

## **Colaboração intérprete-compositor: o contato de Luciano Berio com intérpretes flautistas e a composição da *Sequenza I*, para flauta solo**

**Cibele Palopoli<sup>1</sup>**

Universidade de São Paulo / Mestrado em Música  
SIMPOM: *Linguagem e Estruturação/Teoria*  
cibele.palopoli@usp.br

**Resumo:** O presente artigo aborda o relacionamento intérprete-compositor, com foco na colaboração na composição de uma obra musical específica, a *Sequenza I* (1958), para flauta solo, do compositor italiano Luciano Berio (1925-2003). Berio manteve, ao longo de sua carreira, contato com músicos específicos de diversos instrumentos, fato comprovado pela série de *Sequenze*, dedicada e motivada por características técnico-musicais de intérpretes específicos. Nesse contexto, a *Sequenza I* foi elaborada, sobretudo a partir da colaboração do flautista Severino Gazzelloni (1919-1992), conterrâneo e amigo pessoal de Berio. O presente trabalho objetiva introduzir o leitor às correspondências dos intérpretes flautistas Severino Gazzelloni e Aurèle Nicolet a Luciano Berio, consultadas, transcritas e traduzidas na pesquisa de mestrado realizada pela autora a partir de manuscritos situados na Fundação Paul Sacher (Basileia, Suíça)<sup>2</sup>. Posteriormente, dialogando com as ideias apresentadas por Mark McGregor em *Severino Gazzelloni and the music of Berio and Fukushima* (2012), evidenciamos as principais passagens da peça em que é notória a influência de Gazzelloni na escritura da *Sequenza I* por Berio, tais como a exploração de técnicas estendidas para flauta, incluindo o uso de trêmulos com intervalos diversos, cliques de chave e multifônicos. Na conclusão, ressaltamos os reflexos do contato de Luciano Berio com intérpretes flautistas na composição da obra em questão, onde há pleno domínio da escrita instrumental, evidenciado pela exploração das possibilidades do instrumento em uma escrita extremamente idiomática e perfeitamente executável.

**Palavras-chave:** *Sequenza I*; Luciano Berio; Flauta solo; Severino Gazzelloni; Aurèle Nicolet.

### **Collaboration Performer-Composer: the Contact of Luciano Berio with Flutists and the Composition of *Sequenza I*, for Solo Flute**

**Abstract:** This article discusses the relationship performer-composer, focusing on collaboration in the composition of a specific musical work, *Sequenza I* (1958), for solo flute,

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte da dissertação de mestrado da autora, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, processo n. 2011/05184-7) e sob orientação da Prof. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira.

<sup>2</sup> Os manuscritos originais pertencem ao acervo de Luciano Berio, localizado na Fundação Paul Sacher (Basileia, Suíça), e foram consultados, em formato de microfilme, pela autora deste trabalho, nos dias 13, 14 e 17 de dezembro de 2012. Agradecemos à Fundação Paul Sacher e equipe; Talia Pecker-Berio; *Centro Studi Luciano Berio*; e Aurèle e Christiane Nicolet, por terem gentilmente autorizado a publicação das correspondências.

by the Italian composer Luciano Berio (1925-2003). Berio has kept throughout his career contact with specific musicians of various instruments, a fact proven by the series of *Sequenze*, dedicated and motivated by technical and musical characteristics of specific interpreters. In this context, *Sequenza I* was drafted especially from the collaboration of the flutist Severino Gazzelloni (1919-1992), compatriot and personal friend of Berio. This paper aims to introduce the reader to the correspondences of the flutists Severino Gazzelloni and Aurèle Nicolet to Luciano Berio, consulted, transcribed and translated in the Masters research by the author from manuscripts situated in the Paul Sacher Foundation (Basel, Switzerland)<sup>3</sup>. Subsequently, I argue with the ideas presented by Mark McGregor in *Severino Gazzelloni and the music of Berio and Fukushima* (2012), and I highlight the main passages of the piece in which Gazzelloni's influence is evident in the writing of *Sequenza I* by Berio, such as the exploitation of extended techniques for flute, including the use of artificial polyphony, key clicks and multiphonics. In conclusion, I emphasize the reflections of the contact of Luciano Berio with flutists in the composition of the work at issue, where there is full control of instrumental writing, evidenced by the exploitation of the possibilities of the instrument in an extremely idiomatic and perfectly executable written.

