

Sequenza IV de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance

Luciane Cardassi (CAPES, Brasília)
luciane.cardassi@terra.com.br

Resumo: Este texto é um relato de minha experiência de aprendizagem e *performance* da obra *Sequenza IV* de Luciano Berio. Discuto neste artigo os problemas técnico-pianísticos que encontrei e as estratégias de que lancei mão a fim de superar tais dificuldades, além de algumas questões analíticas e históricas da obra e do compositor que julgo importantes para a *performance* criteriosa desta peça para piano.

Palavras-chave: música contemporânea, música para piano, *performance*, Luciano Berio, *Sequenza IV*.

Luciano Berio's Sequenza IV: learning and performance strategies

Abstract: In this article, I write about my experience of learning and performing *Sequenza IV* by Luciano Berio. I discuss the technical problems that I found, as well as the strategies that I made use in order to overcome those difficulties. I also bring some analytical and historical questions about the work and the composer that I find important for a rigorous performance of this piano piece.

Keywords: contemporary music, piano music, performance, Luciano Berio, *Sequenza IV*.

1 - Introdução

Este artigo deriva de minha tese de doutorado (CARDASSI, 2004), na qual discorri sobre três peças das mais significativas no repertório para piano da segunda metade do século XX: *Klavierstück IX* (1961) de Karlheinz Stockhausen, *Sequenza IV* (1966) de Luciano Berio e *Night Fantasies* (1980) de Elliott Carter. O trabalho teve como um dos alicerces principais a minha experiência prática, já que as obras foram estudadas exaustivamente e apresentadas várias vezes em recitais, antes e durante o processo de pesquisa e escrita da tese. Essa experiência foi complementada pelo estudo da bibliografia sobre o assunto e pela discussão com colegas pianistas que já haviam se dedicado ao mesmo repertório. Um primeiro artigo, resultado desse trabalho, foi publicado anteriormente no N.12 da revista *Per Musi* (CARDASSI, 2005), tendo como objeto de estudo a *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen. O presente artigo é o segundo da série e tem como objeto a obra *Sequenza IV* de Luciano Berio.

Na música contemporânea, as obras freqüentemente produzem certo estranhamento no intérprete. A notação traz elementos não tradicionais e a própria composição requer do intérprete muita determinação para que seja ultrapassada a barreira inicial da partitura intrincada. Nesse momento o intérprete pode tanto buscar a orientação de outro intérprete que já tenha realizado a peça ou procurar resolver os problemas técnicos e de notação por si mesmo. Em um mundo ideal esse intérprete poderia contar com uma bibliografia sobre a aprendizagem de obras musicais específicas; entretanto, lamentavelmente, a realidade é que existe uma grande lacuna no que se refere ao registro dos processos de aprendizagem de uma peça musical. A área de *Performance Musical* necessita de maior empenho por parte dos intérpretes-pesquisadores no sentido de registrar as muitas horas de estudo no instrumento e permitir que a transmissão dessa experiência se dê de forma mais eficiente. Como ressaltou a contrabaixista Sônia Ray (2001, p.122), existe uma necessidade urgente de se criar uma "cultura de pesquisa entre os educadores que lidam com ensino de instrumento musical". O presente trabalho poderá ser uma ferramenta útil aos colegas que estiverem iniciando o aprendizado da *Sequenza IV* de

Luciano Berio, uma vez que encontrarão enumerados aqui os desafios técnicos e musicais existentes na peça e as minhas sugestões de como superar esses entraves.

O aprendizado de obras tais como a *Sequenza IV* de Luciano Berio requer uma pré-leitura, pois elas não possibilitam uma leitura à primeira vista. Nesta fase de pré-leitura o intérprete procura compreender a notação, desvendar os problemas técnicos e definir estratégias para resolvê-los, e é exatamente onde este trabalho encontra sua razão de ser. O trabalho de leitura que vem a seguir deve ser minucioso, subdividindo a música em partes menores, fazendo-a mais simples. Somente após o estudo exaustivo dessas partes deve-se fazer o caminho inverso, o de execução de partes maiores até a obra na sua totalidade. Como o percussionista Steven Schick escreveu:

O ato de aprender uma peça é primordialmente o de simplificação, enquanto a arte da performance é a de (re)complexificação. No processo de aprendizagem, ritmos devem ser calculados e reduzidos a algumas formas portáteis, as turbulências das microforças da forma devem ser generalizadas e vários tipos de recursos mnemônicos devem ser empregados simplesmente para que [o intérprete] se lembre o que fazer em seguida. Uma pele artificial de considerações práticas deve ser esticada sobre os pulmões de uma peça viva, que respira. A performance infla a peça, ajusta os mínimos detalhes desse giroscópio formal, revivifica estruturas polifônicas e imbui a energia intelectual da partitura de uma fisicalidade cheia de significado (SCHICK, 1994, p.133).

Enfatizo aqui a importância de se definir estratégias de estudo já no início do aprendizado de uma obra musical. Além da subdivisão proposta por Schick, é necessário estabelecer “imagens” do som desejado. As estratégias de aprendizado e a técnica utilizada para se encontrar esse som ideal dependerão de cada instrumentista e de sua capacidade perceptiva. Entretanto, “sem a conceitualização de uma imagem desejada, não existe imagem alguma; não se pode materializá-la mesmo que sejam boas as intenções. Esta é a razão pela qual não existe substituto para o estudo lento ou ‘pré-estudo’” (SHERMAN, 1996, p.30). Sherman (ibid.) sugere ainda que o pianista “mantenha seus dedos sobre as teclas e sua mente no som. A imagem do som iminente, embalado na visão do todo, é a motivação e agente catalisador do corpo, que oscila serenamente antes do [movimento] se concretizar através das mãos”.

