

## Simpósio “Berio: 10 anos depois...”

Jogo de tensões na Sequenza I

Rael Bertarelli Gimenes Toffolo

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

TOFFOLO, RBG. Jogo de tensões na Sequenza I. In: MENEZES, F., orgs. *Luciano Berio: legado e atualidade* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 181-196. 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/).

# JOGO DE TENSÕES NA *SEQUENZA I*

Rael Bertarelli Gimenes Toffolo

A *Sequenza I* para flauta, escrita em 1958, emerge na produção beriana em um período em que ressoavam os ideais do serialismo dos cursos de Darmstadt, dos quais Berio participou em 1954 e 1956. Os compositores dessa geração, visando a solucionar, em nível perceptual, a aparente homogenia dos meios de construção serial estrita, desenvolvem a *técnica de grupos*. Provavelmente, devido à proximidade histórica da *Sequenza I* com tais técnicas, grande parte dos trabalhos que se dedicam à sua análise aborda como os procedimentos seriais aparecem na obra.

No artigo *Vestiges of Twelve Tone Practice as Compositional Process*, Irna Priore tenta demonstrar a existência de procedimentos seriais na *Sequenza I*. A autora defende que a obra está organizada a partir de uma série principal encontrada na primeira frase da peça, eliminando-se as notas repetidas:



Figura 1 – Série original extraída da primeira frase da peça

Fonte: Berio, L. *Sequenza per Flauto Solo*. Viena: Universal Edition UE-19957, 1992.

A autora investiga de que modo a série (cf. Figura 2) reaparece em diversos momentos da obra e como tais reaparições ocorrem em pontos estruturalmente relevantes.<sup>1</sup>

### P9



#### Página 1 - Sistema 1



#### Página 1 - Sistema 7



#### Página 2 - Sistema 5



Figura 2 – Aparição da série principal em alguns trechos da *Sequenza I*

A despeito do trabalho de localização da série ao longo da obra, a escritura das alturas nela contida mostra como o mestre italiano buscava uma postura muito menos ortodoxa em relação ao serialismo em voga no período. Berio utilizava procedimentos diversos para acomodar o pensamento serial às suas necessidades criativas, como a repetição, o intercâmbio e a filtragem de notas, de forma que a localização exata das séries originais ou transformadas pode se tornar uma tarefa infrutífera. Como afirma Osmond-Smith,

nas partituras de Dallapiccola, Berio encontrou uma impressionante demonstração do ímpeto gerador que as matrizes seriais podem fornecer à invenção meló-

1 Neste texto, apesar de em alguns pontos utilizarmos trechos ilustrativos da partitura mensural confeccionada por Berio em 1992, algumas indicações das divisões das frases foram baseadas na partitura de 1958, em notação proporcional.

dica. Mas nunca ficou muito encantado com as impecáveis geometrias musicais de tradição webernianas... Berio levou a cabo as exigências da ortodoxia serial apenas na medida em que elas se adequassem às suas necessidades criativas.<sup>2</sup>

## Análise das dimensões altura, duração, intensidade e morfologia

A *Sequenza I* e *Nones* apresentam semelhanças no que se refere à forma de utilização do material musical, que, em ambas, é estruturado por Berio a partir de quatro parâmetros: altura, duração, intensidade e morfologia.<sup>3</sup> Cada um desses parâmetros, denominados pelo compositor italiano como *dimensões*, foi manipulado a partir de suas lógicas particulares, de forma que pudesse exercer um controle qualitativo da densidade musical. Tal controle, que supera a visão simplista de distribuição de eventos em um dado momento, estrutura-se em planos que variam entre graus mínimos, médios e máximos de tensão, para cada um dos parâmetros utilizados.

Na dimensão temporal, o grau máximo é atingido quando se articulam estruturas de velocidade máxima se comparadas a uma “norma geral” da convenção técnico-instrumental, ou seja, a uma alta densidade de eventos que acabam por exigir um elevado grau de virtuosismo por parte do instrumentista. Por consequência, o grau médio ocorre quando há uma distribuição média de eventos no fluxo temporal e o grau mínimo corresponde, geralmente, aos momentos de baixíssima densidade de notas ou ao silêncio.

No campo das alturas, que retomaremos mais à frente, o nível de tensão máxima é atingido quando ocorrem os intervalos de maior dissonância ou quando há variações drásticas de registros. Os graus médio e mínimo são obtidos a partir da atenuação gradual das características do grau máximo.

