UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

BRUNO AVOGLIA

PROCESSOS DA REELABORAÇÃO:
UM DIÁLOGO ENTRE *PERFORMANCE* E TEXTO

São Paulo
2017

BRUNO AVOGLIA

**PROCESSOS DA REELABORAÇÃO:
UM DIÁLOGO ENTRE *PERFORMANCE* E TEXTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Teoria e Análise.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio, convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Nome: AVOGLIA, Bruno.

Título: **PROCESSOS DA REELABORAÇÃO: UM DIÁLOGO
ENTRE *PERFORMANCE* E TEXTO.**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Música da Escola de
Comunicação e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em
Música.

Área de Concentração: Teoria e Análise.

Aprovado em: 04 de Setembro de 2017.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda.

(Presidente da Banca Examinadora – Orientador)

Instituição: Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes.

Julgamento: _____

Prof. Dr.

(Membro Convidado Externo).

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.

(Membro Convidado Interno).

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Hilda e ao meu pai Ronaldo pelo amor, pelo apoio nos estudos e as incontáveis revisões deste trabalho.

Ao professor Marcos Branda Lacerda pelos comentários críticos e relevantes que fizeram amadurecer a mim e ao meu trabalho

Ao professor e amigo Luís Afonso Montanha, que com toda sua experiência me orientou durante anos e acreditou neste trabalho até o fim.

Aos amigos do quinteto Viajando pelo Brasil que além da amizade, viagens, concertos e incentivos sempre estiveram dispostos a “experimental” minhas reelaborações e arranjos.

À Patrícia Perez, por sua amizade, brigas e que juntamente ao quinteto, incentivou crescimento musical e os trabalhos de reelaboração contidos nessa dissertação.

Ao Bruno Pfefferkorn, pela amizade de anos na universidade e pelas conversas sempre relevantes.

AVOGLIA, B. **Processos da reelaboração:** um diálogo entre *performance* e texto (Dissertação de Mestrado). 100 f. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

RESUMO

O presente estudo teve como objetivo demonstrar a relevância da reestruturação técnica de uma obra, ou seja, uma reelaboração musical às particularidades de novos meios, focando o clarinete baixo como instrumento central, desencadeando um futuro aprimoramento e adequação aos novos recursos do instrumento e à sua linguagem. Além deste, o trabalho teve como finalidade apontar a proposição de um experimento deste instrumento a um repertório original não idiomático. Para tanto, o procedimento metodológico utilizado observou como referências as reelaborações já realizadas e compreendeu as maneiras com que foram concebidas. O trabalho contribuiu com o desenvolvimento teórico e prático da pesquisa em reelaborações para clarinete baixo, desta forma, favorecendo a disposição de um novo vetor experimental, baseado nas reelaborações feitas. Assim, conclui-se que esta pesquisa, diferentemente do rigor e fidelidade a qual geralmente a reelaboração é aplicada, enfatizou o processo como ferramenta criativa e dialógica.

Palavras chave: Clarone; Clarinete Baixo; Reelaboração; Restauro; Transcrição.

AVOGLIA, B. **Re-elaboration processes:** a dialogue between performance and text (Dissertação de Mestrado). 100 f. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ABSTRACT

The present study aimed to demonstrate the relevance of the technical restructuring of a work, that is, a musical reelaboration to the particularities of new media, focusing on the bass clarinet as a central instrument, triggering a future improvement and adaptation to the new resources of the instrument and its language. Besides this, the purpose of the work was to point out the proposition of an experiment of this instrument to an original non-idiomatic repertoire. In order to do so, the methodological procedure used observed references as reworkings already performed and understood the ways in which one was carried out. The work contributed to the theoretical and practical development of the research in reelaborations for bass clarinet, in this way, favoring the arrangement of a new experimental vector, based on the reelaborations made. Thus, it is concluded that this research, in contrast to the rigor and fidelity to which the reelaboration is usually applied, emphasized the process as a creative and dialogical tool.

Keywords: Clarone; Bass Clarinet; Re-elaboration; Restoration; Transcription.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fragmento da partitura para piano solo da reelaboração realizada por Franz Liszt para os Sonetos de Petrarca.....	16
Figura 2: Fragmento da décima sinfonia de Schubert utilizado por Berio em Rendering.....	23
Figura 3: Programa do primeiro recital de clarone solo da história em 1955.	33
Figura 4: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de readequação harmônica.....	37
Figura 5: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de desmembramento de melodia em várias vozes.	39
Figura 6: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de escolha de experimentação.....	42
Figura 7: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de intercâmbio de vozes.....	43
Figura 8: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de readequação melódica.....	44
Figura 9: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de preenchimento tessitural.....	49
Figura 10: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de ampliação de oitava.....	50

Figura 11: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de intercâmbio de registro.....51

Figura 12: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de ampliação de tessitura..52

Figura 13: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de preenchimento tessitural.....53

SUMÁRIO

Resumo	6
Abstract	7
Lista de Figuras.....	8
 Introdução	 13
 Capítulo 1	 14
1.1 O devir musical.....	14
1.2 Liszt e as transcrições.....	15
1.3 “A escuta crítica”: Porque se fazem reelaborações?.....	17
1.4 Os termos.....	18
a) Paráfrase.....	18
b) Tradução	18
c) Reelaboração	19
1.5 Compreendendo a reelaboração.....	19
1.6 Os tipos existentes de reelaboração.....	21
a) Reelaboração por restauração	21
b) Reelaboração estrutural	24
1.7 Paralelos entre reelaboração e <i>performance</i>	25
1.8 Interferências entre reelaboração e <i>performance</i>	25

1.9 Reelaboração, memória e escuta crítica	26
a) Selecionando os materiais/meios acústicos a serem modificados.....	26
b) Escolha das ferramentas a serem utilizadas na reescritura	27
c) O discurso recriado	27
1.10 Algumas reelaborações realizadas	28

Capítulo 2: O CLARONE29

2.1 Breve contextualização do cenário atual do clarone	29
2.2 Repertório do clarone	29
2.3 O pioneirismo de Horak	32

Capítulo 3:RELATOS CRÍTICOS DE EXPERIÊNCIA34

3.1. Concerto para clarinete de Aaron Copland.....	34
a) Acerca da obra.....	34
b) Motivações para a realização da reelaboração	35
c) A instrumentação	35
d) Dados da reelaboração.....	36
e) Dados da <i>performance</i>	41
f) Outros exemplos	42
3.2 Concerto de Carl Nielsen	45

a) Acerca da obra.....	45
b) Motivações para a realização da reelaboração	45
c) A instrumentação	46
d) Dados da reelaboração.....	46
e) Dados e indicação da <i>performance</i>	47
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
 REFERÊNCIAS.....	56
 APÊNDICES.....	59
a) Concerto para clarinete e quinteto de clarinetes (reelaboração do concerto para clarinete, harpa, cordas e piano de Aaron Copland).	
b) Concerto para clarone (reelaboração do concerto para clarinete de Carl Nielsen).	
c) Sequenza IXc (reelaboração da Sequenza IX para clarinete solo de Luciano Berio).	
d) Sonata para clarone e piano (reelaboração da Sonata para violoncelo e piano de Johannes Brahms)	

INTRODUÇÃO

Ao longo dos séculos, a produção musical se viu imersa em uma infinidade de composições originais que, revolucionárias ou não, moldaram a maneira de se compreender um discurso através de sons. Compositores de diversos períodos e representantes de várias orientações estéticas contribuíram para tal. A linguagem da música ocidental culminou em inúmeras ferramentas e memórias composicionais e auditivas que seduziram nossos ouvidos ao criar referências para quase tudo o que ouvimos hoje. Poucos sons são realmente "novos", e mesmo sendo, ainda assim, nos remetem a memórias pessoais auditivas que nos tornam íntimos ao próprio discurso ao qual estamos sendo submetidos.

Paralelamente a esse interesse, mas muito mais recentes que as composições originais, as reelaborações surgiram como *traduções* de um mesmo discurso com intuito de "divulgar" ou "tornar possível a execução" de determinada obra musical. Posteriormente, o significado de se *criar* uma reelaboração despedaçou-se em inúmeros cacos com motivações diversas podendo ser entendidos como uma nova concepção artística da obra. O interesse e as práticas nestes vetores de viés composicional das reelaborações ainda é pouco compreendido e seu estudo e análise não contemplam ainda a profundidade técnica e artística de tal realização.

Ao analisar algumas destas reelaborações é possível verificar diversas "anomalias" criadas tanto pelo próprio reelaborador como também pelo *performer* que as executa. Tais "anomalias" são resultados da própria memória auditiva do reelaborador e também à sua maneira pessoal de recriar o discurso em sua mente. O resultado desse processo, executado tanto pelo *performer* como pelo reelaborador, acabam por gerar um "novo" discurso orientado por suas ideias.

Compreender estes processos dialogais entre compositor, reelaborador e *performer* é o assunto central deste trabalho, detalhando experiências próprias deste autor em relação ao assunto, suas próprias reelaborações e resultados musicais obtidos por estas, bem como críticas, experiências, *performance* e discussões acerca da questão. Tais elementos circundarão o universo clarinetístico familiar ao autor, em especial o Clarone.

Capítulo 1

1.1. O devir musical

Devir é um conceito filosófico, nascido na Grécia antiga, que exemplifica a permanente mutabilidade pela qual as coisas passam. Em nosso contexto, pode-se aplicar à constante transformação vivida por uma obra musical, seja ela obtida por decorrer histórico, diálogo de ideias ou simplesmente pela alteração de seu discurso.

O significado de uma obra acabada compreende a ideia de que com aquele material não há nada mais a ser dito a não ser seu próprio signo. Entretanto, questiona-se a real compreensão de obra acabada ou concluída e se sua natureza não poderia conter uma certa “dinâmica poética” que causasse seu devir musical.

A percepção e a interpretação de um indivíduo sobre uma peça ou um acontecimento musical, na realidade, parece ser o verdadeiro processo de diálogo poético que existe em uma obra musical, sendo a compreensão do ouvinte um contestador do significado proposto pelo autor. Este fato torna o processo de audição de algum espetáculo musical, uma experiência de devir tal qual o músico em sua *performance*.

Há por trás desta reflexão a ideia de que a própria concepção auditiva da peça já existe como experiência transgressora de sua existência. Laboissière (2007) observa que:

A música se caracteriza, portanto, como uma experiência pessoal, original, individual e a *performance* como ‘transgressora’, ajustando-se às diferentes maneiras de ser dos homens e dos tempos, às diferentes vivências e sensibilidades. O processo interpretativo passa então a ser norteador por preocupações com a fidelidade ao texto e é, ao mesmo tempo, marcado por múltiplas relações estabelecidas as quais resultam numa co-autoria (...)(LABOISSIÈRE, 2007, p. 18).

A referida autora utiliza-se ainda da *performance* para compreender a atitude transgressora, entretanto tal concepção pode também ser aplicada como mencionado anteriormente, à escuta e também à *escuta crítica* a qual comentaremos posteriormente.

1.2. Liszt e as transcrições

Na literatura musical estão catalogadas ao menos 1000 obras do compositor húngaro Franz Liszt (1811-1886). É sabido que pelo menos metade destas composições deste prolixo artista constituem transcrições de sinfonias, poemas sinfônicos, óperas, entre outras obras não originalmente pertencentes ao repertório pianístico. Além destas, o compositor também realiza paráfrases de inúmeras obras de outros compositores.

Um dos mais provocadores compositores do período romântico certamente revolucionou a arte da *performance* ao piano e para tal, suas transcrições exerceram papel fundamental, e também não de maneira secundária, sua reconhecida técnica neste instrumento também foi fundamental para a realização destes feitos.