O presente artigo tem como objetivo a discussão da obra *Sequenza IV* de Luciano Berio partindo do ponto de vista do intérprete. Mantive uma pergunta constante enquanto elaborava este texto: se um colega pianista quisesse estudar a *Sequenza IV* e me pedisse sugestões sobre como aprender tal obra, o que eu diria? Que alicerces embasariam minhas respostas? Com este enfoque, a discussão foi organizada em dois grandes tópicos: Camada de Ressonância e Camada Virtuósística (esta com os sub-tópicos Acordes em Staccato e Arpejos; Passagens em Filigrana; Trêmulos; *Clusters* e Mudanças Frequentes de Andamento). Em cada tópico serão abordadas questões técnico-pianísticas ou analíticas que considero fundamentais para a execução criteriosa da peça. Incluo sugestões de como superar os desafios encontrados, além de um breve histórico do compositor e da obra.

2 - Luciano Berio

Luciano Berio nasceu na cidade de Oneglia, na Itália, em 1925. Oneglia (hoje Imperia) fica na região da Ligúria, próximo à fronteira com a França. Durante a adolescência Berio pensou em seguir a carreira de marinheiro, mas acabou optando pela de músico, seguindo assim os pas-

sos de seu pai e avô, ambos organistas e compositores. O piano foi o seu primeiro instrumento e ele teve, no início, a intenção de se tornar concertista; entretanto uma lesão bastante grave na sua mão direita, que aconteceu durante a Segunda Guerra Mundial, pôs fim a esse desejo. Iniciou seus estudos no Conservatório de Milão: contraponto com Giulio Paribeni, composição com Giorgio Ghedini e regência orquestral com Carlo Maria Giulini. Foi em Milão que Berio conheceu a mezzo-soprano norte-americana Cathy Berberian, com quem o compositor teve muitos anos de profícua parceria musical.

Em 1952 Berio estudou com Luigi Dallapiccola no *Tanglewood Music Festival* nos Estados Unidos. Dallapiccola foi o primeiro compositor italiano a adotar o sistema dos doze sons e teve influência decisiva sobre a música de Berio. Bruno Maderna, Pierre Boulez e Henri Pousseur foram também bastante influentes na sua formação. Após os estudos no Conservatório de Milão, o compositor trabalhou para a Rádio e Televisão Italiana entre 1953 e 1960, onde ele e Bruno Maderna fundaram o *Studio di Fonologia Musicale* em 1955. “Sem se deixar impressionar pela ‘guerra de bufões’ que acontecia entre a *musique concrète* parisiense e a *Electronische Musik* de Colônia, Berio e Maderna aproveitaram para incorporar o melhor de ambos em seu estúdio de Milão” (OSMOND-SMITH, 1991, p.12).

Durante a década de 1960 a carreira de Berio se deslocou da Europa para os Estados Unidos. Lecionou em *Tanglewood*, *Mills College* e *Harvard University*. Entre 1965 e 1971 foi professor de composição na *Juilliard School* em Nova York. Talvez a sua obra mais importante desse período seja a *Sinfonia* (1968-69), para oito vozes (os Swingle Singers) e grande orquestra, que foi comissionada por Leonard Bernstein e a Orquestra Filarmônica de Nova York. De volta à Europa nos anos 70, Berio compôs três óperas: *Opera* (1970), *La vera storia* (1977-81) e *Un re in ascolto* (1979-84), as duas últimas com seu colaborador de longa data, Ítalo Calvino. Estas obras redefiniram os limites de ópera e teatro. A busca contínua de Berio por um caminho que unisse tecnologia à sua música resultou em um convite feito por Pierre Boulez para Berio dirigir o Departamento de Música Eletroacústica do IRCAM, em Paris, função que o compositor desempenhou entre 1974 e 1980. Em 1987 ele criou, em Florença, o *Tempo Reale*, um instituto de pesquisa para o estudo de aplicações do computador à música e à linguagem. Berio foi agraciado com muitos prêmios de reconhecimento internacional. O compositor passou seus últimos anos de vida na Toscana, onde faleceu em maio de 2003.

3 - Sequenza IV

Luciano Berio compôs quatorze *Sequenze* para instrumentos solistas. A *Sequenza I*, para flauta, foi composta em 1958 e a *Sequenza XIV*, para violoncelo, foi uma das últimas composições de Berio. A *Sequenza IV*, para piano, foi escrita em 1966 e é a sua obra para piano de maior envergadura. Na série de *Sequenze*, a peça para piano é aquela que pontua a volta do compositor a uma notação tradicional, depois de fazer uso de um tipo de notação espacial nas *Sequenze I, II* e *III*, para flauta, harpa e voz, respectivamente. A *Sequenza IV* foi estreada pela pianista e compositora brasileira Jocy de Oliveira na *Washington University* em Saint Louis, Missouri, Estados Unidos, em 1966. A peça foi revisada pelo compositor e recebeu nova publicação em 1993.

As *Sequenze* para instrumentos solistas mantêm algumas características comuns: todas apresentam alto nível de virtuosismo e expressam a busca do compositor em criar uma nova linguagem musical para cada instrumento, levando-os a uma espécie de transfiguração. Para Berio, virtuosidade

nunca é utilizada como um fim em si mesmo. Ao contrário, o virtuosismo neste grupo de peças de Berio é um recurso utilizado com a finalidade de expandir os limites do instrumento e suas técnicas tradicionais, estando assim sempre a serviço da criação musical. As *Sequenze* de Berio:

Nascem de uma maneira direta do instrumento ou voz em questão: da experiência física de tocar esse instrumento, da sua história e do repertório existente. Assim, os efeitos técnicos - os novos efeitos técnicos mais do que quaisquer outros - estão enraizados na substância da música: eles não são ornamentos ou floreios de dificuldade extravagante. As *Sequenze* são peças de virtuosismo, certamente, mas esse virtuosismo não é um extra. Na *Sequenza VI* para viola (1967), um trêmulo frenético de acordes é a substância da peça. A *Sequenza V* para trombone (1966) não poderia ter existido sem os novos efeitos do período, especialmente o efeito de cantar dentro do instrumento. A *Sequenza III* para voz feminina (1965-6) não é uma canção com técnicas vocais inovadoras, mas técnicas vocais inovadoras fazendo uma canção (GRIFFITHS, 1995, p.192).

