ocorrência da série dodecafônica na forma original (pentagramas 7-8, 1958).

Apesar da repetição de algumas alturas previamente expostas, a série original é reapresentada pela terceira vez sem grandes modificações (Fig. 5), salvo uma permutação entre as alturas 7 e 8 (Dó# e Ré#):

Fig. 5 – Terceira ocorrência da série dodecafônica na forma original (pentagramas 16-17, 1958).

²² A recorrência do total cromático no decorrer da peça foi identificada anteriormente por Philippe Albèra (1983: 93-94) e por Ivanka Stoianova (1985: 397-399), embora eles não tenham direcionado suas análises a uma prática serial, tal como fizeram David Osmond-Smith (1991: 31-32) e Irna Priore (In: HALFYARD, 2007: 191-208).

Já ao final da obra verificamos novamente a série original, alterada pela repetição de alturas previamente expostas e com as alturas 7 e 8 (Dó# e Ré#) novamente trocadas (Fig. 6). Verificamos que a entrada de cada ocorrência da série dodecafônica na forma original pode ser associada à forma da peça, designando exposições de uma mesma seção.

Fig. 6 – Quarta ocorrência da série dodecafônica na forma original (pentagramas 40-41, 1958).

Os supracitados procedimentos de adição e permutação de alturas, aliados à supressão das mesmas dentro de uma série dodecafônica, constituem uma prática recorrente na composição da *Sequenza I*, dificultando e por vezes até impossibilitando a identificação da origem das alturas expostas no decorrer da obra.

Uma contestação da utilização estrita do sistema dodecafônico pode ser fundamentada segundo a noção de *processo musical*, prática que, ao lado da noção de *reescritura* e de *gesto*, integra uma gama de aspectos amplamente explorados durante a carreira do compositor (BONAFÉ, 2011: 14):

[...] do trabalho com a música serial, o que permaneceria como aprendizado para Berio seria, por um lado, a necessidade de algum sistema de organização prévia do material pré-composicional e, por outro, a importância de pensar a composição em termos de processo, colocando esse sistema em xeque a todo momento, ou seja, tendo que readequá-lo diante das necessidades locais da obra (BONAFÉ, 2011: 97).

Outra possibilidade de associação à utilização não ortodoxa do sistema dodecafônico por Berio refere-se à aplicação de procedimentos da música eletroacústica em composições para instrumentos acústicos, sendo eles o *filtering* (subtração de alturas) e o *flanging* (adição de alturas) (HERMANN²³ apud PRIORE. In: HALFYARD, 2007: 201-2). Hermann refere-se, ainda, a processos de morfossintaxe, tais como prefixo, infixo e sufixo.

Embora as três possibilidades supraexpostas demonstrem-se diversas, veremos, mais adiante, que ideias são, na verdade, complementares.

A partir da série dodecafônica original, elaboramos uma matriz serial, na busca pela identificação de outras formas da série (Tab. 5).

	I ₉	I ₈	I ₇	I ₆	I ₅	I ₄	I ₁	I ₃	I ₂	I ₀	I ₁₀	I ₁₁	
O ₉	A	G#	G	F#	F	E	C#	D#	D	C	A#	B	R ₉
O ₁₀	A#	A	G#	G	F#	F	D	E	D#	C#	B	C	R ₁₀
O ₁₁	B	A#	A	G#	G	F#	D#	F	E	D	C	C#	R ₁₁
O ₀	C	B	A#	A	G#	G	E	F#	F	D#	C#	D	R ₀
O ₁	C#	C	B	A#	A	G#	F	G	F#	E	D	D#	R ₁
O ₂	D	C#	C	B	A#	A	F#	G#	G	F	D#	E	R ₂
O ₅	F	E	D#	D	C#	C	A	B	A#	G#	F#	G	R ₅
O ₃	D#	D	C#	C	B	A#	G	A	G#	F#	E	F	R ₃
O ₄	E	D#	D	C#	C	B	G#	A#	A	G	F	F#	R ₄
O ₆	F#	F	E	D#	D	C#	A#	C	B	A	G	G#	R ₆
O ₈	G#	G	F#	F	E	D#	C	D	C#	B	A	A#	R ₈
O ₇	G	F#	F	E	D#	D	B	C#	C	A#	G#	A	R ₇
	RI ₉	RI ₈	RI ₇	RI ₆	RI ₅	RI ₄	RI ₁	RI ₃	RI ₂	RI ₀	RI ₁₀	RI ₁₁	

Tab. 5 – Matriz serial elaborada a partir da série dodecafônica original utilizada na *Sequenza I*.

No artigo *Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio's Sequenza I for Solo Flute* (2007), Irna Priore relaciona algumas ocorrências

²³ HERMANN, Richard. *Why is Berio's Music So Hard to Understand for an Anglophone North American Music Theorist?*. Trabalho apresentado no Eastman Festival in Honor of Luciano Berio, Rochester, 2003.

de segmentos das formas da série dodecafônica, com alturas adicionadas, subtraídas e permutadas. Baseados em uma tabela apresentada por Priore, transcrevemos na figura abaixo (Fig. 7) algumas destas ocorrências:

O₂: 1 2 4 8 9 mf 3 5 6

I₁: 1 2 3 11 4 5 7 6

R₃: 12 11 10 8 7 4 6 5 1 3

Fig. 7 – Algumas ocorrências da série dodecafônica nas formas original, invertida e retrógrada (pentagramas 4-5, 6 e 10-11, 1958). Fonte: PRIORE. In: HALFYARD, 2007: 198.

Priore sugere uma divisão da série dodecafônica original em quatro tricordes *discretos* (PRIORE. In: HALFYARD, 2007: 200), que resultam, curiosamente, em quatro ocorrências do conjunto 3-1 (012) (Fig. 8). Segundo a autora, a presença desse conjunto relaciona ainda a *Sequenza I* a outras duas obras representativas do repertório para flauta solo do século XX: *Syrinx* (1913), de Claude Debussy (Fig. 9) e *Density 21.5* (1936), de Edgard Varèse (Fig. 10).

70 M.M.

O: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

(012) (012) (012) (012)

Fig. 8 – Divisão da série dodecafônica original em quatro tricordes (pentagrama 1, 1958).

Em *Syrinx*, o conjunto 3-1, que aparece logo ao início da peça, é um dos elementos responsáveis pela coesão da mesma, uma vez que é repetido e variado durante toda a obra (Fig. 9).

Fig. 9 – *Syrinx*, de Claude Debussy (comp. 1-2).

Em *Density 21.5*, o conjunto 3-1 é repetido, variado, expandido e combinado a um trítone ao longo da composição (Fig.10).

Fig. 10 – *Density 21.5*, de Edgard Varèse (comp. 1-2).

Na *Sequenza I*, o conjunto 3-1 é amplamente variado e, apesar da sua manipulação intervalar descaracterizá-lo em alguns momentos como uma sucessão de três semitons, “sua consistência e audibilidade é garantida pelos contornos dos gestos musicais” (PRIORE. In: HALFYARD, 2007: 200, tradução nossa).^{xx} Assim, Priore considerou o conjunto 3-1 e suas variações como motivos cromáticos recorrentes na *Sequenza I*. A tabela abaixo (Tab. 6), elaborada pela autora, lista vinte e uma aparições do motivo cromático principal, cuja primeira aparição é dada no primeiro tricorde da peça e que denominaremos *motivo gerador*.

Row form	Contour of [012] motif	Page and staff location
P ₉	<-1+11>	1.1
R ₂	<-1-14>	1.2
P ₂	<-1+10>	1.4
I ₂	<+1-11>	1.6
P ₉	<-13+11>	1.7
R ₃	<-1+2>	2.3-4
P ₉	<+11+11>	2.9
I ₂	<+1+13>	2.10
P ₂	<-1+10>	3.1
R ₇	<+11+14>	3.4
P ₅	<-1+11>	3.5
I ₇	<-11-11>	3.8
P ₉	<-1-1>	4.1
I ₃	<-11+1>	4.3
P ₉	<-1+11>	4.4
P ₂	<+11-1>	4.5
P ₄	<+11+11>	4.9
P ₉	<+11-11>	5.4
I ₂	<+1+13>	5.5
P ₂	<-1+35>	5.6-7
I ₂	<-11+1>	5.9

Tab. 6 – Ocorrências de variações do *motivo gerador* (ed. 1958. PRIORE. In: HALFYARD, 2007: 201).

Abaixo (Fig. 11) traduzimos na partitura a tabela referida, identificando as formas da série com o auxílio da matriz serial e verificando o contorno melódico das variações do motivo gerador. O número abaixo de cada excerto representa o sistema no qual ele se encontra na partitura e a ordem das figuras corresponde à ordem da tabela.

70 M.M.

1 *sfz*

2

4 *sfz*

6 *ff* *ff*

7 *f*

10-11 *f* *pp*

16 *ff* *p* *f* 17

18

21 *f* *pp < sfz*

22 *p* *pp*

25 *sf* *mf* *p* *pp*

27-28

30 *sf* *mf*

31 *pp* *ff*

32 *mf*

36 *p* *mf* *pp*

40 *(dolce)* *ppp* *(ppp sempre)*

41

42-43 *mf* *ppp* *f*

Fig. 11 – Ocorrências de variações do *motivo gerador* (ed. 1958. Baseado em PRIORE. In: HALFYARD, 2007: 201).

O motivo gerador nem sempre se apresenta de maneira linear e algumas vezes aparece intercalado por outras alturas (assinaladas com a cor cinza, na Fig. 11). Verificamos uma ambiguidade na quarta ocorrência, uma vez que se o motivo gerador for derivado da Inversão 2 da série dodecafônica, como sugere a tabela, seu contorno melódico corresponderia a $<+13+1>$. Todavia, num momento anterior de seu artigo, ao expor algumas ocorrências da série dodecafônica, Priore comprova a aparição da Inversão 1 no sistema 6 (PRIORE. In: HALFYARD, 2007: 198). Logo, outra interpretação plausível seria a inversão I1 com o contorno melódico $<-11+13>$. A décima quarta ocorrência do motivo gerador encontra-se com seu contorno melódico invertido, sendo o correto $<+1-11>$. Já a ocorrência de número 19, com o contorno melódico mencionado, aplica-se à primeira inversão da série, e não à segunda. Finalmente, não foi possível localizar a última ocorrência do motivo gerador mencionado por Priore, uma vez que no sistema em questão não encontramos as alturas da Inversão 2 e nem uma configuração intervalar que permitiria uma localização em outra forma da série.

Verificamos que as indicações de dinâmica do motivo gerador, bem como a direção do contorno melódico, apresentam-se de maneira diversa (não há uma regra que padroniza a direção entre os dois intervalos do motivo gerador). A articulação é predominantemente separada e os motivos geradores não são necessariamente antecidos ou precedidos por silêncios. Assim, constatamos que a configuração intervalar é o único fator que fornece consistência e afinidade entre os motivos geradores levantados por Priore. A maioria deles trata-se do próprio conjunto 3-1, salvo três ocorrências, nos pentagramas 4, 18 e 42-43 (ed. 1958), que remetem a um conjunto 3-2 (013). Embora o conjunto 3-2 admita intervalos de classe 3 (3m e 6M), suas ocorrências trazem sempre intervalos de classes 1 (2m e 7M) e 2 (2M e 7m), característicos do conjunto 3-1. A tabela abaixo (Tab. 7) fornece um resumo de todas as características observadas por nós.²⁴

²⁴ Para compreensão das três tabelas apresentadas a seguir, verificar as seguintes informações: a coluna da extrema esquerda enumera os motivos geradores obtidos. *Sist.* representa o número do sistema na pauta em que o motivo se encontra. *Cp.* é uma abreviação de *composto*. *SEG.* está relacionado à segmentação do contorno melódico. A segunda coluna do campo *dinâmica* destina-se aos motivos geradores em que há mudança de dinâmica, estando ambas as dinâmicas indicadas. As células assinaladas com um x correspondem a pausas imediatamente anteriores ou posteriores ao

	SIST.	DIREÇÃO	INTERVALOS	CONJUNTO	SEG.	DINÂMICA	SILÊNCIO antes/depois	ART.
1	1	↘ ↗	2m 7M	(012)	102	<i>sffz</i>	x	▼
2	2	↘ ↗	2m 7m	(012)	210	<i>ff</i>		- . ▼
3	4	↘ ↗	2m 7m	(013)	102	<i>sffz</i>	x x	▼
4	6	↘ ↗	2m cp 2m	(012)	012	<i>ff</i>	x	>
4'	6	↘ ↗	7M 2m cp	(012)	102	<i>ff</i>		>
5	7	↘ ↗	2m cp 7M	(012)	201	<i>f</i>	x	▼
6	10-11	↘ ↗	2m 2M	(012)	102	<i>f</i> <i>pp</i>		▼ ~
7	16	↘ ↗	7M 7M	(012)	012	<i>ff</i>		> >
8	17	↘ ↗	2m 2m cp	(012)	012	<i>ff</i>		▼
9	18	↘ ↗	2m 7m cp	(013)	102	<i>ff</i>		
10	21	↘ ↗	7M 2M cp	(012)	012	<i>f</i> <i>pp</i>	x	> ▼
11	22	↘ ↗	2m 7M	(012)	102	<i>p</i> <i>pp</i>		-
12	25	↘ ↗	7M 7M	(012)	210	<i>sf</i> <i>pp</i>	x	> -
13	27-28	↘ ↗	2m 2m	(012)	210	<i>mf</i>		▼
14	30	↘ ↗	2m 7M	(012)	120	<i>mf</i>		▼
15	31	↘ ↗	2m 7M	(012)	102	<i>pp</i> <i>ff</i>		>
16	32	↘ ↗	7M 2m	(012)	012	<i>mf</i>		~
17	36	↘ ↗	7M 7M	(012)	012	<i>p</i> <i>pp</i>		~ >
18	40	↘ ↗	7M 2m cp	(012)	120	<i>ppp</i>		--
19	41	↘ ↗	2m 2m cp	(012)	012	<i>ppp</i>		...
20	42-43	↘ ↗	2m 7M cp	(013)	102	<i>ppp</i> <i>f</i>		-

Tab. 7 – Características de variações do *motivo gerador* (ed. 1958. Baseado em PRIORE. In: HALFYARD, 2007: 201).

Outra abordagem aos motivos geradores da peça é dada por Magnani que, ao invés de uma afinidade determinada por conjuntos, caracteriza-o como três notas destacadas e de forte intensidade, sempre isoladas por um silêncio localizado imediatamente anterior e/ou posterior e reportando aos intervalos característicos da série (MAGNANI, 1989: 77). A figura abaixo (Fig. 12) apresenta os onze exemplos dados pela autora. É interessante salientar que as pausas (que na notação proporcional correspondem aos espaços em branco na pauta) foram intencionalmente mantidas no exemplo, sendo respectivas aos silêncios observados por Magnani como característica inerente aos seus motivos geradores. A autora ainda apresenta um motivo gerador com apenas duas alturas, justificando que fatores como o modo de ataque, intensidade, isolamento por silêncio e intervalo o enquadra junto aos demais.

motivo gerador. *Art.* refere-se à articulação das notas em questão, sendo ~ correspondente a *legato*. Finalmente, as células em cinza destacam as exceções constatadas.

Fig. 12 – Ocorrências de variações do *motivo gerador* (ed. 1958. MAGNANI, 1989: 77).

Além das características previamente mencionadas pela autora, observamos também uma recorrência da direção do contorno melódico, configurando-se como um movimento descendente seguido por um movimento ascendente. A partir da aplicação da segmentação do contorno melódico (SEGC), em que o número zero é associado à altura mais grave do segmento e os demais algarismos, em ordem crescente, são relacionados às demais alturas em sentido ascendente, pudemos verificar que a altura mais grave dos motivos geradores apresentados por Magnani encontra-se sempre no interior do tricorde. Outra observação interessante se dá no fato do primeiro intervalo ser inicialmente de segunda (maior ou menor) e que ele se expande no decorrer da obra a segundas compostas (que extrapolam o âmbito da oitava) e a sétimas (o complemento intervalar de segundas). Condensamos todas as informações relatadas na tabela abaixo (Tab. 8).

	SIST.	DIREÇÃO	INTERVALOS	CONJUNTO	SEG.	DINÂMICA	SILÊNCIO antes/depois	ART.	
1	1			2m 7M	(012)	102	<i>sffz</i>	x	▼
2	1			2m 7m	(013)	102	<i>ff</i>	x	▼
3	4-5			2m 7m	(013)	102	<i>sffz</i>	x x	▼
4	5			2m cp 5J cp	(012)	102	<i>ff</i>	x	▼
5	7			2m cp 7M	(012)	201	<i>f</i>	x	▼
6	17			2M 2m cp	(012)	102	<i>ff</i>	x	▼
7	19			2m cp 5J cp	(016)	102	<i>ff</i> <i>pp</i>	x	▼
8	29-30			2m cp trit.	(016)	201	<i>sf</i>	x	▼
9	30			7m 2m	(013)	201	<i>sf</i> <i>mf</i>	x	▼
10	31			7M 7m	(012)	201	<i>ff</i>	x	▼
11	40			2m cp	(01)	01	<i>ff</i>	x	▼

Tab. 8 – Características de variações do *motivo gerador* (ed. 1958. Baseado em MAGNANI, 1989: 77).

Uma vez analisados os motivos geradores de Priore e de Magnani, reunimos as informações obtidas e, aliado à nossa percepção, identificamos trinta e sete variações do motivo gerador no decorrer da *Sequenza I*. Dentre os atributos inerentes à nossa segmentação consideramos, em ordem de importância: direção dos intervalos, conjunto, dinâmica, articulação, isolamento por silêncio e contorno melódico (Fig. 13).

Fig. 13 – Ocorrências de variações do *motivo gerador* (ed. 1958).

Nem sempre todos os atributos que elencamos constam em uma mesma variação do motivo gerador; contudo, nos poucos motivos mais diversos, pelo menos duas das características mais fortes se fazem presentes. Dentre as trinta e sete variações do motivo gerador, verificamos seis conjuntos contíguos: 3-1 (012), 3-2 (013), 3-3 (014), 3-4 (015), 3-5 (016) e 3-6 (024), sendo que a maior parte é formada pelos conjuntos 3-1 (dezoito variações do motivo gerador) e 3-2 (dez variações do motivo gerador), os mesmos demonstrados por Priore. Em divergência com os motivos apresentados pela autora, todos os nossos motivos apresentam-se de maneira linear (sem notas *estranhas* interpolando o tricorde), salvo por uma *appoggiatura* no interior da décima variação do motivo gerador. A direção do intervalo apresentou-se de forma quase determinante, sendo verificado um intervalo descendente seguido por outro ascendente na grande maioria dos nossos conjuntos. Assim como nas variações do motivo gerador de Magnani, a segmentação do contorno melódico ressaltou a presença da altura mais grave no interior do segmento. A articulação é majoritariamente destacada (salvo quando não há indicação, como por exemplo, no sexto motivo, ou por um *legato* no décimo oitavo motivo). A tabela abaixo (Tab. 9) sintetiza todas as informações obtidas.

SIST.	DIREÇÃO	INTERVALOS	CONJUNTO	SEG.	DINÂMICA	SILÊNCIO antes/depois	ART.
1 1	↘ ↗	2m 7M	(012)	102	<i>sffz</i>	x	▼
2 1	↘ ↗	7M 7m	(012)	201	<i>mf</i>	x	▼▼.
3 2	↘ ↗	7M 2M	(012)	210	<i>ff</i>	x x	.. ▼
4 2	↘ ↗	6M 6m	(014)	201	<i>ff</i>	x	▼
5 2	↘ ↗	2m cp 2M cp	(012)	102	<i>ff</i>		▼
6 4	↘ ↗	2m cp 2M cp	(012)	120	<i>p</i>		▼
7 4	↘ ↗	2m 7m	(013)	102	<i>sffz</i>	x x	▼
8 5	↘ ↗	2M 2m	(012)	201	<i>f</i> <i>mf</i>		-
9 5	↘ ↗	3m 2M cp	(013)	102	<i>f</i> <i>mf</i>		-
10 6	↘ ↗	7M 7m	(012)	102	<i>f</i>		-
11 6	↘ ↗	3M 3m	(014)	021	<i>ff</i>	x	▼
12 7	↘ ↗	7M 3m	(013)	012	<i>ff</i>		▼
13 7	↘ ↗	2M cp 2m	(012)	201	<i>ff</i>	x	▼
14 7	↘ ↗	2m cp 7M	(012)	201	<i>f</i>	x	▼
15 10	↘ ↗	2M cp 2m	(012)	201	<i>f p</i> <i>f</i>	x	▼
16 13	↘ ↗	7m 2M	(024)	201	<i>ff</i>	x	▼▼>
17 13	↘ ↗	6m 6M	(014)	201	<i>pp</i>	x x	.
18 16	↘ ↗	2M cp 2m	(012)	201	<i>p</i>	x	~
19 17	↘ ↗	2M 2m cp	(012)	102	<i>ff</i>	x	▼
20 17	↘ ↗	2m 2m cp	(012)	102	<i>ff</i>	x	▼
21 18	↘ ↗	2m 7m	(013)	102	<i>ff</i>		
22 18	↘ ↗	2m 7m	(013)	102	<i>f</i>	x	▼
23 19	↘ ↗	2m cp 5J cp	(016)	102	<i>ff</i>	x	▼
24 19	↘ ↗	3M 7M	(015)	102	<i>p f</i> <i>mf</i>	x x	▼
25 27	↘ ↗	6m 7M	(014)	102	<i>p</i> <i>mf</i>		▼
26 27-28	↘ ↗	2m 2M	(012)	102	<i>mf</i>		▼
27 28	↘ ↗	2M cp 2m cp	(012)	201	<i>ff</i>		▼>
28 29	↘ ↗	2M 3M	(024)	120	<i>ff</i>		▼
29 29	↘ ↗	7M 6M	(013)	201	<i>ff</i>		▼
30 29	↘ ↗	2m cp trit.	(016)	201	<i>sf</i>	x	▼
31 30	↘ ↗	7m 2m	(013)	201	<i>sf</i> <i>mf</i>	x	▼
32 31	↘ ↗	7m 2m	(013)	201	<i>ff</i>		>
33 31	↘ ↗	7M 7m	(012)	201	<i>ff</i>	x	▼
34 32	↘ ↗	3m 2m	(013)	201	<i>ff</i>		▼
35 39	↘ ↗	2M cp 3m	(013)	201	<i>ff</i> <i>sf</i>	x	>▼
36 41	↘ ↗	2m 2M	(012)	102	<i>ppp</i>		-
37 43	↘ ↗	7m 7M	(012)	120	<i>pp</i>		-

Tab. 9 – Características de variações do *motivo gerador* (ed. 1958).