Liszt, como aponta Szendy (2008), “não hesitou em colocar seu nome ao lado do nome do compositor” (p. 35), como no famoso caso de suas transcrições das nove sinfonias de Beethoven. Há, portanto, uma prova de que sua transcrição não compreendia meramente uma “redução” ou uma “realocação” de notas antes pertencentes a uma orquestra sinfônica e agora presentes ao piano. Suas transcrições, e juntamente suas *performances* das sinfonias de Beethoven (1770-1827), podem ser entendidas como processos de reelaboração praticados por Liszt sobre uma obra musical, neste caso, realocando a uma nova obra musical ainda creditada justamente a Beethoven.

Outro exemplo mais abstrato das reelaborações de Liszt, mas não menos relevantes ao que se diz respeito às reelaborações, consiste em suas reelaborações para piano dos sonetos de Francesco Petrarca (1304-1374). Após a composição de canções sobre os poemas de Petrarca, Liszt realiza versões para piano solo da mesma obra. Nestes trabalhos, o compositor altera integralmente o meio comunicativo da escrita em palavras para os sons e cria uma versão musical para os sonetos de Petrarca. Tal realização dialoga livremente com a própria versão de Liszt para os sonetos e opera como visão crítica ao poeta italiano. Marília Laboissière (2007) considera:

Para traduzir Petrarca, Liszt compôs o Soneto n°104, no qual figuras, desenhos e movimentos singulares ‘correspondem’ aos

afetos e perceptos induzidos pelo texto do italiano. Uma profunda dor, subentendida como sensação - que Liszt utiliza como ideia, como ferramenta para sua expressividade -, mapeia a construção de linhas melódicas, de jogos harmônicos, de desenhos sinuosos, de contrastes técnicos. É a sua 'ideia' de incerteza, de insegurança, de acaso, manipulando sons e suas propriedades. Assim, é a partir daí que, não se expressando no texto como cópia, Liszt possibilita e induz imagens sonoras similares (LABOISSIÈRE, 2007, p. 157).

Figura 1: Fragmento da partitura para piano solo da reelaboração realizada por Franz Liszt para os sonetos de Petrarca.

2 (62)

Sonett 104 des Petrarca.
Sonetto 104 di Petrarca. Petrarch's 104th Sonnet.
 Petrarca 104. szonettje.

Franz Liszt.
(Komponiert 1838-39)

Introduzione.
Andante con moto.

RH. Con 8^{va} ad libitum.....

LH. con 8.....

1.3. A “escuta crítica”: Porque se fazem reelaborações?

“*Eu adoro ouvir eles ouvirem*” (SZENDY, 2008. p. 36).

O termo proposto por Peter Szendy (2008), a “*escuta crítica*” é pontual para descrevermos a ideia teórica que permeia a reelaboração e, portanto, justificá-la acerca de sua importância prática. Tal reflexão sempre indaga o reelaborador e seus ouvintes com a seguinte pergunta: porque fazer uma reelaboração? A resposta a isso permeia um pensamento sobre o ouvir internamente, ou ainda, ouvir algo que realmente não está ocorrendo de maneira física e sim de maneira mental no subconsciente. Trata-se de ouvir mais da obra do que o que está registrado no papel ou que está sendo executado pelos músicos, entendendo que esta existe além da interferência de seu compositor.

A reelaboração embasa-se na ideia de que há um questionamento do ouvinte por trás da escuta original da peça, que há algo ainda a ser dito dentro do mesmo discurso ou algo que possa ser alterado para ser compreendido por outro ponto de vista. Esse questionamento é, portanto, algo que transcende a audição da obra e existe na percepção do ouvinte. Ao momento em que o indivíduo escuta uma obra (aqui utilizaremos a especificidade relacionada à música, mas ainda entendendo que tais práticas aplicam-se profundamente a outras áreas como a arquitetura, pintura, escultura, entre outros), a memória e o diálogo com o material colocam-se em ebulição internamente. O discurso musical aplicado pelo compositor entra em contato com o imaginário dos ouvintes. Tal qual um recorte que o compositor encontra para comunicar sua obra, a *escuta crítica* pode propor outra observação da mesma obra.

Um intérprete musical, ao executar uma obra, utiliza-se de sua audição da peça para criar o discurso de sua interpretação sem, no entanto, mudar uma nota sequer. Sua poética encontra-se na manipulação auditiva da música sem, contudo, desdizer o texto. O processo de reelaboração compete de uma relação semelhante à citada anteriormente. Neste caso, o reelaborador pratica sua interpretação do texto na reescritura: o objetivo e, portanto, o interesse de se realizar este tipo de prática, consiste na ideia de interpretar um texto com

um novo texto, utilizando-se de ferramentas composicionais e não performáticas, que serão elucidadas ao decorrer deste trabalho.

1.4. Os termos

Observando a falta de concordância dos autores em relação aos dois termos utilizados para as práticas analisadas neste trabalho, algumas terminologias serão apontados aqui com o intuito de facilitar a compreensão de processos.

Três destes termos são relevantes ao trabalho com base no esclarecimento e sem o mérito de aprofundamento da aplicação em si:

a) Paráfrase:

O termo em si retrata uma alusão ao texto original, trata-se de uma reafirmação de um conceito já aplicado, entretanto, dito sobre novas palavras. Pode ser entendido em transposição ao âmbito musical como exemplo de uma reelaboração de uma obra sob novos meios sonoros na qual a semântica original da peça é mantida.

Segundo Pereira (2011), alguns dos tópicos que permeiam a paráfrase são: “não busca fidelidade; em geral ocorre mudança de meio; tomam um elemento como ponto de partida e daí criam uma nova obra; busca originalidade” (p. 235). Ainda segundo a referida autora, a paráfrase consistiria em uma ferramenta mais distante da transcrição literal e, portanto, para este trabalho, o mais profundo processo de reelaboração. Profundidade esta que torna difícil de delimitar o perímetro desta prática.

b) Tradução:

A tradução é uma prática que consiste na compreensão do significado de um texto em um meio escrito ou sonoro, por exemplo, quando se pretende alterar esse meio comunicativo buscando se manter a fidelidade ao texto original.

Tal como acontece em traduções literárias, essa ferramenta transcende a ideia de substituir palavra por palavra, mas sim, compreender o significado do texto e transpô-lo à maneira mais inteligível e precisa ao seu novo meio comunicativo.

Em todos os processos de tradução (...) o que se busca é a equivalência entre a mensagem I e a mensagem II, não a identidade absoluta, que, por definição, é impossível. É com base nessa impossibilidade de identidade total entre as mensagens que alguns defendem a tese da irredutibilidade interlingual. Mesmo se nos contentarmos com a simples equivalência, entretanto, numerosos fatores vão condicionar um grau maior ou menor de tradutibilidade (LARANJEIRA, 1993, p. 18).

c) Reelaboração:

A reelaboração é uma ideia de reescritura musical que pode englobar tanto a tradução quanto paráfrase, sendo assim a completa alteração de um discurso para seu novo meio comunicativo, podendo alterar sua ordem e realçar certas informações, entretanto, ainda assim, conservando seu significado original.

Entendemos portanto, que uma reelaboração musical é uma prática de manipulação de materiais musicais que pressupõe um modelo (obra), sobre o qual se comenta através de uma representação (de seu conteúdo), embora o propósito não seja criar uma nova obra, nem uma revisão (pequenas alterações relacionadas à notação e instrumentação) de uma obra existente. O seu produto (arranjo, transcrição, adaptação etc.) é uma derivação do original, mas seus valores são independentes e a relação entre eles não é de identidade (SANTOS, 2015, p. 53).

1.5. Compreendendo a Reelaboração

[...] porque essa insistência em elaborar e transformar novamente o mesmo material? É, talvez, um tributo à crença de que uma coisa feita nunca está terminada. Mesmo o trabalho "concluído" é o ritual e o comentário de algo que o precedeu, de algo que vai segui-lo, como uma questão que não provoca

uma resposta, mas um comentário, e outra pergunta [...]" (BERIO, 1967, s/p).¹

Ao vivenciarmos abertamente uma obra em qualquer segmento artístico, musical, visual, arquitetônico etc, iniciamos internamente um diálogo para com esta (diálogo transgressor de significado comentado acima), de forma a tentar compreender ou simplesmente buscar algo da memória que nos relacione àquele instante, imagem ou escuta. Nasce nessa interação uma alegoria mental ou uma percepção pessoal e crítica acerca de seu significado, formado a partir da bagagem perceptiva daquele que a consome. Tal alegoria pode, em certo ponto, concordar ou até mesmo desconstruir uma ideia previamente concebida por seu idealizador (compositor, arquiteto, entre outros) tornando a "leitura" dessa experiência uma nova "concepção" da própria obra. Entretanto, a nova construção da obra não se individualiza tanto da concepção original a ponto de esta pertencer a um novo âmbito de expressão e caracterizar, portanto, uma nova obra. Mesmo podendo existir maneiras do criador da obra "conduzir" seu apreciador a esta ou aquela conclusão, é impossível (e talvez pouco desejável) obter total controle acerca deste quesito. Ademais, torna-se pouco interessante para a obra e para o público apreciador, uma precisa e padronizada conclusão a esse respeito. Retomando, a alegoria criada pelo público apreciador pode se converter em uma crítica "técnica" sobre a obra ou, como pretendemos elucidar neste trabalho, como ferramenta de importância, à própria reelaboração artística, crítica e dialógica da mesma obra.

Entender a reelaboração como processo criativo, artístico e recriador é fundamental para a dialógica entre compositor e reelaborador, no qual o primeiro se converte em apreciador de seu próprio discurso através de novas concepções e o segundo torna-se criador crítico.

As representações das concepções de cada reelaborador podem, portanto, enriquecer o espectro da obra original, contribuir para seu discurso e consequentemente a novas reelaborações.

A ciclicidade do procedimento é, portanto, a "crença de que uma coisa feita nunca está terminada", algo que agrega e contempla o universo e o contexto da existência da própria obra. Obra esta que não existe em uma única

¹ Trata-se do prefácio da partitura da obra "Chemins II", de Luciano Berio.

maneira de expressão, mas que, compreendida a ideia a respeito da reelaboração, poderá ser expressada de inúmeras maneiras e estendida a diversas compreensões possíveis.

A *performance*, enquanto ferramenta dialógica, encontra-se em estágio profundamente mais avançado ao comparar-se à reelaboração de uma obra, podendo ser encontrada em diversas execuções/proposições que desenvolvem intensivamente o discurso original utilizando-se dos mais diferentes artifícios para tal.

A “música popular” (termo bastante questionável, mas que, no entanto, não vem ao caso sua discussão no presente trabalho) utiliza-se destas ferramentas de reelaboração de forma profundamente mais respeitosa (entende-se por “respeitosa”, neste caso, mais aberta a esta prática) que a “música de concerto” (termo igualmente questionável). Na primeira é possível observar muito mais liberdade em se manipular o material a diferentes proposições expressivas, enquanto nesta última a reelaboração caminha a passos largos ainda submissos ao preconceito de tal prática.

1.6. Os tipos existentes de reelaboração

a) Reelaboração por restauração:

O restauro é uma prática que exige ferramentas teóricas que possam sustentar as ações sobre uma obra. Desde o século XIX é possível se observar princípios que indicam posturas sobre aquilo que se deseja restaurar. Restauro é um grande projeto de arquitetura no qual se conjugam poesia e técnica e se acessa a inefabilidade da obra e, ao mesmo tempo se exercita o pensamento técnico científico (BENVENUTO, 1981, *apud* OLIVEIRA, 2014, p.19).