No caso de instrumentos monódicos, o compositor parece encorajar uma escuta polifônica. Por exemplo, na sua *Sequenza IX*, para clarinete, existe uma alternância entre um grupo de alturas e uma nota longa sustentada por uma duração significativa. A constante alternância desses dois materiais gera um nível de familiaridade e convida o ouvinte a se engajar em um tipo de escuta polifônica. Diferentes estratégias são utilizadas nas várias *Sequenze*, cada uma tendo como foco aspectos técnicos específicos do instrumento envolvido, mas sempre buscando gerar essa aura de polifonia.

Na *Sequenza IV*, para piano solo, o compositor teve que encontrar outra maneira de elaborar a idéia inicial de privilegiar a polifonia sobre a monodia, já que o piano é por natureza um instrumento polifônico. Berio afirmou que

O título *Sequenza*... refere-se unicamente ao fato de que a peça é baseada principalmente em seqüências de materiais harmônicos e tipos de ações instrumentais: particularmente na *Sequenza II* para harpa solo e na *Sequenza IV* para piano, poderia se falar em polifonia de ações (BERIO, 1969).

De fato, na sua *Sequenza IV*, Berio se utiliza do piano de uma maneira bastante particular: ele superpõe duas camadas de textura de material musical distinto. A uma primeira camada, formada por uma seqüência de acordes sustentados pelo pedal *sostenuto*, gerando um *continuum* de ressonância, a qual será chamada aqui de camada de ressonância, outra camada é superposta, sendo esta formada por acordes em *staccato*, arpejos, passagens com notas rápidas e uma variedade enorme de *clusters* que são executados por toda a peça. Essa camada será aqui chamada de camada virtuosística. Através dessas duas camadas de sonoridades diferentes, Berio cria um espaço multidimensional e uma polifonia de texturas, alcançando assim seu objetivo polifônico na *Sequenza IV*.

A camada de ressonância é gerada pelos acordes sustentados pelo pedal *sostenuto* (também chamado de pedal tonal). "Esse pedal atua seletivamente, retirando os abafadores das notas tocadas. Elas continuam assim a soar após a subida das teclas e liberam todos os seus harmônicos" (HELFFER & MICHAUD-PRADEILLES, 2003, p.21). Como resultado desse tratamento seletivo, o acorde sustentado pelo pedal *sostenuto* é reativado sempre que uma de suas notas constituintes é tocada. Embora esse pedal tenha existido em pianos de concerto desde a metade do século XIX, foi apenas nos últimos 50 anos que ele começou a ser utilizado como parte integrante da composição. O uso do pedal *sostenuto* na *Sequenza IV* de Berio foi inova-

dor e abriu as portas para um mundo de novas possibilidades no instrumento, o que produziu, sem dúvida, novos desafios para os intérpretes.

Cada aspecto dessa polifonia de texturas será discutido a seguir, assim como os desafios técnicos que eles acarretam e as estratégias de que lancei mão a fim de superar essas dificuldades.

3.1 - Camada de ressonância

A camada de ressonância é formada pelos acordes sustentados pelo pedal *sostenuto*. Cada acorde deve ser executado com precisão absoluta e coordenação perfeita entre mãos e pés. O pedal deve ser pressionado muito rapidamente, sustentando cada acorde até o subsequente nesta longa série de harmonias “lentas”, em que o próximo acorde pode vir após alguns compassos, mas na maioria das vezes só ocorre depois de várias páginas de música. Neste caso, um acorde inexato sustentado pelo pedal produz uma longa seção imprecisa, já que cada nota errada do acorde gera vibrações diferentes das notas dos acordes em *staccato* ou outros gestos executados sobre essa camada de ressonância. Se uma nota de um acorde em *staccato* está entre as notas erroneamente sustentadas na camada de ressonância, essa altura continuará vibrando por mais tempo que as demais, evidenciando dessa forma a falha do pianista.

No início de cada compasso o compositor indica qual acorde deve estar sustentado pelo pedal tonal através de uma notação em notas pequenas entre parêntesis (Ex.1). Este recurso auxilia o *performer* à medida que reitera as harmonias que devem estar, naquele momento, constituindo a camada de ressonância.

Os acordes da camada de ressonância são freqüentemente executados em intensidade *piano* e *pianissimo*, o que gera mais uma dificuldade: o movimento rápido de troca do pedal não pode comprometer o toque sutil do acorde. No Ex. 1 podemos observar um acorde em *ppp* sustentado pelo pedal *sostenuto*, sobre o qual são executados dois acordes em *staccato*. Para a realização do acorde da camada de ressonância, o movimento de mão deve ser lento em função da dinâmica *ppp*. Durante esse tempo, que é bastante reduzido, o pé deve pressionar o pedal até o fundo e, em seguida, as mãos se preparam muito rapidamente para o próximo acorde, em *staccato*. Essa meticulosa coreografia deve acontecer dentro da duração de apenas duas colcheias (em andamento ♩ = 60).