Além do recorrente *motivo gerador*, identificamos outro *motivo* com características próprias e que permeia a obra inteira. Ele é constituído por uma nota de longa duração sucedida por outra nota abrupta e *non legato* seguida por silêncio. Chamá-lo-emos então de *motivo surpresa*, reportando ao espanto provocado pela quebra brusca de uma nota estável. Identificamos treze variações do *motivo*

surpresa (Fig. 14). Além das características mencionadas, verificamos que a maior parte deles é constituída por intervalos de classe 1 (segundas menores e sétimas maiores). O *motivo surpresa* é, via de regra, sucedido por silêncio, salvo em sua quarta variação, onde a sensação de ruptura é fornecida pelo contraste entre a última nota do motivo, em um registro agudo e em *ff*, seguida por uma nota no registro grave da flauta e em *ppp*. É interessante notar que o *motivo surpresa* é o responsável pelo fechamento da obra. Um salto de sétima maior (intervalo intensamente explorado no decorrer da *Sequenza I*) em dinâmicas sutis finaliza abruptamente a peça, exigindo uma escuta atenta por parte do ouvinte e, ao mesmo tempo, provocando uma sensação de surpresa e instabilidade.

The figure displays musical notation for the 'Sequenza I' by John Cage, specifically focusing on the 'surpresa' motif. The notation is organized into systems, each representing a different occurrence of the motif. The measures are numbered as follows: 1, 4, 6, 8, 9, 14, 14-15, 16, 20-21, 24-25, 28, 45-46, and 46. The dynamics are indicated by various markings: *mf*, *p*, *ff*, *pp*, *ppp*, *sfz*, and *sf*. The notation includes notes, rests, and dynamic markings, illustrating the contrast between the 'surpresa' motif and the surrounding music.

Fig. 14 – Ocorrências de variações do *motivo surpresa* (ed. 1958).

Até o presente momento estivemos nos reportando a materiais composicionais recorrentes que admitem transposições e variações, tais como os segmentos da série dodecafônica e os motivos *gerador* e *surpresa*. Em meio a tais materiais, interagindo com eles ou não, verificamos um outro artifício composicional de Berio, sugerido por Magnani (MAGNANI, 1989: 78-80) e sistematizado por nós: a repetição literal de grandes seções formadas pelas mesmas alturas. Tais repetições trazem, embora em pequena escala, procedimentos como subtração, permutação e repetição de alturas. Para facilitar a compreensão e promover uma visualização global, o exemplo a seguir (Fig. 15) traz a peça inteira destacada, sendo os grupos de alturas repetidas ilustrados por figuras geométricas similares. Circulamos as quatro aparições da série dodecafônica em sua forma original, sucedida algumas vezes por um prolongamento, igualmente identificado por um círculo. Um primeiro grupo de classes de alturas encontra-se envolvido por um retângulo na página 1. Sua repetição literal se dá desde o último sistema da página dois até o segundo sistema da página 3 e, pela segunda vez, no retângulo que envolve quatro sistemas da página 5. Outro grupo de classes de alturas que é repetido literalmente aparece inicialmente entre as páginas 3 e 4 (destacados por um retângulo com ângulos arredondados) e, novamente, no interior da página 4. Finalmente, remetendo de volta ao primeiro grupo de classes de alturas, identificamos em seu interior um subgrupo, destacado em nossa figura por um retângulo pontilhado, cuja presença, além de estar obviamente no interior dos outros dois grupos envolvidos pelo retângulo, também se dá isoladamente no interior da página 3 e ao final das duas ocorrências do segundo grupo.

a SEVERI

SEQUENZA

PER FLAUTO SOLO

LUCIANO BERIO
(1958)

Proprietà per tutti i paesi delle EDIZIONI SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano.
© Copyright 1958 by EDIZIONI SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano.
Tutti i diritti riservati a termini di legge.
All rights reserved. International copyright secured.

S. 5531 Z.

S. 5531 Z.

(ff) *molto* *f*
ff *p* *f* *mf* *pp* *mf* *f* *p* *mf*
ppp *pp* *p* *pp* *p*
f *pp* *sfz* *pp* *pppp*
p *pp* *mf* *mf*
pp *mf* *pp* *f*
sfz *ppp* *sfz*
sf *mf* *p* *pp*
mf *p* *pp* *mf* *p* *ppp*
sfz *pppp* *pp* *f* *p* *mf*

S. 5531 Z.

ff *f* *f* *p* *mf*
ff *ppp* *sempre* *sf* *sf* *(ppp)* *sf*
p *ppp* *sempre* *(ppp)* *sf* *sf* *sf* *mf*
f *ff* *pp* *ff* *sf* *ff* *ff*
ff *mf* *ff* *ff* *sfz* *f*
mf *ff* *f* *ffz* *mf* *ff* *ffz*
pp *mf* *cresc. con le chiavi* *dim. molto col fiato* *sparire*
sf (il possibile) *dim.* *ppppp*
p *mf* *pp* *mf* *pp*

S. 5531 Z.

The image displays a musical score for Luciano Berio's *Sequenza I*, consisting of ten staves. The notation includes various dynamic markings such as *ppp*, *p*, *pp*, *mf*, *ff*, *sf*, and *pppp*. Performance instructions like *(dolce)*, *(PPP sempre)*, *(PPP)*, *più p ancora*, and *sfz - pp* are present. The score is divided into sections marked with rehearsal numbers: 60 M.M. and 72 M.M. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents. The key signature is one sharp (F#).

Fig. 15 – Repetições literais de classes de alturas durante toda a *Sequenza I* (ed. 1958).

Proporcionando em certa medida coesão na estrutura da obra, a repetição é vista por Albèra como um procedimento composicional explorado por Berio na série de *Sequenze*, embora fosse uma prática descartada da composição durante os anos cinquenta (ALBÈRA, 1983: 92). Ao comentar sobre a reexposição literal da série dodecafônica original na *Sequenza I*, o autor argumenta que mudanças como registro, ritmo, dinâmicas, modos de ataque, timbre, além de fermatas e pausas são utilizadas por Berio “de tal maneira que o ouvinte não tem nenhuma impressão de

‘reprise’ ou de ‘refrão’” (ALBÈRA, 1983: 93, tradução nossa). ^{xxi} A mesma visão também se aplica às exposições da série dodecafônica em outras possibilidades e às repetições literais de classes de alturas. Já para Magnani, a repetição carrega uma série de significações:

[...] Na *Sequenza*, a repetição soma a si mesma uma complexa série de sentidos que se alternam, ou melhor, que coexistem em uma síntese instável: repetição como prazer lúdico criador na experimentação do retorno (mais ou menos oculto) do mesmo; repetição como parte integrante de um projeto de comunicação; como a capacidade analítica construtiva que gera a obra, mas que a impede ao mesmo tempo de crescer em si, negando uma possibilidade de desenvolvimento orgânico (MAGNANI, 1989: 81, tradução nossa). ^{xxii}

Assim, nos deparamos com uma diversidade de procedimentos composicionais implicando em uma ambiguidade na forma da peça. O que possui maior força: a repetição de alturas, embora descaracterizadas e camufladas em uma audição mais despretensiosa ou a recorrência de motivos, cujo gesto sobressai prontamente aos ouvidos? Haveria ainda um equilíbrio decorrente da interação entre ambos?

Berio vai ainda além ao manusear ambos os procedimentos, misturando-os entre si, ou ainda, jogando um procedimento com ele mesmo, como é o caso da repetição dentro da repetição. O exemplo abaixo (Fig. 16) é representativo dessa dicotomia. Um motivo de oito alturas aparece três vezes no decorrer da composição. Enquanto a primeira aparição marca o início da obra e a introdução da série dodecafônica original, sua segunda ocorrência traz a série dodecafônica original transposta (vide Fig. 7), embora suas alturas, mesmo transpostas, não coincidam com as alturas da primeira ocorrência. Mais intrigante ainda é o fato da terceira aparição do motivo em questão se dar ao final da terceira ocorrência da série dodecafônica original (vide Fig. 5), e não marcando a introdução de uma nova transposição da série, como seria de se esperar. Indo mais além, verificamos que a segunda ocorrência do motivo está inserida dentro do primeiro grupo de alturas repetidas, acima mencionado. Entretanto, ainda que suas alturas sejam reexpostas nas outras duas aparições do primeiro grupo, seu reconhecimento enquanto motivo

promove uma estrutura intervalar na obra, ela também impõe certos limites de escolha no ato da composição. Nesse sentido, a noção de *processo* é bem plausível, tendo-se em vista inclusive o contexto histórico em que Berio estava inserido: ele precisava legitimar suas escolhas perante o conflito entre indeterminação, defendida por John Cage, e serialismo estrito, defendido por Pierre Boulez. A argumentação que justifica a utilização de um serialismo pouco ortodoxo por Berio – por influência de procedimentos da música eletroacústica – é igualmente aceitável, uma vez que a *Sequenza I* foi composta durante a permanência de Berio no *Studio di Fonologia Musicale* (1955-61). A ligação com processos de morfossintaxe não é mera conjectura, haja vista a escrita vocal excepcional de Berio e sua exploração de fonemas em obras como *Thema (Omaggio a Joyce)*, composta no mesmo ano que a *Sequenza I* e em *Visage*, escrita três anos depois.

A segmentação da série dodecafônica em conjuntos permitiu uma associação entre três grandes peças para flauta solo do século XX: *Syrinx*, *Density 21.5* e *Sequenza I*. Além disso, a análise dos motivos apresentados por Priore e Magnani forneceram subsídios para a identificação de afinidades entre trinta e sete motivos que permeiam a peça inteira. Nesse sentido, o motivo *surpresa* mostrou-se como um outro elemento unificador explorado no decorrer da composição. A identificação da repetição literal de grandes seções de classes de alturas trouxe à superfície uma estratégia composicional empregada por Berio, capaz de promover uma estrutura interna à obra, ao mesmo tempo em que não torna a peça banal, dada sua discrição promovida por mudanças de tessitura, ritmo, dinâmicas, articulações, timbre e pela presença de fermatas e pausas. Nesse contexto, uma forma não pode ser determinada, como ocorre em obras tonais.

2.1.2 Dimensão dinâmica

As dinâmicas da *Sequenza I* se estendem por um âmbito extremamente amplo, de *ppppp* a *ff*, havendo diversas indicações de nuances precisas de *crescendi* e *decrescendi*, em espaços temporais bastante restritos, muitas vezes passando de dinâmicas intensas a sutis, sem preparação. A Figura 17 é representativa de tal fenômeno, uma vez que apresenta uma ampla diversidade de dinâmicas em um espaço temporal relativamente curto (apenas um pentagrama da obra). No decorrer da obra, elas são contrastadas, promovendo jogos de ecos, além de serem frequentemente utilizadas para caracterizar motivos melódicos recorrentes. Assim, o intérprete deve possuir grande acuidade para transitar entre as diversas nuances de dinâmicas com precisão e velocidade, buscando exacerbar as situações de contraste.

Fig. 17 – Grande diversidade de indicações de dinâmica (pentagrama 13, 1958).

Embora a aplicação das dinâmicas na peça aparente estar relacionada a procedimentos seriais, utilizados em grande escala nos anos cinquenta, a supracitada interação entre as dimensões composicionais justifica a diversa gama de intensidades, que, segundo Albèra, “têm aqui [na *Sequenza I*] uma função específica, relacionada à escrita dos outros parâmetros. A mobilidade permanente dentro de cada parâmetro, bem como as relações entre eles, permite uma descontinuidade de superfície característica de todas as *Sequenze* [...]” (ALBÈRA, 1983: 95, tradução nossa).^{xxiii}

2.1.3 Dimensão morfológica

A dimensão morfológica, terminologia empregada por Berio ao se reportar à aspectos timbrísticos e de articulação (BERIO. In: BERIO; DALMONTE, 1988: 85), manifesta-se na *Sequenza I* como uma grande exploração de técnicas estendidas para flauta, tais como *frullato*, harmônicos, trêmulos com intervalos diversos, cliques de chave com e sem ar e multifônicos.

2.1.3.1 *Frullato*

Um dos efeitos mais amplamente empregado na música do século XX para flauta, o *frullato* consiste em vibrar a língua e/ou a úvula pronunciando a consoante “r” durante a passagem da coluna de ar ²⁵ (DICK, 1989: 136). Na *Sequenza I*, sua utilização vai se tornando mais frequente na medida em que a peça avança, perturbando a sonoridade tradicional e sugerindo, em aparições na região grave do instrumento e em graus conjuntos, a reprodução de um *cluster* horizontal (Fig. 18) (MAGNANI, 1989: 80).

Fig. 18 – *Frullato* sugerindo um *cluster* horizontal (pentagrama 34, 1958).

²⁵ O *frullato* pode ser combinado a outros recursos técnicos, como multifônicos, *whistle tones* e *jet whistles*, mas Berio não inclui tais combinações na *Sequenza I*.

2.1.3.2 Harmônicos

De utilização igualmente corriqueira ao *frullato*, os harmônicos são usualmente empregados para a emissão de qualquer nota acima do registro mais grave do instrumento. Sendo a flauta um tubo aberto nas duas extremidades, obtemos a série harmônica através de mudanças na coluna de ar. Na técnica tradicional de flauta, aplicamos um dedilhado um pouco diferenciado nas oitavas superiores, adotando alguns ventres de vibração em pontos apropriados do tubo (abrindo chaves de ventilação em locais estratégicos) para corrigir intervalos pouco precisos e timbres diferenciados que a emissão comum dos harmônicos produz. Já enquanto técnica estendida, essas correções não são feitas, uma vez que alterações de afinação e timbres diferenciados são desejáveis. O uso de harmônicos na *Sequenza I* é restrito (se limitando apenas a três ocorrências) e sua aparição está sempre relacionada à dinâmica *pppp*, exigindo, novamente, grande controle do intérprete na sua execução (Fig. 19).

Fig. 19 – Harmônico (pentagrama 27, 1958).

Em uma gravação realizada em 1990, Robert Dick substituiu a utilização de alguns harmônicos por *whistle tones*, outra técnica estendida que consiste na emissão de uma coluna de ar lenta e focada, “de maneira tal que o ar na flauta não vibra completamente e reforça um dos harmônicos parciais em detrimento do resto do espectro sonoro” (DALDEGAN, 2009: 23).

2.1.3.3 Trêmulos com intervalos diversos

A técnica dos harmônicos é imprescindível para a execução de trêmulos com intervalos diversos, uma vez que muitos trêmulos não diatônicos são impraticáveis com os dedilhados reais. Também denominado como polifonia implícita do século XX, há uma controvérsia entre a inclusão desse efeito timbrístico enquanto técnica estendida. Pesquisadores como Dick (1989), Woltzenlogel (1995) e Daldegan (2009) não o relacionam em suas listagens de técnica estendida para flauta. Já o flautista John McMurtery o inclui dentre as técnicas polifônicas, ao lado de tocar e cantar simultaneamente e multifônicos (MCMURTERY, s/d). Dada a dificuldade de execução da polifonia implícita na *Sequenza I* (Fig. 20), concordamos com McMurtery e consideramos a polifonia implícita como um tipo de técnica estendida.

Tendo em seu processo composicional planejado remeter a *Sequenza I* (bem como as demais peças da série de *Sequenze*) a uma escuta polifônica, Berio valeu-se da técnica de trêmulos com intervalos diversos como uma das ferramentas para atingir seu objetivo, trabalhando com a alternância de planos sonoros em um instrumento monofônico. Esse procedimento foi inspirado nas melodias de polifonia implícita de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Ao compararmos o uso da polifonia implícita em obras para flauta por Bach e por Berio (Fig. 20), verificamos que, no primeiro caso, a polifonia era sustentada pela familiaridade com a sonoridade da textura polifônica tonal barroca, portanto mais prontamente discernível ao ouvinte. No segundo caso, a pouca previsibilidade inerente à atonalidade requer que o intérprete explicita claramente o planejamento da passagem.

Fig. 20 – Alternância de planos sonoros em instrumentos monofônicos: *Partita: Corrente*, de J. S. Bach (comp. 2-4) e *Sequenza I*, de Berio (pentagrama 29, 1958), utilizando trêmulos com intervallos diversos.

Todos os três trêmulos utilizados na *Sequenza I* são executáveis através das pequenas chaves de trinado da mão direita. Segundo Mark McGregor (2012: 25), a escolha certa destes trêmulos – que mantêm a mão esquerda livre para dedilhar as notas que os intercalam – é resultado da colaboração Gazzelloni-Berio durante o processo composicional da *Sequenza I*, uma vez que seria improvável que um compositor não-flautista tivesse um conhecimento tão específico sobre o instrumento.

2.1.3.4 Cliques de chave

Os cliques de chave são produzidos pela percussão de uma ou mais chaves ao fechar os orifícios da flauta. Eles podem estar associados com o ar soprado, como foi empregado pioneiramente em *Density 21,5* (DICK, 1989: 136), ou sem o ar, produzindo somente o ruído das chaves. Na *Sequenza I* sua ocorrência se dá nas duas formas, sendo os cliques de chave com ar (Fig. 21) os primeiros indícios de uma polifonia explícita na obra, antecedendo um outro recurso polifônico para instrumentos melódicos: os multifônicos.

Mais uma vez de acordo com McGregor (2012: 27), verifica-se nos cliques de chave em combinação com trinados (Fig. 21) um outro indicativo da colaboração de Gazzelloni com a escrita flautística de Berio, uma vez que uma mesma ação física é utilizada tanto para realizar os cliques de chave, quanto para executar o trinado, sendo que tal movimento é efetuado com o dedo indicador da mão direita – um dos dedos mais fortes – o que facilita, conseqüentemente, a emissão dos cliques de chave com trinado em uma dinâmica *mf* seguida por um *crescendi*.

Em sua gravação da *Sequenza I* (1998), baseada em ambas as edições da obra, a flautista francesa Sophie Cherrier substituiu alguns cliques de chave em passagens densas por outra técnica estendida para flauta, o *pizzicato de língua*.²⁶ Paula Robison (2006), por sua vez, enfatizou-os com *overblowing*, excesso de ar soprado propositadamente.

Fig. 21 – Clique de chave com ar (pentagramas 33 e 34, 1958) e clique de chave sem ar (pentagrama 35, 1958).

²⁶ O *pizzicato de língua* consiste na acentuação de uma determinada nota, provocada pela pronúncia do fonema "T" com a língua, de maneira agressiva. A denominação *pizzicato de lábios* refere-se ao mesmo resultado sonoro, obtido através da abertura forçada dos lábios (MCMURTERY, s/d).

2.1.3.5 Multifônicos

Os multifônicos consistem na execução de duas (a forma mais usual) até cinco alturas concomitantemente. Na *Sequenza I*, eles representam a maneira de escuta polifônica que ao longo da obra tem o sentido metafórico substituído pelo sentido literal (Fig. 22). Sua execução exige um controle extremamente preciso de embocadura, uma vez que essa técnica estendida é produzida pelo direcionamento da coluna de ar em vários ângulos, aliada a dedilhados especiais. Nem todas as combinações de notas são viáveis, além de determinados multifônicos serem possíveis apenas em níveis específicos de dinâmica. Berio foi pioneiro no emprego dos mesmos, sendo a *Sequenza I* a primeira música para flauta a utilizar multifônicos (DICK, 1989: 83). De acordo com o próprio compositor, os multifônicos “desempenham uma função mais simbólica que concreta: de certa forma, são o sinal da minha busca desesperada de polifonia com o instrumento mais monódico da história” (BERIO. In: BERIO; DALMONTE, 1988: 85).²⁷

Fig. 22 – Multifônicos Sol-Dó e Lá-b-Réb (pentagramas 37-38, 1958).

De acordo com as informações contidas no manual *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*, do flautista e compositor Robert Dick, a execução dos multifônicos presentes na *Sequenza I* se dá a partir dos dedilhados das notas Dó e Dó# graves (Fig. 23). Dick classifica tais multifônicos enquanto “sonoridades múltiplas baseadas em harmônicos naturais” e orienta que “as transições entre alturas simples e alturas duplas deve ser absolutamente suave,

²⁷ Em apresentação realizada no dia 6 de junho de 2012, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a flautista norte-americana Claire Chase substituiu os multifônicos por *cantar e tocar simultaneamente*, um tipo de técnica estendida polifônica em que o intérprete toca uma das alturas da díade, ao mesmo tempo em que canta a outra. Em conversa informal com a autora deste trabalho, Chase afirmou ter trabalhado com as duas versões da *Sequenza I*.

inicialmente perceptível apenas enquanto mudanças de timbre” (DICK, 1989: 85, tradução nossa).^{xxiv}

Fig. 23 – Multifônicos Sol-Dó e Sol#-Do# (DICK, 1989: 86-87).²⁸

A escolha dos multifônicos também tem suas origens no relacionamento Gazzelloni-Berio, comprovado no *Esboço de Gazzelloni*, presente nos anexos desta dissertação, foi fornecido a Berio pelo flautista na ocasião da composição da *Sequenza I*. A respeito dos multifônicos utilizados na *Sequenza I*, McGregor comenta:

Embora a capacidade de criar a série harmônica na flauta certamente era conhecida por Berio, a sua escolha das fundamentais – as duas notas mais graves do instrumento – são idealmente adequadas para multifônicos. Fundamentais mais graves normalmente produzem um maior número de parciais. Além disso, terceiros e quartos parciais produzidos por fundamentais mais graves (tais como aqueles empregados na *Sequenza I per flauto solo*) tendem a ser mais estáveis, e, portanto, mais fáceis de manipular do que aqueles produzidos por fundamentais mais agudas (MCGREGOR, 2012: 28, tradução nossa).^{xxv}

²⁸ As setas para cima indicam que as notas em questão soarão levemente altas (em referência à afinação). O número 3 corresponde à facilidade de resposta – moderada dificuldade com um atraso de um ou dois segundos antes da altura soar –, de acordo com uma escala progressiva de 1 a 5. A letra b subsequente, referente à estabilidade, indica que tais multifônicos são sustentados com moderada dificuldade, com leve tendência a oscilar entre as alturas individuais. *n-mp* e *n-mf* remetem à extensão dinâmica. Brt. indica um timbre brilhante e M3 e M4 remetem à modulação, graduadas em uma escala de 1 a 5, sendo M1 uma modulação levemente audível e M5 uma modulação pronunciada. A letra b, por sua vez, indica que a altura é ouvida com um leve som residual. Classe III, finalmente, é uma classificação de acordo com a abertura dos lábios e tensão requerida para produção dos harmônicos (DICK, 1989: vi-viii).