---

2 Osmond-Smith, *Berio*, p.4. Em inglês no original: “*In Dallapiccola’s scores, Berio found a striking demonstration of the generative impetus that serial matrices can give to melodic invention. But he was never greatly enthralled by the impeccable musical geometries of the Webernian tradition... Berio took on board the exigencies of serial orthodoxy only in as much as they suited his creative needs*”.

3 Tal processo de estruturação apresenta grande semelhança com as “técnicas de grupos”, bem como explica por que grande parte dos trabalhos que analisam a *Sequenza* centra-se em buscar as estruturas seriais da obra.

O grau máximo de tensão da dimensão dinâmica é equivalente aos momentos nos quais há maior contraste. Da mesma maneira que ocorre no campo das alturas, os níveis médio e mínimo são obtidos pela atenuação das características típicas do grau máximo.

A dimensão morfológica equivale, por um lado, à articulação instrumental, mas, por outro, estende-se a um universo de possibilidades mais amplo. Como afirma Berio,

o que eu chamo de dimensão morfológica coloca-se, por sua vez, sob certos aspectos, a serviço das outras três, funcionando como uma espécie de instrumento retórico. Ela visa a definir o grau de transformação acústica em relação a um modelo herdado que, neste caso, é a flauta, com todas as suas conotações histórico-acústicas.<sup>4</sup>

As variações de tensão no campo morfológico apresentam uma forte relação com a história do instrumento e também – por que não? – com a história gestual do instrumento. Berio antecipa, já na *Sequenza I*, suas especulações acerca do gesto instrumental enquanto parâmetro da composição. Na dimensão morfológica atingir-se-á, portanto, o mais alto grau de tensão quando a imagem histórica dos gestos da flauta, tal qual “imaginada” por Berio, estiver alterada de forma drástica. Os trinados, frulatos e ruídos de chave serão os recursos utilizados por Berio para expressar uma flauta historicamente afastada de seus estereótipos. Os multifônicos terão importante papel simbólico nesse processo por expressarem a “busca desesperada [de Berio] pela polifonia com o instrumento mais monódico da história”.<sup>5</sup>

Durante toda a peça, Berio procurou manter a impressão de uma extrema densidade geral. Para isso, deixa ao menos duas dimensões de cada vez nos seus graus máximos de tensão. O flautista Ian Knopke realiza uma análise da presença do nível de tensão máxima das quatro dimensões musicais na *Sequenza I*, criando um quadro esquemático que demonstra como

4 Berio, Dalmonte, *Intervista sulla musica*, p.107-108. Em italiano no original: “*Quella che io chiamo la dimensione morfologica si pone, invece, per certi aspetti, al servizio delle altre tre, ne è per così dire lo strumento retorico. Essa vuol definire il grado di trasformazione acustica in rapporto a un modello ereditato che, in questo caso, è il flauto con tutte le sue connotazioni storico-acustiche*”.

5 Ibid. Em italiano no original: “[...] *disperata ricerca di polifonia con lo strumento più monodico della storia*”.

o uso simultâneo de tais níveis contribui para a construção da densidade geral da peça.

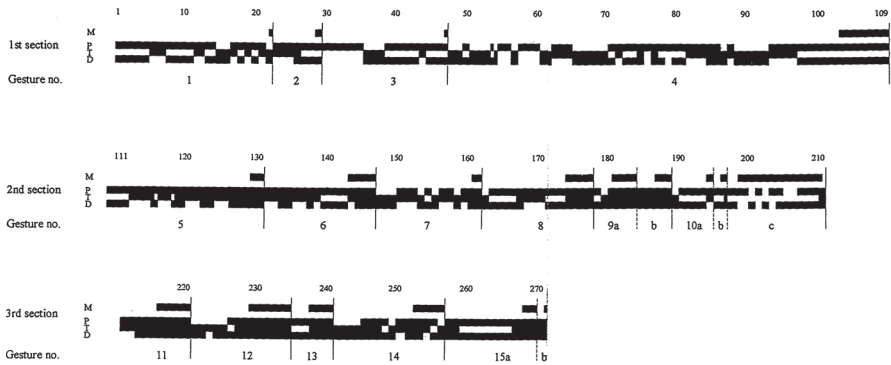


Figura 3 – Representação gráfica das dimensões musicais que se encontram no nível máximo de tensão. As áreas pintadas em preto equivalem à dimensão que se encontra em seu nível máximo. Os números acima indicam as unidades de tempo indicadas por uma *meia barra* de compasso na partitura em notação proporcional. As letras M, P, T e D, ao lado esquerdo de análise, correspondem às dimensões M=*Morphology*, P=*Pitch*, T=*Time* e D=*Dynamics*

Fonte: Knopke, *Form and Virtuosity in Luciano Berio's Sequenza I*.

