

Discursos polifônicos na obra de Luciano Berio (1925-2003): o conceito de amálgama do timbre na análise e interpretação da *Sequenza V*

Klênio Jonessy de Medeiros Barros

INET-MD – Instituto de Etnomusicologia, centro de estudos em música e dança
Universidade de Aveiro / Portugal

kleniojbarros@ua.pt

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar a *Sequenza V* do compositor Luciano Berio, com foco na sua interpretação. A análise propõe uma discussão sobre a transformação sonora que resulta de um jogo polifônico de caráter multifônico, baseado fundamentalmente no timbre. Com este trabalho, procura-se contribuir para a fomentação de referências da área, especialmente sobre aspectos interpretativos concernentes ao repertório contemporâneo. Como metodologia, recorreu-se à pesquisa bibliográfica, à análise musical e ao estudo prático e construção performativa da obra ao trombone. O processo de preparação e estudo da obra no trombone seguiu as quatro dimensões de análise propostas pelo compositor - temporal, tonal, dinâmica e morfológica - e que estão expressas numa entrevista publicada em 1980. Esta pesquisa procura mostrar ainda como a ideia de polifonia latente se expressa na *Sequenza V* e como se intensifica progressivamente ao longo da obra.

Palavras-chave: Polifonia; Amálgama do timbre; *Sequenza V*; Luciano Berio.

Abstract: This paper aims to analyze the *Sequenza V* of the composer Luciano Berio, focusing on its interpretation. The analysis proposes a discussion on sound processing that results from a polyphonic game of multiphonic character, fundamentally based on the sound. This work seeks to contribute to the fostering of reference in the area, especially on interpretative issues regarding the contemporary repertoire.

The methodology resorted to know the literature, the music analysis and practical study and performative construction work on the trombone. The process of preparation and work of study on trombone followed the four dimensions of analysis proposed by the composer - temporal, pitch, dynamic and morphological - and are expressed in an interview published in 1980. This research attempts to show, yet, as the idea of latent polyphony is expressed in the *Sequenza V* and as gradually intensifying throughout the work.

Keywords: Polyphony; Amalgam of timbre; *Sequenza V*; Luciano Berio.

Contextualização

Na presente seção, será abordada a *Sequenza V*, de Luciano Berio, como objeto de estudo. Para melhor ilustrar a peça e facilitar a sua contextualização, iremos apresentar, de forma sintetizada, a vida do compositor e as principais características que envolvem a obra, como a relação com o palhaço Grock e o trombonista Stuart Dempster. Assim, após esta contextualização, será discutido o conceito de amálgama do timbre, o qual subsidiará a análise e interpretação da obra.

O compositor Luciano Berio

Oriundo de Oneglia, Itália, Luciano Berio (1925-2003) cresceu no seio de uma família de músicos, a exemplo de seu pai e avô. Iniciou seus estudos musicais no Conservatório de Milão, durante os anos sessenta. Mais tarde, sua carreira se deslocou da Europa para os Estados Unidos, chegando a lecionar em universidades conceituadas, como Tanglewood, Mills College e Harvard University (Cardassi 2006).

Entre 1958 e 2003, Berio compôs um conjunto de peças para instrumentos solo, conhecido como *Sequenzas*. O título refere-se ao fato das peças estarem baseadas em um processo de construção sucessiva da polifonia latente, em sequências de materiais harmônicos e tipos de ações instrumentais (Osmond-Smith 2007).

Dentre as *Sequenzas*, este artigo abordará a *Sequenza V*, composta para trombone solo. No entanto, para facilitar a compreensão a obra, torna-se indispensável um olhar minucioso do contexto que a envolve.

O comissário da peça

Um dos representantes mais importantes da *Sequenza V* foi Stuart Dempster, músico que nasceu em Berkeley, Califórnia, em 07 de julho de 1936 (Silva 2010). Dempster foi muito interessado na otimização da aplicação de novos efeitos sonoros e técnicas expandidas no trombone. Assumiu a função de professor assistente na Universidade Pública da Califórnia e no Conservatório de São Francisco (1960). Atuou como primeiro trombone na Orquestra Sinfônica de Oakland de 1962 a 1966 e tornou-se ainda professor principal na Universidade de Washington, em 1985 (Silva 2010).

O contato estabelecido entre o trombonista e o compositor começou na Austrália. Supostamente, a aproximação entre compositor e intérprete ocorreu pelo mútuo interesse na prática que envolve o estudo da música contemporânea.

