

CREAȚII

Indeterminare și aleatorism în *Sequenza VIII* de Luciano Berio

Motto

„The Sequenzas series is one of the most remarkable achievements of the late twentieth century”

Janet K. Halfyard ¹

Cezar Bogdan Alexandru GRIGORAS

Compozitorul italian Luciano Berio s-a născut la 24 octombrie 1925 în orașelul Oneglia din nord-vestul Italiei. Primii pași în domeniul muzical îi sunt ghidați de către bunicul și tatăl său, ambii organiști și compozitori. Pianist talentat, Luciano Berio se dovedește a fi un fervent interpret de muzică de cameră. Un accident la mâna dreaptă îl face să se orienteze spre domeniul compoziției. Astfel, la sfârșitul războiului, îl regăsim pe Berio la Conservatorul Verdi din Milano, unde studiază contrapunctul și fuga cu Paribeni, compoziția cu Ghedini și dirijat de orchestră cu Votto și Giulini.

Activând ca pianist acompaniator, Luciano Berio colaborează cu cântăreața americană de origine armeană Cathy Berberian, cu care se va căsători ulterior, în anul 1950. Alături de soția sa, Berio începe să cerceteze și să exploreze toate posibilitățile oferite de vocea umană, compunând mai multe lucrări în acest sens, dintre care cea mai celebră este *Sequenza III* – 1965. În anul 1952, Luciano Berio ia lecții în Statele Unite ale Americii, la Tanglewood, cu idolul său Luigi Dallapiccola (1904-1975), căruia îi va dedica în semn de omagiu compoziția *Chamber Music* [Muzică de cameră] – 1953. Tot în același an, asistând la primul concert american de muzică electronică, Berio începe să creeze muzică pentru diferite seriale de televiziune.

Participând în orașul Basel la o conferință asupra muzicii electroacustice, Berio îl întâlnește pe Karlheinz Stockhausen. Primele

sale încercări în domeniul muzicii pe bandă magnetică – lucrarea *Mimusique Nr. 1* datează din această perioadă. Ulterior, Berio efectuează o călătorie la Darmstadt, unde îi cunoaște pe Pierre Boulez, Henri Pousseur și Mauricio Kagel. Influențat de muzica serială, Berio compune la rândul său lucrarea *Nones* – 1954. Neîmpărtășind în totalitate atmosfera pe care o considera dogmatică a Școlii de la Darmstadt, Luciano Berio își urmează propria direcție creatoare. Îl regăsim la Darmstadt între anii 1956-1959, predând chiar o serie de cursuri în anul 1960.

Domeniul literaturii și cel al lingvisticii, reprezentat de scriitori precum Joyce, Cummings, Calvino sau Levy-Strauss, sunt surse ce vor inspira și se vor împleti cu gândirea muzicală profundă și extrem de fecundă a compozitorului italian.

Împreună cu compozitorul Bruno Maderna, Luciano Berio organizează în anul 1955 primul studio de muzică electroacustică, Studioul de Fonologie al RAI, la Milano. Berio realizează o serie de concerte dedicate muzicii contemporane – *Incontri musicali* [Întâlniri muzicale] – și editează între 1956-1960 o revistă privind muzica experimentală, având aceeași titulatură. Colaborând cu Maderna în cadrul studioului de muzică electroacustică, Luciano Berio va crea lucrarea *Thema (Ommagio a Joyce)*, în anul 1958. În același an, obsedat de ideea virtuozității instrumentale, Berio începe să creeze seria de piese denumite *Sequenze*, a cărei realizare se întinde până în anul 2003. Unele dintre acestea se vor desăvârși în cadrul seriei de creații *Chemins*, bazate pe materialul sonor din *Sequenze*.

Din anul 1960, îl regăsim pe Luciano Berio în Statele Unite ale Americii, unde predă compoziția în cadrul mai multor instituții de prestigiu ca : *Dartington Summer School*, *Mill's College* din Oakland, *Harvard* și *Universitatea Columbia*. Între anii 1965-1971, Berio activează la *Juilliard School* din New York, unde pune și bazele ansamblului de muzică contemporană *Juilliard Ensemble*, în anul 1967.