O restauro sempre esteve presente na história da humanidade com inúmeras funções estéticas e estilísticas. Intimamente ligado a arquitetura, este tornou-se uma prática comum inicialmente em edificações religiosas e aparentemente sem preocupar-se inicialmente com questões estilísticas da

obra. Posteriormente, o restauro associou-se à recuperação histórica não só da arquitetura como também da pintura.

No campo musical as primeiras práticas relacionadas ao restauro, se relacionam à ideia de "completar" uma obra ou "terminá-la" como observamos no "*Requiem*" de Mozart (1791), na qual são encontradas inúmeras "versões" para as seções inacabadas devido à morte prematura do compositor. Os procedimentos realizados nesta obra transitam entre reforço orquestral, nos quais seus discípulos propunham dobras instrumentais, complementos para melodias, linhas de apoio ao canto ou aos solistas; proposição de novos movimentos utilizando-se de materiais encontrados em outras seções que compunham momentos da missa de requiem e que ainda não haviam sido realizados por Mozart.

Neste caso, o processo realizado por alguns discípulos de Mozart tinha interesse em "terminar" a obra e torná-la adequada para a execução em contexto ao que fora proposto. Em outra visão, é possível observar que tais complementos à obra correspondem também processos de reelaboração nos quais os reelaboradores utilizaram sua própria percepção da obra para concluí-la da maneira que considerassem adequada. Jamais saberemos quais seriam as intenções de Mozart com seu Réquiem, mas os fatos históricos tornaram este um célebre exemplo de argumento textual a uma obra, que é constantemente executada até os dias de hoje.

Outra ocorrência de profundo interesse para este trabalho percorre a obra *Rendering* (1989), (cujo próprio nome faz referência à palavra "restauro") de Luciano Berio\Franz Schubert. Neste caso, a distância temporal entre os dois compositores torna-se interessante em meio ao processo composicional da obra, na qual os fragmentos de uma possível décima sinfonia de Schubert oferecem-se como peças de cunho estrutural para a composição de uma obra com notável ineditismo por parte de Berio.

Participar desta obra como ouvinte é como estar em um diálogo entre Schubert e Berio (1989), cada um a seu tempo e com sua linguagem, contribuindo para uma obra de profunda riqueza material. A audição da peça permite ao ouvinte a observação de que não existe, neste caso, a intenção de

Berio em somente "respeitar" o estilo Schubertiano, há senão um profundo e complexo processo composicional que se alia ao processo do antigo compositor, a fim de reelaborar a obra.

Neste caso, verificam-se algumas observações a serem feitas: trata-se de uma obra inacabada de Franz Schubert, o que inviabilizaria sua execução, senão através do "restauro" de Berio. O compositor italiano buscou ferramentas intrínsecas ao seu próprio processo composicional entretanto não abdicando de um respeito aos fragmentos originais melódicos, harmônicos e de orquestração da obra de Schubert.

Um dado semelhante entre *Rendering* de Berio e o *Requiem* de Mozart é que se tratam de duas obras inacabadas em decorrência da morte de Schubert e Mozart. Sendo assim, não se sustentavam como discurso musical completo e sim como retalhos de composições.

Tais condições colocam essas duas obras como exemplos de reelaboração baseada no restauro no qual definitivamente não há completude nas obras e, portanto, criam-se pilares estruturais para a existência de discurso.

Conclui-se, portanto, que o processo de "restauro" realizado por Berio e seus procedimentos para o resultado da obra "*Rendering*" (1989), tanto quanto os trabalhos realizados em relação ao *Requiem* de Mozart estão ligados ao processo de restauro na reelaboração.

Figura 2: Fragmento da décima sinfonia de Schubert utilizado por Berio em *Rendering*.

Fonte: Manuscrito original de Franz Schubert.

b) Reelaboração estrutural:

A reelaboração estrutural está ligada a um processo composicional que em geral já se conta com a completude da obra. Essa prática ocorre por interferências realizadas na estrutura da orquestração, da instrumentação, forma, textura, entre outras a partir de um discurso musical melódico, harmônico ou timbrístico já concebido.

A partir de uma obra já concluída, na qual encontra-se sentido em algum dos quesitos enumerados acima, cria-se utilizando seu material uma interferência que pode basear-se na mudança da ordem ou suprimindo seções em que o discurso ocorre, neste caso alterando a forma, onde algo é dito em sequências diferentes ainda contemplando um micro discurso existente. Um exemplo para esse procedimento pode ser encontrado no compositor John Oswald. Seu álbum *Plunderphonics* de John Oswald (1989) trabalha em algumas faixas com canções extremamente conhecidas e excertos orquestrais famosos utilizando-se de recortes e colagem, alterações de ordem, repetições exaustivas, de modo que, mesmo com o discurso já concebido pelo compositor original, a obra ganha novas características estruturais.

A reelaboração estrutural existente em *Plunderphonics* é tão polêmica a ponto do álbum não ter sido aceito como uma coleção de composições originais e John Oswald ter sido alvo de processos jurídicos inúmeras vezes por plágio.

Outro quesito existente na reelaboração estrutural pode basear-se na mudança da instrumentação de um meio sonoro a outro. Essa ocorrência pode contemplar alterações entre instrumentos utilizados ou meios de produção sonora, como por exemplo um computador substituindo um violino. Entender que uma tradução de um livro, por exemplo, de uma língua para outra, consiste no mesmo processo de conceber a diferença de um oboé tocando uma melodia e um computador executando a mesma melodia. Cada um terá particularidades ligadas a seu timbre, nuances sonoras, musicalidades, agilidade, entre outros, mesmo executando a mesma melodia. Tal reelaboração não altera o

significado da melodia mas seu novo meio trará ao resultado sonoro novas referências que interferirão na percepção dos ouvintes

1.7. Paralelos entre reelaboração e *performance*

A interpretação, não sendo absolutamente alheia à fidelidade do texto, atende o performer naquilo que o constitui como sujeito, pois este não pode abdicar de sua história, sua visão de mundo, seu inconsciente, de suas memórias. O que daí resulta, é um processo criativo, produtor, construtor, comunicador com o sentido musical, se elaborando a partir de um gesto interpretativo provisório e temporário, o que significa dizer que a *performance* se realiza com a mediação de uma interpretação, e que a interpretação, injetada por singularidades do performer, é recriadora (LABOISSIÈRE, 2007, s/p).

Tal como aponta Laboissière acerca das relações do *performer* com o texto, a mesma relação será observada entre o reelaborador e a “fidelidade ao texto”.

O reelaborador, ao propor sua recriação, posiciona-se criticamente ao texto e oferece ao apreciador a sua própria visão acerca da obra. O procedimento poderá ser observado inferindo em diversas questões técnicas e filosóficas da própria obra.

Os reelaboradores e os performers têm em comum a liberdade de dialogar com o texto de maneira a ressignificá-lo. Suas práticas propõem releituras de um mesmo material, podendo o reelaborador ser considerado um “*performer* do texto”.

1.8. Interferências entre reelaboração *performance*

O ineditismo de uma obra musical, sua primeira audição e suas indagações, certamente são suficientes para provocar no ouvinte uma reação crítica que poderia ser usada de material a uma reelaboração. Entretanto, o inverso, a familiaridade acerca da audição de uma obra pode talvez trazer ainda mais indagações ligadas a reelaboração. Questionar algo já compreendido torna a experiência ainda mais rica.

Ao reconhecermos uma melodia, harmonia ou motivo de uma obra musical, já sabemos sucessivamente seus eventos e suas reviravoltas composicionais. Esse fato pode, em alguns casos, causar certa monotonia ao ouvinte. Em tempos nos quais, em geral, repertório contemporâneo e experimentações não são muito bem recebidos, lidar com algo reconhecido de maneira alterada pode oferecer uma experiência que contemple os dois lados: o da inovação e o da “aceitação”. São famosos os exemplos de experiência de diversos compositores que “ousaram” demais para sua época e embora suas obras tenham de fato revolucionado a história da música, até hoje causam estranhamento em ouvidos mais leigos.

Aplicar a reelaboração em obras consagradas ou elementos musicais reconhecíveis, faz parte de uma experiência que tem a memória como recurso “traidor”. Experimentar algo tão estabelecido como os excertos orquestrais utilizados por John Oswald em *Plunderphonics*, em novas concepções formais, traz a desconstrução de uma memória da própria peça existente, fortalecendo-a em diversos sentidos em sua versão original.

1.9. Reelaboração, memória e escuta crítica

a) Selecionando os materiais/meios acústicos a serem modificados:

Um processo de adequação ou criação de discurso musical, se inicia durante a escolha do material que se deseja para a readequação. Este, por sua vez, pode consistir em um meio gráfico, através de partituras, imagens, desenhos, textos literários, entre outros. Além destes, existem outros meios acústicos, como gravações, áudios, ruídos, entre outros.

De maneira subjetiva, qualquer influência poderá oferecer conteúdo para uma reelaboração.

A presença de diferentes graus de subjetividade no meio sonoro em que o material existe para o meio em que será reelaborado poderá ainda gerar certa autonomia de criação ao reelaborador. Sendo assim, o contexto em que é realizada influenciará a execução desse processo. Exemplificando, a existência de um ruído sonoro emitido por um copo de vidro quebrando ao

chocar-se com uma parede será impossível de ser reproduzido acusticamente por um clarinete, entretanto a subjetividade deste ruído aplicada a uma ideia sonora do clarinete poderá ser construída de inúmeras maneiras pelo reelaborador. Sua autonomia encontra-se neste procedimento.

De forma a se exemplificar alguns dos processos propostos neste trabalho, escolheu-se duas obras pilares para demonstração. São elas: o concerto de Aaron Copland para clarinete, cordas, harpa e piano em reelaboração livre para clarinete e quinteto de clarinetes e o concerto para clarinete e orquestra de Carl Nielsen em reelaboração livre para clarone e orquestra, que serão exemplificadas em capítulos posteriores.

b) Escolha das ferramentas a serem utilizadas na reescritura:

O reelaborador também poderá optar pela ferramenta de adequação dos meios sonoros, de acordo com o tipo de "aproximação" que este deseja realizar ao meio sonoro inicial.

Entre as ferramentas mais conhecidas estão a reelaboração, tradução, paráfrase, arranjo, transcrição e restauro, que serão abordadas no presente estudo. Entretanto, devido a singularidade de cada caso, a adequação poderá ser realizada através de qualquer meio que o reelaborador julgue plausível perante os meios em questão.

c) O discurso recriado:

A partir do discurso recriado feito através da prática da reelaboração, a obra ganha uma nova 'escuta', é possível perceber de maneira mais concreta as ideias e concepções do reelaborador tendo este agora interpretado a obra não através da *performance*, mas, sim, pela reescritura da obra.

Essa nova escuta pode agora propor o diálogo com a obra original, os intérpretes, os ouvintes técnicos e leigos, redimensionando o impacto da obra e entendendo-a como poética permanentemente em movimento.

1.10. Algumas reelaborações realizadas:

Apresentamos aqui algumas das reelaborações realizadas por compositores díspares que utilizamos como exemplo para elucidação de processos da reelaboração.

John Oswald / diversos artistas - *Plunderphonics* (álbum).

Schubert\Berio – *Rendering*.

M. Mussorgsky / Francisco Mignone - *Quadros de uma exposição*.

M. Mussorgsky / M. Ravel - *Quadros de uma exposição*.

Berio / Brahms - *Sonatas para clarinete 1 e 2*.

Beethoven / Lizst – Sinfonias.

