



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ANDERSON FERREIRA BELTRÃO

PROCESSOS PERFORMATIVOS EM
6 *ENCORES* DE LUCIANO BERIO

CAMPINAS
2019

ANDERSON FERREIRA BELTRÃO

**PROCESSOS PERFORMATIVOS EM
6 ENCORES DE LUCIANO BERIO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música na Área de Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: ALEXANDRE ZAMITH ALMEIDA

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO ANDERSON FERREIRA BELTRÃO, E ORIENTADA PELO PROF. DR. ALEXANDRE ZAMITH ALMEIDA.

**CAMPINAS
2019**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

B419p Beltrão, Anderson Ferreira, 1992-
Processos performativos em 6 Encores de Luciano Berio / Anderson
Ferreira Beltrão. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Alexandre Zamith Almeida.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Berio, Luciano, 1925-2003. 2. Pesquisa-ação. 3. Piano - Execução. I.
Almeida, Alexandre Zamith, 1972-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Construction of the performance by Luciano Berio's 6 Encores

Palavras-chave em inglês:

Berio, Luciano, 1925-2003

Action research

Piano - Performance

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Alexandre Zamith Almeida [Orientador]

Mauricy Matos Martin

Miriam Grosman

Data de defesa: 06-12-2019

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-1395-4626>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6408682697141763>

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

ANDERSON FERREIRA BELTRÃO

ORIENTADOR: ALEXANDRE ZAMITH ALMEIDA

MEMBROS:

- 1. PROF. DR. ALEXANDRE ZAMITH ALMEIDA**
- 2. PROF. DR. MAURICY MATOS MARTIN**
- 3. PROF. DRA. MIRIAM GROSMAN**

Programa de Pós-Graduação em Música - do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da Comissão Examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 06.12.2019.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. *Alexandre Zamith*, pela orientação do trabalho, confiança, atenção, disposição e paciência.

Ao amigo e pianista *Guilherme Pozzi*, pela amizade, generosidade e substancial estímulo que demonstrou em todos os momentos para realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. *Mauricy Martin*, pelas valiosas contribuições e indagações no exame de qualificação.

À Prof. Dra *Miriam Grosman*, por ter aceito o convite para compor a banca de defesa.

Aos amigos e companheiros de graduação *Thalyson Rodrigues*, *Ramon Theobald* e *Thyllensck Ferreira*, pela amizade e ajuda durante meu percurso acadêmico.

Aos professores, amigos, colegas e familiares que acompanharam minha carreira até o presente, em especial: Prof. Dra. *Nadge Breide*, *Wanessa Tibúrcio*, *Bárbara Penna*, *Claudia Felisberto*, *Ana Célia*, *Thiago Peretz*, *Gabriela Alkmin*, *Livea Carla*, *Jéssica Nery*, *Ivo Valêncio*, *Mara Cimino*, *Ícaro Kái*, minha mãe *Rosangela Ferreira* e meu pai *Ney Beltrão*.

RESUMO

A presente dissertação trata das *6 Encores* para piano de Luciano Berio, partindo dos fatos que permearam sua criação até a construção de sua performance por este autor. Inicia com um breve panorama biográfico do compositor, com informações contextuais sobre seus ambientes criativos, fases composicionais, estímulos e influências que contribuíram para a conformação de sua personalidade compositiva. Tangenciamos seu estudo e relação à voz, objeto que desencadeou todo seu pensamento compositivo, seguido da sua relação intérprete-instrumento. Para tanto, foram tomados como referência autores como Rossana Dalmonte (1988), Osmond-Smith (1991) e Enzo Restagno (1995) traduzido por Flo Menezes (2015). No primeiro capítulo tratamos de aspectos da escritura pianística das *6 Encores*, destacando as distintas e particulares características de cada uma das seis peças que constituem a série. No segundo capítulo, articulamos a construção performativa das obras com a pesquisa-ação. Reconhecendo problemas e suas origens, apresentamos hipóteses de soluções e ações efetuadas. A avaliação dos resultados obtidos toma como base ferramentas do *Note Grouping* idealizadas por Thurmond (1999), de memorização propostas por Barbacci (2013), e preceitos técnicos empíricos do autor desta dissertação, produzidos pelo ciclo da pesquisa-ação tal qual descrito por Tripp (2005). Como anexos à dissertação incluímos a partitura das *6 Encores* editada pela *Universal Edition*.

Palavras-chave: *6 Encores*; Luciano Berio, pesquisa-ação, performance pianística, note-grouping.

ABSTRACT

The present dissertation deals with Luciano Berio's *6 piano Encores*, based on facts that permeated its creation until the construction of the performance by this author. It begins with a brief biographical panorama of the composer, with contextual information about his creative environments, compositional phases, stimuli and influences that contributed to the shaping of his compositional personality. His study of and relation to the human voice which influenced his compositional process is also approached followed by his interpreter/instrument relation as well. For this, we use as reference authors such as Rossana Dalmonte (1988), Osmond-Smith (1991) and Enzo Restagno (1995) translated by Flo Menezes (2015). Chapter I deals with aspects of the piano writing of the 6 Encores, highlighting the distinct and particular characteristics of each of the six pieces that make up the series. In Chapter II, we articulate the performative construction of the works with Action Research. Recognizing problems and their origins, we present possible solutions and actions taken. The evaluation of the results obtained is based on tools from the Note Grouping by Thurmond (1999), of memorization proposed by Barbacci (2013), and empirical technical precepts of the author of this dissertation, produced by the cycle of action research as described by Tripp (2005). This dissertation also includes the score of the 6 Encores edited by Universal Edit.

Keywords: *6 Encores*; performance; Luciano Berio; action research, pesquisa-ação; note grouping; memorization, piano.

Índice de figuras

Fig. 1 – Acorde final em <i>Brin</i>	28
Fig. 2 – Acorde final da 6ª peça da coleção para piano de Schönberg.	28
Fig. 3 – Ocorrência das alturas em <i>Brin</i>	29
Fig. 4 – Sequência de aparecimento das alturas fixas em <i>Brin</i>	29
Fig. 5 – Notas que se repetem indicando repouso em <i>Brin</i>	29
Fig. 6 – Indicação da apoiatura e sua nota real em <i>Brin</i>	30
Fig. 7 – Primeiro ornamento em grupeto de <i>Brin</i>	30
Fig. 8 – <i>Apojaturas</i> do primeiro sistema de <i>Brin</i>	31
Fig. 9 – Notas do total cromático no primeiro sistema de <i>Leaf</i>	32
Fig. 10 – 8º Sistema da <i>Sequenza IV</i>	33
Fig. 11 – Pausas que simulam irregularidade métrica no segundo sistema de <i>Leaf</i>	34
Fig. 12 – <i>Clusters</i> fortíssimos nos compassos 28 a 34 em <i>Leaf</i>	34
Fig. 13 – Indicação dos quatro últimos compassos de articulação ligada.....	34
Fig. 14 – Franz Schubert, <i>Impromptu</i> Op. 142, No. 1, compassos 1-4.	35
Fig. 15 – Johannes Brahms, <i>Intermezzo</i> Op. 117, No. 2, compassos 1-3.....	35
Fig. 16 – Franz Schubert, Fantasia em Fá menor, compassos 1-5.	36
Fig. 17 – Relações entre <i>Wasserklavier</i> de Berio, <i>Intermezzo</i> Op. 117 de Brahms e <i>Impromptu</i> Op. 142 de Schubert.....	37
Fig. 18 – Indicação de <i>rubato</i> nos compassos 1-5 de <i>Wasserklavier</i>	38
Fig. 19 – Indicação de frase nos compassos 1 - 5 de <i>Wasserklavier</i>	38
Fig. 20 – Concepção de frases entre os compassos 6 a 10 de <i>Wasserklavier</i>	39
Fig. 21 – Concepção de frases entre os compassos a de <i>Wasserklavier</i>	39
Fig. 22 – Compassos 10 a 17 de <i>Wasserklavier</i>	40
Fig. 23 – Dois primeiros sistemas de <i>Erdenklavier</i>	41
Fig. 24 – Indicação dos elementos harmônicos do total cromático de <i>Erdenklavier</i>	42
Fig. 25 – Duas notas escritas em simultaneidade no último sistema de <i>Erdenklavier</i>	42
Fig. 26 – Expansão intervalar no 1º e 2º sistema de <i>Luftklavier</i>	43
Fig. 27 – Marcações das notas do total cromático em <i>Luftklavier</i>	44
Fig. 28 – Plano de ostinato em fusas que devem ser executadas quase como <i>acciaccaturas</i> , no 3º sistema de <i>Luftklavier</i>	44
Fig. 29 – <i>Acciaccaturas</i> de quatro notas que aparecem no mesmo registro em <i>Luftklavier</i>	45

Fig. 30 – Desenvolvimento de componentes em <i>Luftklavier</i>	45
Fig. 31 – Penúltima seção, desenvolvida por tercinas em <i>Luftklavier</i>	46
Fig. 32 – Textura em trêmulo nos compassos 83-85, da <i>Sequenza IV</i>	47
Fig. 33 – Notas do total cromático no primeiro sistema de <i>Feuerklavier</i>	48
Fig. 34 – Textura de registros distantes (S) no 11° e 12° sistemas de <i>Feuerklavier</i>	48
Fig. 35 – Indicação de Tempo Flutuante no 9° sistema de <i>Feuerklavier</i>	49
Fig. 36 – Flexibilidade de execução das frases no 1° sistema da <i>Cinque Variazioni I</i>	49
Fig. 37 – Retorno à textura T no 17° sistema de <i>Feuerklavier</i>	49
Fig. 38 – Acelerando abrupto no 3° e 4° sistemas de <i>Feuerklavier</i>	50
Fig. 39 – Fluxo fraseológico natural nos 7° e 8° sistemas de <i>Feuerklavier</i>	50
Fig. 40 – Trinado escrito nos compassos 77- 84, da <i>Rapsódia</i> de Brahms Op. 79.	51
Fig. 41 – Ilustrativa do esquema Pesquisa-ação (Tripp, 2005).	54
Fig. 42 – Primeira ornamentação em <i>Brin</i>	55
Fig. 42.1 – Representação da forma de estudo do primeiro ornamento de <i>Brin</i>	56
Fig. 42.2 – Demonstrações de execução do estudo dos ornamentos de <i>Brin</i>	57
Fig. 42.3 – Indicação das notas do polegar.	57
Fig. 42.4 – Movimentos semicirculares superiores e inferiores com movimento de entrada.	58
Fig. 42.5 – Representação do gesto físico semicircular inferior.	58
Fig. 43 – Primeira <i>apojatura</i> em <i>Brin</i>	58
Fig. 44 – Indicação de <i>tenuto</i> em <i>Brin</i>	59
Fig. 45 – Demonstração da aplicação de agrupamento de notas na escala de Dó maior, em várias dimensões.	60
Fig. 46 – Marcações dos movimentos <i>arsis</i> e <i>thesis</i> no início de <i>Brin</i>	61
Fig. 47 – Dois primeiros compassos do <i>Noturno</i> Op. 9 n° 2 de Chopin	61
Fig. 48 – Compassos finais da <i>Fuga IV</i> exemplificando agregado harmônico resultante do acúmulo de notas sustentadas	62
Fig. 49 – Compassos finais da <i>Courant</i> exemplificando os agregados harmônicos.	62
Fig. 50 – Proposta de controle dinâmico no início de <i>Brin</i>	62
Fig. 51 – Acordes finais em <i>Brin</i>	63
Fig. 51.1 – Proposta de estudo dos acordes finais de <i>Brin</i>	63
Fig. 52 – Marcações de notas dos contornos melódicos do 2° ao 5° compasso em <i>Leaf</i>	64
Fig. 53 – Similaridade dos acordes em <i>Leaf</i>	65
Fig. 54 – Acordes finais em <i>Leaf</i>	66
Fig. 55 – Indicação do <i>Note Grouping</i> em <i>Wasserklavier</i>	67

Fig. 56 – Indicação de condução melódica em <i>Wasserklavier</i>	68
Fig. 57 – Sinalização do deslocamento do braço no 8º compasso de <i>Wasserklavier</i>	69
Fig. 58 – Acordes arpejados em <i>Wasserklavier</i>	69
Fig. 59 – Representação da opção por deslocar a mão esquerda em relação à direita na execução nos acordes finais em <i>Wasserklavier</i>	69
Fig. 60 – Indicação da duração das notas circuladas em <i>Erdenklavier</i>	71
Fig. 60.1 – Indicação das notas que devem estar acionadas no determinado momento.....	71
Fig. 61 – Divisão das partes do ostinato de <i>Luftklavier</i>	72
Fig. 62 – Demonstração de estudo do ostinato com o polegar	73
Fig. 63 – Registro das partes do ostinato e notas que coincidem entre as texturas	73
Fig. 64 – Registro das partes do ostinato e notas que coincidem entre as texturas no primeiro sistema de <i>Luftklavier</i>	74
Fig. 65 – Notas que coincidem entre as texturas em <i>Luftklavier</i>	75
Fig. 66 – Sinalização da transição de textura em <i>Luftklavier</i>	75
Fig. 67 – Marcações dos agrupamentos e notas que servem de contagem das notas repetidas no 4º sistema de <i>Luftklavier</i>	77
Fig. 68 – Ilustrativa da primeira forma de agrupamento em <i>Luftklavier</i>	78
Fig. 69 – Ilustrativa da segunda forma de agrupamento em <i>Luftklavier</i>	78
Fig. 69.1 – Ilustrativa de novas notas referenciais no 9º sistema de <i>Luftklavier</i>	78
Fig. 70 – Partes em que há transição de andamento no 5º e 6º sistema de <i>Luftklavier</i>	79
Fig. 71 – Primeiro sistema de <i>Feuerklavier</i>	80
Fig. 72 – Indicação dos agrupamentos e notas de referência no 1º, 2º e 3º sistema de <i>Feuerklavier</i>	81
Fig. 73 – Marcações de articulação do 4º para o 5º dedo no primeiro sistema de <i>Feuerklavier</i>	81
Fig. 74 – Marcação dos grupos intervalares dos saltos em <i>Feuerklavier</i>	82
Fig. 75 – Indicações do fluxo musical no contexto das transições de andamento em <i>Feuerklavier</i>	84
Fig. 76 – Trecho em que há indicação de tempo flutuante em <i>Feuerklavier</i>	84
Fig. 77 – Semelhança de materiais em <i>Feuerklavier</i>	85
Fig. 78 – Primeiro <i>cluster</i> de <i>Feuerklavier</i>	85
Fig. 79 – Segundo tipo de <i>cluster</i> em <i>Feuerklavier</i>	86
Fig. 80 – Ilustrativa do <i>cluster</i> com movimento de pronação	86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO BIOGRÁFICA	12
1 O PIANISMO NAS 6 <i>ENCORES</i>	27
1.1 <i>Brin</i>	27
1.2 <i>Leaf</i>	32
1.3 <i>Wasserklavier</i>	35
1.4 <i>Erdenklavier</i>	40
1.5 <i>Luftklavier</i>	42
1.6 <i>Feuerklavier</i>	47
2 PROCEDIMENTO DE ESTUDO E PROPOSTA DE <i>PERFORMANCE</i>	52
2.1 Pesquisa-ação	52
2.2 <i>Brin</i>	55
2.3 <i>Leaf</i>	64
2.4 <i>Wasserklavier</i>	67
2.5 <i>Erdenklavier</i>	70
2.6 <i>Luftklavier</i>	72
2.7 <i>Feuerklavier</i>	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89
ANEXOS	92

Introdução – Breve Contextualização Biográfica

A escritura pianística de Berio esteve presente ao longo de toda sua produção, que inclui além de um concerto para piano e grupo instrumental, um concerto para dois pianos e orquestra, formações camerísticas com piano e diversas peças solo. Integrando em sua literatura, desde a *Petite Suite* (1947) – escrita no contexto de seus estudos no Conservatório de Milão – até a *Sonata* (2001) – sua última composição para piano.

A partir de 1965, Berio dá início a duas séries de peças: a primeira, denominada *Chemins* (do francês, caminhos), consiste em peças para solista e grupo, construídas a partir da estrutura de algumas das *Sequenze*, a que foram adicionadas camadas texturais, ou seja - transcrições. A segunda, posteriormente intitulada *6 Encores*, reúne seis pequenas peças para piano compostas independentemente de seu futuro agrupamento, e inicialmente publicadas em momentos distintos, englobando um período de 25 anos. São elas: *Brin* (1990), *Leaf* (1990), *Wasserklavier* (1965), *Erdenklavier* (1969), *Luftklavier* (1985) e *Feuerklavier* (1989). A ordem em que aparecem na futura edição agrupada é: *Brin*, *Leaf*, *Wasserklavier*, *Erdenklavier*, *Luftklavier* e *Feuerklavier*.

O compositor propõe, para cada uma das peças, uma identidade harmônica muito particular e coesa, bem como virtuosismos que vão além das demandas puramente instrumentais, mas avançam ao âmbito intelectual e mesmo cognitivo.

Uma das figuras mais emblemáticas de sua geração, Berio foi um dos expoentes criativos do movimento de vanguarda europeia do século passado, ao lado de nomes de equivalente envergadura como Luigi Nono (1924- 1990), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e Pierre Boulez (1925-2016). Neste sentido, consideramos relevante traçarmos uma breve contextualização biográfica do compositor, cujos interesses avançaram para diversas áreas do conhecimento, tais como filosofia, linguística e fonologia. Dessa multiplicidade de interesses resultam suas concepções musicais e artísticas.

Descendente de uma família de músicos ligurianos, Luciano Berio nasceu em 24 de outubro de 1925 em Oneglia, cidade litorânea do norte da Itália. Cresceu em um ambiente familiar no qual praticava-se música como profissão, sendo estimulado precocemente à música dentro de sua própria casa por duas referências contrastantes: seu pai e seu avô.

Seu avô Adolfo Berio (1847-1942) era organista e compositor sem formação

acadêmica. Era um músico “prático” e um excelente improvisador, dotado de grande espontaneidade possivelmente relacionada à sua educação musical informal.

Por outro lado, seu pai, Ernesto Berio (1883-1966), era pianista formado pelo Conservatório de Milão, de instrução musical bem mais formal, e com atuações também na esfera composicional.

Esse contexto familiar permitiu que Berio, desde a infância, participasse como pianista de atividades e eventos musicais que, ainda que de âmbito doméstico, promoveram o íntimo contato com o repertório tradicional. Aos 12 anos de idade, Berio compôs sua primeira peça para o piano: *Pastorale* (1937), como resultado das aulas de contraponto e harmonia que a esta altura recebia de seu pai. (OSMOND-SMITH, 1991: 2).

Entretanto, se seu ambiente familiar era musicalmente fértil, Oneglia era uma cidade de pouca atividade artística, e Berio teria seu ambiente musical limitado também pelo contexto da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e pela ditadura de Benito Mussolini e do Partido Fascista (OSMOND-SMITH, 1991, p.3). Neste cenário de restrições e censura, o repertório musical transmitido pelas rádios limitava-se praticamente a óperas e obras tradicionais, excluindo qualquer repertório que flertasse com perspectivas mais progressistas ou contemporâneas.

Em 1944, aos 19 anos, Berio foi recrutado pelo exército de San Remo, com o consentimento de seu pai, solidário ao regime fascista. Esse fato teve um impacto decisivo nos desdobramentos de sua carreira musical: logo nos primeiros dias de seu recrutamento, Berio sofreu um acidente decorrente do manuseio de uma arma carregada. Um disparo acidental lesionou gravemente sua mão direita, impondo-lhe três meses de internação no hospital militar e o afastando definitivamente de suas pretensões de desenvolver uma carreira de pianista (OSMOND SMITH, 1991: 2-3).

Por outro lado, o fim da guerra trouxe esperança e perspectivas de renovação, manifestas nas inovações arquitetônicas, no re-batismo de cidades, na ressignificação das linguagens artísticas, na emergência de novos pensamentos e movimentos artísticos. Eram sintomas da necessidade de se afastar de um passado recente tão nefasto, de agressões e sofrimentos sociais e morais. Declarações do próprio Berio oferecem um retrato preciso deste período:

Dada a situação política da Itália, foi somente em 1945 que tive pela primeira vez a oportunidade de ver e de escutar as obras de Schoenberg, Stravinsky, Webern, Hindemith, Bartók e Milhaud. Tinha já 19 anos. Daquele período crucial gostaria apenas de dizer que entre todos os pensamentos e as emoções que aqueles encontros suscitaram em mim, um permaneceu vivo e intacto: a raiva – a raiva de me dar conta de que o fascismo havia me privado até aquele momento das aquisições mais essenciais para minha cultura e, mais ainda, de que tinha sido capaz de falsificar a realidade espiritual (BERIO, 1968, p. 107)¹.

Portanto, o ano transicional de 1945 dá início oficialmente à biografia de Berio enquanto compositor que, tendo se mudado para Milão, ingressa na *Università degli Studi di Milano* (UNIMI) para cursar Direito, a pedido de seu pai. Foi tamanha a insatisfação de Berio com esse curso que ele não concluiu sequer o primeiro ciclo. Em contrapartida, ingressou diretamente no quinto ano do Conservatório *Giuseppe Verdi*, o mesmo em que seu pai havia estudado, consolidando definitivamente sua intenção de tornar-se um músico profissional.