Grock, o palhaço

Karl Adrien Wettach, ou Grock, nasceu em 10 de janeiro de 1880, em Reconvilier, Suíça, e transformou-se num relevante artista europeu, utilizando o nome artístico de “Grock, o palhaço”. No meio de uma carreira musical muito movimentada, Berio chegou a assistir

pessoalmente a um show do palhaço Grock. A carreira do palhaço, de tipo augusto, lotava os teatros e circos por toda Europa, por quase 60 anos.

Além de dispor de grande habilidade musical em seus shows de humor, popularmente era conhecido como um músico virtuoso, pois tocava vários instrumentos. Sua virtuosidade teatral, aliada aos seus números com o piano e o violino, tornaram-se clássicos performativos, o que resultou na admiração de Berio pelo palhaço. Inspirado em sua performance, o compositor dedicou a *Sequenza V* à memória de Grock (Berio 1966). A obra, assim como outras peças do repertório contemporâneo para trombone, convoca a inserção de gestos a serem executados na performance. Na *Sequenza V*, o gesto musical e a presença de elementos de teatralidade (humor) são aspectos importantes para a transmissão do verdadeiro sentido da obra (Berio 1985).

Discursos polifônicos: a construção de som sobre sons

Nesta seção, abordar-se-á uma das ocorrências mais relevantes da *Sequenza V*: os discursos polifônicos. A preocupação com este assunto é natural num período como o nosso, marcado por encontros culturais, que nos possibilita comunicar frequentemente com os outros. O discurso polifônico em si caracteriza-se como um acontecimento essencialmente comunicativo, no qual emergem possibilidades discursivas incalculáveis (Bakhtin 1997: 393). Entretanto, se observarmos o dialogismo, essência da teoria bakhtiniana do discurso (idem 1997), veremos que o diálogo reitera a presença do indivíduo na comunicação, que não é vista apenas como uma simples transmissão de informação, mas como uma interação musical/verbal (Pires, Tamanini-Adams e Fátima 2010).

Em adição, de acordo com Frobenius et al. (2001: 74), polifonia é um termo definido pela simultaneidade e multiplicidade de sons diferentes. O estudo do conceito tem contribuído para as investigações, no âmbito das pesquisas em música, que surgem em torno desta temática. Este intento possibilita o alargamento do universo musical contemporâneo, estimulando o surgimento de novos sons e de novas técnicas. A utilização de novos timbres nos instrumentos também oferece o aparecimento de novas ferramentas composicionais.

Na tentativa de proporcionar este diálogo polifônico, Berio constrói (na *Sequenza V*), no meio de sons de caráter multifônico, um discurso latente da polifonia, o termo que o mesmo denomina como polifonia latente (Berio 1985). Este termo diz respeito à construção da relação dos elementos sobrepostos simultaneamente no discurso polifônico. O próprio compositor refere em entrevista:

Todas as outras *Sequenzas* para instrumentos solo pretende estabelecer um contraponto latente e implícito, essencialmente harmónico, e sugerir particularmente no caso dos instrumentos monódicos, um modo polifónico de ouvi-los. Eu queria estabelecer um modo de ouvir tão fortemente condicionado como sugerir constantemente um latente e implícito contraponto (Berio 1985: 97).

Assim, a partir do estudo e construção performativa da obra ao trombone, identificou-se que a amálgama do timbre na polifonia se expressa na obra por meio da utilização de sons multifónicos, propondo uma transformação constante no som. Como complemento, Berio (1985) esclarece que:

Basicamente, tudo pode ser transformado, e não apenas em melodias e fisionomias memoráveis, mas até mesmo a própria ideia de transformação. Mas há um problema: ainda que os processos de transformação sempre signifiquem alguma coisa, isto não lhes garantem um significado expressivo (Berio 1985: 104).

Por este viés, entende-se que tal caráter de transformação possui mobilidade constante, intensificando o discurso musical no decurso da obra. Isso se deve ao fato da obra conter componentes que caracterizam uma nova tendência polifónica utilizada nos nossos dias: a gestualidade/teatralidade «audiovisual», o próprio discurso «sonoro» e a materialização da arte que resulta desta mistura «textual» (Barros e Bezerra 2014). Tais aspectos sugerem uma observação multidimensional sobre o discurso, conforme apresentado na figura I:

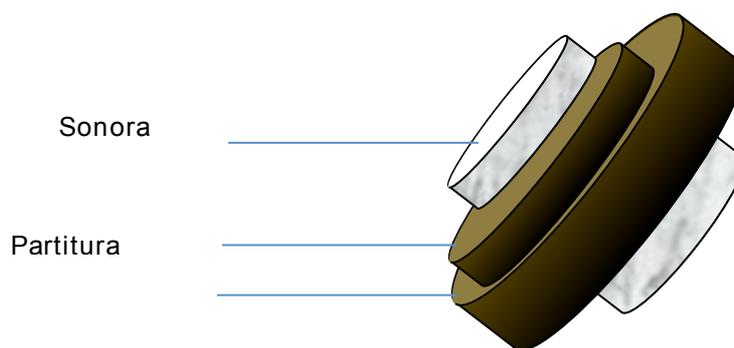


Figura I. Observação multidimensional sobre o discurso musical

A partir das considerações traçadas, têm-se como características do discurso polifónico a identificação da série dodecafónica na *Sequenza V*, além da ligação do compositor com a música contemporânea e as influências composicionais da música serialista, como

destacado na figura II.

sequenza V
for trombone solo (1966)

Luciano Berio

Figura II. Série dodecafônica na *Sequenza V*

Também é possível visualizar no excerto acima a mobilidade do discurso, quando, gradualmente, vai ficando mais intensa; e, finalmente, leva a um ponto culminante, onde o performer pronuncia um perplexo "por quê?" (momento de clímax e de grande tensão). Na seção "A", o ato discursivo é marcado pela combinação de articulação rápida e silêncio no meio do uso de surdina plager.

Tal como um procedimento performativo amplamente complexo, aqueles que tiveram a possibilidade de experimentar o estudo performativo da obra - assim como eu -, certamente atribuem um forte destaque ao movimento gestual utilizado por Berio. Neste caso, o desenho do discurso polifônico se intensifica. O discurso é desenhado com a utilização de atitudes gestuais na performance.

O desenvolvimento de atitudes gestuais presentes no discurso polifônico representa a movimentação corporal do trombonista, além da expansão de um vocabulário de gestos a serem incluídos na performance, proporcionando um alargamento das possibilidades de transmissão e compreensão do conteúdo musical existente na obra performada.

O processo de amálgama do timbre na *Sequenza V*

Na obra de Berio, o conceito de amálgama está diretamente relacionado à mistura de elementos (Berio 1985). Isto é, o termo, aplicado aos estudos musicais, tem o sentido de amalgamar componentes, misturar influências e estilos, combinar ingredientes melódicos e harmônicos, entre outros. De modo geral, o conceito se manifesta no presente estudo como fusão da própria distinção sonora. Esta singularidade inerente ao discurso polifônico da obra é marcada pela prática de sons multifônicos ao trombone, que resultam no processo que aqui denomina-se como a amálgama do timbre.

Para melhor compreender esse processo, efetuou-se uma macroanálise da obra, na qual são explicitados os principais elementos característicos deste procedimento. Observando a análise ao longo das linhas de quatro dimensões, a qual é proposta pelo compositor em uma entrevista de 1980, o estabelecimento de uma divisão em seções, considerando as ideias de Hansen (2010), está baseada nos contrastes causados pelas mudanças de caráter textual do discurso, além de aspectos melódicos. Desse modo, a organização formal ficou estabelecida:

- Berio grava um “A” e um “B” para definir as seções e clarificar a divisão “binária da peça”, conforme destacado na figura III.



Figura III. Sequenza V: divisão binária

Verifica-se, então, o desenvolvimento de uma ligação muito especial entre o performer e o seu instrumento, que vai ao encontro das perspectivas do compositor. Tal ligação está baseada no modo como o performer considera as ideias do compositor e desenha o seu próprio discurso. A amálgama do timbre, proposta por Berio, projeta um discurso performativo inovador. Podemos constatar nas notas de performance e através do estudo ao longo das linhas de quatro dimensões de análise, que a peça dispõe de um uso considerável de técnicas expandidas, em especial de sons multifônicos através da amálgama de voz e instrumento.

A figura IV (apontado em vermelho) mostra a utilização de sons multifônicos (seção B):