Ex.1 - *Sequenza IV* - acordes sustentados pelo pedal *sostenuto*, sobre os quais são executados dois acordes em *staccato* (c.3-4)

Desafio técnico semelhante pode ser observado no Ex.2. O último acorde do c.8 deve ser rapidamente pressionado pelo pedal *sostenuto* e essa troca ocorre na duração de apenas uma fusa (em andamento ♩ = 40). Imediatamente depois desse movimento rápido e altamente sincronizado entre mãos e pés, uma série de acordes em *staccato* deve ser executada.

The musical score for Ex. 2 shows measures 8 and 9 of Sequenza IV. The tempo is marked as ♩ = 40. The left staff begins with a forte dynamic (sfz) and a fermata. The right staff begins with a piano dynamic (ppp) and a fermata. A bracket labeled '5' indicates a five-measure phrase. Pedal markings 'Ped.' and 'Sust. ped.' are shown below the staves.

Ex.2 - Sequenza IV: mudança rápida de acorde sustentado pelo pedal *sostenuto* (c.8-9)

Algumas vezes, na camada de ressonância, os acordes devem ser pressionados de maneira silenciosa e sustentados pelo pedal *sostenuto*. Na maioria das vezes, entretanto, eles são executados em intensidades reduzidas, com poucas ocorrências em níveis elevados de intensidade.

Durante o estudo da camada de ressonância procurei inicialmente isolá-la das demais camadas, estudando cada acorde no nível de intensidade solicitado na partitura e buscando pressionar o pedal da maneira mais rápida e eficiente após o ataque ou o abaixamento silencioso do acorde. Acredito que, ao isolar a camada de ressonância, o pianista facilita seu processo de aprendizagem da peça, visto que adquire um controle dos acordes em suas respectivas intensidades, aumentando o nível de precisão dessas harmonias sustentadas. Assim que o pianista se sente confortável ao executar a camada de ressonância, ele tem mais tempo para dirigir sua atenção aos gestos da camada virtuosística e, conseqüentemente, alcança um nível muito maior de precisão na peça como um todo.

3.2 - Camada virtuosística

Os acordes em *staccato*, os arpejos, as passagens em filigrana, os trêmulos e os *clusters* configuram a camada de textura virtuosística, a qual se sobrepõe à camada de ressonância já discutida. Os primeiros dois acordes da *Sequenza IV* apresentam o material harmônico da obra: o primeiro é de natureza cromática enquanto o segundo, de natureza diatônica, é formado por um acorde de Sol Maior sobreposto a um acorde de Si bemol menor (Ex. 3). “Esta oposição [cromatismo-diatonismo] se mantém durante a peça toda: o grupo de acordes cromáticos gera, por exemplo, os *clusters*, enquanto os acordes com intervalos diatônicos geram os gestos melódicos [passagens em filigrana]” (ALBERA in RIGONI, 1989, p.114). O conhecimento dessa conexão harmônica entre os vários materiais musicais e sua relação com os acordes de abertura da *Sequenza IV* deve proporcionar ao pianista maior confiança durante o aprendizado da peça, assim como permitirá que ele transmita de alguma maneira essas relações durante a *performance*. Cada gesto constituinte da camada virtuosística será discutido a seguir.

3.2.1 - Acordes em *staccato* e arpejos

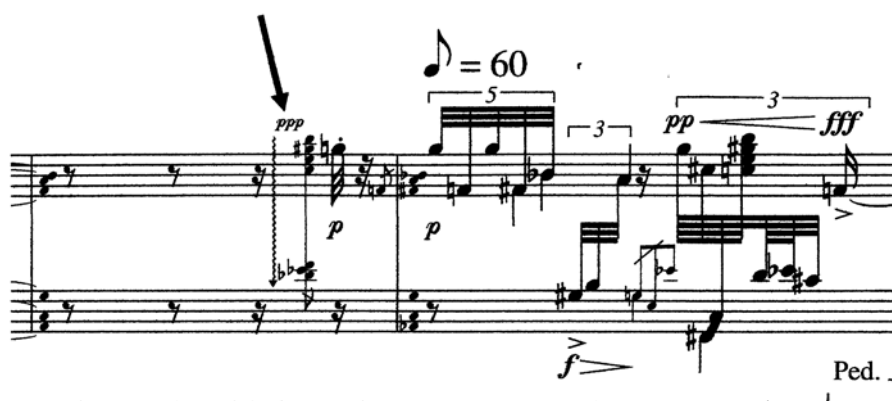
Os acordes em *staccato*, que devem ser executados da maneira mais rápida possível, são frequentemente alternados com silêncios de duração variada. Esses acordes, muitas vezes executados nos tempos fracos dos compassos, conferem um caráter sincopado a essa peça de Luciano Berio, um aspecto que reflete o interesse do compositor pelo jazz. De fato, segundo Berio, sua *Sequenza IV* “deve ser executada com um toque de jazz, de uma maneira bastante física” (BERIO in STOIANOVA, 1985, p.405). Já no primeiro compasso da peça (Ex.3), o acorde em *staccato* na última quintina do segundo tempo impulsiona o caráter sincopado que relaciona essa obra de Berio com certos estilos de jazz.