Os anos no conservatório permitiram ao compositor íntimo contato com a produção contemporânea da época e com mestres que contribuíram para o delineamento de sua personalidade musical. Foram decisivas as aulas de regência de Carlo Maria Giuliani (1914-2005) e Antonino Votto (1986-1985), de contraponto com Giulio Cesare Paribeni (1881-1964) e de composição com Giorgio Federico Ghedini (1892-1965) que, mesmo adepto de um estilo neobarroco, não se opôs ao profundo interesse de Berio pelo estilo compositivo da Segunda Escola de Viena.

Datam deste período as primeiras composições oficiais de Berio, tais como a *Petite Suite* para piano (1947) (primeira obra do compositor a ter tido uma execução pública), o *Concertino* para conjunto de câmara (1949) e o *Magnificat* para conjunto de câmara e coro (1949). O viés estilístico destas obras remete ao de seus professores de então, bem como ao de compositores consagrados de sua época, como Ravel (1875- 1937), Stravinsky (1882-1971), Prokofiev (1891- 1953) e de neoclássicos italianos nascidos por volta de 1880, que ficaram conhecidos como a *Generazione Dell'Ottanta*: Ferruccio Busoni (1866-1924), Ottorino Respighi (1879-1936), Ildebrando Pizzetti (1880-1968), Gian Francesco Malipiero (1882 -1973) e Alfredo Casella (1883-1947).

¹ Texto Original: “Thanks to Italy's political situation, it was not until 1945 that I first had the opportunity to see and hear the works of Schoenberg, Stravinsky, Webern, Hindemith, Bartok, and Milhaud. I was already 19 years old. Of that crucial period let me simply say that among the many thoughts and emotions aroused in me by those encounters, one is still intact and alive within me today: anger-anger at the realization that Fascism had until that moment deprived me of knowledge of the most essential musical achievements of my own culture; further, that it was capable of actually falsifying spiritual reality.”

À época, as definições do fazer artístico estavam vulneráveis a questionamentos radicais, a ponto de proporem a eliminação de qualquer referência a processos e resultados musicais anteriores e tradicionais. Em termos musicais, o abandono definitivo do sistema tonal (e toda arquitetura formal, textural e mesmo gestual atrelada a ele) impulsionou muitos compositores à busca por novos procedimentos composicionais que, preferencialmente, eliminassem ao máximo as referências à música do passado. Berio, entretanto, ainda que profundamente interessado por novos horizontes musicais, jamais abriu mão de todo o arcabouço musical que a história da música ocidental – seus compositores e repertórios – produziu. Talvez essa seja uma das características mais fortes da personalidade musical de Berio: sua rara capacidade de produzir música absolutamente inovadora e original sem que, para tanto, tenha que abdicar da herança histórica. Em suas próprias palavras:

Mas essa tendência a trabalhar com a história, na extração e transformação consciente de “minérios” históricos e sua absorção em processos e materiais musicais não historicizados, reflete a necessidade (...) de inserir organicamente “verdades” musicais, para poder abrir o desenvolvimento musical em graus diferentes de familiaridade (BERIO In: DALMONTE, 1988, p.57).

De fato, da preciosa capacidade de assimilação do compositor parecia emergir o cerne do seu pensamento a respeito da criatividade, como podemos detectar na tradução feita por Flo Menezes de *O Retrato do artista quando Jovem* de Enzo Restagno:

Imitar com a intenção de transformar o modelo em uma realidade diversa, constituir entre ambas as coisas ações diferentes para fazer surgir daí uma terceira coisa, e explorar os modelos para deles extrair as virtualidades da transformação: eis aí estratégias que Berio não cansa de recomendar aos mais jovens, através da velha prática típica dos escriturários e que concerne à cópia. Copiar com inteligência significa chegar a descobrir paulatinamente aqueles nós críticos através dos quais uma dada forma torna-se o que ela é, mas através dos quais poderia também tornar-se algo bem diverso. Ao vasculhar os modelos, faz-se necessário que se saiba descobrir, neles, aquelas bifurcações invisíveis: “Às vezes tenho a sensação curiosa de que os processos musicais podem ser mais inteligentes do que os homens que os produzem e os ouvem... Tenho a impressão de que a música imita um dos mais inacreditáveis processos naturais: a passagem da vida inanimada à vida animada” (RESTAGNO, 2015, p.16).²

² Restagno, *Ritratto dell'artista da giovane*, p.7-8. Em italiano no texto original: “Imitare con l'intento di trasformare il

O conceito de originalidade parecia estar muito claro para Berio, já que ser criativo não se trata necessariamente de criar algo do zero, mas também de repensar e ressignificar o que já faz parte da nossa rotina, ou seja, a busca por novas concepções musicais, sem o abandono ou a negação da linha histórica tradicional. Esse diálogo entre novo e tradição é o fio condutor que permeia a obra de Berio.

Durante os anos 1949 e 1950, Berio se manteve atuando como pianista correpetidor de canto no mesmo conservatório onde foi apresentado à mezzo-soprano Cathy Berberian, (1925- 1983) com quem se casaria no ano seguinte após diplomar-se no conservatório. Foi com apoio de Berberian que Berio começou a estudar e desenvolver sua fluência na língua inglesa, estendendo seu interesse por fonética.

Em 1952 lhe foi concedida uma bolsa da Fundação Koussevitzky para cursar o *Berkshire Music Festival* em Tanglewood, na classe de seu conterrâneo Luigi Dallapiccola (1904-1975), o primeiro compositor italiano a trabalhar com o serialismo. Dallapiccola seria professor de Berio de 1953 a 1960 (OSMOND-SMITH, 1991: 5-6), o que impactou significativamente o compositor:

[...] tive outro encontro que foi de fundamental importância não só para mim como para toda a música italiana: Luigi Dallapiccola. Naqueles anos, Dallapiccola era um ponto de referência não só musical, mas também espiritual, moral e cultural no sentido mais amplo do termo. Talvez seja ele, mais que qualquer outro, quem solidificou de maneira consciente e obstinada as relações com a cultura musical europeia. [...] reagi a Dallapiccola com quatro trabalhos: *Due Pezzi* para violino e piano, *Variazioni* para piano (baseadas sobre a célula melódica de três notas - fratello – do *Prigionero*), *Chamber Music* (J.Joyce) e *Variazioni* para orquestra de câmara. (BERIO In: DALMONTE, 1981, p.45)

Berio herdou de Dallapiccola uma técnica serial não tão rigorosa, concentrada no lirismo (típico da tradição italiana), em que desmembra-se a série para uma maleabilidade do seu discurso musical em quatro possibilidades (original, retrógrada, invertida e inversão

modeli in una realtà differente, comporre tra loro due azioni diverse per farne scaturire una terza, esplorare i modelli per coglierne le virtualità di trasformazione: sono concetti che Berio non si stanca di consigliare ai giovani l'antica pratica amanuense della copiatura. Copiare con intelligenza vuol dire arrivare a poco a poco a scoprire quegli snodi critici attraverso i quali una forma diviene quello che è ma potrebbe anche diventare altro. Nel perlustrare i modelli occorre saper scoprire quelle invisibili biforcazioni: "Qualche volta ho la curiosa sensazione che i processi musicali possano essere più intelligenti degli uomini che li producono e li ascoltano... Ho l'impressione che la musica mimi uno dei incredibili processi naturali: il passaggio dalla vita inanimata alla vita animata".

retrogradada), não se restringindo apenas à sequência absoluta das alturas mas também expandindo a capacidade de livre escolha na composição, ainda que isso dificulte o reconhecimento da série original da peça. Essas características podem ser encontradas na maioria de suas composições desde essa época, em obras como *Chamber Music I* (1953), para voz feminina, clarinete, violoncelo e harpa, e *Cinque Variazioni* (1952-53), para piano.

Berio não enaltece nenhuma técnica específica, e usa o serialismo com cautela mesmo que o acate como seu princípio organizacional central, como demonstra David Osmond-Smith:

Nas partituras [de Dallapiccola], Berio encontrou uma admirável demonstração do impulso gerador que a matriz serial pode dar à invenção melódica. Porém ele nunca esteve muito encantado pelas impecáveis geometrias musicais da tradição Weberniana[...] Berio incorporou as exigências da ortodoxia serial apenas na medida em que elas se adequavam às suas necessidades criativas. (OSMOND-SMITH, 1991: 6)³

No mesmo ano Berio presenciou um concerto público de música eletroacústica, realizado no Museu de Arte Moderna (MoMA), que contava com obras para fita magnética de Otto Luening (1900-1996) e de Vladimir Ussachevsky (1911-1990).

As perspectivas de criação musical por meios eletrônicos vivenciadas naquele concerto motivaram o compositor, despertando também o interesse de Dallapiccola e Luigi Rognoni que, no ano seguinte, estabeleceram um contrato a Rádio e Televisão Italiana (RAI), em Milão. As explorações de recursos eletroacústicos propiciaram a composição de *Mimusique n.1* (1953), que consistia na elaboração eletrônica a partir do som de um tiro de revólver.

O memorável ano de 1953 revolucionou a produção musical do pós-guerra com os festivais de verão de Darmstadt. Estes festivais proporcionaram um ambiente dinâmico no qual ocorriam discussões sobre diversos assuntos relevantes à época e no qual compositores trocavam contatos e expunham suas obras. Nestes festivais, Berio conheceria Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007), Henri Pousseur (1929 – 2009) e Pierre Boulez (1925- 2016).

³ In [Dallapiccola's] scores, Berio found a striking demonstration of the generative impetus that serial matrices can give to melodic invention. But he was never greatly enthralled by the impeccable musical geometries of the Webernian tradition... Berio took on board the exigences of serial orthodoxy only in as much as they suited his creative needs. (David Osmond-Smith, Berio. (Oxford/New York, 1991), p. 6.).

Em 1954, Berio propôs à RAI – Rádio Italiana a criação de um estúdio eletroacústico. A proposta foi aceita e o *Studio di fonologia musicale di Radio Milano* foi inaugurado em agosto de 1955, tendo como codiretor o compositor Bruno Maderna (1920-1973).

A proposta do *Studio di Fonologia Musicale* era a assimilação tanto de técnicas da música concreta parisiense como do vanguardismo da música eletrônica alemã. O primeiro concerto de música eletroacústica decorrentes de suas atividades foi realizado em maio de 1956, mesmo ano em que foi organizada a série de concertos *Incontri Musicali* e a primeira edição de uma revista anual de igual nome, tendo quatro edições subsequentes, e contando com textos de autores como Pousseur, Boulez e Cage (OSMOND-SMITH, 2001: 351). Neste veículo, Berio e Maderna refletiam criticamente sobre o pensamento utópico da época, excessivamente voltado a uma cética criação a partir do zero que exorciza todo sentido musical (mesmo que o intuito não fosse esse). Berio nunca se entregava por completo às tendências estéticas em ascensão, reafirmando seu caráter cauteloso, como aponta Restagno:

Berio fazia isso com grande agilidade, porém, sem jamais entregar-se por completo a uma ou a outra tendência, pois o que perseguia era o desejo de desfrutar da totalidade das experiências contemporâneas, de descobrir em cada movimento e em cada tendência as virtualidades que coincidisse com suas aspirações. Cada texto, cada teoria, cada obra musical torna-se para ele um hieróglifo no qual seria necessário encontrar sua própria iluminação. Tratava-se de uma operação bastante arriscada, pois as experiências eram múltiplas e todas tentadoras: seria mais fácil ter seguido com cego fervor somente uma delas e agir com a convicção de estar avançando pelo caminho certo. (RESTAGNO, 2015, p. 22)

Datam desta época *Mimomusique* n. 2 (*Tre modi per sopportare la vita*) (1952-55), um teatro de gestos, para quatro mímicos e orquestra; *Variazioni* (1954), para orquestra de câmara; e peças para fita magnética, como *Ritratto di città* (1954), um retrato radiofônico de Milão composto a quatro mãos por Berio e Maderna; *Mutazioni* (1955), e *Nones* (1954), sua primeira grande obra orquestral que, inspirada nas experiências de Maderna, expande o pensamento serial para diversos parâmetros sonoros (BERIO In: DALMONTE, 1988, p.54).

No contexto de suas atividades junto ao *Studio di Fonologia Musicale*, Berio conheceu Umberto Eco, com quem aprofundou os estudos de obras de James Joyce, em especial *Ulysses*. Elaborou ainda o programa *Onomatopea nel linguaggio poetico* (Onomatopeia em linguagem poética) que incluiria uma série de leituras de diversos autores como Stéphane Mallarmé (1842- 1898), Edward Estlin Cummings (1894-1962), Bertold Brecht (1898-1956), Italo Calvino (1923- 1985) e Edoardo Sanguineti (1930-2010). O

programa não chegou a ser veiculado, mas ainda assim seu processo de elaboração rendeu frutos à obra de Berio, que compôs *Thema - Omaggio a Joyce* (1958), para fita eletromagnética, a partir de *Strings in the earth and air*, *Monotone* e *Winds of May* de James Joyce. Mais especificamente, foi com *Winds of May* que o compositor inicia suas investigações sobre a musicalidade das palavras. Segundo Restagno:

Nos primeiros dezenove compassos, a voz move-se “declamando, liberamente” sob a rápida ondulação dos instrumentos, deslocando-se progressivamente em direção à região do canto. A passagem do *declamado* ao *cantado* emerge através de um processo de osmose claramente expresso pela indicação “crescendo molto – declamando su un registro più acuto”, e o canto, finalmente alcançado, mover-se-á com grande liberdade, em um clássico estilo *rubato*. É nesse crescendo que leva da declamação ao canto, no deslize de um registro ao outro e na volúvel desenvoltura do fraseado que se entrevê a futura mestria de Berio no tratamento da voz, e o quão profunda e sensível será sua atenção ao considerar os valores da palavra poética, seus ritmos internos e os ecos que ela pode suscitar. (RESTAGNO, 2015, p. 20).

A técnica de composição vocal de Berio caracteriza-se pela compreensão relativa e flutuante do texto, explorando novas relações entre sons e palavras que alternam entre falas incompreensíveis e compreensíveis, demonstrando analogias de parâmetros compositivos a serem utilizados praticamente do mesmo modo que a densidade da estrutura ou, no âmago de um sistema de alturas, a densidade harmônica. (OSMOND-SMITH, 1991: 63-64).

Foi também ao ler e discutir com Berberian e Umberto Eco sobre onomatopeias no capítulo Xi de *Ulysses*, que Berio estipulou seus pensamentos a respeito do fenômeno musical textual, buscando no cerne da própria linguagem, o problema mais antigo e concreto do homem, a concretude fisiológica do existir e do se comunicar. Berio em 1959, relata a origem de *Thema*, em seu ensaio “Poesia e música – uma experiência”:

Como duvidar que expressões tais como “imperththn thnthnthn” não sejam onomatopeias de trinados, que “chips, picking chips” não refira a staccato, ou que “asail! A veil awawe upon the waves” não nos faça pensar em glissandos? Berio observa justamente que tais artifícios pertencem ao campo da onomatopeia, ou seja, ao estágio mais primitivo da expressão musical espontânea. Essa passagem de uma dimensão perceptiva a outra constitui o estímulo mais forte para a operação de Berio, que tem por meta levar às últimas consequências o trabalho de Joyce. Extrai efetivamente do texto de Joyce alguns fragmentos verbais dotados de intensa conotação musical e os utiliza com o intuito de explorar a linha divisória entre o som portador de significado linguístico e o som totalmente circunscrito à sua sonoridade acústica: “O verdadeiro objetivo não seria em todo caso o de

opor ou mesmo o de misturar dois sistemas expressivos distintos, mas antes o de estabelecer uma relação de continuidade entre eles, de tornar possível a passagem de um a outro sem que isto seja perceptível”. (RESTAGNO, 2015, p 31).

Ao concluir sua síntese sobre *Thema*, Berio observa com perspicaz ironia que “por si sóos procedimentos seriais não garantem absolutamente nada: será sempre possível serializar péssimas ideias, assim como será igualmente possível pôr em versos pensamento estúpidos”. (BERIO In: RESTAGNO, 2015, p. 33).

Havia uma grande crítica ao movimento serial que produzia e propagava o automatismo, fundamentado em procedimentos compositivos que muniam-se muitas vezes de cálculos e tabelas que conferiam à música uma aparência pseudocientífica. Ocorriam naqueles anos questionamentos sobre estrutura, que segundo Paul Griffiths:

Era a “palavra chave” da época, constituindo ao lado da organização o maior empenho dos compositores do serialismo integral, que se consideravam arquitetos ou engenheiros do som. Eles perseguiam suas ideias com rigor quase científico; falava-se muito de “pesquisa” e matemática em seus ensaios técnicos, conferindo a música. (GRIFFITHS, 1987, p. 134).

Mas a concepção monolítica e utópica de mundo havia sido derrubada pelas noções de probabilidades na prática compositiva musical, introduzidas como consequência das observações dos fenômenos naturais, causando desconforto na Nova Música. Com *Thema*, Berio nos mostra a essência da linguagem musical através da linguística e responde numa entrevista a Philippe Albèra em 1983:

Por que tive interesse por linguística? Creio que senti de maneira aguda a necessidade inerente à música de explorar o eterno percurso entre o som e o significado. Não um significado específico, mas o significado dos procedimentos musicais. Numa época em que se investigavam novas organizações do material, parecia-me natural estudar a organização das línguas. Evidentemente tudo isso foi reforçado pela experiência com Joyce, com o trabalho sobre a palavra. Se eu tivesse me limitado à língua italiana, creio que não teria me interessado pela linguística em seus aspectos mais gerais. Nesse contexto, o inglês e a literatura inglesa me auxiliaram muito. (BERIO. In RESTAGNO, 2015, p. 29)

Berio tem como intenção continuar a explorar aquela zona de passagem entre palavra e som, vogais e consoantes, ruído e som, timbre e timbre, explora os potenciais dramáticos e gestuais da palavra através de três poemas de *Cummings* que constituem a base de *Circles*,

trabalhando com diferentes graus de compreensibilidade do texto: o cantor se desloca no palco para maior ou menor grau de identificação com os instrumentistas e, conseqüentemente, variabilidade na compreensão do som.

Na década de 60, Berio alcançou maior reconhecimento, sendo convidado a lecionar composição em algumas universidades dos Estados Unidos, começando pela *Summer School*, em Tanglewood. De forma geral, foi o momento em que o compositor concentrou sua produção em obras virtuosísticas, em especial para solista, iniciando sua famosa série para instrumentos solistas: as *Sequenze*⁴. As peças dessa série possuem características em comum, dentre as quais o desenvolvimento melódico de uma sequência de campos harmônicos que nasceram do relacionamento interpessoal de Berio com os instrumentistas a quem ele as dedicou.

A série de *Sequenze* de Berio é uma das mais impressionantes realizações do fim do século XX. Trata-se de uma coleção de peças virtuosísticas que explora as potencialidades de um instrumento solo e de seu intérprete, fazendo exigências extremamente técnicas do músico ao passo que desenvolve o vocabulário musical do instrumento em composições tão seguras e distintas que cada peça ao mesmo tempo inicia e potencialmente esgota o repertório de um novo gênero. [...] As *Sequenze* influenciaram significativamente o desenvolvimento da composição para instrumentos solo e voz, e não há série de obras comparável na produção de qualquer outro compositor.⁵ (HALFYARD, 2007).

Flo Menezes descreveu, em um trecho de sua entrevista⁶ concedida a Raimo Benedetti, alguns comentários a respeito de Berio e suas *Sequenze*:

O Berio tem um domínio absoluto da micro articulação, da escritura no seu detalhe acelerado. Ele é um compositor que vislumbrou um potencial de choque de elementos muito diferentes num espaço reduzido de tempo. [...] As *Sequenze*, que nada mais são do que sequências, [...] é onde ele leva às últimas consequências a ideia do que ele chama de ‘polifonia latente’ [...]

⁴ Plural italiano para *Sequenza* (Sequência, em português), a forma utilizada pelo compositor para nomear individualmente cada peça).

⁵ Texto original: “Berio’s *Sequenza* series is one of the most remarkable achievements of the late twentieth century, a collection of virtuoso pieces that explores the capabilities of a solo instrument and its player, making extreme technical demands of the performer whilst developing the musical vocabulary of the instrument in compositions so assured and so distinctive that each piece both initiates and potentially exhausts the repertoire of a new genre. [...] The *Sequenzas* have been significantly influential in the development of composition for solo instruments and voice, and there is no obviously comparable series of works in the output of any other modern composer.”

⁶ BENEDETTI, Raimo. “Flo Menezes fala sobre as *Sequenze* de Luciano Berio”. Acessado em 04 de junho de 2019. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=ApKrdpnIwy8>>.

– ouvir uma linha monódica e monofônica e, portanto, não polifônica; e, a partir de uma articulação muito variada dos seus elementos no tempo, [...] estabelecer relações de parentesco que se costumam como se fossem tramas e você estabelece, na realidade, a escuta de uma linha que se bifurca em caracteres simultâneos.[...] Ele é um grande poeta musical do maximalismo, da complexidade, da simultaneidade e da micro articulação dos elementos. (RESTAGNO, 2010).