2.1.4 Dimensão temporal

Sob o enfoque do virtuosismo, o primeiro desafio que a *Sequenza I* apresenta ao intérprete é o de decifrar a notação, seja ela proporcional (ed. 1958), dada a falta de familiaridade com este tipo de escrita, ou tradicional (ed. 1992), dada à presença em grande escala de ritmos complexos.

2.1.4.1 Notação proporcional na *Sequenza I*

Um dos motivos que tornou a *Sequenza I* (ed. 1958) uma peça amplamente conhecida foi a sua notação rítmica não tradicional, fazendo uso da notação proporcional. Igualmente denominada notação espacial ou notação tempo-espacial ²⁹, neste tipo de escrita, as durações das notas e das pausas são determinadas pela distribuição espacial das alturas, ao invés de serem atribuídas através de figuras rítmicas tradicionais, tais como semínimas, colcheias, etc. Neste trabalho adotaremos o termo notação proporcional, embora seja válido ressaltar que tal terminologia não estabelece nenhuma relação com aquela utilizada na música antiga.

A notação proporcional foi pioneiramente empregada por compositores norte-americanos como John Cage, em *Music of Changes* (1951), e Earle Brown, em *Folio* (1952-53) e *Music for Cello and Piano* (1954-55). ³⁰ Diversos teóricos e musicólogos consideram este tipo de escrita como sendo menos precisa, porém mais fácil de ser

²⁹ Na língua inglesa a notação proporcional (*proportional notation*) pode ser respectivamente denominada por *spatial notation*, *time-space notation*, ou ainda, *proportionate notation*.

³⁰ Formada por um conjunto de peças sem instrumentação definida, *Folio* é considerada por seu compositor como uma “busca contínua por uma nova notação” (BROWN apud ALDEN, 2007: 315), sendo *December 1952* uma das obras mais famosas desse ciclo. Segundo Brown, a notação proporcional define-se por “durações estendidas no *espaço* relativo ao *tempo*, ao invés de expressas em símbolos métricos como na notação tradicional” (BROWN apud ALDEN, 2007: 331, tradução nossa) / “durations extended in *space* relative to *time*, rather than expressed in metric symbols as in traditional notation” (BROWN apud ALDEN, 2007: 331).

executada, uma vez que “a velocidade e o ritmo das notas são determinados pela quantidade de espaço que separa cada cabeça de nota” (RISATTI, 1975: 5, tradução nossa)^{xxvi}, “sendo a exatidão compensada pela facilidade de uso para o executante” (GRIFFITHS, 1995: 158). Kurt Stone contrasta a notação proporcional com a notação rítmica tradicional complexa adotada por compositores como Luigi Nono e Pierre Boulez:

Simultaneamente com uma propensão em direção a uma complexidade cada vez maior, uma tendência desenvolveu-se no sentido oposto: menos precisão na notação e liberdade interpretativa cada vez maior [...] Compassos (se houver) representam unidades de tempo (usualmente um ou mais segundos ou certo número de batidas metronômicas), mas nenhuma métrica (STONE, 1980: 96, tradução nossa).^{xxvii}

Abaixo apresentamos uma comparação de notação tradicional e de notação proporcional de uma mesma passagem:

Fig. 24 – Medidas rítmicas na notação proporcional (STONE, 1980: 136).

Na *Sequenza I* (ed. 1958), Luciano Berio utilizou a notação proporcional para grafar os ritmos, mantendo a notação tradicional nos demais parâmetros musicais, tais como alturas, articulações e dinâmicas. Assim, todas as alturas foram grafadas ora por cabeças de notas com haste e colchete (a maioria), ora por cabeças de nota sem haste (em geral, sob fermatas). Embora a aparência das cabeças de notas com hastes remetam a colcheias, aqui elas não obedecem a nenhuma hierarquia métrica, sendo suas durações associadas às distâncias existentes entre cada nota. Na bula que acompanha a edição da Suvini Zerboni, encontramos as seguintes instruções:

O tempo de execução e as relações de duração são sugeridos: por referência a uma quantidade constante de espaço que corresponde a um pulso constante do metrônomo; a partir da distribuição das notas em relação à quantidade constante de espaço [...] (BERIO, 1958. Bula da *Sequenza I*, 1958, tradução nossa).^{xxviii}

Assim, a quantidade constante de espaço mencionada pela bula refere-se a segmentos (ou campos temporais) de aproximadamente 3 cm, divididos por pequenas barras que cruzam a quinta linha do pentagrama (Fig. 25). Já o pulso constante do metrônomo é indicado por Berio como sendo igual a 70 batidas por minuto (bpm – *measure measures*) desde o primeiro sistema até o início do sistema 42, em que há outra indicação de andamento igual a 60 bpm. No sistema 44, encontramos a indicação de 72 bpm para todo o restante da música. Em outras palavras, cada segmento entre as pequenas barras corresponde inicialmente a uma batida do metrônomo em andamento de 70 bpm, o que equivale a cerca de 0,8 segundos.

Fig. 25 – Espaçamentos cujas durações correspondem a cerca de 70 batidas por minuto (bula da *Sequenza I*, 1958).

Uma vez estabelecidas as relações entre espaço e tempo, a bula da *Sequenza I* (ed. 1958) indica que as notas grafadas com os colchetes separados sejam executadas não ligadas (em *non legato*) e que as notas com colchetes prolongados (*extended beams*) deverão ter seus valores estendidos até as notas subsequentes (Fig. 26). Assim, a grafia dos colchetes refere-se ao parâmetro articulação – naturalmente vinculado ao parâmetro duração, uma vez que, no primeiro tipo, o som produzido pela execução das notas fica mais curto, sendo o espaço temporal entre uma nota e a subsequente preenchido por um silêncio (como

ocorre na notação tradicional).³¹ A bula ainda recomenda que as *appoggiaturas* sejam executadas o mais rápido possível e informa que o valor das fermatas, angulosas como um quadrado sem a haste inferior (ao invés de serem arredondadas), é *ad libitum*.

Fig. 26 – Notas com colchetes separados (tipo 1) e unidos (tipo 2), respectivamente (bula da *Sequenza I*, 1958).

No excerto abaixo (Fig. 27), retirado do primeiro sistema da *Sequenza I* (ed. 1958), exemplificamos uma possível interpretação rítmica da notação proporcional. O primeiro campo temporal sugere uma divisão binária, enquanto o segundo, uma divisão ternária. É válido ressaltar que, neste tipo de escrita, espaços em branco correspondem a pausas.

Fig. 27 – Campos temporais que sugerem uma divisão binária e ternária (pentagrama 1, 1958).

A notação rítmica diferenciada tornou-se característica peculiar da *Sequenza I*, sendo a obra um dos exemplos mais citados de notação proporcional na música contemporânea. Reginald Brindle, autor do livro *The New Music: the Avant-Garde since 1945* (1987), em seu capítulo sobre *Indeterminação, acaso e música aleatória*, menciona a *Sequenza I*, considerando a notação proporcional demasiadamente precisa dependendo do contexto em que ela é aplicada:

³¹ Em outras peças compostas desde o século XX que fazem uso de notação proporcional podemos encontrar igualmente o uso de cabeças de notas prolongadas (*extended noteheads*), em que as mesmas cabeças de notas responsáveis pela determinação das alturas são estendidas horizontalmente para demonstrar as respectivas durações, embora este tipo de escrita seja menos clara, principalmente em texturas acordais ou polifônicas.

Por exemplo, a notação proporcional utilizada na *Sequenza* de Berio (1958) para flauta solo tem sido utilizada (com várias modificações) desde então. É fácil de tocar e representa precisamente as exigências do compositor (talvez com muita precisão onde a indeterminação em tempo real é almejada) [...] (BRINDLE, 1987: 63-64, tradução nossa).^{xxix}

Stefan Kostka, em *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (2006), ressalta o aspecto da ametria na *Sequenza* para flauta (ed. 1958):

A *Sequenza I* de Luciano Berio (1958) usa uma barra de compasso curta, e o “compasso” propriamente dito é determinado por um andamento específico – 70 M.M. no início da peça. Esta composição é definitivamente amétrica, mesmo porque as durações são especificadas apenas pela colocação das notas no compasso. [...] Notações deste tipo são por vezes denominadas *notação proporcional* [...] (KOSTKA, 2006: 125, tradução nossa).^{xxx}

De fato, podemos considerar a *Sequenza I* (ed. 1958) como uma obra amétrica dada a ausência de pulsos que determinariam tempos fortes e fracos, *anacruses*, *a tempos* e *contratempos* que gerariam agrupamentos métricos. Por outro lado, apesar da ametria, há relações de proporcionalidade no espaçamento entre as notas que devem ser respeitadas. Nesse sentido, a grande inovação da notação proporcional foi permitir que o intérprete adaptasse determinadas passagens ritmicamente mais densas de acordo com suas habilidades. Segundo Berio:

[...] A notação da *Sequenza I* está de acordo com o princípio de um “metrônomo visual”, que dá os pontos de referência muito importantes para a execução. Esse princípio permite adaptar a peça à virtuosidade pessoal de cada instrumentista. Mas a dificuldade que cresce naturalmente na imprecisão rítmica me faz pensar em uma reescrita da *Sequenza I* em notação rítmica. Um dia desses, quando eu tiver tempo... (BERIO³² apud STOIANOVA, 1985: 400, tradução nossa).^{xxxi}

³² BERIO, Luciano. *Depoimento concedido à Ivanka Stoianova*. Paris: 23 out. 1979.

Ao longo dos anos, o ritmo na *Sequenza I* foi se descaracterizando cada vez mais daquele ora idealizado pelo compositor. Em 1966, na ocasião em que o flautista francês Aurèle Nicolet iria gravar a *Sequenza I*, Berio enviou-lhe uma carta, esclarecendo que, para ele, o tempo absoluto não era tão importante quanto a manutenção e consistência das proporções rítmicas.³³ Além disso, o compositor reescreveu o primeiro sistema da obra, utilizando notação tradicional e fórmula de compasso de 2/8 (FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 13-14).

Fig. 28 – Primeiro sistema da *Sequenza I* reescrito por Berio em carta ao flautista A. Nicolet (FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 17).

Dentre os inúmeros relatos em que Berio exprime a sua insatisfação em relação à liberdade excessiva adotada pelos intérpretes na *Sequenza* para flauta, destacamos:

Quando compus *Sequenza I*, em 1958, considerei a peça tão difícil para o instrumento que não quis impor para o intérprete padrões rítmicos específicos. Eu queria que o instrumentista vestisse uma roupa, não uma camisa de força. Mas, como consequência, mesmo bons intérpretes estavam tomando liberdades que não faziam sentido algum, considerando a notação espacial quase como um pretexto para improvisação (BERIO. In: MULLER, 1997: 19, tradução nossa).^{xxxii}

Remontando à época da composição da *Sequenza I*, surpreendentemente verificamos que a notação proporcional não foi a primeira opção na concepção da obra por Berio. Segundo Nicholas Hopkins, ex-assistente musical do compositor, a peça foi originalmente composta utilizando uma notação rítmica tradicional extremamente complexa – “quase como Ferneyhough na forma original” –, mas a

³³ O conteúdo desta carta, bem como a carta-resposta de Aurèle Nicolet, encontra-se no Capítulo 3, *Cartas a Luciano Berio*, desta dissertação.

falta de habilidade de Gazzelloni em lidar com essa complexidade no âmbito rítmico levou Berio a reescrever a *Sequenza I*, fazendo uso de notação rítmica proporcional (HOPKINS ³⁴ apud WEISSER, 1998: 38).

Ainda de acordo com outro assistente de Berio, o inglês Paul Roberts, que trabalhou com o compositor de 1989 até o seu falecimento, em 2003:

A verdade é que Berio originalmente compôs a *Sequenza* para flauta em notação padrão, em 1958. Ela foi escrita utilizando ritmos seriais bastante estritos e foi mensurada em 2/8 do começo ao fim. A notação era muito semelhante às suas outras obras publicadas pela Suvini Zerboni, por exemplo, o *Quartetto* (1956) ou *Serenata I* (1957). [...] Infelizmente, ao longo dos anos, ele tornou-se cada vez mais decepcionado com a forma como os flautistas abordavam esta notação que não é, de modo algum, tão livre quanto parece. (Na verdade, isso ocorreu com todas as suas peças escritas em notação proporcional) [...] A publicação da Suvini Zerboni é, na realidade, uma versão reescrita do original (ROBERTS ³⁵ apud FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 15-16, tradução nossa).^{xxxiii}

A partir de tais depoimentos, verificamos que, ao contrário do que se poderia supor, a notação da *Sequenza* para flauta não foi uma questão principal durante o processo composicional de Berio. Ela surgiu como solução para um problema: a complexidade rítmica excessiva em concomitância com a grande exploração de outros parâmetros composicionais tais como dinâmicas, alturas e morfologia. É válido ressaltar que a *Sequenza I* em sua concepção original tinha uma notação rítmica bastante complexa se comparada ao repertório para flauta solo até o final dos anos 1950. Foi por volta de dez anos mais tarde que proliferaram outras obras ritmicamente elaboradas, tais como *Cassandra's Dream Song* (1970) e *Unity Capsule* (1975-76), de Brian Ferneyhough (MCGREGOR, 2012: 21-22).

³⁴ HOPKINS, Nicholas. *Correspondência com Benedict Weisser*.

³⁵ ROBERTS, Paul. *Correspondência eletrônica com Cynthia Folio*. 12 dez. 2005.

2.1.4.2 Obra aberta

Como já observamos anteriormente, há diversos relatos em que Berio mostra-se descontente com a interpretação pouco legítima conferida à versão da *Sequenza I* escrita em notação proporcional. Em *Intervista sulla musica* (1981)³⁶, posteriormente traduzida para outros idiomas, Berio declara-se convicto em realizar a reescrita da obra:

A peça é muito difícil, por isso adotei uma notação muito determinada mas com alguma margem de flexibilidade de forma que o executante pudesse ter a liberdade – mais psicológica que musical – de adaptar a peça, aqui e acolá, à sua capacidade técnica. Aconteceu, porém, que justamente essa notação permitiu que muitos executantes – cuja mais brilhante virtude não era certamente a integridade profissional – fizessem adaptações no mínimo abusivas. Com efeito, pretendo reescrever *Sequenza I* em notação rítmica: será menos “aberta” e mais autoritária, talvez, mas certamente mais autêntica. E espero que Umberto Eco me perdoe... (BERIO. In: BERIO; DALMONTE, 1988: 86).

A abertura a que Berio se refere faz menção à inclusão da *Sequenza para flauta* como exemplo de obra musical “aberta”, de acordo com Umberto Eco (n. 1932) em seu célebre livro *Opera Aperta* (1962)³⁷. Nele, Eco lista a *Sequenza I* lado a lado com a *Klavierstück XI* (1956) para piano de Karlheinz Stockhausen, *Scambi* (1957) de Henri Pousseur e *Terceira Sonata para Piano* (1957), de Pierre Boulez:³⁸

Na *Sequenza per flauto solo*, de Luciano Berio, o intérprete acha-se diante de uma partitura que lhe propõe uma textura musical onde são dadas a sucessão dos sons e sua intensidade, enquanto que a duração de cada nota depende do valor que o executante deseje conferi-lhe no contexto das

³⁶ DALMONTE, Rossana. *Intervista sulla musica*: Roma / Bari: Laterza, 1981.

³⁷ ECO, Umberto. *Opera Aperta*. Milano: Bompiani, 1962. Traduzido para o português como *Obra Aberta* (ECO: 1991).

³⁸ Umberto Eco publicou inicialmente suas ideias no periódico anual *Incontri Musicali*, organizado por Berio e Maderna entre 1956 e 1959 (ECO, Umberto. L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca. *Incontri Musicali*, n.3, p. 32-54, 1959), sendo a *Terceira Sonata para Piano*, de Pierre Boulez, incluída posteriormente na versão ampliada em forma de livro.

constantes quantidades de espaço, correspondentes a constantes pulsações de metrônomo (ECO, 1991: 38).

Na visão de Eco, Berio estaria oferecendo ao intérprete uma obra a acabar, através do estabelecimento pessoal da duração das notas e cujas interpretações seriam diferentes a cada performance. Tal assunto incitou uma discussão formada por réplicas e tréplicas de artigos entre Umberto Eco e o crítico italiano Fedele D'Amico.³⁹ Luciano Berio, por sua vez, corroborava com a visão de Eco, como podemos observar em uma de suas conferências ministradas no ano letivo de 1993-94, na série *The Charles Eliot Norton Lectures* da Universidade de Harvard, onde o próprio compositor considera a *Sequenza I* como um exemplo de abertura em música de acordo com Umberto Eco:

Em 1962 Umberto Eco publicou um livro que desde então se tornou um clássico: *Opera Aperta* (traduzido para o inglês como *The Open Work*). Esse livro foi parcialmente inspirado pelas experiências musicais “abertas” ou relativamente abertas, como a minha *Sequenza* para flauta, e desenvolve, dentro de uma ampla estrutura, alguns dos problemas que estou abordando aqui (BERIO, 2006: 82, tradução nossa).^{xxxiv}

Na verdade, há efetivamente pouca abertura na notação proporcional da *Sequenza I*. Sua inserção no livro de Eco é um contrassenso que inclusive contraria a insatisfação frequentemente exprimida por Berio em relação à liberdade excessiva adotada pelos intérpretes, que consideraram a notação proporcional como uma oportunidade para improvisação. Emmanuel Hondré, no artigo intitulado *Les Sequenze de Berio: oeuvre ouverte?* (2003), comenta esse equívoco, defendendo a precisão da notação proporcional:

Lembremos, finalmente, que a duração das notas não pode ser deixada ao critério do intérprete, como dá a entender Eco. A duração de cada nota é

³⁹ D'AMICO, Fedele: Dell'opera aperta, ossia dell'avanguardia. *Incontri Musicali*, n. 4, p. 89-104, 1960; ECO, Umberto. Risposta a d'Amico. *Incontri Musicali*, n. 4, p. 105-112, 1960; D'AMICO, Fedele. La torre di Babele. *I casi della musica*, Milano, Saggiatore, 1962, p. 250-252. Veja também: MELCHIORRE, Alessandro. La Sequenza per flauto di Berio: tra Satz e Stream Of Consciousness. *Musica/Realtà*, n. 98, p. 33-55, luglio 2012.

quantificável de maneira muito mais fina do que com notação tradicional, simplesmente porque é o espaço que determina a duração de cada valor. A vantagem dessa notação consiste ainda em abstrair os ritmos decomponíveis para pedir ao intérprete que encontre a solução [...] (HONDRÉ, 2003: 27-28, tradução nossa).^{xxxv}

Edward Venn vai ainda mais longe ao considerar que a menção à *Sequenza I* como exemplo de obra aberta foi um grande mal entendido do qual Berio foi cúmplice, equiparando, equivocadamente, a noção de abertura em música à liberdade inerente à performance musical (VENN. In: HALFYARD, 2007: 171-172).

Recentemente, em uma conferência em que Umberto Eco inaugurou seu discurso alegando que não é músico nem musicólogo (ECO, 2012: 6), Eco replicou à Venn e às demais publicações que comentam o imbróglio da *Sequenza I* com a *Obra Aberta*, afirmando que Berio supervisionou *palavra por palavra* de suas elucubrações a respeito da *Sequenza I*:

[...] No ensaio de Venn, é dito que, ao publicar meu artigo, Berio foi cúmplice na propagação deste mal-entendido (e Venn não sabe que Berio foi cúmplice não somente em publicar o artigo, mas em sugerir e supervisionar as expressões que eu usei). Parece, portanto, que Berio mudara de ideia em um determinado ponto, como é confirmado pelo que ele falou em 1981 para Rossana Dalmonte, em *Intervista sulla musica* [...] (ECO, 2012: 14, tradução nossa).^{xxxvi}

Nesta conferência, Eco admitiu que a *Sequenza I*, de fato, não se enquadra no conceito de *obra em movimento*⁴⁰ da mesma maneira que as demais peças relacionadas por ele:

Já estava claro que a *Sequenza I* estava “em movimento” de uma forma diferente das outras duas obras, e permitiu uma liberdade bastante limitada de iniciativa ao intérprete, que não comprometeu a estrutura sintática da peça. Mas o interesse na época era apresentar exemplos “extremos” para enfatizar esses mesmos aspectos de abertura. Agora, no entanto, uma disputa filológica bem fundamentada irrompeu sobre a suposta liberdade

⁴⁰ Eco considera o conceito de *obra em movimento* como uma subcategoria da *obra aberta*, caracterizada por obras capazes de “assumir diversas estruturas imprevistas, fisicamente irrealizadas” (ECO, 1991: 50-51), mencionando, por exemplo, os móveis de Calder como um correlato deste conceito nas artes plásticas.

que a *Sequenza I* permite ao seu intérprete (ECO, 2012: 14, tradução nossa).^{xxxvii}

No decorrer do seu discurso, o autor vai dando a entender que a inclusão da *Sequenza I* no rol de *obras abertas* foi um engano cometido à época,⁴¹ até finalmente admitir que o conceito de *obra em movimento* não produziu resultados interessantes, reafirmando que, tanto para ele quanto para Berio, tal conceito “foi apenas uma provocação na discussão mais ampla da poética da obra aberta” (ECO, 2012: 15, tradução nossa).^{xxxviii} Ademais, Berio estaria tão interessado nas poéticas da obra aberta que acabou indo além das características da *obra em movimento* (ECO, 2012: 15).

Assim, verificamos que a retificação de Eco se dá a partir da compreensão de que a notação proporcional na *Sequenza I* oferece pouca margem de abertura ao intérprete e que, apesar de Berio declarar verbalmente que concordava com a abordagem da *Sequenza I* como obra aberta, sua atitude de publicá-la como partitura mensurada em 1992 demonstra que o compositor não aceitou a natural resposta dos intérpretes à sua proposta. Nesse sentido, para Berio, a *Sequenza I* nunca foi uma obra aberta.