Capítulo 2: O CLARONE

2.1. Breve contextualização do cenário atual do clarone

A presença do clarinete baixo em novas obras composicionais ainda é considerada limitada. Mesmo que utilizado pelos compositores atuais devido a sua funcionalidade e versatilidade, este instrumento carece de mais diversificadas referências literárias.

O clarone vive ainda a aurora de seu desenvolvimento, seja em sua construção, seja em seu restrito repertório. Diferentemente de outros instrumentos já consolidados por importantes obras de inúmeros compositores, as obras, baseadas em uma linguagem, muitas vezes de vanguarda e de avançado nível técnico, refletem a natureza solística do instrumento. Ainda, o diminuto repertório orquestral e a discreta presença camerística retardam o conhecimento, desenvolvimento e utilização deste pelos compositores em inúmeras modalidades musicais.

O auge do desenvolvimento de sua construção, ainda não cumpre um papel consolidado, o que acarreta diversos desenvolvimentos técnicos em sua montagem com enorme rapidez ano após ano, forçando os instrumentistas a estarem permanentemente compreendendo suas inovações.

Entretanto, apesar de todos os fatores apresentados, a presença cada vez mais constante do instrumento em grupos de clarinetas e/ou outras aglomerações camerística e orquestrais pouco a pouco destaca sua relevância nas escolhas auditivas contemporâneas.

2.2. Repertório do clarone

Sobre o repertório do clarinete baixo, observa-se que é baseado principalmente em peças solo e quase em sua maioria escritas no período pós metade do século XX. Alguns importantes e pioneiros claronistas tornaram-se referências técnicas do instrumento e motivaram a composição de algumas destas peças. Entre estes, podemos citar os claronistas Henri Bok (Holanda) e Rocco Parisi (Itália). Entretanto, alguns instrumentistas e/ou compositores

optam por adaptações e transcrições de algumas obras originais de diferentes instrumentos, observando nelas algum tipo de característica que transcende as particularidades do instrumento para a qual originalmente foram compostas.

Nesse caso, percebe-se que uma experimentação de timbre e técnica deste instrumento seria possível no intercâmbio de seu repertório com o de outros instrumentos e/ou mídias, e ainda, ofereceria aos seus executantes maior delineamento de seus limites.

O caso da "*Sequenza IX*" (1998), de Luciano Berio, originalmente concebida para clarinete solo, mas que através da observação do claronista e clarinetista Rocco Parisi, obteve sua adaptação dedicada ao clarinete baixo, aprovada pelo próprio compositor em 1998. Neste caso, trata-se de um experimento e, portanto, um risco assumido por Parisi. A peça de Berio se constitui em uma obra já consagrada do repertório contemporâneo para clarinete, entretanto, a referida adaptação de Parisi concebe um novo tratamento à sua interpretação ao clarone. A transposição, o âmbito da tessitura, os multifônicos e gestual, foram reflexos de sua experiência ao clarone e entendidos por Parisi como material a ser readequado na partitura, obtendo consequentemente, um novo resultado musical.

Outro caso possível de ser citado é o de Chemins (1967), obra que fora concebida como uma das "*Sequenza*" (1998), de Berio para viola solo, posteriormente adaptada para viola solo e nove instrumentos (Chemins II) pelo próprio compositor, seguida de Chemins IIb para viola e orquestra, e por fim, tendo sua parte de viola solo recriada para clarinete baixo em Chemins IIc.

As adaptações acima citadas, de Rocco Parisi e Luciano Berio, consistem em experimentos acústicos e refletem, no entanto, a necessidade de outras releituras, transcrições e experimentalismos que possam oferecer ao instrumentista (neste caso o claronista) um material inédito e que rompa com a estética original imaginada na obra, a fim de complementar e ampliar os recursos da própria.

Além destas, obras de outros períodos da História da Música não devem ser negadas para que possam enriquecer esse repertório. A adoção do clarone em substituição a outro instrumento põe em risco sua

funcionalidade característica e oferece novos "problemas técnicos" à estética original da obra. Esta, por sua vez, disseminará, como experimento, novas visões formais e estéticas. A observação dessas adaptações poderão elucidar gestos característicos e particularidades da linguagem do instrumento que auxiliarão nas escolhas para a adequação das novas partituras.

Com base nessas considerações, adaptações, arranjos, transcrições e reelaborações de uma obra, caminham de modo análogo à tradução e adaptação de uma obra literária, pois, nesta última, não se trata apenas de uma transcrição estrita, mas sim, do resultado de pesquisas diante das quais seja possível traduzir a obra original, assegurando sua compreensão no âmbito da nova linguagem, sendo ainda, por vezes, aceitas mudanças estruturais de maneira a contribuir aos novos meios de execução. Desta forma, o entendimento dessa analogia pode ser explicado mediante o reconhecimento do clarone (material central exemplificando) como sendo a língua a qual se deseja traduzir e, por sua vez, a obra musical reconhecida como sendo o próprio texto.

Sobre o conceito de transcrição musical como experimentação, observamos que Barbeitas (2000) afirma que este termo pode ser entendido como um processo que muda o meio fônico originalmente estabelecido para uma dada composição. Em seu artigo, o referido autor argumenta sobre a necessidade de:

Retirar a transcrição de um certo ostracismo em que foi colocada, por meio de uma reflexão que permita enxergar o valor artístico que toda e qualquer transcrição pode alcançar. Para tanto é preciso superar as discussões que, ao longo do tempo, estabeleceram-se sobre o tema, marcadas muito mais por idiosincrasias e preconceitos do que exatamente pela reflexão cuidada, pelo olhar atento, pela busca de uma teoria (BARBEITAS, 2000, p. 90).

Segundo Bota (2008), a transcrição em música pode ser pensada como uma atitude composicional que vai além da simples transposição de notas, indo além da adaptação superficial, mas buscando conceber a obra musical em novos meios, acrescentando-lhe uma parte das características do novo meio expressivo, como por exemplo um instrumento musical, tornando-se objeto de experimentalismo da nova linguagem.

2.3. O pioneirismo de Horak

A iniciativa de reelaborar uma obra ou ideia musical, em geral, parte de intenções muito práticas, sejam elas de qualquer origem. Um compositor ou um intérprete compartilham o interesse da realização de uma reelaboração a partir de algum empecilho prático para sua realização, tais como: a dificuldade de realização devido à formação instrumental, a ausência de repertório original, o aprimoramento e desenvolvimento de técnica de algum instrumento, a proximidade à linguagem de algum meio diferente para o qual originalmente fora concebido, entre outros.

Ao longo da história observa-se a colaboração entre o instrumentista e o compositor, colocando o primeiro também como possível arranjador de obras do segundo, uma vez que este interfere na readequação de uma obra.

Nesse contexto, e acerca do clarinete baixo, podemos citar como exemplo pioneiro Josef Horák (1931-2005), claronista tcheco, nascido na Moravia em 1931, onde estudou violino, além de órgão e piano. Inicia seus estudos de clarinete aos 11 anos com seu pai flautista da Ópera de Brno, como afirma Simmons (2009).

Horák atribui sua versatilidade em tessituras extremas ao seu pai flautista, e desenvolveu profundamente técnicas em registros altíssimos do clarone. Reconhecido como pioneiro ao adotar o clarinete baixo como seu instrumento, além de realizar o primeiro recital solo para este instrumento, no início dos anos 50, aos 24 anos de idade.

No programa do referido recital, junto a poucas peças originais, encontravam-se algumas transcrições de obras dos compositores como Girolamo Frescobaldi, Benedetto Marcello, Jan Křitel Vaňhal, Benjamin Godard e Richard Wagner. Observa-se na atitude pioneira de Horák que parte do seu recital e de sua ideia de difusão do instrumento contava com transcrições também como material base, ainda em uma época em que sequer algum instrumentista assumia o clarinete baixo como instrumento "independente".

Figura 3: Programa do primeiro recital de clarone solo da história em 1955.

Fonte: Simmons, 2009.

Horák tornou-se referência para inúmeros claronistas e compositores, tendo difundido o instrumento por todo o mundo durante 50 anos de carreira. Seu trabalho influenciou a composição de mais de 500 obras dedicadas a ele.

Trabalhou profundamente em transcrições de obras dos séculos anteriores ao mesmo tempo em que trabalhou para conseguir autorizações para transcrições das peças de compositores contemporâneos. Algumas das transcrições conseguidas por Horák foram oferecidas por compositores como Pablo Casals, Oliver Messiaen, Karl Husa, Karlheinz Stockhausen, e Bohuslav Martinů, como pode ser visualizado no programa registrado na Figura 3.

Outros claronistas já citados no presente estudo, entre eles: Henri Bok, Harry Sparnaay e Rocco Parisi continuam a difusão do instrumento e de obras já criadas e igualmente motivam a criação de mais obras inéditas como referências da contemporaneidade do clarinete baixo.

Capítulo 3: RELATOS CRÍTICOS DE EXPERIÊNCIA

Neste capítulo abordaremos e analisaremos relatos críticos realizados por professores, ouvintes e pelo próprio autor do presente trabalho acerca de algumas de suas reelaborações que obtiveram execuções em aulas e/ou concertos.

Tais reflexões competem à importância da compreensão dos resultados de *performance* e auditivos obtidos, com intuito de aprimorar as discussões acerca das reelaborações.

Todas as reelaborações mencionadas tem caráter experimental, não devendo ser compreendidas como obras "acabadas", como já comentamos anteriormente, são propostas de diálogo com a peça original com propósito prático da execução. O clarone é observado nos exemplos em diferentes condições de solista e integrante de música de câmara. Em ambos os casos aborda-se uma complexificação das linhas escritas para clarone.

3.1. Concerto para Clarinete de Aaron Copland

a) Acerca da obra:

Realizada durante os meses de abril e junho de 2016 pelo autor do presente trabalho, a reelaboração do *Concerto para Clarinete* (1949) do compositor americano Aaron Copland tem sido um dos processos mais polêmicos a compor este trabalho.

A obra, composta em 1949, consiste em uma peça fundamentalmente de caráter concertante, baseada em uma formação atípica de pequena orquestra: cordas (naipes de violinos 1 e 2, violas, cellos e baixos), harpa e piano, além do clarinete solista.

De aproximadamente 17 minutos de duração, a peça torna-se heterogênea em sua relação "solista e acompanhamento" em termos timbrísticos ao se observar a presença de um único instrumento de sopro em sua formação original. A presença de instrumentos de cordas friccionadas, percutidas e dedilhadas apesar de enriquecer significativamente os tipos de articulações presentes no Concerto difere-se menos em termos de timbre.

Acerca da forma, pode-se dizer que a peça divide-se claramente em três grandes seções. A primeira, de caráter lento e extremamente expressivo, dotada de uma textura bastante homogênea. A segunda, entendida como uma cadência solo do clarinete, que conduz o caráter lento e expressivo da primeira seção ao caráter preciso, articulado, rápido e jazzístico da terceira seção. Há ainda maneiras mais minuciosas de se analisar as formas e microformas contidas nestas grandes seções, mas que, no entanto, estão fora do escopo deste trabalho.

b) Motivações para a realização da reelaboração:

A ideia por trás da realização desta reelaboração surgiu por motivos bastante didáticos. Em princípio, a possibilidade de realizar este concerto em orquestras é bastante reduzida devido a vários motivos logísticos. Esta reelaboração, portanto, consistiria em um "acesso" mais rápido à possibilidade de execução da obra.