No universo das *Sequenze*, Berio aprofundou aspectos técnicos e específicos dos instrumentos musicais, sem buscar destruí-los ou inventá-los. Semelhante à sua forma de trabalhar com as palavras, ele procurou potentes elementos musicais já existentes em vez de musicalizá-las. Como podemos ver na sua entrevista concedida para Dalmonte:

Outro elemento unificador das *Sequenze* é a minha própria consciência de que os instrumentos musicais não podem ser realmente transformados, nem destruídos, nem inventados. [...] parece-me essencial entender [...] que um instrumento musical é por si mesmo uma parte da linguagem musical. (BERIO In: DALMONTE, 1981, p.76).

O compositor italiano acreditava que não se deveria almejar a reinvenção de instrumentos, mas sim contribuir para a evolução deles e da música em si, pois expressam suas próprias heranças e histórias.

os instrumentos [...] são os depositários concretos da continuidade histórica e, como toda ferramenta de trabalho [...], eles têm uma memória. Eles carregam consigo traços das mudanças musicais e sociais e das molduras conceituais nas quais foram desenvolvidos e transformados. Os sons produzidos por teclas, cordas, madeira e metal são, por sua vez, todos eles ferramentas do conhecimento e contribuem para produzir a ideia em si. (BERIO, 2006, p.25, tradução nossa)⁷

No caso das *Sequenze* para instrumentos monódicos, a concepção inicial beriana, inspirada nas polifonias de Bach, visava a explorar as possibilidades polifônicas da melodia, conforme observamos na declaração do próprio compositor:

Todas as outras *Sequenze* [além da *Sequenza III* para voz] para instrumentos solos 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. [...] eu queria alcançar uma forma de audição tão fortemente condicionante que

⁷ Berio, *Remembering the Future*, p.25. Em inglês no texto original: “the instruments [...] are the concrete depositories of historical continuity and, like all working tools [...], they have a memory. They carry with them traces of the musical and social changes and of the conceptual framework within which they were developed and transformed. The sounds produced by keys, strings, wood and metal are in turn all tools of knowledge and contribute to the making of the idea itself”.

pudesse constantemente sugerir uma polifonia latente e implícita. O ideal, portanto, eram as melodias “polifônicas” de Bach. Um ideal inalcançável, obviamente, já que o que sustentava, de maneira implícita, a audição polifônica de uma melodia de Bach era nada menos que a história da linguagem musical barroca, ao passo que uma melodia “não linguística”, do tipo da minha *Sequenza* para flauta, não tinha proteção da história e tudo devia ser planejado e explicitado. (BERIO. In: DALMONTE, 1981, p. 80-84).

Reproduzir tal como está escrito as polifonias latentes desse compositor seria impossível porque mesmo que inspirado por Bach, Berio considerava essas melodias bachianas intrinsecamente ligadas ao momento histórico em que tinham sido pensadas, e cada melodia contém em si a história de todas as melodias que a antecederam.

Também é notório o caráter virtuosístico das *Sequenze*, o segundo aspecto que as unifica, como destaca o próprio compositor:

No conjunto das *Sequenze* há numerosos elementos unificadores, planejados ou não. O elemento mais óbvio e mais exterior é o virtuosismo. [...] O virtuosismo nasce frequentemente de um conflito, de uma tensão entre a ideia musical e o instrumento, entre o material e a matéria musical. (BERIO In: DALMONTE, 1981, p. 76).

Portanto, devemos traçar dois aspectos que retratam a trajetória histórica da própria figura do virtuose e do repertório destinado aos instrumentos solistas.

O primeiro ele o define como virtuosismo *oco*⁸, com o objetivo de demonstrar as habilidades técnicas dos instrumentistas e as relações de competição entre eles, ou seja, as exacerbações do ego. Heitor Alimonda diz em uma entrevista concedida à Guilherme Barros que:

Você ia aos concertos e não havia um concerto que não começasse com uma transcrição. Isso até 1940, por aí. Os grandes pianistas sempre iniciavam com uma grande transcrição, às vezes de alta estirpe, como uma *toccata* em dó, de Bach-Busoni ou a própria *toccata* e fuga em ré menor. Isso também tem uma explicação, porque essas transcrições usam o grande virtuosismo. Era nessas transcrições que os antigos pianistas, os pianistas que viraram o século, baseavam sua formação: nas transcrições de ópera. Os programas eram muito baseados nisso, dada a facilidade auditiva, quer dizer, agradava ao público (não era uma 111 que ia agradar ao público daquele momento), um público não especializado. (ALIMONDA in: BARROS, 1971, p.58)

⁸ Termo usado por Helen Gallo em *Berio e o virtuosismo instrumental: As Sequenze*, texto integrante da coletânea *Berio: legado e atualidade*.

Consequentemente, nos recitais o público passou a se interessar pelos malabarismos dos instrumentistas, deixando em segundo plano o trabalho sonoro, ou seja, o foco se deslocou do ouvir para o ver.

Berio estabeleceu uma comparação entre o virtuose do passado e o atual. Para ele:

[...] o virtuose de hoje, digno desse nome, é um músico capaz de mover-se dentro de uma ampla perspectiva histórica e de resolver as tensões entre a criatividade de ontem e de hoje. As minhas *Sequenze* são escritas, sempre, para esse tipo de intérprete [...], cujo virtuosismo é, antes de tudo, um virtuosismo consciente (BERIO In: DALMONTE, 1981, p.76).

A partir disso, poderíamos inferir que o virtuose atual, por meio do pensamento conscientemente racional, precisa desenvolver soluções para complexidades interpretativas. É nessa dimensão compositiva que Berio expõe a segunda possibilidade no campo do virtuosismo - a tensão - contida na complexidade do pensamento musical, para mudanças na relação do intérprete com o instrumento. Isso exige do intérprete um nível altíssimo de virtuosismo intelectual e não somente técnico, para solucionar de forma criativa e consciente as questões musicais.

Mesmo sendo um fator evidente e imediato no universo das *Sequenze*, o confronto com o virtuosismo propicia a Berio conceber um diálogo entre o virtuose e seu instrumento, que simultaneamente repensa e ressignifica a historicidade do instrumento musical em si. Segundo o compositor, esse diálogo é estabelecido com a dissociação de comportamentos para depois reconstruí-los, transformados em unidades musicais.

Data de 1990 a publicação das 6 *Encores*, compostas de maneira esparsa por um período de 25 anos. O termo *Encore*, de origem francesa, remete – no âmbito musical – a uma peça de curta duração mas de bastante efeito, e que possui autonomia para ser apresentada de forma isolada, portanto adequada a ser utilizada como reprise após o término de um concerto ou recital (o que em português conhecemos como *bis*). Berio acata esse termo para dar título à série, apontando para o fato de que trata-se de peças muito breves e que, tal qual a situação de *bis*, podem ser apresentadas isoladamente.

As peças que compõem essa coleção foram produzidas e editadas individualmente e em períodos diversos até Berio agrupá-las em uma única coleção, em 1990. Gennaro (2012) refere-se à elas tanto como miniaturas como ciclo. Miniatura parece ser bastante adequado,

porque a coleção representa uma síntese composicional de Berio. Por exemplo *Luftklavier*, de 1985, tem raízes no *Concerto* para dois pianos de 1972, *Points on the curve to find...* de 1974 e *Echoing Curves* de 1988, assim como *Leaf* se fundamenta na *Sequência IV*.

A coleção recebeu também a definição de “peças características” no material promocional divulgado pela *Universal Edition*. Já Hodges (1992) às definiu como obras elementais, e justifica:

As peças elementais para piano de Berio tem aparecido esporadicamente desde a metade dos anos 60. [...] Cada peça alude a um dos quatro elementos, sem descrevê-las realmente. Então, temos uma encantadora barcarola para Água, uma pastoral severa para a Terra, uma filigrana quase espectral para o Ar e um tremulante moto perpétuo para o Fogo. (HODGES, 1992, p.582, tradução nossa)⁹

De qualquer forma as peças são características ou elementais por remeterem primeiramente a uma representação da expressão sonora dos elementos naturais em questão e por representarem muito da idiomática composicional pianística de Berio.

Outro fundamento beriano sobre a questão do virtuosismo é como ele o transforma em sua escritura com a noção de *gesto*, que pode ser compreendido como uma *Gestalt* sonora, cuja assimilação geral é imediata. Podemos pensar o gesto musical simplesmente enquanto uma ação puramente física, mecânica, que liga uma ação fisiológica a um som.

Em *Luciano Berio: Legado e atualidade*, Sergio Kafejian resume os parâmetros expostos por Berio acerca de gesto em seu texto *Ricorrenze: do objeto sonoro ao gesto musical*:

- a) Gesto musical enquanto modos de fazer musical, enquanto técnicas de construção musical de um gênero, período ou cultura, como, por exemplo, os gestos musicais do período barroco, da música chinesa ou da música africana.
- b) Gesto musical enquanto historicidade, enquanto elemento portador e significações históricas. Neste caso, Gestalts sonoras se associam a gestos codificados do repertório de uma dada cultura, restando ao compositor assumir essas significações contidas no gesto e tomar uma posição crítica perante a história que ele contém.

⁹ Texto original: “Berio's elemental piano pieces have been appearing sporadically since the mid-1960s. [...] Each piece alludes to one of the four seasons, without actually describing it. So, we have a ravishingly beautiful barcarole for Water, a severely rocky pastorelle for Earth, an almost spectral wisp of filigree for Air, and a flickering, moto perpetuo for Fire.”

- c) Gesto musical enquanto um retorno à origem da música, enquanto um retorno ao sentido implícito presente na entonação da palavra – ou ainda como um resgate da expressão mais primária da intenção comunicativa, seja ela musical ou verbal. Dessa forma, o gesto musical se institui enquanto um resgate radical da comunicabilidade e da expressão comunicativa.
- d) Gesto enquanto entonação, enquanto liberação e mobilização de emoções, enquanto expressão de estados psíquicos.
- e) Gesto enquanto retorno a uma ur-expressão, a uma fonte primeira da expressividade. (KAFEJIAN, 2015, p. 102)

Gesto instrumental nada mais é que um arquétipo, e sua historicidade indissociável. Que mesmo Berio o apresentando esfacelado, sua identificação se mantém fragmentada e associada a todo repertório do instrumento totalmente ressignificado. (GALLO, 2015, p. 98)

Neste contexto, vale trazer à memória a ideia exposta por Berio em sua conferência *Forgetting Music*, também integrante de *Remembering the Future*, de que “as técnicas de *performance*, os instrumentos musicais e os espaços para *performance* são relicários para a memória, tanto ou mais do que as próprias obras musicais em si”. (BERIO, 2006, p. 62).¹⁰

Retomando os últimos acontecimentos na vida do compositor; depois de morar nos Estados Unidos entre 1963 e 1972 - onde lecionou na *Juilliard School* de Nova York, Berio retornou à Itália. No final da sua vida, ele viveu em Radicondoli (entre Siena e Florença), onde dirigiu o laboratório “*Tempo reale*”.

¹⁰ Berio, *Remembering the Future*, p.62. Em inglês no texto original: “Performance techniques, musical instruments, and performing spaces are also shrines to memory, as much and often more so than musical works in themselves”.

Capítulo 1 O pianismo nas 6 *Encores* para piano

As 6 *Encores* para piano foram escritas entre 1965 e 1990 e, apesar de terem sido compostas em períodos diferentes, compartilham diversas identidades técnico-composicionais de Berio.

Com exceção de *Brin* e *Leaf*, publicadas em 1990 e últimas a serem adicionadas à série, cada uma das peças representa um dos quatro elementos da natureza: inicialmente o par *Wasserklavier* (1965) e *Erdenklavier* (1969), ambas publicadas em 1971, seguindo com *Luftklavier* (1985) e *Feuerklavier* (1989). Em tradução livre, os títulos das peças seriam, respectivamente, *Piano de Água*, *Piano de Terra*, *Piano de Ar* e *Piano de Fogo*.

A seguir, trataremos mais detalhadamente de aspectos da escritura pianística de cada uma destas peças.

2.1 *Brin*

Berio escreveu *Brin* em 1990 e a dedicou ao virtuoso pianista francês Michel Oudar, que a gravaria durante um concerto em abril do mesmo ano, em Marselha.

O título em francês significa: “pitada”, um pequeno punhado, pouca quantidade, como uma lâmina de grama (*brin d’herbe*), filamento, fio, talo, bocado, pouco e insignificante. Este título está intimamente ligado às feições da peça: sua amplitude sonora mínima (dinâmica *pppp*), sua qualidade etérea e esparsa, sua pouca densidade.

Sem acidentes na armadura de clave ou qualquer outro indício de referência tonal, o compositor também não indica fórmula ou barras de compasso, tampouco estabelece regularidade métrica explícita. A proposta composicional revelada pela peça indica a exploração de variações de um único acorde cromático (fig. 1), exposto de maneira fragmentada quase até o final da peça, quando de fato é integralmente tocado.



Fig. 1 – Acorde final em *Brin*.

Brodsky¹¹ (2018) também comenta que o acorde final é uma variante de um acorde das *Seis pequenas peças para piano* do Op. 19 de Schönberg (Fig. 2). Também é considerada uma composição em memória a Gustav Mahler, na qual as repetições de acordes representam as batidas dos sinos vienenses no dia do funeral do compositor homenageado.

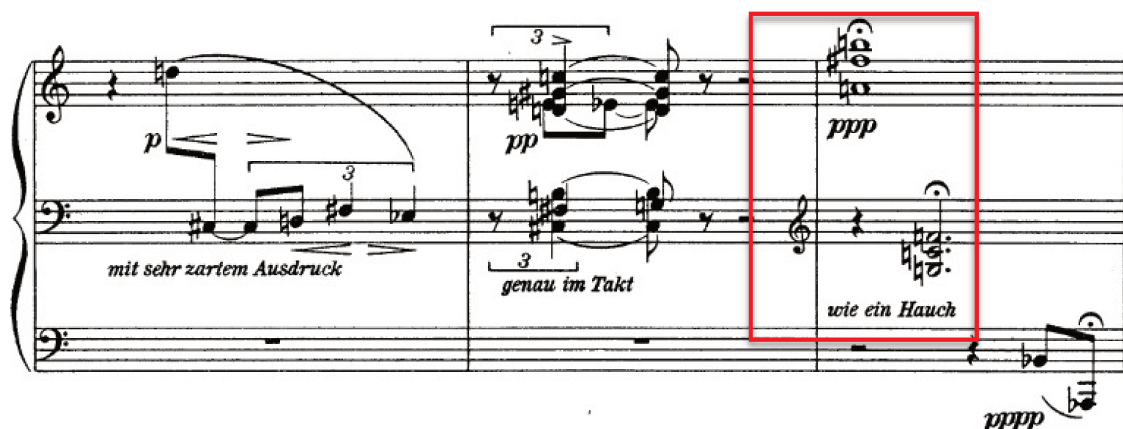
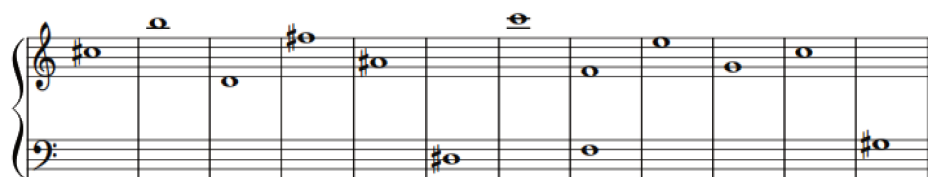


Fig. 2 - Acorde final da 6ª peça da coleção para piano de Schönberg.

Berio organiza as notas do total cromático com alturas em registros fixos (sem transposições de oitava), com exceção da nota Fá, que se apresenta em dois registros distintos. Expomos, a seguir, as alturas sinalizadas (em vermelho) por ordem de ocorrência:

¹¹ Seth Brodsky é professor de musicologia na Universidade de Chicago, diretor interino do *Richard and Mary L. Gray Center for Arts and Inquiry*, e faculdade afiliada, Departamento de Artes Visuais e Estudos Germânicos. Seu livro *Of 1989, Or European Music and the Modernist Unconscious* é o vencedor do prêmio *Lewis Lockwood* de 2018 da *American Musicological Society*. Seu trabalho segue uma série de linhas de pesquisa relacionadas à música dos séculos XX e XXI, incluindo o campo da "produção compositiva"; o papel dos processos inconscientes, particularmente como figurado no discurso psicanalítico, na produção e experimentação da música.

Fig. 3 – Ocorrência das alturas em *Brin*Fig. 4 – Sequência de aparecimento das alturas fixas em *Brin*.

Aparentemente não há um delineamento melódico claro. Entretanto, é possível que a escuta construa sentido melódico mesmo em sequências de notas distribuídas por registros distantes. Da mesma maneira, é possível a percepção de certo repouso em momentos nos quais há reiteração de notas ou acordes e regularidade métrica demonstrado na Fig. 5.

Fig. 5 – Notas que se repetem indicando repouso em *Brin*.

A peça apresenta dois tipos de ornamentos, que contribuem muito para suas feições pianísticas: *apojaturas* simples e *grupestos* de quatro notas. O primeiro tipo refere-se à nota individual da mão direita ligada a uma da esquerda, conforme demonstrado abaixo:

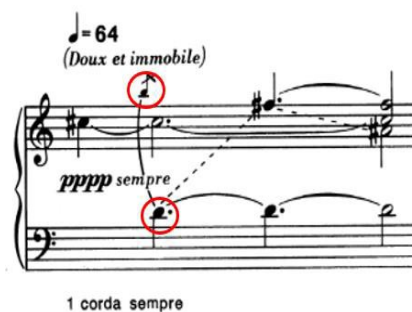


Fig. 6 – Indicação da *apojatura* e sua nota real em *Brin*.

O segundo tipo refere-se ao grupo de 8 notas tocadas simultaneamente por ambas as mãos (4 notas em cada).



Fig. 7 – Primeiro ornamento em grupeto de *Brin*.

Por longos períodos de tempo, muitas notas precisam ser sustentadas. É importante salientar que, apesar de sua pouca densidade sonora, não há silêncios (pausas) por toda a peça. Por meio destas notas ligadas e do pedal *sustain*, o compositor mantém um contínuo sonoro, ainda que sempre de baixa intensidade. Isso torna fundamental que, nos momentos nos quais o pedal *sustain* não é indicado, o pianista tenha pleno controle da precisa duração das notas.

Um exemplo disso pode ser observado na primeira *apojatura* da mão direita, ligada ao Ré da esquerda. Sem indicação e emprego de pedal, essa *apojatura* deve ter uma duração muito curta e, para isso, o passo que todas as demais notas devem ser sustentadas promovendo a entidade harmônica resultante do acúmulo dessas sustentações. Veja a Fig. 8:



Fig. 8 – *Apojaturas* do primeiro sistema de *Brin*.

Brin carrega consigo a ideia de imobilidade, que para o compositor apresenta um curioso paradoxo exposto em sua conferência *O Alter Duft*, também integrante de *Remembering the Future*:

Um evento musical pode se apresentar com situações sonoras extremamente complexas, caóticas e diversificadas (o equivalente musical de um videoclipe comandado por um programa randômico). Isso nos conduz a procurar e destacar seus aspectos comuns, e certamente encontraremos alguns, considerando que, uma vez que um ponto de vista foi estabelecido, tudo pode ser relacionado por analogia, continuidade, e similaridade a todo o resto. No outro extremo, um evento musical homogêneo e imóvel (o equivalente a um rosto que nunca muda sua expressão) nos estimulará a perceber as mínimas variações e diferenças. (BERIO, 2006, p. 95, tradução nossa)¹².

Portanto, mesmo que *Brin* não contenha silêncios (pausas), Berio mantém um contínuo sonoro de baixa intensidade, expondo eventuais ornamentos para manter o estímulo perceptível das diferenças mínimas entre elas. Com isso, a peça revela a consciência de Berio de que a ótica humana procura diferenças em eventos regulares e similaridades em eventos irregulares.

¹² Berio, *Remembering the Future*, p 95. Em inglês no texto original: "Listening to "openness" is always a dilemma. A musical event may present us with extremely complex, chaotic, and diversified sound situations (the musical equivalent of a video-clip commanded by a random program). This will lead us to look for and single out their common aspects, and we will certainly find some, given the already stated fact that, once a point of view has been established, everything can be related by analogy, continuity, and similarity to everything else. At the other extreme, a homogeneous and immobile musical event (the equivalent of a face that never changes its expression) will stimulate us to pick out the slightest differences and variations."

2.2 Leaf

Escrita em memória a Michael Vyner, diretor artístico da *London Sinfonietta*, *Leaf* foi a última das 6 peças a ser composta, em 1990, e estreada no mesmo ano, no dia 6 de maio por Paul Crossley, em Londres. Whitall descreve as feições gerais da peça, em correlação ao seu título:

O título parece opor a estabilidade e fixidez da página [folha] impressa à fragilidade do elemento na natureza, a folha que cai como símbolo do orgânico e do efêmero. O breve clímax é um gesto de queda quase melodramático, abrindo registros graves mais profundos do que o resto da peça requer. Mas tal emocionalismo evidente, por mais inevitável que seja, também se mostra temporário. (Whitall, 2003, p. 6, tradução nossa)¹³

Sem acidentes na armadura de clave e estabelecimento de tonalidade, Berio apresenta todas as doze notas do total cromático já nos três primeiros compassos.