⁴¹ Como no trecho em que Eco afirma que os exemplos de obras em movimento ocuparam inicialmente apenas duas páginas de um artigo composto por vinte e duas páginas e, posteriormente, três páginas de um livro de trezentos e setenta páginas (ECO, 2012: 14).

2.1.4.3 Uma visão crítica da notação proporcional

Dentre as vantagens do uso da notação rítmica proporcional, verificamos uma facilidade de execução decorrente de uma grande flexibilidade rítmica e de fraseados que este tipo de grafia oferece ao intérprete. Outra vantagem consiste nas infinitas possibilidades de ritmos, uma vez que a notação não se restringe às figuras gráficas pré-existentes. Verificamos igualmente que uma vez que não há barras de compasso, há uma ausência de acentos métricos e agrupamentos rítmicos. A notação proporcional permite ainda uma vasta variação agógica, tais como *accelerandos*, *ritardandos* e *rubatos*, e através dela, podem ser obtidos resultados sonoros que se aproximam bastante daqueles escritos por ritmos assimétricos em notação tradicional.

Por outro lado, se uma precisão rítmica é almejada, a notação proporcional em detrimento à notação rítmica tradicional não é a melhor opção, uma vez que “contar pulsos regulares é muito mais preciso do que julgar distâncias” (STONE, 1980: 137, tradução nossa).^{xxxix} No caso da *Sequenza I*, o julgamento das distâncias pode ser ainda mais dúbio devido à ilusão de ótica causada na relação entre as hastes e colchetes das notas e as pequenas barras que dividem a peça em campos temporais.

Fig. 29 – Notação proporcional versus notação tradicional (STONE, 1980: 137).

Dentre as desvantagens da utilização da notação proporcional, observamos diversas ambiguidades que a partitura ou a bula não esclarecem aos intérpretes. Recorreremos ao manual *Music Notation in the Twentieth Century* (1980) de Kurt Stone para esclarecer algumas dúvidas em relação à performance da notação proporcional. O espaçamento entre alturas com acidentes (bemóis e sustenidos) deve ser acrescentado aos valores rítmicos? Segundo Stone, uma vez que há

acidentes na música, o espaçamento para estes deve ser calculado previamente para que sustenidos, bemóis ou bequados não impliquem em um espaçamento físico extra. Em outras palavras, as distâncias entre notas de igual duração devem ser idênticas no decorrer da obra, independentemente de possuírem ou não acidentes (STONE, 1980: 138). Na figura abaixo (Fig. 30), verificamos um trecho que faz uso de bemóis, sustenidos e bequados, sendo notório que um bequadro de precaução ocupa maior espaço na pauta. Ao compararmos o trecho em questão com a edição escrita em notação tradicional, verificamos que a nota anterior ao bequadro (Fá) tem, de fato, uma maior duração do que as demais notas, o que comprova uma utilização correta do espaçamento para acidentes na *Sequenza I*.

Fig. 30 – Sustenidos, bemóis e bequados na notação proporcional (pentagrama 33, 1958).

Assim, constatamos que, em termos de impressão, a notação proporcional é bem menos econômica do que a escrita rítmica tradicional. Apresentamos abaixo (Fig. 31) a representação em notação tradicional de uma semínima em comparação com dezesseis semifusas. Cronologicamente, ambos os sistemas utilizam o mesmo tempo. Graficamente, no entanto, as semifusas ocupam um espaço maior. Na notação rítmica tradicional, o compasso da semínima não precisaria ser fisicamente tão extenso. Na notação proporcional, uma vez que o tempo cronológico é equivalente à sua representação gráfica, ambos os sistemas deveriam possuir a mesma medida. Nesse sentido, no planejamento composicional da notação proporcional deve-se pensar previamente nas figuras de menor duração e tomá-las como referência de espaçamento, a fim de garantir a legibilidade dos valores rítmicos mais rápidos.

Fig. 31 – Espaçamento utilizado por uma semínima e por dezesseis semifusas em notação rítmica tradicional.

De acordo com a bula da *Sequenza I* (ed. 1958), os campos temporais correspondem a uma pulsação metronômica constante. Estes deveriam possuir um tamanho espacial fixo equivalente a cerca de 3 cm. No entanto, na partitura há alguns campos temporais que excedem esse tamanho, gerando uma quebra de raciocínio do intérprete que, idealmente, deveria recalcular as proporções a cada nova medida. Nesse sentido, surge outra questão crucial: será que a obra não foi distorcida pelo copista em seu processo de edição? Ademais, a notação proporcional impossibilita que sejam feitas cópias manuscritas com espaçamentos diversos sem que a sua legitimidade seja comprometida – a fim de promover, por exemplo, viradas de página mais convenientes ao intérprete.

Ao confrontarmos as informações descritas na bula com a partitura, verificamos outra ambiguidade, dessa vez relacionada à utilização de ligaduras ligaduras (que não aparecem descritas na bula). No exemplo abaixo (Fig. 32), observamos uma ligadura entre notas de diferentes alturas e registros. À primeira vista parece tratar-se simplesmente de uma ligadura de articulação. No entanto, se na notação proporcional espaços em branco correspondem a silêncios, não faz sentido incluir um *legato* em meio a pausas. Assim, entendemos que se trata de uma ligadura responsável por prolongar o valor do Fá# até o Mi subsequente.⁴² Todavia, sua utilização é bastante inadequada, considerando que o colchete do Fá# poderia ter sido estendido até o Mi, assim como foi convencionado na bula e como ocorre nas notas antecedentes. Stone (1980: 140) observa que na notação proporcional as

⁴² Em todas as gravações que ouvimos – de Severino Gazzelloni (1961), Aurèle Nicolet (1991), Roberto Fabbriciani (1994), Sophie Cherrier (1998), Sharon Bezaly (2001), Karheinz Zöllner (2003), Daniele Ruggieri (2006) e Paula Robison (2006) – os intérpretes optaram por prolongar o valor do Fá# até o Mi.

ligaduras (de valor) tornam-se redundantes se utilizadas em combinação com os colchetes prolongados.

Fig. 32 – Ambiguidade na utilização de ligaduras (pentagrama 20, 1958).

Finalizando nossa visão crítica sobre a notação proporcional, acreditamos que este tipo de notação seja mais trabalhosa em formações instrumentais com mais componentes, por ser necessário sincronizar a desenvoltura de cada intérprete e do regente (se houver) em relação à decodificação desse tipo de notação. No caso da *Sequenza I* (ed. 1958), a habilidade de interpretar a notação proporcional está condicionada à desenvoltura pessoal de um único intérprete, o que redundará em uma maior eficácia de sua utilização.

2.1.4.4 Utilização posterior da notação proporcional

Tendo sido inicialmente empregada na *Sequenza I*, a notação proporcional foi posteriormente utilizada por Berio em *Tempi Concertati*, para flauta, violino, dois pianos e quatro pequenos grupos orquestrais (1958-9) e nas vindouras *Sequenza II*, para harpa (1963), *Sequenza V*, para trombone (1966) e *Sequenza VII*, para oboé (1969).

Na edição da *Sequenza II* as pequenas barras que dividiriam a música em segmentos foram verticalizadas, transformando-se assim em *compassos* cujo tamanho regular cumpre o papel dos campos temporais (Fig. 33). Apesar de sua única edição, lançada pela Universal Edition, estar grafada em notação proporcional, Paul Roberts, ex-assistente de Berio, afirma que esta peça foi originalmente concebida em notação tradicional (ROBERTS ⁴³ apud FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 16).

Fig. 33 – *Sequenza II* (1963) para harpa (compassos 1-7 e 200-207).

Tal qual ocorreu com a *Sequenza I*, a *Sequenza VII* obteve uma segunda versão, intitulada *Sequenza VIIa* (2000), cuja notação proporcional foi transformada em notação tradicional (Fig. 34). Esta transcrição, no entanto, não foi feita por Berio,

⁴³ ROBERTS, Paul. *Correspondência eletrônica com Cynthia Folio*. 12 dez. 2005.

mas pela oboísta norte-americana Jacqueline Leclair, que teve o consentimento do compositor para a publicação da nova versão.

The image displays two musical staves for Oboe, representing different editions of Elliott Carter's *Sequenza VII*. The top staff is the 1969 edition, marked with a tempo of 60 and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings such as *fff*, *fff*, *p*, *sfz-ppp*, *fff*, *p*, *sfz-pp*, *f*, *p*, and *fff*. The bottom staff is the 2000 edition, marked with a 11/16 time signature. It includes dynamic markings such as *fff*, *fff*, *p*, *sfz-ppp*, *fff*, *p*, *sfz-pp*, *f*, *p*, and *fff*. Both staves feature a 'tenuto sino alla fine' marking and various articulations like accents and slurs.

Fig. 34 – *Sequenza VII* (1969) e *Sequenza VIIa* (2000), para oboé (pentagramas 1, 1969 e 1, 2000).

No ano seguinte à publicação da edição em notação proporcional da *Sequenza I*, Elliott Carter compôs o *Quarteto de cordas n. 2* (1959), cujo segundo movimento faz uso de notação proporcional. Já no repertório para flauta solo, encontramos este tipo de notação em *Voice* (1971), do compositor japonês Toru Takemitsu (Fig. 35).

The image shows a musical staff for Voice from Toru Takemitsu's *Voice* (1971). The staff includes various dynamic markings: *f*, *mf*, *fp*, *mf*, *p*, *mf*, *f*, *fp*, *sub. ff*, *f*, and *sf*. There are also articulations like accents and slurs. A 'Qui' marking is present at the beginning, and a 'Flatt.' marking is shown above the staff. A '4-5 sec.' duration marking is indicated above a specific section of the score.

Fig. 35 – *Voice* (1971), para flauta solo, de Toru Takemitsu (pentagrama 1).

A partir do conteúdo exposto, verificamos que a polêmica em torno da notação rítmica da *Sequenza I* fez com que a peça ganhasse notoriedade, obtendo grande repercussão verbal e literária. A utilização da notação proporcional por Berio

pode ser proveniente do seu trabalho com a música eletroacústica, sobretudo no *Studio di Fonologia Musicale* da RAI desde 1955, uma vez que o espaçamento horizontal na notação proporcional é correlato às fitas magnéticas, sendo o andamento da peça equivalente à rotação das fitas. Outra hipótese fundamenta-se na influência direta das novas explorações no âmbito da notação rítmica por compositores norte-americanos, tendo-se em vista que em 1952, período em que foram compostas as primeiras músicas a fazer uso de notação proporcional, foi igualmente o ano em que Berio foi aos Estados Unidos participar do *Berkshire Music Festival*, em Tanglewood. Além disso, data do mesmo período da primeira edição da *Sequenza I* a permanência de John Cage, um dos pioneiros na utilização da notação proporcional, no estúdio da RAI.

Embora a edição escrita em notação proporcional tenha sido a primeira versão da *Sequenza I* a chegar ao alcance dos intérpretes, é a edição de 1992 que mais se aproxima da concepção inicial de Berio. Nesse sentido, a notação proporcional surgiu como um agente facilitador, como uma opção viável aos ritmos complexos em notação tradicional. A interpretação da notação proporcional, no entanto, teve um efeito contrário ao almejado, uma vez que sua grafia trouxe consigo uma série de imprecisões que, aliadas à falta de intimidade dos intérpretes com este tipo de escrita, teve como consequência interpretações distorcidas da obra segundo o compositor.

Remontando à polêmica ao redor da inclusão da *Sequenza I* como exemplo de *obra em movimento* e às reações implícitas e explícitas de Berio e Eco, observamos que a notação proporcional não possui tamanha plasticidade capaz de oferecer ao intérprete uma obra a ser acabada. Não obstante, sua interpretação musical não resulta em uma performance estritamente precisa – como foi observado na crítica à notação proporcional – mesmo porque, nesse caso, seria necessário que a partitura fosse milimetricamente exata, o que contraria inclusive os princípios da notação proporcional, onde o que se perde em exatidão é compensado pela facilidade de execução.

O levantamento de gravações da *Sequenza I*, aliado às entrevistas com diversos flautistas profissionais realizadas por Folio e Brinkman, bem como ao nosso contato pessoal com flautistas profissionais e estudantes, indica que grande parte

dos intérpretes não utiliza ou não se identifica com a edição de 1992. Não pelo fato de que a grafia tradicional possa inibir o intérprete, haja vista que a notação tradicional da edição de 1992 é bastante palatável aos dias de hoje. No entanto, acreditamos que uma maior predileção pela edição que faz uso de notação proporcional é justificável pela oferta de novas descobertas aliada à contribuição pessoal que cada intérprete necessita empenhar na execução deste tipo de escrita.

Entendemos, portanto, que as diferentes edições da *Sequenza I* ampliam as possibilidades interpretativas sobre uma mesma obra. O próprio compositor contribuiu com a ampliação deste prisma, considerando que a reescrita do primeiro pentagrama da peça em carta à Nicolet possui ritmos que se distinguem das outras duas edições. Nesse sentido, longe da intenção de *fechar* a multiplicidade inerente à *Sequenza I*, este estudo comparativo auxilia o intérprete ao fornecer-lhe embasamentos que justifiquem suas escolhas interpretativas.

2.1.5 Interação entre as quatro dimensões composicionais

Berio valeu-se da interação entre as quatro dimensões composicionais para estruturar organicamente a *Sequenza I*. Verificamos no decorrer da obra, de fato, a concomitância de pelos menos dois parâmetros composicionais em níveis máximos de tensão. Temos, por exemplo, no pentagrama inicial (Fig. 36) o grau máximo de tensão da dimensão dinâmica aliada à dimensão de alturas que, utilizando o total cromático da série dodecafônica original, apresenta grande predominância de intervalos de classes 1 e 2 (segundas e sétimas) em uma sucessão de saltos entre registros. Ainda nesse exemplo, a dimensão morfológica encontra-se em nível mínimo, pela não-ocorrência de técnicas estendidas, e a dimensão temporal em nível médio, entremeando articulações sequenciais com pausas (que na notação proporcional correspondem aos espaços em branco na pauta).⁴⁴

Fig. 36 – Dimensões dinâmica e de alturas em nível máximo de tensão (pentagrama 1, 1958).

No exemplo abaixo (Fig. 37), verificamos uma sucessão de ataques em dinâmica intensa (*fortíssimo*), com intervalos diversos na tessitura médio-aguda do instrumento (desconsideradas as *appoggiaturas*) e timbre convencional (sem uso de técnicas estendidas), caracterizando assim o grau máximo de tensão das dimensões temporal e dinâmica.

⁴⁴ No apêndice de sua tese, Ian Knopke (1997: 79-81) apresenta uma tabela rastreando as duas dimensões que se encontram em grau máximo de tensão a cada “compasso”, na peça inteira. Niels Hansen (2010: 16-37), por sua vez, valeu-se das quatro dimensões composicionais para analisar a *Sequenza V*, para trombone.

Fig. 37 – Dimensões temporal e dinâmica em nível máximo de tensão (pentagrama 6-7, 1958).

Através da manipulação consciente dos quatro parâmetros composicionais, Berio atingiu o ponto culminante da obra, representado pela passagem do discurso monofônico para o discurso polifônico, de uma maneira muito peculiar. Ao invés desse momento ser, como de praxe, acompanhado por dinâmicas cada vez mais intensas, estas se apresentam em nível mínimo de tensão – encontramos aí, por exemplo, o único *ppppp* da peça inteira (Fig. 38). Assim, um progressivo *anticlímax* é constituído pela utilização em grau máximo das dimensões temporal e morfológica. Com intervalos pouco amplos, o que significa ter a dimensão de alturas em nível médio de tensão, Berio explorou até o limite da dimensão morfológica, valendo-se concomitantemente de *frullatos*, cliques de chave com e sem ar, multifônicos, além de sobrepor duas técnicas estendidas: trêmulos sob harmônicos. Enquanto isso, a dimensão temporal apresenta nível máximo de exploração representado inicialmente por uma sucessão de ataques e, posteriormente, por longas durações, caracterizando uma duração máxima do som, evidenciada em alguns momentos pela utilização de fermatas (Fig. 38).

Fig. 38 – Dimensões temporal e morfológica em nível máximo de tensão (pentagramas 33-38, 1958).

A sensação de *anticlímax* instaura-se na peça e avança até seu fim. É interessante verificar o fechamento da mesma através do grau máximo de tensão nas dimensões temporal e de alturas: uma nota no registro extremo grave da flauta é enfatizada por uma fermata, seguida por um salto de sétima maior (intervalo intensamente explorado no decorrer da *Sequenza 1*) em dinâmicas muito sutis, provocando surpresa e instabilidade e exigindo do intérprete um *élan* durante toda a performance, capaz de manter a concentração do ouvinte até o silêncio para o qual a peça foi conduzida.

Fig. 39 – Dimensões temporal e de alturas em nível máximo de tensão (último pentagrama, 1958).

Para a compreensão do virtuosismo explorado por Berio, faz-se necessário inicialmente entender sua linguagem composicional, bem como o modo com que ela foi aplicada, organizando e estruturando a composição. No caso da *Sequenza I*, tomamos conhecimento do seu processo construtivo, elaborado pela exploração e interação entre as quatro dimensões composicionais. Alicerçado nas inter-relações entre as mesmas, Berio proporcionou à peça unidade e equilíbrio ao mesmo tempo em que a fez fugir do lugar comum, como por exemplo, o *anticlímax* atingido no ponto culminante. Além disso, o compositor evidenciou pleno domínio sobre a escrita para flauta, demonstrando-se a todo momento consciente das possibilidades do instrumento através de uma escrita idiomática e sem pretensão de modificar sua natureza, como fez, por exemplo, John Cage com o piano preparado. Mais do que isso, Berio abriu novos rumos para a exploração e divulgação de tais possibilidades, sendo o uso pioneiro dos multifônicos um bom exemplo.

Aprofundando-nos sob cada dimensão composicional, verificamos, na dimensão temporal, a necessidade de compreensão e adequamento dos valores rítmicos da notação proporcional (ed. 1958) ou dos ritmos complexos apresentados pela notação tradicional (ed. 1992). Na dimensão dinâmica, a grande diversidade de nuances dinâmicas e mudanças súbitas requeridas ao intérprete. Na dimensão de alturas, constatamos a estrutura serial dodecadônica, que promove uma nova roupagem à organização das alturas. Já na dimensão morfológica, verificamos o uso frequente de técnicas estendidas para flauta já consagradas, tais como *frullatos*, harmônicos e trêmulos com intervalos diversos, e outras técnicas mais recentes, como cliques de chave com e sem ar e multifônicos. Apesar das dificuldades inerentes à execução dos mencionados parâmetros, que constitui de certa maneira um nível de virtuosismo, verificamos na *Sequenza I* a necessidade de ir além, de compreender a linguagem composicional em questão, de ter consciência do discurso polifônico implícito na obra, de dominar o progressivo *anticlímax* para o qual a peça se encaminha. Assim, concluímos que, para Berio, a exploração do virtuosismo está acima de tudo relacionada a uma abertura e a um diálogo constante entre o intérprete e seu objeto, concernindo, neste caso, a compreensão de uma composição não baseada em modelos de criação pré-estabelecidos, e o consequente direcionamento da performance privilegiando as reais intenções do compositor.

2.2 Comparação entre edições da *Sequenza I*

Apresentamos a seguir o estudo comparativo entre as duas edições da *Sequenza I*. Para realizá-lo, e visando manter as proporções rítmicas, tomamos como base a edição de 1958, cujas medidas não podem ser alteradas e, a partir dela, adaptamos a edição de 1992 de modo a ressaltar visualmente a equivalência entre campos temporais e semínimas.⁴⁵ Em um primeiro momento, investigamos as principais diferenças na dimensão temporal, cujas mudanças entre ambas as edições são mais evidentes. Em seguida, verificamos as demais diferenças concernentes à dimensão morfológica (representada por alterações de articulações e por técnicas estendidas), de alturas e dinâmica.

2.2.1 Estudo rítmico comparativo

Trinta e quatro anos após a primeira edição da *Sequenza* para flauta, Berio publicou pela Universal Edition, em 1992, uma nova versão da obra, em que a notação rítmica proporcional foi substituída por notação tradicional, embora sem utilizar barras de compasso. A edição de 1992 foi, na verdade, elaborada a partir do manuscrito original da *Sequenza I*, remetendo ao final da década de 1950, antes mesmo que Berio tivesse readaptado a peça em notação proporcional e a lançando pela Editora Suvini Zerboni. Esta releitura contou com uma simplificação, ainda que em notação rítmica tradicional, dos ritmos mais complexos, em relação ao esboço inicial. (WEISSER, 1998: 49). Segundo Heinz Stolba, vinculado à Universal Edition, a nova versão da *Sequenza I* foi realizada pelo assistente de Berio, Paul Roberts (FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 15).

⁴⁵ A comparação entre a rítmica das edições encontra-se na íntegra nos apêndices desta dissertação.

Fig. 40 – Primeiro sistema da *Sequenza I*, edição de 1992.

No início da partitura de 1992, há uma indicação metronômica equivalendo a semínima a 70 bpm (Fig. 40). Nesta nova edição, as fermatas, dessa vez em formato de triângulo sem base, têm as suas durações especificadas em segundos (Fig. 41).

Fig. 41 – Utilização de fermatas na edição de 1958 e de 1992 (pentagramas 8, 1958 e 7, 1992).

No exemplo abaixo (Fig. 42a), verificamos que os espaços em branco na notação proporcional equivalem, de fato, a pausas em notação tradicional e que a divisão em campos temporais é em muitos casos denunciada pelo uso de ligaduras de valor em notação rítmica tradicional. Em outra situação (Fig. 42b), a adaptação entre notação proporcional e tradicional fez uso de uma *appoggiatura* para que os valores rítmicos se aproximassem.

Fig. 42a – Equivalência entre campos temporais e semínimas (pentagramas 5, 1958 e 4-5, 1992).

Fig. 42b – Utilização de *appoggiatura* na transformação de notação proporcional em tradicional (pentagramas 7, 1958 e 6, 1992).