**Keywords:** *Sequenza I*; Luciano Berio; Solo Flute; Severino Gazzelloni; Aurèle Nicolet.

## Introdução

Entre os anos de 1958 e 2002, o compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) escreveu uma série com quatorze obras para instrumentos solo intitulada *Sequenze* (*Sequências*). Cada *Sequenza* foi dedicada e motivada por características técnico-musicais de intérpretes específicos, músicos da alta *performance* com os quais Berio manteve um contato pessoal.<sup>4</sup> Dessa maneira, embora o compositor não tenha sido um multi-instrumentista, sua proximidade com tais intérpretes lhe possibilitou buscar uma linguagem musical de detalhado requinte técnico, considerado o idiomatismo peculiar de cada instrumento, e lhe permitiu explorar um alto nível de virtuosismo.

A *Sequenza* para flauta solo, primeira peça da série (renomeada *Sequenza I* quando da composição da segunda *Sequenza*) foi originalmente composta em 1958, dedicada

<sup>3</sup> The original manuscripts belong to Luciano Berio Collection, Paul Sacher Foundation Basel (Switzerland), and have been consulted in microfilm format by myself on 13, 14 and 17 December, 2012. I wish to thank Paul Sacher Foundation and staff; Talia Pecker-Berio; *Centro Studi Luciano Berio*; and Aurèle and Christiane Nicolet for authorizing the publication of the correspondences.

<sup>4</sup> A série completa é constituída por quatorze peças (mais quatro transcrições), dedicadas aos instrumentistas de grande destaque, conforme a seguinte distribuição: *Sequenza I*: flauta (1958/1992, Severino Gazzelloni), *Sequenza II*: harpa (1963, Francis Pierre), *Sequenza III*: voz feminina (1965, Cathy Berberian), *Sequenza IV*: piano (1966, Jocy de Carvalho), *Sequenza V*: trombone (1966, Stuart Dempster), *Sequenza VI*: viola (1967, Walter Trampler), *Sequenza VII*: oboé (1969, Heinz Holliger), *Sequenza VIIIb*: saxofone soprano (1993, transcrita por Claude Delange), *Sequenza VIII*: violino (1976, Carlo Chiarappa), *Sequenza IX*: clarinete (1980, Michel Arrignon), *Sequenza IXb*: saxofone alto (1981), *Sequenza IXc*: clarone (1998, transcrita por Rocco Parisi), *Sequenza X*: trompete em Dó e ressonâncias de piano (1984, Thomas Stevens), *Sequenza XI*: violão (1988, Eliot Fisk), *Sequenza XII*: fagote (1995, Pascal Gallois), *Sequenza XIII*: acordeon *Chanson* (1995, Teodoro Anzelotti), *Sequenza XIV*: violoncelo (2002, Rohan de Saram) e *Sequenza XIVb*: contrabaixo (2004, transcrição póstuma por Stefano Scodanibbio) (BERIO, T. P.; BENEDICTIS, s/d).

ao flautista Severino Gazzelloni e publicada pela Editora Suvini Zerboni. A peça rapidamente se tornou popular devido à sua notação rítmica não tradicional, fazendo uso da notação rítmica proporcional. Trinta e quatro anos após a primeira edição da *Sequenza I*, Berio publicou pela Universal Edition uma nova versão da obra, em que a notação rítmica proporcional foi substituída pela notação tradicional.