Para Knopfe, o acúmulo de mais de duas dimensões em nível máximo cria pontos importantes de articulação formal, permitindo a divisão da obra em estruturas que denominou *gestos*.

Podemos considerar, a partir da análise das dimensões no trecho inicial da *Sequenza I* (cf. Figura 4), que há um processo de gradação razoavelmente direcional ao nível mínimo de tensão dinâmica. Berio parte de um *sforzando fortissimo*, passa pelo *fortissimo*, atinge o *mezzoforte* e por fim realiza um decrescendo, ao final da frase, que vai do *mezzoforte* ao *piano*, apenas antecedido por um pequeno retorno ao nível máximo (*fortissimo*). O *piano* final está associado a uma nota em *staccato* que ocorre antes de um trecho de silêncio mais proeminente, o que demonstra que a dimensão temporal também varia entre o seu grau máximo (notas rápidas), o seu grau mínimo (tendência ao silêncio: nota Lá que inicia o decrescendo) e o silêncio após o Fá, última nota do primeiro sistema, porém de forma mais brusca e não tão gradual como ocorreu na dimensão das dinâmicas. O campo das alturas também se encontra no nível máximo de tensão, obtido pelas mudanças abruptas de registro que ocorrem em quase todo o trecho. A

dimensão morfológica situa-se em um nível médio de tensão. Se levarmos em consideração as articulações, poderemos perceber que o *staccatissimo* se mantém por quase todo o trecho, apenas com interferência de duas notas *tenuto* e um *staccato* na última nota. Notamos, portanto, um processo de diminuição de tensão no campo das articulações que ocorre em paralelo à diminuição de tensão nas dimensões temporais e nas dinâmicas, resultando em um forte direcionamento cadencial que encerra a primeira frase da peça. Se considerarmos a dimensão morfológica, no que se refere às variações no âmbito da flauta histórica, devemos relevar tal aspecto em conjunto com as outras dimensões para sua caracterização mais efetiva.

Neste primeiro trecho partimos, portanto, de um nível médio, que pode representar uma flauta mais contemporânea à época em que a peça foi escrita, caracterizada por movimentos intervalares de segundas e sétimas (maiores e menores), mas ainda não atingindo o nível máximo morfológico, que seria obtido pelo uso de trinados, *frullato*, sons de chave ou sons multifônicos. Além disso, o trecho todo parece fazer um movimento que parte de uma flauta mais contemporânea para uma flauta mais *mozartiana*,<sup>6</sup> em especial no trecho cadencial em que as articulações são o *tenuto*, o que consistiria em uma resultante perceptual do conjunto das alturas, dinâmicas e articulações. Além disso, a dinâmica contribui para essa transformação da flauta histórica: neste final de frase, um garfo de dinâmica *decrescendo* sugere um pequeno *cantabile*, terminado na pequena figura de *appoggiatura staccato* em *piano* formada pelas duas últimas notas da frase.



Figura 4 – Frase inicial da *Sequenza I*

É digna de nota a possível referência que Berio faz a *Syrinx*, de Claude Debussy, e a *Density 21.5*, de Edgard Varèse, as duas grandes peças de flauta solo do início do século XX que caracterizariam o nível médio na dimensão morfológica. Ambas as obras também iniciam com o mesmo

6 O termo foi utilizado por Berio em uma conferência que realizou em 11 de setembro de 1975, na universidade de Adelaide.

movimento intervalar e com ritmo muito próximo ao pequeno motivo inicial da *Sequenza I*.

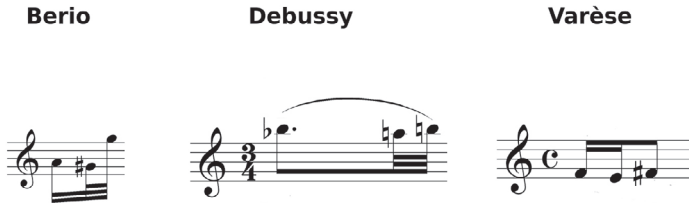


Figura 5 – Motivo inicial da *Sequenza I*; início de *Syrinx*, de Claude Debussy; e início de *Density 21.5*, de Edgard Varèse

Tal figura formada pelo movimento intervalar de segunda e sétima é, mesmo que remodelada no registro, importante célula motívica na *Sequenza I* e que tem papel perceptual unificador ao longo da peça.