Ex.3 - *Sequenza IV*: síncope no início da peça (c.1-2)

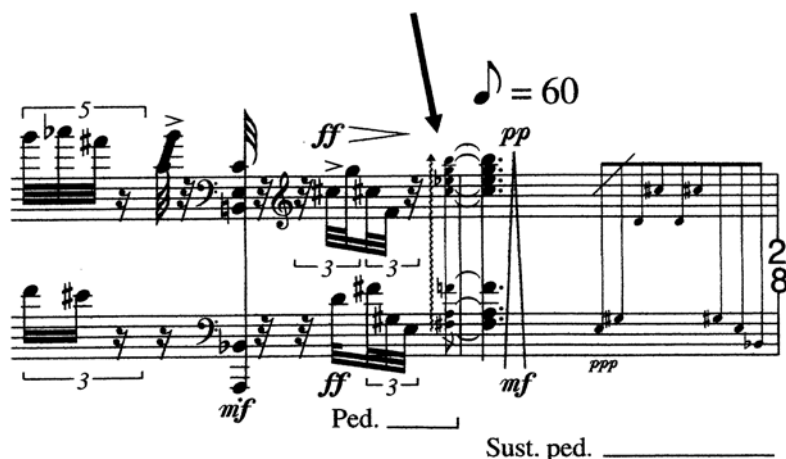
Ao estudar os acordes em *staccato*, procurei fazê-lo inicialmente em andamento muito lento, com a finalidade de desenvolver uma memória muscular para cada acorde. A partir de então procurei estudar as transições entre os acordes, tendo como objetivo a realização precisa de cada ataque do *staccato*, o que significa um movimento de mão o mais rápido possível tanto de abaixamento das teclas quanto de saída delas. A preparação imediata do próximo acorde garante a precisão na execução de seqüências de acordes. Dessa maneira o pianista desenvolve a confiança na preparação dos acordes corretos, garantindo a execução de todas as notas do acorde simultaneamente e na intensidade escolhida pelo compositor.

Os acordes também ocorrem na forma de arpejos por toda a peça. Esses arpejos devem ser executados algumas vezes no sentido ascendente (da nota mais grave para a mais aguda) e outras vezes no sentido oposto (Ex.4).



Ex.4 - *Sequenza IV*: arpejo descendente (c.119-120).

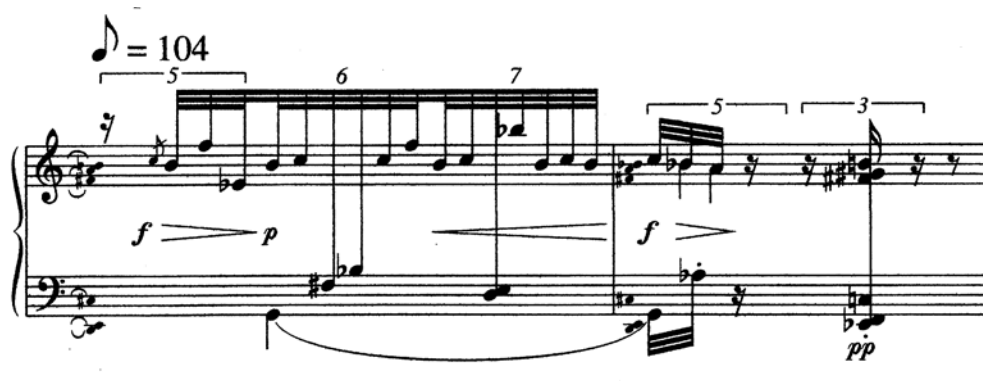
Além dessa variação na ordem de execução das notas, os arpejos também ocorrem com variação local de intensidade, em *crescendo* ou *diminuendo* (Ex.5). Ao estudar os arpejos procurei desenvolver memória muscular para cada um, estudando-os inicialmente como acordes, e então, pouco a pouco, transformando os acordes em arpejos, já na ordem de execução e na intensidade desejada.



Ex.5 - *Sequenza IV*: diminuendo de *mf* para *pp* em um único arpejo (c.103-104).

3.2.2 - Passagens em filigrana

As passagens em filigrana ou grupos de notas executadas em andamento muito rápido ocorrem durante toda a *Sequenza IV* e são a contrapartida melódica dos acordes em *staccato*. Esses gestos melódicos são sempre executados em andamento muito rápido, assumindo um tipo de toque bastante leve, e é em função dessa leveza e riqueza de detalhes que escolhi o termo filigrana para nomear essas passagens. Os gestos em filigrana têm um contorno de intensidade claramente definido e o ritmo é notado de maneira precisa (Ex.6). Apesar da notação detalhada desses trechos, essas passagens, por exigirem um toque leve em função do andamento tão rápido, produzem na peça de Berio um efeito improvisatório.

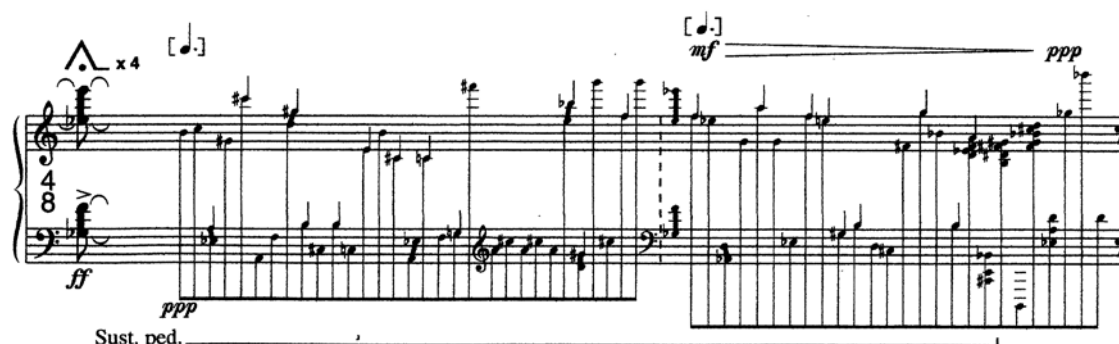


Ex.6 - *Sequenza IV*: passagem em filigrana (c.21-22)

O efeito improvisatório dessas passagens não implica em nenhuma liberdade de escolha de notas pelo pianista. Ao contrário, em virtude das harmonias sustentadas na camada de ressonância, se o pianista, ao realizar a passagem em filigrana, executar uma nota errada, e se

essa nota fazer parte do acorde sustentado naquele momento pelo pedal *sostenuto*, a falha é ampliada gravemente. Como Berio comentou certa vez, de forma bem-humorada, a *Sequenza IV* é uma peça na qual “o pianista não poderá tocar notas erradas” (BERIO in BURGE, 1990, p.164). De fato, uma nota errada executada, seja nas passagens em filigrana ou nos demais gestos que são sobrepostos à camada de ressonância, pode produzir um resultado mais catastrófico do que na maioria das peças contemporâneas.

