

Simpósio “Berio: 10 anos depois...”

Berio e o virtuosismo instrumental: as Sequenze

Helen Gallo

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

GALLO, H. Berio e o virtuosismo instrumental: as Sequenze. In: MENEZES, F., orgs. *Luciano Berio: legado e atualidade* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 93-100. ISBN 978-85-68334-64-5. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



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

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

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

BERIO E O VIRTUOSISMO INSTRUMENTAL: AS SEQUENZE

Helen Gallo

Abordar a questão do virtuosismo instrumental dentro da vultosa obra de Berio é tratar, obrigatoriamente, das *Sequenze* – plural italiano para *Sequenza* (*Sequência*, em português), a forma utilizada pelo compositor para nomear individualmente cada peça. As *Sequenze* são uma série de peças virtuosísticas destinadas a instrumentos solistas, inclusive uma para voz feminina, escritas ao longo de mais de quatro décadas. O ciclo se inicia com a *Sequenza I*, para flauta, composta em 1958, e é concluído com a *Sequenza XIV*, para violoncelo, terminada em 2002, ano anterior ao falecimento de seu autor. Um traço bastante interessante desse conjunto de obras é que cada uma delas nasce do relacionamento interpessoal de Berio com os instrumentistas a quem ele dedicou e destinou tais composições. Berio afirmava que “compor para um virtuoso [...] apenas é válido, hoje em dia, como consagração de uma relação particular entre compositor e intérprete, como testemunho de uma relação humana”.¹

As *Sequenze* de número I, II e III – para flauta, harpa e voz, respectivamente – são escritas em notação proporcional, o que evidencia a busca de Berio, na época em que elas foram concebidas, por estratégias compositivas alternativas ao serialismo integral, cujas bases já se mostravam profundamente estremecidas. Em *O Alter Duft*, uma de suas conferências que consta no livro *Remembering the Future*,² o compositor italiano questiona: “é possível promover uma relação de reciprocidade entre procedimentos

1 Berio, citado em Bosseur, *Revoluções Musicais*, p.144.

2 Cf. Berio, *Remembering the Future*, p.79-98.

sistemáticos e aleatórios?”.³ A isto ele responde afirmativamente. Para Berio, a construção musical deveria conter desordens locais e momentâneas que interagissem com regularidades temporárias, sincronias, recorrências e simetrias, dispostas em oposição binária. Ou seja, obra aberta e obra fechada deveriam alternar entre si e se tornarem até mesmo indissociáveis. A partir disso, Berio pôde “pensar musicalmente em termos de processo e não de forma ou de procedimento”.⁴

Devido ao descontentamento de Berio com os resultados de performance da *Sequenza I*, em 1992 o compositor substituiu a notação proporcional da primeira versão pela escrita tradicional. Como quer que seja, embora a *Sequenza I* tenha sido revisada décadas depois de sua concepção, o uso da notação proporcional, um tipo de escrita que confere mais liberdade ao instrumentista, evidencia o *moto* das *Sequenze*: a ressignificação da atuação do intérprete, que deixa de ser mero reprodutor e é colocado, segundo Jean-Yves Bosseur, “no meio da ação, no interior da obra, com uma notação que exige dele uma série de iniciativas e tende [...] a transformá-lo, segundo a expressão de Mallarmé, ‘num operador’”.⁵

No universo das *Sequenze*, Berio aprofundou aspectos técnicos e específicos dos instrumentos musicais na ambiência de suas naturezas, sem buscar destruí-los ou inventá-los. O compositor italiano acreditava que não se deveria almejar a invenção de instrumentos, mas sim contribuir para a evolução deles e da música em si, pois expressam suas próprias heranças e histórias.⁶ Assim, seria premente compreender e apreciar o desenvolvimento das técnicas e os modos de construção instrumentais ao longo dos séculos.

Além disso, Berio considerava necessário estabelecer um diálogo com os instrumentos musicais, de forma a não encará-los como meros reprodutores de som, ignorando-se assim a sua história. Ele afirmava que um instrumento é por si mesmo parte da linguagem musical, e que um compositor não deveria “desenhar bigodes na Mona Lisa”.⁷ Isto porque

3 Ibid., p.88.

4 Berio, *Entrevista sobre a Música Contemporânea*, p.53.

5 Bosseur, *Revoluções Musicais*, p.44.

6 Berio, *Remembering the Future*, p.26-28.

7 Berio, *Entrevista sobre a Música Contemporânea*, p.78-79.

os instrumentos [...] são os depositários concretos da continuidade histórica e, como toda ferramenta de trabalho [...], eles têm uma memória. Eles carregam consigo traços das mudanças musicais e sociais e das molduras conceituais nas quais foram desenvolvidos e transformados. Os sons produzidos por teclas, cordas, madeira e metal são, por sua vez, todos eles ferramentas do conhecimento e contribuem para produzir a ideia em si.⁸