Fig. 9 – Notas do total cromático no primeiro sistema de *Leaf*.

A peça se estrutura a partir de um acorde inicial que é sustentado ininterruptamente pelo pedal tonal, criando um plano de ressonância sobre o qual são tocados acordes *staccato*. O efeito é surpreendente: esses acordes *staccato* alimentam a ressonância do acorde inicial de duas maneiras distintas: (1) quando esses acordes *staccato* apresentam notas do acorde inicial, estas – apesar de tocadas em *staccato* - ficarão soando, pois seus respectivos abafadores estão acionados pelo pedal tonal e (2) por ativação simpatética (as cordas liberadas pelo pedal tonal são excitadas pelos acordes *staccato* mesmo quando estes não apresentam notas em comum ao acorde inicial).

¹³ Texto original: “The title seems to oppose the stability and fixity of the printed page to the fragility of the element in nature, the falling *leaf* as symbol of both the organic and the ephemeral. The brief climax is an almost melodramatic falling gesture opening up deeper bass registers than the rest of the piece requires. But such overt emotionalism, however inevitable, is also shown to be temporary”.

Esse complexo mecanismo permite que algumas notas (justamente as do acorde inicial) sejam prolongadas, enquanto outras não sofram qualquer alteração.

Cada ação do pianista anima simultaneamente dois planos harmônicos implícitos em cada acorde: os ataques *staccatos* em notas não pertencentes ao acorde e a ressonância contínua de notas liberadas pelo pedal tonal. Assim, há uma correlação entre os resultados: a descontinuidade das linhas verticais dos acordes em staccato e a linearidade da ressonância contínua da linha horizontal. Metaforicamente, podemos novamente relacionar o acorde inicial sustentado e os acordes *staccatos* respectivamente à oposição entre eterno e efêmero salientado por Whittall.

Por precaução, Berio escreve o acorde inicial em todos os compassos, para evitar que o pianista se esqueça da necessidade de se manter o pedal tonal ininterruptamente acionado.

Leaf, além de *Wasserklavier*, é a única peça da coleção na qual Berio indicou fórmula (2/4) e barras de compasso. Ainda assim, *Leaf* apresenta grande complexidade na resultante rítmica, assim como a maioria do trabalho para piano solo do compositor. A exemplo disso, podemos observar a *Sequenza IV* (Fig.10), em que ocorrem mudanças abruptas na configuração rítmica em curtos períodos de tempo.



Fig. 10 – 8º Sistema da *Sequenza IV*.

O curioso é que, em *Leaf*, a notação rítmica é extremamente simples e metricamente regular: envolve basicamente colcheia, semicolcheia e tercinas, reguladas por uma fórmula de compasso igualmente simples e regular. Entretanto, o fato de o discurso ser sempre interrompido por pausas torna difícil ao ouvinte estabelecer uma sensação de regularidade, e a rítmica resulta muito mais complexa do que de fato é na partitura.

As pausas servem para manter a tensão de uma ideia musical, sugerindo alterações de tempo e movimento pois, quando intercaladas, simulam deslocamentos, atrasos, imprecisões, irregularidades. Ocorre o que podemos definir de uma escrita ilusória ou não perceptiva,

quando o que está de fato notado na partitura não corresponde exatamente ao efeito sonoro / musical resultante.



Fig. 11 – Pausas que simulam irregularidade métrica no segundo sistema de *Leaf*.

Leaf geralmente se mantém na dinâmica *pp*, exceto o *mf* do acorde inicial, e os três acordes em *ff* súbitos, acentuados e marcados por *tenuto*, nos compassos 28, 32 e 34 demonstrados na figura seguinte.



Fig. 12 – *Clusters* fortíssimos nos compassos 28 a 34 em *Leaf*.

Também a textura ao final surpreende: a peça finaliza com uma frase em *legato* nos quatro últimos compassos, contrapondo sua textura geral (Fig. 13).



Fig. 13 – Indicação dos quatro últimos compassos de articulação ligada.

Em *Leaf*, Berio expandiu o vocabulário do piano, empregando o pedal tonal de maneira ao mesmo tempo estrutural e sensível, de modo a criar complexas camadas harmônicas e rítmicas, semelhantes às técnicas usadas na *Sequenza IV*.

2.3 Wasserklavier

Terceira peça da coleção, *Wasserklavier* foi composta em setembro de 1965, em Nova Iorque, e dedicada ao pianista italiano Antônio Ballista¹⁴, que havia sido colega de Berio no Conservatório G. Verdi, em Milão. Como o título em alemão indica, a peça representa o elemento água, não apenas como elemento físico em si, mas também em seus simbolismos. Nos remetem sobretudo à fluidez de um universo líquido e às naturais expansões e contrações do movimento agógico.

A peça foi estreada em Brescia, em 1970. Segundo Seth Brodsky (2018)¹⁵, o impulso criativo de Berio partiu do fato de o compositor ter se desagradado com performances (a seu ver inadequadas) do Intermezzo Op. 117 n.2 de Brahms em Si bemol menor e do Improviso Op. 142 n.1 em Fá menor de Schubert.



Fig. 14 – Franz Schubert, *Impromptu* Op. 142, No. 1, compassos 1-4.



Fig. 15 – Johannes Brahms, *Intermezzo* Op. 117, No. 2, compassos 1-3.

¹⁴ Antonio Ballista, *About: Antonio Ballista*, Antonio Ballista site oficial, acessado em 1 de Janeiro de 2019, <http://www.antonioballista.com/About.html>.

¹⁵ Seth Brodsky, *Wasserklavier, for 1 or 2 pianos - Luciano Berio | Details, Parts / Movements and Recordings | AllMusic*, AllMusic, acessado em 1 de Janeiro de 2019, <http://www.allmusic.com/composition/wasserklavier-for-1-or-2-pianos-mc0002405663>.

Wasserklavier, que passa por esses dois centros tonais (Fá menor e Si bemol menor) seria uma resposta crítica, em forma de música, a estas performances reprovadas por Berio.

Por ser a única peça tonal da coleção, William Bolcom (2018) comenta acerca do contexto musical e da época em que foi composta, quando qualquer referência tonal era rigorosamente condenada:

Eu me lembro de um jantar em 1965, na Berlim Ocidental, com Louis Andreissen no apartamento de Luciano Berio, que dirigia o Domaine Musical de Boulez naquele verão - eu era um dos pianistas do grupo. Luciano reuniu coragem (com um pouco de conhaque) para sentar-se e tocar o que mais tarde se tornaria *Wasserklavier*, uma pequena e doce peça claramente em fá menor. Não é de admirar que precisássemos de muito conhaque naquele clima musical! Isso era heresia. (BOLCOM, 2018) ¹⁶

Carmelo di Gennaro ¹⁷ (2018) apresenta uma versão diferente desta de Brodsky. Para ele, Berio teria composto *Wasserklavier* após uma conversa com amigos em Nova Iorque, e que as peças em questão foram o *Intermezzo* Op. 117 n.2 de Brahms em Si bemol menor e a *Fantasia* em Fá menor para 4 mãos de Schubert ¹⁸.



Fig. 16 – Franz Schubert, *Fantasia* em Fá menor, compassos 1-5.

¹⁶ Texto original: “I remember dinner in 1965 in West Berlin with Louis Andreissen at the apartment of Luciano Berio, who was directing Boulez’s Domaine Musical that summer — I was one of the group’s pianists. Afterward, Luciano summoned up the courage — with quite a bit of shared cognac — to sit down and play what would later become *Wasserklavier*, a rather sweet piano piece clearly in F minor. No wonder we needed so much cognac in that musical climate! This was heresy.”

¹⁷ Carmelo Di Gennaro (Pádua, 1964) é jornalista, musicólogo, tradutor e ensaísta. Trabalhou mais de quatorze anos na RAI (1991- 2005), onde produziu e dirigiu programas de música, rádio e televisão. Jornalista profissional desde 1999, durante oito anos foi crítico musical do jornal *Sole-24 ore* e correspondente da Itália da revista *Scherzo*. De 2005 a 2010, foi vice-diretor artístico do Teatro Real de Madrid, depois dirigiu o Instituto Cultural Italiano da capital espanhola de 2010 a 2014. Como musicólogo, publicou os seguintes ensaios: *Glenn Gould, L’immaginazione al pianoforte* (LIM 1999); *Storia della Musica* com L. Pestalozza e R. Favaro (WB Edizioni 1999). *La Scala nell’età di Verdi* com A. Torno (Il Polifilo 2001); *Per Giacomo Manzoni* com L. Pestalozza (LIM 2002); *Paesaggi con Figure* (LIM - em curso de publicação).

¹⁸ Carmelo di Gennaro, *The Piano works of Luciano Berio*, Andrea Bacchetti site oficial, acessado em 1º de Janeiro de 2019, http://www.andreabacchetti.net/english/pages/berio_booklet_eng2.htm

Entretanto, uma apreciação sonora de *Wasserklavier* remete-nos mais ao *Intermezzo* n.2 Op. 117 e ao *Improviso* Op. 142 n.1 de Schubert do que ao *Intermezzo* Op. 119 n.1 de Brahms e a *Fantasia* em Fá menor de Schubert para piano a 4 mãos demonstrados na figura 17.

The figure displays three musical excerpts arranged vertically, connected by red lines and circles that highlight specific tonal or rhythmic features. The top excerpt is from Luciano Berio's *Wasserklavier*, measures 1-4, marked *sempre legatissimo* and *ppp sempre e lontano*. The middle excerpt is from Johannes Brahms' *Intermezzo* Op. 117, No. 2, measures 24-28, marked *Andante non troppo e con molto espressione* and *p dolce*. The bottom excerpt is from Franz Schubert's *Impromptu* Op. 142, No. 1, measures 1-4, marked *Allegro moderato*. Red circles highlight specific chords or notes in each excerpt, and red lines connect these highlights across the three pieces, illustrating their tonal relationships.

Luciano Berio, *Wasserklavier*, compassos 1-4.

Johannes Brahms, *Intermezzo* Op. 117, No. 2, compassos 24-28.

Franz Schubert, *Impromptu* Op. 142, No. 1, compassos 1-4.

Fig. 17 – Relações entre *Wasserklavier* de Berio, *Intermezzo* Op. 117 de Brahms e *Impromptu* Op. 142 de Schubert.

Independente de qual tenha sido o real estímulo à composição de *Wasserklavier*, o fato é que a peça assume feições absolutamente tonais – em contraste às demais cinco peças da série – e se aproxima muito de sonoridades schubertianas e brahmsianas.

Wasserklavier inicia com fórmula de compasso composto 6/8, proporcionando movimento pendular muito característico de *barcarolas*. Entretanto, explora este 6/8 por meio de dois padrões rítmicos: o tradicional de seis colcheias e o de quatro colcheias pontuadas. No

entanto, este segundo padrão interrompe o fluxo da fórmula composta causando um rubato pré-instalado (quíáltera diminutiva)¹⁹ como Brodsky (2018) a classifica, e com ritmo duplo de Barcarola. Veja na figura 18:

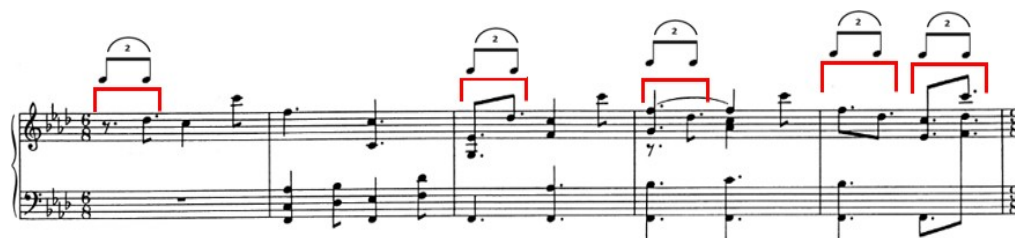


Fig. 18 – Indicação de rubato nos compassos 1-5 de *Wasserklavier*.

No compasso 6, a fórmula muda para 9/8, se estendendo até o compasso 11, quando volta à fórmula 6/8. No compasso 15, a fórmula retoma novamente o 9/8 e permanece por dois compassos quando muda para 3/4. Quando há a mudança para 3/4, o segundo padrão das quatro colcheias pontuadas encontradas na fórmula 6/8 muda para uma semínima pontuada igual semínima. Assim, o que antes era uma quebra no fluxo do ritmo no começo da peça, agora torna-se normal em um padrão ternário.

Ao analisar essas frequentes mudanças métricas, na figura seguinte percebemos que elas se articulam às delimitações fraseológicas, bem como suas elisões.



Fig. 19 – Indicação de frase nos compassos 1 - 5 de *Wasserklavier*.

Nos compassos de 6 a 10, com fórmula 9/8, as colcheias pontuadas dominam a seção e sua tonalidade se estabelece em Sib menor.

¹⁹ Quiáltera diminutiva – o número de notas diminui. Para tocar menos notas no mesmo espaço de tempo, elas devem

ser mais lentas que as notas normais. Ex:





Fig. 20 – Concepção de frases entre os compassos 6 a 10 de *Wasserklavier*.

Já no compasso 11, há o retorno para o 6/8, que se estende até o compasso 14, quando passa novamente a 9/8, retornando também, também à tonalidade de origem (Fá menor). Veja Fig. 21:

Fig. 21 – Concepção de frases entre os compassos 11 a 26 de *Wasserklavier*.

Berio utiliza o símbolo de *tenuto* ou linhas tracejadas para destacar ou indicar os delineamentos melódicos. Por exemplo, dos compassos 13 a 15 (fig. 22), ele indica como o caminho melódico interno (que percorre alternadamente ambas as mãos do pianista) deve estar conectado, evidenciando as notas pertencentes a este delineamento por meio do *tenuto*.



Fig. 22 – Compassos 10 a 17 de *Wasserklavier*.

Wasserklavier não contém marcações dinâmicas além do *ppp* inicial da peça. Berio indicou *teneramente e lontano*, o que significa que deve ser realizada com ternura e sugerir uma sonoridade longínqua.

Além disso, o compositor indica que o pedal *una corda* deve ser empregado por toda a peça, auxiliando na construção sonora, ao passo que o pedal *sustain* pode ser usado *ad libitum*.

2.4 Erdenklavier

Representando o elemento terra, a segunda peça das 6 *Encores* foi dedicada a Thomas Willis (1928-2004), que teve uma longa carreira como editor e crítico artístico na Tribuna de Chicago.²⁰

Sua estrutura composicional explora o potencial polifônico a partir de uma escrita monofônica. A simulação de polifonia a partir de material monofônico ocorre por dois meios. O primeiro meio é a indicação de sustentação de notas até que elas sejam reiteradas. Tais notas são circuladas na partitura, conforme indicação do próprio compositor. O segundo meio é o estabelecimento de dois planos sonoros, por meio de notas em tamanho normal (a serem tocadas e notas em tamanho menor (a serem tocadas *pp*). Além disso, as notas

²⁰ Northwestern University, *Willis Memorial Is Nov. 21*, Northwestern University News, acessado em 1º de Abril de 2019, <http://www.northwestern.edu/newscenter/stories/2004/11/willis.htm>

sustentadas, conciliadas à indicação de um pedal *sustain* regular, geram um plano de ressonância, definido como *invólucro harmônico* por Halfyard (2007). Esta simultaneidade de camadas, a partir de uma escrita estritamente monofônica, remonta a Bach, conforme atestou o próprio Berio acerca de suas *Sequenze*.

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).



Fig. 23 – Dois primeiros sistemas de *Erdenklavier*.

No âmbito do pensamento harmônico de Berio, a peça explora relações de complementariedade. Assim, Berio parte de um material melódico-harmônico estável e não-direcional (a escala pentatônica Sib, Dó, Ré, Fá e Sol) para aos poucos introduzir no discurso musical as notas complementares, de maneira a completar progressivamente total diatônico (a partir do acréscimo das notas Mib e Láb) e por fim o total cromático (com o acréscimo das notas Lá, Si, Réb, Mi e Fá#). Assim, Berio parte de uma situação de neutralidade e não-direcionalidade harmônica (o material pentatônico) para uma de direcionalidade e polarização (o material diatônico), para, então, retornar à situação de neutralidade e não-direcionalidade ao atingir o total cromático, como podemos observar na figura seguinte:

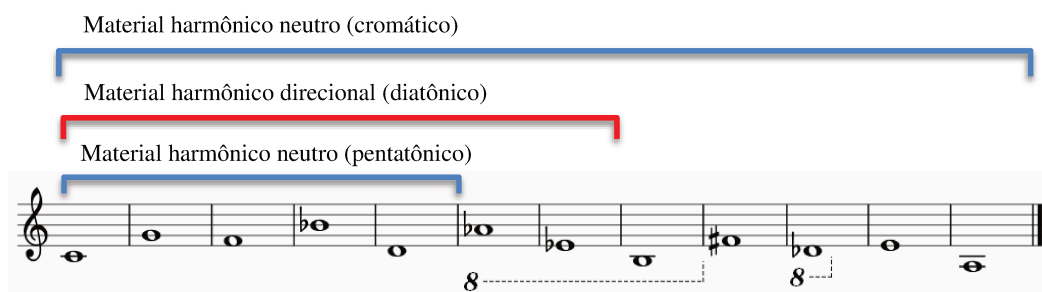


Fig. 24 – Indicação dos elementos harmônicos do total cromático de *Erdenklavier*.

Por toda a obra, as cinco primeiras notas (material pentatônico) são o elemento harmônico central de peça, mais incidentes e recorrentes, estabelecendo a sonoridade predominante.

O final da peça há um fato significativo, a primeira e única ocorrência de duas simultâneas, que curiosamente formam um trítono (Láb - Ré) com resolução (Lá - Dó).



Fig. 25 – Duas notas escritas em simultaneidade no último sistema de *Erdenklavier*.

Além de todos os parâmetros que a linha melódica deve seguir, tem se ainda indicação metronômica de articulação regular e contínua do pedal *sustain*. Esta deve ser desassociada das ações no teclado, o que impõe um grande desafio aos pianistas, habituados a condicionarem a pedalização às ações no teclado.

2.5 Luftklavier

Após sua experiência compondo o *Concerto* para dois pianos (1972-73), Berio compôs *Luftklavier* em 1985, e a inseriu na coleção dezesseis anos depois. Representando o elemento ar, o material sonoro textural explora contínuas mudanças de andamentos e intensidades, representando o dinamismo característico do ar e seus movimentos. Esse aspecto, bem como o virtuosismo mais explícito, distingue essa peça das anteriores (*Erdenklavier* e *Wasserklavier*).

Sua escrita não acata barras e fórmula de compasso, e Berio designa três andamentos diferentes na obra com indicação metronômica de semínima = 62, 84 e 104, que ao longo da peça alternam entre 84 e 104. Há também, fora do sistema de contagem metronômica, trêmulos e notas repetidas, cujas durações são indicadas por segundos.

Na sua primeira sessão, a textura é composta por dois planos sonoros, que atuam de forma independente. A peça é descrita por Osmond-Smith como:

Um *moto perpétuo* ondulante na região central do piano que ativa ao seu redor uma espécie de caleidoscópio harmônico, que constantemente entoa as mesmas fontes harmônicas circunscritas, de diferentes modos (1991, p. 58).

O primeiro plano é constituído por um ostinato composto por ciclos de treze notas (*Sempre ppp, il più veloce e uguale possibile* - sempre *ppp*, o mais rápido e regular possível) e atua como uma camada de suporte sonoro. Este plano é apresentado sozinho por seis segundos, a partir do que se inicia o segundo plano, constituído por curtos e angulosos fragmentos melódicos com indicação metronômica de semínima = 62.

Este plano se caracteriza por agrupamentos interválicos desenvolvidos por alternâncias de suas direcionalidades (ora gestos ascendentes, ora descendentes), bem como uma tendência à expansão dos âmbitos intervalares. Ambos os planos, tanto o ostinato quanto o melódico, se manifestam em sobreposição um ao outro, porém preservam suas autonomias.



Fig. 26 – Expansão intervalar no 1º e 2º sistema de *Luftklavier*.

Tais características são também presentes em *Points on the curve to find...* para piano e 23 instrumentos de 1974 e no *Concerto* para dois pianos composto entre 1972 e 1973. Stoianova (1985) descreve o processo composicional do *Concerto* como:

Uma trama contínua e detalhada, tremulante e repetitiva, pianíssimo, que consiste em sons livremente modificados dos agregados sonoros determinados e segundo uma articulação rítmica flutuante e tempos indicados. (1985, p. 446).

A “trama detalhada, tremulante” e o “moto perpétuo na região central do piano” descrito por Osmond-Smith, certamente nos remetem ao ostinato utilizado em diversos momentos da peça. O “caleidoscópio musical”, ou os “sons livremente modificados dos agregados sonoros” referem-se à melodia fragmentada sobreposta ao ostinato.

Nesta mesma sessão Berio também apresenta as doze notas do total cromático, tanto no ostinato quanto na voz fragmentada.