O colaborare prolifică de-a lungul anilor '60 cu poetul Edoardo Sanguineti în domeniul teatrului muzical va conduce la apariția în creația lui Berio a unor opere muzicale care-i vor asigura notorietatea, un exemplu relevant fiind *Laborintus 2* – 1965. O altă compoziție de mare popularitate este *Sinfonia* – 1968, bazată pe tehnica colajelor. În toată această perioadă, Berio susține o activitate intensă ca dirijor de orchestră, iar în anul 1972 se restabilește în Europa unde, la invitația lui Pierre Boulez, preia conducerea secției de muzică electroacustică de la IRCAM, între anii 1974-1980.

În cadrul IRCAM, Berio conduce proiectul privind transformarea sunetului în timp real, prin intermediul sistemului informatic 4X, realizat de Giuseppe di Giugno. În urma bogatelor experiențe din cadrul IRCAM, Berio fondează în 1987 *Institutul Florentin de live electronic – Tempo Reale*.

Dintre cele mai cunoscute creații ale lui Luciano Berio, cităm *Coro* – 1975, lucrare inspirată din folclor, operele *La vera Storia* – 1982, *Un re in ascolto* – 1984, pe libretetele lui Italo Calvino. Continuându-și activitatea compozițională, Luciano Berio realizează în același timp transcripții și aranjamente și reconstituie *Simfonia Nr. 10* de Schubert sub titlul *Rendering* – 1988-1990. În paralel cu aceasta, compozitorul italian susține o activitate pedagogică intensă, la scară națională și internațională. Consacrarea sa la nivel mondial a fost gratificată cu numeroase titluri onorifice, printre care amintim *Leul de Aur* al Bienalei de la Veneția – 1995 și *Praemium Imperiale*, în Japonia. Luciano Berio se stinge din viață la 27 mai 2003, la Roma.

Sequenza VIII pentru vioară solo

Începând cu anul 1958, Luciano Berio a compus o serie de piese dedicate diferitelor instrumente solo, pe care le-a denumit *Sequenze* [Secvențe]. În anul 2003, Berio crea ultima sa piesă din acest ciclu, *Sequenza XIVb*. Așadar, 15 piese – incluzând și variantele acestora, scrise în mai bine de treizeci de ani, fiecare dintre acestea fiind dedicată nu doar unui instrument solist, ci constituind mai ales un omagiu adus unui anume instrumentist, adeseori prieten al compozitorului.

Adevărate puncte de reper în creația lui Berio, aceste piese marchează diferitele întâlniri muzicale ale creatorului cu marii interpreți ai secolului XX, așa cum s-a întâmplat cu flautistul Severino Gazzeloni – căruia îi este dedicată *Sequenza I* – 1958, cu cântăreața Cathy Berberian – *Sequenza III* – 1966, cu harpistul Francis Pierre – *Sequenza II* – 1963, cu violonistul Carlo Chiarappa – *Sequenza VIII* – 1976, și exemplele ar putea continua. Reprezentând în cel mai cuprinzător mod posibil binomul creator compozitor-interpret, tipologia ce se regăsește în *Secvențele* lui Luciano Berio transformă și redefinește relația tripolară existentă între compozitor-interpret-piesă. Această redefinire nu se efectuează însă pe baza unei creații în întregime nouă, ci își are filiația în istoria muzicii instrumentale, începând cu epoca barocă și terminând cu apogeul dezvoltării tehnicii instrumentale din secolul al XIX-lea. Aluziile istorice existente în toate

piesele ce aparțin acestui ciclu nu reprezintă cu siguranță numai simple coincidențe, ele fiind adevărate trimiteri la istoria și la repertoriul instrumentului respectiv.