No quarto sistema da primeira página, podemos perceber o primeiro momento em que a dimensão morfológica atinge seu grau máximo de tensão. O uso das “articulações rapidíssimas” reaparece sistematicamente, demarcando pontos importantes da estrutura formal. Os trechos de maior grau de tensão morfológica ficarão cada vez mais proeminentes e presentes até que se chegue aos dois grandes pontos máximos de tensão morfológica. O primeiro deles, que representa a dissolução total do dado das alturas, resultante do som percussivo das chaves, ocorre na página 4 e o segundo, na página 5, caracterizado pelo aparecimento do primeiro multifônico. Este último representa, como vimos anteriormente, a concretização real da busca de uma polifonia, apenas latente até esse momento e sugerida pela sobreposição das diversas camadas de material musical. Nesse ponto, atinge-se a polifonia real, levando o instrumento histórico flauta, essencialmente monódico, ao seu limite mais distante.

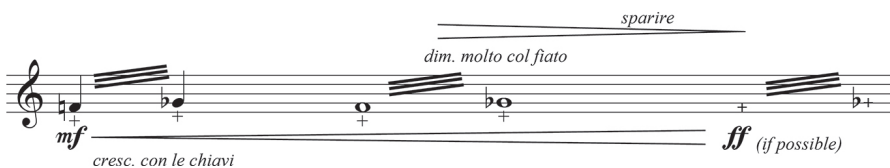


Figura 6 – Trecho com uso de sons percussivos das chaves da flauta (página 4 da partitura)



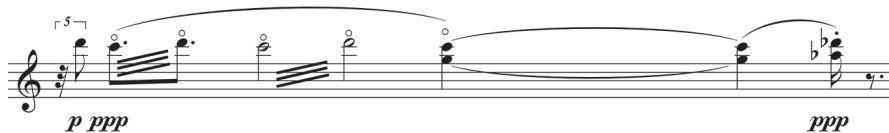


Figura 7 – Trecho com uso de multifônico (página 4 da partitura)

Após o trecho polifônico, a peça parte de um ponto em que as dimensões de altura, dinâmica e tempo estão em seu grau mínimo (terceiro sistema da página 5) e bruscamente atingem o grau máximo de tensão em quase todas as dimensões simultaneamente. A obra encerra com um *rallentando* escrito, no qual todas as dimensões gradualmente atingem seus estágios mínimos de tensão tanto no que se refere à amplitude intervalar quanto à dinâmica. A duração fica em um nível médio razoavelmente estável. Apenas as duas últimas notas sugerem, como um suspiro, uma ampliação de tensão das dimensões intervalares e das dinâmicas. A peça termina com um salto de sétima maior – intervalo arquetípico ao longo da obra –, emoldurado por um movimento dinâmico que vai do *sforzando pianissimo subito* até o *pianississimo*.

## Análise intervalar

Berio afirma que “a dimensão das alturas está no grau máximo quando as notas se deslocam sobre amplas zonas de registro, sobre intervalos de maior tensão, ou então quando insistem sobre registros extremos [...]”.<sup>7</sup> Instigado por esta afirmação do compositor, passei a investigar como os intervalos musicais, ora mais tensos, ora menos tensos, foram utilizados ao longo da peça.

A amplitude intervalar e a insistência nos registros extremos são características de fácil identificação na partitura, porém a tensão intervalar exige uma análise mais meticulosa. Quando ouvia a peça, sentia que harmonicamente havia fluxos direcionais de tensão ocorrendo não somente pela resultante da manipulação das quatro dimensões que Berio propõe, mas também

7 Berio, Dalmonete, *Intervista sulla musica*, p.107. Em italiano no original: “La dimensione delle altezze è al grado massimo quando le note si spostano su zone ampie del registro, su intervalli di maggior tensione, oppure quando insistono sui registri estremi [...]”.

uma preocupação em organizar os intervalos de menos tensos a mais tensos na operação da dimensão das alturas, o que podemos perceber nas palavras do próprio compositor.

Nesse sentido, detive-me mais atentamente à análise das formas de uso dos intervalos ao longo da peça. Primeiramente, de modo mais global, busquei recorrências entre estruturas que me pareciam perceptualmente correlatas. A frase inicial da peça e o trecho que começa nas três últimas notas do quarto sistema pareciam-me fortemente aparentados, principalmente se considerarmos seus perfis gerais (Figura 8).

**Frase I**

Musical notation for 'Frase I' in treble clef, 4/4 time. It begins with a tempo marking of quarter note = 70. The melody starts with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Dynamics include *ff sempre*, *mf*, *ff*, *mf*, and *p*. Fingering includes 5, 3, 3, 3.

**Frase IV**

Musical notation for 'Frase IV' in treble clef, 4/4 time. The melody starts with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Dynamics include *ff*, *mf*, *p < f*, and *mf*. Fingering includes 3, 3, 5, 3.