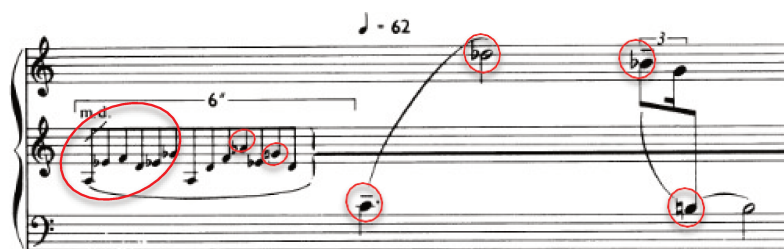


Fig. 27 – Marcações das notas do total cromático em *Luftklavier*.

A próxima sessão constitui-se de uma variação do plano ostinato em fusas (Fig. 28), que devem ser executadas quase como *acciacaturas* (o mais rápido possível). Visando respeitar o fluxo rítmico, a acciatura ignora a indicação metronômica de semínima=62, bem como a contagem por segundos.



Fig. 28 – Plano de ostinato em fusas que devem ser executadas quase como *acciacaturas*, no 3º sistema de *Luftklavier*.

Na próxima seção (compreendida entre a indicação de semínima = 84, o acelerando para semínima = 104 e o retorno a 84) são apresentados três novos componentes estruturais: o primeiro são as novas alturas Fá 5 e Lá 6, que apresentam um ritmo novo composto por semicolcheias em tercinas na pauta de cima do sistema; o segundo, o conjunto de notas (Réb, Lá, Mib e Lá) em semicolcheias na pauta inferior. O terceiro refere-se às *acciacaturas* de quatro notas que aparecem quatro vezes (Fig. 29), sempre no mesmo registro, com exceção da última, que agrega mais um grupo de quatro notas transposta em movimento descendente.



Fig. 29 – *Acciacaturas* de quatro notas que aparecem no mesmo registro em *Luftklavier*.

Seguimos para a maior seção da peça, com indicação de semínima = 84 e 104, desenvolvendo componentes já apresentados, intercalados ou sobrepostos entre si, em grupos de fusas, e notas a serem contadas com referência a segundos.

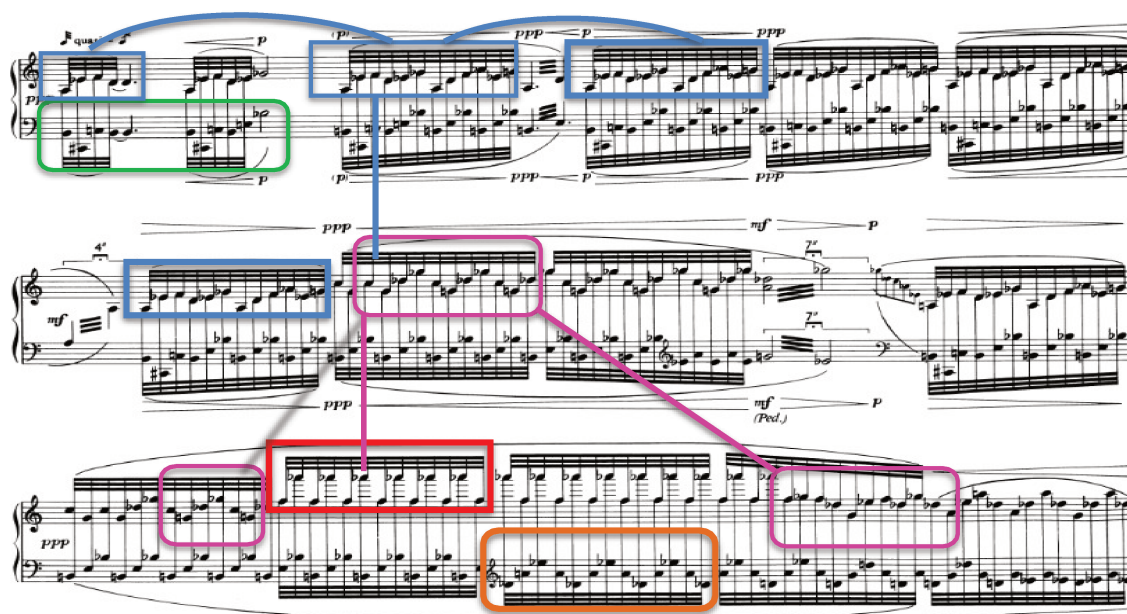


Fig. 30 – Desenvolvimento de componentes em *Luftklavier*.

Entre a indicação de semínima = 104 e o retorno à textura inicial da obra, encontra-se a penúltima seção (Fig. 31), desenvolvida em tercinas de semicolcheias, que servem como uma ponte para seção final da peça com a mudança de andamento semínima = 84.



Fig. 31 – Penúltima seção, desenvolvida por tercinas em *Luftklavier*.

A última seção é marcada pelo retorno do ostinato do começo da peça sem a última nota de seu padrão. Há o retorno também do plano de fragmentos melódicos do início da peça, porém com variações.

Em *Luftklavier*, há a exploração do ar enquanto matéria e movimento: sua textura etérea, fluida, e seus fluxos de tempo (mudanças de andamento) que afastam qualquer regularidade métrica nos remetem aos movimentos e fluxos de ar, a ventos. Portanto, apesar de ser virtuosística, *Luftklavier* requer delicadeza, principalmente ao adequar a agilidade demandada às dinâmicas mais recorrentes p e ppp.

2.6 Feuerklavier

Feuerklavier foi composta por Berio em 1989 e dedicada ao seu grande amigo e intérprete de suas obras, o pianista Peter Serkin²¹, que a estreou em 30 de novembro de 1988 em Nova Iorque. *Feuerklavier* representa o fogo, último elemento da natureza a ser explorado nas *6 Encores*. No site da *Universal Edition* há uma pequena descrição sobre seu caráter, a retratando como uma música que “lida com um mundo completo, sintetizado em menos de três minutos. Se inicia com um trêmulo que se torna cada vez mais rápido, estrondoso, e ainda mais extremo em sua dinâmica, expandindo o escopo sonoro, até a peça se esvaír, quieta e desgastada, com poucos e curtos acordes”.²² Assim como sua representatividade simbólica, Stevenson (2019) observa por meio de uma apreciação visual da partitura, semelhanças entre o elemento (fogo), representado de maneira extremamente angulos no tecido musical tal qual labaredas, e a imitação do fogo presente na ópera *As Valquírias* de Wagner (1813-1883).

Segundo Gennaro (2019), *Feuerklavier* também derivou dos processos composicionais do *Concerto* para dois pianos de 1972, *Points on the curve to find...* de 1974, *Echoing Curves* de 1988 e mais especificamente na *Sequenza IV*, da qual Berio replica a textura de trinados e trêmulos, conforme pode ser observado na figura seguinte:



Fig. 32 – Textura em trêmulo nos compassos 83-85, da *Sequenza IV*.

²¹ Peter Serkin, *Peter Serkin* | Centro Studi Luciano Berio - Luciano Berio's Official Website, Centro Studi Luciano Berio, acessado em 20 de abril de 2019, <http://www.lucianoberio.org/en/peter-serkin>.

²² Texto original: “This music deals with an entire world, miniaturised into less than three minutes. It begins with a tremolo which becomes faster and faster, stormier, and ever more extreme in its dynamics, expanding the sonic scope – until the piece makes its farewell, quiet and spent, with a few short chords.” <https://www.universaledition.com/luciano-berio-54/works/feuerklavier-2462#>

Em *Feuerklavier*, Berio já apresenta, logo no primeiro sistema, todas as notas do total cromático:

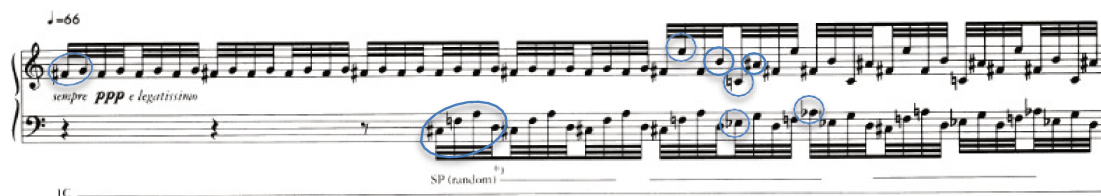


Fig. 33 – Notas do total cromático no primeiro sistema de *Feuerklavier*.

Sua forma geral é bastante simples e basicamente se divide em três partes com base nos dois tipos de texturas alternantes entre si no decorrer da obra: uma primeira parte mais textural, composta de trêmulos (T) -demonstrada na figura 32 - e outra mais pontilhista e explosiva, composta de notas distribuídas em registros distantes (S), a ponto de exigir a escrita em três pentagramas, representada na figura seguinte:



Fig. 34 – Textura de registros distantes (S) no 11º e 12º sistemas de *Feuerklavier*.

Assim como *Luftklavier*, *Feuerklavier* não possui barras e nem fórmula de compasso. Suas indicações metronômicas oscilam entre semínima = 66, 96 e 64, configurando a fusa como predominante valor em toda a peça. A primeira seção é predominantemente preenchida pela textura T, com andamento base de semínima = 66 oscilando a 96. Essas micro movimentações fazem analogia com o elemento ao qual a peça remete (fogo), bem como a irregularidades de pequenas chamas e faíscas.

Sua seção intermediária com textura predominante S, apresenta grandes contrastes de registros, e Berio usa três pautas para a seção. Trata-se de uma seção bem mais explosiva, que se aproxima da representação da fúria de grandes labaredas. Com indicação de *Tempo Flutuante* para semínima = 66/96, permite flexibilidade de execução das frases que oscilam nesses limites. Berio também permite essa flexibilização na primeira peça das *Cinque Variazioni*, como podemos ver nas figuras seguintes:



Fig. 35 – Indicação de Tempo Flutuante no 9º sistema de Feuerklavier.

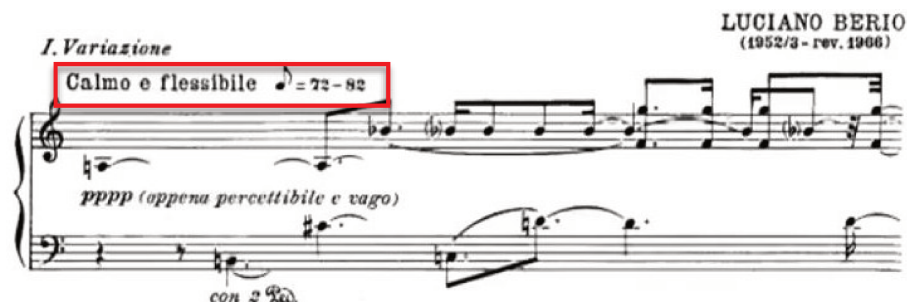


Fig. 36 – Flexibilidade de execução das frases no 1º sistema da *Cinque Variazioni*, I.

Na última página, retoma a textura inicial T, diminuindo gradativamente o andamento. Com isso, deduzimos que sua forma não passa de uma simples tripartição T-S-T.



Fig. 37 – Retorno à textura T no 17º sistema de *Feuerklavier*.

As demandas virtuosísticas desta peça avançam à grande amplitude dinâmica, com mudanças extremas e repentinas. Um exemplo disso é mostrado na primeira parte T da obra, que permanece em dinâmica *ppp* até aparecer o primeiro *acelerando* abrupto, o qual implica também em um drástico aumento da intensidade, como mostra a figura seguinte:

Fig. 38 – Acelerando abrupto no 3º e 4º sistemas de *Feuerklavier*.

Portanto, é interessante observar que as mudanças de dinâmicas estão articuladas às mudanças de andamento, e vice-versa. Pois, no piano, a alta velocidade está diretamente relacionada ao (neste caso desejado) aumento de intensidade sonora, entrelaçando os dois parâmetros num contexto de fluxo fraseológico natural. Vejamos a seguir:

Fig. 39 – Fluxo fraseológico natural nos 7º e 8º sistemas de *Feuerklavier*.

A escrita detalhada do trinado em *Feuerklavier* nos faz lembrar da escrita do trinado de Brahms, escrito na *Rapsódia* n.º 2 Op. 79 com exatidão a ponto de contemplar um *rallentando* real ao final da obra.



Fig. 40 –Trinado escrito nos compassos 77- 84, da *Rapsódia* de Brahms Op. 79.

O último aspecto a ser tratado é sua pedalização. Berio faz uso do pedal tonal prescrevendo um comportamento randômico. O acionamento deste pedal em frequência randômica possibilita a liberação não controlada de harmônicos imprevistos para envelopar sonoridades diferentes. Este randomicismo ocorre não só em *Feuerklavier*, mas também no *Concerto* para dois pianos e no *Concerto II (Echoing Curves)*.

Capítulo 2 Procedimentos de estudo e proposta de *performance*

Pesquisa-ação

Os problemas técnico-musicais e suas soluções passam em boa parte por aspectos de cunho pessoal, relativos à conformação anatômica, à personalidade musical, a questões subjetivas de cada instrumentista. Essas variáveis influenciam nas decisões performativas do músico, exigindo criatividade na resolução de suas dificuldades em prol dos resultados almejados, mas inviabilizando generalizações definitivas de procedimentos de estudo e de *performance*.

Ressalta-se também que as soluções não surgem de maneira espontânea ou imediata, mas demandam ciclos das ações empíricas e avaliações de resultados parciais. Esses ciclos de ações que estruturam o preparo técnico e artístico da *performance* se relacionam metodologicamente à pesquisa-ação, à pesquisa-guiada-pela-prática e à pesquisa performativa, as quais são acatadas como fundamento metodológico da investigação referente a questões performativas desta pesquisa.

Haseman, em seu artigo *Manifesto pela Pesquisa Performativa* expõe os paradigmas tradicionais de pesquisa, citando Schwandt da seguinte forma:

A pesquisa quantitativa é “a atividade ou operação de expressar algo como uma quantidade ou montante – por exemplo, em números, gráficos ou fórmulas” (SCHWANDT, 2001, p. 215). No entanto, a pesquisa qualitativa – com a sua preocupação em capturar as propriedades que foram observadas, interpretadas e matizadas dos comportamentos, respostas e coisas – se refere a “todas as formas de investigação social que se baseiam principalmente em [...] dados não numéricos na forma de palavras” (SCHWANDT Apud HASEMAN, 2001, p. 213).

Dentre esses modelos já existentes, a pesquisa qualitativa é a que mais se aproxima da pesquisa sobre a prática com as seguintes características: “complexidade, incerteza, instabilidade, singularidade e conflitos de valores que são cada vez mais percebidos como centrais para o mundo da prática profissional” (SCHON, 1983, p.14). Tais características produzem dados sempre originais à pesquisa, por se preocupar constantemente com a melhoria da prática, sendo essencialmente empírica e possibilitando ao pesquisador criar diferentes formas performáticas.

Os métodos tradicionais (qualitativo e quantitativo) costumam iniciar suas pesquisas pelo problema, contrariamente ao método dos pesquisadores guiados-pela-prática, que constroem pontos de partida empíricos, partindo da prática para ver o que dela emerge e reconhecendo que seus resultados são individuais e idiossincrático, como aponta Gray:

Em primeiro lugar, a pesquisa que é iniciada na prática, onde dúvidas, problemas, desafios são identificados e formatados pelas necessidades da prática e dos praticantes; e em segundo lugar, a estratégia de pesquisa é empreendida através da prática, utilizando predominantemente metodologias e métodos específicos que nos são familiares, como praticantes. (1996, p.3).

Gray ainda comenta que, para o sucesso da pesquisa, os pesquisadores precisam passar pelos processos de prática reflexiva, observação participante, etnografia performativa, etnodrama, investigação biográfica/autobiográfica/narrativa, e o ciclo de investigação da pesquisa-ação. Portanto, a pesquisa-ação pode ser definida como uma pesquisa coletiva formada por um ou mais participantes em situações sociais, ou por toda tentativa continuada, sistemática e empiricamente fundamentada de aprimorar a prática (TRIPP, 2005, p.1).

De acordo com o estudioso francês naturalizado brasileiro Michael Thiollent, a pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica (ou seja, prática/de campo), realizada para resolução ou esclarecimento de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e participantes desempenham um papel ativo, executando de fato uma ação/ações, de modo cooperativo e participativo perante a situação em que estão envolvidos. Trata-se de um conjunto de ações situacional e específico com objetivo de melhorar as práticas sociais, educativas, planos de estudos e os processos de ensino e aprendizado.

Tripp descreve suas principais características como:

- A pesquisa-ação deve ser contínua e não repetida ou ocasional.
- A pesquisa-ação é proativa com respeito à mudança, e sua mudança é estratégica no sentido de que é ação baseada na compreensão alcançada por meio da análise de informações de pesquisa.
- A pesquisa-ação é participativa na medida em que inclui todos os que, de um modo ou outro, estão envolvidos nela e é colaborativa em seu modo de trabalhar.
- Tanto a pesquisa-ação quanto a pesquisa científica são experimentais no sentido de que fazem as coisas acontecerem para ver o que realmente acontece. (Porém a pesquisa-ação ocorre em cenários sociais não manipulados).

- A pesquisa ação sempre começa a partir de algum problema.
- A pesquisa-ação é sempre deliberativa porque, quando se intervém na prática rotineira, está se aventurando no desconhecido, de modo que é preciso fazer julgamentos competentes a respeito como, por exemplo, daquilo que mais provavelmente aperfeiçoada a situação de maneira mais eficaz.
- A pesquisa ação tende a documentar seu progresso, muitas vezes por meio da compilação de um portfólio, do tipo de informações regularmente produzidas pela prática rotineira.
- O critério principal para a prática é que ela funcione bem.
- As teorias são sistemas conceptuais construídos para explicar conhecimentos novos, e constituem preocupação primordial da pesquisa científica.
- Não há necessidade de explicação... Enquanto a pesquisa científica visa a generalização mais ampla possível. (TRIPP, 2005, p.448, 449).

A figura 41 demonstra que a Pesquisa-ação segue um ciclo básico para todos os modelos: planeja-se, implementa-se, descreve-se e avalia-se uma mudança para a melhora de sua prática, aprendendo mais, no correr do processo, tanto a respeito da prática quanto a própria investigação.

Mesmo com “os mesmos” objetivos e circunstâncias, pessoas diferentes podem ter diferentes habilidades, intenções, cronogramas, níveis de apoio, modos de colaboração e assim por diante. Tudo isso afetará os processos e os resultados. O ponto importante é que o tipo de investigação-ação utilizado seja adequado aos objetivos, práticas, participantes, situação (e seus facilitadores e restrições).

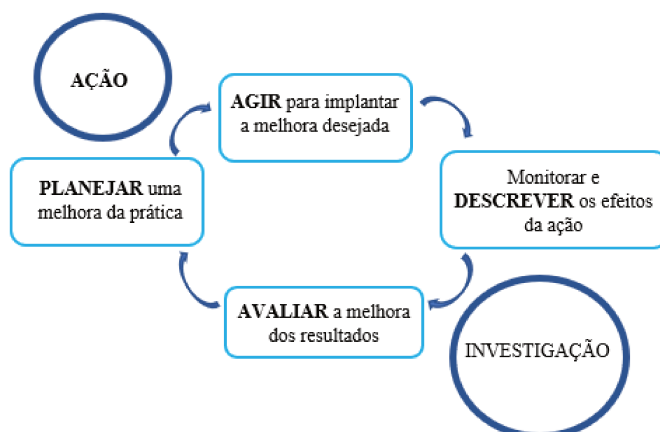


Fig. 41 – Ilustrativa do esquema Pesquisa-ação (Tripp, 2005).

Como citado anteriormente, a pesquisa-ação tende à necessidade de rotina e documentação do processo a fim de análise posterior para suas devidas conclusões. Portanto, é muito indicado um tipo de “diário de bordo” onde são registradas todas as ações, etapas, descobertas, indagações, investigações, dificuldades e soluções a respeito da obra e *performance* no geral.

Esse escopo metodológico conduziu essa pesquisa, sobretudo nos aspectos que serão a partir daqui apresentados, que dizem respeito a sugestões e procedimentos de estudo e *performance* extraídos do próprio processo de investigação prática que conduziu o estudo pianístico e performativo dessas peças. Esse processo se pautou pelas premissas metodológicas acima descritas: ciclos de ações, avaliações e adequações foram efetuados, com intuito de detecção das melhores estratégias de prática, bem como daquelas que se revelaram ineficazes. Expomos seus resultados a seguir.

3.1 Brin

Uma das mais notórias características dessa peça é que ela é integralmente escrita em intensidade mínima, *pppp*. Esta característica é a que propõe o principal desafio técnico-interpretativo, que é o de manter um plano de intensidade mínimo e estável por figuras duracionais muito diferentes. Como a velocidade na execução pianística é diretamente ligada à intensidade resultante, as figuras curtas / rápidas (as *apojaturas*) tendem a soar mais forte do que as longas / lentas, e isso é algo que, nessa peça, deve ser evitado.

Para a obtenção dos resultados desejados, os grupos de *apojaturas* (fig. 42), que devem ser realizadas o mais rápido possível conforme demonstra a figura abaixo, foram praticados a partir das seguintes ações:



Fig. 42 – Primeira ornamentação em *Brin*.

- Prática por Blocos: consiste em tocar simultaneamente todas as notas do ornamento, com o intuito de estabelecer uma memória tátil da estrutura harmônica. Isso possibilita:
 - 1) a apreensão dos moldes de mãos, independente das futuras ações digitais individualizadas;
 - 2) o controle da liberação do peso do braço em velocidade adequada à dinâmica desejada;



Fig. 432.1 – Representação da forma de estudo do primeiro ornamento de *Brin*.

