

Aspectos de organização melódica na *Sequenza I*, para flauta solo, de Luciano Berio

COMUNICAÇÃO ¹

Cibele Palopoli
ECA-USP – cibele.palopoli@usp.br

Resumo: O presente artigo aborda alguns aspectos de organização melódica na *Sequenza I* (1958/1992) para flauta solo de Luciano Berio (1925-2003). Para tanto, argumenta 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). Na conclusão, busca expandir aspectos acerca dos vestígios de uma prática dodecafônica na *Sequenza I*, de variações motivicas encontradas no decorrer da peça e de repetições literais de alturas.

Palavras-chave: Luciano Berio; *Sequenza I*; Flauta transversal; Música do século XX; Organização melódica.

Aspects of Melodic Organization in *Sequenza I*, for solo flute, by Luciano Berio

Abstract: This article discusses some aspects of melodic organization in *Sequenza I* (1958/1992) for solo flute by Luciano Berio (1925-2003). Therefore, it argues with the ideas presented by Philippe Albèra in the article *Introduction aux neuf sequenzas*, (1983), Francesca Magnani in *La Sequenza I de Berio dans les poétiques musicales des années 50* (1989) and by Irna Priore, in *Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio's Sequenza I for Solo Flute* (2007). In conclusion, it seeks to expand aspects of vestiges of a dodecaphonic practice in *Sequenza I*, of motivic variations found in the work, and literal pitch repetitions.

Keywords: Luciano Berio; *Sequenza I*; Flute; Twentieth-Century Music; Melodic Organization.

Entre os anos de 1958 e 2002, Luciano Berio (1925-2003) escreveu a série de *Sequenze*, composta por quatorze obras para instrumentos solo, cujo título remete a uma sequência de campos harmônicos que serviram de ponto de partida para as composições. A *Sequenza* para flauta solo, primeira peça da série, foi originalmente composta em 1958 e dedicada ao flautista italiano Severino Gazzelloni (1919-92). Embora o compositor tenha explorado o serialismo em suas obras iniciais, sobretudo sob influência de Dallapiccola e Maderna, como verificamos em *Chamber Music I* (1953), *Cinque Variazioni* (1952-3) e *Nones* (1954), Berio planejou durante o processo composicional da *Sequenza I* desenvolver melodicamente um discurso essencialmente harmônico. Não obstante, podemos verificar no decorrer da obra vestígios de uma prática serial dodecafônica não ortodoxa.

Em um dos primeiros artigos destinados à análise da peça (MAGNANI, 1989), a pesquisadora italiana Francesca Magnani já demonstrou indícios da supracitada prática serial dodecafônica. A autora destacou as doze alturas presentes no pentagrama inicial da obra,

¹ Este artigo é parte da nossa pesquisa de mestrado em andamento, com fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e sob orientação da Prof. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira.

formando uma série dodecafônica em um esquema descendente por semitons, embora Berio repita determinadas alturas antes de completar a série (Fig.1).¹



Fig. 1 – Série dodecafônica na forma original (pentagrama 1).

	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. 1 – Série dodecafônica empregada na *Sequenza I*.

No decorrer da obra, encontramos mais três reaparições da série dodecafônica em sua forma original, com repetições e permutações de algumas alturas (Fig. 2-4).²

A segunda ocorrência da série original se dá no sétimo sistema da peça (Fig. 2), sendo submetida, no âmbito das alturas, apenas a uma permutação entre as alturas 4 e 5 (Fá# e Fá):

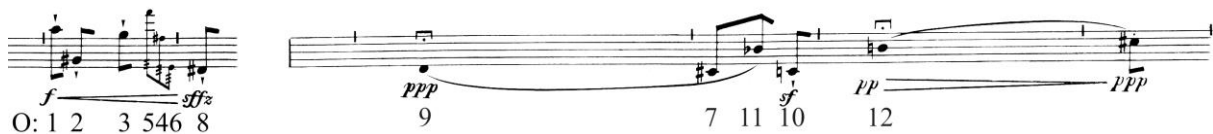


Fig. 2 – Segunda ocorrência da série dodecafônica na forma original (pentagramas 7-8).

Apesar da repetição de algumas alturas previamente expostas, a série original é rerepresentada pela terceira vez sem grandes modificações (Fig. 3), salvo uma permutação entre as alturas 7 e 8 (Dó# e Ré#):



Fig. 3 – Terceira ocorrência da série dodecafônica na forma original (pentagramas 16-17).

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. 4). 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.

