

Uma monodia latente: a realização de sínteses aditivas na Sequenza XIV de Luciano Berio

RECITAL-CONFERÊNCIA

William Teixeira da Silva

UNICAMP/FAPESP – *teixeiradasilva.william@gmail.com*

Silvio Ferraz

UNICAMP – *silvioferrazmello@gmail.com*

Resumo: A Sequenza XIV, escrita pelo compositor italiano Luciano Berio, segue a tradição iniciada por suas predecessoras de explorar possibilidades polifônicas em instrumentos eminentemente monódicos. Todavia, a peça contém uma novidade, que é a construção de uma camada monódica a partir de sonoridades distintas. Esse trabalho discute as soluções encontradas na interpretação para realizar tais sínteses.

Palavras-chave: Violoncelo; Música Contemporânea; Textura; Luciano Berio

Performance of textural layers in Luciano Berio's Sequenza XIV

Abstract: The Sequenza XIV was written by Italian composer Luciano Berio and keeps the tradition started by the previous ones in look for polyphonic possibilities in monodic instruments. However, this very piece contains a unusual feature: the creation of monodic layers after different sounds. This paper discusses the paths taken to perform these sound synthesis.

Keywords: Cello; Contemporary Music; Texture; Luciano Berio

1. Do tambor para o violoncelo

Na virada do século, o compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) já figurava como um dos maiores expoentes da música contemporânea e dentre sua prolífica produção, sempre se destacaram as virtuosísticas *Sequenze*. A série de peças, iniciada em 1958 com a Sequenza para flauta, possui entre suas principais propriedades a exploração por novas sonoridades dos instrumentos escolhidos, de modo a permitir uma maior quantidade de vozes polifônicas, junto a mencionada virtuosidade demandada.

Em 2002, Berio conclui uma empreitada iniciada em 1995: a Sequenza XIV para violoncelo solo, a penúltima peça de seu catálogo, já que faleceria em maio de 2003. Iniciada após sua satisfação em assistir uma execução de *Il Ritorni degli snovidenia* na Bienal de Veneza pelo violoncelista Rohan de Saram (1939), então integrante do quarteto de cordas Arditti, a Sequenza passou por um longo processo de composição através da troca de fitas e correspondências entre Berio e o interprete. O teor de tal material era a música tradicional do

Sri Lanka, país do qual Saram descende e que exerceu uma forte atração sobre Berio, que pesquisou e transcreveu todo esse material para utilizá-lo na peça.

Rohan de Saram toca o Kandyan Drum, um tambor cerimonial utilizado sobretudo para executar as músicas que aconteciam durante as danças rituais hindus. Do vasto material, Berio retirou não só a importante sequência rítmica de doze tempos, mas a própria divisão de quatro sons distintos para a mão direita, que percute o tampo do violoncelo, pois o tambor possui peles em ambos os lados, e cada lado é tocado com dois dedos de cada mão.

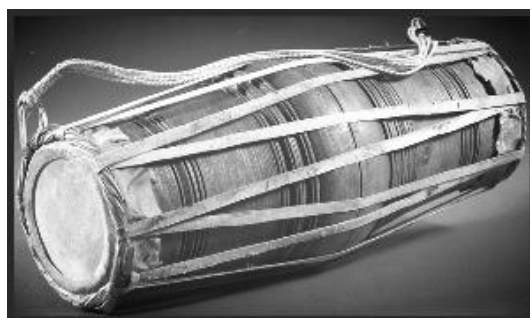


Fig 1: Kandyan Drum

Devido ao longo processo composicional, que originou várias versões e execuções, este trabalho parte justamente do levantamento e comparação de todas, objetivando uma exegese mais acurada do texto musical.

2. Referenciais teóricos e interpretativos

No decorrer desse trabalho, optou-se por escolher três fontes principais, de onde o material e os métodos serão oriundos. A primeira é a utilização de toda a fonte primária da peça: rascunhos, manuscritos, edições-teste, correspondências e bilhetes, material esse cedido pela Paul Sacher Stiftung a essa pesquisa. A segunda fonte foi o próprio Rohan de Saram, que gentilmente cedeu entrevista inédita onde aborda questões bastante específicas sobre a realização da música, e sobre a troca de informação entre ele o compositor, já que seu novo livro *Conversations* (2013), informações dessa natureza são escassas. Por fim, em terceiro lugar, serão levadas em consideração as conclusões levantadas pela análise que a presente pesquisa tem realizado no âmbito da identificação de camadas, da avaliação da dimensão retórica da peça e das soluções para efetivá-las na performance, tendo sido boa parte delas verificadas pelo próprio Rohan de Saram.