O título das composições, *Sequenza*, advém do fato de que a maioria das peças – com exceção das peças de número III e V, que abordarei mais adiante – possui como característica comum o desenvolvimento melódico de uma sequência de campos harmônicos, os quais desencadeiam outros aspectos musicais. Este é um dos traços unificadores dessa série de obras. No caso das *Sequenze* para instrumentos monódicos, a concepção inicial beriana, inspirada nas polifonias latentes de Bach, visava a explorar as possibilidades polifônicas da melodia de modo literal, conforme observamos na declaração do próprio Berio:

Eu queria alcançar uma forma de audição tão fortemente condicionante que pudesse constantemente sugerir uma polifonia latente e implícita. O ideal, portanto, eram as melodias “polifônicas” de Bach.⁹

Embora inspirado por Bach, de maneira nenhuma Berio quis reproduzir *ipsis litteris* as polifonias latentes desse compositor. Isto seria tarefa impossível, pois Berio considerava essas melodias bachianas intrinsecamente ligadas ao momento histórico em que tinham sido pensadas, e cada melodia contém em si a história de todas as melodias que a antecederam. Assim, não teria nexos nenhum compor um tipo de reprodução literal dos moldes bachianos; no entanto, a experiência de Bach o instigou a perseguir esse resultado. Em uma escuta atenta à *Sequenza I*, por exemplo, é possível percebermos o modo como Berio fragmenta as sonoridades e como essa

8 Berio, *Remembering the Future*, p.25. Em inglês no original: “the instruments [...] are the concrete depositories of historical continuity and, like all working tools [...], they have a memory. They carry with them traces of the musical and social changes and of the conceptual framework within which they were developed and transformed. The sounds produced by keys, strings, wood and metal are in turn all tools of knowledge, and contribute to the making of the idea itself”.

9 Berio, *Entrevista sobre a Música Contemporânea*, p.84.

fragmentação resulta em uma filigrana sonora, constituída por pequenos “fios de sons” que se entrecortam, se entremeiam e que, por fim, sugerem ao ouvinte a escuta polifônica.

O *virtuosismo* se constitui também como elemento unificador das *Sequenze*. Da mesma forma que para Berio os instrumentos têm em si incorporada a história não só de sua evolução, mas também da linguagem musical, compor para um instrumento solista é lidar inelutavelmente com a questão do virtuosismo instrumental. No caso de Berio, é não somente lidar com esse aspecto, mas também analisar a trajetória histórica da própria figura do virtuose e do repertório destinado aos instrumentos solistas. Para ele, “o virtuosismo nasce [...] de um conflito, de uma tensão entre a ideia musical e o instrumento, entre o material e a ideia musical”.¹⁰

Dentro deste âmbito, Berio apontou a existência de duas possibilidades. A primeira delas é o virtuosismo tipificado pela obra de Paganini, na qual as preocupações técnicas e os estereótipos de execução suplantam as ideias musicais. Neste contexto, é imediato nos remetermos à figura do virtuose e à sua ascensão no período romântico: ele era personificação do sublime, do sobre-humano, da transcendência dos limites do próprio Homem e aquele que possuía até mesmo conexões com o mundo sobrenatural, dependendo do assombro que causavam suas habilidades.

Entretanto, foi por meio dessa visão que emergiu o virtuosismo “oco”, circunscrito a *tours de force* que possuíam o objetivo único de demonstração das habilidades técnicas dos instrumentistas e as competições entre eles. O público passou a ir a recitais para *assistir* a uma performance e não para *ouvir* música – ou seja, o foco se deslocou do *ouvir* para o *ver*. Este tipo de virtuosismo foi severamente criticado pelos defensores da chamada música séria, principalmente por Schumann e, posteriormente, Brahms (Liszt, embora virtuose exímio, era exceção à regra).

Berio estabeleceu uma comparação entre o homem romântico e o atual. Para ele, “o homem romântico era circundado por uma natureza misteriosa e impassível. O homem de hoje é circundado por uma cultura igualmente misteriosa e substancialmente hostil [...]”.¹¹ A partir disso, poderíamos inferir que, diferentemente do homem romântico, o homem hodierno busca