Dada a carência de repertório para grupo de clarinetes e com intuito de desenvolvimento camerístico em obras de maior duração, a reelaboração foi realizada para servir também de incremento didático ao grupo de clarinetes do qual este autor faz parte. Além da motivação camerística, a possibilidade de propor novos materiais ao clarone e à requinta, ainda contribuiu para as escolhas da reelaboração. Reitera-se as complexas linhas reelaboradas para esses instrumentos, que contribuem para desenvolvimento repertorial de ambos.

c) A instrumentação:

A reelaboração da obra consistiu em uma formação baseada em grupo de clarinetas, sendo ela especificada em: Clarinete solista em si bemol (conservando a condição original da partitura solista), Clarinete em mi bemol (Requinta), Clarinetes em si bemol (1,2,3) e clarone. Foi estudada ainda a possibilidade de trocas de instrumentos, principalmente nas partes de requinta e clarone, ou seja, os instrumentistas que realizassem as partes desses instrumentos alternariam entre os próprios e clarinetes em si bemol. Tal

proposição fora rejeitada observando-se que dada a dificuldade e duração da obra, seria mais efetiva a participação íntegra em único instrumento, conservando assim particularidades de embocadura dos instrumentistas próprias a cada instrumento. Conclui-se assim, do ponto de vista da instrumentação e orquestração, que a reelaboração desta obra consiste no processo que leva cordas, harpa e piano a se traduzirem em requinta, clarinetes e clarone.

d) Dados da reelaboração:

Em alguns casos, ao longo da obra foi observado que não era possível ao grupo de clarinetes atingir os extremos tessituras realizados pela orquestra. Foram realizados nestes casos, além do natural processo de oitavação das tessituras extremo graves ou extremo agudas, uma realocação do material harmônico, ou seja, os acordes foram recolocados de maneira a criar um entendimento harmônico semelhante ao original.

Figura 4: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de readequação harmônica.

Original

Violino 1

Violino 2

Viola

Cello

Baixo

cresc.

f

Reelaboração

Clarinete solista

Requinta

Clarinete 1

Clarinete 2

Clarinete 3

Clarone

cresc.

f

Fonte: Boosey & Hawkes (1949).

Observa-se nas figuras acima o mesmo trecho selecionado primeiramente da figura original e posteriormente a reelaboração. Nota-se que a linha de primeiro violino (primeira linha da primeira figura) na partitura original

é extremamente aguda e que mesmo sendo o mais agudo dos clarinetes a requinta teria sua tessitura extrapolada tornando o nível de execução demasiadamente elevado para o trecho. Portanto, optou-se pela oitavação do excerto oitava abaixo para a requinta como é observado na segunda figura da partitura reelaborada. Tomada essa decisão surge uma nova anomalia que compreende o cruzamento de vozes da escala descendente realizada pelo clarinete 1 (terceira linha da partitura reelaborada) e da linha de requinta agora finalmente transposta. Fora escolhida nessa passagem uma segunda oitavação para o clarinete 1 mesmo entendendo que este instrumento seria capaz de executar na oitava original, pelo motivo da melhor compreensão harmônica do trecho favorecendo o não cruzamento de vozes. Entretanto, o clarinete 2 (quarta linha) foi mantido em sua condição original observando que sua escala descendente é continuada ao fim da sessão pelo clarone.

Em certos casos, esta mesma estratégia foi utilizada mesmo sem problemas ou questões tessiturasais de forma a compreender de maneira mais adequada, sua nova instrumentação.

Não foi respeitada estritamente a relação das "vozes" existente no concerto original. Somente em casos de necessidades tessiturasais, novamente, foi mantida a relação em que, por exemplo, a voz do violino 1 (naturalmente a voz que realizada a partes extremamente agudas do concerto) é traduzida à requinta (instrumento de tessitura mais aguda do grupo de clarinetes). Em quase todas as outras ocasiões, respeita-se um entendimento pessoal da fraseologia da peça, na qual qualquer um dos instrumentos, livremente, pode corresponder a qualquer outro da orquestra. Sendo assim, as vozes e linhas de cada instrumento estão diluídas na nova instrumentação.

Figura 5: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de desmembramento de melodia em várias vozes.

Original

Reelaboração

Fonte: Boosey & Hawkes (1949).

Observa-se que no trecho retratado acima pode-se ver claramente uma melodia que existia anteriormente apenas no naipe de violinos ser conduzida

na reelaboração pela requinta, clarinetes 1 e 3. Em segundo plano, surge o clarinete 2 realizando um acompanhamento de viola e o clarone realizando simultaneamente as linhas de violoncelo e contrabaixo.

Acerca das articulações, pode-se discorrer profundamente em caráter escritural. Mas, é precisamente na *performance*, que podemos encontrar intenso material para criação. Posteriormente, abordaremos a questão performática, portanto, iniciaremos pela parte escritural. Há, indubitavelmente, neste concerto, uma série de articulações escritas realizadas unicamente por instrumentos de cordas em técnicas variadas. São elas: pizzicatos, arco, cordas percutidas, cordas dedilhadas, harmônicos, entre outras. Trata-se de uma variedade tão rica que a nova instrumentação baseada no grupo de clarinetes (e portanto em uma única família de instrumentos) se mostra insuficiente e tampouco tem o interesse em reproduzir este parâmetro. Anotar as marcações de articulação propostas pelo compositor pode ser uma opção entendida como precisa pelo reelaborador, mas torna-se um problema de proporções maiores quando estas estão sobrepostas. Em diversas ocasiões estão postas, em uníssonos ou em oitavas realizados por diferentes instrumentos ou até mesmo dentro de um único naipe, mais de uma proposição de articulação. Somente o fato da mesma nota ser tocada por instrumentos diferentes já seria um desafio ao reelaborador, entretanto, a maneira como ocorre na partitura original é de certa forma onde este encontra seu trabalho ou o divide com o *performer*. Ao analisar as proposições é difícil saber qual delas tem a soberania perante a outra, e convém ao reelaborador criar o seu próprio entendimento acerca da passagem. No processo de escritura, foram pretendidas e escritas várias "variações" de articulação em relação ao original por numerosos motivos. Entre esses motivos estão, além dos mais comuns como a técnica da articulação diferentes, alterações com intuito de reforçar, pontuar, realçar melodias e/ou notas. Novamente, essas alterações fazem parte do processo auditivo do reelaborador e portanto pretendidas por este não apenas por "tradução técnica" mas sim como processo de criação do mesmo.

e) Dados *performance*:

A questão da *performance* especificamente no Concerto para Clarinete de Aaron Copland tem gosto especial no debate acerca das reelaborações para este trabalho.

O debate se inicia prontamente na questão relativa a escolha dos instrumentos. Resvalamos novamente no tema para elucidar um dado pontual nesta reelaboração, que é a de que o próprio instrumento solista, neste caso o clarinete, é repetido na formação mais três vezes, além de que os outros dois instrumentos presentes, clarone e requinta, fazem parte da mesma família. Há portanto, já na escolha da massa sonora uma questão que compete adversativamente à formação original do concerto. Todos os instrumentos desta nova formação respondem, ainda que com algumas particularidades, a variações de um mesmo timbre. O fato, que caminha distante de um problema timbrístico na formação original, é aqui cerne que inspira maior cuidado na reelaboração.

A questão de um único timbre presente além de problemas reelaboracionais já apresentados ainda interfere no gênero concertante da obra. Por se tratar de um *concerto* é esperado por parte do ouvinte uma voz de destaque perante os demais instrumentos. A massa sonora de um único timbre ofusca essa liderança concertante e solista. Este dado, pode ser já amenizado pelo reelaborador, caso seja de seu interesse manter o mesmo gênero da obra. Indicações dinâmicas alteradas, as próprias articulações já mencionadas ou em casos extremos até mudança de algum instrumento pode ser utilizada como ferramenta a apaziguar o problema. Mas, é na *performance* que o processo da reelaboração pode ser levado ao extremo.

A reelaboração pode tomar uma caráter muito profundo a partir de escolhas da *performance* neste concerto. A simples ideia de tentar fazer a obra migrar de conceitos hierárquicos do gênero concerto para uma um pouco mais "democrática" obra de música de câmara, talvez *fantástica*, já altera drasticamente seu discurso.

Ao executar a obra em ensaios é possível perceber naturalmente a "transição" desta para um novo plano no qual não se observa a presença de um elemento solista. Pelos motivos já apresentados, as vozes se diluem em

um único discurso homogêneo de melodias. Aos conhecedores deste concerto ainda é possível ouvir aquilo que outrora se fez solo mas que agora reside em meio à massa clarinetística. Todas essas afirmações, no entanto, podem ser negadas pelo grupo que executa tal obra. É possível reverter os efeitos da reelaboração e torná-la novamente uma reafirmação do gênero concerto. Entretanto, é interessante ao perfil desconstruidor do reelaborador, observar um novo discurso possível ao Concerto para Clarinete de Aaron Copland.

f) Outros exemplos:

Figura 6: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de escolha de experimentação.

Original		Reelaboração	
Clarinete		Clarinete solista
Piano		Requinta
Harpa		Clarinete 1
Violino 1		Clarinete 2
Violino 2		Clarinete 3
Viola		Clarone
Cello
Baixo

Fonte: Boosey & Hawkes (1949).

O trecho comparativo acima elucida os quatro primeiros compassos da obra demonstrando no original à esquerda a variedade de “articulações” de uma mesma movimentação. Note que a harpa inicia juntamente ao contrabaixo e no terceiro compasso há a entrada em divide da seção de cellos.

À direita vemos que a essa construção fora reelaborada simplesmente utilizando a linha do clarone e de um único clarinete. Essa decisão mostra que na versão original, existe profunda construção timbrística e de articulações e que portanto a falta de timbres diversos na reelaboração (pois essa somente conta com clarinetes, clarone e requinta) não permite muitas “redundâncias” de uníssono. É importante ressaltar que para a *performance* clarinetística, e como já foi observado por este autor em experiências de campo, a origem destas primeiras notas do concerto para a interpretação do clarinete (ou seja, harpa, contrabaixo ou cello) propõe aos novos intérpretes novas buscas sonoras que oferecem mais riquezas timbrísticas aos clarinetes. Constitui destes primeiros compassos um diálogo acerca do início do concerto por parte deste autor.

Figura 7: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de intercâmbio de vozes.

Original	Reelaboração

Fonte: Boosey & Hawkes (1949).

No exemplo acima podemos observar à direita a versão original da seção de cordas e à esquerda a reelaboração para clarinetes. Observe que as linhas de violino 2 e viola estão em uníssono na versão original, e tal dobra é desprezada na versão para clarinetes. Naturalmente a composição timbrística de violino mais a viola, ainda que uníssono, produzirá um terceiro timbre ao acompanhamento, que novamente poderá ser explorado pelo clarinetista que

executar a reelaboração. Outro detalhe relevante é a inversão de papéis entre violinos 1 e 2 no primeiro compasso do excerto. Entende-se para a reelaboração, e considerando-se que esta colocou um instrumento de sopro no lugar de um instrumento de cordas, que a linha melódica seria mais bem desenvolvida pela requinta (que no trecho substitui o violino 1) do que na condução da versão original. Trata-se de uma escolha para contemplar o movimento ascendente de entrada no solo realizado pela requinta em resposta ao clarinete solo.

Figura 8: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de readequação melódica.

Original

Reelaboração

Fonte: Boosey & Hawkes (1949).

No exemplo acima demonstra-se como desenvolveu-se a reelaboração da construção de violoncelo e contrabaixo. Trata-se de um excerto de extremo destaque para os instrumentos graves da orquestra de cordas. Na reelaboração, que mostra as linhas de clarinete 3 e clarone, podemos observar que para tal trecho em destaque a responsabilidade fora transferida quase que exclusivamente ao clarone. Ao clarinete 3, neste caso, cabe o simples reforço de intensidade. A versão original contempla uma significativa “pontuação” oitava abaixo realizada pelo contrabaixo de cada fragmento realizado pelo

cello. Esse movimento foi absorvido pelo clarone que permite condições técnicas suficientes para realizar tanto os fragmentos do violoncelo quanto a “pontuação” do contrabaixo, tornando a seção da reelaboração um ponto de destaque a parte de clarone.