Figura 8 – Uma das recorrências de perfil melódico na peça

Passei a uma análise dos intervalos que constituíam as duas frases para verificar como os dois trechos se relacionavam, e percebi que havia um interessante processo de alteração intervalar.

Interval analysis of the recurring melodic fragment. The first staff shows intervals: -1, +11, -10, -1, +10, -11, -2. The second staff shows intervals: -1, +10, -9, -1, +7, -9, -4. The third staff shows intervals: -11, +10, -13, +10. The fourth staff shows intervals: -14, +11, -13, +8. The fifth staff shows intervals: -2, +6, +2. The sixth staff shows intervals: +3, -6, +4.

Figura 9 – Análise intervalar do trecho recorrente

A primeira frase do exemplo (Figura 9) é construída integralmente com intervalos de segundas menores, segundas maiores e suas inversões, exceto pela presença de um trítono ao final. Já a segunda frase sofre alterações no calibre dos saltos, com a presença de intervalos de sextas maiores e menores e terças maiores e menores. Há um interessante processo de diminuição da tensão intervalar quando comparamos as duas frases, procedimento anunciado por Berio, mas não considerado em nenhuma análise da *Sequenza I* realizada anteriormente. A partir desse *insight*, estendi a análise para a peça toda, visando a verificar como os intervalos consonantes e dissonantes foram utilizados na construção das frases musicais.

Os intervalos foram divididos em dois grupos, de maneira que se tornasse possível a comparação entre os níveis máximo e mínimo de dissonância. Portanto, passamos a considerar um *grupo dissonante*, formado pelos intervalos de segunda maiores e menores, sétimas maiores e menores e o trítono, bem como todas as inversões e ampliações no registro desses intervalos, e um *grupo consonante*, constituído pelos intervalos justos e de terças e sextas em todas as suas possíveis aparições no registro de alturas.

Se analisarmos a peça até o terceiro ponto em que a dimensão morfológica atinge seu grau máximo, por meio do uso das repetições de notas rapidíssimas no final da página 1, podemos subdividir esse trecho em sete frases musicais.<sup>8</sup> O referido excerto possui, aliás, grande relevância estrutural, pois nele observamos uma expressiva modificação temporal obtida pelo emprego de notas longas e dinâmica mais delicada. Para realizarmos tais subdivisões, consideramos os trechos que se assemelham às finalizações de frases, resultantes do processo de diminuição da tensão nas dimensões temporal e dinâmica, trechos em silêncio mais longos e outras modificações na textura musical que propiciam as divisões fraseológicas.

Ao compararmos a quantidade de consonâncias e dissonâncias desse trecho, constatamos que há um processo quase linear de ampliação de intervalos consonantes da frase 1 até a frase 6:

---

8 Frase 1: primeiro sistema; frase 2: segundo sistema e primeiro Mi longo no segundo sistema; frase 3: iniciando no Fã# no meio do terceiro sistema até Fá agudo quatro notas antes do final do quarto sistema; frase 4: três últimas notas do quarto sistema até o Dó antecedido pela appoggiatura de Láb no meio do quinto sistema; frase 5: iniciando no Mi *forte* no meio do quinto sistema até Mi natural agudo *fortissimo* no meio do sexto sistema; frase 6: início no final do sexto sistema (13 últimas notas do sistema incluindo a appoggiatura Mi natural) até o terceiro Dó natural (inclusive) do último sistema da página 1; frase 7: início no Láb agudo *piano-crescendo* até o final da página.

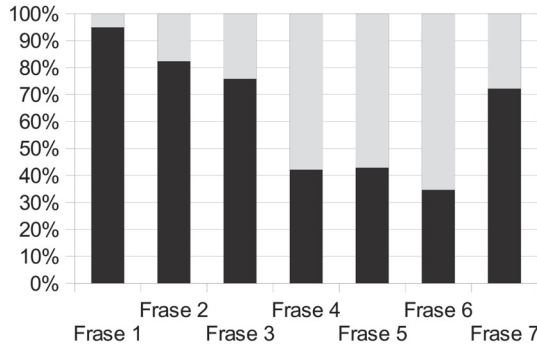


Figura 10 – Análise comparativa das frases 1 a 7 (primeira página da partitura). As áreas escuras equivalem ao percentual de dissonâncias em cada frase e as áreas complementares claras equivalem ao percentual de consonâncias

Seguindo os mesmos procedimentos, analisamos a estrutura intervalar do restante da obra. Ao selecionarmos o trecho que vai do início da página dois até o final do quarto sistema da página 3,<sup>9</sup> obtivemos a proporção de consonâncias e dissonâncias conforme a Figura 11:

