A revisão notacional da *Sequenza I* para flauta solo de Berio e suas implicações interpretativas

Maria Di Cavalcanti (UECE)
Liduino Pitombeira (UFPB)

Resumo: Luciano Berio escreveu, entre 1958 e 1996, treze peças para diferentes instrumentos solistas, cada uma delas intitulada *Sequenza*, onde um dos propósitos era criar, particularmente nos instrumentos monofônicos, um modo polifônico de ouvir, através de uma sugestão de contraponto implícito. Examinaremos, neste artigo, as diferenças entre a edição original, de 1958, e a nova edição, de 1992, de *Sequenza I*, para flauta solo, especialmente com relação aos aspectos rítmicos, andamento e proporcionalidade, e suas implicações interpretativas.
Palavras-chave: Berio; *Sequenza I*; notação proporcional.

Abstract: Luciano Berio wrote, between 1958 and 1996, thirteen pieces for different solo instruments, each one of them entitled *Sequenza*, in which one of the purposes was to create, particularly in the monodic instruments, a polyphonic mode of listening by the suggestion of implicit counterpoint. The purpose of this paper is to examine the differences between the 1958 original edition and the 1992 edition of *Sequenza I*, for solo flute, especially with respect to rhythmic aspects, tempo, and proportionality, and their implication on performance.
Keywords: Berio; *Sequenza I*; proportional notation.

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.

Luciano Berio (1925-2003) escreveu, entre 1958 e 1996, treze peças para diferentes instrumentos solistas, cada uma delas intitulada *Sequenza*, onde um dos propósitos era criar, particularmente nos instrumentos monofônicos, um "modo polifônico de ouvir", através de uma sugestão de contraponto implícito (BERIO, 1985, p. 97). A primeira *Sequenza,* escrita para o flautista Severino Gazzelloni, em 1958, é a primeira obra para instrumentos de sopro de madeira a utilizar multifônicos (FOLIO, 1995-6, p.43) e é também a primeira vez em que Berio utiliza notação proporcional.[1] Contudo, insatisfeito com os resultados interpretativos produzidos a partir da primeira edição, Berio realizou em 1992, uma nova edição utilizando notação convencional, ainda que, como ressalta Cynthia Folio, muitos flautistas ainda prefiram a edição original (FOLIO, 2005, p.17).[2] Examinaremos, neste artigo, as mudanças realizadas na nova edição de *Sequenza I*, especialmente com relação ao aspecto rítmico, e suas implicações interpretativas.

Sequenza I foi inicialmente concebida em notação tradicional[3] mas, como o flautista para quem a peça foi dedicada não se sentiu confortável em lidar com sua extrema complexidade rítmica, Berio decidiu utilizar a notação proporcional, como ele mesmo explica (MULLER, 1997, p.19):

> Quando eu compus Sequenza I, em 1958, considerei a obra tão difícil para o instrumento, que eu não quis impor padrões rítmicos específicos. Eu queria que o instrumentista vestisse a música como uma roupa, não como uma camisa de força.

Posteriormente, Berio manifestou sua insatisfação com as execuções e as gravações de *Sequenza I*. Em 1966, ele escreveu ao flautista Aurèle Nicolet uma carta, na qual ele incluiu uma realização do início da obra em notação convencional, antes que a gravação de Nicolet fosse prensada. Nesta carta, Berio explica suas intenções com relação à proporção temporal e à velocidade.[4] A figura 1 mostra o início da peça, no formato original de 1958 e a figura 2 mostra a realização do mesmo trecho, feita por Berio e enviada a Nicolet.

---

[1] Notação proporcional é um método gráfico de indicar as durações, cuja magnitude é representada pelo espaçamento horizontal dos símbolos (BLOOD, 2005).

[2] Esta comunicação oral de 2005 é também parte integrante do livro: HALFYARD, Janet (ed.). *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis.* Burlington, VT: Ashgate Publishing Co, 2007.

[3] Estes esquemas preliminares estão depositados no Paul Sacher Stiftung, em Basel (WEISSER, 1998, p. 37-76).

[4] Agradeço a Cynthia Folio pelo envio de um trecho desta carta via correio eletrônico.

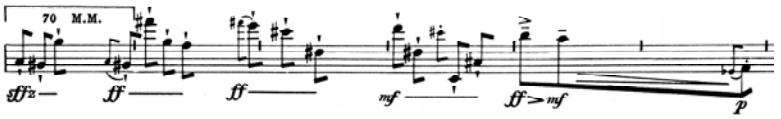

Fig. 1: Início de *Sequenza I* na edição original de 1958.