A edição de 1992 não possui barras de compasso o que, em certa medida, evita uma pulsação regular. Não obstante, abstrair completamente qualquer tipo de pulsação em notação rítmica tradicional é uma tarefa muito difícil. Abaixo (Fig. 43a), verificamos uma situação em que os agrupamentos em tercinas em notação tradicional sugerem um *contratempo*, diferentemente do que ocorre segundo a notação proporcional. Chamamos também a atenção para a pausa que não está equivalendo a um espaço em branco na notação proporcional devido à presença de uma *appoggiatura*. Muito embora a bula da edição de 1958 indique que as *appoggiaturas* devam ser executadas o mais rápido possível, somente na tradução para a edição de 1992 é que elas foram transformadas visualmente em *appoggiaturas* breves (*acciaccaturas*), tendo os seus valores rítmicos desprezados (estando condicionadas, naturalmente, aos valores das notas principais). Assim, verificamos outra situação fazendo uso de *appoggiaturas*, em que uma pausa de colcheia na notação tradicional aparenta ser incoerente, não fosse pela presença de *appoggiaturas* no trecho em questão (Fig. 43b).

Fig. 43a – Sugestão de contratempo em notação rítmica tradicional (pentagramas 5, 1958 e 4, 1992).

Fig. 43b – Pausa em notação tradicional aparentemente incoerente (pentagramas 10, 1958 e 9, 1992).

Abaixo (Fig. 44), verificamos três situações em que as *appoggiaturas* da edição de 1958 foram transformadas em notas reais – fusas – na edição de 1992.

Fig. 44 – *Appoggiaturas* transformadas em fusas (pentagramas 7, 1958 e 7, 1992; 20, 1958 e 16, 1992; e 30, 1958 e 24, 1992).

De acordo com Cynthia Folio e Alexander Brinkman, autores do artigo *Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's Sequenza I for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance* (In: HALFYARD, 2007: 29), embora não haja barras de compasso na edição de 1992, sua fórmula de compasso é dedutivamente 2/8, com mudanças métricas constantes causadas pela adição e subtração de valores rítmicos. De fato, logo no início da peça podemos verificar o acréscimo de semicolcheias na transformação de campos temporais em semínimas (Fig. 45). Segundo Folio e Brinkman, esta adição de valores faz a pulsação de 70

bpm ter um decréscimo de um quinto, equivalendo assim a 56 bpm (FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 16).

Fig. 45 – Adição de valores na transformação de campos temporais em semínimas (pentagramas 1, 1958 e 1, 1992).

Mais adiante, em trechos equivalentes, encontramos o acréscimo de uma colcheia (Fig. 46a); uma pausa cujo valor excede em uma colcheia (Fig. 46b); ou, ainda, a omissão de um valor rítmico correspondente a uma semicolcheia (Fig. 46c).

Fig. 46 – Adição e subtração de valores na transformação de campos temporais em semínimas (pentagramas 5, 1958 e 4, 1992; 6, 1958 e 5, 1992; e 13, 1958 e 11, 1992).

A subtração de valores rítmicos ocorre no trecho abaixo (Fig. 47) em uma passagem constituída pela utilização em grau máximo de tensão das dimensões temporal e morfológica. Em decorrência da omissão de valores rítmicos correspondentes a semicolcheias, há a presença de ritmos assimétricos em combinação com o uso de cliques de chave (cuja primeira ocorrência não é indicada na edição de 1958), trazendo auditivamente uma maior notabilidade à utilização de tal técnica estendida.

Fig. 47 – Subtração de valores na transformação de campos temporais em semínimas (pentagramas 33, 1958 e 27-28, 1992).

Nesta mesma seção, verificamos que a edição grafada em notação tradicional é frequentemente mais intrincada visualmente, exigindo do intérprete uma leitura bastante atenta. Observamos abaixo (Fig. 48), por exemplo, uma sincopa formada por uma sucessão de fusa, semicolcheia e fusa em concomitância com o uso de *frullatos*, a qual se assemelha a um grupo de três semicolcheias em uma leitura pouco cautelosa.

Fig. 48 – Sincopa em na notação rítmica tradicional se assemelhando a um grupo de três semicolcheias em uma leitura pouco cautelosa (pentagrama 28, 1992).

Dentre as divergentes interpretações promovidas pela notação proporcional em comparação com a notação tradicional, verificamos a seguir (Fig. 49) uma aceleração gradual grafada em notação tradicional que não condiz com o seu equivalente em notação proporcional, cujos espaçamentos entre as notas dão a impressão de homogeneidade, principalmente em relação às últimas três notas.

Fig. 49 – Homogeneidade em notação proporcional versus aceleração gradual em notação tradicional (pentagramas 34, 1958 e 28, 1992).

Ao término da música, encontramos um ataque a mais da nota Si na edição de 1992 e, logo em seguida, uma pausa cujo espaçamento em notação proporcional não corresponde à duração grafada em notação tradicional (Fig. 50).

Fig. 50 – Nota Si acrescentada na notação tradicional e não equivalência entre espaço em branco e pausa de colcheia (pentagramas 45-46, 1958 e 38, 1992).

Apesar das divergências rítmicas entre as edições de 1958 e 1992 até então apresentadas, encontramos igualmente trechos em que a correspondência entre campos temporais e semínimas é bastante precisa, sem que haja adições ou subtrações de valores rítmicos, como ocorre na figura abaixo (Fig. 51), embora tenha sido necessária uma subdivisão da notação tradicional para que tal equivalência se tornasse mais perceptível visualmente.⁴⁶

Fig. 51 – Precisão na adaptação da notação proporcional em notação tradicional (pentagramas 19, 1958 e 16, 1992).

No que concerne à performance das edições da *Sequenza I*, Folio e Brinkman partiram do pressuposto de que as duas versões gerariam interpretações radicalmente diferentes. Assim, realizaram uma análise com o auxílio de computador de onze gravações profissionais. Destas, sete flautistas utilizaram a edição de 1958; três agregaram informações da edição de 1992, embora ainda utilizando a primeira edição; e apenas uma utilizou a edição de 1992. Um dos procedimentos deste minucioso estudo foi encontrar a minutagem ideal para diversos segmentos da obra, baseados nas duas edições. Dessa maneira, eles concluíram que a duração ideal da peça inteira deveria ser igual a 5'17" e observaram o quanto cada intérprete desviou desse ideal, comparando se houve uma diferença significativa entre os desvios daqueles que utilizaram a edição de 1958 ou ambas as edições. Roberto Fabbriciani (1994), foi quem mais se aproximou da duração ideal da peça, provavelmente pelo fato do flautista ter tido acesso às duas edições, além de ter mantido um contato

⁴⁶ Essa precisão na adaptação da notação proporcional em notação tradicional pode ser verificada em um trecho maior entre as páginas 5 e 7 da *Comparação entre a rítmica das edições*, no apêndice desta dissertação.

peçoal com o compositor. Dentre os resultados, os autores também verificaram que segmentos com uma maior quantidade de notas tenderam a retardar o andamento, enquanto os segmentos com poucas notas, a acelerar (FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007).⁴⁷

Performer	Time (min:sec)	Edition
Nicolet	4:54	1958
Fabbriciani	5:30	hybrid
Cherrier	5:59	1992
Zöller	6:02	1958
Sollberger	6:10	1958
Garzuly	6:21	hybrid
P-L. Graf	6:37	1958
Gazzelloni	6:43	1958
Dick	7:12	1958
Bezaly	7:20	hybrid
E. Graf	7:58	1958

Tab. 11 – Relação dos intérpretes e minutagem das gravações (FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 24).

Fez parte igualmente do estudo uma análise individual da primeira frase da música, atribuindo gráficos de contorno às onze gravações, que demonstram o posicionamento ideal de cada nota. Neste caso, o flautista que mais se aproximou foi Robert Dick (1990). A partir destes gráficos, pode-se concluir que é duvidoso que o ouvinte perceba um pulso, independentemente das edições (FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 29).

⁴⁷ Embora Sophie Cherrier figure na lista de Folio e Brinkman como a única intérprete a utilizar a edição de 1992, encontramos um depoimento em que a flautista afirma fazer uso da edição de 1958: “[...] Eu estudei a nova versão, mas apenas pelos pequenos elementos e detalhes; por meu estudo anterior ter me preparado suficientemente, eu trabalho apenas com a notação original” (CHERRIER. In: PERLOVE; CHERRIER, 1998: 47, tradução nossa) / “[...] I studied the new version, but only for the small, detailed elements; because my previous study sufficiently prepared me, I work only with the original notation” (CHERRIER. In: PERLOVE; CHERRIER, 1998: 47).

Paralelamente às análises das gravações, Folio e Brinkman elaboraram um questionário, aplicado a dez flautistas profissionais ⁴⁸, indagando: “Qual edição você usa para tocar/gravar? Para ensinar? Aprendeu? Prefere?” Dentre as respostas, a grande maioria afirmou preferir a edição antiga em todas as situações, salvo por alguns que disseram utilizar ambas as edições no processo de ensino. Aqueles que preferem a edição antiga argumentam que a edição de 1992 é desnecessariamente complexa e pouco flexível. Outros ainda duvidam da participação de Berio no processo de transcrição para notação tradicional. Alguns dos entrevistados declararam que a edição de 1958 é, na realidade, mais precisa se estudada cuidadosamente, enquanto outros acreditam que a edição de 1992 é apenas uma possível interpretação da obra (FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007).

Em relação aos aspectos de proporcionalidade, Folio e Brinkman observam que a transformação de campos temporais em semínimas está longe de ser precisa. “Em muitos casos o espaçamento proporcional [da edição] de 1958 é traduzido em ritmos que exageram as distâncias proporcionais entre notas ou até mesmo as contradizem” (FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 16, tradução nossa). ^{xl} Os autores demonstram que na primeira ocorrência do motivo gerador (correspondente às três notas iniciais da peça), segundo a notação tradicional, a primeira nota é duas vezes mais longa do que as seguintes. No entanto, o espaçamento entre as mesmas notas na notação proporcional não condiz com uma distância equivalente ao dobro de tamanho, havendo inclusive uma ilusão de ótica causada pela direção das hastes (FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 33).

Fig. 52 – Primeira ocorrência do motivo gerador, edições de 1958 e de 1992 (pentagramas 1, 1958 e 1, 1992).

⁴⁸ São eles: Robert Dick, Roberto Fabbriciani, Helen Bledsoe, Claudia Anderson, Tara O'Connor, Sharon Bezaly, Erich Graf, John Heiss, Harvey Sollberger e Patti Monson.

A hipótese de que as edições de 1958 e 1992 da *Sequenza I* gerariam interpretações radicalmente diferentes não foi confirmada e, segundo os autores, é difícil determinar qual edição é utilizada pelos intérpretes apenas de acordo com os aspectos rítmicos, sendo a diferença mais evidente entre as duas edições a duração das fermatas, que foi especificada na edição de 1992. Folio e Brinkman verificaram igualmente que a grande maioria dos flautistas não gosta e não utiliza a edição de 1992, a não ser para fins didáticos (FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 33).

2.2.2 Articulações, alturas e dinâmicas

Embora a revisão notacional da *Sequenza I* tenha focado suas alterações sobretudo no parâmetro rítmico, podemos verificar pequenas mudanças em outros aspectos, que, em geral, tornaram a execução da peça mais orgânica ao intérprete. Nesse sentido, a substituição de grande parte dos *sforzandi* por indicações dinâmicas *ff* (Fig. 53) aproximou a notação da *Sequenza I* das suas reais possibilidades interpretativas:

Esta simplificação parece óbvia quando se considera que a maioria das notas nesta seção [início da peça] salta descontroladamente em toda a tessitura da flauta e havia recebido uma articulação *staccatissima*; parece improvável que um intérprete pudesse preservar tanto o *sforzando* quanto as marcações dinâmicas de *fortíssimo*, enquanto negociava em um terreno perigoso; e ainda menos provável que algum ouvinte pudesse perceber tal diferença (KNOPKE, 1997: 25, tradução nossa).^{xli}

Ainda concernindo indicações de articulação, podemos verificar, igualmente no início da peça (Fig. 53), a substituição de alguns *martellati* por *staccati*.

Fig. 53 – Substituição de *sforzando* por indicações dinâmicas *ff* e de *martellati* por *staccati* (pentagramas 1, 1958 e 1, 1992).

Em um estudo minucioso, encontramos ainda mais algumas pequenas modificações relativas à articulação. Abaixo, observamos a modificação de uma

ligadura de articulação, que ficou restrita somente às *appoggiaturas* (Fig. 54a), a substituição de *martellato* por *staccato* (Fig. 54b) e a substituição de um *martellato* por um acento (Fig. 54c).

Fig. 54a – Modificação em ligadura de articulação (pentagramas 11, 1958 e 10, 1992).

Fig. 54b – Substituição de *martellato* por *staccato* (pentagramas 12, 1958 e 11, 1992).

Fig. 54c – Substituição de *martellato* por acento (pentagramas 19, 1958 e 16, 1992).

Mais adiante (Fig. 55), encontramos a substituição de repetições de alturas – cuja execução se dá através de golpes de língua duplos – por *frullatos*, seguida pela alteração de registro da última nota desta passagem. Temos aqui um claro exemplo da “facilitação” adotada por Berio em sua revisão notacional, uma vez que o repetido uso de golpes de língua duplos em uma passagem extremamente densa gera uma fadiga muscular muito mais intensa do que com a utilização de *frullatos*. Além disso, a substituição do Sol# grave pelo Sol# médio acentuado facilita a execução do requerido *crescendo*.

Fig. 55 – Repetições de alturas substituídas por *frullatos* e mudança de registro (pentagramas 18, 1958 e 15, 1992).

Abaixo (Fig. 56), observamos a inclusão de indicações de cliques de chave na edição de 1992. O posicionamento inferior das hastes das notas Fa e Lab, em destaque, contribuem em assinalar um tratamento polifônico à passagem em questão.

Fig. 56 – Cliques de chave adicionados à segunda edição da *Sequenza I* (pentagramas 33, 1958 e 27-28, 1992).

Finalmente, ao focarmos nas indicações de intensidade de ambas as edições da *Sequenza I*, observamos algumas situações em que foram feitas minúsculas alterações, sem, no entanto, comprometer a coerência dinâmica entre as edições de 1958 e 1992 (Fig. 57, 58 e 59).

Fig. 57 – Mudanças de indicações de intensidade (pentagramas 11-12, 1958 e 10, 1992).

Fig. 58 – Mudanças de indicações de intensidade (pentagramas 31, 1958 e 25, 1992).

Fig. 59 – Mudanças de indicações de intensidade (pentagramas 43, 1958 e 35, 1992).

CAPÍTULO 3

Cartas a Luciano Berio

Apresentamos abaixo, uma coleção de seis cartas redigidas pelo flautista Severino Gazzelloni, entre julho de 1958 e agosto de 1960, e duas cartas escritas pelo também flautista Aurèle Nicolet, em 1960 e 1966, endereçadas ao compositor Luciano Berio – além de uma carta de Berio, que dialoga com a segunda correspondência de Nicolet.

Os manuscritos originais pertencem ao acervo de Luciano Berio, localizado na Fundação Paul Sacher (Basiléia, Suíça), e foram consultados, em formato de microfilme, pela autora deste trabalho, nos dias 13, 14 e 17 de dezembro de 2012.⁴⁹

Devido à dificuldade em compreender a caligrafia de Gazzelloni (que por vezes valia-se de um italiano arcaico), aliado ao regulamento da Fundação Paul Sacher, que não autoriza a execução de fotocópias de seus arquivos, selecionamos, dentre as correspondências de Gazzelloni no acervo da instituição, apenas aquelas cujo conteúdo faz menção direta à *Sequenza I*. Já em relação às correspondências de Nicolet, transcrevemos todas as duas cartas que encontramos nos arquivos da fundação.

No processo de transcrição e tradução para o português, procuramos não interferir no texto original, mantendo, na medida do possível, as interjeições e os sinais de pontuação tais quais grafados originalmente por seus autores. Salvo por uma correspondência de Luciano Berio à Aurèle Nicolet, obtida em FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 14, infelizmente não tivemos acesso às demais cartas redigidas pelo compositor que dialogariam com o conteúdo abaixo exposto.

⁴⁹ Com exceção da correspondência de Luciano Berio para Aurèle Nicolet, consultada em FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 14.

3.1 De Severino Gazzelloni para Luciano Berio

Nas correspondências de Gazzelloni para Berio, verificamos uma grande intimidade entre o remetente e o seu destinatário, revelada pela informalidade na escrita. O flautista sempre assina como “Tuo Severino” (Seu Severino) e utiliza frequentemente interjeições verbais, tais como “Lucianone”, “salutone”, etc. A comunicação Gazzelloni-Berio era bastante frequente, como podemos observar na proximidade das datas entre as correspondências – temos, por exemplo, um intervalo de seis dias entre duas cartas de Gazzelloni (16 e 22 de agosto de 1958), considerando ainda que Berio provavelmente tenha respondido ao flautista neste período.

Data de 7 de julho de 1958, ocasião da primeira carta aqui transcrita, a encomenda da *Sequenza I*, “uma pequena peça para ‘flauta solo’, de duração de 4 a 5 minutos, para ser incluída no programa: Togni – Messiaen – Berio – Boulez”. Ao que podemos constatar através das correspondências, a composição da peça durou pouco mais de um mês, uma vez que Gazzelloni comenta ter recebido a obra, em 16 de agosto de 1958. “A peça é difícil, mas tudo é executável e de efeito”. Já em 22 de agosto de 1958, Gazzelloni comenta novamente a respeito da dificuldade da peça: “A peça para flauta solo me agrada muitíssimo!!! Não é fácil... mas espero fazer uma boa interpretação...”.

Consta no website do *Centro Studi Luciano Berio*⁵⁰ que a estreia da *Sequenza I* foi feita no ano de 1958, em Darmstadt, por Severino Gazzelloni. Verificamos, no entanto, um possível equívoco nesta informação (salvo pelo improvável fato de a peça ter sido executada entre os dias 20 e 31 de dezembro daquele ano), visto que, em correspondência datada de 19 de dezembro de 1958, Gazzelloni diz: “Estou esperando que a Suvini-Zerboni me mande a “Sequenza” impressa! Como está esse atraso? Não vou tocar na Filarmônica com cinco folhas escritas à lápis”.

⁵⁰ Disponível em: <<http://www.lucianoberio.org/en/node/45>>. Acesso em: 28 jul. 2013.

Finalmente, verificamos que a *Sequenza I* foi uma peça frequentemente executada pelo flautista, comprovada por uma correspondência emitida dois anos após a composição da obra (Dartington, 06 de agosto de 1960): “Vou tocar a “Sequenza” dentro de dois dias e será, como sempre, um grande sucesso!”

3.1.1 Roma, 07 de julho de 1958

Roma – 7 – julho 58

Luciano caríssimo

Te escrevo com pressa e lhe peço que me responda rapidamente...!

Fui convidado pela Rádio de Colônia para um “recital” juntamente com o Tuoloso, organizado pela “Musik der Zeit” em 19 de setembro, imediatamente após Darmstadt. Eu gostaria que você me escrevesse uma pequena peça para “flauta solo”, de duração de 4 a 5 minutos, para ser incluída no programa: Togni – Messiaen – Berio – Boulez.

Desta vez sou eu quem lhe peço!

Escreva o que quiser...!!!

Por favor, certifique-se de confirmar TOMER em Colônia.

Por favor, diga-me sim...

Escreva-me rapidamente; muitas saudações e abraços à Katy e carinhosamente à você.

Seu Severino

VIA – TARTAGLIA, 15

3.1.2 Circeo, 08 de agosto de 1958

Circeo 8 – Agosto 58

Caríssimo Luciano

Estou em Circeo por quatro dias...! Finalmente um pouco de descanso-estudo..... – até mesmo para mim!

Como vai a peça para flauta solo?

Peço que você se apresse em me enviar, porque eu tenho muitas etapas a serem estudadas ...!

Escreva duas linhas para me tranquilizar!

Coloquei no programa da Filarmônica de Roma “Teatro Eliseo” a “Serenata...”, para 12 de janeiro.

Abraços e uma grande saudação [*salutone*] à sua esposa.

Seu Severino

SEVERINO GAZZELLONI

S. FELICE CIRCEO

LATINA

3.1.3 Circeo, 16 de agosto de 1958

Circeo 16-8-58

Caro Luciano

a peça me foi entregue e a carta.....

Você me fez rir de rir...! A peça é difícil, mas tudo é executável e de efeito. Estou estudando como um louco; é incrível nesse calor, mas tenho que fazer 9 execuções.....

Pobre Severino... que Deus me ajude! Quanto à sua nova peça, estou muito satisfeito, mas ainda não há notícias de Bruxelas, na verdade, peço que você considere bem uma coisa também para Roma e (...Circeo) se (...desejar) no programa a nova peça para flauta e 25 instrumentos ou a “Serenata”.

É muito importante o concerto da Filarmônica!!

Vou passar em Milão no dia 1 ou 2 de setembro e, então, te telefono.

Tchau Lucianone um abraço à você e à Caty, da minha esposa.

Seu Severino

3.1.4 Circeo, 22 de agosto de 1958

Circeo 22-8-58

Luciano caríssimo

A peça para flauta solo me agrada muitíssimo!!! Não é fácil... mas espero fazer uma boa interpretação...

Nem te digo como passei as férias... eu nunca estudei tanto na minha vida! A peça “Fantasia”, de HABA... levou-me duas horas inteiras! Sua teoria sobre quarto de tom é sem sentido, sem propósito, e de uma dificuldade técnica com fraco resultado! Não entendo por que o bom “gatão” deve apropriar a cada ano algo muito difícil, mas com fraco resultado. Paciência...!

Quanto à Filarmônica, sugeri a eles a “Serenata”. É um programa inteiro que pretendem confiar a mim e, portanto, de interesse realmente superior, mas também compreensível ao seu público. Assim, o programa será o seguinte:

Parte I

VIVALDI – “La notte”

II – “Il cardellino”

GHEDINI – Sonata da Concerto

Parte II

BERIO – “Serenata”

NONO – “Musica per flauto e archi”

BOCCHERINI – Concerto em Ré maior

Seis concertos para flauta!!!!!!

Nada vai mudar se essa for a solução para o programa!

Para mim parece ser bom, também porque fui convidado por autores italianos. Te agrada?

O diretor certamente será Bruno [Maderna]. Tudo isso aconteceu por telefone com a Sra. Panni e com Bucchi (novo diretor artístico)!