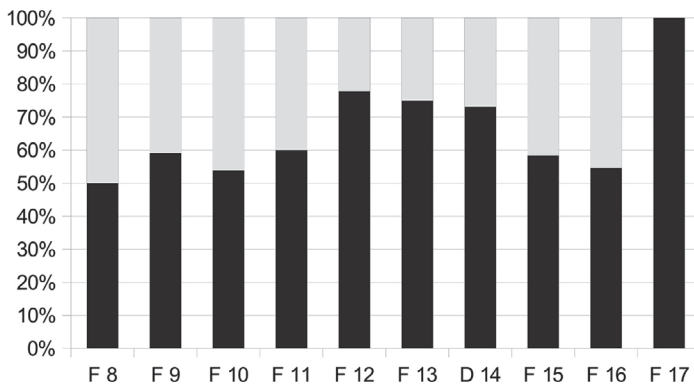


Figura 11 – Comparação da quantidade de intervalos consonantes e dissonantes das frases 8 a 17

<sup>9</sup> Frase 8: dois primeiros sistemas da segunda página; frase 9: até o final do terceiro sistema (página 2); frase 10: quarto sistema inteiro (página 2); frase 11: quarto e quinto sistemas da página 2; frase 12: sétimo sistema excetuando a última nota; frase 13: última nota do sétimo sistema até o Sol# (segunda nota) do nono sistema; frase 14: até o Sol# que antecede o trecho de silêncio no final do primeiro sistema da página 3; frase 15: sete últimas notas do primeiro sistema (página 3) até o Ré agudo (quinta nota do segundo sistema da página 3); frase 16: até o gruppetto de duas notas (Sol#, Lá) no início do terceiro sistema da página 3; frase 17: até o final do quarto sistema da página 3.

Percebemos como as frases são gradualmente invadidas pelos intervalos mais consonantes, passando posteriormente por um gradual aumento de presença de dissonâncias e, em seguida, por uma diminuição gradativa. A frase 17 volta a ser construída somente com intervalos de segundas e sétimas, eliminando-se por completo os intervalos consonantes. Tal trecho tem papel estrutural importante, principalmente no que se refere às transformações da dimensão morfológica: a referida frase termina com o harmônico sobre um Sib agudo, quando se inicia o processo de desintegração da altura que ocorrerá de modo mais efetivo no trecho com sons de chaves, mais à frente. Teríamos, portanto, nesta frase, um dos pontos culminantes de tensão da peça, no qual procedimentos morfológicos, dinâmicos e tensão harmônica intervalar estão em sincronia.

Devemos também ressaltar uma das características do uso intervalar que parece ser recorrente na peça. Em quase todos os momentos nos quais a dimensão temporal é levada a um grau máximo de tensão, obtido por notas muito rápidas, temos o aumento do uso de intervalos mais consonantes, principalmente do uso de terças, tão caras e importantes na música do mestre italiano. Tal recorrência deve, obviamente, estar relacionada à necessidade de se construírem frases mais exequíveis do ponto de vista técnico. Frases com grandes saltos de segundas e sétimas (e suas aberturas no registro) ocorrem mais facilmente em trechos temporalmente mais irregulares. Para construir gestos musicais temporalmente mais densos, Berio utilizou uma amplitude intervalar mais cerrada, com mais intervalos mais consonantes.

O próximo trecho, que vai do quarto sistema da página três até o penúltimo sistema da página quatro,<sup>10</sup> apresenta uma distribuição um pouco mais homogênea no uso das consonâncias e dissonâncias, conforme pode ser constatado na Figura 12. A distribuição da tensão intervalar é menos direcional do que nos trechos anteriores. A peça se encontra em seu ponto mais denso metricamente e com trechos cada vez mais amplos, nos quais a dimensão morfológica está em nível máximo. Dois pontos culminantes da referida dimensão estão neste trecho: o uso do ruído de chaves e dos multifônicos.

10 Frase 18: quinto sistema da página 3 até final do sétimo sistema; frase 19: quatro primeiras notas do oitavo sistema; frase 20: até o Dó agudo *pianissimo* do último sistema; frase 21: até o Sol# agudo (décima nota) do primeiro sistema da página 4; frase 22: até o final do segundo sistema da página 4; frase 23: até o Sol *sforzando* (segundo Sol do terceiro sistema) do final do terceiro sistema da página 4; frase 24: até o Dó agudíssimo no final do quarto sistema da página 4; frase 25: até encerrar o uso de sons de chaves no penúltimo sistema da página 4, antes do Fá# *pianissimo*.