Ao final da peça, as passagens em filigrana são expandidas em seções bastante longas e a notação desses trechos se dá com notas de tamanho menor que as usuais (Ex.7). Essas passagens, que em geral são executadas em intensidades reduzidas, contêm notas isoladas e *clusters*, e apesar do ritmo dentro de cada trecho não estar definido, o andamento deve ser muito rápido e a duração total de cada trecho é indicada por uma semínima pontuada entre parêntesis.



Ex 7 - *Sequenza IV*: passagem em filigrana com notas isoladas e *clusters* (c.152-153).

As passagens em filigrana do final da peça são bastante longas, e por esse motivo, ao estudá-las, considero fundamental dividi-las em pequenos grupos de notas que podem ser alcançadas por uma posição de mão única e confortável, o que o pianista Russell Sherman chamaria de “compartimentos musicais tangíveis”:

“Confie no seu cérebro, o meu professor diria, pois os padrões voláteis de notas devem ser organizados em compartimentos musicais tangíveis. A mão se move em gestos discretos de um lugar para outro como um pássaro se move de um galho para outro – de maneira elegante, mas com propósito, sem correria, mas também sem medo, de forma macia e econômica” (SHERMAN, 1996, p.21).

Estudei cada pequeno grupo buscando adquirir o máximo de velocidade de execução das notas e em seguida passei a estudar as transições entre esses “compartimentos”, para que elas acontecessem da maneira mais rápida e eficiente possível. Finalmente, estudei o trecho todo com o metrônomo para conferir se a minha execução ocorria na duração solicitada de uma semínima pontuada.

As passagens em filigrana devem ser executadas em andamento muito rápido; entretanto, cada pianista faz suas próprias escolhas de como realizá-las, em como dividir esses longos trechos em pequenos grupos de notas, e por esse motivo, essas são as passagens que permitem maior variabilidade rítmica e diferentes interpretações em toda a peça.

3.2.3 - Trêmulos

O material harmônico apresentado nos primeiros compassos da *Sequenza IV* configura uma base a partir da qual derivam muitas transformações. De fato, os primeiros acordes em *staccato* são transformados em outros gestos, como os trêmulos. Estes acontecem de maneira obsessiva na página sete da partitura, com insistência nas notas Fá e Ré (Ex.8). O ritmo dos trêmulos é claramente especificado e existem diferenças sutis no número de notas a serem executadas em cada tempo. Nesse trecho ocorre uma alternância entre a subdivisão em quintinas de fusas e fusas em subdivisão regular. Além disso, os grupos são interrompidos por silêncios e notas ligadas. O compositor parece estar adicionando, através dessas sutilezas rítmicas, certo direcionamento e contorno dinâmico aos gestos em trêmulo, conferindo-lhes um traço de personalidade.



Ex 8 - *Sequenza IV*: trêmulo obsessivo nas notas Fá e Ré (c.83-85).

Dentro do repertório para piano, o trêmulo tradicionalmente é utilizado com a finalidade de prolongar um intervalo ou acorde, ou ainda como uma forma de simular o trêmulo de instrumentos de cordas. Sabendo do imenso repertório de transcrições de obras orquestrais para piano, parece natural que os pianistas tenham em seu repertório técnico a prática de realização de trêmulos. O que Berio requer do intérprete, entretanto, é um tipo bastante especial de trêmulo. Na *Sequenza IV* o gesto obsessivo em trêmulos confere um caráter de grande tensão aos trechos em que ocorrem e não ficam nunca em segundo plano ou como parte de acompanhamento. Ao contrário, nos trechos em que acontecem esses gestos musicais, eles configuram o material de maior evidência sonora do trecho e produzem uma atmosfera de tensão contínua, a qual é ainda mais acentuada pelos acentos e súbitos *crescendi* e *diminuendi*.

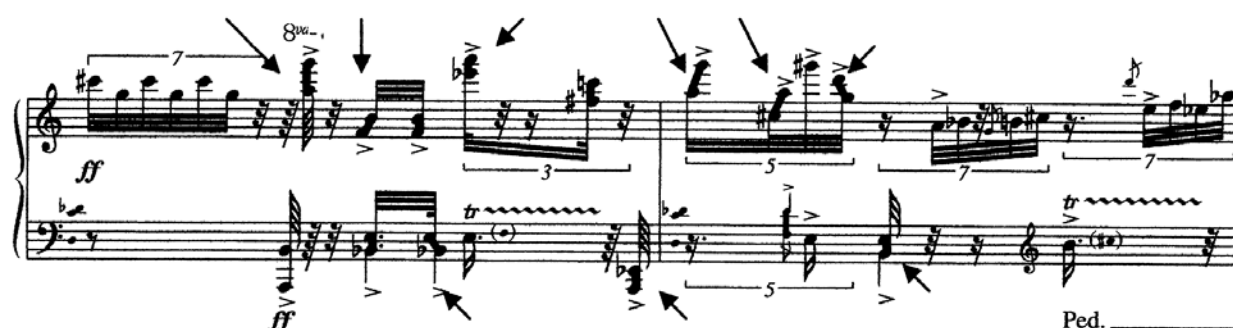
Ao estudar os trêmulos, procurei isolá-los dos demais gestos. Inicialmente aprendi os ritmos de cada grupo, com o contorno de intensidade solicitado. Somente depois de completamente aprendido cada um dos grupos passei a executá-los simultaneamente com as demais linhas, trabalhando então as polirritmias formadas entre elas. No início desse estudo, foi imprescindível fazê-lo compasso por compasso ou em seções bastante curtas (de no máximo 3 compassos), em andamento muito lento. À medida que o pianista vai adquirindo confiança na execução precisa dos vários materiais e das polirritmias formadas entre eles, o andamento deve ser gradativamente acelerado até que se alcance o andamento de *performance*.