Conterrâneo de Berio, Severino Gazzelloni destinou boa parte de sua carreira ao estudo, interpretação e gravação de música contemporânea, abrindo novos rumos para a composição para flauta no século XX e realizando a estreia de diversas obras, muitas delas compostas e/ou dedicadas a ele, as quais ultrapassam o número de cento e cinquenta composições.<sup>5</sup>

Gazzelloni nasceu em Roccasecca, (Frosinone, Itália), em 5 de janeiro de 1919. Teve como primeiro professor de flauta Giovanni Battista Creati e, posteriormente, estudou sob a orientação de Arrigo Tassinari no Conservatório Santa Cecília de Roma, aonde viria a lecionar, anos mais tarde. Além de frequentar constantemente as salas de concerto – tendo integrado por mais de trinta anos a orquestra da Rádio e Televisão Italiana (RAI) –, Gazzelloni apresentava-se regularmente em casas de shows e programas de televisão, dedicando-se igualmente ao repertório popular. Embora essa mistura de gêneros fosse mal-vista por alguns de seus colegas, ela possibilitou uma ampla divulgação da flauta e de seu artista. Tendo sido introduzido aos cursos de férias de Darmstadt por Bruno Maderna, em 1952, Gazzelloni tornou-se um expoente na música contemporânea para flauta, participando igualmente da Bienal de Veneza onde apresentou, entre os anos de 1961 a 1966, um recital

---

<sup>5</sup> Dentre tais obras, podemos mencionar *Sonata* (1952, flauta e piano), de René Leibowitz; *Y su sangre ya viene cantando* (1954, flauta e orquestra de câmara), de Luigi Nono; *Le marteau sans maître* (1954, mezzo-soprano, flauta em sol, violão, alaúde, percussão, viola e violino), de Boulez; *Holzbläsertrio* (1958, flauta, oboé e clarinete), de Sandor Jemnitz; *Proporzioni* (1959, flauta solo), de Franco Evangelisti; *Interpolation Mobile* (1959, uma até três flautas), de Roman Haubenstock-Ramati; *Hi-kyò* (1961, flauta, piano, cordas e percussão) e *Mei* (1962, flauta solo), de Kazuo Fukushima; *Variazioni op. 20b* (1960, flauta solo) e *Quanti n.1* (1962, flauta e orquestra de câmara), de Hans Ulrich Engelmann; *Invention (1a e 1b)* (1961, flauta, harpa, piano e percussão), de Gilbert Amy; *Tre pezzi brevi* (1961, flauta e harpa), de Norma Beecroft; *Studi* (1961, flauta e piano), de Renato De Grandis; *Neumi* (1963, flauta, marimba e vibrafone), de Boris Porena; *Tempus loquendi* (1963, 1 instrumentista: flauta, flauta em sol e flauta baixo), de Bernd Allois Zimmermann; *Épisode* (1964, flauta solo), de Betsy Jolas; *Gazzelloni* (1964), do jazzista Éric Dolphy; *Rhymes for Gazzelloni* (1965, para flauta, percussão tocada pelo flautista, piano e *tape*), de Yori-Aki Matsudaira; *Successione* (1966, flauta solo), de Benno Anman; *In* (1966, flauta solo), de Tona Scherchen; *Puppenspiel 2* (1966, flauta e orquestra), de Franco Donatoni; *Il magico flauto di Severino* (1971, flauta e piano), de Roman Vlad; *Nidi* (1979, piccolo solo), de Franco Donatoni; *Souffle* (flauta, piccolo e flauta em sol) e *Concerto* (flauta e orquestra), de Goffredo Petrassi; etc. (MCGREGOR, 2012, p. 12; DRINEK, 2003, p. 26; O'LOUGHLIN. In: SADIE, 2001, p. 612). Além de tais obras, há um extenso repertório composto por Maderna com destaque para flauta em virtude de seu profundo contato com Gazzelloni, como verificamos em *Concerto para flauta e orquestra* (1954), *Serenata n. 2* (1954/57, conjunto de câmara), *Musica su due dimensioni* (1952/58, flauta e fita magnética), *Divertimento in due tempi* (1953, flauta e piano), *Don Perlimplin* (1962, ópera), *Serenata IV* (1961, flauta, conjunto e *tape*), *Honeyrêves* (1961, flauta e piano), *Ciclo Hyperion* (1962-69), *Grande aulodia* (1970, flauta, oboé e orquestra) e *Dialodia* (1971, flauta e oboé) (FEARN, 1990).

anual dedicado exclusivamente ao repertório contemporâneo. Gazzelloni faleceu em 21 de novembro de 1992 (DRINEK, 2003; MCGREGOR, 2012, p. 7-17).