3. 2. *Concerto para Clarinete Op. 57* de Carl Nielsen

a) Acerca da obra:

O Concerto para Clarinete de Carl Nielsen se trata de uma das mais relevantes obras compostas por este compositor. Em 1928, no auge de seus 63 anos de idade, Nielsen concluiu a obra tida como uma das mais complexas do repertório clarinetístico e que figura na maioria dos programas de estudo do instrumento. Além disso, o Concerto para Clarinete de Nielsen ainda faz parte de inúmeras provas para ingresso em orquestras, dada sua complexidade técnica. A existência de duas seções cadenciais evidencia ainda mais ao nível de maturidade técnica que a peça exige.

Acerca da forma pode-se dizer que as análises já realizadas são controversas em relação à existência e divisão de movimentos. A peça não possui interrupções na execução e é pontuada principalmente pelas duas grandes cadências existentes, além de algumas alterações de andamentos mais significativas que podem sugerir o entendimento seccional da obra.

Apesar de entender-se como obra do gênero concerto, a peça orchestra-se de maneira bastante camerística e desenvolve-se com uma textura que destaca pequenos agrupamentos de instrumentos. A formação original baseia-se em cordas (violinos 1 e 2, violas, cellos e baixos), 2 fagotes, 2 trompas em Fá, caixa, além do próprio clarinete solista.

b) Motivações para a reelaboração:

Faz parte da motivação para a realização da realização do Concerto para clarinete de Carl Nielsen principalmente a oportunidade de obter um repertório em caráter concertante e de extrema dificuldade técnica

especialmente no clarone. A ausência de repertório deste período e os desafios técnicos propostos ao clarone motivam essa reescritura e ainda adaptações.

c) A instrumentação:

A escolha de instrumentação neste caso parte da simples premissa em substituir o clarinete em lá do original pelo clarinete baixo ou clarone. Sabidamente, o clarone, em sua construção atual baseia-se na afinação em si bemol uma oitava abaixo do clarinete nesta mesma afinação.

A orquestração original do “acompanhamento” será mantida em razão de sua exequibilidade. Considerações a respeito dessa orquestração serão apresentadas posteriormente.

Aproveitando a construção textural camerística do concerto, é possível vislumbrar a presença do clarone como solista. Sua natural vocação de instrumento de sopro aqui não será um problema em relação aos demais timbres encontrados (cordas, fagotes, trompas e caixa). Há, no entanto, certo cuidado em relação a aproximação tessitural em relação a fagotes e cellos, sendo os primeiros com timbre relativamente mais próximos ao do clarone. Tal aproximação pode gerar momentos de incompreensão estrutural de harmonia bem como massa sonora demasiadamente densa.

d) Dados da reelaboração:

Como mencionado anteriormente a respeito das condições repertoriais do clarone atualmente, esta ideia de alçá-lo à posição de destaque é onde verdadeiramente o reelaborador encontrará seu trabalho.

Há, no entanto, grande empecilho na realização desta reelaboração em vista do fato de que os experimentos serem realizados apenas com o auxílio de pianista colaborador além do solista de fato. Tal experiência com este concerto poderá somente ser realmente compreendida através de realização com orquestra.

A consideração inicial desta reelaboração não consiste no fato de “fazer o clarone tocar um concerto de clarinete”, mas sim entender como o clarone pode se tornar o verdadeiro solista deste agrupamento. O problema tessitural

observado na diferença entre clarinete e clarone será, neste caso, ferramenta fundamental para a feitura desta reelaboração, uma vez que isto contribuirá para a obra ganhar particularidades de “concerto para clarone”.

A parte do solista do concerto fora integralmente transposta 9ª menor abaixo, de forma a contemplar de forma mais eficaz a tessitura do clarone e ainda manter a alturas originais propostas pelo compositor. Entretanto, observa-se de maneira geral na reelaboração alguns momentos em que a tessitura original foi mantida ou até mesmo extrapolada pelo clarone. Estas alterações foram realizadas de forma a tornar a gama tessitural mais bem utilizada. Podemos observar na partitura original alguns momentos onde o compositor tem a intenção de levar o clarinete a seus extremos tessitrais. Estes momentos, transpostos ao clarone permanecem nas regiões médias do instrumento, portanto, foi optado em inúmeros casos por ferramentas como a própria oitavação, extensão proposital de frase ou escala, extensão de arpejo ou acorde, realocação de notas em relação ao original, entre outras.

Outra questão relevante consiste na existência de “choques” harmônicos em relação a composição de acordes junto a outros instrumentos. A simples oitavação a um registro mais grave leva a harmonização do acorde a uma outra caracterização. Em se tratando de um concerto pouco tonal isso se torna mais relevante ao passo que a própria construção timbrística é afetada. Neste caso opta-se por, sem que isso destrua algum entendimento melódico, alterar as notas de forma a se buscar uma maior clareza às intenções timbrísticas. Ainda, o próprio entendimento melódico pode ser, neste caso, reconstruído de maneira a colaborar com tais intenções.

As cadências, já por suas naturezas próprias, foram reescritas de forma a demonstrar mais competências do clarone, utilizando os motivos melódicos existentes no concerto.

e) Dados e indicações da *performance*:

Como mencionado anteriormente, a preparação desta reelaboração contou apenas com auxílio de solista e pianista colaborador. Posteriormente, foi realizado no dia 26 de junho de 2016 um concerto na Sala São Paulo (São Paulo - Brasil) de Luís Afonso Montanha e a Orquestra Jovem do Estado de

São Paulo sob regência do maestro Cláudio Cruz, em que foi executada tal reelaboração. Nesta ocasião foi possível coletar dados da *performance* com orquestra de forma a gerar correções e recomendações acerca deste concerto. Por questão organizacional começamos pela colaboração com piano.

Nos ensaios e preparações da reelaboração pode-se constar as questões relativas aos “choques harmônicos” já mencionados, a surpreendente “suavização” em relação às execuções com clarinete e a real condição momentânea de música de câmara. Tais considerações levaram a intensificar o trabalho de intervenção na peça, de forma a esta ganhar mais características que levariam ao ouvinte leigo a ideia de que tivesse sido composto para esta formação.

Ademais destas informações coletadas em ensaios e preparações que inspiraram diversas alterações na reelaboração, é na execução em concerto que realmente podemos perceber questões muito mais delicadas em relação à fragilidade e rigidez deste trabalho.

Na execução com orquestra observou-se prontamente que a “suavização” já mencionada correspondia ao fato da projeção acústica do clarone enquanto instrumento ser sensivelmente diferente da projeção acústica do clarinete. Há uma ideia errônea veiculada entre os clarinetistas de que o clarone por ser instrumento mais grave tende a projetar-se acusticamente com maior intensidade. Parcialmente, pode-se compreender que a projeção acústica do clarone em grupos de câmara, grupos de clarineta e recitais solo (onde este realmente atualmente se insere) é intensa. Entretanto, sua realidade perante a uma orquestra (neste caso ainda uma orquestra de caráter camerista) ainda é mais singela se comparada ao potencial solista de uma clarineta (instrumento muito mais comum as produções solistas). Sendo assim, e por ter chamado a atenção prontamente aos ouvidos deste reelaborador, recomenda-se como ferramenta para a realização desta reelaboração a redução dos naipes da orquestra que acompanha. Naturalmente instrumentos como os fagotes, trompas e a caixa não deverão se alterar. Este critério deverá ser aplicado especificamente na seção das cordas.

Outra questão a ser levantada em relação à *performance* com orquestra diz respeito à precisão das “articulações”. O clarone, como instrumento mais grave, tende a “aliviar” a precisão das articulações, e portanto, tem-se a

sensação de ouvir tudo “muito ligado” ou longas frases dentro de ligaduras em uma grande sala de concerto. A partir desta percepção propõe-se através da escrita e da precisão da *performance* uma significativa alteração de articulações em relação às propostas originais. Isso contribui, neste caso, à maior gama de timbres e cores que existem no concerto.

Exemplos:

Figura 9: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de preenchimento tessitural.

Original

Clarinete em Lá

Reelaboração

Clarone

Fonte: Copenhagen: Samfundet til Udgivelse af dansk Musik, 1931.

Neste excerto da obra é possível observar um momento onde foi escolhido “ampliar” a escala existente na linha do solo do clarinete de forma que pudesse contemplar mais profundamente a banda tessitural do clarone, tornando mais virtuosística e idiomática ao clarone esta nova construção da reelaboração.

Figura 10: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de ampliação de oitava.

Original

Reelaboração

Fonte: Copenhagen: Samfundet til Udgivelse af dansk Musik, 1931.

No exemplo acima nota-se uma maior utilização da tessitura do clarone. É notada na escritura original que existe o intervalo dó bemol-fá bemol logo no primeiro compasso do excerto, que é transposto oitava abaixo logo no fim do compasso seguinte. A escolha para a reelaboração ao clarone (devidamente transposta de lá para si bemol) foi a de utilizar além da já existente, uma nova oitavação e consequentemente a finalização da frase oitava abaixo. Trata-se de uma escolha possível somente à linha de clarone devido a sua maior banda de tessitura. Vale observar que talvez essa decisão não tenha sido aplicada ao original pelo problema da tessitura.

Figura 11: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de intercâmbio de registro.

The image displays a musical score comparison between two versions of a piece. The top staff is labeled 'Original Clarinete em Lá' and the bottom staff is labeled 'Reelaboração Clarone'. Both staves show a melodic line with various musical notations including triplets, trills, and dynamic markings like *fz*. The original version for Clarinet in Bb shows a melodic line that starts in a lower register and moves to a higher register. The reelaborated version for Clarinet shows a similar melodic line but with a different register choice, starting higher and moving to an even higher register. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Copenhagen: Samfundet til Udgivelse af dansk Musik, 1931.

Outra decisão embasada na oitavação e consequente na melhor clareza e projeção da frase foi realizada no excerto recortado acima. A partir do segundo compasso mostrado, a partitura reelaborada para clarone realiza uma oitavação que difere da partitura original para clarinete solo. Essa escolha promove o clarone à mesma tessitura do clarinete na versão original e torna este instrumento mais aparente na projeção acústica.

Figura 12: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de ampliação de tessitura.

Original

Clarinete em Lá

p *grazioso*

Reelaboração

Clarone

P *grazioso*

Fonte: Copenhagen: Samfundet til Udgivelse af dansk Musik, 1931.

A seção acima oferece ao clarone uma melhor condição de destaque e condução de melodia, fazendo com que o mesmo fragmento seja utilizado e oitavas diferentes sendo conduzido do agudo ao grave, alterando o teor interpretativo da frase.

Figura 13: Comparativo entre a versão original e a reelaboração: exemplo de preenchimento tessitural.

Original

Reelaboração

Clarone

Fonte: Copenhagen: Samfundet til Udgivelse af dansk Musik, 1931.

Neste trecho coletado da seção da primeira cadência do concerto, observa-se que a reelaboração para clarinete baixo foi colocada “notas a mais” referentes à harmonia do acorde vigente no arpejo de forma a tornar o fragmento mais virtuosístico e mais abrangente ao idioma do clarone.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho focou seu interesse em observar alguns processos relacionados às práticas da reelaboração musical, bem como suas questões acerca da escritura, coleta de material, e proposição de reelaborações.