10 Ibid., p.76.

11 Ibid., p.125.

não mais a contemplação do sublime, mas sim adentrar e acessar esses campos misteriosos – e assim o faz por meio do pensamento. E é exatamente na esfera da elaboração compositiva que Berio propõe a segunda possibilidade no campo do virtuosismo: a tensão que para ele tipifica o virtuosismo que lhe agrada decorre do fato de a novidade e a complexidade do pensamento musical proporem mudanças na relação com o instrumento, inclusive com alguma solução técnica inédita. Isso exige do intérprete um nível altíssimo de virtuosismo intelectual, não somente aquele de caráter técnico. Com Berio, o instrumento musical ressurgue como mediador da especulação musical, mas não é ele o instrumentista virtuoso, tal como em Chopin, Liszt ou Paganini: ele redimensiona a figura do intérprete, transformando-o em um músico que é capaz de transitar “dentro de uma ampla perspectiva histórica e de resolver as tensões entre a criatividade de ontem e de hoje [...]. Um intérprete cujo virtuosismo é, acima de tudo, um virtuosismo consciente”.¹²

Mesmo sendo um fator evidente e imediato no universo das *Sequenze*, o confronto com o virtuosismo propicia a Berio conceber um diálogo entre o virtuose e seu instrumento que concomitantemente repensa e ressignifica a historicidade do instrumento musical em si. Segundo o compositor, esse diálogo é estabelecido com a dissociação de comportamentos para depois reconstruí-los, transformados, em unidades musicais.

Antes de seguirmos para questões comuns à maioria das *Sequenze*, é importante pontuarmos que essa dissociação de comportamentos resultou no que podemos observar nas *Sequenze III* e *V*, fundamentalmente dramáticas. A *Sequenza III* resulta da instrumentalização da voz, que deixa de ser, conforme as palavras do próprio compositor, “um instrumento de autor, que logo depois de ser tocado é guardado no estojo”,¹³ para ter nela incorporados todos os comportamentos da vocalidade cotidiana.¹⁴ Como contraponto à questão da instrumentalização da voz, temos a *Sequenza V*, para trombone, que faz referência ao *clown* Grock¹⁵ e percorre o caminho

12 Ibid., p.77.

13 Ibid., p.80.

14 Cf. texto da conferência de Flo Menezes, integrante deste volume, que trata sobre as relações entre Berio e a palavra, fundamentais para a compreensão da *Sequenza III*.

15 Charles Adrien Wettach (1880-1959), suíço que ficou famoso como o *clown* Grock, costumava incluir música em suas performances. Começou sua carreira em cabarês e circos, mas depois foi para as salas de concerto e chegou a ser o *entertainer* mais bem pago de sua época. No final de sua vida, residiu na Itália, onde trabalhou na televisão pouco antes de falecer.

oposto ao da *Sequenza III*: consiste na vocalização do instrumento. Nela, constatamos a ocorrência constante de alturas específicas (ou uníssonos) e o afastamento, *poco a poco*, desse estágio, por meio de articulações periódicas.

Na realidade, podemos observar na *Sequenza V* um aspecto que permeia, *grosso modo*, as *Sequenze* para instrumentos monódicos: a dicotomia entre reiteração de altura/uníssonos e articulações periódicas, as quais inserem perfis que adensam o texto musical. A recorrência da repetição de notas com uma altura específica é constantemente substituída por alturas com durações longas, às quais se opõem perfis angulosos – e, portanto, que fazem oposição a essas longas durações. Essa concatenação propicia que, na escuta global, o ouvinte construa um discurso polifônico formado pelo embate entre essas durações longas e os perfis que adensam a escritura.

Voltemos aos perfis que se opõem aos uníssonos ou às alturas com longas durações. Neles se encontra o ponto-chave do olhar beriano sobre a questão do virtuosismo e como ele o transforma em sua escritura. Berio faz uso de gestos instrumentais, entretanto ele os apresenta esfacelados. Embora seja possível reconhecê-los – isto porque o gesto instrumental nada mais é que um arquétipo e sua historicidade, indissociável¹⁶ –, o que se tem são as inevitáveis associações a todo o repertório daquele instrumento específico,

Apesar de Grock ter sido mundialmente famoso, é provável que Berio tenha conhecido mais profundamente o seu trabalho por meio de suas performances nas emissoras italianas.