### 1. Correspondências de Severino Gazzelloni para Luciano Berio

Gazzelloni mantinha estreita amizade com Berio. Em consulta ao acervo de Luciano Berio na Fundação Paul Sacher, transcrevemos uma coleção de seis cartas redigidas pelo flautista Severino Gazzelloni e endereçadas a Luciano Berio, entre julho de 1958 e agosto de 1960. Devido à dificuldade em compreender a caligrafia de Gazzelloni (o qual, por vezes, valia-se de um italiano arcaico), aliado ao regulamento da Fundação Paul Sacher – que não autoriza a execução de fotocópias de seus arquivos –, selecionamos, dentre as correspondências de Gazzelloni no acervo da instituição, apenas aquelas cujo conteúdo faz menção direta à *Sequenza I*.

Nas correspondências de Gazzelloni para Berio, verificamos uma grande intimidade entre o remetente e o seu destinatário, revelada pela informalidade na escrita. O flautista sempre assina como “Tuo Severino” (Seu Severino) e utiliza frequentemente interjeições, tais como “Lucianone”, “salutone”, etc. A comunicação Gazzelloni-Berio era bastante frequente, como podemos observar na proximidade das datas entre as correspondências – temos, por exemplo, um intervalo de seis dias entre duas cartas de Gazzelloni (16 e 22 de agosto de 1958), considerando ainda que Berio provavelmente tenha respondido ao flautista neste intervalo.

Data de 7 de julho de 1958, ocasião da primeira carta transcrita por nós, a encomenda da *Sequenza I*, “uma pequena peça para ‘flauta solo’, de duração de 4 a 5 minutos, para ser incluída no programa: Togni – Messiaen – Berio – Boulez” (GAZZELLONI *apud* PALOPOLI, 2013, p. 123). Ao que podemos constatar através das correspondências, a composição da peça durou pouco mais de um mês, uma vez que Gazzelloni comenta ter recebido a obra, em 16 de agosto de 1958. “A peça é difícil, mas tudo é executável e de efeito” (GAZZELLONI *apud* PALOPOLI, 2013, p. 125). Já em 22 de agosto de 1958, Gazzelloni comenta novamente a respeito da dificuldade da peça: “A peça para flauta solo me agrada muitíssimo!!! Não é fácil... mas espero fazer uma boa interpretação...” (GAZZELLONI *apud* PALOPOLI, 2013, p. 126).

Consta no website do *Centro Studi Luciano Berio*<sup>6</sup> que a estreia da *Sequenza I* foi feita no ano de 1958, em Darmstadt, por Severino Gazzelloni. Verificamos, no entanto, um

---

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://www.lucianoberio.org/en/node/45>>. Acesso em: 28 jul. 2013.

possível equívoco nesta informação (salvo pelo improvável fato de a peça ter sido executada entre os dias 20 e 31 de dezembro daquele ano), visto que, em correspondência datada de 19 de dezembro de 1958, Gazzelloni diz: “Estou esperando que a Suvini-Zerboni me mande a ‘Sequenza’ impressa! Como está esse atraso? Não vou tocar na Filarmônica com cinco folhas escritas à lápis” (GAZZELLONI *apud* PALOPOLI, 2013, p. 128).

Finalmente, verificamos que a *Sequenza I* foi uma peça frequentemente executada pelo flautista, comprovada por uma correspondência emitida dois anos após a composição da obra (Dartington, 06 de agosto de 1960): “Vou tocar a ‘Sequenza’ dentro de dois dias e será, como sempre, um grande sucesso!” (GAZZELLONI *apud* PALOPOLI, 2013, p.129).

## 2. Correspondências de Aurèle Nicolet para Luciano Berio

Nascido em Neuchâtel, Suíça, em 22 de janeiro de 1926, Aurèle Nicolet é reconhecido por suas inúmeras gravações, transitando desde Bach e Mozart até compositores de música contemporânea. Em nossa dissertação, transcrevemos todas as duas cartas de Nicolet para Berio que encontramos nos arquivos da fundação Paul Sacher, em 1960 e 1966. Além destas, tivemos acesso a uma carta-resposta de Berio (*apud* FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007, p. 14), que dialoga com a segunda correspondência de Nicolet.