Considerando-se os objetivos pretendidos, a saber, demonstrar a importância da reestruturação técnica musical, entendida em uma reelaboração às particularidades de novos meios oferecidos, centralizando o clarinete baixo como instrumento cerne, aperfeiçoando e adequando a novos recursos do instrumento e à sua linguagem, o trabalho atingiu e cumpriu sua finalidade ao propor novas reelaborações criadas para clarone ou grupo de clarinetas.

Foi possível oferecer-se ao leitor uma visão histórica acerca dos processos de reelaboração, observando como algumas práticas contribuíram para tornar a reelaboração material de criação e análise musical. A partir dessa visão, o trabalho permitiu constatar os vários momentos nos quais compositores utilizaram a prática com diferentes funções e em diversos graus de subjetividade e fidelidade. Os conceitos filosóficos do devir musical e também da *escuta crítica* foram explorados para justificar a relevância e a autenticidade da prática e a contribuição artística através dos diálogos que a mesma proporciona, para observar a reelaboração como ferramenta criativa e centralizar esta função a ela neste trabalho.

Ainda, foram apontados termos como reelaboração, tradução e paráfrase com o intuito de esclarecer suas diferenças no ponto de vista musical e significativo para a realização deste estudo.

Posteriormente, abordou-se o termo da reelaboração de maneira mais aprofundada contemplando-se seu significado, bem como suas variantes de aplicações e criações relacionadas a música. Também foram abordados os aspectos que envolvem a reelaboração e a *performance*, salientando suas relações, paralelos e suas interferências uma para com a outra.

Outro paralelo abordado foi em relação à reelaboração com a memória e *escuta crítica* e suas respectivas importâncias para o resultado de um processo reelaborativo, tendo como intuito aproximar a discussão teórica de uma execução prática do assunto abordado por este autor.

Consequentemente, à questão prática é adicionado outro tema relevante que diz respeito ao uso do clarinete baixo. Sobre este, são apresentadas considerações históricas, análise de repertório e momento atual do instrumento e de seus instrumentistas.

A questão teórica acerca das reelaborações ao clarinete baixo e suas análises integra o presente estudo e, deste modo, chega-se à seção prática de trabalho, na qual são apresentadas algumas das reelaborações realizadas por esse autor, além de comentários a respeito dos processos de desenvolvimento destas, repercussão crítica e coleta de resultados após experiências performáticas.

Finalmente, na seção final deste trabalho considera-se a presença das partituras dos materiais realizados na íntegra, de forma a contribuir ao desenvolvimento da comunidade clarinetística e claronística e seu repertório.

As práticas da reelaboração, mesmo que ainda pouco valorizadas, constituem-se em contribuições para a permanência, difusão e *escutas críticas* das obras originais. Conclui-se que sua realização possui profunda relevância criacional e performática e seu interesse não encontra-se somente na fidelidade ou na negação, suas práticas aprofundam o diálogo musical atemporal em todas as suas competências.

REFERÊNCIAS

a) Partituras:

BERIO, L. **Sequenza IX**. Universal Edition, 1998. Partitura.

BERIO, L. **Rendering**. Universal Edition, 1990. Partitura.

COPLAND, A. **Clarinet Concerto**. Boosey & Hawkes (Nova Iorque, 1949).

NIELSEN, C. **Konzert for Klarinete og Orkester**. Copenhagen: Samfundet til Udgivelse af dansk Musik, 1931. Partitura.

b) Livros/Artigos:

BARBEITAS, F. T. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. In: **Per Musi**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2000. p. 89-97.

BENVENUTO, E. (1981). In: OLIVEIRA, G.P.C.de. **Restauro de duas casas modernistas como subsídio para o método**. Tese de Doutorado. 207 f. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

BOTA, J. V. **A transcrição musical como processo criativo**. Dissertação (Mestrado). 2008. 104 f. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2008.

BOULEZ, P. **Apontamentos de aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HONEGGER, M. **Dictionary science de la musique**: technique, forms, instruments. Paris: Bordas, 1976.

GROVE, G. **Dictionary of music and musicians**. London: Macmillan and Co. (Original de 1879). Versão *on line*: Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Dictionary_of_Music_and_Musicians_\(Grove,_George\)](http://imslp.org/wiki/Dictionary_of_Music_and_Musicians_(Grove,_George)). Acessado em: 19 out. 2016.

LABOISSIÈRE, M. **Interpretação musical**: a dimensão recriadora da “comunicação poética”. São Paulo: Annablume, 2007.

LARANJEIRA, M. **Poética da tradução**: do sentido à significância. São Paulo: EDUSP, 1993.

OSMOND-SMITH, D. **Berio and the art of commentary**, *Musical Times* **116** (1592, October), 1975, p. 871–72.

PEREIRA, F. V. **As práticas de reelaboração musical**. 2011. 308 f. Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. v. 2 versões: original e corrigida após a defesa. São Paulo, 2011.

SANTOS, D. M. **A reelaboração e a relação com a obra musical**: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na prática de reelaboração musical. 2015, 108 f. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

SIMMONS, M. S. **The bass clarinet recital: the impact of Josef Horák on recital repertoire for bass clarinet and piano and a list of original works for that instrumentation.** Tese de Doutorado. Northwestern University. Evanston, Illinois, 2009. Disponível em: http://www.circb.info/sites/default/files/Simmons_Dissertation.pdf Acesado em 22 de abril de 2016.

SZENDY, P. **Listen: a history of our ears.** Nova Iorque: Fordham University Press, 2008.

SZENDY, P. **Arrangements, dérangements:** la transcription musicale aujourd'hui. Paris: L' Harmattan Éditions, 2000.

APÊNDICE: ALGUMAS REELABORAÇÕES

CONCERTO

DO ORIGINAL PARA CLARINETE E ORQUESTRA DE CORDAS
(COM HARPA E PIANO)

AARON COPLAND
REELABORAÇÃO: BRUNO AVOGLIA

[illegible]

This musical score page contains measures 114 through 130. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in treble and bass staves, while the vocal line is in a single staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Measure 114: The piano part begins with a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. The vocal line enters with a half note. Dynamics include *rit...*, *subito d*, *subito p*, and *pp rit...*.

Measure 115: The piano part continues with chords and moving lines. The vocal line has a half note. Dynamics include *rit...*, *subito d*, *subito p*, and *pp rit...*.

Measure 116: The piano part features a more active bass line. The vocal line has a half note. Dynamics include *rit...*, *subito d*, *subito p*, and *pp rit...*.

Measure 117: The piano part has a complex texture with many sixteenth notes in the bass. The vocal line has a half note. Dynamics include *rit...*, *subito d*, *subito p*, and *pp rit...*.

Measure 118: The piano part continues with a busy bass line. The vocal line has a half note. Dynamics include *rit...*, *subito d*, *subito p*, and *pp rit...*.

Measure 119: The piano part has a more active bass line. The vocal line has a half note. Dynamics include *rit...*, *subito d*, *subito p*, and *pp rit...*.

Measure 120: The piano part continues with a busy bass line. The vocal line has a half note. Dynamics include *rit...*, *subito d*, *subito p*, and *pp rit...*.

Measure 121: The piano part has a more active bass line. The vocal line has a half note. Dynamics include *rit...*, *subito d*, *subito p*, and *pp rit...*.

Measure 122: The piano part continues with a busy bass line. The vocal line has a half note. Dynamics include *rit...*, *subito d*, *subito p*, and *pp rit...*.

Measure 123: The piano part has a more active bass line. The vocal line has a half note. Dynamics include *rit...*, *subito d*, *subito p*, and *pp rit...*.

Measure 124: The piano part continues with a busy bass line. The vocal line has a half note. Dynamics include *rit...*, *subito d*, *subito p*, and *pp rit...*.

Measure 125: The piano part has a more active bass line. The vocal line has a half note. Dynamics include *rit...*, *subito d*, *subito p*, and *pp rit...*.

Measure 126: The piano part continues with a busy bass line. The vocal line has a half note. Dynamics include *rit...*, *subito d*, *subito p*, and *pp rit...*.

Measure 127: The piano part has a more active bass line. The vocal line has a half note. Dynamics include *rit...*, *subito d*, *subito p*, and *pp rit...*.

Measure 128: The piano part continues with a busy bass line. The vocal line has a half note. Dynamics include *rit...*, *subito d*, *subito p*, and *pp rit...*.

Measure 129: The piano part has a more active bass line. The vocal line has a half note. Dynamics include *rit...*, *subito d*, *subito p*, and *pp rit...*.

Measure 130: The piano part continues with a busy bass line. The vocal line has a half note. Dynamics include *rit...*, *subito d*, *subito p*, and *pp rit...*.

143

Musical score for measures 143-154. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The melody begins with a half rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 144. The piece concludes with a double bar line in measure 154.

155

Musical score for measures 155-166. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The melody begins with a half rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 156. The piece concludes with a double bar line in measure 166.

167

Musical score for measures 167-178. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The melody begins with a half rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 168. The piece concludes with a double bar line in measure 178.

179

180

181

182

183

184

185

186

193

194

195

196

197

198

199

200

208

209

210

211

212

213

214

215

Musical score for measures 223-229. The score is written for a piano and voice. The piano part is in the upper staves, and the voice part is in the lower staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The voice part has a more melodic line with some rests.

Musical score for measures 230-239. The score continues from the previous system. The piano part maintains its complex rhythmic texture, while the voice part continues its melodic line. The key signature and time signature remain the same.

Musical score for measures 275-284. The score continues from the previous system. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The voice part has a more melodic line with some rests. The key signature and time signature remain the same.

Measures 292-293 of a musical score. The score is written for a piano and features a complex, multi-measure rest in the right hand, with the left hand providing a steady accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The right hand part consists of a single, long, multi-measure rest spanning measures 292 and 293. The left hand part consists of a steady accompaniment of eighth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The score is written on a grand staff with two staves per system.

Measures 304-305 of a musical score. The score is written for a piano and features a complex, multi-measure rest in the right hand, with the left hand providing a steady accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The right hand part consists of a single, long, multi-measure rest spanning measures 304 and 305. The left hand part consists of a steady accompaniment of eighth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The score is written on a grand staff with two staves per system.

Measures 318-319 of a musical score. The score is written for a piano and features a complex, multi-measure rest in the right hand, with the left hand providing a steady accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The right hand part consists of a single, long, multi-measure rest spanning measures 318 and 319. The left hand part consists of a steady accompaniment of eighth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The score is written on a grand staff with two staves per system.

333

Musical score system 333, featuring a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of a right-hand melody with eighth and sixteenth notes, and a left-hand bass line with eighth notes. The vocal line is in a single staff, featuring a melody with eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

345

Musical score system 345, featuring a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of a right-hand melody with eighth and sixteenth notes, and a left-hand bass line with eighth notes. The vocal line is in a single staff, featuring a melody with eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

355

Musical score system 355, featuring a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of a right-hand melody with eighth and sixteenth notes, and a left-hand bass line with eighth notes. The vocal line is in a single staff, featuring a melody with eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

Measures 415-417 of a musical score. The score is written for a piano with multiple staves. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a complex melodic line in the upper staves, with various accidentals and ties. The lower staves provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns.

Measures 427-429 of a musical score. The score is written for a piano with multiple staves. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a complex melodic line in the upper staves, with various accidentals and ties. The lower staves provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns.

Measures 439-441 of a musical score. The score is written for a piano with multiple staves. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a complex melodic line in the upper staves, with various accidentals and ties. The lower staves provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns.

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

Musical score for measures 488-497. The score is written for a piano and features a complex rhythmic structure with frequent changes in time signature. The key signature is B-flat major. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems, with measures 488-494 in the first system and measures 495-497 in the second system.