Dualitatea instrument-instrumentist este pusă în valoare de către creator, fiecare piesă de acest tip reflectând aidoma unui portret, imaginea artistului pentru care a fost creată. Bazându-se într-o mare măsură pe virtuoziitate instrumentală – de cele mai multe ori exprimată la cote extreme – piesele lui Berio explorează limitele sonore și tehnice ale fiecărui instrument în parte. Dezvoltarea vocabularului propriu respectivului instrument, sonoritățile inedite îmbinate cu efectele ce se nasc din diferitele elemente tehnice definesc aceste creații ca pe niște *summa*-uri de virtuoziitate instrumentală. Această virtuoziitate era esențială pentru Berio, care o căuta mai întâi în interpret, transpunând-o ulterior într-o *Sequenza* ce îi era implacabil dedicată. Compozitorul își mărturisește această convingere, declarând următoarele : „*composer pour un virtuose digne de ce nom n'est aujourd'hui valable que pour consacrer un accord particulier entre le compositeur et l'interprète et aussi comme témoignage d'un rapport humain*” [a compune pentru un virtuoz demn de acest nume nu servește astăzi decât la stabilirea unei relații speciale între compozitor și interpret, precum și ca dovadă a unui raport uman]². Prieten cu poetul Edoardo Sanguineti, Berio se inspiră din poezia acestuia încă de la începutul anilor '60. Ca răspuns, poetul îi oferă compozitorului – în anul 1995 – o serie de introduceri literare la fiecare *Sequenza*, ce urmau a fi citite înaintea interpretării fiecărei lucrări. Pe baza acestui ciclu de piese, Berio a compus alte câteva versiuni ale unora dintre *Sequenza*, dedicate altor instrumente, precum și un alt ciclu de piese, intitulat *Chemins* [Drumuri], în cadrul căruia fiecare *Sequenza* devine baza unei creații similare de dimensiuni mai ample, instrumentul solist fiind în multe cazuri acompaniat de către orchestră.

Piesele din ciclul *Sequenze* au reprezentat un teren fertil de analiză pentru un important număr de cercetători și muzicologi din ultima perioadă a secolului XX și începutul secolului XXI, demonstrându-se și în acest fel importanța acestor creații în dezvoltarea repertoriului instrumental solo. Studiile s-au concentrat pe diferitele aspecte ale problematicilor generate de tipologia acestor piese de virtuoziitate, începând de la tehnicile componistice folosite de Berio și până la percepția elementelor estetice în rândul publicului.

Sequenza VIII pentru vioară solo a fost compusă în anul 1976, fiind dedicată violonistului italian Carlo Chiarappa, care a și interpretat-o în primă audiție în anul următor – 1977, cu ocazia

Festivalului din orașul francez La Rochelle. Luciano Berio a avut întotdeauna o relație specială cu vioara, studiind-o încă din copilărie, venerând-o ca pe o adevărată regină a instrumentelor, considerând-o un instrument de un rafinament și o subtilitate inegalabile. Această piesă dedicată instrumentului solistic prin excelență poate fi considerată o ofrandă pe care creatorul o aduce nu numai instrumentului în sine, ci și întregii creații pe care acesta a generat-o de-a lungul istoriei muzicii instrumentale. Astfel, transpar prin breșele lăsate în pânza limbajului avangardist, reminiscențe ale unor piese de virtuozitate dedicate viorii, precum *Capriciile* de Paganini sau *Ciaccona* din *Partita în Re minor* pentru vioară solo de Bach. În definitiv, Berio nu face altceva decât să transforme și să redea printr-o serie de clișee și șabloane, o sumă de gesturi arhetipice violonistice, specifice tehnicilor de virtuozitate. Arpegii rapide, broderii filigranate, acorduri și duble-coarde, pasaje executate într-un *spiccato* extrem de rapid, combinate cu tehnici speciale de arcuș, gen *tremolo*, *ponticello* sau *sul tasto*, toate într-o derulare temporală liniară, dar care se desfășoară pe spații foarte strânse. Adeseori, între notele extrem de rapide în *spiccato* se intercalează un acord ce nu trebuie să producă un dezechilibru ritmic în cadrul derulării respectivului *ostinato*. Aceste treceri bruște de la o tehnică la alta reprezintă una dintre dificultățile majore în interpretarea *Secvenței VIII*.

O altă problemă o constituie dorința lui Berio de a transforma un instrument melodic – vioara – într-unul polifonic. Această dorință a compozitorilor nu este o noutate pentru violoniști, predecesori ai lui Bach preocupându-se de redarea mai multor linii melodice cu ajutorul viorii. În cazul lui Berio, în toate piesele din ciclul *Sequenze*, el a vizat inducerea unei atmosfere polifonice, chiar și în cazul instrumentelor eminamente monodice. În cazul piesei dedicate viorii – *Sequenza VIII* – compozitorul mărturisește influențele și inspirația din *Ciaccona* de Bach, afirmând că în această capodoperă barocă coexistă din punct de vedere istoric trecutul, prezentul și viitorul tehnicilor violonistice.