Assim, a peça com violino não poderá ser colocada, porque os concertos deverão ser apenas para a flauta de Severino...

Eu tinha te perguntado sobre o novo trabalho (e gostaria de uma estreia em Roma) porque eu tinha escrito na carta anterior que era para flauta e 25 instrumentos, e este me pareceu um motivo para lhe pedir a estreia na Itália (depois, Bruxelas), em Roma. Vou lhe contar sobre uma carta de Ghedini a respeito do meu programa deste concerto em Roma!

Luciano, por favor me escreva rapidamente o seu número de telefone para que quando passar em Milão – dia um ou dois de setembro – eu ligo para você.

Tchau e bom trabalho, com um abraço pra você e pra Caty.

Seu Severino

P.S.

antes de enviar a carta, recebo de Bruxelas um comunicado expresso da Radiodifusão Belga para o Concerto do dia 8-10 set., mas não vejo programada sua peça! Como ela vai?

O programa está na Expo!

Dois concertos:

De câmara, tocarão Varèse e Messiaen – e para o dia 10, a peça do Bruno, “Dimensioni”.

Peço que você esclareça bem tudo sobre sua nova peça.

Escrevo muito apressadamente

Severino

3.1.5 Roma, 19 de dezembro de 1958

Roma 19 – 12 – 58

Caro Luciano

Estou esperando que a Suvini-Zerboni me mande a “Sequenza” impressa!
Como está esse atraso?

Não vou tocar na Filarmônica com cinco folhas escritas à lápis. Ontem a noite eu escutei [na rádio] de Colônia “Sequenza” [?] (...uau) foi magnífico!!!

Eu recomendo que você intervenha junto à Ruosbinska?... que me enviou a peça e também o famoso (...) que nós queremos fazer.

Luciano, Feliz Natal e um carinho infinito de minha esposa à Katy.

Seu Severino

3.1.6 Dartington, 06 de agosto de 1960

Dartington 6-8-60

(...)

Vou tocar a “Sequenza” dentro de dois dias e será, como sempre, um grande sucesso!

Saudações a todos e um abraço de Seu Severino

3.2 De Aurèle Nicolet para Luciano Berio

Observamos na primeira correspondência enviada à Berio por Aurèle Nicolet, em primeiro de dezembro de 1960, um tom respeitoso e formal, evidenciado pelo tratamento na segunda pessoa do plural (em francês, *vous*). Berio e Nicolet tinham acabado de se conhecer, e o flautista demonstra as suas intenções em estreitar os laços com o compositor: “Espero sinceramente que tenhamos no futuro a oportunidade de tocarmos juntos e, por favor, aceite meus sentimentos amigáveis”.

A correspondência de Berio para Nicolet, datada de 14 de outubro de 1966, já revela certa intimidade entre o flautista e o compositor que, em tom cordial, assinala a sua admiração pelo intérprete e o desejo de que a gravação de Nicolet se torne uma referência.

Nicolet, por sua vez, responde à Berio em tom jocoso – “Eu quebrei duas vértebras e tenho que ser paciente se eu não quiser voltar à família dos invertebrados” –, porém firme em suas convicções. O flautista questiona Berio a respeito de alguns aspectos da notação proporcional e requisita que o compositor trabalhe a peça em conjunto com ele como condição para refazer a sua gravação da *Sequenza I*.

3.2.1 Berlim, 01 de dezembro de 1960

Berlim 1 XII 60

Caro Amigo,

Obrigado pela vossa carta e pela vossa oferta para a América, que naturalmente me interessou, mas que me é impossível de aceitar – tenho 10 concertos entre 1º de fevereiro e 8 de março. Todos os contratos para esses concertos estão assinados e eu lamento muito ter que recusar. – Tive grande prazer em conhecê-lo, tocar vossa música e trabalhar com o senhor.

Espero sinceramente que tenhamos no futuro a oportunidade de tocarmos juntos e, por favor, aceite meus sentimentos amigáveis.

Por favor, cumprimente a Sra. Berio por mim.

Aurèle Nicolet

3.3 De Luciano Berio para Aurèle Nicolet ⁵¹

3.3.1 Watertown, 14 de outubro de 1966

Watertown, 14 de outubro 1966

Querido Aurèle,

(...) a respeito da *Sequenza*, agradeço-lhe, antes de tudo, pela sua gravação, que é muito virtuosística e realmente incrível. Mas permita-me fazer algumas observações. Essa peça já foi gravada várias vezes, mas, infelizmente, sempre de uma maneira bastante imprecisa. Desta vez, que tenho a oportunidade de interferir antes que o disco seja prensado, e tenho o privilégio de ter uma gravação feita por um artista como você; não quero perder a oportunidade de ter uma execução que possa servir de modelo e de referência a outros intérpretes. Na sua gravação, há um mal-entendido no que diz respeito às proporções entre andamento e velocidade. Não é tanto uma questão de andamento mais lento ou mais rápido, mas – uma vez escolhido o andamento – as proporções das durações. Deve-se, como consequência, escolher um andamento (eu indiquei 70 bpm, que pode ser interpretado de uma maneira um pouco flexível), que permite respeitar tais proporções das durações. É verdade que essas proporções, por causa do tipo de notação adotada, serão sempre um pouco aproximativas. Mas eu escolhi essa notação “proporcional” apenas por permitir certo acomodamento por parte do intérprete nas passagens extremamente densas e rápidas. Cada flautista pode, portanto, adaptar o grau de velocidade, mas sempre mantendo as proporções indicadas. Por exemplo, o começo da peça pode ser considerado dessa maneira: (...)^{xlii}

⁵¹ Correspondência traduzida para o português pela autora do presente trabalho, a partir do original em francês publicado em FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 14.

3.4 Resposta de Aurèle Nicolet a Luciano Berio

3.4.1 Neuchâtel, 31 de outubro de 1966

NEUCHÂTEL 31 X 66

Hospital de Cadolles

Meu caro Luciano,

Muito obrigado pela sua carta.

Eu não pude responder antes porque um duplo acidente me pregou na cama por ora. (Eu quebrei duas vértebras e tenho que ser paciente se eu não quiser voltar à família dos invertebrados). *Sequenza* me ocupa há anos e eu amo tocá-la.

Eu a tocava regularmente no programa “lyrischer Abend”, que apresento com Gunther Eras, e no qual poesia e música se alternam e coincidem – a próxima vez será em Berlim, na “Akademie der Künste” e televisão.

Eu acredito ter respeitado seu texto e seu tempo (70 é extremamente rápido e difícil de manter ao longo de toda a peça, com exceção do final). O que eu não entendo (e que você deve admitir que não está claro na notação espacial) é que você escreve pouco e (infelizmente não tenho a [partitura da] *Sequenza* aqui) que a nota muito longa ' ' e os traços verticais entre as p?lles de tempo corrido são, pelo que eu compreendi, uma batida M=70.

Após o Sr. Goldschmidt ter me enviado sua carta e suas críticas, eu reescutei a fita que gravei e a comparei com as de Severino e de Bennett, dois flautistas e amigos que eu considero muito, você sabe.

Na minha opinião, a gravação de Severino é brilhante, mas não é *ele*, tampouco respeita extremamente o texto; por outro lado, a qualidade técnica da gravação que me agradou. Sr. Goldschmidt não é famoso.

A [gravação] de Bennett, extremamente clara e muito mais lenta, pessoalmente me cansa, e me faz achar a *Sequenza* muito longa (no disco de música contemporânea em questão, você o tem com certeza, a *Sonatina* de Boulez é muito marcante).

Não é para eu *vender meu peixe*. No entanto, acho que na minha gravação há um senso de frases e uma pulsação (uma qualidade de gravação graças também ao Sr. Jansen), que torna a obra viva e compreensível.

Eu estarei disposto a refazer a gravação

1. Se você me der indicações mais precisas, sendo melhor se nós pudessemos trabalhar juntos.
2. Se eu puder encontrar uma data livre nessa temporada, perturbada pela minha doença.

Lamento muito este atraso na partitura da sua *Sequenza*, principalmente por causa do Sr. Goldschmidt, que demonstrou uma dedicação sem limites à causa da música contemporânea e de sua difusão.

Receba, meu caro Luciano, minhas sinceras amizades.

Aurèle Nicolet

CONCLUSÃO

A *Sequenza* para flauta solo constitui uma obra representativa tanto no repertório contemporâneo para o instrumento, quanto no catálogo musical de Luciano Berio. Sua criação abriu territórios amplamente explorados ao longo da trajetória do compositor. Verificamos, por exemplo, o pleno domínio da escrita instrumental, evidenciado pela exploração das possibilidades do instrumento em uma escrita extremamente idiomática e perfeitamente executável, cujas *virtudes* não estão fundamentadas em um exibicionismo técnico.

O referido domínio da escrita para flauta teve, inegavelmente, suas origens no relacionamento compositor-intérprete travado entre Berio e seu conterrâneo, Severino Gazzelloni. Ressaltamos que, no auge de seus trinta e três anos, Berio certamente possuía conhecimentos suficientes para compor a *Sequenza I*. Não obstante, o contato e diálogo com o intérprete – evidenciados neste trabalho através das correspondências – proporcionaram-lhe escolhas extremamente acertadas e que corroboraram com a consequente perpetuação da obra. Tal colaboração foi igualmente desenvolvida entre Berio e outros músicos nas demais peças da série de *Sequenze*.

No caso da *Sequenza I*, referimo-nos à exploração de técnicas estendidas para flauta, representada, sobretudo, pela utilização pioneira dos multifônicos. Se, por um lado, as virtudes desta peça fundamentaram-se nas qualidades de um intérprete específico, por outro, as deficiências deste mesmo intérprete trouxeram à tona uma solução que se tornou uma das características mais marcantes da *Sequenza I*: a notação proporcional.

Analogamente à supracitada relação compositor-intérprete, verificamos uma colaboração entre a análise e a interpretação musical. O estudo acerca da linguagem composicional empregada na *Sequenza I* surgiu como resposta aos nossos anseios enquanto intérpretes. Além disso, a nossa visão voltada à performance musical guiou todo o estudo analítico, justificando, por exemplo, a escolha dos motivos característicos da obra e de suas variações ou, ainda,

impulsionando a investigação crítica das questões relacionadas à interpretação da notação proporcional, bem como a comparação entre edições. A análise musical, por sua vez, elucidou, dentre outros aspectos, questões referentes à organização melódica da peça, cuja identificação de repetições literais de alturas seria imperceptível somente através da execução ou escuta da obra.

O aprofundamento nas quatro dimensões composicionais exploradas por Berio na elaboração da *Sequenza I* trouxe à superfície recorrentes influências do trabalho anterior do compositor com a música eletroacústica verificada, por exemplo, na plausível associação da utilização pouco ortodoxa do sistema dodecafônico à aplicação de procedimentos da música eletroacústica em composições para instrumentos acústicos, como o *filtering* (subtração de alturas) e o *flanging* (adição de alturas) ou, ainda, no pioneiro emprego da notação proporcional, cujos princípios se assemelham àqueles das fitas magnéticas, amplamente manuseadas pelo compositor durante sua permanência no *Studio di Fonologia Musicale* da RAI.

Não obstante ao fato de termos verificado vestígios de uma prática serial na *Sequenza I*, observamos que Berio não se ateve somente à lógica dodecafônica nessas passagens, valendo-se de outros artifícios para gerar coesão à obra, tais como variações motivicas e repetições literais de alturas.

Fundamentados no discurso do próprio compositor acerca do descontentamento com as interpretações de caráter demasiadamente improvisativo baseadas na notação proporcional, e aliado à publicação, trinta e quatro anos mais tarde, da segunda edição da *Sequenza I*, verificamos que Berio nunca considerou a *Sequenza I* enquanto obra aberta. Todavia, acrescentamos que as ambiguidades geradas pela edição de 1958 – evidenciadas aqui na *visão crítica da notação proporcional* –, aliado à utilização pouco corriqueira deste tipo de escrita por parte dos intérpretes, deu margem à evidência de uma equivocada abertura, posteriormente retificada por Eco, ainda que tardiamente.

Embora não tenham sido explorados em grande profundidade, as correspondências de Severino Gazzelloni e de Aurèle Nicolet, assim como o esboço fornecido à Berio por Gazzelloni, constituem importantes documentos que poderão ser trabalhados em uma pesquisa futura.

Finalmente, ressaltamos que optar por uma das edições em detrimento à outra não é nosso objetivo, tendo em vista que uma obra é passível de diversas interpretações, tanto do ponto de vista do músico intérprete, quanto do analista musical. Distantes da intenção de *fechar* a multiplicidade inerente à *Sequenza I*, o presente trabalho buscou compreender em profundidade esta obra referencial para os séculos XX e XXI, através do fornecimento de subsídios históricos, analíticos e interpretativos.

BIBLIOGRAFIA

Livros, artigos, teses, dissertações e websites

- ALBÈRA, Philippe. Introduction aux neuf sequenzas. *Contrechamps*, n. 1, p. 91-122, sept. 1983.
- ALDEN, Jane. From Neume to Folio: Mediaeval Influences on Earle Brown's Graphic Notation. *Contemporary Music Review*, v. 26, n. 3/4, p. 315-332, Jun./Aug. 2007.
- BARATA, Antonio G. Sources of Information on Woodwind Multiphonics: an Annotated Bibliography. *Perspectives of New Music*, v. 26, n. 1, p. 246-256, 1988.
- BARDA, Clive. *Berio at the Queen Elizabeth Hall on 7 May 1994, with the London Sinfonietta*. London, 1994. Fotografia, pb. Disponível em: <<http://www.lucianoberio.org/en/node/1522>>. Acesso em: 25 jul. 2012.
- BERIO, Luciano. Meditation on a twelve-tone horse. *Christian Science Monitor*, 15 July 1968.
- _____. Poesia e música: uma experiência. In: MENEZES, Flô (Org.). *Música Eletroacústica: histórias e estéticas*, São Paulo: EDUSP, 1996, p. 121-129.
- _____. *Remembering the future*. USA: Harvard University Press, 2006.
- _____. *Serenata I (author's note)*. Disponível em: <<http://www.lucianoberio.org/node/1472?762639236=1>>. Acesso em: 12 jul. 2012.
- _____. *Two interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. Translated and edited by David Osmond-Smith. New York: M. Boyars, 1985.
- _____; DALMONTE, Rossana. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Tradução de Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- _____; OSMOND-SMITH, David. Of Sounds and Images. *Cambridge Opera Journal*, v. 9, n. 3, p. 295-299, 1997.
- BERIO, Talia Pecker; BENEDICTIS, Angela Ida De. *Centro Studi Luciano Berio: Luciano Berio*. Disponível em: <<http://www.lucianoberio.org/en/node/1019>>. Acesso em: 25 jul. 2012.

- BOULEZ, Pierre. *Par volanté et par hasard: entretiens avec C. Deliège*. Paris: Seuil, 1975.
- BONAFÉ, Valéria M. *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte (2001)*. 2011. 150 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- BRINDEAU, Véronique. Flûte solo: Sophie Cherrier. *Accents: Le Journal de l'Ensemble Intercontemporain*, n. 5, mai-juin, 1998. Disponível em: <<http://www.ensembleinter.com/accents-online/?p=4881>>. Acesso em: 27 jun. 2012.
- BRINDLE, Reginald Smith. *The New Music: the Avant-Garde since 1945*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 1987.
- CAMATTE, Laurent. Luciano Berio (II): D'une Séquence à l'autre. *Traversières Magazine*, n. 77, p. 21-25, 2003.
- CARDASSI, Luciane. Sequenza IV de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: UFMG, n. 14, p. 44-56, jul. – dez., 2006.
- CAVALCANTI, Maria Di, PITOMBEIRA, Liduíno. A revisão notacional da Sequenza I para flauta solo de Berio e suas implicações interpretativas. *Opus*. Goiânia, v. 13, n. 2, p. 129-140, dez. 2007.
- CERQUEIRA, Daniel Lemos. *Estudo das ressonâncias na Sequenza IV de Luciano Berio*. 2009. 72 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- DALDEGAN, Valentina. Técnicas estendidas. In: _____. *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes*. Curitiba: UFPR, 2009. Cap. 2, p. 19-33.
- DALMONTE, Rossana. Maderna, Bruno. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001, v. 15, p. 332-336.
- D'AMICO, Fedele: Dell'opera aperta, ossia dell'avanguardia. *Incontri Musicali*, n. 4, p. 89-104, 1960.
- _____. La torre di Babele. *I casi della musica*, Milano, Saggiatore, 1962, p. 250-252.
- DICK, Robert. *The Other Flute: a Performance Manual of Contemporary Techniques*. 2ª edição. EUA: Multiple Breath Music Company. 1989.
- DOROUGH, Aralea. Performing Berio's Sequenza. *Flute Talk Magazine*, v. 19, n. 7, p. 11-13, 2000.

- DREES, Stefan. Experiment and discourse: Luciano Berio's *Sequenze*. *Musikblätter*, n. 2, Wien, 2011.
- DRINEK, Martina. La Sequenza pour flûte et son premier interprète: Severino Gazzelloni. *Traversières Magazine*, n. 77, p. 26, 2003.
- ECO, Umberto. Focus Luciano Berio: Those Studio Days. *UE Musikblätter: News and Information from Universal Edition*, n. 4, p. 4-15, Nov. 2012.
- _____. L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca. *Incontri Musicali*, n.3, p. 32-54, 1959.
- _____. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. 8ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- _____. Risposta a d'Amico. *Incontri Musicali*, n. 4, p. 105-112, 1960.
- FEARN, Raymond. *Bruno Maderna*. United Kingdom: Harwood Academic Publishers, 1990.
- FERRAZ, Silvio. Diferença e repetição: a polifonia simulada na "Sequenza VII" para oboé, de Luciano Berio. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, n. 1. São Paulo: Atravéz, 1989.
- FOLIO, Cynthia. BRINKMAN, Alexander. Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's *Sequenza I* for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance. In: HALFYARD, Janet, (Ed.). *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007, p. 11-37.
- FRIEDMANN, Michael L. A Response: My Contour, Their Contour. *Journal of Music Theory*. v. 31, n. 2, p. 268-274, Autumn 1987.
- GALLON, Emma. Review of: Halfyard, Janet, (Ed.), *Berio's Sequenzas*. *JMM: The Journal of Music and Meaning*. v. 7, p. 1-6, Fall/Winter 2008.
- GRANGE, Anne. *Sequenza I (1958) pour flûte*. Disponível em: <<http://brahms.ircam.fr/works/work/6867/>>. Acesso em: 18 jul. 2013.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- _____. *Enciclopédia da Música do Século XX*. Trad. Marcos Santarita e Alda Porto. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HALFYARD, Janet, (Ed.). *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Aldershot: Ashgate Publishing Co., 2007.
- HANSEN, Niels. Luciano Berio's *Sequenza V* Analyzed along the Lines of Four Analytical Dimensions Proposed by the Composer. *JMM: The Journal of Music and Meaning*, vol. 9, p. 16-37, 2010.

- HARTMANN, John A. *Sequenza n°1 for solo flute: A Brief Analysis*. 2002. Disponível em: <<http://www.people.vcu.edu/~jahartmann/writings.html>>. Acesso em: 10 out. 2011.
- HASTY, Christopher F. *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.
- HEISS, John C. For the Flute: a List of Double-Stops, Triple-Stops, Quadruple-Stops, and Shakes. *Perspectives of New Music*, v. 5, n. 1, p. 139-141, 1966.
- _____. Some Multiple-Sonorities for Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. *Perspectives of New Music*, v. 7, n. 1, p. 136-142, 1968.
- _____. The Flute: New Sounds. *Perspectives of New Music*, v. 10, n. 2, p. 153-158, 1972.
- HONDRÉ, Emmanuel. Les Sequenze de Berio: oeuvre ouverte?. *Traversières Magazine*, n. 77, p. 27-28, 2003.
- KIM, Rebecca Young-Hie. *Cathy Berberian Official Website: Biography*. Disponível em: <<http://www.cathyberberian.com/>>. Acesso em: 25 jul. 2012.
- KNOPKE, Ian. *Form and Virtuosity in Luciano Berio's Sequenza I*. 1997. 81 f. Tese (Mestrado em Música). – University of Alberta, Edmonton, 1997.
- KOSTKA, Stefan M. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3rd ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, Inc., 2006.
- LACERDA, Osvaldo. *Compêndio de teoria elementar da música*. 13^a edição. São Paulo: Ricordi, 1966.
- LAZZARI, Gianni. *Il Flauto Traverso: storia, tecnica, acustica con Il flauto nel Novecento di Emilio Galante*. Torino: I Manuali Edt, 2003, p. 212-213.
- MACÉ, Pierre-Yves. Luciano Berio Sequenze. *Accents*, n. 42, p. 16-17, sept.-déc. 2010.
- MAGNANI, Francesca. La Sequenza I de Berio dans les poétiques musicales des années 50. *Analyse musicale*, n. 14, p. 74-81, janv. 1989.
- MANNIS, José Augusto. *Abreviaturas e traduções: instrumentos, vozes e termos musicais de performance*. Campinas: CDMC/Unicamp, 1997-2006. Disponível em: <<https://www.academia.edu/3618109/>>. Acesso em: 17 jul. 2013.
- MARINITSCH, Eric (Ed.). *Luciano Berio: catálogo*. Áustria: Universal Edition, 2008. 64 p. Disponível em: <<http://www.universaledition.com/berio>>. Acesso em: 07 jul. 2012.
- MCGREGOR, Mark T. Severino Gazzelloni and the music of Berio and Fukushima. In: _____. *Of Instrumental Value: Flutist – Composer Collaboration in the Creation of New Music*. Vancouver: UBC, 2012. Cap. 1, p. 7-39.