3.2.4 - Clusters

O uso de *clusters* na *Sequenza IV* nos remete a uma obra para piano que o compositor Luciano Berio admirava: a *Klavierstück X* (1961) de Karlheinz Stockhausen. Logo depois de escutar essa obra de Stockhausen pela primeira vez, Berio começou a pensar em compor uma peça

para piano, que veio a ser, cinco anos mais tarde, a *Sequenza IV* (BURGE, 1990, p.164).

Os *clusters* configuram um grande desafio ao pianista que inicia o estudo dessa peça de Berio. Ao invés do usual ataque intenso, comumente associado ao uso de *clusters* no piano, na *Sequenza IV* eles devem ser executados de várias maneiras diferentes, e, em geral, com grande sutileza de sonoridade. Muito freqüentemente os *clusters* devem ser executados em intensidades reduzidas, como os que ocorrem nas passagens em filigrana já discutidas. Outras vezes eles devem ser executados em dinâmica mais intensa, seja com a mão na posição horizontal (para *clusters* de notas simultâneas) ou em posição oblíqua (para *clusters* em movimento ascendente ou descendente). A velocidade de realização de cada *cluster* ascendente ou descendente também é definida e depende do ângulo de inclinação em que estão notados na partitura (Ex.9).



Ex.9 - *Sequenza IV*: clusters em direções diferentes (c.59-60)

O desafio durante o estudo desses *clusters* consiste no controle da tensão e relaxamento muscular. A execução de clusters exige que o pianista mantenha a mão e o pulso na direção horizontal, paralela ao teclado, evitando o arredondado que seria a posição de mão natural e em estado de relaxamento. Quando executamos alguns *clusters* em uma peça musical, procuramos minimizar essa tensão e contrabalançar o movimento com momentos de repouso imediato; entretanto, no caso da *Sequenza IV*, o número de *clusters* é enorme e, portanto, são mais altas as chances do pianista somar tensão a cada cluster e ocorrer fadiga muscular e até mesmo fixação muscular¹ ou impedimento do movimento. A fim de resolver esse problema procurei estudar os *clusters* em andamento lento e em níveis de intensidades reduzidos. Repetir clusters em intensidade *piano* permite um movimento de mão e pulso mais relaxado, enquanto que *clusters* em intensidade *forte* são um convite à fadiga muscular. Além de estudar os *clusters* em *piano* e *pp*, evitei a repetição de longas seqüências de *clusters* sem intervalos generosos de repouso entre elas. Muito freqüentemente, enquanto estamos estudando uma peça, sentimos a necessidade de repetir trechos e nos esquecemos de descansar entre essas repetições. É um grande erro insistir nas repetições sem julgamento. A repetição deve sempre estar ligada diretamente à percepção do aprendizado já adquirido de cada seção, o que decorre da audição criteriosa do trecho recém-realizado, e à escolha imediata de maneiras de se aprimorar o trecho. Apenas depois desse julgamento, com base no conhecimento adquirido, devem-se definir os próximos passos a serem tomados. Isto vale para qualquer aprendizado, de qualquer trecho musical. Quando se trata de *clusters*, acredito que o intervalo entre repetições deva ser ainda maior, em função do alto risco de fadiga muscular.

3.2.5 - Mudanças freqüentes de andamento

O último desafio técnico que encontrei durante o aprendizado da *Sequenza IV* de Luciano Berio foram as mudanças freqüentes de andamento. Já na primeira página da partitura, o andamento muda seis vezes, passando de ♩ = 72 para ♩ = 60, depois para ♩ = 50 e finalmente, ♩ = 40. O que o compositor consegue com essas mudanças freqüentes e sutis de andamento é um resultado de *rallentando* de compasso para compasso. Entretanto, ao contrário do que ocorre normalmente em um *rallentando*, em que cabe ao instrumentista estabelecer (com base em conhecimentos de estilo) a maneira de realizar a “desaceleração”, nesta peça é o compositor que controla, e muito especificamente, o quanto e como o *rallentando* e subseqüentes *accelerandi* devem acontecer. Ao estudar esses trechos procurei realizar cada pequena seção separadamente, sempre com o metrônomo e em seu andamento correto. Depois de cada pequeno trecho estar completamente aprendido no andamento pertinente, passei então a trabalhar as transições entre seções. Somente após ter consolidado o andamento de cada trecho individualmente comecei a trabalhar em seções mais longas, com mais de duas mudanças de andamento.

4. Comentários finais

O que este artigo propôs foi um trabalho minucioso de aprendizado da *Sequenza IV* para piano de Luciano Berio, uma obra que, assim como a maioria das peças contemporâneas, exige um trabalho de pré-leitura, em que o intérprete planeja como desvendar as facetas intrincadas da obra. Procurei relatar aqui os muitos desafios técnicos com que me deparei ao estudar essa peça e espero que minhas sugestões para superar as dificuldades técnicas sejam úteis a outros pianistas que decidam incorporar essa obra em seu repertório. Parafraseando o pianista, professor e compositor Edward Steuermann, ao discutir o papel do professor de instrumento, procurei neste artigo “descrever o caminho e proporcionar as ferramentas necessárias, deixando a ele [o colega pianista] realizar a viagem por si mesmo, apreciando as experiências de cada descoberta enquanto viaja por territórios conhecidos” (STEUERMANN, 1989, p.140).