Din punct de vedere structural și conceptual, *Sequenza VIII* se deosebește radical de tipologia unei piese precum *Klavierstück XI* de Stockhausen. Berio preferă realizarea unei opere notate liniar, și deci închise, lăsând la latitudinea interpretului doar un fragment relativ scurt față de dimensiunile întregii piese. În cadrul acestui fragment, indeterminarea se manifestă numai la nivelul câtorva parametri, fiind reglementată de o serie de elemente pe care Berio le-a notat în partitură. Spre deosebire de lucrarea lui Stockhausen, *Sequenza VIII* are o derulare temporală liniară, tradițională, compozitorul trasând marea parte a parcursului creației sale.

Piesa se împarte în patru mari secțiuni, care se prezintă ca niște variațiuni improvizate, ce decurg și dezvoltă celula melodică primordială, binomul *la-si*, pe care este bazată întreaga construcție. Această relație disonantă se regăsește aidoma unui fir călăuzitor, de-a lungul întregii piese. Conform spuselor compozitorului, „*Sequenza VIII est construite autour de deux notes (la-si) qui, comme dans une chaconne, constituent la boussole dans le parcours assez différencié de la pièce.*” [Sequenza VIII este construită în jurul a două note (*la-si*) care, la fel ca într-o ciaconă, constituie busola pe parcursul destul de variat al piesei]³:



Centrarea întregului fragment în jurul binomului la-si.

Una din explicațiile denumirii de *Sequenze* este faptul că în fiecare astfel de piesă se regăsește o secvență generatoare, ce face parte dintr-un spectru armonic. Acesta este reprezentat printr-o serie de sunete ce se grupează în jurul unei structuri acustice dominante – în general celula melodică generatoare – și care formează astfel raporturi de vecinătate armonică. În jurul celulei de bază se adaugă, se substituie sau se elimină diferite sunete învecinate, care se succed, alternează sau se repetă, formând astfel spectrul armonic specific piesei respective. În cazul lucrării *Sequenza VIII*, nucleul central al spectrului armonic este relația *la-si*.

Desfășurându-se pe durata primelor patru pagini ale partiturii, prima secțiune se prezintă ca o succesiune de fragmente contrastante din punct de vedere a densității sunetelor. După o primă pagină în care sunetele se succed cu insistență la intervale de pătrimi și optimi, survine brusc o dezvoltare de pasaje extrem de rapide, în care

schimbările de registru se efectuează neuniform, constituind elemente neașteptate. Sunetele repetate – sau intervalele mici repetate – alternează cu arpegii ce se întind pe două octave. Tot în aceste momente intervin primele elemente improvizatorice, Berio cedând interpretului o parte restrânsă de inițiativă. Acesta din urmă are posibilitatea să completeze valorile timpilor marcați deasupra portativelor, prin repetarea *ad libitum* a ultimelor sunete notate în cadrul respectivului timp. În acest fel, viteza și virtuozitatea sunt stimulate și încurajate, instrumentistul având posibilitatea de a cânta cu atât mai multe note adăugate de el cu cât termină mai repede pe cele scrise de Berio :

Repetarea ad libitum a unor sunete sau succesiuni de sunete este notată prin semnul \approx .

Alternanța pasajelor de virtuoziitate cu secvența inițială a celei *la-si* – care revine cu obstinație, suferind însă modificări și transformări graduale – se continuă pe tot parcursul secțiunii inițiale. Către sfârșitul acesteia apar o serie de ornamente, în special apogiaturi, ce prevestesc debutul secțiunii secunde, marcat printr-o schimbare de tempo și prin introducerea tehnicii *sul ponticello*.

În cadrul acestei noi secțiuni, remarcăm o mai mare unitate la nivel ritmic – valorile oscilând între grupuri de șaisprezecimi și triolete de optimi. Diferențele sunt mai mari în ceea ce privește tehnicile de arcuș, variindu-se între *spiccato*, diferite feluri de *legato* și *détaché*. Valorile fiind mult mai lungi față de pasajele rapide caracteristice primei secțiuni, Berio se poate desfășura aici din punct de vedere

armonico-polifonic. Înlănțuirile de duble combinate cu legături de arcuș specifice se constituie în prezențe tangibile ale stilului polifonic violonistic de tip bach-ian. Același tip de tehnici inspirate în special din *Ciaccona în Re minor* au fost folosite anterior de către un alt mare creator de literatură pentru vioară solo, Eugène Ysaÿe.