- MCMURTERY, John. *Extended Techniques*. Disponível em: <http://www.johnmcmurtery.com/index.php?option=com_content&view=section&id=1&Itemid=8>. Acesso em: 25 jul. 2012.
- MELCHIORRE, Alessandro. La Sequenza per flauto di Berio: tra Satz e Stream Of Consciousness. *Musica/Realtà*, n. 98, p. 33-55, luglio 2012.
- MENEELY, Sarah S. Brown, Earle. In: VINTON, John (Ed.). *Dictionary of Contemporary Music*. New York: E. P. Dutton & Co., 1974, p. 106-107.
- MENEZES, Flô. *Luciano Berio et la Phonologie: Une approche jakobsonienne de son oeuvre*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993.
- MORGAN, Robert P. *Twentieth-Century Music: a History of Musical Style in Modern Europe and America*. USA: Norton & Company, 1991.
- MOSCH, Ulrich. I have never tried to alter the nature of the instrument... Luciano Berio's concept of musical instrument in the Sequenzas. *Luciano Berio: New Perspectives*, p. 65-83, 2012.
- MULLER, Theo; BERIO, Luciano. Music is not a solitary act: conversation with Luciano Berio. *Tempo*, n. 199, p. 16-20, 1997.
- MURTA, Adriana Franco. Antropofagia: um conceito em transformação. In: _____. *A identidade cultural brasileira: rastros das diferenças*. São João del-Rei: Universidade Federal de São João Del-Rei, 2007. Cap. 1, p. 15-44.
- NICHOLLS, David. Brown, Earle (Appleton). In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001, v. 4, p. 439-441.
- O'LOUGHLIN, Niall. Gazzelloni, Severino. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001, v. 9, p. 612.
- OSMOND-SMITH, David. Berio, Luciano. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001, v. 3, p. 350-358.
- _____. *Berio*. New York: Oxford University Press, 1991.
- _____. From Myth to Music: Lévi-Strauss's "Mythologiques" and Berio's "Sinfonia". *The Musical Quarterly*. New York: Oxford University Press, v. 67, n. 2, p. 230-260, 1981.
- _____. Only Connect... David Osmond-Smith on recent Berio scores. *The Musical Times*, v. 134, n. 1800, p. 80-81, Feb. 1993.
- PERLOVE, Nina; CHERRIER, Sophie. Transmission, Interpretation, Colaboration – A Performer's Perspective on the Language of Contemporary Music: An Interview with Sophie Cherrier. *Perspectives of New Music*, v. 36, n. 1, p. 43-58, 1998.

- PORTER, Andrew. Action musicale. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001, v. 1, p. 126.
- PRIORE, Irna. Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio's *Sequenza I* for Solo Flute. In: HALFYARD, Janet, (Ed.). *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007, p. 191-208.
- REDGATE, Christopher. Performing Sequenza VII. *Contemporary Music Review*, v. 26, n. 2, p. 219-230, Apr. 2007.
- RISATTI, Howard. *New Music Vocabulary: a Guide to Notational Signs for Contemporary Music*. 2nd ed. Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 1976.
- RIZZARDI, Veniero; BENEDICTIS, Angela De (Ed.). *Nuova Musica Alla Radio: Esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954-1959*. Edição bilíngue italiano-inglês. Italia: CIDIM / RAI, 2000.
- RUCH, Allen B. *Luciano Berio's "Sinfonia"*. Disponível em: <http://www.themodernword.com/beckett/beckett_berio_sinfonia.html>. Acesso em: 09 jul. 2011.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: O Pós-Modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.
- SALZMAN, Eric. *Twentieth-Century Music: an Introduction*. 3rd ed. USA: Prentice Hall, 1988.
- SCHWARTZ, Elliott; GODFREY, Daniel. *Music since 1945: Issues, Materials, and Literature*. USA: Simon & Schuster Macmillan, 1993.
- SIMMS, Bryan R. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. 2nd ed. New York: Schirmer Books, 1996.
- STEINITZ, Richard. Luciano Berio. In: MORTON, Brian; COLLINS, Pamela (Ed.). *Contemporary Composers*. Chicago: St. James Press, 1992, p. 83-88.
- STOIANOVA, Ivanka. Luciano Berio: Chemins en Musique. *La Revue Musicale*. Triple numéro 375-377. Paris: Richard Masse, 1985.
- STONE, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*. New York: W. W. Norton & Company, 1980.
- STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post Tonal Theory*. 3rd ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.
- TACUCHIAN, Ricardo. Música pós-moderna no final do século. *Pesquisa e música*. Revista do Conservatório Brasileiro de Música, v. 1, n. 2, p. 25-40, dez. 1995.

- THOMAS, Philip. Berio's Sequenza IV: Approaches to Performance and Interpretation. *Contemporary Music Review*, v. 26, n. 2, p. 189-205, Apr. 2007.
- TOFF, Nancy. *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 1996.
- USCHER, Nancy. Luciano Berio, Sequenza VI for Solo Viola: Performance Practices. *Perspectives of New Music*, v. 21, n. 1/2, p. 286-293, 1982-83.
- VENN, Edward. Proliferations and Limitations: Berio's Reworking of the Sequenzas. In: HALFYARD, Janet, (Ed.). *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007, p. 171-188.
- WEBB, Barrie. Performing Berio's Sequenza V. *Contemporary Music Review*, v. 26, n. 2, p. 207-218, Apr. 2007.
- WEISSER, Benedict. *Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of Three Compositional Models (Luciano Berio, John Cage, and Brian Ferneyhough)*. Dissertação (Doutorado). New York: City University of New York, 1998.
- WHITTALL, Arnold. *Exploring Twentieth-Century Music: Tradition and Innovation*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- _____. *Musical Composition in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 1999.
- WOLTZENLOGEL, Celso. Método ilustrado de flauta. 3. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1995.
- WYLD, Joanna. *Berio Sequenzas*. Notes Upon Notes (notas de programa), 2005. Disponível em: <<http://www.notes-upon-notes.com/>>. Acesso em 10 out. 2011.

Partituras

- BERIO, Luciano. *Sequenza I* – para flauta solo. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1958.
- _____. *Sequenza I* – para flauta solo. Vienna: Universal Edition, 1992.
- _____. *Circles* – para voz feminina, harpa e dois percussionistas. Vienna: Universal Edition, 1960.
- _____. *Sequenza II* – para harpa. Vienna: Universal Edition, 1963.
- _____. *Sequenza V* – para trombone. Vienna: Universal Edition, 1966.

_____. *Sequenza VII* – para oboé. Vienna: Universal Edition, 1969.

DEBUSSY, Claude. *Syrinx* – para flauta solo. Paris: Ed. Jobert, 1913.

TAKEMITSU, Toru. *Voice* – para flauta solo. Paris: Ed. Salabert, 1971.

VARÈSE, Edgard. *Density* – para flauta solo. Milano: Ed. Ricordi, 1936.

Gravações

BERIO: Sequenzas I, IV, VIII, IXa & XIV, Due Pezzi, Musica Leggera, Les Mots Sont Allés..., Lied. Luciano Berio (compositor); Ex Novo Ensemble, Daniele Ruggieri (intérpretes). London: Sanctuary Records, 2006. Gravado em 2005.

BERIO: The Complete Sequenzas, Alternate Sequenzas & Works for Solo Instruments. Luciano Berio (compositor); Paula Robison (intérprete). New York: Mode Records, 2006.

FLÛTE Passion. Luciano Berio (compositor); Karheinz Zöller (intérprete). EMI Classics, 2003.

FLUTE XX. Luciano Berio (compositor); Roberto Fabbriciani (intérprete). Arts Music, 1994. Gravado entre 1986 e 1994.

FROM A to Z. Luciano Berio (compositor); Sharon Bezaly (intérprete). Åkersberga: BIS, 2001. Gravado em 2000.

LADDER of Escape 5. Luciano Berio (compositor); Robert Dick (intérprete). Babel, 1990.

LUCIANO Berio: Circles, Sequenza I, Sequenza III, Sequenza V. Luciano Berio (compositor); Aurèle Nicolet (intérprete). Mainz: Wergo Schallplatten, 1991.

MUSIC for flute. Luciano Berio (compositor); Severino Gazzelloni (intérprete). Time Records, 1961.

SEQUENZAS: first complete recording. Luciano Berio (compositor); Ensemble Inter Contemporain, Sophie Cherrier (intérpretes). Paris, estúdio do IRCAM: Deutsche Grammophon, 1998. Gravado entre 1994 e 1997.

APÊNDICE A

Bula da *Sequenza I* (ed. 1958) traduzida para o português

O tempo de execução e as relações de duração são sugeridos:

por referência a uma quantidade constante de espaço que corresponde a um pulso constante do metrônomo;

a partir da distribuição das notas em relação à quantidade constante de

espaço: e, portanto, igual a cerca de 0,80".

As notas devem ser executadas não ligadas: a sua duração real é sugerida pelo modo de ataque.

A duração das notas deve ser prolongada até a próxima nota.

O valor de é *ad libitum*. As *appoggiaturas*, de preferência, devem ser executadas o mais rápido possível. As relações de divisão indicadas por e pelas *appoggiaturas* são válidas apenas como sugestões.

e valem apenas para as notas que os sucedem.

APÊNDICE B

Esboço de Severino Gazzelloni traduzido para o português⁵²

pg nº 2

único dedilhado alternativo
possível com Boehm completo:
para a nota

Proposta de variação musical nº 2

(J)

(W)

(K)

5"

IV III IV IV IV

♩ = 50

etc.

- MAIS FÁCIL -

pg. nº 6 Bicorde utilizável
no sistema BOEHM Simples

pg. nº 6

BICORDE SIMILAR UTILIZÁVEL DO
SISTEMA BOEHM SIMPLS

Proposta de variação musical nº 1

(J)

(7)

♩ = 60

IV

(K)

5"

III IV III IV IV IV L

♩ = 50

etc.

- DIFÍCIL -

⁵² O documento original pertence ao acervo de Luciano Berio, localizado na Fundação Paul Sacher (Basiléia, Suíça), e foi consultado pela autora deste trabalho nos dias 13, 14 e 17 de dezembro de 2012.

APÊNDICE C

Comparação entre a rítmica das edições

Sequenza I

Luciano Berio

1958

70 M.M.

ffz — *ff* — *ff* — *mf* — *ff* > *mf* — *p*

1992

ff sempre

mf — *ff* > *mf* — *p*

ff — *ffz* — *mf* — *f* — *ff* — *ff*

f — *ff* — *mf* — *f* > *ff* — *ff*

ff — *pp* — *ppp* — *mf* — *pp* — *ff* — *mf* — *ff*

ff · *p* — *ppp*

mf — *pp* — *ff* — *mf* — *pp* — *ff* — *mf* — *ff*

p — *pp* — *ff* — *mf* — *p* — *ffz* — *ffz*

p — *ff* — *mf* — *p* — *ffz* — *ff*

Musical score for "The Swan" by Maurice Strakosky, Op. 10, No. 1. The score is in G major, 3/4 time, and consists of 16 measures. It features a single melodic line on a treble clef staff. The music is characterized by a series of triplets and a dynamic range from ppp to sfz. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

First system of musical notation. The piano staff (top) begins with a long note marked *pp* and *<ff*, followed by a crescendo leading to *pp* and *<ff-ppp*. The treble staff (bottom) features a 7th interval marked with a triangle and *pp* and *<ff*, and a 5th interval marked with a triangle and *ppp*.

Second system of musical notation. The piano staff (top) contains a series of notes with dynamic markings *p*, *mf*, *p*, *pp*, *mf*, *f*, *p*, *f*, *mf*, and *f*. The treble staff (bottom) contains a series of notes with dynamic markings *p*, *mf*, *p*, *pp*, *mf*, *f*, *p*, *f*, *mf*, and *f*. Both staves include articulation marks and slurs.

Third system of musical notation. The piano staff (top) contains a series of notes with dynamic markings *pp*, *mf*, *pp*, *mf*, *p* and *mf*, *pp*, and *p*. The treble staff (bottom) contains a series of notes with dynamic markings *pp*, *mf*, *pp*, *mf*, *p* and *mf*, and *pp*. Both staves include articulation marks and slurs.

Fourth system of musical notation. The piano staff (top) contains a series of notes with dynamic markings *p*, *pp*, *ppp*, *pp*, *p*, *p*, *pp*, *mf*, and *ppp*. The treble staff (bottom) contains a series of notes with dynamic markings *p*, *pp*, *ppp*, *pp*, *p*, *p*, *pp*, *mf*, and *ppp*. Both staves include articulation marks and slurs.

Musical score for piano, page 152. The score consists of two systems of two staves each. The first system includes dynamic markings *mf*, *ff*, *mf*, *ff*, *mf*, and *ff*. The second system includes *mf*, *ff*, *mf*, *ff*, *mf*, and *ff*. The third system includes *ff*, *molto*, and *f*. The fourth system includes *ff*, *p*, *f*, *mf*, *pp*, *mf*, *f*, *p*, and *mf*. The fifth system includes *ff*, *p*, *f*, *mf*, *pp*, *mf*, *f*, *p*, and *mf*. The sixth system includes *ppp*, *pp*, *p*, *pp*, and *p*. The seventh system includes *ppp*, *pp*, *p*, *pp*, and *p*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets, quintuplets, and sixteenth notes. It also includes dynamic markings such as *ff*, *mf*, *f*, *p*, *pp*, *ppp*, *molto*, and *il massimo*.

Musical score system 1. The top staff features a melodic line with a long slur and dynamic markings *pp* < *ffz*, *pp*, and *pppp*. The bottom staff includes a triplet marked *f* and a passage marked *pp* < *ff* with an 8^{va} interval.

Musical score system 2. The top staff shows a melodic line with dynamics *p*, *pp*, and *mf*. The bottom staff contains a triplet marked *p*, a passage marked *pp*, and a triplet marked *mf*.

Musical score system 3. The top staff features a melodic line with dynamics *pp*, *mf*, *pp*, *f*, and *mf*. The bottom staff includes a quintuplet marked *pp*, a passage marked *mf pp*, a triplet marked *f*, and a triplet marked *mf*.

Musical score system 4. The top staff shows a melodic line with dynamics *ffz*, *ppp*, and *ffz*. The bottom staff includes a triplet marked *ff*, a passage marked *ppp* with a 5^{va} interval, and a triplet marked *ffz*.

This musical score page, numbered 154, contains ten staves of music. The notation includes various dynamics, articulations, and fingerings. The dynamics range from *pppp* (pianississimo) to *ff* (fortissimo). Articulations include accents, slurs, and breath marks. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 3 for triplets. The score is written in a single system with multiple staves.

Staff 1: *sf* *mf* *p* *pp*

Staff 2: *f* *mf* *p* *pp*

Staff 3: *mf* *f* *p* *pp* *mf* *p* *ppp*

Staff 4: *mf* *f* *p* *pp* *mf* *p* *ppp*

Staff 5: *ff* *pppp* *pp* *f* *p* *mf*

Staff 6: *ff* *pppp* *pp* *f* *p* *mf*

Staff 7: *ff* *f* *p* *mf* *f*

Staff 8: *ff* *ff* *f* *p* *mf* *f* *ff*

First system of musical notation. The upper staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a crescendo to *f*, then a long passage marked *ppp sempre* (pianissimo) with a slur. The system concludes with a fortissimo (*sf*) dynamic. The lower staff contains several measures, including a triplet of eighth notes marked *ff*, a measure marked *f* with a slur, and a measure marked *ppp sempre*. The system ends with a fortissimo (*sf*) dynamic.

Second system of musical notation. The upper staff starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to *ppp sempre* (pianissimo), then a fortissimo (*sf*) dynamic. The system concludes with a fortissimo (*sf*) dynamic. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to *ppp sempre* (pianissimo), then a fortissimo (*sf*) dynamic. The system ends with a fortissimo (*sf*) dynamic.

Third system of musical notation. The upper staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a crescendo to *ff*, then a fortissimo (*ff*) dynamic. The system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic. The lower staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a crescendo to *ff*, then a fortissimo (*ff*) dynamic. The system ends with a fortissimo (*ff*) dynamic.

Fourth system of musical notation. The upper staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a crescendo to *mf* (mezzo-forte), then a fortissimo (*ff*) dynamic. The system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic. The lower staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a crescendo to *mf* (mezzo-forte), then a fortissimo (*ff*) dynamic. The system ends with a fortissimo (*ff*) dynamic.

mf ff f ffz mf ff ffz

ff mf 3 ff f ff mf f ff

dim. molto col fiato sparire

pp mf

cresc. con le chiavi

dim. molto col fiato sparire

pp mf

cresc. con le chiavi

ff (il possibile) dim. ppppp

ff (il possibile) dim. sparire ppppp

p mf pp mf pp

3 5

p < mf pp mf ppp

Musical score for piano, page 157. The score consists of several systems of staves, each with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

System 1:

- Staff 1: *ppp*, *p*, *pppp*, *(pppp)*
- Staff 2: *ppp*, *p*, *pppp*
- Staff 3: *(pppp)*

System 2:

- Staff 1: *ppp*, *p*
- Staff 2: *ppp*, *p*

System 3:

- Staff 1: *pppp*, *pp*, *mf*, *ff*, *sf*, *mf*, *sfz*
- Staff 2: *pppp*, *pp*, *mf*, *ff*
- Staff 3: *mf*, *(mf)*, *sfz*

System 4:

- Staff 1: *(dolce)*, *ff*, *ppp*, *(ppp sempre)*, *(ppp)*, *p*, *ppp*
- Staff 2: *(dolce)*, *ff*, *ppp sempre*, *p*, *ppp*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *pppp* (pianississimo) to *ff* (fortissimo). The tempo is marked *(dolce)* (ad libitum). The score also includes articulations like *sfz* (sforzando) and *sf* (sforzando).

mf ppp *ppp sempre* *p*

ppp *pp* *mf* *sf* *p* *mf* *ppp*

♩ = 60

ppp *pp* *mf* *pp* *ff* *p* *mf* *ppp*

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

f *ff* *mf* *ff* *p* *ppp* *mf* *pp*

72 M.M.

♩ = 72

mf *ppp* *p* *ppp sempre* *ppp*

mf *ppp* *p* *ppp sempre* *ppp*

APÊNDICE D

Luciano Berio: linha do tempo

Concerto, para dois pianos

ANEXO A

Esboço de Severino Gazzelloni ⁵³

pg n° 2

única diteggiatura alternativa
possibile col Boehm completo: ①

●
+
+
+
|
○
H
○
○
E♭₃

T
●
●
●
○
130
180

pg. n° 6

BICORDI SIMILI UTILIZZABILI
DAL SISTEMA BOEHM SEMPLICE

Proposte di variazione musicale n° 2

- PIÙ FACILE -

Proposte di variazione musicale n° 1

- DIFFICILE -

pg. n° 6 Bicordi utilizzabili
del sistema BOEHM Semplice

⁵³ O documento original pertence ao acervo de Luciano Berio, localizado na Fundação Paul Sacher (Basiléia, Suíça), e foi consultado pela autora deste trabalho nos dias 13, 14 e 17 de dezembro de 2012.

ANEXO B

Reprodução de correspondências de Severino Gazzelloni para Luciano Berio ⁵⁴

Roma – 7 – luglio 58

Luciano carissimo

Ti scrivo in fretta e ti prego di rispondermi in frettissima...!

Sono stato invitato dalla Radio di Colonia per un “recital” insieme a Tuoloso organizzato dallo “Musik der Zeit” per il 19 settembre immediatamente dopo Darmstadt. Vorrei che tu mi scrivessi un piccolo pezzo per “flauto solo” della durata di 4 a 5 minuti da includere nel programma: Togni – Messiaen – Berio – Boulez.

Questa volta te lo chiedo io!

Scrivi tutto ciò che vuoi...!!!

Ti prego di assicurarmelo per confermarlo a TOMER a Colonia.

Ti prego di dirmi di sì...

Scrivimi espressamente tanti saluti e abbraccio a Katy e affettuosamente a te.

Tuo Severino

VIA – TARTAGLIA, 15

⁵⁴ Os manuscritos originais pertencem ao acervo de Luciano Berio, localizado na Fundação Paul Sacher (Basiléia, Suíça), e foram consultados pela autora deste trabalho nos dias 13, 14 e 17 de dezembro de 2012. Os grifos no corpo do texto das cartas são dos autores das mesmas.

Circeo 8 – Agosto 58

Carissimo Luciano

Sono al Circeo da quattro giorni...! Finalmente un po' di riposo-studio..... – anche per me!

Come va il pezzo per flauto solo?

Ti prego di sbrigarti a spedirmelo qui perché ho molti passi da studiare...!

Scrivimi due righe per rassicurarmi!

Ho messa in programma “Serenata...” alla Filarmonica a Roma “Teatro Eliseo” per il 12 gennaio.

Ti abbraccio e un salutone a tua moglie.

Tuo Severino

SEVERINO GAZZELLONI

S. FELICE CIRCEO

LATINA

Circeo 16-8-58

Caro Luciano

mi è stato recapitato il pezzo..... e la lettera.....

Mi hai fatto sbudellare dal ridere...! Il pezzo è difficile ma è eseguibile tutto e di effetto. Io sto studiando come un matto; è incredibile con questo caldo, ma ho n. 9 esecuzioni da fare.....

Povero Severino... che Iddio mi aiuti! Per quanto riguarda il tuo nuovo pezzo sono molto contento ma da Bruxelles ancora nessuna notizia, anzi, ti prego di esaminare bene la cosa anche per Roma e (...Circeo) se (...desideri) in programma il nuovo pezzo per flauto e 25 strumenti oppure la "Serenata".

È molto importante il concerto della Filarmonica!!

Io passerò à Milano il giorno 1 o 2 settembre e perciò ti telefonerò.

Ciao Lucianone un abbraccio a te e a Caty da mia moglie.

Tuo Severino

Circeo 22-8-58

Luciano carissimo

Il pezzo per flauto solo mi piace moltissimo!!! Non è facile... ma spero di farne una buona interpretazione...

Non ti dico come ho passato le ferie... non ho mai studiato tanto in vita mia! Il pezzo "Fantasia" di HABA... mi ha portato via due ore intere! La sua teoria sui quarti di tono è priva di senso, senza scopo, e di una difficoltà tecnica con poverissimo risultato! Non capisco perché il buon "micione" debba appiopparmi ogni anno qualcosa di molto difficile ma povero di risultato. Pazienza...!

Per quanto riguarda la Filarmonica ho proposto io lo "Serenata". È tutto un programma che loro desiderano affidare a me e perciò di interesse veramente superiore ma comprensibile anche al loro pubblico. Perciò il programma sarà il seguente:

I parte

VIVALDI - "La notte"

II - "Il cardellino"

GHEDINI – Sonata da Concerto

IIo. Parte

BERIO – "Serenata"

NONO – "Musica per flauto e archi"

BOCCHERINI - Concerto in re magg.

Sei concerti per flauto!!!!!!

Se nulla cambierà questa è la soluzione del programma!