3. Análise e realização das camadas

Na conferência “Técnica estendida e escrita polifônica em Luciano Berio: Sequenza XIV”¹ foi trabalhada a análise textural da peça analisada a partir do conceito de “polifonia latente”, exposto por Berio em sua entrevista a Rosana Dalmonte, onde caracteriza seu objetivo concreto em proporcionar essa escuta:

“[...] Todas as Sequenze para instrumentos solo têm em comum a intenção de precisar e desenvolver melodicamente um discurso essencialmente harmônico e sugerir, especialmente quando se trata de instrumentos monódicos, uma audição de tipo polifônico. [...] Ou seja, 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 [...]” (BERIO, 1988: 83-84).

Nessa análise, foram identificados dois momentos texturais contrastantes que dão a ideia de uma forma geral para a peça. Além da mencionada polifonia, a Sequenza XIV traz uma novidade nesse âmbito, em relação as demais, que é a construção de camadas homofônicas a partir da síntese aditiva de sonoridades produzidas independentemente no instrumento, nesse caso, em cada uma das mãos. Essa novidade traz consigo grandes dificuldades técnicas.

Um trecho representativo desse momento é a supracitada seqüência de doze tempos com suas permutações:

The image displays three staves of musical notation for Luciano Berio's Sequenza XIV. The first staff contains 13 measures, with a dynamic marking of *mf* at the beginning. The second staff contains 12 measures, starting with a dynamic marking of *sf*. The third staff contains 11 measures. The notation is complex, featuring many beamed notes and rests, characteristic of the piece's dense texture.



Ex 1: Sequenza XIV, p. 1, linhas 1-2

Nessa seção a notação representa cada uma das mãos, sendo o pentagrama superior a mão esquerda, que ativa e articula as notas através do *tapping* e, no pentagrama inferior, a mão direita, que percute o tampo do instrumento em quatro alturas distintas.

A partir do resultado encontrado pela análise passa a ser possível construir a sonoridade objetivada pelo compositor. Não se tratam aqui de duas linhas polifônicas distintas, por isso o desafio do interprete é homogeneizar os dois sons, de modo a criar uma síntese cujo ataque parte da mão direita, mas a ressonância é produzida pela mão esquerda. Tendo estabelecido esse objetivo, a maior questão a ser levada em conta é o equilíbrio dinâmico entre as duas emissões, assim como a manutenção do papel de cada uma, pois se o ataque no tampo possuir um grau de ressonância que invada a altura definida da mão esquerda, a escuta sintética será perdida. Por outro lado, a clareza de articulação na mão esquerda é imprescindível, pois tendo seu papel de na composição do som, não lhe basta emitir apenas o *knocking* no espelho do instrumento.

Ainda na primeira seção e página da peça, ocorre um evento que duas questões técnicas que merecem atenção:



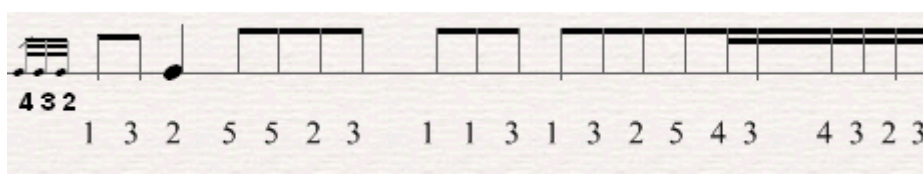
Ex 2: Sequenza XIV, p. 1, linha 1

A primeira é o alto grau de coordenação motora demandada do intérprete para a execução das linhas simultaneamente. Essa dificuldade tem sido constantemente resolvida por violoncelistas com a simples omissão das alturas da mão direita. Todavia, esse é um erro crasso, pois assumido objetivo sintético, é necessário que sejam criadas as entidades prescritas pelo compositor.

Uma das maiores dificuldades é o fato do movimento das linhas não ser nem exatamente paralelo, nem contrário, mas, mesmo assim, é necessário que haja o cuidado para a correta emissão de todas as notas. Vale pontuar aqui um erro da edição, que, quando o interprete intenta executar o escrito, pode dificultar a leitura. A bula da peça prescreve o seguinte:

“Onde a música é notada em dois pentagramas, o intérprete deve produzir um som percussivo que segue a direção e o ritmo da linha inferior, executada por quatro dedos da mão direita no corpo do instrumento” (BERIO, 2002: bula).