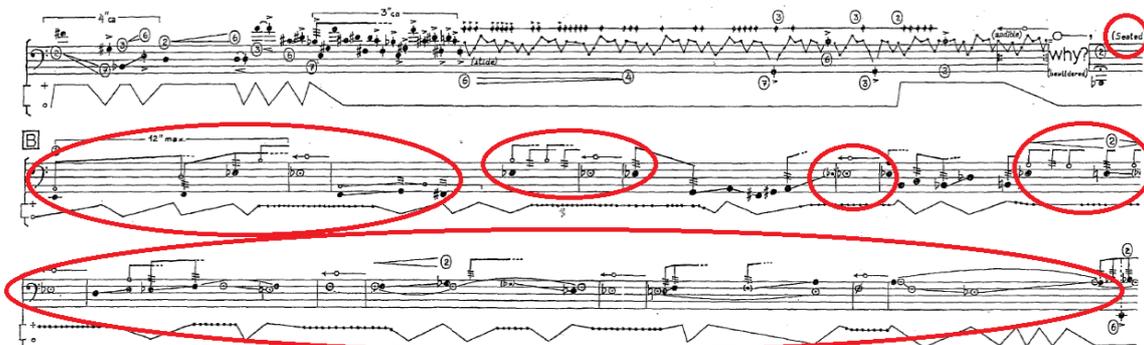


Figura IV. Sequenza V: Sons multifônicos

Juntamente com os sons multifónicos, percebe-se o surgimento de uma peculiaridade no discurso: Berio faz uso da habilidade do trombone para criar glissandos entre os passos exatos da escala cromática. Esse procedimento dá uma nova conjuntura ao discurso polifónico.

Multifónicos: a prática de fazer com que o instrumentista fale através do instrumento

No universo contemporâneo, entre os efeitos que frequentemente surgem no repertório para trombone, encontram-se os sons multifónicos. O efeito é comumente aplicado em obras a solo, uma vez que coloca problemas de afinação quando executado em conjunto (Silva 2010). Assim, os multifónicos caracterizam-se pela emissão de duas frequências em simultâneo: tocar e cantar. Para isso, é necessário tocar o som mais grave e cantar o som mais agudo, ou vice-versa. Os dois sons executados em simultâneo, a princípio, exigem do trombonista técnica e alto grau perceptivo. Silva (2010) ressalta:

Assim, a criação de qualquer multifónico exige ao instrumentista não só destreza técnica, como também um grande controlo auditivo. Entre os compositores que utilizaram este efeito nas suas obras, destaca-se o italiano Luciano Berio. Na obra *Sequenza V* para trombone solo, Berio utiliza este efeito como elemento estrutural (Silva 2010: 44).

A prática de sons multifónicos na obra é pontuada a partir da seção B. Nesta seção, o performer está “sentado” e precisa manter um som constante, bem como o controle na reprodução simultânea do tocar e cantar. O compositor complementa:

O instrumentista deve executar duas funções simultaneamente: tocar e cantar. Não é fácil chegar à coordenação dos dois elementos [...]. O sentido e eficácia da obra dependem escrupulosamente do respeito com os intervalos entre voz e instrumento. Só desta forma é que é possível alcançar o nível necessário de transformação (a vocalização do instrumento e instrumentalização da voz) (Berio 1985: 93).

A revolução sonora

O processo de amálgama do timbre resulta num aumento da transformação do idioma instrumental no decorrer da peça. Tal aspecto estimula-nos a identificar a distorção da sua imagem convencional, que constitui uma possibilidade quanto à mensagem musical que o compositor provavelmente gostaria de transmitir na *Sequenza V*, além de conduzir o ouvinte a um nível de percepção singular.

A partir das considerações apresentadas, a técnica que se expressa através dos sons de carácter multifónico ao trombone, como protagonista no processo, pode ser definida no conceito de amálgama do timbre (Silva 2010). Todavia, para entender o termo na obra é essencial experimentá-la. O estudo prático da peça oferece uma melhor compreensão

sobre o que envolve a projeção de um discurso musical que satisfaça as perspectivas do compositor e de si próprio, enquanto performer. Para o performer, é importante perceber que a melhor forma de questionar e compreender a transformação do timbre dentro do discurso é identificar os seus próprios experimentos no sentido de problematizá-los. O uso de sons multifônicos configura, portanto, um elemento importante para a transformação e mistura desse tipo de natureza tímbrica. Com base nas notas de performance do compositor, é transparente compreender que o performer deve sempre manter similaridades entre tocar e cantar no instrumento, modificando a natureza tímbrica do trombone, através da amálgama entre voz e instrumento. De forma perceptível, os sons vocalizados são produzidos e misturados com os sons do instrumento. É importante ter a consciência de que os sons multifônicos são introduzidos e manipulados estrategicamente para mudar o idioma e as propriedades acústicas do instrumento durante a peça.

Na figura V, identifica-se que o instrumento se transforma na sua própria voz e vice-versa. Efetivamente, a seção B traz exemplos significativos desta amálgama, finalmente culminando na última barra do último pentagrama, onde os efeitos multifônicos terminam no mesmo tom.