Variações rítmicas e diferentes agrupamentos: essa prática tem por objetivo a sincronicidade e precisão dos ataques entre as mãos, considerando a alta velocidade a ser alcançada e as alternâncias de direcionalidade da mão direita. Esta prática exercita a excitação e inibição dos ataques, repousando a cada nota por vez e, portanto, alternando momentos de máxima velocidade com momentos de repouso. Também promove o controle de gestos físicos opostos (pois o direcionamento da mão esquerda será ascendente enquanto o da direita será alternante, mas prioritariamente descendente por conta do Dó4 a ser sustentado).



Fig. 442.2 – Demonstrações de execução do estudo dos ornamentos de Brin.

- Reconhecimento dos gestos físicos adequados: Um outro aspecto relevante ao estudo pianístico dessa peça é o reconhecimento de quais gestos físicos são mais adequados, dado o alto grau de controle sonoro demandado. A mão direita, por exemplo, realiza dois tipos de gestos físicos, definidos pelos contornos²³ das *apojaturas*:

- 1) Vertical para baixo com movimento de saída, favorecendo o deslizar do polegar do Dó# para o Dó bequadro:



Fig. 452.3 – Indicação das notas do polegar.

- 2) E semicirculares superiores e inferiores para esquerda com movimento de entrada.

²³ Um dos preceitos técnicos de Mauricy Martin (2019) - o *shaping*, cuja tradução seria contorno, define a realização de um movimento ascendente do punho e antebraço simultaneamente com movimentos de entrar ou sair. O princípio que governa o *shaping* é o direcionamento da passagem musical tendo o corpo do pianista como referência. Se esse direcionamento for do centro para a direita do teclado, realizado pela mão direita (ou do centro para a esquerda, realizado pela mão esquerda) a passagem será realizada com um movimento por baixo, ou seja, iniciando com o punho e antebraço mais baixo e promovendo gradativa elevação. Se esse movimento for da direita do teclado para o centro (ou da esquerda para o centro, no caso de ser realizado pela mão esquerda) realiza-se um movimento por cima. O resultado deste movimento é sempre elíptico.



Fig. 462.4 – Movimentos semicirculares superiores e inferiores com movimento de entrada.

Por sua vez, a mão esquerda apresenta uma unidirecionalidade (ascendente) que permite executar gestos semicirculares inferiores para a direita (ou contornos) com movimento de entrada, pelo fato de o polegar direcionar-se a uma tecla preta.



Fig. 472.5 – Representação do gesto físico semicircular inferior.

Devemos também abordar o estudo da *apojatura* sem o auxílio do pedal ligada como uma nota de registro distante (Fig. 43). A necessidade de se tocar leve, porém deixar seco seu efeito sonoro, impõe que o acionamento da tecla seja lento, porém que sua liberação seja a mais rápida possível. Com isso, o acionamento lento não compromete a dinâmica *pppp* e a liberação rápida promove a curta duração da *apojatura*. A demanda técnica, neste caso, é justamente acatar – para um único gesto – duas velocidades de ação: uma para o ataque e outra para a liberação.

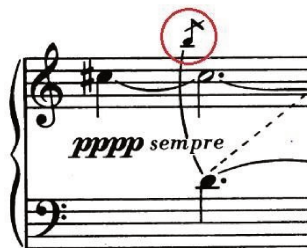


Fig. 483 – Primeira *apojatura* em *Brin*.

Outro aspecto problemático da peça é o gesto de notas repetidas com *tenuto*:



Fig. 494 – Indicação de tenuto em *Brin*.

Pela indicação de *tenuto*, estas notas devem ser sustentadas em todos os seus valores. Entretanto, entre cada repetição é necessária a liberação da tecla para que ela possa ser reacionada. Essa ação deve ser realizada sem impor velocidade (o que implicaria em um risco de o próximo ataque soar demasiadamente forte) e, por outro lado, sem deixar silêncio entre os dois ataques. Isso requer a exploração do mecanismo de duplo escape²⁴ do piano, que nos permite liberar a tecla apenas parcialmente – e sem que seu som seja interrompido – para que ela possa ser repetida. Essa liberação parcial – neste caso específico das notas repetidas em *Brin* – deve ser realizada muito lentamente para que a ação física do próximo ataque não seja excessivamente acelerada e comprometa o controle dinâmico.

- Reconhecimento e tratamento de gestos musicais:

Outro ponto de demanda interpretativa nesta peça é que, para a construção da *performance*, é importante que tenhamos uma concepção das unidades e das direcionalidades dos gestos musicais.

A respeito das direcionalidades, Flo Menezes explica:

Uma obra pode ser direcional ou adirecional. Será direcional quando atrair o ouvinte a um tipo de escuta no qual este possa perceber a transformação de um estado acústico a outro, ou seja, num determinado aspecto sonoro, seja na combinação de alguns deles(...); Será adirecional quando nenhuma transformação, por qualquer que seja, chamar a atenção do ouvinte, fazendo com que o resultado da escuta desta obra seja estático, imóvel, fixo (MENEZES, 2002, p.30).

²⁴ Um dos principais problemas dos pianos do século XVIII e início do XIX era a lentidão da ação, resultante do fato de que tanto os martelos quanto as teclas tinham que retornar completamente a suas posições iniciais antes de serem ativados novamente. A solução a este problema envolveu o conceito do chamado “duplo escape”, que foi patenteado por Sébastien Érard (1752-1831) em 1821.

Esta concepção de direcionalidade exposta acima por Menezes acerca de obras em suas totalidades pode ser transposta a âmbitos menores, a unidades menores do discurso musical que entendemos por gestos. Portanto podemos afirmar que as estruturas – rítmicas, intervalares, dinâmicas e deslocamentos de registro – determinam as tensões e consequentemente as direcionalidades e possíveis resoluções dos gestos, podendo até mesmo conferir caráter fraseológico, por mais assimétricas que sejam suas dimensões.

Para isso, acataremos como referencial teórico o sistema de análise do *Note Grouping*, cuja ideia principal consiste na valorização da *arsis* como condutor do fluxo musical em todos os âmbitos: motivos, frases, seções.

A base dessa teoria é que a *arsis* ou nota fraca do motivo ou compasso é mais expressiva musicalmente em relação a *thesis* e acentuando a *arsis* enfatizando-a ligeiramente, a performance poderá ser mais satisfatória e musical. (THURMOND, 1991, p.29, tradução nossa).²⁵

Há uma linha tênue entre expressão musical e uma interpretação equivocada. Lembrando o autor que, é necessário cautela ao se aplicar o *Note Grouping*, para que o fraseado não resulte caricatural, evitando o intérprete que uma acentuação “dupla” ocorra no início de cada grupo.

Para a indicação do *Note Grouping*, sugere-se o uso de colchete (a parte esquerda do colchete indica o início da articulação *arsis*). O músico deve tocar um agrupamento de cada vez, com uma pequena pausa entre eles. É importante pensar cada grupo de forma separada, direcionando a progressão de *arsis* (anacruse) para *thesis*.



Fig. 450 – Demonstração da aplicação de agrupamento de notas na escala de Dó maior, em várias dimensões.

²⁵ Texto original: “[...] for the basis of this theory is that the *arsis* or weak note (upbeat) of the motive or measure (in an iambic meter) is more expressive musically than the *thesis* (downbeat), and that by stressing the *arsis* ever so slightly, the performance of music can be more satisfying and musical”.

Observando o trecho a seguir, notamos que a primeira nota da mão direita, juntamente com a *apojatura*, nos dá a sensação de um único movimento de *arsis* repousando na nota Ré3, primeira nota da mão esquerda. Todo movimento de *arsis* para *thesis* sugere um gestual de pulso de cima para baixo. Entretanto, no caso específico desta peça, este movimento deve ser sutil a ponto de não comprometer a sensação de imobilidade indicada pelo compositor.

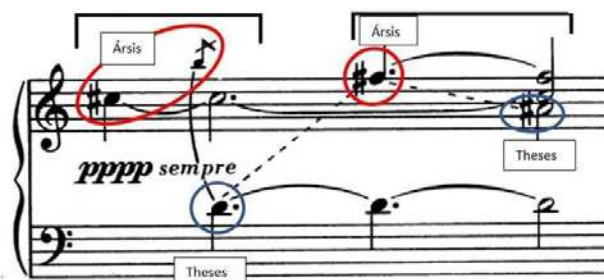


Fig. 46 – Marcações dos movimentos *arsis* e *thesis* no início de *Brin*.

Temos vastos exemplos na literatura pianística nos quais constantemente esse movimento aparece, principalmente nos ritmos iniciais anacrústicos. Citamos o *Noturno Op. 9 n° 2* de Chopin.

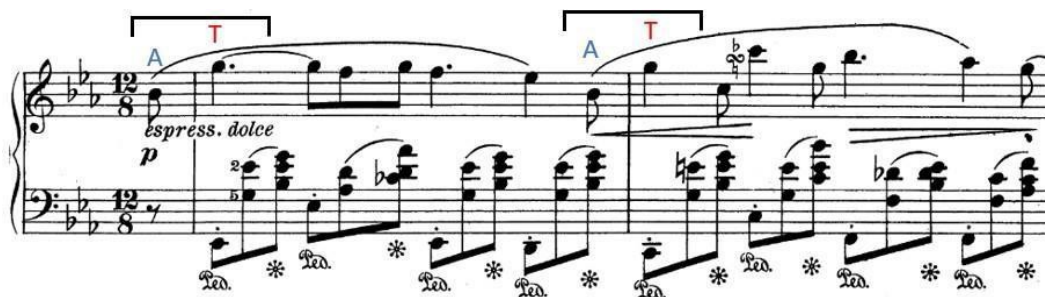


Fig. 51 – Dois primeiros compassos do *Noturno Op. 9 n° 2* de Chopin.

Outra demanda é o tratamento do acúmulo sonoro: em *Brin*, Berio constrói seus agregados harmônicos por meio de ataques diacrônicos e sustentados, assim como acontece nas escrituras tecladísticas desde o repertório barroco, como pode ser exemplificado no trecho da *Fuga IV* de J.S. Bach.



Fig. 52 – Compassos finais da *Fuga IV* exemplificando agregado harmônico resultante do acúmulo de notas sustentadas.

E na *Suíte XV* de Buxtehude:



Fig. 53 – Compassos finais da *Courant* exemplificando os agregados harmônicos.

A dificuldade reside em administrar esses acúmulos sucessivos sem que a sonoridade aumente, e para resolver essa questão, devemos considerar as propriedades do piano: as notas não são plenamente sustentáveis e impõem um decaimento. Portanto, neste caso específico, a ordem de ataque das notas tende a definir a hierarquia de intensidades no acorde final resultante. Para que, no acorde resultante, haja uma homogeneidade de intensidades entre todas as suas notas, é necessário que, quanto mais tarde a nota apareça, mais leve ela deva ser tocada.

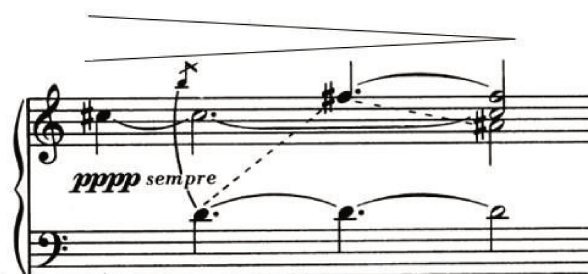


Fig. 54 – Proposta de controle dinâmico no início de *Brin*.

No que tange o processo de estudo do ritmo, sugere-se acatar como pulsação elementar mínima a semicolcheia para estabelecer com mais precisão proporções duracionais tão distintas que não estabelecem uma regularidade métrica.

Aparentemente, *Brin* se apresenta como uma peça simples, sem grandes dificuldades para diferentes tamanhos de mãos. Porém, em seu trecho final, como apresenta a figura, a disposição e configuração para mãos pequenas (como é o caso das do autor deste trabalho) dificultou a obtenção do resultado sonoro desejado, causando imprecisões ou acentuações indesejadas.

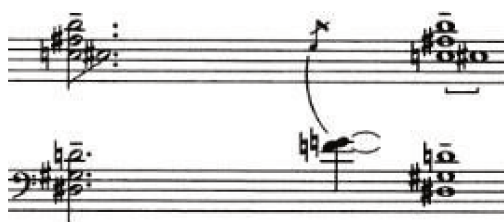


Fig. 551 – Acordes finais em *Brin*.

Para a solução deste problema, foi acatada a seguinte estratégia de estudo:

- Toca-se o acorde de forma incompleta, acrescentando as demais notas posteriormente de forma ascendente e descendente até que se ouçam todos os sons equalizados.



Fig. 561.1 – Proposta de estudo dos acordes finais de *Brin*.

3.2 Leaf

Esta peça é composta a partir de um acorde em *cluster* atacado em *mf* e sustentado até o final da peça pelo pedal tonal, fazendo com que os abafadores fiquem elevados de maneira e liberar a ressonância das suas respectivas cordas que são comuns a outros *clusters* tocados em diferentes dinâmicas e articulações. Assim, são animados simultaneamente dois planos: um plano de ressonância (das cordas liberadas pelo tonal) e um plano de notas atacadas em *staccato* que podem ou não ser sustentadas, dependendo se estão contempladas ou não no *cluster* inicial.

Os acordes em *staccato* nos dão um contorno melódico implícito, que dá um suporte importante ao intérprete no sentido de fornecer alguma linearidade como guia, mesmo que não esteja explícita na notação e no resultado sonoro.

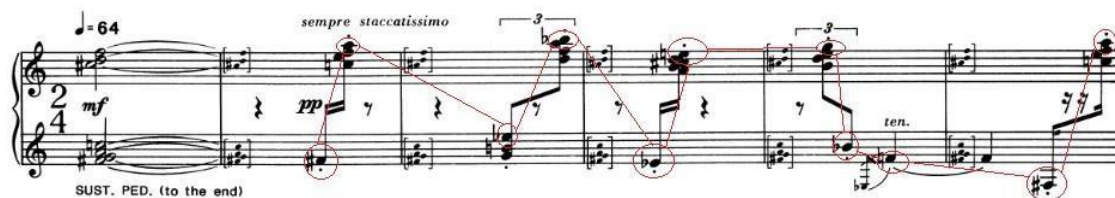


Fig. 572 – Marcações de notas dos contornos melódicos do 2º ao 5º compasso em *Leaf*.

Tais acordes também devem soar de forma delicada. E, para isso, a mão deve configurar-se previamente e rapidamente às diferentes disposições dos acordes *staccato*, de maneira a propiciar ataques simultâneos e controlados de todas as notas de cada acorde.

Para os rápidos deslocamentos manuais, sugerimos posicionar as mãos bem próximas ao teclado preparando os saltos da seguinte forma:

- Logo após tocar um acorde, desloca-se imediatamente o braço para a posição do próximo acorde, sem necessariamente tocá-lo, monitorando seu acerto e condicionando a sensação muscular necessária para a passagem.

Mesmo não havendo necessidade de memorização da obra (muitos intérpretes a executam com partitura), recomenda-se que o intérprete relacione os materiais semelhantes para que fiquem claras suas diferenciações em termos de agrupamentos e de estruturas familiares: são importantes também conexões com arpejos, partes de escalas, relações

harmônicas e rítmicas que podem ser associadas e unidas para assimilação de um determinado material.



Fig. 583 – Similaridade dos acordes em *Leaf*.

A peça, por sua escritura em *clusters* sempre muito semelhantes, mas raramente idênticos, requer uma memória psicomotora muito sólida, de forma que as mãos do instrumentista tenham as sequências dos diferentes moldes muito incorporadas.

O ritmo é um dos parâmetros mais importantes para a fluência e concepção musical, por isso torna-se necessário identificar inicialmente esse parâmetro e em seguida fazer soar esses elementos o mais claramente possível. No caso de *Leaf*, Berio usa o elemento rítmico justamente com objetivo de não conferir regularidade; para tanto, mescla irregularmente tercinas com pequenas notas de ornamento e acréscimo de muitas pausas em pontos inesperados, tais como primeiros tempos de compassos, causando alteração ou até mesmo inexistência na sensação da pulsação e direcionalidade do “discurso” musical para o ouvinte.

Diante disso, muitos recursos notacionais da partitura são de fato meramente notacionais, ou seja: o que está escrito (barra de compassos, proporções métricas, etc.) não é efetivamente percebido pelo ouvinte.

Outra dificuldade apresentada pela peça é a prescrição de ataques sempre *staccatissimo*, mas em dinâmica *pp*. Sabemos que a realização de *staccatos* envolve alta velocidade de ação, o que no piano está diretamente relacionada ao aumento da intensidade sonora. Entretanto, tal como já sugerimos em *Brin*, se a velocidade for aplicada não ao ataque (acionamento) da tecla, mas sim à sua liberação, garante-se ao mesmo tempo o ataque *staccato* e a intensidade *ppp*. Deve-se, por outro lado, cuidar para que a velocidade do acionamento não seja demasiadamente lenta a ponto de não produzir o ataque.

Outra demanda musical diz respeito ao trecho abaixo (compasso 35), no qual ocorre uma sequência de acordes que confronta aspectos que potencializam aumento de intensidade (direcionalidade do agudo para o grave, aumento de velocidade e expansão das gamas intervalares) à prescrição de redução de intensidade.



Fig. 59 – Acordes finais em *Leaf*.

Para conseguir o resultado sonoro desejado pelo compositor, o pianista deve concentrar-se mais no movimento correto dos antebraços do que nas articulações dos *staccatos*, tocando o primeiro acorde do grupo de semicolcheias com gestual para baixo e os seguintes para cima. Constitui-se assim um único gesto semicircular inferior para esquerda.

Nossa última observação, refere-se ao *cluster* sinalizado na Fig. 53, que requer o emprego de dedilhados não usuais na técnica pianística tradicional. Seguem as duas opções:



- 1) Nesta opção, o 5º. deve tocar acionar simultaneamente duas teclas.



- 2) Nesta opção, o polegar deve acionar simultaneamente duas teclas, sendo uma branca e uma preta, utilizando para tanto a face externa da falange distal.

3.3 Wasserklavier

Wasserklavier remete à fluidez de um universo líquido que oferece liberdade à natural expansão do movimento agógico, com uma textura polifônica que propicia variabilidade sonora. Apesar de sua escritura prioritariamente verticalizada, a peça promove também um fluxo polifônico. Porém, essa polifonia se manifesta mais no âmbito das alturas do que no aspecto rítmico, no qual as vozes apresentam relativa dependência entre si. Por esse motivo, propomos aqui uma possibilidade interpretativa fundamentada também no método *Note Grouping*, proposto por M. Thurmond no livro *Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*.

Na figura abaixo, colchetes indicam primeiramente partes motívicas que coincidiram com a relação binária do compasso “fraco-forte”, ou seja, *arsis - thesis*:

per antonio ballato
wasserklavier
(1965)

Fig. 60 – Indicação do *Note Grouping* em *Wasserklavier*.

A peça possui uma polifonia implícita, cujas linhas estão escamoteadas entre os diversos acordes. Não são explícitas, uma vez que a escritura da peça não está fundamentada em uma polifonia assumidamente construída por conduções de vozes. Neste contexto, abrem-se várias possibilidades de destaque de linhas:

The image displays three staves of musical notation for a piece titled 'Wasserklavier'. The first two staves are identical and show a melodic line in the right hand, with notes connected by red lines to indicate phrasing. The third staff continues the piece, also with red lines highlighting the melodic path. Performance instructions in Italian are present: 'sempre legatissimo', 'ppp sempre e lontano', and 'sempre una corda, pedale a piacere'. A tempo marking of '♩ = 50' is also visible.

Fig. 616 – Indicação de condução melódica em *Wasserklavier*.

Após a escolha das linhas a serem destacadas, e mesmo que o pianista escolha tocá-las em igual importância, o estudo por omissão de notas contribui para a construção de uma memória psicomotora para a produção do som desejado, evitando o descontrole na condução fraseológica.

O estudo por omissão é feito da seguinte forma: toca-se de fato as teclas referentes às notas que se deseja destacar para que o ouvido possa monitorar a sua qualidade sonora, e as teclas referentes a notas que devem soar em segundo plano são minimamente acionadas, de maneira a deliberadamente não produzirem som. É uma ação semelhante a uma dublagem: faz-se o movimento digital, mas não se emite som.

Outra demanda diz respeito aos rápidos deslocamentos de braço exigidos pelos saltos e mudanças de registro, porém em dinâmica *pp* (Fig. 57). Para tanto, é necessário que os inícios destes deslocamentos sejam realizados com a máxima velocidade possível, para que as teclas de destino sejam alcançadas com tempo suficiente para desacelerar o movimento antes de seu ataque, evitando que sejam atacadas com velocidade excessiva (o que geraria um indesejado aumento da intensidade sonora).



Fig. 62 – Sinalização do deslocamento do braço no 8º compasso de *Wasserklavier*.

Outra importante observação refere-se à seção de arpejos, para os quais a partitura indica se devem ou não ser tocados por ambas as mãos, como exposto abaixo:



Fig. 63 – Acordes arpejados em *Wasserklavier*.