Cea de-a treia secțiune a lucrării lui Berio conține cel mai avansat grad de indeterminare, capacitățile improvizatorice ale interpretului fiind solicitate pe tot parcursul secțiunii. Compozitorul oferă solistului șase fragmente compuse din note foarte rapide, ce se cântă în *spiccato ostinato*, și care constituie tot atâtea șabloane :

The image shows a musical score for six staccato patterns, each marked "sempre stacc. e pp". A bracket on the right indicates a 60-second duration for the sequence. A permutation sequence is shown as 1(2)(3)(4)(5)(6)(2)(5)(3)(2)(4)(1) followed by a wavy line.

Seria celor șase șabloane permutabile, timp de 60''.

Solistul poate să le execute în ordinea scrisă sau să le permute de câte ori dorește, fiind totuși obligat să respecte anumite reguli : nu poate repeta succesiv același șablon și trebuie să se încadreze într-o durată menționată de 60 de secunde.

După scurgerea minutului respectiv, urmează o succesiune de acorduri notate, care se grefează la anumite intervale de timp – apreciate conform spațializării lor pe portativ – peste succesiunea șabloanelor melodice despre care am vorbit mai înainte, ce continuă în manieră *ostinato*. Fiecare portativ este circumscris unei durate

cronologice, notată deasupra portativului. Treptat, acordurile se transformă din elemente izolate în grupuri de elemente din ce în ce mai numeroase, între care se vor interpreta fără încetare fragmente alese la întâmplare din grupul celor șase :



*Acordurile care se suprapun peste șabloanele din
exemplul muzical precedent, acestea din urmă succedându-se
aleatoriu.*

Îmbinând elementele lăsate la libera alegere a interpretului cu succesiuni melodice predeterminate, pagina a opta a partiturii introduce în notația din literatura violonistică un nou principiu. Se înlocuiesc semnele grafice caracteristice notelor cu un sistem de notație bazat pe trei parametri : coardă, poziție și digitație. În acest fel, cunoscând coarda, poziția și degetul, violonistul poate executa succesiunile de sunete *legato*, facilitându-se în acest fel vizualizarea partiturii. Acest ingenios procedeu nu conține nici o referire la alterațiile sunetelor din respectivele poziții, fiind cunoscut faptul că la vioară putem cânta mai multe sunete cu același deget fără a părăsi poziția respectivă. Acest neajuns nu a scăpat observației lui Berio care, în vederea remedierii acestei probleme, prezintă la începutul fragmentului o structură model melodico-mecanică – bazată pe relația intervale-digitație, ce urmează a fi repetată – sau translocată – în

diferite poziții și pe diferite coarde. Astfel, în cadrul primei succesiuni, degetul 4 este folosit de două ori, dar sunetul obținut nu este același, fiind vorba de păstrarea raporturilor intervalice existente în structura model. Structurile notate cu ajutorul acestui procedeu – de fapt translații în diferite combinații de coarde și poziții ale modelului prezentat inițial – alternează cu fraze notate în întregime :

3. P. 1. P. 2. P. 1. P.
ff 1 4 2 3 2 1 3 4 0 1 3 2 1 2 4 3 pp II 1 4 2 3 2 1 3 4 0 1 3 2 1 2 4 3
4. P. 3. P. 4. P. 1. P. J = 54 J = 72
1 4 2 3 2 1 3 4 0 1 3 2 1 2 4 3 1 4 2 3 2 1 3 4 0 1 3 2 1 2 4 3 1 4 2 3 2 1 3 4 0 1 3 2 1 2 4 3 ff
acc. max. 8. P. b
pp 1 4 2 3 2 1 3 4 0 1 3 2 1 2 4 3 II II

*Reprezentarea grafică a sistemului de notație
coardă-poziție-digitație,
precedată de structura model în notație tradițională.*

Finalul secțiunii a treia – în care intuiția și creativitatea solistului au fost exploatate intensiv – este anunțat de către revenirea celei melodice primordiale, insistenta repetiție a binomului *la-si* fiind agrementată acum și de prezența unei surdine lejere.