Entretanto, pode ser visto no penúltimo tempo a existência de cinco alturas na mão direita. Isso se torna ainda mais controverso quando são levados em conta os primeiros rascunhos para essa seção:



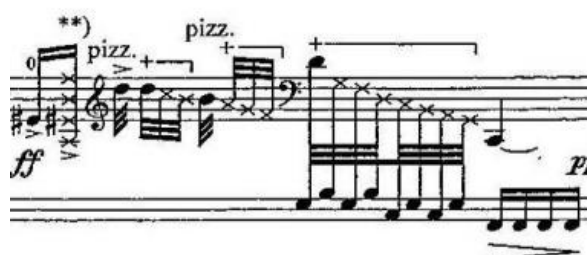
Ex 3: Sequenza XIV, p. 1, linha 1

Por fim, o argumento que soluciona o impasse veio do próprio Rohan de Saram. O violoncelista ainda trabalhava com Berio em uma edição final para a peça e, por isso, a atual ainda contém diversos erros e omissões. Esse é um desses casos, pois aprovou a Berio reduzir todas as seções percussivas para quatro sons, mas essa persistiu sendo impressa da maneira antiga. Desse modo, a linha correta corresponde a uma seqüência mais uniforme de dedos:



Ex 4: Sequenza XIV, p. 1, linha 1 [corrigida]

Ainda no mesmo trecho, há um segundo problema que deve ser tratado. Em meio as seqüências de síntese, ocorrem outros eventos, que dão os primeiros traços da polifonia da peça, nesse caso, as notas em *pizzicato*. Essas notas antecipam o que ocorrerá nos gestos que se seguem e que, por sua vez, compõem uma figura recorrente em toda a obra. Na primeira página ela aparece nesses contextos:



Ex 5: Sequenza XIV, p. 1, linha 1



Ex 6: Sequenza XIV, p. 1, linha 3

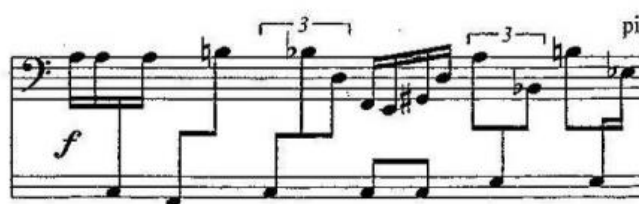
Esse é um gesto de difícil execução, pois há uma fragmentação na conexão das notas. Quando a mão direita aciona a corda através do *pizzicato*, ocorre um favorecimento por meio da dinâmica de notas-eixo que se destacam no meio da seqüência descendente. Por mais entremeadas que tais sons estejam, é vital que haja uma nitidez na execução, pois são justamente eles que formarão a entidade harmônica do gesto, como, na verdade, já poderia ser visto nesse exemplo em J. S. Bach:



Ex 7: Bach, J. S. Suíte 3 para violoncelo solo, Allemande, c. 1

Diferentemente de Bach, Berio evidencia seus eixos não por meio da tonalidade, pois a *Allemande* inicia com o acorde de Do Maior, mas com a alteração do “modo de jogo” que produz timbres que favorecem essa percepção. O conhecimento sobre o modo como Berio emprega a técnica estendida é fundamental uma interpretação que possa manter a continuidade mesmo em meio a tanta diversidade.

O último excerto traz um novo elemento, que é a linearidade através dos emissores, criando uma monodia não por síntese, mas por complementação dos sons:



Ex 8: :Sequenza XIV, p. 1, linha 4

Além da precisão rítmica demandada, esse trecho é mais uma forte evidência para a realização estrita das alturas na mão direita, pois elas são parte integrante do contorno melódico resultante da combinação de ambos os pentagramas.

4. Considerações finais

O mesmo trabalho que foi demonstrado aqui apenas na primeira página da peça é realizado em todas as outras ocorrências dessas entidades homofônicas, o que acontecerá novamente na “recapitulação”, ou como a análise retórica da peça mostra ser mais apropriado, na peroração. A performance da peça exemplificará as diferenças entre as seções, mas a similaridade das soluções técnicas empregadas.

Além dessa camada, a peça possui em todo seu restante um intenso trabalho polifônico e, seguindo o mesmo método, essa pesquisa tem construído uma interpretação que também favorece a escuta dessa textura, como desejava o compositor.

Uma visão mais ampla da peça mostra que a preocupação pela clareza na realização dessa camada monódica é essencial para que a grande forma da peça se articule e, desse modo, possam ser mais perceptíveis as figurações através das quais a peça se constrói, elemento esse que prossegue sendo analisado por essa pesquisa.

Referências:

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Entrevista realizada por Rossana Dalmonte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

_____. *Sequenza XIV*. Basel: Paul Sacher Stiftung. Partitura manuscrita.

_____. *Sequenza XIV*. Viena: Universal Edition, 2002. Partitura.

FERRAZ, Silvio; TEIXEIRA, William. Técnica estendida e escrita polifônica em Luciano Berio: Sequenza XIV. In: *Simpósio Berio 10 anos depois...*, 2013, São Paulo. [no prelo]

SARAM, Rohan de. Entrevista de Nome xxx em 12 de janeiro de 2014. Londres. Filme digital. Acervo Particular.

SARAM, Rohan de; STEINHEUER, Joachim. *Conversations*. Berlin: Wolke Verlagsges. 2013

¹ FERRAZ; TEIXEIRA. 2013