Por meio de consulta a vídeos, percebemos que alguns pianistas optam por distribuir pelas duas mãos arpejos que, de acordo com a partitura, deveriam ser tocados só pela mão direita, sobretudo porque a esquerda deve se comprometer com a realização de notas já destinadas a ela (fig. 58). Entretanto, esta opção acarreta um distanciamento temporal excessivo entre as ações da mão direita e as da esquerda (Fig. 59), uma vez que antecipa o ataque da esquerda, ao passo que duas mãos deveriam atuar em simultaneidade.



Fig. 64 – Representação da opção por deslocar a mão esquerda em relação à direita na execução nos acordes finais em *Wasserklavier*.

Berio indica o uso do pedal *sustain* a gosto do intérprete. Considerando que uma das principais características do pedal de sustentação é criar *legatos*, criar efeitos de textura através da liberação de ressonâncias, demarcar harmonia ou melodia e mudança de timbre, a opção por trocar o pedal a cada movimentação do baixo foi escolhida para manter seu plano dinâmico e obter maior clareza harmônica.

3.4 Erdenklavier

A peculiar escritura composicional desta peça permite trabalhar o potencial polifônico a partir de uma escrita absolutamente monofônica, explorando justamente a ressonância resultante do lastro acumulado pelo movimento de uma única linha melódica.

Seu perfil melódico consiste em um movimento que delimita camadas de tessitura sem mudança de registros das alturas, de maneira que cada nota tem um registro fixo (sem transposições de oitava). Porém essas notas, além de obedecerem a uma rítmica irregular, são submetidas a uma diretriz específica que determina sua permanência independente da duração prevista: as notas circuladas só podem ser liberadas após seu reaparecimento sem o círculo, gerando demandas de memória que, mesmo com o auxílio da partitura, é preciso que o pianista memorize quais notas devem ser sustentadas. Além disso, é exigido um controle motor para que o instrumentista consiga realizar com segurança a ação de se liberar algumas notas específicas ao mesmo tempo em que sustenta outras. Nestes aspectos se concentram as duas primeiras etapas do estudo:

1. Acata-se a colcheia como unidade de tempo, toca-se a peça com intuito de reconhecimento do dedilhado e materiais rítmicos.
2. Estuda-se as indicações que se referem às notas circuladas a serem sustentadas, traçando linhas que indiquem até quando as mesmas devem ficar sustentadas:

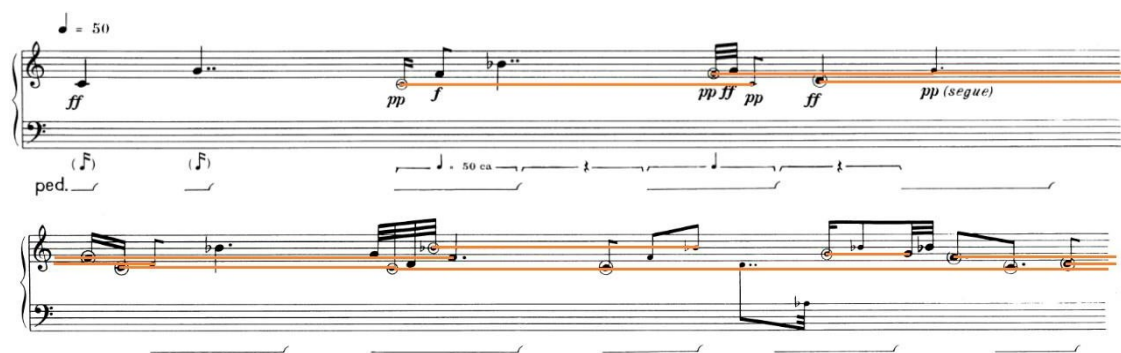


Fig. 65 – Indicação da duração das notas circuladas em *Erdenklavier*.

Com o intuito de auxiliar no monitoramento dessas demandas, definimos lugares que demarcassem o fim de uma ideia ou material, inserindo pontos nos lugares exatos das notas (em que as mesmas circuladas devam estar acionadas até aquele momento) e as notas do total cromático propiciando assim a possibilidade de continuação do estudo a partir daquele ponto:

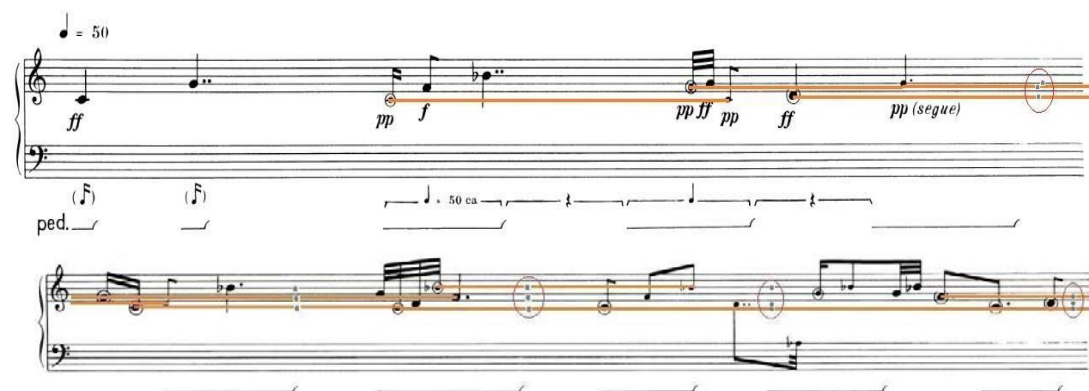


Fig. 66 – Indicação das notas que devem estar acionadas no determinado momento.

Berio, na maioria de suas obras para piano solo, requer uma ampla gama de dinâmicas contrastantes que geralmente aparecem dentro de um curto espaço de tempo, propondo camadas sobrepostas (ou mesmo opostas). Em *Erdenklavier* não é diferente. A disposição visual das dimensões das notas nos indica a dinâmica: notas do tamanho padrão - fortíssimo *ff* e notas pequenas - pianíssimo *pp*: define-se assim “plano de frente e plano de fundo”.

A próxima etapa do estudo ocorreu por meio de:

- Omissão, como já descrito anteriormente, tocando-se somente notas em *ff* e acionando silenciosamente as teclas referentes às notas em *pp*.

Por fim, depois de estudados os parâmetros de duração e dinâmica, incluiu-se o pedal autônomo e independente (porém cíclico), sendo seu principal objetivo a automatização e a independência em relação às ações efetuadas no teclado. Importante observar que a articulação do pedal deve ser linear como um suave pêndulo, evitando ações bruscas.

3.5 Luftklavier

É fundamental, para a execução instrumental dessa peça, que o pianista considere sua escritura essencialmente textural, bem como suas duas camadas: um plano “melódico” (no qual o compositor apresenta curtos e angulosos fragmentos melódicos) e outro “contínuo”, no qual é apresentado um material a ser reiterado rápida e continuamente, como um ostinato, porém com implicações muito mais texturais e contínuas do que propriamente rítmicas.

Esse ostinato textural, que deve ser executado o mais rápido possível, contém em sua estrutura duas partes delineadas pelo ataque do polegar (responsável pela nota mais grave e pedal- lá), contendo 6 notas a primeira e 7 a segunda, como demonstra a figura abaixo:

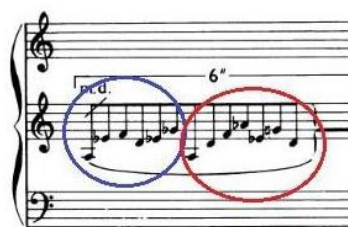


Fig. 67 – Divisão das partes do ostinato de *Luftklavier*.

Em um primeiro momento, houve a tentativa de seguir a indicação da partitura, tocando o ostinato independente da contagem dos segundos, porém constatou-se a inevitável tendência à sincronicidade. Visto que é um material que deve ser desassociado dos demais, procedeu-se da seguinte forma:

1. Escolhida a colcheia como referência unitária de tempo para apreensão das proporções dos valores notacionais, o segundo material foi estudado separadamente, acatando-se os valores como múltiplos da colcheia. Posteriormente, esse material foi unido aos ataques de polegar da mão direita (ostinato), com vistas ao estabelecimento de uma relação de referência entre as duas camadas. Após essa prática, foram incluídas as demais notas do ostinato, completando a textura prevista.



Fig. 68 – Demonstração de estudo do ostinato com o polegar.

2. Resolvida a primeira etapa, seguiu-se o estudo adicionando a entrada da mão esquerda (ostinato), mas apenas com sua primeira parte. Como podemos perceber nas marcações em azul, essa organização acarreta o encontro das notas do ostinato com a “melodia” e na marcação em laranja, sua transição exige a repetição sucessiva da primeira parte do ostinato.



Fig. 69 – Registro das partes do ostinato e notas que coincidem entre as texturas.

3. Após sua internalização, invertemos seu início, começando pela segunda parte, resultando nas mudanças de notas em comum nas texturas e facilidade na transição marcada em laranja, pois não há repetição consecutiva das partes do ostinato.

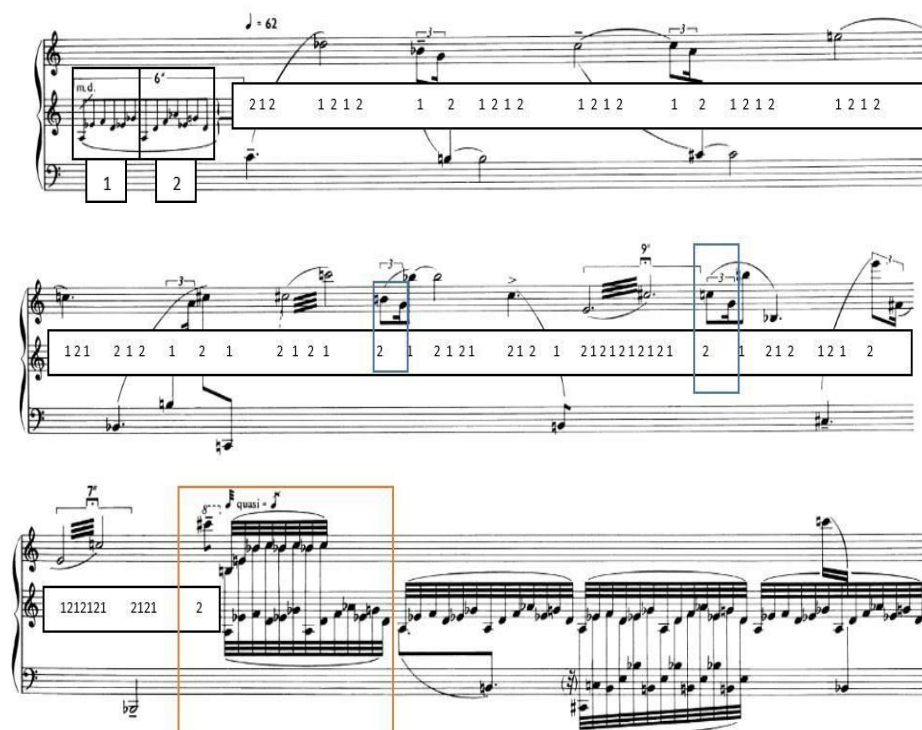


Fig. 70 – Registro das partes do ostinato e notas que coincidem entre as texturas no primeiro sistema de *Luftklavier*.

4. Por último, adicionou-se as entradas da mão esquerda em cada uma das notas, fechando o ciclo de combinações possíveis.

Os procedimentos citados acima são válidos por evitar que notas em comum às duas texturas coincidam, prevenindo a falta de destaque das notas do *cantabile*. Ressalta-se que o ostinato não precisa ser sincrônico às demais camadas. Por isso, visamos em todo o processo do estudo a conquista da independência, evitando possíveis interrupções ao tocar e vivenciar ao máximo as combinações possíveis.



Na transição da primeira situação - na qual, não é prevista uma sincronia entre as mãos - para a segunda, como demonstra a marcação na figura abaixo, há uma sincronicidade prevista que exige do pianista uma rápida adequação. Portanto, torna-se necessário o condicionamento do rápido posicionamento da mão esquerda (ou direita dependendo da manulação acatada pelo pianista) à fôrma exigida, tocando-se o máximo de notas simultaneamente, sempre com a intenção de não ralentar o material em detrimento da sincronia.



A próxima demanda se apresenta na ação rápida das notas repetidas que alternam sua execução com a articulação dos dedos e braços. Portanto, optou-se por uma prática por meio do staccato a fim de enfatizar a clareza, evitando possíveis falhas decorrentes da demora em se liberar uma tecla para sua consequente repetição. E, por fim, as nuances de dinâmicas indicadas para suas execuções tão rápidas dependerão da amplitude dos movimentos feitos pelo braço.

No andamento final, torna-se inevitável encontrar maiores agrupamentos que sirvam de apoio à memorização, a qual, pela densidade dos materiais e das exigências físicas, é necessária mesmo em uma *performance* com a partitura. Sloboda, em seu livro *A mente musical*, ressalta que:

A memória musical eficaz depende da habilidade de representar a música em termos de agrupamentos de notas que podem estar relacionadas a padrões estilísticos, estruturas e a outras sequências dentro da mesma peça, isso não significa, necessariamente, que estes agrupamentos serão os mais presentes a consciência durante uma execução de memória altamente trabalhada. (SLOBODA, 2008, p. 124).

Ainda sobre memorização, Sonia R. Albano de Lima relata, em seu livro *Memória, Performance, e Aprendizado Musical: Um processo Interligado*, que Rodolfo Barbacci propõe uma classificação dos tipos de processos e métodos de memorização, apontando a necessidade de integrar no processo de memorização todos esses tipos de memória, para não ocorrer defasagem de uma em detrimento da outra.

Segundo Albano (2013, p.125), o teórico as classifica como: memória reprodutiva, memória construtiva, memória criadora. Listamos abaixo a subclassificação para as mesmas:

- Método Mecânico: a partir das repetições, uma parte do que for executado passa para a memória subconsciente e/ ou muscular. Algumas vezes, mesmo que não passe por um processo analítico e seletivo ordenado para confiar a cada memória o que melhor lhe corresponde, algo fica memorizado, ainda que sem permanente segurança e valendo-se mais de qualidades inatas.
- Método Artificial: aplica como recursos mnemônicos procedimentos intelectuais diversos, frequentes no cultivo e educação de outras memórias. Na prática da memória musical aplica-se geralmente a memória emocional. Por exemplo, relacionar intervalos com distâncias, notas com números, etc.
- O Método Racional: que analisa, classifica e relaciona o que se deseja memorizar com aquilo que se sabe, usando os termos ligados à linguagem musical, como escalas, arpejos, acordes e inversões de temas, ou

simplesmente com as classificações empíricas que igualmente permitem ao estudante analisar um texto musical reconhecendo fórmulas comuns.

Após várias tentativas com diferentes agrupamentos, foram encontradas notas que serviram de referência na contagem, bem como apoio fundamental à memorização, e observou-se que as mesmas eram da mão direita, com exceção do sexto agrupamento, em que a nota ré de chegada para terminação da célula é feita com a esquerda.

Feitas as marcações, o trecho foi estudado, sempre com descansos na última nota repetida da mão direita de cada agrupamento:

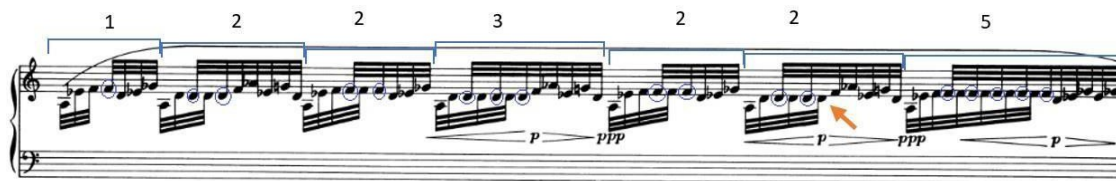


Fig. 737 – Marcações dos agrupamentos e notas que servem de contagem das notas repetidas no 4º sistema de *Luftklavier*.

Na execução das repetições de nota, é de suma importância tocá-las em lugares diferentes na tecla com movimentos de entrada e saída, evitando a fadiga ou excesso de contração muscular.

Outros dois trechos que demandaram o estabelecimento de notas de apoio à contagem se encontram nas pequenas mudanças ocorrentes após a sincronia das mãos. A seguir, no segundo sistema, o agrupamento estabelecido inicialmente começava a partir do terceiro dó, na tentativa de padronizar uma fórmula que já acontecia no primeiro sistema. Por mais que a obra não tenha fórmula de compasso, esses padrões ou notas de referência são assimilados e organizados mentalmente em ritmos que se enquadram em compassos “imaginários”.

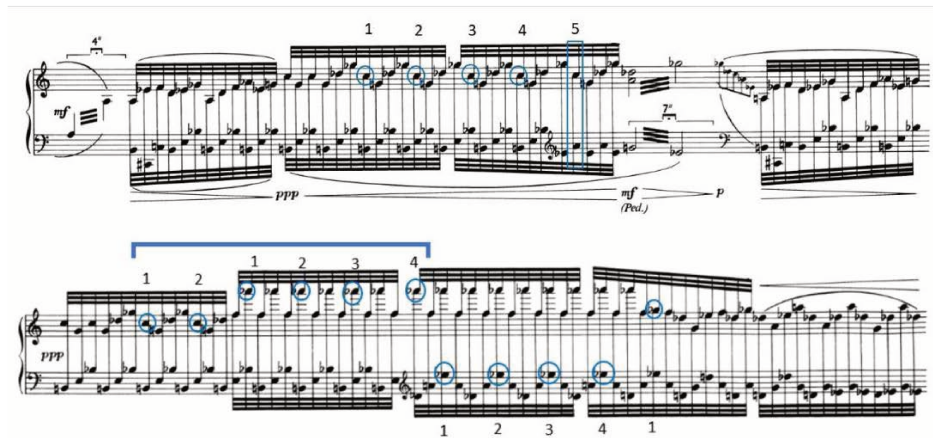


Fig. 74 – Ilustrativa da primeira forma de agrupamento em *Lufklavier*.

Porém, na tentativa de manter sensação rítmica de quatro semicolcheias, o pianista se depara com o quarto tempo incompleto. Isso causa desconforto com a contagem, além do revezamento de notas que a mão esquerda inevitavelmente proporciona, dificultando sua sincronia com a direita:

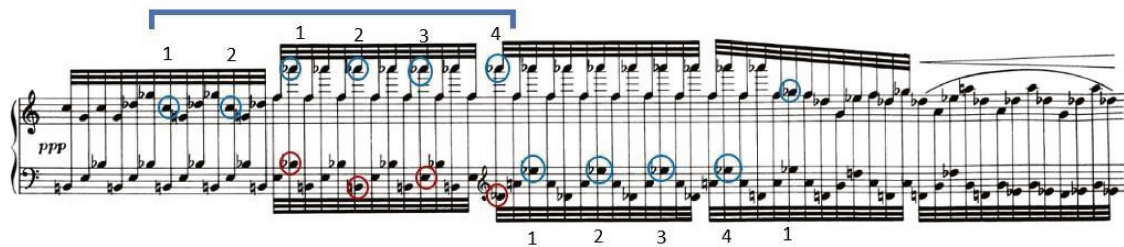


Fig. 75 – Ilustrativa da segunda forma de agrupamento em *Lufklavier*.

Diante disso, tentamos acatar outras notas como referência, a fim de definir o melhor agrupamento. Nessa mudança, foi estabelecida a nota Ré, dando preferência ao ajuste desses compassos “imaginários” que a mão direita guia desde o início do sistema:

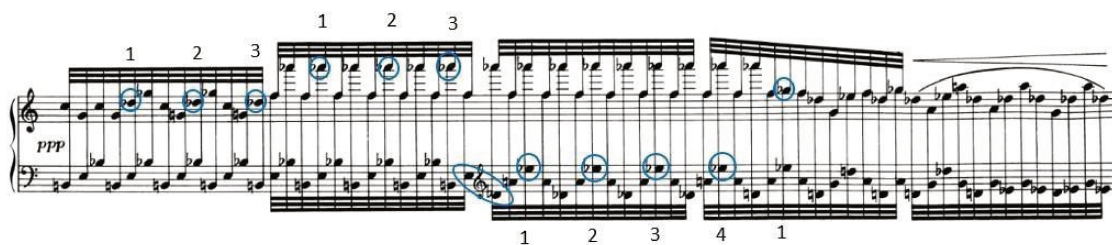


Fig. 76 – Ilustrativa de novas notas referenciais no 9º sistema de *Lufklavier*.

Foi inevitável fugir da alternância de apoios que a mão esquerda proporciona, quando a mão direita foi definitivamente acatada como guia. Foi necessário praticar mãos separadas, parando nas notas acatadas como referência.

Outra prática importante concentrou-se nas variações de andamento e suas transições (demonstrados na figura abaixo) tais como acelerando e ritardando. Essas indicações tornam-se tão sutis e fluidas que inviabilizam o estudo com metrônomo.



Fig. 770 – Partes em que há transição de andamento no 5º e 6º sistema de *Luftklavier*.