Odată cu schimbarea tempo-ului intrăm în secțiunea finală a *Secvenței VIII*. După numai o frază, descoperim o altă schimbare de tempo, ce indică nu o mișcare regulată, ci un plajă largă de tempo – pătrimea între 72 și 104 – și care este însoțită de indicația *tempo molto instabile, come improvvisando*. Discursul muzical urmează o desfășurare liniară, calmă, de o factură polifonică, din care virtuozitatea este absentă. Este mai degrabă o evocare a pasajelor tehnice care s-au derulat mai devreme, o amintire îndepărtată a unor timpuri apuse. De pe întregul parcurs al acestor ultime două pagini răzbate influența și importanța relației generatoare *la-si*. Toate înălțuirile armonice sunt centrate și bazate pe aceste două sunete și pe sunetele din imediata vecinătate cromatică. Ultimul fragment al acestei secțiuni finale se distinge prin cerința unei surdine cu efect extrem – surdină de studiu. Aplicarea acestui accesoriu conferă viorii

o sonoritate de tip *flautando*, asemănătoare efectului *sul ponticello*. Tehnicile speciale folosite – *pizzicato* cu mâna stângă, flageolete, *tremolo* sau acorduri precedate de apogiaturi – nu induc în nici un caz o atmosferă de virtuozitate, reprezentând mai degrabă efecte sonore inedite, menite a completa paleta largă folosită de Luciano Berio în această creație. *Sequenza VIII* se încheie cu reluarea insistentă a binomului *la-si*, de această dată într-o manieră extrem de diferită, calmă și suavă. Nuanțele coboară până la *ppp*, ultimul sunet al piesei fiind bineînțeles dubla-coardă *la-si*.

Realizarea conceptului de operă deschisă în literatura instrumentală – precum și introducerea în cadrul acesteia a unor diferite grade de indeterminare sau aleatorism – a fost înfăptuită la început în majoritatea cazurilor prin intermediul pieselor dedicate pianului. Luciano Berio a fost unul dintre primii compozitori care a pus în aplicare aceste concepte avangardiste în piese dedicate și altor instrumente. Astfel, începând cu *Sequenza I* – pentru flaut, și continuând cu restul ciclului de *Sequenze*, Berio a dorit implicarea cât mai multor instrumente în cadrul acestui proiect. Deși tehnicile improvizatorice nu reprezintă un scop în sine pentru compozitorul italian, totuși ele există în fiecare dintre aceste piese, incitând instrumentiștii la creativitate și inventivitate.

Din punct de vedere al conceptelor creative spontane-improvizatorice, vioara nu a fost un instrument favorit al compozitorilor celei de-a doua jumătăți a secolului XX. În acest context, *Sequenza VIII* rămâne una dintre capodoperele literaturii pentru vioară scrisă sub semnul indeterminării, chiar dacă aceasta nu reprezintă – așa cum am mai spus – un scop în sine. Indeterminarea se manifestă în piesa lui Berio numai în anumite zone – și cu multă parcimonie – fiind mai degrabă o poartă întredeschisă către o lume onirică, o viziune aluzivă sau reprezentând pur și simplu o altă variantă – o altă variațiune posibilă pe tema unei ciacone arhetipale atemporale, în care este reprezentat trecutul, prezentul și viitorul repertoriului și tehnicii violonistice.

¹ Janet K. Halfyard (ed.), *Berio's Sequenzas – Essays on Performance, Composition and Analysis* [Secvențele lui Berio – Eseuri despre interpretare, compoziție și analize], Aldeshot, Ashgate, 2007, p. xx-xxii.

² Luciano Berio, citat de Jean-Yves Bosseur în „*Thèmes et thématiques dans les musiques d'aujourd'hui*” [Teme și tematici în muzicile de astăzi], în *Communications* [Comunicări], Nr. 47, 1988, p. 122.

³ Ivanka Stoianova, „*Luciano Berio : Chemins en Musique*” [Luciano Berio : Drumuri în muzică], în *La Revue Musicale* [Revista muzicală], Nr. 375-377, Paris, Richard Masse, 1985, p. 419.