A me sembra buono anche perché mi è stato chiesto di autori italiani. Ti piace?

Il direttore sarà certamente Bruno. Tutto ciò è avvenuto telefonicamente con la sig. Panni e con Bucchi (nuovo direttore art.)!

Quindi il pezzo con il violino non si può mettere perché i concerti devono essere solo per flauto di Severino...

Io ti avevo chiesto il nuovo lavoro (e mi sarebbe piaciuto una prima assoluta per Roma) perché mi avevi scritto nella lettera precedente che era per flauto e 25 istrumenti; e questo mi sembrava un motivo per chiederti la prima in Italia (dopo Bruxelles) a Roma. Ti racconterò circa una lettera di Ghedini riguardo il mio programma di questo concerto a Roma!

Luciano, ti prego di scrivermi espressamente il tuo numero di telefono così quando passerò a Milano – il giorno uno o due settembre p.r. ti telefonerò.

Ciao e buon lavoro con un abbraccio per te e Caty.

Tuo Severino

P.S.

prima di imbucare la lettera ricevo da Bruxelles una comunicazione espressa dalla Radiodifusion Begique per il Concerto il giorno 8 – 10 sett. ma non vedo programmato il tuo pezzo! Come va?

Il programma è all'Expo!

Due concerti:

Da camera suonerò Varèse e Messiaen – e poi il giorno 10 il pezzo di Bruno "Dimensioni".

Ti prego di chiarirmi bene ogni cosa sul tuo pezzo nuovo.

Scrivi precipitevolissimamente

Severino

Roma 19 – 12 – 58

Caro Luciano

Sono in attesa che Suvini-Zerboni mi mandi “Sequenza” stampata! Come va questo ritardo?

Non vorrei suonare alla Filarmonica con cinque cartoncini scritti a matita. Ieri sera ho ascoltato da Koln “Sequenza” (...uao) era magnifico!!!

Mi raccomando intervieni presso Ruosbinska?... che mi spediscono il pezzo e anche le famose (...) che vorremmo fare.

Luciano, Buon Natale e una infinita affettuosità da mia moglie a Katy.

Tuo Severino

Dartington 6-8-60

(...)

Suonerò "Sequenza" fra due giorni e sarà come sempre un successone!

Saluti da tutti e un abbraccio dal Tuo Severino

ANEXO C

Reprodução de correspondências de Aurèle Nicolet para
Luciano Berio⁵⁵

Berlim 1 XII 60

Cher Ami,

Merci de votre lettre et de votre offre pour l'Amérique qui naturellement m'a intéresse mais qu'il m'est impossible d'accepter – J'ai entre le 1^{er} février et le 8 Mars 10 concerts. Tous les contrats pour ces concerts sont signés et je regrette beaucoup de devoir refuser – J'ai eu en très grand plaisir à vous connaître, à jouer votre musique et à travailler avec vous.

J'espère beaucoup que nous aurons à l'avenir l'occasion de jouer ensemble et je vous prie de croire à mes sentiments amicaux.

Svp. Saluez Mm. Berio de ma part.

Aurèle Nicolet

⁵⁵ Os manuscritos originais pertencem ao acervo de Luciano Berio, localizado na Fundação Paul Sacher (Basiléia, Suíça), e foram consultados pela autora deste trabalho nos dias 13, 14 e 17 de dezembro de 2012.

NEUCHÂTEL 31 X 66

Hopital des Cadolles

Mon cher Luciano,

Je te remercie beaucoup de ta lettre.

Je n'ai pu y répondre plus tôt car un double accident me cloue au lit pour le moment. (Je me suis écrasé 2 vertèbres et dois faire preuve de patience, si je ne désire pas retourner dans la famille des invertébrés). Sequenza m'occupe depuis des années et j'aime beaucoup la jouer.

Je l'ai régulièrement au programme d'un «lyrischer Abend» qui je donne avec Gunther Eras et dans lequel alternent et coïncident poésie et musique – la prochaine fois à Berlin « Akademie der Künste » et Television.

Je croyais avoir respecter ton txt et ton tempo (70 est extrêmement rapide et difficile à tenir au cours de toute la pièce exception faite de la fin). Ce que je ne comprends pas et qui, tu dois l'avouer n'est pas clair dans la Space-notation est que tu écris peu et (je n'ai pas malheureusement Sequenza ici) que note très longue ' ' et traits verticaux entre les p?lles de temps écoulé n'est, d'après ce que j'ai cru comprendre que un battement M=70.

Après que M. Goldschmidt m'ait communiqué ta lettre et tes critiques, j'ai ré-écouté la bande que j'ai enregistrée et l'ai comparée avec celle de Severino et celle de Bennett, 2 flûtistes et amis que j'estime beaucoup, tu le sais.

A mon avis l'enregistrement de Severino est brillant mais n'est pas lui non plus extrêmement respectueux du texte, d'autre part la qualité technique de l'enregistrement que m'a prêté. M. Goldschmidt n'est pas fameuse.

Celui de Bennett, extrêmement clair et beaucoup plus lent me fatigue personnellement et me fait trouver Sequenza trop long (dans le disque de musique

contemporaine en question, tu le possèdes sans doute, la Sonatine de Boulez est très remarquable).

Il ne m'appartient pas de louer ma marchandise. Toutefois je trouve que dans mon enregistrement il y a un sens des phrases et une pulsation (une qualité de l'enregistrement aussi dûe à M. Jansen) qui rend l'oeuvre vivante et compréhensible.

Je serais disposé à refaire l'enregistrement

1. Si tu me donnes des indications plus précises en ce qui serait le mieux si nous pouvions travailler ensemble.
2. Si je puis trouver une date libre dans cette saison, bouleversée par ma maladie.

Je regretterais beaucoup un tel retard dans la partition de tes Sequenza surtout à cause de M. Goldschmidt qui fait preuve d'un dévouement sans limite à la cause de la musique contemporaine et de sa diffusion.

Reçois mon cher Luciano, mes amities sincères.

Aurèle Nicolet

ⁱ “[...] The adolescent Berio has been able to take his explorations of the chamber repertoire as far as Brahms and Dvorak during his father’s musical evenings, and of opera as far as Puccini through radio broadcasts. But it was only now in post-war Milan that he was suddenly able to explore the music of his own century. His first encounter was with Milhaud’s *La Mort d’un Tyran*, performed in Milan in October 1945, only a few months after Mussolini’s body had been put on public display. [...] Then came Bartók’s *Sonata for Two Pianos and Percussion*, Stravinsky, and Hindemith. In 1946 he heard the first Milanese performance of Schoenberg’s *Pierrot Lunaire*. At the time the experience left him baffled, but within a few years he was beginning to explore the scores of Schoenberg, Berg and Webern with increasing interest” (OSMOND-SMITH, 1991: 3-4).

ⁱⁱ “[...] Indeed, Dallapiccola’s pervasive use of canon was a feature that Berio found positively alienating. Therefore in those works produced between 1951 and 1954 which Dallapiccola’s melodic influence was most strongly felt, Berio took on board the exigencies of serial orthodoxy only in as much as they suited his creative needs. A typical case in point is *Chamber Music*, a setting of three early poems by James Joyce that he wrote for Cathy Berberian in 1953. At first glance it is clear that the series used for this work [...] is designed to furnish lyrical opportunities rather than to expunge tonal and triadic echoes. Indeed, its inverted form retrogrades a series of groupings within the prime form [...] so that melodic lines derived from it will sound as permutational variants of each other” (OSMOND-SMITH, 1991: 6-7).

ⁱⁱⁱ “His treatment of parameters other than pitch in *Nones* explored the device of ‘synthetic number’ that had first been expounded at Darmstadt in 1951 by Goeyvaerts when analysing his *Sonata for Two Pianos*, and taken up by Stockhausen in *Kreuzspiel*. Rather than impose serial orderings upon rhythm, dynamics, etc. and leave these to interact, Berio assigned to each of four factors – position in the pitch series, duration, intensity, and mode of playing – a numerical value. Reflecting the title of Auden’s poem (for *nones* is the ninth hour), each combination of these had to add up nine or more (and every unit above nine would generate a semiquaver rest). As might be expected, this system was allowed to evolve as he worked through the piece, with new durational values being substituted, and so forth. Only the pitch series remained as a consistent point of reference. So that although much of the score shares with totally serialized pieces note by note changes of dynamics, attack, etc., it is in fact the result of choice within a more malleable matrix of possibilities [...] (OSMOND-SMITH, 1991: 18).

^{iv} “They seem [Berio’s and Maderna’s *Serenatas*] to me the first examples in which serial music becomes more relaxed and shows a less severe aspect” (BERIO, s/d).

^v “*Circles* (1960) [...] used small forces (female voice, harp, two percussionists), not electronics, and the verse of a single writer, e. e. cummings. There are five movements, and the text of the second reappears in the fourth, though making use of the music of the *first* movement; the fifth movement uses the same text as the first, and there are also clear points of contact between the music of both. Yet of greater interest than Berio’s apparent flirtation with arch form in *Circles* is the balance between fixed and free elements, particularly in the sphere of rhythm. The central movement is both the freest in its notation and the most expressionistic in mood, but even here the regular rhythmic successions play a crucial part [...]. The work was a vehicle for Cathy Berberian, and apart from using a wide range of vocal techniques the singer is required to play finger cymbals, claves, glass and wood chimes, to clap, to beat time, and to use three different locations on the platform” (WHITTALL, 1999: 302).

^{vi} “Some commentators have been tempted to suggest a relationship between the direct, vivid idiom that Berio was consolidating during his years in the United States, and his encounter with American culture. Admittedly, certain aspects of an American tradition of experimental theatre find their way into *Esposizione* (1962-3, subsequently withdrawn), or *Opera* (1969-70), and *Questo vuol dire che* (1968-9) might be viewed as a well-organized ‘happening’. But there is little in Berio’s purely musical style during this period that does not have roots in his work in Milan during the late fifties and early sixties: the United States was for him a work-place, not a source for further ‘exorcisms’” (OSMOND-SMITH, 1991: 29).

vii “The question whether a *Sequenza* is suitable for transcription depends on the autonomy of the instrument. The piano, for instance, doesn’t need a *Chemins*. The trombone *Sequenza* is too idiomatic, too specifically connected with the instrument and the voice of the player. The voice is also too specific. [...]” (BERIO. In: MULLER; BERIO, 1997: 18-19).

viii “No. I don’t know why, I just never thought of that” (BERIO. In: MULLER; BERIO, 1997: 19).

ix “[...] On stage Berio placed only a single female singer, but in the orchestra pit there was an eight-part choir alongside the instrumental ensemble, and scattered around the auditorium, five groups of speakers using a variety of languages. The singer enacted the bare outline of a dramatic progression – a woman captured, interrogated, and finally freed – while the choruses voiced a wide, and often contradictory gamut of responses in several different languages. With these resources in hand, Berio was able to contract the implicit semantic counterpoints of Sanguineti’s earlier writing into genuine synchronicity. Different (though dramatically complementary) texts were often sung or shouted simultaneously: it was up to the listener to find his own path through the jungle” (OSMOND-SMITH, 1991: 71).

x “Berio’s most important eclectic work” (SIMMS, 1996: 397).

xi “Berio always went looking for writers who didn’t give him a libretto, a story or even some performable phrases – indeed I have never seen a musician so arrogant and imperialistic towards his librettists [...], a musician prepared to distort the texts they had given him, to break them up, to use only what was left over as it suited him” (ECO, 2012: 8).

xii “It goes without saying that I studied and adapted the procedure involved not because I wanted to transcribe the Banda Linda’s heterophonies for a symphony orchestra or for the piano, but because I wanted to transfer the principle, the idea, into other dimensions of music, and also to extend the same principle to other cultures (Sicily, Slovenia, Scotland, and so forth). In *Coro* [...] I had the Banda Linda idiom come a very long way, interacting with the musical procedures and techniques of other cultures, adapting and transforming the original musical functions of their ‘sound machine’” (BERIO, 2006: 58-59).

xiii “*Bewegung* and *Eindrücke* mark the establishment of an important evolution in Berio’s work: a deliberate stepping aside from the vivid idiom of the *Sequenzas* and the vocal works of the sixties to focus upon problems of musical language. The rich, but semianarchic harmonic processes at work in *Sequenza IV*, *Sequenza VI*, or *Chemins II* now gave way to a more disciplined assertion of technical control” (OSMOND-SMITH, 1991: 58).

xiv “I too have transcribed a great deal. Except when there are specific practical or personal reasons, my transcriptions are invariably prompted by analytical considerations. I have always thought that the best possible commentary on a symphony is another symphony, and I reckon that the third part of my *Sinfonia* is the best and deepest analysis that I could have hoped to make of the Scherzo from Mahler’s Second Symphony. The same is true of my *Rendering* for orchestra, which is my own act of love for Schubert and for his sketches for his last unfinished symphony in D major (D936A), which occupied him during the final weeks of his life [...]” (BERIO, 2006: 40-41).

xv “From the start, Berio’s work at Tempo Reale emphasized practicality. Equipment developed there had to be well adapted for use in live performance, and relatively easy to transport and set up. (Despite its formidable technical achievements, the 4X had limitations on both counts). More recent experimentation has therefore focused upon combining TRAILS with commercially available machines that can be used to program sound synthesis and processing on a smaller scale, with a view to making the components of a given timbre themselves mobile in space” (OSMOND-SMITH, 1991: 78).

xvi “Like a good Ligurian, I never throw anything away” (BERIO. In: OSMOND-SMITH, 1991: 2).

xvii “Ho composto questo pezzo su misura, per Severino Gazzelloni, come un sarto fa un vestito per una bella donna, e bisogna dire che scrivere per Gazzelloni è ben stimolante!” (BERIO apud DRINEK, 2003: 26).

xviii “He originally wrote it in exceptionally fine detail (almost like Ferneyhough in the original form), but Gazzelloni could not handle it, so Berio decided to use proportional notation” (HOPKINS apud WEISSER, 1998: 38).

xix “[...] a feeling of instability, an openness which is part of the expressive quality of the work” (BERIO. In: MULLER; BERIO, 1997: 19).

xx “Even when the integrity of the [012] motif is lost due to melodic manipulation of the original material, its consistency and audibility is guaranteed by the contours of the musical gestures” (PRIORE. In: HALFYARD, 2007: 200).

xxi “[...] de telle manière que l’auditeur n’ait aucune impression de ‘reprise’ ou de refrain” (ALBÈRA, 1983: 93).

xxii “[...] Dans *Sequenza*, la répétition somme en elle-même une série complexe de significations qui s’alternent, ou mieux, qui coexistent dans une synthèse instable: répétition comme plaisir ludique créateur dans l’expérimentation du retour (plus ou moins dissimulé) du même; répétition comme partie intégrante d’un projet de communication; comme aptitude analytique constructive qui engendre l’oeuvre mais l’empêche en même temps de croître en lui refusant une possibilité de développement organique” (MAGNANI, 1989: 81).

xxiii “[...] les nombreux changements d’intensités] ont ici une fonction précise, liée à l’écriture des autres paramètres. La mobilité permanente à l’intérieur de chaque paramètre, ainsi que des rapports entre eux, permet une discontinuité de surface caractéristique de toutes les *Sequenzas* [...]” (ALBÈRA, 1983: 95).

xxiv “The transitions between single pitches and double-stops should be absolutely smooth, at first perceptible only as changes in timbre” (DICK, 1989: 85).

xxv “While the ability to create the harmonic series on the flute would certainly have been known to Berio, his choice of fundamentals — the two lowest notes on the instrument — are ideally suited for multiphonics. Lower fundamentals typically produce a larger number of partials. As well, third and fourth partials produced by lower fundamentals (such as those employed in *Sequenza I per flauto solo*) tend to be more stable, and thus easier to manipulate, than those produced by higher fundamentals” (MCGREGOR, 2012: 28).

xxvi “[...] the speed and rhythm of the notes are determined by the amount of space that separates each notehead” (RISATTI, 1975: 5).

xxvii “Simultaneous with the tendency of toward ever greater complexity, a trend has developed in the opposite direction: less notational precision and ever greater interpretative freedom. [...] Measures (if any) represent units of time (usually one or more seconds or a certain number of metronome clicks), but no meters” (STONE, 1980: 96).

xxviii “Il tempo di esecuzione e i rapporti di durata vengono suggeriti: dal riferimento ad una costante quantità di spazio che corrisponde ad una costante pulsazione di metronomo; dalla distribuzione delle note in rapporto a quella quantità costante di spazio [...]” (BERIO, 1958. Bula da *Sequenza I*).

xxix “For example, the proportional notation used in Berio’s *Sequenza* (1958) for solo flute has been used (with various modifications) ever since. It is easy to play and represents the composer’s requirements precisely (perhaps too precisely where real time indeterminacy is aimed at) [...]” (BRINDLE, 1987: 63-64).

xxx “Luciano Berio’s *Sequenza I* (1958) uses a short barline, and the ‘measure’ itself is assigned a specific tempo – M.M. 70 at the beginning. This composition is definitely ametric, however, because the actual durations are specified only by the placement of the notes within the measure. [...] Notational of this sort is sometimes called *proportional notation*. [...]” (KOSTKA, 2006: 125).

xxxi “[...] La notation de *Sequenza I* est conforme au principe d’un ‘metronome visuel’ qui donne des points de repère très importants pour l’exécution. Ce principe permet d’adapter la pièce à la virtuosité personnelle de chaque instrumentiste. Mais la difficulté qui pousse naturellement à l’imprécision rythmique, me fait penser à une ré-écriture de *Sequenza I* en notation rythmique. Une fois, quand j’aurai le temps...” (BERIO apud STOIANOVA, 1985: 400).

xxxii “At the time I wrote *Sequenza I*, in 1958, I considered the piece so difficult for the instrument that I didn’t want to impose on the player specific rhythmical patterns. I wanted the player to wear the music as a dress, not as a straitjacket. But as a result, even good performers were taking liberties that didn’t make any sense, taking the spacial notation almost as a pretext for improvisation” (BERIO. In: MULLER, 1997: 19).

xxxiii “The truth is that Berio originally composed the flute *Sequenza* in standard notation back in 1958. It was written using very strict serial rhythms, and was barred in 2/8 from start to end. The notation was very similar to his other works published by Suvini Zerboni, for example the *Quartetto* (1956), or *Serenata I* (1957). [...] Unfortunately, over the years, he became increasingly disappointed with how flute players approached this notation which is by no means as free as it seems. (This was the case, in effect, with all his proportionally notated pieces) [...] The Suvini Zerboni publication is in reality a renated version of the original.” (ROBERTS. In: FOLIO; BRINKMAN, 15-16).

xxxiv “In 1962 Umberto Eco published a book which since has become a classic: *Opera Aperta* (translated into English as *The Open Work*). This book was partially inspired by ‘open’ or relatively open musical experiences such as my flute *Sequenza*, and it develops, within a vast framework, some of the problems I am approaching here” (BERIO, 2006: 82).

xxxv “Rappelons enfin que la durée des notes ne peut être laissée à l’appréciation de l’exécutant, comme le laisse entendre Eco. La durée de chaque note est même quantifiable de manière beaucoup plus fine qu’avec la notation traditionnelle, tout simplement parce que c’est l’espace qui détermine la durée de chaque valeur. L’intérêt de cette notation consiste d’ailleurs à s’abstraire des rythmes décomposables pour demander à l’interprète de trouver la solution [...]” (HONDRÉ, 2003: 27-28).

xxxvi “[...] In Venn’s essay it is said that in publishing my article Berio was complicit in spreading this misunderstanding (and Venn does not know that Berio was complicit not only in publishing the article but in suggesting and supervising the expressions I had used). It therefore seems that Berio had changed his idea at a certain point, as is confirmed by what he had said in 1981 to Rossana Dalmonte in *Intervista sulla musica* [...]” (ECO, 2012: 14).

xxxvii “It was already clear that *Sequenza I* was ‘in movement’ in a different way to the other two works, and allowed a fairly limited freedom of initiative to the performer, which did not compromise the syntactic structure of the piece. But the interest at the time was to put forward ‘extreme’ examples to emphasise these very aspects of openness. Now, however, a philological well-founded dispute has broken out over the supposed freedom that *Sequenza I* allows its performer” (ECO, 2012: 14).

xxxviii “[...] was only a provocation in a discussion of the wider poetics of the open work” (ECO, 2012: 15).

xxxix “[...] counting regular beats is far more accurate than judging distances” (STONE, 1980: 137).

xl “In many instances, the proportional spacing of 1958 is translated into rhythms that exaggerate the proportional distances between notes or even contradict them” (FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 16).

xli “This simplification seems obvious when it is considered that most of the notes in this section leap wildly over the entire range of the flute and have been given a *staccatissimo* articulation; it seems unlikely that a performer could preserve both the *sforzando* and *fortissimo* dynamic markings while negotiating such dangerous terrain, and even less likely that anyone listening could perceive such a difference” (KNOPKE, 1997: 25).

xlii “Cher Aurèle, [...] à propos de *Sequenza*, je te remercie, avant tout, de ton enregistrement qui est très virtuosissimo et très étonnant. Mais permet moi de faire quelque remarque. Cette pièce a été enregistrée déjà plusieurs fois et, malheureusement, toujours d’une façon assez imprécise. Cette fois que j’ai la chance d’intervenir avant que le disque soit imprimé et j’ai le privilège d’avoir un enregistrement fait par un artiste comme toi, je ne veux pas perdre l’occasion d’avoir une exécution qui puisse servir de modèle et de référence à des autres exécutants. Dans ton enregistrement il y a un malentendu: c’est au regard des proportions des temps et des vitesses. Ce n’est pas donc tellement question d’un tempo plus ou moins rapide mais – une fois choisi le tempo – des proportions des durées. Il arrive, comme conséquence, qu’il faut aussi choisir un tempo (j’ai indiqué MM 70, qu’il faut interpréter d’une façon un peu flexible) qui permet de respecter ces proportions de durée. C’est vrai que ces proportions, à cause du type de notation adopté, seront toujours un peu approximatives. Mais j’ai choisi cette notation „proportionnelle“ seulement pour permettre un certain accommodement de la part de l’interprète, dans les passages extrêmement denses et rapides. Chaque flutiste peut donc adapter le degré de vitesse, mais toujours gardant les proportions indiqués. Pour exemple, le commencement de la pièce peut être envisagé comme ça: [...]” (NICOLET. In: FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007: 14).