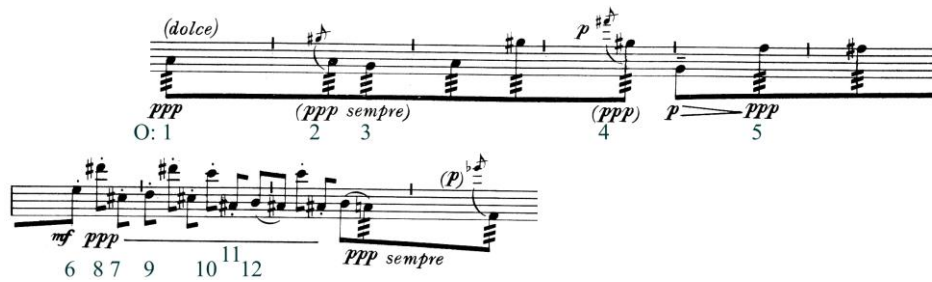


Fig. 4 – Quarta ocorrência da série dodecafônica na forma original (pentagramas 40-41).

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. A contestação da utilização estrita do sistema dodecafônico pode ser fundamentada segundo a noção de *processo musical*, uma prática que, ao lado da noção de *reescritura* e de *gesto*, constituem 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) (HERMANN. Apud PRIORE. In: HALFYARD, 2007: 201-2).

No artigo *Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio's Sequenza I for Solo Flute* (2007), Irna Priore relaciona algumas ocorrências de segmentos das formas da série dodecafônica, com alturas adicionadas, subtraídas e permutadas. 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. 5).

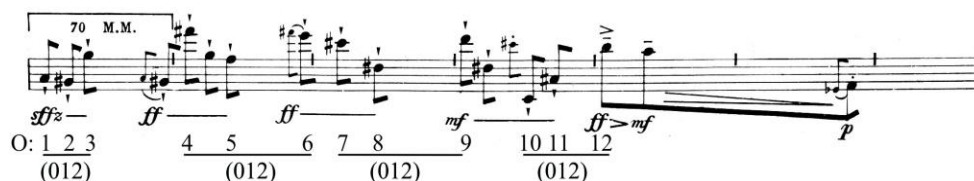


Fig. 5 – Divisão da série dodecafônica original em quatro tricordes (pentagrama 1).

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).³ Assim, Priore considerou o conjunto 3-1 e suas variações como motivos cromáticos recorrentes na *Sequenza I*, listando vinte e uma aparições do motivo cromático principal⁴, cuja primeira ocorrência é dada no primeiro tricorde da peça, e que denominaremos *motivo gerador*.

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 *non-legato* 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, 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.

Outra abordagem dos motivos geradores da peça é dada por Magnani que, ao invés de uma afinidade determinada por conjuntos, caracteriza-os 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). 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).

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. 6).⁵

The image displays a musical score with 43 numbered variations of a melodic motif. The variations are arranged in several rows. Each variation is marked with a dynamic level: *sfz*, *mf*, *ff*, *p*, *f*, *pp*, and *sf*. The variations are numbered 1 through 43. The first variation is marked '70 M.M.' and 'sfz'. The variations show different rhythmic patterns, interval directions, and dynamic contrasts. For example, variation 1 is marked 'sfz' and '1', variation 2 is marked 'mf' and '1', variation 3 is marked 'ff' and '2', and so on. The variations are numbered 1, 1, 2, 2, 2, 4, 4, 4, 5, 5, 6, 6, 7, 7, 7, 10, 13, 13, 16, 17, 17, 18, 18, 19, 19, 19, 27, 27-28, 28, 29, 29, 29, 30, 31, 31, 32, 39, 41, and 43.

Fig. 6 – Ocorrências de variações do *motivo gerador*.

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).

Além do recorrente motivo gerador, podemos identificar 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. Denominamos-o de *motivo surpresa*, reportando ao espanto provocado pela quebra brusca de uma nota estável. Identificamos treze variações do *motivo surpresa* (Fig. 7). 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 image displays five musical staves, numbered 1 through 9, illustrating variations of the 'surprise motif'. Each staff shows a melodic line with dynamic markings and articulation. Staff 1 starts with *mf* and ends with *p*. Staff 4 starts with *p* and ends with *ff*. Staff 6 starts with *ff* and ends with *ff*. Staff 8 starts with *pp* and ends with *ppp*. Staff 9 starts with *pp < ff* and ends with *pp < ff < ppp*. The notation includes various note values, rests, and slurs, demonstrating the dynamic and melodic shifts characteristic of the 'surprise motif'.