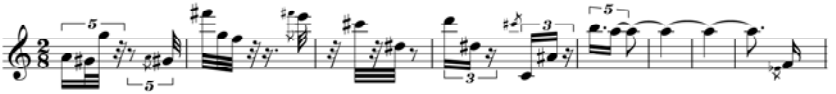

Fig. 2: Realização rítmica de Berio enviada a Nicolet em 1966.

Como se pode observar, Berio usou compasso e barras de compasso na realização de 1966, enquanto que a versão original não apresenta nenhum desses elementos, nem mesmo a clave (a qual é claramente deduzida pelo fato de que a flauta utiliza-se somente da clave de sol). Em vez de barras de compasso, a edição de 1958 agrupa as notas entre pequenos tracinhos denominados "campos temporais", os quais são unidades musicais similares ao compasso da notação tradicional (SCHAUB, 1989, p. 11). Vale ressaltar que na segunda edição de *Sequenza I* (1992) Berio não utilizou barras de compasso, provavelmente para evitar qualquer tipo de pulsação. A figura 3 mostra os momentos iniciais da peça na edição de 1992. Durante a preparação desta nova edição, Berio utilizou os esquemas preliminares pré-porporcionais de 1958, como explica Weisser (WEISSER, 1998, p. 49):

> [Berio] copiou a antiga versão a lápis e, em seguida, modificou todos os ritmos no intuito de simplificá-los. Este processo consistiu em regularizar ou "aproximar" os ritmos, para que eles se encaixassem numa métrica racional. Berio descreve concisamente: "Eu eliminei alguns excessos de complexidade".

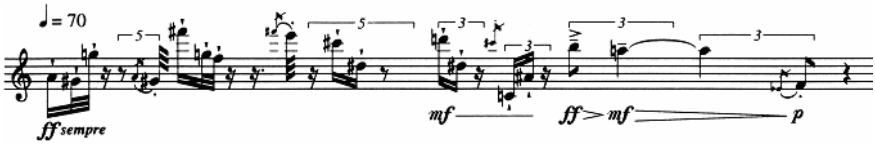

Fig. 3: O início da edição de 1992 de *Sequenza I*.

Como se pode observar comparando as figuras 1 e 3, na nova edição de *Sequenza I* as nuances rítmicas são mais precisas e os campos temporais (espaços entre os tracinhos) da edição antiga são quase sempre representados pelo espaço de uma semínima. Da mesma forma, os longos traços conectores de "colcheias" da edição antiga são traduzidos como notas longas (veja o último Lá nas figuras 1 e 3). Na nova edição, grupos de notas, tais como Lá-Sol#-Sol e Fá#-Sol-Fá, logo no início da partitura, não são traduzidos literalmente de acordo com suas proporções gráficas. Na figura 4, no primeiro segmento, x_1 não tem realmente o dobro de y_1; ainda pior, no segundo segmento, x_2 é praticamente igual a y_2, o que poderia sugerir um grupo de três notas de valores rítmicos iguais. Mesmo assim, Berio imprime o mesmo valor rítmico para ambos os casos. Posteriormente, células com as mesmas características intervalares (três classes-de-notas cromáticas descendentes)—e mesmo com proporções desiguais—são interpretadas como quiálteras de três semicolcheias. Esta flexibilidade de interpretação é uma das características abundantes na nova edição.

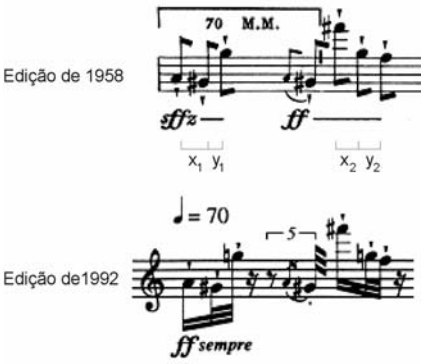

Fig. 4: Comparação das oito primeiras notas em ambas as edições de *Sequenza I*.