498

Musical score for measures 498-507. The score is written for a piano and features a complex rhythmic structure with frequent changes in time signature. The key signature is B-flat major. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems, with measures 498-504 in the first system and measures 505-507 in the second system.

515

Musical score for measures 515-524. The score is written for a piano and features a complex rhythmic structure with frequent changes in time signature. The key signature is B-flat major. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems, with measures 515-520 in the first system and measures 521-524 in the second system.

530

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

(←.→) Same Tempo

13

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

568

Musical score for measures 568-573. The score is written for a piano and features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is marked *sf* (sforzando) and *f* (forte). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

580

Musical score for measures 580-593. The score continues the melodic and rhythmic development from the previous section. The key signature remains one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

593

Musical score for measures 593-603. The score concludes the section with a final melodic flourish. The key signature remains one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

marc. e stacc.

This musical score is for a 10-part ensemble, consisting of five staves in the upper system and five in the lower system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score covers measures 603, 604, and 605. Measures 603 and 604 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents and *sff* (sforzando) markings. Measure 605 contains a complex passage with triplets and sixteenth notes, also marked *sff*. A double bar line appears after measure 605. Following the bar line, there is a section marked *(ad lib.)* with a fermata over a melodic line. The lower system continues with complex rhythmic figures, including triplets and sixteenth notes, with *sff* markings. The score concludes with a final measure containing a fermata.

PARA CLARONE E ORQUESTRA*

CARL NIELSEN, OP. 57
*TRANSCRIÇÃO: BRUNO AVOGLIA

*TRANSSCRIÇÃO: BRUNO AVOGLIA

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains the first two staves, and the second system contains the next two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, with some notes marked with a '3' indicating a triplet. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with a key signature of one flat (B-flat). It features a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) and a triplet of eighth notes (G4, F4, E4). The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment, including a triplet of eighth notes (G3, A3, Bb3) and a triplet of eighth notes (G3, F3, E3). The system concludes with a double bar line.

[illegible]

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody begins with a forte dynamic marking (*f*). The first line of music contains a whole note chord (F4, A4, C5) followed by a half note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (C5). The second line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The third line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The fourth line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The fifth line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The sixth line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The seventh line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The eighth line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The ninth line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The tenth line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The eleventh line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The twelfth line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The thirteenth line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The fourteenth line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The fifteenth line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The sixteenth line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The seventeenth line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The eighteenth line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The nineteenth line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The twentieth line contains a half note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a half note (F4). The score ends with a double bar line.

99 *tranq.* *grazioso* *p* *dim.*

111 *fz* *p* **7**

126 *dim.* *pp*

cresc. *f* *d*

137 *fz* *fz* *dim.* *(dim.)* *pp*

ff *passionato* *pp* *ff* *passionato*

Measures 168-173. Measure 168: *dim.* *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 169: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 170: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 171: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 172: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 173: *pp* *>* *ppp* *pp*.

Measures 174-183. Measure 174: *dim.* *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 175: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 176: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 177: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 178: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 179: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 180: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 181: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 182: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 183: *pp* *>* *ppp* *pp*.

Measures 184-193. Measure 184: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 185: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 186: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 187: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 188: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 189: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 190: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 191: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 192: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 193: *pp* *>* *ppp* *pp*. *poco a poco accelerando*

Measures 194-203. Measure 194: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 195: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 196: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 197: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 198: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 199: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 200: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 201: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 202: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 203: *pp* *>* *ppp* *pp*. *poco a poco accel.*

Measures 204-213. Measure 204: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 205: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 206: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 207: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 208: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 209: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 210: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 211: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 212: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 213: *pp* *>* *ppp* *pp*. *poco a poco accel.*

Measures 214-223. Measure 214: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 215: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 216: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 217: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 218: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 219: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 220: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 221: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 222: *pp* *>* *ppp* *pp*. Measure 223: *pp* *>* *ppp* *pp*. *poco a poco accel.*

242

255

13

5

5

dim.

f

Piu mosso
malta dim. tranquillo

264

14

3

p

f

15

282

16

f

f

6

6

6

294

17

6

6

6

f

302

18

4

p

V

317 **19** *pp* *rall.* *a tempo* *mf* *rall.* *pp* *a piacere* **Allegro non troppo**) = 144

326 **20** 14 10 *ppp* *rall.* *tempo* **21** *p* *f*

365 *p* *ff* *cresc..* **22** 8

386 *ff* *dim.* *tranquillo* *mp* **23** *f* *cresco*

405 *poco rall.* *a tempo* *dimz.* *espn* *mp* **24** 5

424 **25**

437 **26** *f* *p* *cresc.* *f* *cresc.*

456 *ff*

467 **28** *f* *ff* **29**

480 **30** *mf* **31** *Un poco meno*

533 **32** *agitato*

541

531 *dim.*

crescendo

f

33

2

ff

a tempo

541

pizz. *dim.* *rt-* *Allegro vivace* *p* *pp* *mp*

34

579

36

Allegro

637

poco a poco accel. >

39

40

molto espr.

adagio quasi_

661 **41** Poco
p
Allegro
in
Tempo I (Allegro vivace)
p
f

690 **42**
f
rall.-
Pocmeno

705 **43**

716
mf
p *dim.* *ppp*

LUCIANO BERIO

SEQUENZA IX c (1980)

Edição elaborada por Bruno Avoglia a partir da adaptação de Rocco Parisi de 1998

CLARONE

SEQUENZA IX c (1980)

Edição elaborada por Bruno Avoglia a partir da adaptação de Rocco Parisi de 1998

LUCIANO BERIO (1925-2003)

[illegible]

This page contains five staves of musical notation, likely for a piano solo. The notation includes various dynamics, articulations, and performance instructions.

Staff 1: Starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) dynamic. It features a triplet of eighth notes and a half note. Dynamics include *pp*, *ff*, *p*, and *ff*.

Staff 2: Features a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) dynamic. It includes a triplet of eighth notes and a half note. Dynamics include *p*, *ff*, *f*, *p*, *f*, and *ff*.

Staff 3: Features a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) dynamic. It includes a triplet of eighth notes and a half note. Dynamics include *p*, *ff*, *mf*, *ff*, *p*, *f*, *pp*, *p*, *ff*, *pp*, and *ff*.

Staff 4: Features a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) dynamic. It includes a triplet of eighth notes and a half note. Dynamics include *p*, *ff*, *mf*, *ff*, *p*, *f*, *pp*, *p*, *ff*, *pp*, and *ff*.

Staff 5: Features a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) dynamic. It includes a triplet of eighth notes and a half note. Dynamics include *p*, *ff*, *mf*, *ff*, *p*, *f*, *pp*, *p*, *ff*, *pp*, and *ff*.

Performance instructions include *accel.* (accelerando), *rall.* (ritardando), and *mf* (mezzo-forte).

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs.

$\text{♩} = 72$

f p *ff*

mf *ff*

5

rall... $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 96$ $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 72$ $\text{♩} = 96$ *accel...*

f sf mf ff *mf ff* *ff* *mf ff* *ff* *p*

$\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 72$ *trem* $\text{♩} = 60$ *accel...* $\text{♩} = 96$

mf ff *p* *ff* *p ff* *mf ff* *ff* *ff*

$\text{♩} = 60$ *trem* $\text{♩} = 72$ *p ff* *p ff* *mf* *f*

$\text{♩} = 60$ *accel...* $\text{♩} = 96$ $\text{♩} = 72$ *tempo molto instabile* $\text{♩} = 60-96$

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

$\text{♩} = 72$ *ff* *pp* *p* *pp* *mf* *ff*

$\text{♩} = 60$ *accel...* $\text{♩} = 106$ $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 96$

pp *mf* *pp* *ff* *pp*

This page of musical notation is a complex score for a piano piece, featuring intricate rhythmic patterns and dynamic markings. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). The piece is characterized by frequent triplets and sixteenth-note runs, often with accents and slurs. Dynamic markings include *ff* (fortissimo), *f* (forte), *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), and *fff* (fortississimo). Performance instructions such as *accel...* (accelerando) and *senza cedere* (without giving way) are present. The score includes various articulation marks like staccato (*stacc.*) and accents (*acc.*). The tempo is indicated by a metronome marking of $\text{♩} = 96$. The piece concludes with a final cadence marked with a double bar line and a repeat sign.

JOHANNES BRAHMS

SONATA PARA CLARONE E PIANO

TRANSCRIÇÃO ELABORADA POR BRUNO AVOGLIA A PARTIR DA VERSÃO ORIGINAL PARA CELLO E PIANO 1865, OPUS 38

SONATA

PARA CLARONE E PIANO*

CLARONE

JOHANNES BRAHMS, OPUS 38
TRANSCRIÇÃO: BRUNO AVOGLIA, 2014

Allegro non troppo

10 *p*

20 *cresc.* *f* *p dolce*

28 *f*

37 *f* *cresc.* *f*

47 *f*

*transcrição elaborada a partir da versão original para cello e piano

56 *f*

Musical staff 56-63: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains eighth and sixteenth notes with slurs. A dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning. A fermata is placed over a measure at measure 63.

64 *p*

Musical staff 64-72: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains eighth and sixteenth notes with slurs. A dynamic marking *p* (piano) is present at the beginning. A fermata is placed over a measure at measure 72.

73 *pp*

Musical staff 73-81: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains eighth and sixteenth notes with slurs. A dynamic marking *pp* (pianissimo) is present at the beginning. A fermata is placed over a measure at measure 81.

82 *espressivo* *dolce*

Musical staff 82-91: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamic markings *espressivo* and *dolce* are present. A fermata is placed over a measure at measure 91.

92

Musical staff 92-100: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains eighth and sixteenth notes with slurs. A dynamic marking *p* (piano) is present at the beginning. A fermata is placed over a measure at measure 100.

101 *espressivo* *p*

Musical staff 101-109: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamic markings *espressivo* and *p* (piano) are present. A fermata is placed over a measure at measure 109.

111 *cresc. molto* *ff*

119

126

133

140

148

157

166

176

185

194

204

213

221

dolce

cresc. poco a poco

f

cresc.

f

fp

229

dim.

espress.

237

espress.

246

dolce

255

espress.

267

poco cresc.

275

p dim.

pp

Allegretto quasi Menuetto

7
p

12

22
p

33

44

56
p

67
f
p

77 *Fine* **Trio**

p espress. *cresc.*

86

p

94

cresc.

102

espress. cresc. f

110

p mp dim.

Allegretto da capo sin' al Fine

Allegro

4

Musical score for a piece in 4/4 time, marked **Allegro**. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score consists of 45 measures across five staves.

The first staff (measures 1-9) begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including triplets. Measure 10 starts with a forte (**f**) dynamic.

The second staff (measures 10-15) continues the melodic line with various rhythmic values and a trill (**tr**) in measure 15.

The third staff (measures 16-21) features a trill (**tr**) in measure 16 and a forte (**fz**) dynamic in measure 21.

The fourth staff (measures 22-29) includes a fortissimo (**ff**) dynamic in measure 22 and a fortissimo (**ff**) dynamic in measure 29.

The fifth staff (measures 30-45) starts with a fortissimo (**ff**) dynamic in measure 30, followed by a piano (**p**) dynamic in measure 36, and a fortissimo piano (**fp**) dynamic in measure 45. The piece concludes with a *poco cresc.* marking.

52

58

64

71

77

86

95

102

p

f

p dolce

fp

f

102

109

116

121

128

135

141

$$v \phi$$
 $f_z f_z$
$$d - f$$
$$\nabla \phi$$
 $\mathcal{F}$ $\mathcal{F}$

3

193

13