Observamos na primeira correspondência enviada à Berio por Aurèle Nicolet, em primeiro de dezembro de 1960, um tom respeitoso e formal, evidenciado pelo tratamento na segunda pessoa do plural (em francês, vous). Berio e Nicolet tinham acabado de se conhecer, e o flautista demonstra as suas intenções em estreitar os laços com o compositor: “Espero sinceramente que tenhamos no futuro a oportunidade de tocarmos juntos e, por favor, aceite meus sentimentos amigáveis” (NICOLET *apud* PALOPOLI, 2013, p. 131).

A correspondência de Berio para Nicolet, datada de 14 de outubro de 1966 (consultada em FOLIO; BRINKMAN. In: HALFYARD, 2007, p. 14), já revela certa intimidade entre o compositor e o flautista que, em tom cordial, assinala a sua admiração pelo intérprete e o desejo de que a gravação de Nicolet se torne uma referência.

Nicolet, por sua vez, responde à Berio em tom jocoso – “Eu quebrei duas vértebras e tenho que ser paciente se eu não quiser voltar à família dos invertebrados” (NICOLET *apud* PALOPOLI, 2013, p. 133) –, porém firme em suas convicções. O flautista questiona Berio a respeito de alguns aspectos da notação proporcional e requisita que o compositor trabalhe a peça em conjunto com ele como condição para refazer a sua gravação da *Sequenza I*.

### 3. A composição de *Sequenza I*, para flauta solo

Como indicam as inscrições “a Severi”, na edição de 1958, e “a Severino Gazzelloni”, na edição de 1992, a *Sequenza I* foi escrita a partir de um pedido de Gazzelloni a Berio, em correspondência datada de 7 de julho de 1958:

Fui convidado pela Rádio de Colônia para um “recital” juntamente com o Tuoloso, organizado pela “Musik der Zeit” em 19 de setembro, imediatamente após Darmstadt. Eu gostaria que você me escrevesse uma pequena peça para “flauta solo”, de duração de 4 a 5 minutos, para ser incluída no programa: Togni – Messiaen – Berio – Boulez (GAZZELLONI *apud* PALOPOLI, 2013, p. 123).

Berio, por sua vez, escreveu a peça especialmente para o intérprete. A este respeito, o compositor comenta: “Compus essa peça sob medida para Severino Gazzelloni, como um costureiro faz um vestido para uma bela mulher, e devo dizer que escrever para Gazzelloni é bem estimulante!” (BERIO *apud* DRINEK, 2003, p. 26, tradução nossa).<sup>7</sup>

Não obstante ao seu reconhecido virtuosismo, a interpretação de Gazzelloni inicialmente não correspondeu às expectativas de Berio em relação ao ritmo da peça.

[...] [Berio] originalmente escreveu com um detalhe excepcionalmente preciso (na forma original, quase como Ferneyhough), mas Gazzelloni não pôde lidar com isso, então Berio decidiu usar a notação proporcional. (HOPKINS *apud* WEISSER, 1998, p. 38, tradução nossa).<sup>8</sup>

Contudo, o domínio de Gazzelloni sobre outros aspectos, sobretudo no que diz respeito às técnicas estendidas para flauta transversal, possibilitou que Berio compusesse uma peça de reconhecida grandeza e importância, sendo a colaboração de Gazzelloni imprescindível para o refinamento da escrita flautística do compositor. Dentre as supracitadas técnicas estendidas, incluímos o uso de *frullatos*, harmônicos, trêmulos com intervalos diversos, cliques de chave com e sem ar e multifônicos.

No que concerne aos trêmulos com intervalos diversos, empregados por Berio para remeter a uma escuta polifônica em um instrumento monofônico, verificamos que todos os três trêmulos utilizados na *Sequenza I* são executáveis através das pequenas chaves de trinado da mão direita. Segundo Mark McGregor (2012, p. 25), a escolha certa destes trêmulos – que mantêm a mão esquerda livre para dedilhar as notas que os intercalam – é resultado da colaboração

<sup>7</sup> “Ho composto questo pezzo su misura, per Severino Gazzelloni, come un sarto fa un vestito per una bella donna, e bisogna dire che scrivere per Gazzelloni è ben stimolante!” (BERIO *apud* DRINEK, 2003, p. 26).