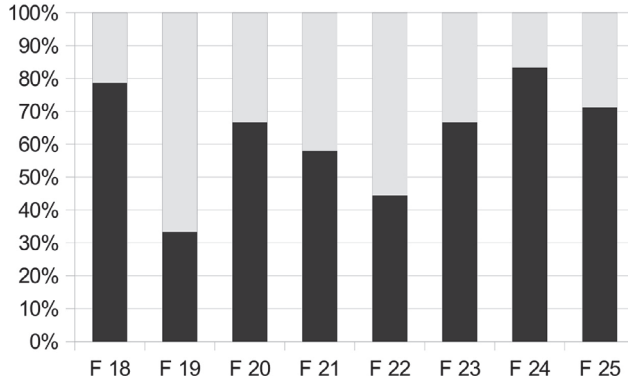


Figura 12 – Comparação da quantidade de intervalos consonantes e dissonantes das frases 18 a 25

O último trecho da peça, iniciado no penúltimo sistema da página 4,<sup>11</sup> caracteriza-se por um processo quase linear de ampliação no uso das consonâncias, como podemos conferir na Figura 13. Tal processo de “acomodação” será apenas contraposto pelo último intervalo da peça: uma sétima maior ascendente, que, como um suspiro, encerra a obra com o intervalo arquetípico de toda a *Sequenza*.

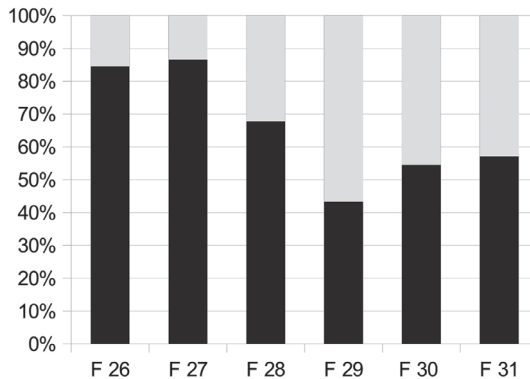


Figura 13 – Comparação da quantidade de intervalos consonantes e dissonantes das frases 18 a 25

11 Dividi o trecho em – frase 26: iniciada na última nota do penúltimo sistema da página 4 e prosseguindo até o último multifônico no segundo sistema da página 5; frase 27: até a mudança de metrônomo no sexto sistema; frase 28: indo até o fim do sexto sistema (incluindo a nota ligada no próximo sistema); frase 29: até as duas notas Fá e Sol (inclusive), após a mudança de metrônomo no início do oitavo sistema; frase 30: encerrada na sexta nota do nono sistema; frase 31: até o final do nono sistema.

A grande maioria das análises da *Sequenza I* centra-se na busca por compreender de que modo os procedimentos seriais aparecem na obra e de qual modo Berio os havia superado. Outros tantos discutem as diferenças existentes entre as duas versões de escrita: a proporcional, de 1958, e a mensural, de 1992. Alguns poucos trabalhos se dedicam à análise da maneira como Berio utilizou os parâmetros musicais para estruturar a obra, visando a articular níveis diversos de tensão musical. Até o momento, nenhum trabalho dedicou-se à investigação de que modo Berio considerou a tensão intervalar, aspecto ressaltado pelo próprio compositor, para a confecção da *Sequenza*. Esperamos que com este texto tenhamos contribuído nesse sentido, ao menos abrindo um campo de investigação que poderá ser completado com novas especulações.

## Debate público

**Leonardo Martinelli [LM]:** Tenho uma questão. Como teu enfoque de análise concentrou-se sobretudo na questão das alturas e das tensões por meio do artesanato em torno dos intervalos na *Sequenza I*, e como, ao mesmo tempo, ouvimos aqui em outras conferências análises de outras obras de Berio, nas quais a referencialidade histórica revela-se como algo muito consciente e presente, como você vê o papel da história da flauta e de seu do repertório nos jogos de tensões e relaxamentos na *Sequenza I*?