Figure 7 displays several musical staves illustrating dynamic variations of the 'motivo surpresa'. The staves are numbered with measure ranges: 14-15, 16, 20-21, 24-25, 28, 45-46, and 46. Dynamic markings include *sf*, *ff*, *mf*, *pp*, *p*, *sfz*, and *pppp*. The notation shows various articulations and phrasing, with some measures featuring slurs and accents.

Fig. 7 – Ocorrências de variações do *motivo surpresa*.

Até então, nos reportamos 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 classes de alturas (Fig. 8). Tais repetições trazem, embora em pequena escala, procedimentos como subtração, permutação e repetição de alturas.

Figure 8 shows the musical score for 'SEQUENZA' by Luciano Berio (1958), for flute solo. The score is divided into two systems, each with ten staves. The left system is numbered 1 through 10, and the right system is numbered 11 through 20. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, and *pppp*. The notation includes slurs, accents, and various articulations. The score is published by Edizioni Suvini Zerboni S.p.A. in Milan.

The image displays two pages of musical notation for Luciano Berio's *Sequenza I*. The notation is dense, featuring various dynamic markings such as *ff*, *p*, *f*, *mf*, *pp*, *sf*, *ppp*, and *pppp*. Performance instructions include *molto*, *dim. molto col fiato*, *sparte*, and *cresc. con le chiavi*. The score is organized into systems, with rehearsal marks *S. 5531 Z.* indicating specific sections. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings that change frequently, reflecting the intricate and expressive nature of the piece.

Grupos de alturas repetidas = figuras geométricas similares

Círculos: série dodecafônica em sua forma original

Retângulos: primeiro grupo de classes de alturas (pág. 1), com repetições literais (pág. 2/3 e pág. 5).

Retângulo com ângulos arredondados: segundo grupo de classes de alturas (pág. 3/4 e pág. 4).

Retângulo pontilhado: subgrupo de classes de alturas identificado no interior do primeiro grupo (interior dos outros dois grupos, pág. 3 e ao final das duas ocorrências do segundo grupo).

Fig. 8 – Repetições literais de classes de alturas durante toda a *Sequenza I*.

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).⁶ 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).⁷

Assim, deparamo-nos 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 recorrência de motivos, cujo gesto sobressai prontamente aos ouvidos? Haveria ainda um equilíbrio decorrente da interação entre ambos?

Concluimos que a série dodecafônica é, de fato, um material pré-composicional, explorado de maneira orgânica na *Sequenza I* como um todo. Ao mesmo tempo em que a série fornece um projeto pré-composicional e 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 se inseria: 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 pela 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 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 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.

Referências:

ALBÈRA, Philippe. Introduction aux neuf sequenzas. *Contrechamps*, Paris, n. 1, p. 91-122, set. 1983.

BERIO, Luciano. *Sequenza I*. Para flauta solo. Milão: Edizioni Suvini Zerboni, 1958.

BONAFÉ, Valéria M. *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte (2001)*. São Paulo, 2011. 150f. Dissertação (Mestrado). USP.

MAGNANI, Francesca. La Sequenza I de Berio dans les poétiques musicales des années 50. *Analyse musicale*, Paris, n. 14, p. 74-81, jan. 1989.

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

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.

STOIANOVA, Ivanka. Luciano Berio: Chemins en Musique. *La Revue Musicale*. Triple numéro 375-77. Paris: Richard Masse, 1985.

¹ 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 Editora Suvini Zerboni (1958). Dessa forma, neste trabalho, os exemplos musicais extraídos da partitura serão identificados pelo número do pentagrama em que se encontram. Visto que a partitura original omite a clave, mantivemos tal omissão, salientando, entretanto, que todos nossos exemplos referem-se à clave de sol.

² A recorrência do total cromático no decorrer da peça foi identificada anteriormente por Philippe Albèra (1983: 93-4) e por Ivanka Stoianova (1985: 397-9), embora eles não tenham direcionado suas análises a uma prática serial, tal como fizeram David Osmond-Smith (1991: 31-2) e Irna Priore (In: HALFYARD, 2007: 191-208).

³ “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).

⁴ De acordo com a tabela apresentada em PRIORE. In: HALFYARD, 2007: 201.

⁵ O número abaixo de cada excerto representa o pentagrama no qual ele se encontra na partitura.

⁶ “(...) de telle manière que l’auditeur n’ait aucune impression de ‘reprise’ ou de refrain” (ALBÈRA, 1983: 93).

⁷ “(...) 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).