Assumindo uma aproximação responsável e sóbria entre aspectos emotivos e o texto musical, recomenda-se a fixação isolada de andamentos por meio da memória emotiva, associando-os às mudanças de caráter. Barbacci também confirma esse recurso de memorização dizendo que:

A memória emotiva existe quando o piano interpretativo é retido com as subjetivas relações de força, velocidade, acentos e emoção, para que a versão final concorde com o conjunto de detalhes que se tenha praticado à luz de intenções próprias, conselhos, exemplos alheios e tentativas empíricas ou acidentais que, fundidos pelo critério, sensibilidade e cultura do instrumentista, constituem sua interpretação. (apud Lima, 2013, p. 123).

Devemos lembrar que esses agrupamentos servem como guia para organização mental e memorização para a *performance*, e não devem ser percebidos pelo ouvinte, pois no texto musical não há quaisquer acentuações ou sinalização de apoios.

A inseparabilidade entre o técnico e o artístico na *performance* torna-se o aspecto mais importante, propondo um estudo guiado pela prática, que irá definir maior ou menor grau de dificuldade, liberdade e fidelidade ao texto.

Luftklavier, com sua escrita extremamente detalhista, dispõe liberdades agógicas na transição de suas texturas, onde passagens aparentemente muito difíceis por vezes tornam-se fáceis após a reflexão sobre os tipos de toque, os gestos e os movimentos agógicos mais adequados.

3.6 Feuerklavier

Última peça da coleção, *Feuerklavier* se apresenta com alto grau de virtuosismo. Emprega o pedal tonal de maneira muito engenhosa, propondo seu acionamento randômico de maneira a sustentar e liberar ressonâncias de notas aleatoriamente. O acionamento randômico e autônomo do pedal caracteriza sua primeira dificuldade, uma vez que os pianistas são em geral muito condicionados a uma ação métrica e controlada do pedal, geralmente vinculada a cadenciamentos harmônicos e movimentos melódicos.



Fig. 781 – Primeiro sistema de *Feuerklavier*.

Quanto às ações no teclado, a peça se inicia com trinado escrito, definidas suas exatas repetições, e padrões ostinato nas mãos esquerda e direita, cujas ciclicidades não são coincidentes. No andamento final, torna-se necessário o uso da memória racional, agrupando seus materiais semelhantes, como demonstrado abaixo.

devem ser – também gradativamente reduzidas, até atingirem o mínimo necessário, de maneira a não comprometer a demanda por agilidade.

Diferentemente de *Luftklavier*, na qual usamos o staccato para trabalhar a volta da tecla para o rápido acionamento das notas repetidas, em *Feuerklavier* o estudo por esse método conta com a igualdade de duração do som entre elas, acionando os dedos da tecla para baixo, sempre com relaxamento imediato do pulso.

Outra dificuldade pode ocorrer na disposição das mãos em gestos como o demonstrado abaixo. Para mãos pequenas, algumas dessas notas podem soar demasiadamente fracas ou falhas, comprometendo a linearidade entre os ataques. A fim de suprir a desigualdade dos dedos, o movimento circular do pulso assume fundamental importância.

A próxima demanda pianística se encontra nos saltos que demandam rápidos e amplos deslocamentos de braço. Além disso, na literatura pianística tradicional, os amplos saltos são explorados dentro de um contexto tonal, no qual as notas ocorrem no âmbito de estruturas básicas de acordes, arpejos, escalas. Isso auxilia na memorização e no condicionamento motor. Já em

Feuerklavier, podemos observar que Berio prioriza, nestes saltos, relações cromáticas.

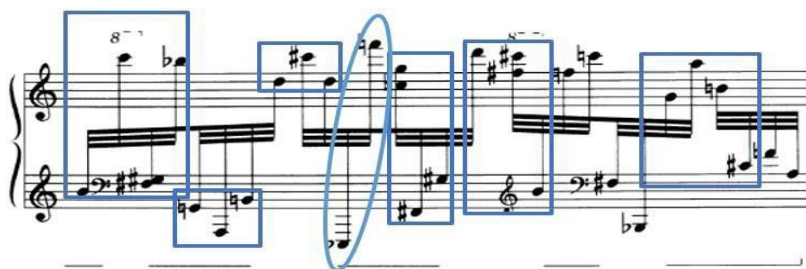


Fig. 81 – Marcação dos grupos intervalares dos saltos em *Feuerklavier*.

A demanda virtuosística é ampliada pelo movimento alternado e assimétrico dos braços em alta velocidade, o que deve ser trabalhado por meio da memória muscular e tátil, ao que é muito adequado o método mecânico. Barbacci o define como:

A partir das repetições, uma parte do que for executado passa para a memória subconsciente e/ou muscular. Algumas vezes, mesmo que não passe por um processo analítico e seletivo ordenado para confiar a cada memória o que melhor lhe corresponde, algo fica memorizado, ainda que sem permanente segurança e valendo-se mais de qualidades inatas. (*apud* LIMA, 2013, p. 125).

Esse método é basicamente a forma mais tradicional de se condicionar as ações motoras, por meio sobretudo da repetição, principalmente quando se trata de saltos que exijam velocidade. Pela repetição, a memória auditiva também se fixa, forjando um contorno melódico que sirva para monitoramento no ato da execução. Essas repetições podem ser organizadas da seguinte forma:

- Por blocos: agrupa-se em acorde o máximo de notas possíveis.
- Ritmos variados: parando, a cada vez, em uma nota do agrupamento.
- Procurar o direcionamento musical para que se estabeleça pontos de apoio.

Para o enfrentamento dessa demanda, tentamos atingir o andamento por meio dos movimentos mínimos de braços, de maneira que eles se movimentassem sempre próximos ao teclado, com o intuito de redução de movimento e favorecimento da velocidade. Porém, esse tipo de gesto desfavorece o rebote do braço que projeções mais amplas podem proporcionar. Avaliou-se, portanto, que gestos mais amplos proporcionaram melhores resultados, tanto por promoverem um maior relaxamento dos braços como por favorecerem os “rebotes” (a projeção dos nossos braços no sentido contrário ao do ataque do teclado) que impulsionam os braços para o próximo salto.

Nas últimas etapas de estudo de *Feuerklavier*, enfocamos as transições de andamento. Como nas peças anteriores, aderimos à colcheia como unidade de referência de pulsação. Conforme as questões de manulação e direcionamento musical são sanadas, o atendimento ao detalhamento com que Berio indica suas velocidades ao metrônomo se torna mais efetivo por meio da memória emocional. Richard Parncutt e Gary McPhersonn (2002) trabalham esse tema, utilizando dois capítulos do livro *Science and Psychology of Music Performance* para relatar que muitos intérpretes concebem suas interpretações com base nas emoções e ambientações. Em *Feuerklavier*, podemos reconhecer seções equivalentes a “frases” musicais em trechos que segmentam de alguma forma o fluxo musical, e as transições entre esses trechos podem ser concebidas por meio de seu sentido emocional:

The image displays two staves of musical notation for the piece *Feuerklavier*. The top staff features a series of rapid sixteenth-note passages. Above the staff, a blue bracket spans a section labeled 'accel.' with a tempo marking of $\text{♩} = 96$. This is followed by a section marked $\text{♩} = 66$ with a dynamic of p . The bottom staff has a similar rapid passage, with a blue bracket above it. Dynamics include mf , ff , and ppp . Pedal markings 'Ped.' are present below the staff. A 'roll.' marking is also visible above the second staff.

Fig. 82 – Indicações do fluxo musical no contexto das transições de andamento em *Feuerklavier*.

Berio também faz uso do tempo flutuante (com delimitações), que confere liberdade expressiva. Cabe ao intérprete o direcionamento do fluxo musical, com alterações de tempo em função de passagens que exigem maior destreza, sempre obedecendo a dinâmica indicada e coerência rítmica.

The image shows a musical score for *Feuerklavier* with the instruction 'Tempo flutuante [$\text{♩} = 66/96$]'. The notation consists of two staves. The top staff begins with a dynamic of ff and features a series of rapid sixteenth-note passages. The bottom staff starts with a dynamic of mf and includes a 'Ped.(random)' marking. The score illustrates the use of fluctuating tempo within specific dynamic ranges.

Fig. 83 – Trecho em que há indicação de tempo flutuante em *Feuerklavier*.

Berio contrapõe parâmetros de dinâmica rítmica, expondo materiais similares. O que antes foi tocado em ff , é posteriormente exposto em pp . Isso exige que o pianista trabalhe esses materiais em dinâmicas extremas, bem como defina notas de apoio alternadas em função do ritmo:

Fig. 84 – Semelhança de materiais em *Feuerklavier*.

Por fim, temos duas últimas observações. A primeira delas é a respeito do uso de *clusters*. O primeiro deles exige um movimento semicircular para direita, semelhante aos ornamentos em *Brin*, explorando o movimento de supinação do braço:

Fig. 85 – Primeiro cluster de *Feuerklavier*.

O segundo tipo de *cluster*, que Berio insere na composição, faz uso de teclas pretas, o que exige do pianista um gestual ascendente de mão, em um ataque que será realizado com a palma da mão.



Fig. 86 – Segundo tipo de cluster em Feuerklavier.

O terceiro tipo de *cluster* faz uso do gesto de pronação do braço, contrário ao movimento de supinação citado anteriormente.



Fig. 87 – Ilustrativa do cluster com movimento de pronação.

O quarto e último *cluster*, com gestual diferente, nos mostra a necessidade do tradicional staccato de pulso.

Considerações finais

Por mais que a escrita notacional de Berio seja extremamente detalhista, cabe ao intérprete personificar a obra em sua manifestação sonora, estabelecendo uma concepção interpretativa que deve ser ao mesmo tempo efetiva e coerente. A pesquisa-ação, por contemplar questões pessoais em suas ações práticas e empíricas, abre um leque de variantes que influenciam as decisões performativas, exigindo criatividade na resolução de suas dificuldades em prol dos resultados almejados. Portanto as ações documentadas na presente dissertação representam um recorte feito a partir de uma perspectiva específica, mas que promove soluções que podem ser generalizáveis, ainda que dentro de limites.

As *6 Encores* para piano compõem uma coleção que expressa o idioma pianístico de Berio em diversos momentos de sua carreira, propondo um leque de demandas técnicas e interpretativas ao pianista que constitui um campo fértil para uma pesquisa como a que aqui se propôs, voltada a ações práticas e avaliações da eficácia dos resultados para os diversos tipos de questões instrumentais.

Brin aparentemente não demanda dificuldades de virtuosismo motor, porém exige um extremo controle na produção sonora no sentido de manter o caráter minimal de sua amplitude dinâmica e seu caráter estático e estacionário. Em *Leaf*, nos deparamos com a demanda por variados moldes constituídos de acordes semelhantes a *clusters*, que portanto fogem dos arquétipos harmônicos mais tradicionais. Já *Erdenklavier* promove uma trama de interações entre os diversos parâmetros sonoros, propondo o difícil controle de camadas sobrepostas nos âmbitos dinâmico, duracional e de alturas, ao que se soma o emprego de uma pedalização de periodicidade absolutamente autômata. Pudemos constatar a personalidade musical diversa e não iconoclasta do compositor em *Wasserklavier*, peça tonal da coleção. Nela, o compositor assume um rigoroso diatonismo e uma regularidade métrica característicos do tonalismo mais tradicional. Ao pianista, delega a função de reconhecer e delinear linhas escamoteadas por entre as estruturas prioritariamente verticais da escritura da peça.

Luftklavier e *Feuerklavier* finalizam a coleção com suas particularidades assumidamente virtuosísticas. A primeira expressa o conceito de aleatoriedade na textura em ostinato que deve ser mantida de maneira absolutamente autônoma em relação à textura “melódica” de rítmica prescrita com exatidão. Exige que o pianista desenvolva meios para

lidar com duas camadas texturais simultâneas, porém de comportamentos distintos e não simétricos: uma métrica e textural, outra métrica e melódica. *Feuerklavier*, última peça da coleção, se apresenta com alto grau de virtuosismo, a começar pelo emprego do pedal tonal de maneira muito engenhosa, propondo seu acionamento randômico de maneira a sustentar e liberar a ressonância de notas aleatoriamente. O acionamento randômico e autônomo do pedal caracteriza sua primeira dificuldade, uma vez que os pianistas são em geral muito condicionados a uma ação métrica e controlada do pedal, geralmente vinculada a cadenciamentos harmônicos e movimentos melódicos.

É evidente a capacidade do compositor de conciliar ideias musicais particulares, ideologias de seu tempo e questões histórico-sociais do piano. Estas peças demonstram a exigência por um amplo conhecimento do repertório tradicional, consciência sobre a construção e o papel de seu instrumento ao longo da história e constante atualização em relação à música de seu tempo. A multiplicidade do pensamento musical de Berio se reflete em suas próprias palavras: “Eu acho que todas as formas de escrever, ouvir e até mesmo falar sobre música são corretas de alguma forma. Quando a música apresenta suficiente complexidade e profundidade semântica pode ser entendida e explicada de diferentes formas.” (BERIO in: Osmond-Smith, 1985, p.22). Uma vez que a performance musical é uma das formas mais concretas e efetivas de se “falar sobre música”, ela está contemplada nesse amplo território de variáveis e multiplicidades de processos e resultados. As *6 Encores* são representativas disso: por meio de uma notação absolutamente efetiva e consciente, Berio assume decisões composicionais muito definidas e – ao mesmo tempo - delega ao intérprete uma margem de trânsito que o instiga a investigar processos e soluções e, consequentemente, o investe de um alto grau de responsabilidade artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Guilherme. **Do “Mito” do Virtuoso à Realidade do Intérprete**. Dissertação. Rio de Janeiro, RJ, 1998.

BERIO, Luciano. **6 encores pour piano**. Vienna: Universal Edition, c1990. [Score, 20 p.]
Contains: Brin (1990); Leaf (1990); Wasserklavier (1965); Erdenklavier (1969); Luftklavier (1985); Feuerklavier (1989).

_____. **Meditation on a twelve-tone horse**. Christian Science Monitor, 15 July 1968.

_____. **Remembering the Future**. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2006.

BOLCOM, William. **The End of the Mannerist Century**, William Bolcom site oficial,
Disponível em: <<https://www.williambolcom.com/in-the-media/blog/the-end-of-the-mannerist-century>> Acessado em 1 de fev. de 2019

DALMONTE, Rossana. **Entrevista sobre a música contemporânea**. Tradução de Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

GALLO, H. **Berio e o virtuosismo instrumental: as Sequenze**. In MENEZES, F., orgs. *Luciano Berio: Legado e atualidade* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 93-100. ISBN 978-85- 68334-64-5. Available from SciELO Books <http://books.scielo.org>.

GRAY, C. **Inquiry through practice: developing appropriate research strategies**. In: International Conference on Art and Design Research, 1996, Finlândia. Anais... Finlândia: UIAH, 1996. Disponível em: <<http://www.carolegray.net/Papers%20PDFs/ngnm.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HALFYARD, Janet. **Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis**. Editora Ashgate, 2007.

HASEMAN, Brad (2006). **A Manifesto for Performative Research**. Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research"(no. 118): pp. 98- 106.

HODGES, Nicholas. **Stevens Review**. The Musical Times, vol 133, n. 1797. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1002594>> Acesso em 04 de junho de 2019.

KAFEIJAN, S. **Ricorrenze: do objeto sonoro ao gesto musical**. In MENEZES, F., orgs. *Luciano Berio: Legado e atualidade* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 93-100. ISBN 978-85- 68334-64-5. Available from SciELO Books <http://books.scielo.org>.

LIMA, S.R.A. (org) **Memória, Performance e Aprendizado Musical: um processo interligado**. Jundiaí: Paco Editorial, 2013.

MENEZES, Flo. **Flo Menezes fala sobre as Sequenze de Luciano Berio: depoimento**. [18 de novembro de 2010]. Entrevista concedida a Raimo Benedetti. Acesso em 04 de junho de 2019. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=ApKrdpnIwy8>>.

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

RESTAGNO, E. **Retrato do artista quando jovem**. In MENEZES, F., orgs. *Luciano Berio: Legado e atualidade* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 93-100. ISBN 978-85-68334- 64-5. Available from SciELO Books <http://books.scielo.org>.

SLOBODA, John A. **A mente musical: psicologia cognitiva da música**. Tradução de Beatriz

Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

STOIANOVA, Ivanka **Luciano Berio**: Chemins em musique. 1 ed. Paris: La Revue Musicale, 1985.

THIOLLENT, M. **Metodologia da pesquisa-ação**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

THURMOND, James M. **Note Grouping – A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance**. Galesville, Maryland: Meredith Music Publications, 1982.

TORRES CABEZAS, Daniela Andrea. **Uma técnica pianística e seu método de ensino**. Dissertação. Campinas, SP, 2006.

TRIPP, David. **Pesquisa-ação: uma introdução metodológica**. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.31, n.3, p.443-446, set./dez. 2005.

WITHALL, Arnold. **Luciano Berio: In Memoriam: Unquiet Heart and Brain**. The Musical Times, vol. 144, 2003. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/3650695> > Acesso em 1 fev. 2019.

Anexos

2

6 encores pour piano

pour michel oudar

brin
(1990)

luciano berio
(*1925)

$\text{♩} = 64$
(Doux et immobile)

pppp *sempre*

1 corda *sempre*

très rapide et sans accents

Febralo 1990

to michael vyner, in memoriam

leaf

(1990)

$\text{♩} = 64$ *sempre staccatissimo*

mf *pp* *ten.*

SUST. PED. (to the end)

ten. *ff* *pp* *ff* *pp* *(loco)* *ff*

(stacc.) *p* *pp* *p*

Radicondoli,
April 17, 1990

[Durata: 1' 20" ca.]

per antonio ballista

wasserklavier

(1965)

(Teneramente e lontano)

♩ = 50

*sempre legatissimo**ppp sempre e lontano**sempre una corda, pedale a piacere*

The musical score for 'wasserklavier' is written for piano in 8/8 time. It features a single melodic line in the right hand and a simple harmonic accompaniment in the left hand. The piece is marked 'Teneramente e lontano' and 'ppp sempre e lontano'. It includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The score is divided into six systems, each with a grand staff. The final system ends with a 'rall.' marking.

luftklavier (1985)

$\text{♩} = 62$

m.d. 6'

*Sempre ppp, il più veloce e uguale possibile.
Sempre 1 corda. Pedale ogni tanto.*

m.s.

quasi =

p ppp p ppp p

$\text{♩} = 84 \text{ accel.} \rightarrow \text{♩} = 104$

4'

ppp mf ppp mf

$\text{♩} = 84$

pp ppp p mf pp pp

quasi = ♩

ppp *p* *(p)* *ppp* *p* *ppp*

mf *ppp* *mf* *p*

ppp *mf* *(Ped.)* *p*

ppp

p *♩ = 104* *ppp*

p *ppp*

♩ = 84

p *ppp*

mp *ppp*

Radiconcoli, 1985

(ca. 3')

for peter serkin
feuerklavier
 (1989)

♩ = 66

sempre ppp e legatissimo

SP (random) ¹⁾

IC _____

SP _____

IC _____

accel. →

SP _____

IC _____

♩ = 96 *♩ = 66*

p *ff* *ppp*

IC _____

Ped. _____

IC _____

SP (random) _____

accel. →

(sempre legatissimo)

SP _____

IC _____

♩ = 96 *♩ = 66*

tr

SP _____

IC _____

accel. *♩ = 96* *p* *♩ = 66*

mf *ff*

Ped. _____

Ped. _____

accel. $\rightarrow$ $J=96$ rall. $\rightarrow$

p *ppp* *f*

IC Ped.

Tempo flutuante [$\dot{=}$ 66/96]

$J=66$ *ppp* *ff* *mf* *ff*

Ped. Ped. Ped.(random)

ff *ff*

Ped. Ped.(random)

17

mf *ff*

(Ped.) Ped.

p *ff* *scapp. f*

Ped. Ped.

$J=64$ *tr* *p* *mf* *ff*

SP (random) Ped.

First system of the musical score. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and a five-finger exercise (5) above it. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp*, *ppp*, *mf*, and *ppp*. There are markings for "SP (random)" and "1C" with horizontal lines below them.

Second system of the musical score. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and a five-finger exercise (5) above it. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ppp* and *mf*. There are markings for "SP" and "SP (random)" with horizontal lines below them. A tempo marking of $\text{♩} = 96$ is present.

Third system of the musical score. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ppp*. There are markings for "SP" and "1C" with horizontal lines below them. A tempo marking of $\text{♩} = 96$ is present.

Fourth system of the musical score. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and a five-finger exercise (5) above it. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*, *mf*, *pp*, and *f*. There is a marking for "SP" with a horizontal line below it.

Fifth system of the musical score. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and a five-finger exercise (5) above it. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp*, *mf*, and *pp*. There are markings for "SP (random)" and "x 7" with horizontal lines below them.

Sixth system of the musical score. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and a five-finger exercise (5) above it. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *pp*, *f*, and *p*. There are markings for "Ped." and "Ped." with horizontal lines below them. A tempo marking of $\text{♩} = 96$ is present.

roll. $\rightarrow$ $\text{♩} = 66$

(SP)

accel. $\rightarrow$ $\text{♩} = 96$

p *ppp* *p*

Ped. _____
IC _____

$\text{♩} = 66$

ppp *pp* *p* *pp* *ppp*

Ped. _____
IC _____