Além da interpretação rítmica, Berio introduziu ligeiras modificações em alguns registros, articulações, e efeitos: a substituição de alguns staccatissimos por staccatos (quinta nota do primeiro sistema, por exemplo), a adição de uma ligadura com linha pontilhada (compare o início do sétimo sistema da página 3 da edição antiga com o final do primeiro sistema da página 3 da edição nova) e de dois cliques de chaves (compare a quinta e sexta notas da sexta linha da página 3 da edição antiga com a vigésima-quarta e vigésima-quinta notas da nona linha da edição nova). A figura 5 compara uma passagem na qual ele alterou o

registro de uma nota uma oitava acima (indicada com uma seta) e substituiu articulações duplas por frulatos (indicados por trêmolos não-medidos). Essa mudança tem uma função dupla: o novo registro é mais coerente com o nível dinâmico requerido pela passagem, em virtude da curva de dinâmica natural da flauta, e o frulato é, no contexto, tecnicamente mais fácil de ser executado do que a articulação dupla (FOLIO, 1995, p. 45). Outra diferença importante entre as duas edições é que, na edição nova, a duração das fermatas é especificada (variando de 3 a 8 segundos).

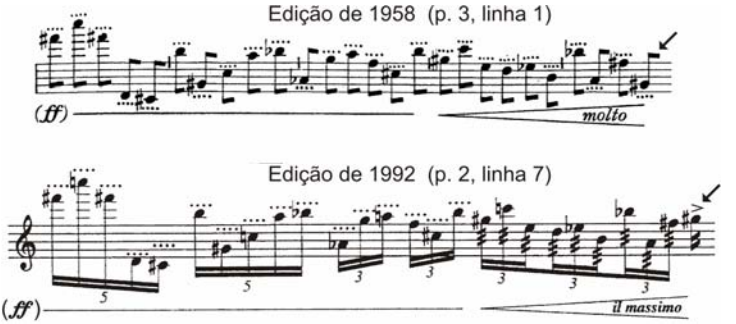

Fig. 5: Diferenças de registro e articulação entre as edições de *Sequenza I*.

Em entrevista realizada com a flautista Katherine Kemler, da Universidade Estadual de Louisiana (EUA), ela revelou que prefere utilizar somente a edição antiga, porque dá maior liberdade ao intérprete, isto é, faz com que o músico esteja mais conectado com o som e a proporção do que com a complexidade rítmica.[5] De fato, ela começou a trabalhar nesta obra antes que Berio escrevesse a nova versão. Seu primeiro contato com a peça ocorreu em um curso com Samuel Baron, que solicitou aos alunos que fizessem sua própria realização da primeira página da obra. Depois disso, ela se sentiu motivada e decidiu completar a realização, a qual ela ainda utiliza para praticar. Quando ela orienta seus alunos nesta obra, ela pede que eles utilizem a edição antiga e, então, se eles sentem a necessidade de maior segurança rítmica ela lhes mostra sua realização. Kemler considera que a edição nova é muito rígida e que a edição original contém o impulso criativo genuíno de Berio. A liberdade que resulta do sistema notacional da primeira edição e a participação ativa que os músicos têm quando fazem sua própria realização os torna ligados à obra. Referindo-se à

[5] Entrevista com Katherine Kemler realizada por Maria Di Cavalcanti em 2 dez. 2005.

nova edição, ela disse: "ele nos dá o controle e depois o tira de nós." Contudo, ela menciona que Berio, depois de escutar várias performances da obra, considerou que elas eram "livres demais". Esta é basicamente a razão para o lançamento da edição de 1992.

Examinaremos cuidadosamente três fragmentos de ambas as edições, nas quais se pode observar como a eliminação de controle por parte do intérprete, que era possível na edição de 1958, fato previamente mencionado por Kemler, teve um efeito na performance. Estes exemplos também mostram, segundo Cynthia Folio (2005, p. 7), que, em muitas situações, Bério traduziu o espaçamento proportional para ritmos que amplificam ou reduzem as distâncias relativas entre as notas ou mesmo entram em discordância com elas.

A figura 6 mostra como a continuidade foi interrompida, na nova edição, por agrupamento irregular. Os segmentos x_2 e y_2 têm valores rítmicos diferentes na nova edição (x sendo interpretado como tendo a metade de y), mas na edição antiga eles têm espaçamento bastante similar ($x_1 \sim y_1$), o que poderia ser interpretado como regularidade rítmica.

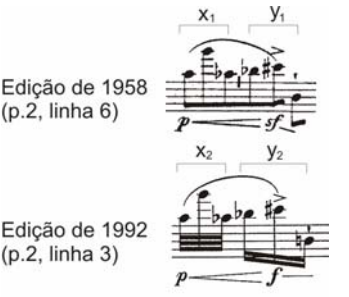

Fig.6: Agrupamento irregular.