**Rael Bertarelli Gimenes Toffolo [RT]:** Comentei isto rapidamente naquela hora em que me reporte a Berio em sua entrevista a Rossana Dalmonte, quando fala da flauta em Mozart e da flauta na música contemporânea. Em outra análise, que não expus aqui, três pontos chamaram-me a atenção, principalmente sob o prisma da escuta, em relação a essa flauta histórica dentro da *Sequenza I*. O primeiro é o gesto, muito contemporâneo, que creio constituir uma referência a *Syrinx* de Debussy, de 1913, e a *Density* de Varèse. Mesmo conjunto intervalar, um gesto de uma nota longa e duas curtas [canta gesto de *Syrinx*] e a outra [canta gesto de *Density*] na *Density 21.5* de Varèse, de 1936. E o outro ponto é quando Berio, penso eu, elabora frases melódicas recorrentes de índole claramente mozartiana. Tanto que um dia eu fiquei ouvindo por diversas vezes o *Concerto para Flauta* de Mozart e, em seguida, a *Sequenza I*. Um gesto melódico esti-

cado seguido de um pequeno gesto de *appoggiatura* que me lembra muito Mozart. É um terceiro ponto que seriam as chamadas *extended techniques*, com as quais tece relações com o repertório contemporâneo propriamente dito. Esses três aspectos constituem talvez três níveis de referencialidade: Mozart, o início das vanguardas (Debussy, Varèse), as técnicas expandidas.

**LM:** De fato a *Sequenza I* parece ser uma das peças do conjunto das *Sequenze* em que essa historicidade do instrumento é trabalhada de forma mais sistemática. Parece que na *Sequenza I* é onde esse passado do instrumento aflora de forma mais intensa.

**Silvio Ferraz [SF]:** Berio chama a atenção que essa é a *Sequenza* mais difícil, pois esse é o instrumento mais homofônico e mais monódico da história da música, e pensou de que maneira poderia trabalhá-lo polifonicamente. E embora não se tenha estruturação propriamente rítmica, tem-se aí claramente uma maneira polifônica de se escrever para a flauta. Talvez você pudesse ter realçado mais isso do que a questão das dissonâncias, porque as dissonâncias fazem parte do processo serial. No processo serial, obviamente sempre vai ter sétima etc. Por isso creio que essa abordagem é um pouco “procurar sapato na sapataria”. Essas sétimas e nonas aparecem às vezes com certa importância justamente na separação entre as camadas, e talvez aí você pudesse ter ampliado tua análise.

**Flo Menezes [FM]:** No contexto desta primeira *Sequenza*, evidencia-se a preferência que Berio tinha, já naquela época, pela flauta. Não somente a *Sequenza I*, mas o solo principal de *Tempi Concertati* também é destinado à flauta, assim como o solo principal de *Sinfonia* (no quinto movimento, por exemplo, juntamente com o piano), ou o solo principal de *Laborintus II*, o solo principal de *Serenata*. Tais empregos da flauta decorrem em parte pela preferência e pelo amor de Berio por esse instrumento, e em parte por contingência histórica, qual seja: sua colaboração com Severino Gazzelloni, grande flautista muito atuante no repertório da música nova e fortemente ligado a Berio e a Maderna, uma espécie de “Cathy Berberian dos instrumentos” à disposição de Berio e de Maderna. Não à toa a primeira obra eletroacústica mista, *Musica su due dimensioni* de Maderna, é também para flauta. Mas no fundo o que é importante em uma análise é termos uma ideia de onde partimos e para onde vamos. A análise é revelada pelo foco que impingimos ao objeto que analisamos. Quando analisei *Visage*, realizei, na verdade, uma autoanálise: eu sabia onde queria chegar e para



isso lancei mão de uma abordagem que desse conta da linguagem, da afasia etc. O próprio Berio talvez não tenha pensado em termos de afasia, mas tal enfoque, eventualmente *novo*, lança uma nova luz sobre sua obra.

**SF:** Acho que existe uma dimensão em Berio e em sua geração que poderíamos resgatar em prol da análise musical. A análise musical não existia antes, era um nada; falava-se apenas que “tal música é lânguida, tal outra é mais triste” ... Ela era um nada até a emergência do dodecafonismo e até Schoenberg. A partir de então, a análise serve como alavanca para novas invenções, pois os compositores precisavam criar uma nova linguagem. E é a partir daí que surge um tipo de análise que Berio chama de *positivismo analítico*. Haja vista um de seus textos mais maravilhosos: *Poéticas da análise*, último capítulo de livro *Remembering the Future*.

**FM:** Obrigado ao Rael e a todos.

## Referências bibliográficas

- BERIO, L.; DALMONTE, R. *Intervista sulla musica: a cura di Rossana Dalmonte*. Roma-Bari: Laterza, 1981.
- KNOPKE, I. *Form and Virtuosity in Luciano Berio's Sequenza I* (Dissertação de Mestrado) – University of Alberta, Department of Music, 1997. 81p.
- OSMOND-SMITH, D. *Berio*. New York: Oxford University Press, 1991.
- PRIORE, I. Vestiges of twelvetone practice as compositional process. In: HALFYARD, J. K. (Ed.). *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Cornwall: Ashgate Publishing, 2007, p.191-208.