A fim de trabalhar de maneira criteriosa a *Sequenza IV* de Luciano Berio, o pianista deve (1) compreender os diferentes materiais presentes na peça, (2) desenvolver um nível de segurança para a alternância constante entre os andamentos, (3) manter total controle dos pedais e da camada de ressonância, com coordenação perfeita entre mãos e pés, (4) executar passagens melódicas rápidas em ritmos elaborados, (5) dominar acordes em *staccato* nos muitos níveis de intensidade e (6) realizar trêmulos e *clusters* de uma maneira sutil e altamente precisa. Para que esse trabalho seja realizado com eficiência deve-se aceitar um processo lento de aprendizado, especialmente para pianistas pouco habituados ao repertório contemporâneo. A energia e o tempo de estudo durante esse processo podem parecer exorbitantes, e o objetivo final de *performance* pode parecer, de tão longínquo, quase inacessível. É realmente um caminho difícil, o do aprendizado cuidadoso de uma peça tal como a *Sequenza IV* de Luciano Berio. Entretanto, depois de consolidado o trabalho de aprendizado com a experiência de *performance*, uma espécie de fundação arquitetônica está criada, e a partir daí, cada *performance* virá consolidá-la.

Trabalhos como este, de registro e transmissão do aprendizado adquirido durante as muitas horas em que nos debruçamos sobre uma partitura musical antes de apresentá-la em público, ainda são raros e pertencem a uma área que necessita investimento dos intérpretes-pesquisadores. Segundo a violonista Cristina Tourinho:

A área de Execução Musical no Brasil se ressentia da ausência de trabalhos escritos que registrem as soluções encontradas por executantes e professores de instrumento. Uma quantidade expressiva de intérpretes e professores ainda não vê como necessidade e de importância o fato de registrar e perpetuar por escrito o seu trabalho como docente ou executante e considerar a pesquisa sistemática não pertinente ao seu campo de ação (TOURINHO, 1998, p.197).

Muito freqüentemente no estudo de instrumento ou canto os alunos aprendem com alguém que tenha maior experiência, e essa transmissão ocorre oralmente e através de demonstração prática, ficando normalmente restrita ao espaço da sala de aula, sem a devida documentação. Acredito que a documentação dos processos de aprendizagem de uma obra musical seja uma das experiências mais enriquecedoras do intérprete-pesquisador de hoje, e esses registros de suas experiências práticas virão, sem a menor dúvida, facilitar o caminho para futuros alunos e produzir o aprofundamento almejado na área de pesquisa em *performance* musical no Brasil e no mundo.

Referências bibliográficas

- BERIO, Luciano. "Notes" in *Luciano Berio*. Candide, CE31027, 1969. Compact Disc.
- _____. *Sequenza IV for piano*. London, Universal, 1993 (c. 1967).
- BURGE, David. *Twentieth Century Piano Music*. New York, Schirmer, 1990.
- CARDASSI, Luciane. *Contemporary Piano Repertoire: A Performer's Guide To Three Pieces by Stockhausen, Berio and Carter*. D.M.A. Dissertation, University of California, San Diego, 2004.
- _____. "Klavierstück IX de Karlheinz Stockhausen: estratégias de aprendizagem e performance". *Per Musi*. n.12, jul-dez. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.55-64.
- GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After - Directions since 1945*. Oxford, Oxford University Press, 1995.
- HELFFER, Claude & MICHAUD-PRADEILLES, Catherine. *O piano*. Coleção Aldus 13. São Leopoldo, R.S., Editora Unisinos, 2003.
- OSMOND-SMITH, David. *Berio*. Oxford, Oxford University Press, 1991.
- RAY, Sônia. "Relatório do Grupo de Trabalho: Performance e Pedagogia do Instrumento". In: *ANAIS DO X ENCONTRO ANUAL DA ABEM - Associação Brasileira de Educação Musical*. Uberlândia: ABEM, 2001, p.121-126.
- RICHERME, Cláudio. *A Técnica Pianística - uma abordagem científica*. São João da Boa Vista, S. P., Air Musical Editora, 1997.
- RIGONI, Michel. "La *Sequenza IV* pour piano de Luciano Berio - Dialogue d'un compositeur et du clavier au XXème siècle". *Les Cahiers du C.I.R.E.M*, no. 10-11; Mont-St-Aignan, Dec 1988 - Mars 1989, p.111-126.
- SCHICK, Steven. "Developing an Interpretive Context: Learning Brian Ferneyhough's Bone Alphabet". *Perspectives in New Music*. Vol. 32, no. 1, Winter, 1994, p.132-153.
- SHERMAN, Russell. *Piano Pieces*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1996.
- STEUERMANN, Edward. "Who has to be Better?". In: STEUERMANN, Clara; PORTER, David; and SCHULLER, Gunther (editors). *The Not Quite Innocent Bystander - Writings of Edward Steuermann*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989, p.137-146.
- STOIANOVA, Ivanka (org). *Luciano Berio - Chemins en musique*. Paris, La Revue Musicale, 1985.
- TOURINHO, Cristina. "Espiral do desenvolvimento musical de Swanwick e Tilman: um estudo preliminar das ações musicais de violonistas enquanto executantes". In: *ANAIS DO XI ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM*. Campinas: ANPPOM, 1998, p.197-200.

Luciane Cardassi, que reside atualmente em São Paulo, é pianista e Doutora em Música em *Contemporary Piano Performance* pela University of Califórnia (San Diego, EUA) e Mestre em Música/Piano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi bolsista da CAPES.

¹ Contração simultânea e com forças iguais dos músculos flexores e extensores até que a mão e o braço fiquem impedidos de se movimentar (RICHERME, 1997, p.74).