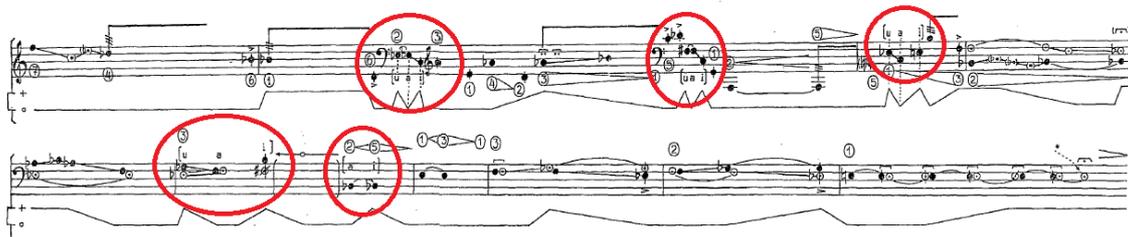


Figura V. Sequenza V: Amálgama do timbre

Também podemos verificar os sons das vogais <u a i>, referindo-se à explosão vocal “Why?”. Estas representam o esforço de Berio em deixar que o músico fale através do seu instrumento. Para que isso de fato aconteça, é necessário o controle de um som contínuo, o que dificulta a respiração do performer. Ou seja, para Hansen (2010), é como se o performer estivesse desenhando sons dentro da dimensão morfológica. Em suas notas de performance, Berio (1966) também destaca: “a transição entre a inspiração e expiração devem sempre ocorrer sem interrupções notáveis, de modo que em toda a seção ‘B’ não haja interrupção de som” (Berio 1966: 01). Logo, é necessário que as ações de cantar e tocar simultâneos sejam consideradas extensões de um pensamento polifônico (Hansen 2010).

Considerações finais

Após o estudo realizado, foi possível observar o discurso polifônico e a influência de seus componentes no ato performativo, no qual emergem possibilidades discursivas incalculáveis. O discurso musical, presente na *Sequenza V*, possui uma escrita estritamente rigorosa em seus detalhes, além de oferecer vários elementos técnicos desafiadores para o intérprete. O estudo da peça ao trombone, levando em consideração as notas de performance, possibilitou um estudo detalhado das técnicas expandidas no instrumento, sobretudo a prática de sons multifônicos, responsáveis pela transformação do idioma instrumental – amálgama do timbre. O som parece ter sofrido um processo de amalgamação sonora no decorrer da seção B.

Nesse sentido, o processo de amálgama do timbre resulta num aumento da transformação do idioma instrumental no decorrer da peça, estimulando-nos a compreender a importante relação do performer, rumo a uma transformação constante do timbre, que permite o crescimento contínuo do idioma instrumental através de um novo vocabulário de sons.

Referências

- Bakhtin, Mikhail (1997) *Estética da Criação Verbal*. (Pereira, Maria Ermantina Galvão G., Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Barros, Klênio e Erickinson Bezerra (2014) “Theatricality as an extra-musical element in the performative construction: The clown’s composition in *Sequenza V* by Luciano Berio”. *Anais (meio digital) da Royal Musical Association Research Students’ Conference*. Birmingham: University of Birmingham.
- Berio, Luciano (1966) *Sequenza V for trombone solo*. Universal Edition. ISBN13: 9790008047404. ISMN: M008047404.
- Berio, Luciano (1985) *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. Traduzido e editado por David Osmond-Smith. New York/London: Marion Boyars Publishers.
- Cardassi, Luciane (2006) “*Sequenza IV* de Luciano Berio: Estratégias de aprendizagem e performance”. *Per Musi*, 14: 44-56.
- Forbenus, Wolf et al. (2001) “Polyphony” in Sadie, Stanley (ed) *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited. (74)
- Halfyard, Janet (2007) *Berio’s Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Burlington, VT: Ashgate Publishing Co.
- Hansen, Niels Chr. (2010) “Luciano Berio’s *Sequenza V* Analyzed along the Lines of Four

Analytical Dimensions Proposed by the Composer”. *The Journal of Music and Meaning*, 9: 16-37

Osmond-Smith, David (2007) “Introduction” in Halfyard, Janet *Berio’s Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Burlington, VT: Ashgate Publishing Co. (1-8).

Pires, Vera Lúcia e Fátima Tamanini-Adams (2010) “Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia”. *Estudos Semióticos*, 6(2): 66-76.

http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe62/2010esse62_vlpires_fatamanini_adames.pdf [Acesso em: 01/05/2014].

Silva, David (2010) *A importância da Sequenza V no desenvolvimento do trombone*.

Dissertação de Mestrado em Interpretação Artística, Instituto Politécnico do Porto (IPP).

Porto