A figura 7 mostra como gestos graduais e mais naturais, que permitem ao intérprete produzir uma mudança de parâmetros mais contínua e suave, foram substituídos por gestos mais abruptos e descontínuos. Observa-se que a desaceleração gradual, a qual é natural na edição antiga, foi substituída, na edição nova, por uma mudança brusca de velocidade. Finalmente, a figura 8 mostra como a nova realização cria um tipo de pulso, especialmente por conta da anacruse que aparece como resultado da redução de valores rítmicos.

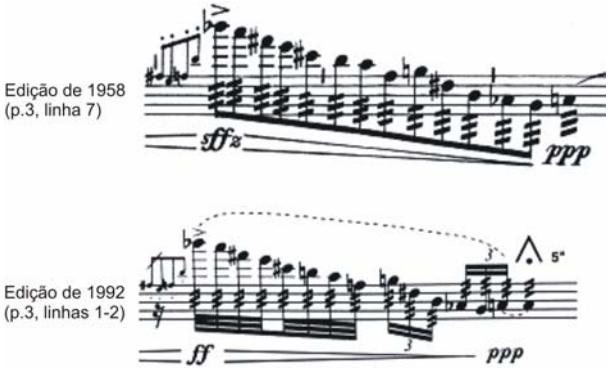

Fig. 7:Desaceleração gradual substituída por mudança brusca de velocidade.

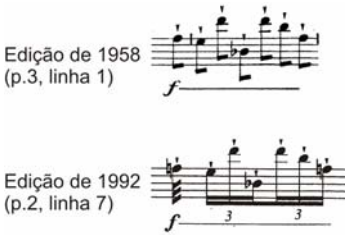

Fig. 8: Criação de pseudo-pulso.

Outro importante aspecto acerca da performance de *Sequenza I* é a interpretação do andamento. Kemler mencionou que Robert Dick considera 70 M.M. muito rápido e pode resultar em uma performance anti-musical. Ela sugere que o flautista deve ter em mente uma velocidade próxima desta, porém mais tarde deve haver um ajuste para as passagens rápidas. Contudo, não se pode esquecer que Berio tinha uma preferência pelo virtuosismo, como ele mesmo disse (BERIO, 1985, p. 90):

> Nas *Sequenze*, como um todo, há vários elementos unificadores, alguns planejados, outros não. O mais óbvio e externo deles é o virtuosismo. Eu tenho grande respeito pelo virtuosismo, mesmo que esta palavra provoque risos de gozação.

Berio estava mais preocupado com tempo absoluto ou com proporcionalidade? Na carta de 1996, enviada a Aurèle Nicolet, citada anteriormente, Berio permite alguma flexibilidade na escolha do andamento mas é bastante meticuloso com respeito às relações proporcionais, ainda que admita que a notação proporcional, em si mesma, tenha alguma flexibilidade, por definição. Examinaremos brevemente ambos os tópicos (andamento e proporcionalidade).

A única fonte que nos pode informar como Berio imaginou a problemática do andamento é a realização de 1992. Os valores rítmicos precisos, usados nesta edição, são a chave para calcular a duração exata de todas as passagens, mesmo daquelas com fermata, cuja duração foi indicada precisamente. Por conseguinte, é possível comparar esta temporalização "ideal" com as produzidas por músicos reais. A figura 9 mostra os compassos iniciais da obra, da forma que aparecem na segunda edição, com a indicação do número exato de semicolcheias.

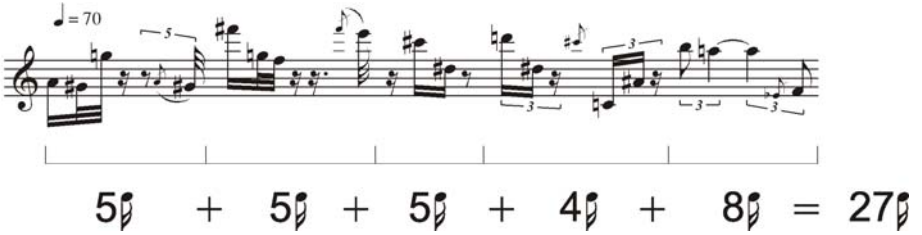

Fig. 9: O início da edição de 1992 mostrando a quantidade de semicolcheias

A partir de dois números—andamento e quantidade de semicolcheias—é possível calcular a duração exata desta passagem. Sabemos que o valor de metrônomo indicado por Berio (70 M.M.) significa que 70 semínimas deverão ser tocadas em um minuto. Isto também significa que 280 semicolcheias serão executadas no mesmo valor de tempo.