- 16 De acordo com a obra *Matemática dos afetos* de Menezes, a *figura*, juntamente com a *textura* e o *gesto*, são tipos de organização do material musical que se apresentam à percepção do ouvinte. A *textura* é a configuração mais neutra, constituindo uma “trama em que se anulam as figuras e a percepção se ampara em uma noção de conjunto de tipo estatístico ou estocástico, [...] o fundo da figura, e quando sozinha, o *fundo da figura sem a própria figura*” (ibid., p.58, grifos do autor). Já a *figura* “perfila a ideia local, circunscreve-se de um modo quase autônomo em um tempo relativamente delimitado, instaura um conhecimento de certa *saliência* no tecido textural. Ao contrário da *textura*, que pode se referir a uma considerável extensão do contexto musical, a *figura* é local e temporalmente circunscrita [...], destaca-se no fundo neutro e reveste-se de potencialidade gesticulatória” (ibid., p.62). A *figura* consiste um *perfil* e um *contorno*, e pode se tornar *gesto*, que é “*figura* historicizada, imbuída de referencialidade a ela mesma” (ibid., p.65). Ferraz, em *Música e repetição*, p.161, assevera que a partir desses três aspectos podemos distinguir “três espaços hápticos: a *textura* ou ‘devir-táctil’ da escuta; a *figura* ou ‘devir-arquitetônico e visual’; e o *gesto* ou ‘devir-símbolo’. Em cada um desses devires sensíveis da escuta musical, um ritornelo – motivico, rítmico, gestual – demarca um território, tornando expressiva e sensível a escuta e não o som em si”. Neste contexto de reflexões, os apontamentos de Ferneyhough no artigo *Form-Figure-Style: an intermediate assessment* possuem fundamental importância, pois estimularam, em grande medida, ambos os autores citados a discutir tais aspectos musicais.

mas plenamente ressignificado. Ao mesmo tempo em que é, ele também não é. Neste contexto, vale trazer à memória a ideia exposta por Berio em sua conferência *Forgetting Music*, também integrante de *Remembering the Future*,¹⁷ de que “as técnicas de performance, os instrumentos musicais e os espaços para performance são relicários para a memória, tanto ou mais do que as próprias obras musicais em si”.¹⁸ Ao passo que mantém intocados os instrumentos musicais em si, fazendo uso deles de forma convencional – ou seja, sem buscar recursos que fujam de suas naturezas –, Berio desconstrói o gesto musical instrumental que também faz parte da historicidade do próprio virtuosismo.

No contexto dos instrumentos polifônicos, tais como o piano, o acordeão, o violão e a harpa, é importante salientar que a polifonia almejada pelo compositor se concretiza no plano das ações.¹⁹ As oposições entre sons longos e gestos esfacelados do universo monódico se transmutam em oposições por camadas, o que não impede o compositor de inserir, da mesma maneira, os gestos instrumentais “esquartejados”.

Na *Sequenza IV*, para piano, é possível ouvirmos a clareza de planos de ações a que se refere Berio: o pedal tonal ou *sostenuto* forma a camada de ressonância da obra, que é entrecortada por gestos rápidos e ricos em articulações, constituintes de outra camada. É importante destacar como é fundamental o uso do pedal tonal nesta *Sequenza*. Apesar de integrar os pianos desde o século XIX, é com a vanguarda do Pós-Segunda Guerra Mundial, especialmente nesta obra, que seu uso se torna frequente.

Estes são alguns dos aspectos possíveis de serem ressaltados no universo das *Sequenze* de Berio. É importante termos em mente que ele atingiu o seu grande objetivo, maior até mesmo que a escuta polifônica, que é pensar musicalmente com o intuito de transformar o próprio desenvolvimento histórico – ou evolução, como o compositor preferia – dos instrumentos. Neste campo, o virtuosismo é um meio, não um fim em si, mediante o qual, partindo do objetivo da escuta polifônica, Berio destrói o gesto instrumental e

17 Cf. Berio, *Remembering the Future*, p.61-78.

18 *Ibid.*, p.62. Em inglês no original: “Performance techniques, musical instruments, and performing spaces are also shrines to memory, as much and often more so than musical works in themselves”.

19 Berio, citado em Cardassi, *Sequenza IV de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance*.

o reconfigura num novo todo, que é, conseqüentemente, ressignificado. Ao mesmo tempo em que preserva o instrumento, Berio esfacela o gesto e, ao dilacerá-lo, acrescenta ainda mais memórias aos relicários de nossas mentes. Berio conseguiu fazer, por meio de suas *Sequenze*, que o instrumentista – e mesmo os estudiosos que com elas se deparam – crie uma nova visão do próprio *métier* e do próprio instrumento de trabalho, e repense sua própria atuação e seu lugar como intérprete como um todo.

Referências bibliográficas

- BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a Música Contemporânea*. Realizada por Rossana Dalmonde. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- _____. *Remembering the Future*. London: Harvard University Press, 2006.
- BOSSEUR, Jean-Yves. *Revoluções Musicais: A Música Contemporânea depois de 1945*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- CARDASSI, Luciane. Sequenza IV de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.44-56.
- FERNEYHOUGH, Brian. Form-Figure-Style: an intermediate assessment. *Perspectives of New Music*, v.31, n.1, Winter 1993, p.32-40.
- FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na música contemporânea*. São Paulo: Editora da PUC, 1998.
- MENEZES, Flo. *Matemática dos afetos: Tratado de (Re)composição Musical*. São Paulo: EdUSP, 2013.