<sup>8</sup> “He originally wrote it in exceptionally fine detail (almost like Ferneyhough in the original form), but Gazzelloni could not handle it, so Berio decided to use proportional notation” (HOPKINS *apud* WEISSER, 1998, p. 38).

Gazzelloni-Berio durante o processo composicional da *Sequenza I*, uma vez que seria improvável que um compositor não-flautista tivesse um conhecimento tão específico sobre o instrumento.

O mesmo ocorre no emprego dos cliques de chave, primeiros indícios de uma polifonia explícita na obra, antecedendo um outro recurso polifônico para instrumentos melódicos: os multifônicos. Verificamos nos cliques de chave em combinação com trinados um outro indicativo da colaboração de Gazzelloni com a escrita flautística de Berio, uma vez que uma mesma ação física é utilizada tanto para realizar os cliques de chave, quanto para executar o trinado, sendo que tal movimento é efetuado com o dedo indicador da mão direita – um dos dedos mais fortes – o que facilita, conseqüentemente, a emissão dos cliques de chave com trinado em uma dinâmica *mf* seguida por um *crescendi* (MCGREGOR, 2012, p. 27).

Consultando o manual *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*, do flautista e compositor Robert Dick, verificamos que a execução dos multifônicos presentes na *Sequenza I* se dá a partir dos dedilhados das notas Dó e Dó# graves (Fig. 1). Dick classifica tais multifônicos enquanto “sonoridades múltiplas baseadas em harmônicos naturais” e orienta que “as transições entre alturas simples e alturas duplas deve ser absolutamente suave, inicialmente perceptível apenas enquanto mudanças de timbre” (DICK, 1989, p. 85, tradução nossa).<sup>9</sup>

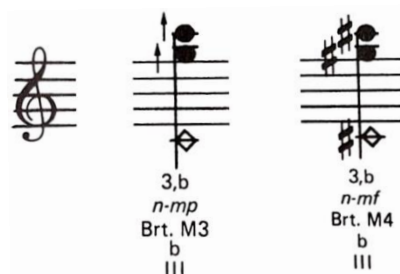


Fig. 1: Multifônicos Sol-Dó e Sol#-Do# (DICK, 1989, p. 86-87).<sup>10</sup>

A escolha dos multifônicos também tem suas origens no relacionamento intérprete-compositor, fato comprovado em um esboço que Gazzelloni forneceu a Berio na ocasião da

<sup>9</sup> “The transitions between single pitches and double-stops should be absolutely smooth, at first perceptible only as changes in timbre” (DICK, 1989, p. 85).

<sup>10</sup> As setas para cima indicam que as notas em questão soarão levemente altas (em referência à afinação). O número 3 corresponde à facilidade de resposta – moderada dificuldade com um atraso de um ou dois segundos antes da altura soar –, de acordo com uma escala progressiva de 1 a 5. A letra b subsequente, referente à estabilidade, indica que tais multifônicos são sustentados com moderada dificuldade, com leve tendência a oscilar entre as alturas individuais. n-mp e n-mf remetem à extensão dinâmica. Brt. indica um timbre brilhante e M3 e M4 remetem à modulação, graduadas em uma escala de 1 a 5, sendo M1 uma modulação levemente audível e M5 uma modulação pronunciada. A letra b, por sua vez, indica que a altura é ouvida com um leve som residual. Classe III, finalmente, é uma classificação de acordo com a abertura dos lábios e tensão requerida para produção dos harmônicos (DICK, 1989, p. vi-viii).

composição da *Sequenza I* (GAZZELLONI *apud* PALOPOLI, 2013, p. 167).<sup>11</sup> A respeito dos multifônicos utilizados na *Sequenza I*, McGregor comenta:

Embora a capacidade de criar a série harmônica na flauta certamente era conhecida por Berio, a sua escolha das fundamentais – as duas notas mais graves do instrumento – são idealmente adequadas para multifônicos. Fundamentais mais graves normalmente produzem um maior número de parciais. Além disso, terceiros e quartos parciais produzidos por fundamentais mais graves (tais como aqueles empregados na *Sequenza I per flauto solo*) tendem a ser mais estáveis, e, portanto, mais fáceis de manipular do que aqueles produzidos por fundamentais mais agudas (MCGREGOR, 2012, p. 28, tradução nossa).<sup>12</sup>