Consequentemente, é possível estimar exatamente quantos segundos são necessários para executar 27 semicolcheias. O resultado é mostrado na relação da figura 10.

$$\frac{280\,\text{♩}}{27\,\text{♩}} = \frac{60\ \text{sec.}}{x} \Longrightarrow \quad x = 5.785\ \text{sec.}$$

Fig. 10: Cálculo da duração "ideal" da primeira frase de *Sequenza I*

Comparou-se então a duração do trecho executado por três flautistas utilizando edições diferentes. O procedimento consistiu em isolar a frase utilizando um editor de áudio, através do qual obteve-se a medida exata de tempo.[6] A tabela 1, mostra a duração para cada flautista, o percentual desse valor comparado com o valor "ideal" encontrado na relação da figura 10, e a edição utilizada.[7] Na tabela 1, pode-se observar que a duração de Fabbriciani é a mais próxima da "ideal".

Flautista	Duração (em segundos)	% do "Ideal"	Edição
Nicolet	6,216	107,45	1958
Fabbriciani	5,773	99,79	Ambas
Cherrier	5,971	103,21	1992

Tab. 1: Duração da primeira frase de *Sequenza I* executada por três flautistas

Com relação à proporcionalidade, a pesquisa exaustiva de Cynthia Folio deixa claro que a interpretação próxima da duração "ideal" não é a que tem necessariamente a melhor relação proporcional. Seu método consistiu em medir a duração de várias execuções da frase inicial e então subdividir esta frase em segmentos correspondentes aos campos temporais (pequenos tracinhos divisórios). A interpretação com a melhor proporção, das onze analizadas, foi a de Robert Dick (mostrada no gráfico de contorno da figura 11). Dick utilizou a edição de 1958. Observa-se que a duração da passagem (8,4 segundos) indica que ele está utilizando um andamento mais lento que o solicitado pelo compositor, mesmo que todas as notas estejam dentro dos limites do campos temporais, o que, aliás, indica uma boa

[6] O programa utilizado foi o *Cool Edit* versão 96, da Syntrillium Software Corporation.

[7] A informação acerca da edição utilizada foi fornecida por Cynthia Folio, no artigo citado na segunda nota de rodapé.

relação proporcional. A figura 11 mostra a relação proporcional do flautista com a duração mais próxima da "ideal", já apresentada anteriormente na tabela 1 (Fabbriciani).[8]

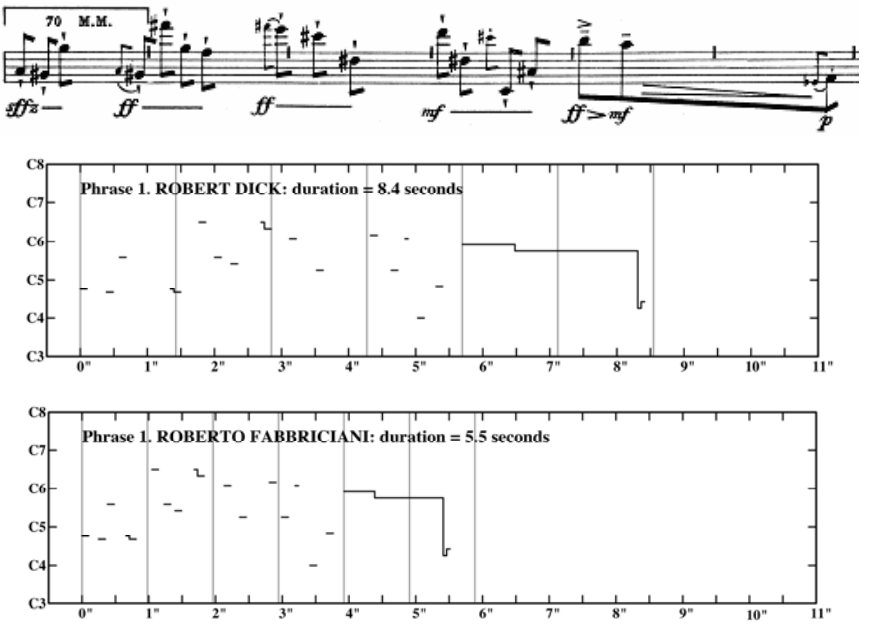

Fig. 11: A relação proporcional das performances de Dick e Fabbriciani da frase inicial de *Sequenza I* (Gráfico elaborado por Cynthia Folio)