## Conclusão

A *Sequenza* para flauta solo constitui uma obra representativa tanto no repertório contemporâneo para o instrumento, quanto no catálogo musical de Luciano Berio. Sua criação abriu territórios amplamente explorados ao longo da trajetória do compositor. Verificamos, por exemplo, o pleno domínio da escrita instrumental, evidenciado pela exploração das possibilidades do instrumento em uma escrita extremamente idiomática e perfeitamente executável, cujas *virtudes* não estão fundamentadas em um exibicionismo técnico.

O referido domínio da escrita para flauta teve, inegavelmente, suas origens no relacionamento compositor-intérprete travado entre Berio e Severino Gazzelloni. Ressaltamos que, no auge de seus trinta e três anos, Berio certamente possuía conhecimentos suficientes para compor a *Sequenza I*. Não obstante, o contato e diálogo com o intérprete – evidenciados neste artigo através das correspondências – proporcionaram-lhe escolhas extremamente acertadas e que corroboraram com a conseqüente perpetuação da obra. Tal colaboração foi igualmente desenvolvida entre Berio e outros músicos nas demais peças da série de *Sequenze*.

No caso da *Sequenza I*, referimo-nos à exploração de técnicas estendidas para flauta, representada, sobretudo, pela utilização pioneira dos multifônicos. Se, por um lado, as virtudes desta peça fundamentaram-se nas qualidades de um intérprete específico, por outro, as deficiências deste mesmo intérprete trouxeram à tona uma solução que se tornou uma das características mais marcantes da *Sequenza I*: a notação proporcional.

<sup>11</sup> O documento original pertence ao acervo de Luciano Berio, localizado na Fundação Paul Sacher (Basileia, Suíça), e foi consultado pela autora deste trabalho nos dias 13, 14 e 17 de dezembro de 2012.

<sup>12</sup> “While the ability to create the harmonic series on the flute would certainly have been known to Berio, his choice of fundamentals — the two lowest notes on the instrument — are ideally suited for multiphonics. Lower fundamentals typically produce a larger number of partials. As well, third and fourth partials produced by lower fundamentals (such as those employed in *Sequenza I per flauto solo*) tend to be more stable, and thus easier to manipulate, than those produced by higher fundamentals” (MCGREGOR, 2012, p. 28).



## Referências

- BERIO, Talia Pecker; BENEDICTIS, Angela Ida De. *Centro Studi Luciano Berio*: Luciano Berio. Disponível em: <<http://www.lucianoberio.org/en/node/1019>>. Acesso em: 25 jul. 2013.
- DICK, Robert. *The Other Flute: a Performance Manual of Contemporary Techniques*. 2ª edição. EUA: Multiple Breath Music Company. 1989.
- DRINEK, Martina. La Sequenza pour flûte et son premier interprète: Severino Gazzelloni. *Traversières Magazine*, n. 77, p. 26, 2003.
- FEARN, Raymond. *Bruno Maderna*. United Kingdom: Harwood Academic Publishers, 1990.
- FOLIO, Cynthia. BRINKMAN, Alexander. Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's Sequenza I for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance. In: HALFYARD, Janet, (Ed.). *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007, p. 11-37.
- MCGREGOR, Mark T. Severino Gazzelloni and the music of Berio and Fukushima. In: \_\_\_\_\_. *Of Instrumental Value: Flutist – Composer Collaboration in the Creation of New Music*. Vancouver: UBC, 2012. Cap. 1, p. 7-39.
- O'LOUGHLIN, Niall. Gazzelloni, Severino. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Oxford University Press, 2001, v. 9, p. 612.
- PALOPOLI, Cibele. *Estudo comparativo entre edições da Sequenza I para flauta solo de Luciano Berio: subsídios para compreensão e interpretação da obra*. São Paulo, 2013. 185f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- WEISSER, Benedict. *Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of Three Compositional Models (Luciano Berio, John Cage, and Brian Ferneyhough)*. Dissertação (Doutorado). New York: City University of New York, 1998.