Neste artigo, observaram-se aspectos relacionados à notação, duração e proporção de ambas as edições da *Sequenza I* de Berio e a influência destes aspectos na execução da obra. A pergunta "qual a melhor edição?" permanece ainda sem resposta. A edição de 1958 permite gestos mais imaginativos e uma performance mais espontânea, enquanto que a edição de 1992 reduz a excessiva liberdade, mas se constitui em uma oportunidade para que o performer entenda como Berio pensou a obra. Uma boa execução deve ser um equilíbrio entre velocidade e proporção, isto é, o andamento não deve ser lento demais,

[8] Observa-se que a duração de Fabbriciani fornecida por Cynthia Folio é diferente da que eu forneço na tabela 1.

mesmo que tenha uma boa relação proporcional, uma vez que Berio tinha uma expectativa de virtuosismo; contudo, não deve ser muito rápido e com proporções irregulares, já que Berio também priorizou este fator.

Referências

BERIO, Luciano. *Sequenza per Flauto Solo*. Milan: Edizioni Suvini Zerboni, n. 5531, 1958.

_____. *Sequenza per Flauto Solo*. Vienna: Universal Editions, n.19 957, 1992.

_____. *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. Translated and Edited by David Osmond-Smith. New York: Marion Boyars, 1985.

BLOOD, Brian. *Music Theory Online: Notes & Rests*. Acessado em 8 de Dezembro de 2005. Disponível em <http://www.dolmetsch.com/musictheory2.htm>.

FOLIO, Cynthia. Luciano Berio's Revision of Sequenza for Flute: A New Look and a New Sound? *The Flutist Quarterly,* v. 21, p. 43-50, Winter 1995-96.

_____. Luciano Berio's *Sequenza for Flute*: A Performance Analysis. *The Flutist Quarterly*, v. 15, n. 4, p. 18-21, Fall 1990.

_____; BRINKMAN, Alex. *Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's Sequenza I for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance*. Trabalho apresentado no Encontro Anual da Music Theory Society of New York, 9-10 abr. 2005.

KEMLER, Katherine. Entrevista com Maria Di Cavalcanti, 2 dez. 2005.

MULLER, Theo. Music is not a solitary act: conversation with Luciano Berio. *Tempo*, n. 199, p. 16-20, 1997.

OSMOND-SMITH, David. *Berio.* New York: Oxford University Press, 1991.

SCHAUB, Gale. Transformational Process, Harmonic Fields, and Pitch Hierarchy in Luciano Berio's Sequenza I through Sequenza X. Los Angeles, 1989. Tese (Doutorado em Música) – University of Southern California.

WEISSER, Benedict. Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of Three Compositional Models (Luciano Berio, John Cage, and Brian Ferneyhough). New York, 1998. Tese (Doutorado em Música) – City University of New York.

Maria Di Cavalcanti é bacharel em piano pela Universidade Estadual do Ceará onde leciona desde 1994. De 1989 a 1998 atuou como cravista e flautista do Syntagma. De 1990 a 1998 estudou sob a orientação de José Alberto Kaplan, em João Pessoa, tendo recebido em 1997 uma bolsa de estudos do governo alemão para estudar em Würtzburg, com Ernst Ueckermann. É doutora em piano pela Universidade Estadual de Louisiana (EUA), onde estudou sob orientação de Michael Gurt (performance), Victoria Johnson (pedagogia do piano) e Dinos Constantinides (composição). Nos Estados Unidos, atuou como solista e camerista em diversos recitais promovidos pela Universidade Estadual de Louisiana, pela Associação Nacional de Compositores dos Estados Unidos, pela Sociedade de Flauta doce de Baton Rouge e pela Louisiana Sinfonietta. É presidente da Associação dos Amigos do Piano do Ceará (APICE).

Liduino Pitombeira é doutor em composição e teoria pela Universidade Estadual de Louisiana (EUA) onde estudou com Dinos Constantinides. Lecionou composição, orquestração e técnicas composicionais contemporâneas, de 2004 a 2006, na Universidade Estadual de Louisiana, onde já atuava como instrutor bolsista desde 2001. Suas obras têm sido executadas pelo Syntagma, Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho, Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Louisiana Sinfonietta, Red Stick Saxophone Quartet, New York University New Music Trio, Orquestra Filarmônica de Poznan (Polônia), Orquestra Sinfônica do Recife e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Recebeu importantes premiações em concursos de composição no Brasil e exterior. Suas obras são publicadas pela Edition Peters, Bella Musica, Cantus Quercus, Conners, Alry, RioArte, e Irmãos Vitale. Atualmente, é professor do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba.