

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

**CESAR AUGUSTO BONAN RIBEIRO**

A CLARINETA E SEUS CONGÊNERES NA OBRA DE VILLA-LOBOS: transcrições e  
proposição de performance

RIO DE JANEIRO  
2018

CESAR AUGUSTO BONAN RIBEIRO

A CLARINETA E SEUS CONGÊNERES NA OBRA DE VILLA-LOBOS: transcrições e  
proposição de performance

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Cristiano Siqueira Alves

RIO DE JANEIRO  
2018

## FICHA CATALOGRÁFICA

### CIP - Catalogação na Publicação

R484c      Ribeiro, Cesar Augusto Bonan  
            A clarineta e seus congêneres na obra de Villa-  
Lobos: transcrições e proposição de performance /  
Cesar Augusto Bonan Ribeiro. -- Rio de Janeiro,  
2018.  
            117 f.

            Orientador: Cristiano Siqueira Alves.  
            Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós  
Graduação Profissional em Música, 2018.

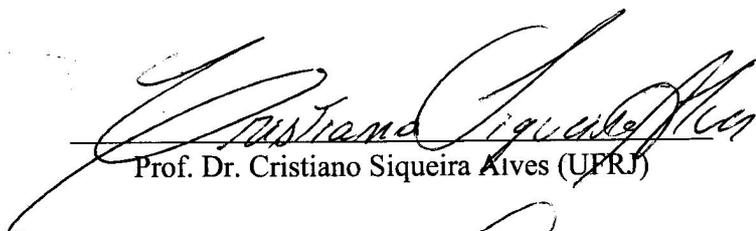
            1. Clarineta. 2. Clarinete piccolo. 3. Clarinete  
baixo. 4. Villa-Lobos. 5. Transcrição. I. Alves,  
Cristiano Siqueira, orient. II. Título.

CESAR AUGUSTO BONAN RIBEIRO

A CLARINETA E SEUS CONGÊNERES NA OBRA DE VILLA-LOBOS: transcrições e  
proposição de performance

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em 10 de dezembro de 2018.



Prof. Dr. Cristiano Siqueira Alves (UFRJ)



Prof. Dr. Aloysio Moraes Rego Fagerlande (UFRJ)



Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballesterero (USP)

## AGRADECIMENTOS

À Deus, pelo dom da vida, por me sustentar e me dar força todos os dias;

À minha mãe, Célia, por toda a dedicação e cuidado, por todo sacrifício para que eu tivesse a melhor educação, pela sua enorme generosidade, inspiração e amor;

Ao meu pai, César, por todo apoio e incentivo, pelos conselhos e por seu amor;

À Dayanne, por todo o amor, compreensão, indispensável apoio e por me fazer tão feliz;

Aos meus irmãos, Mayara, Lucas e Andreza, pela amizade e parceira mesmo à distância;

Ao meu orientador, mestre e amigo Cristiano Alves pela generosidade, dedicação e valiosa orientação nesses anos todos trabalhando juntos;

Aos amigos que a música me deu e que fizeram parte desta jornada: Alessandro Jeremias, Anderson Alves, Andréia Carizzi, Azael Neto, Clara Santos, Daniel Silva, Daniela Costa, Diego Grendene, Eduardo de Almeida Prado, Eliézer Conrado, Glenda Carvalho, Holly Katz, Igor Carvalho, Jeferson Souza, Jessé Pereira, Luísa de Castro, Luiz Felipe Ferreira, Monique Cabral, Natália Terra, Priscila Bomfim, Rafael Bezerra, Rômulo Barbosa, Rubem Schuenck, Thiago Tavares, Tiago Teixeira, Tomaz Soares e Whatson Cardozo;

Aos professores e grandes músicos Eduardo Monteiro, Flávio Augusto e Ricardo Ballesterero pela honra de ter participado nos recitais durante o curso;

Ao professor Uldemberg Fernandez, o Sr. Gutinho, meu primeiro professor de clarineta e grande referência musical e humana;

Aos professores Marco Moreira, José Botelho, José Carlos de Castro, Ricardo Ferreira, Walter Júnio e José Batista Jr, mestres que fazem parte da minha formação musical e que tanto me incentivaram e inspiraram;

Aos professores Aloysio Fagerlande, Pedro Bittencourt, Marcus Ferrer, Paula da Matta e Marcelo Fagerlande pelas disciplinas ministradas durante o curso;

À Marta Lisboa Rodrigues da Costa, por tudo o que fez pelo PROMUS com sua extraordinária eficiência e simpatia;

À Escola de Música da UFRJ, por me abrigar desde 2009.

## RESUMO

RIBEIRO, Cesar Augusto Bonan. **A clarineta e seus congêneres na obra de Villa-Lobos: transcrições e proposição de performance.** Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação Profissional em Música - PROMUS, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Este trabalho surgiu a partir da constatação do reduzido número de composições dedicadas aos clarinetes piccolo e baixo atuando como solistas ou em formações camerísticas entre o final do século XIX e meados do século XX no Brasil. A fim de contribuir para o preenchimento desta lacuna, quatro obras emblemáticas da literatura musical brasileira, compostas por Heitor Villa-Lobos, foram transcritas, quais sejam *Choros n° 2* (1924), *Ciranda das Sete Notas* (1933), *Bachianas Brasileiras n° 6* (1938) e *Fantasia para Saxofone* (1948), além da transcrição da *Fantasia Concertante* (1953), elaborada anteriormente por Jean Marques. No que se refere à proposição de performance, foram dadas sugestões de possíveis caminhos para a resolução de questões técnicas e musicais que se revelaram como desafios na preparação das obras para o recital, como, por exemplo, os “mapas de digitação” e as estratégias voltadas para a otimização da emissão do som. O presente trabalho tem por objetivo demonstrar, como produto artístico, o resultado da pesquisa em recital; aproximar a clarineta e seus congêneres da obra de Villa-Lobos; incentivar novas composições brasileiras para os clarinetes piccolo e baixo em formações camerísticas e concertantes e fomentar uma maior utilização dos congêneres da clarineta em peças brasileiras dos séculos XX e XXI e em atividades artísticas em geral.

Palavras-chave: Clarineta. Clarinete piccolo. Requinta. Clarinete baixo. Clarone. Villa-Lobos. Transcrição. Performance

## ABSTRACT

RIBEIRO, Cesar Augusto Bonan. **The clarinet and its congeners in Villa-Lobos' work: transcriptions and performance proposition.** Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação Profissional em Música - PROMUS, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This work emerged from the observation of the small number of compositions dedicated to the e-flat clarinet and the bass clarinet acting as soloists or in chamber music groups between the late nineteenth and mid twentieth century in Brazil. In order to contribute to fill in this gap, four emblematic works of Brazilian musical literature, composed by Heitor Villa-Lobos, were transcribed: *Choros n. 2* (1924), *Ciranda das Sete Notas* (1933), *Bachianas Brasileiras n. 6* (1938) and *Fantasia for Saxophone* (1948), in addition to the transcription of *Fantasia Concertante* (1953), elaborated previously by Jean Marques. Concerning the performance proposal, suggestions were made for possible ways of solving technical and musical questions that were presented as challenges in the preparation of works for the recital, such as "typing maps" and the strategies aimed at the optimization of sound emission. The present work aims to demonstrate, as artistic product, the result of research in recital; to bring the clarinet and its congeners closer to the work of Villa-Lobos; to encourage new Brazilian concertos and chamber music works for the e-flat clarinet and the bass clarinet and to promote a greater usage of the clarinet congeners in Brazilian pieces of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries and in artistic activities in general.

Keywords: Clarinet. E-flat Clarinet. Bass Clarinet. Villa-Lobos. Transcription. Performance.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Chalumeau</i> de Denner.....	17
Figura 2 – <i>Sistema Müller</i> .....	18
Figura 3 – <i>Sistema Boëhm</i> .....	18
Figura 4 - Clarinete piccolo em Mi bemol e clarineta soprano em Si bemol.....	19
Figura 5 – Clarinetes baixo antigos.....	21
Figura 6 – Clarinete baixo moderno.....	21
Figura 7 – Tessitura do clarinete piccolo.....	34
Figura 8 – Chaves da clarineta/clarinete piccolo.....	35
Figura 9 – Fá <sup>5</sup> .....	36
Figura 10 – Mib <sup>5</sup> .....	36
Figura 11 – Mi <sup>5</sup> .....	37
Figura 12 – Mib <sup>5</sup> .....	37
Figura 13 – Sol <sup>5</sup> .....	37
Figura 14 – Si <sup>5</sup> .....	38
Figura 15 – Dentes incisivos inferiores.....	39
Figura 16 – Tessitura do clarinete baixo.....	40
Figura 17 – Chaves do clarinete baixo.....	42
Figura 18 – Ré <sup>5</sup> .....	43
Figura 19 – Ré# <sup>5</sup> .....	43
Figura 20 – Mi <sup>5</sup> .....	43
Figura 21 – Mib <sup>3</sup> .....	45
Figura 22 – Ré <sup>5</sup> .....	45
Figura 23 – Dó# <sup>5</sup> .....	45
Figura 24 – Dó <sup>5</sup> .....	48
Figura 25 – Espigão do clarinete baixo.....	48
Figura 26 – Talabarte.....	48
Figura 27 – Fá# <sup>5</sup> .....	55
Figura 28 – Fá# <sup>5</sup> .....	55
Figura 29 – Fá# <sup>5</sup> .....	56
Figura 30 – Ré# <sup>5</sup> .....	56

Figura 31 – Si <sup>3</sup> com chaves 5 e 18.....	62
Figura 32 – Si <sup>3</sup> com chaves 5b e 12.....	62
Figura 33 – Programa da I Jornada PROMUS, julho/2017.....	66
Figura 34 – Capa do programa da Série “Raízes Musicais” - Semana de Aniversário da Escola de Música da UFRJ, agosto/2017.....	67
Figura 35– Programa da Série “Raízes Musicais” - Semana de Aniversário da Escola de Música da UFRJ, agosto/2017.....	67
Figura 36 – Programa de Recital no V FIC-Rio, novembro/2017.....	67
Figura 37 – Cartaz da II Jornada PROMUS, dezembro/2017.....	68
Figura 38 – Programa da III Jornada PROMUS, junho/2018.....	69
Figura 39 – Programa do Recital de Mestrado.....	72

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Obras transcritas.....	31
Tabela 2 – Apresentações das transcrições.....	32
Tabela 3 – Estrutura formal do <i>Choros n° 2</i> .....	34
Tabela 4 - Estrutura formal da <i>Ciranda das Sete Notas</i> .....	41
Tabela 5 - Correções realizadas na parte solista da <i>Fantasia para Saxofone</i> .....	52

## LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 – <i>Choros n° 2</i> : compassos 7-8.....	36
Exemplo 2 – <i>Choros n° 2</i> : compassos 15-18.....	36
Exemplo 3 – <i>Choros n° 2</i> : compassos 19-21.....	37
Exemplo 4 – <i>Choros n° 2</i> : compassos 29-36.....	38
Exemplo 5 – <i>Choros n° 2</i> : compassos 51-53.....	38
Exemplo 6 – <i>Ciranda das Sete Notas</i> : compassos 33-48.....	43
Exemplo 7 – <i>Ciranda das Sete Notas</i> : compassos 91-103.....	43
Exemplo 8 – <i>Ciranda das Sete Notas</i> : compassos 113-119.....	44
Exemplo 9 – <i>Ciranda das Sete Notas</i> : compassos 143-154.....	44
Exemplo 10 – <i>Ciranda das Sete Notas</i> : compassos 208-229.....	45
Exemplo 11 – <i>Bachianas Brasileiras n° 6</i> – 1° movimento: compassos 15-16.....	47
Exemplo 12 – <i>Bachianas Brasileiras n° 6</i> – 1° movimento: compassos 29-30.....	47
Exemplo 13 – <i>Bachianas Brasileiras n° 6</i> – 2° movimento: compassos 1-7.....	48
Exemplo 14 – <i>Bachianas Brasileiras n° 6</i> – 2° movimento: compassos 108-117.....	49
Exemplo 15 – <i>Bachianas Brasileiras n° 6</i> – 2° movimento: compassos 121-130.....	50
Exemplo 16 – <i>Fantasia para Saxofone</i> – 1° movimento: compassos 20-29.....	54
Exemplo 17 – <i>Fantasia para Saxofone</i> – 1° movimento: compassos 50-54.....	54
Exemplo 18 – <i>Fantasia para Saxofone</i> – 1° movimento: compassos 117-125.....	55
Exemplo 19 – <i>Fantasia para Saxofone</i> – 2° movimento: compassos 12-14.....	56
Exemplo 20 – <i>Fantasia para Saxofone</i> – 3° movimento: compassos 1-12.....	56
Exemplo 21 – <i>Fantasia para Saxofone</i> – 3° movimento: compassos 19-21.....	57
Exemplo 22 – <i>Fantasia para Saxofone</i> – 3° movimento: compassos 27-28.....	57
Exemplo 23 – <i>Fantasia para Saxofone</i> – 3° movimento: compassos 60-63.....	57
Exemplo 24 – <i>Fantasia Concertante</i> – 1° movimento: compasso 151-158 – parte de clarinete baixo original.....	59
Exemplo 25 – <i>Fantasia Concertante</i> – 1° movimento: compasso 151-158 – parte de fagote.....	59
Exemplo 26 – <i>Fantasia Concertante</i> – 1° movimento: compasso 149-153 – grade.....	59
Exemplo 27 – <i>Fantasia Concertante</i> – 1° movimento: compasso 151-158 – parte corrigida.....	60
Exemplo 28 – <i>Fantasia Concertante</i> – 2° movimento: compasso 27-29 – parte de clarinete baixo original.....	60

Exemplo 29 – <i>Fantasia Concertante</i> – 2º movimento: compasso 27-29 – parte de fagote.....	60
Exemplo 30 – <i>Fantasia Concertante</i> – 2º movimento: compasso 26-30 – grade.....	60
Exemplo 31 – <i>Fantasia Concertante</i> – 2º movimento: compasso 27-29 – parte corrigida.....	60
Exemplo 32 – <i>Fantasia Concertante</i> – 2º movimento: compasso 34-36 – parte de clarinete baixo original.....	61
Exemplo 33 – <i>Fantasia Concertante</i> – 2º movimento: compasso 34-36 – parte de fagote.....	61
Exemplo 34 – <i>Fantasia Concertante</i> – 2º movimento: compasso 34-36 – grade.....	61
Exemplo 35 – <i>Fantasia Concertante</i> – 2º movimento: compasso 34-36 – parte corrigida.....	61
Exemplo 36 – <i>Fantasia Concertante</i> – 1º movimento: compassos 42-52.....	62
Exemplo 37 – <i>Fantasia Concertante</i> – 1º movimento: compassos 79-93.....	63
Exemplo 38 – <i>Fantasia Concertante</i> – 1º movimento: compassos 107-134.....	63
Exemplo 39 – <i>Fantasia Concertante</i> – 1º movimento: compassos 187-194.....	64
Exemplo 40 – <i>Fantasia Concertante</i> – 3º movimento: compassos 52-56.....	64
Exemplo 41 – <i>Fantasia Concertante</i> – 3º movimento: compassos 105-108.....	64

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO 1 – A clarineta e seus congêneres .....</b>	<b>17</b>
1.1 – A Clarineta.....	17
1.2 – O Clarinete piccolo (Requinta).....	19
1.3 – O Clarinete baixo (Clarone) .....	20
<b>CAPÍTULO 2 – Heitor Villa-Lobos: um breve histórico.....</b>	<b>22</b>
<b>CAPÍTULO 3 – Práticas de reelaboração musical.....</b>	<b>26</b>
3.1 – Adaptação .....	28
3.2 – Arranjo.....	28
3.4 – Transcrição .....	29
3.5 – Villa-Lobos e as práticas de reelaboração musical.....	30
<b>CAPÍTULO 4 – Obras elencadas para o recital .....</b>	<b>31</b>
4.1 – <i>Choros n° 2</i> (1924) .....	33
4.2 – <i>Ciranda das Sete Notas</i> (1933).....	39
4.3 – <i>Bachianas Brasileiras n° 6</i> (1938).....	46
4.4 – <i>Fantasia para Saxofone</i> (1948) .....	51
4.5 – <i>Fantasia Concertante</i> (1953) .....	57
<b>CAPÍTULO 5 – Relato de Experiência .....</b>	<b>65</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>73</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>75</b>
<b>APÊNDICE A – OBRAS TRANSCRITAS.....</b>	<b>80</b>
<b>ANEXO A – PARTE TRANSCRITA PARA CLARINETE BAIXO DA <i>FANTASIA CONCERTANTE</i> POR JEAN MARQUES .....</b>	<b>110</b>

## INTRODUÇÃO

A clarineta soprano em Si bemol faz parte de uma numerosa família de instrumentos com diversas afinações, formas e tamanhos. Seus congêneres mais utilizados atualmente são a clarineta soprano em Lá; o clarinete piccolo em Mi bemol, também de chamado de requinta no Brasil; e o clarinete baixo em Si bemol, popularmente conhecido como clarone.

Em algum momento de sua carreira, todo clarinetista profissional provavelmente terá contato direto com alguns dos congêneres da clarineta. Portanto, dedicar-se ao estudo da requinta e/ou do clarone vem se tornando, nos últimos anos, algo imprescindível, principalmente por conta das oportunidades de trabalhos, sobretudo em bandas e orquestras sinfônicas e em teatros musicais. Observando editais de concursos recentes para orquestras sinfônicas, por exemplo, percebe-se que a grande maioria exige a execução de excertos orquestrais para os referidos instrumentos, além de trechos do repertório sinfônico para as clarinetas soprano.

Segundo Carneiro (2008), a partir da década de 1950, importantes músicos têm se dedicado particularmente ao clarinete baixo, investindo em sólida formação especializada, desenvolvendo repertório original, métodos de estudo e gravações. Semelhantemente, percebe-se, nos últimos anos, o início de um movimento que visa afirmar o clarinete piccolo como um instrumento solista.

Contudo, uma parcela significativa dos clarinetistas estabelece contato com esses instrumentos apenas em situações de audições para vagas em conjuntos sinfônicos, restringindo o estudo somente ao que é exigido nos editais. Nestes casos, por vezes, ignora-se o entendimento dos congêneres como instrumentos com particularidades e possibilidades técnicas e artísticas distintas da clarineta em Si bemol e há um desconhecimento do repertório contemporâneo que vem sendo produzido. Portanto, a motivação para a realização do presente trabalho surgiu da vontade de, cada vez mais, buscar especialização como intérprete à requinta e ao clarone, além de contribuir com os crescentes movimentos em prol da valorização dos congêneres da clarineta.

Outra questão observada foi a função secundária atribuída à requinta e ao clarone por parte dos compositores entre o final do século XIX e meados do século XX. No que concerne à composições concertantes e camerísticas, percebeu-se, em consultas aos catálogos de grandes compositores deste período – Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone (1897-1986), Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) –, que apenas Mignone utilizou um dos congêneres da clarineta em uma de suas obras. Trata-se da

peça *Urutau, o pássaro fantástico*, que inclui, em sua formação, o clarinete piccolo, além do flautim, da flauta, do fagote e do piano a quatro mãos.

Antes da realização da presente pesquisa, já havia notícias de reelaborações de obras de Villa-Lobos utilizando a clarineta e seus congêneres – *Choros nº 2, Fantasia para saxofone e Fantasia Concertante para clarineta, fagote e piano* – e do êxito que essas versões tiveram nas ocasiões em que foram apresentadas. Percebeu-se, então, a possibilidade de reelaborar outras peças do compositor e, somadas às três reelaborações supracitadas, compor um programa de recital exclusivamente com obras de Villa-Lobos, para ser apresentado como produto artístico deste trabalho.

Como, das três obras previamente reelaboradas, só foi possível ter acesso à versão da *Fantasia Concertante*, em que o fagote foi substituído pelo clarinete baixo, seria necessário, então, realizar novas transcrições do *Choros nº 2* e a *Fantasia para saxofone*, substituindo a flauta pelo clarinete piccolo e o saxofone soprano pela clarineta, respectivamente. Vislumbrou-se, também, a possibilidade de elaborar versões da *Ciranda das Sete Notas* e da *Bachianas Brasileiras nº 6*, em que o fagote foi substituído pelo clarinete baixo em ambas as versões. Desta forma, no recital seriam apresentadas obras com a requinta, a clarineta e o clarone, demonstrando o potencial técnico e artístico dos instrumentos e utilizando o texto musical de um dos maiores compositores brasileiros. Ademais, as obras elencadas foram compostas em distintos períodos da vida do compositor que se distinguem, entre outras coisas, pelas práticas composicionais adotadas em cada um deles, revelando grande riqueza e pluralidade.

O presente estudo objetiva:

1. Demonstrar, como produto artístico do trabalho, o resultado da pesquisa em recital ao final do curso, com registro audiovisual;
2. Aproximar a clarineta e, sobretudo, seus congêneres da obra de Villa-Lobos por meio das cinco transcrições elaboradas;
3. Incentivar novas composições brasileiras para os clarinetes piccolo e baixo em formações camerísticas e concertantes;
4. Fomentar uma maior utilização dos congêneres da clarineta em peças brasileiras dos séculos XX e XXI e em atividades artísticas em geral.

Estrutura da dissertação:

No primeiro capítulo, foi elaborado um breve histórico acerca da clarineta e dos clarinetes piccolo e baixo e da utilização dos instrumentos no Brasil. O segundo capítulo

apresenta um pequeno resumo da vida de Heitor Villa-Lobos, destacando rapidamente os momentos e acontecimentos de sua trajetória que influenciaram sua forma de compor. As práticas de reelaboração musical são o ponto central do terceiro capítulo. A seguir, no capítulo quatro, são apresentadas as obras elencadas para o recital, que é o produto artístico deste trabalho. Neste capítulo, além de breves comentários com informações históricas das obras, são abordadas questões relacionadas às transcrições e à proposição de performance. O relato de experiência constitui o quinto capítulo desta dissertação e, observa-se, em seguida, as considerações finais, referências bibliográficas, apêndice e anexo.

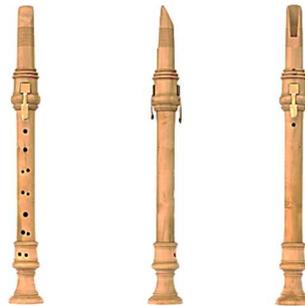
## CAPÍTULO 1 – A clarineta e seus congêneres

### 1.1 – A Clarineta

Por volta de 1690, Johann Christoph Denner (1655-1707), conceituado *luthier* de Nuremberg, Alemanha, construiu sua clarineta a partir da adaptação de chaves ao *chalumeau*<sup>1</sup> (figura 1). Tal modificação ocasionou a ampliação de sua tessitura, que passou a compreender as notas entre o F<sub>á</sub><sup>2</sup> e o Si<sup>3</sup> (GARCÍA, 2010). De acordo com Birsak (1994):

Por causa de seu agradável som característico neste registro natural, o instrumento foi usado em óperas por compositores barrocos até Christopher Willibald Gluck, e alguns até tentaram usá-lo em concertos (BIRSAK, 1994, p. 21, tradução própria)<sup>2</sup>.

Figura 1 – *Chalumeau* de Denner



Fonte: <https://goo.gl/r4LHtx>

O trabalho efetivo de Denner sobre o desenvolvimento da clarineta se deu até aproximadamente 1707, quando seu filho, Jacob Denner (1681-1735), deu prosseguimento ao projeto. Com a maior utilização do instrumento ao longo dos anos subsequentes, outras chaves foram adicionadas à medida que os clarinetistas achavam que esses novos recursos poderiam facilitar a execução. Brymer (1979) afirma que “houve relatos de uma clarineta de seis chaves já em 1791, e também de uma de oito chaves um ano depois (BRYMER, 1979, p. 43, tradução própria)<sup>3</sup>.

Ivan Müller (1786-1854), com seu trabalho visionário, contribuiu significativamente para o aprimoramento do instrumento, apresentando, em 1812, um modelo com 13 chaves a uma comissão no Conservatório de Paris. Entre as inovações do *Sistema de Müller* (figura 2),

<sup>1</sup> Tradução francesa do termo de origem latina *calamus*, que significa pequena palheta (BRYMER, 1979).

<sup>2</sup> Because of its pleasant characteristic sound in this natural register, the instrument was used in operas by baroque composers right up to Christopher Willibald Gluck, and some even tried using it in concertos (BIRSAK, 1994, p. 21).

<sup>3</sup> There were reports of a six-key clarinet as early as 1791, and also one of eight keys a year later (BRYMER, 1979, p. 43).

destacam-se as sapatilhas que, até então fabricadas com couro, passaram a ser produzidas com feltro (BRYMER, 1979). Segundo García (2010), Louis-Auguste Buffet (1789-1864) e Hyacinthe Eléonore Klosé (1808-1880), influenciados pelos bons resultados do sistema de anéis criado por Theobald Boëhm (1794-1881) para a construção das flautas, incorporaram algumas de suas ideias acústicas, aplicando-as à clarineta. Esta nova configuração chaves é, portanto, a mais utilizada no mundo, e é conhecida como *Sistema Boëhm* de clarineta (figura 3). Atualmente, as clarinetas construídas neste sistema têm 17 ou 18 chaves, que se diferenciam pela inserção da chave 4bis ou D, que é o recurso para que se possa tocar as notas Lá<sup>b2</sup> e Mi<sup>b4</sup> utilizando o dedo mínimo da mão esquerda.

Figura 2 – *Sistema Müller*



Fonte: <https://goo.gl/DY2nVh>

Figura 3 – *Sistema Boëhm*



Fonte: <https://goo.gl/oey6LA>

A clarineta, ainda no século XVIII, passou a ser utilizada mais efetivamente em composições de diversas formações por grandes compositores como Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). A amizade de Mozart com o clarinetista vienense Anton Stadler (1752-1812), por exemplo, resultou em importantes obras para o instrumento que confirmaram seu lugar na literatura musical.

No Brasil, tem-se notícia da utilização da clarineta ainda no período colonial, ligada às orquestras das igrejas – final do século XVIII, durante o “Barroco mineiro” – e à Capela Real, com a chegada da família real portuguesa ao país – início do século XIX (SILVEIRA, 2006). Segundo Rezende (1989):

A mais antiga citação da presença de clarinetas nas orquestras do Brasil é oriunda de Minas Gerais, no ano de 1783, onde se pode constatar a presença de duas clarinetas em conjunto formado por ocasião da posse do novo

Governador Geral Luiz da Cunha Menezes (REZENDE, 1989 *apud* SILVEIRA, 2006).

A partir da primeira metade de século XX, depois de mais de um século de utilização da clarineta no Brasil, grandes compositores como Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone (1897-1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), entre outros, dedicaram-se a escrever obras de grande importância para o repertório clarinetístico. Entretanto, tal produção não explorou tão amplamente os demais instrumentos da vasta família da clarineta, composta por cerca de 27 congêneres, de acordo com alguns estudiosos.

## 1.2 – O Clarinete piccolo (Requinta)

Os primeiros instrumentos construídos por Denner entre o final do século XVII e início do século XVIII eram pequenos, se comparados à clarineta em Si bemol (figura 4) – a mais utilizada da família – e afinados em Ré e em Dó (PEREIRA, 2010, p. 18). Há registros de obras para o clarinete piccolo do compositor Johann Melchior Molter (1696-1765). Os clarinetes *piccolo*<sup>4</sup> foram construídos em outras afinações, Lá bemol, Sol e Fá – praticamente em desuso –, e eram utilizados em bandas militares da Espanha, Hungria e Itália para tocar as partes mais agudas das transcrições de orquestras. No final do século XVIII, com novas chaves incorporadas aos instrumentos, as requintas em Mi bemol se tornaram mais comuns e começaram a ser mais utilizadas pelos compositores (TINBERG, 2015).

Figura 4 - Clarinete piccolo em Mi bemol e clarineta soprano em Si bemol



Fonte: figura elaborada pelo autor.

---

<sup>4</sup> Pequeno em italiano.

Grandes compositores como Hector Berlioz (1803-1869), Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss (1864-1949), Igor Stravinsky (1882-1971) e Dmitri Shostakovich (1906-1975), entre outros, escreveram belas obras que dão destaque ao clarinete soprano, como também é conhecido o clarinete piccolo em Mi bemol. Alguns desses mestres empregaram instrumentos afinados em Ré – Strauss, na obra *Till Eulenspiegel* e Stravinsky, em *Sagração da Primavera*<sup>5</sup>, por exemplo. Contudo, o clarinete piccolo afinado em Mi bemol é, atualmente, o mais utilizado, provavelmente por conta da afinação mais precisa e pelo timbre brilhante que lhe garante grande personalidade – frequentemente utilizado para obter efeitos sonoros de caráter paródico (GARCÍA, 2010). No Brasil, os clarinetes soprano são largamente utilizados em bandas sinfônicas, formações tradicionais no país e que desempenharam um papel fundamental na formação de músicos de sopros, principalmente nas décadas de 1980 e 1990.

### 1.3 – O Clarinete baixo (Clarone)

A primeira referência documentada ao clarinete baixo remete a um anúncio do jornal parisiense *L'Avant-Coureur*, de 11 de maio de 1772, que menciona um instrumento chamado de “*basse-tube*”, inventado por Gilles Lot (BOK, 2011). Gabucci (1954), no entanto, afirma que o clarone foi inventado por Heinrich Grenser (1764-1813), famoso construtor de instrumentos de Dresden, na Alemanha, em 1783 (GABUCCI, 1954 *apud* CARNEIRO, 2008).

Diversos modelos de clarinete baixo foram construídos até 1840 (figura 5)<sup>6</sup>, mas apenas nesta década é que começou a tomar uma forma mais próxima da que se verifica nos dias atuais, construído por Auguste Buffet (GARCÍA, 2010). Contudo, foi Adolphe Sax (1814-1894) quem revolucionou o instrumento, construindo-o com o tubo reto e com a campana de metal, semelhante à do saxofone (BOK, 2011) (figura 6). Por ser um instrumento recente, o clarinete baixo ainda tem passado por diversas modificações acústicas e ergonômicas. Tais melhorias permitem novos recursos aos músicos e compositores, que têm explorado as mais diversas possibilidades do instrumento no que se refere, entre outras coisas, a dinâmicas, tessitura, timbres e técnicas expandidas.

<sup>5</sup> Nesta obra, Igor Stravinsky utilizou o clarinete piccolo em duas afinações, Ré e Mi bemol.

<sup>6</sup> (a) clarinete baixo de Heinrich Grenser, Dresden, 1793; (b) clarinete baixo americano, provavelmente construído em Hartford, Connecticut, por volta de 1815.

Figura 5 – Clarinetes baixo antigos



Fonte: <https://goo.gl/LJk35K>

Figura 6 – Clarinete baixo moderno



Fonte: <https://goo.gl/TZdira>

Visto como um instrumento secundário na família das clarinetas, sua utilização por parte dos compositores brasileiros se deu “de forma tímida e descontinuada”, de acordo com Batista Junior (2013), resumindo-se a partes sem grande expressão nos repertórios de bandas e orquestras. O autor afirma, ainda, que:

O primeiro registro de peça solo para clarone data de 1970, e a partir daí a produção é esporádica. O seu uso nas orquestras surge por volta de 1890, porém de forma tímida. Nessa época, o número de claronistas era bastante reduzido, e muitas orquestras não possuíam esse instrumento. O músico era convidado a participar de determinados concertos, apenas quando a orquestração exigia. A maioria vinha de bandas militares, as quais possuíam os congêneres da clarineta no seu naipe de sopros (BATISTA JUNIOR, 2013).

## CAPÍTULO 2 – Heitor Villa-Lobos: um breve histórico

Nascido no Rio de Janeiro em 05 de março de 1887, Heitor Villa-Lobos iniciou sua vida musical em casa, por influência de seu pai, Raul Villa-Lobos, que lhe ensinou as primeiras lições de teoria musical e o introduziu ao violoncelo e à clarineta. Dizia Villa-Lobos acerca de seu pai que este, “além de ser homem de aprimorada cultura geral e excepcionalmente inteligente, era um músico prático, técnico e perfeito” (VILLA-LOBOS *apud* MARIZ, 1983, p. 23).

O menino *Tuhú*<sup>7</sup> esteve sempre em contato com diversos gêneros e estilos musicais. Suas primeiras referências foram a obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750) apresentada nos concertos realizados em sua casa, a música de caráter sertanejo que conheceu nos anos em que morou no interior dos estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais e a música nordestina com elementos folclóricos que ouvia nas reuniões na casa de Alberto Brandão<sup>8</sup> (GUÉRIOS, 2009). A música popular encantou Villa-Lobos desde a infância, porém tal inevitável aproximação apenas ocorreu após a morte de Raul Villa-Lobos, em 1899. Segundo Zanon (2009), é provável que, nesse período, Villa-Lobos tenha iniciado sua relação com o violão – instrumento ao qual dedicou numerosas e valiosíssimas obras.

No início do século XX, havia, no Rio de Janeiro, grupos de músicos boêmios conhecidos como chorões. Segundo Guérios (2009), “apropriando-se de ritmos europeus como a polca e os *schottisches*, esses grupos criaram uma nova expressão musical”: o choro. A inserção de Villa-Lobos no universo do choro leva-o a conhecer e a atuar junto a músicos de grande renome, como Ernesto Nazareth (1863-1934), Anacleto de Medeiros (1866-1907) e Sinhô (1888-1930) (ZANON, 2009). Tais vínculos pessoais, aliados às viagens realizadas pelo país após 1905 e à sua breve passagem pelo Instituto Nacional de Música<sup>9</sup>, influenciaram suas primeiras composições (*ibid.*).

Ainda na década de 1910, mesmo antes de “render-se” ao ideal nacionalista, ocorrido na década subsequente, observa-se que Villa-Lobos utilizara elementos da cultura popular em sua música, ao mesmo tempo em que debruçava-se sobre as bases estruturantes das escolas europeias, principalmente à vanguarda francesa – em especial, Claude Debussy (1862-1918) e Camille Saint-Saëns (1835-1921) (GUÉRIOS, 2003). Em 1915, Villa-Lobos promovera sua

---

<sup>7</sup> Apelido de infância de Heitor Villa-Lobos.

<sup>8</sup> Alberto Olímpio Brandão (1848-1987) foi um educador e deputado federal pelo Estado do Rio de Janeiro entre os anos de 1891 e 1893.

<sup>9</sup> Atual Escola de Música da UFRJ.

estreia como compositor na cidade do Rio de Janeiro com bom acolhimento pelo público, embora a crítica não o tenha recebido tão entusiasticamente (PEPPERCORN, 2000).

No ano de 1918, o lendário pianista Arthur Rubinstein (1887-1982), em sua primeira visita ao Rio de Janeiro, trava contato com a música de Villa-Lobos e, sobretudo junto à cantora Vera Janacopulos (1896-1955), torna-se grande divulgador da obra villalobiana (PAZ, 2004). No ano seguinte, quando desfrutava de mais prestígio junto ao público – e também entre os críticos –, Villa-Lobos vê sua obra alcançar maior visibilidade no exterior. Guérios (2009) afirma que “em dezembro desse ano [1919], a *Asociación Wagneriana de Buenos Aires* inclui um quarteto de Villa-Lobos em meio a obras de Nepomuceno, Henrique Oswald e Alfredo Oswald em uma audição dedicada a compositores brasileiros” (GUÉRIOS, 2003, p. 139).

À época, a importância e o reconhecimento conquistados o credenciaram a ser o único compositor convidado a apresentar suas obras na Semana de Arte Moderna, em 1922. De acordo com Guérios (2003), o evento contribuiu para alavancar a carreira de Villa-Lobos para além dos horizontes cariocas, caracterizando-o como um compositor modernista. Vislumbrava-se, à sua frente, o caminho que o levaria à sua primeira viagem a Paris, no ano seguinte, marcando o início de movimentos que reorientariam sua estética composicional e, por extensão, sua carreira.

Em Paris, o contato com os artistas franceses pôs em xeque tudo o que Villa-Lobos entendia como música europeia de vanguarda (GUÉRIOS, 2003). A influência de Saint-Saëns e Debussy parecia superada numa França em busca de uma identidade artística pós-Guerra e que “flertava” com o “exótico” e o “primitivo” (*ibid.*). Em franco processo de reelaboração de ideias e concepções artísticas, Villa-Lobos se vê influenciado por novas tendências, presentes em especial na música de Igor Stravinsky (SOUZA, 2010).

Ao retornar ao Brasil, em 1924, Villa-Lobos ressurgiu como um compositor influenciado por ideais vanguardistas europeus, impregnado, porém, de um contumaz desejo de agregar – de uma forma ainda não procedida – os valores nacionalistas em sua música. A necessidade observada nos franceses de expor a verdadeira essência de um povo através da sua arte era algo pulsante no compositor, como contou Manuel Bandeira à revista *Ariel*, em 1924:

Villa-Lobos acaba de chegar de Paris. Quem chega de Paris espera-se que venha cheio de Paris. Entretanto Villa-Lobos chegou de lá cheio de Villa-Lobos. Todavia uma coisa o abalou perigosamente: o *Sacre du printemps* de Stravinsky. Foi, confessou-me ele, a maior emoção musical de sua vida. Mas se o ambiente artístico de Paris não afeta em essência a sua arte, influi por outro lado sobre ela com incalculáveis benefícios em efeitos morais e sociais (BANDEIRA *apud* MARIZ, 1983, p. 54).

Buscando desenvolver essa nova estética composicional nacionalista, Villa-Lobos procedera estudos e pesquisas que fundamentariam os novos ideais. Nesse período, foram compostas as séries dos “*Choros*” – em 1924 o compositor escreveu o *Choros n° 2* – e das “*Cirandas*”, além do “*Rudepoema*” e dos “*12 Estudos para Violão*”. Especialmente no concernente à produção para violão, “os anos que sucederam esta primeira viagem a Paris foram os mais fecundos e significativos ao seu desenvolvimento como compositor” (ZANON, 2009, p. 32).

A segunda viagem de Villa-Lobos a Paris ocorre no final 1926<sup>10</sup> e, desta vez, sua música fora especialmente bem recebida pelos franceses e muito elogiada pela crítica, rendendo ao compositor convites para conferências, entrevistas, concertos como regente junto a importantes orquestras e a publicação de suas obras pela editora *Max Eschig*. Em 1930, Villa-Lobos viaja ao Brasil por ocasião de alguns concertos que haveria de dirigir em Pernambuco e em São Paulo (GUÉRIOS, 2009). Contudo, o retorno ao seu país acaba por tornar-se definitivo em função de dificuldades financeiras que impediram de viajar novamente para Paris.

De acordo com Zanon (2009), Villa-Lobos demonstrava interesse pela educação musical desde 1925. Em seu retorno ao Brasil, em 1930, elaborou um projeto de ensino de música através do canto coral, que foi implantado durante o governo do presidente Getúlio Vargas e em 1931, o compositor assumiu a direção da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA). Inspirado pelo sentimento patriótico que envolvia os brasileiros, se utilizou do canto orfeônico<sup>11</sup> “com ênfase na musicalização infantil e civismo, através de canções simples do cancionário nacional” (ZANON, 2009, p. 38-39). De acordo com Tavares e Machado (2015), entre as canções cívicas e folclóricas ensinadas, encontram-se as cirandas e, no ano de 1933, Villa-Lobos compõe a *Ciranda das Sete Notas, para fagote e orquestra de cordas*. Em 1942, foi criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, dirigido pelo compositor até o fim de sua vida, “oficializando a jurisdição nacional de suas atividades” (GUÉRIOS, 2009, p. 231).

De acordo com Chernavsky (2003), o colapso do Estado Novo de Getúlio Vargas levou Villa-Lobos a afastar-se dos projetos de educação musical para dedicar-se a “atividades puramente artísticas”. Segundo Lago (2015), com o fim do “*interregno* criativo” de Villa-Lobos, iniciou-se o seu “processo de mutação do compositor dos Choros no compositor das Bachianas” (LAGO, 2015, p. 89). A série das *Bachianas Brasileiras* foi iniciada em 1930 e, em 1938, foi composta a *Bachianas Brasileiras n° 6*.

<sup>10</sup> Há imprecisão na data. Alguns biógrafos acreditam que pode ter sido no início de 1927 (ALMEIDA, 2014).

<sup>11</sup> Canto coral *a capella* (sem acompanhamento).

Na década de 1940, o projeto pedagógico conferiu a Villa-Lobos grande destaque como músico e educador no Brasil e no exterior. Tal preeminência rendeu ao compositor diversas honrarias, entre elas os títulos de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade de Nova Iorque (1943), Doutor em Leis Musicais pelo *Occidental College* de Los Angeles (1944) e Cidadão Paulistano (1957).

Em função da Crise de 1929, os Estados Unidos iniciaram uma política da “boa vizinhança” com países da América Latina, possibilitando um trânsito de informações que acabou por favorecer Villa-Lobos. De acordo com Zanon (2009), as obras do compositor já eram conhecidas em terras norte-americanas quando desembarcou pela primeira vez no país, em 1944. Nos anos seguintes, Villa-Lobos visitou os EUA com frequência e iniciava-se, então, uma relação muito frutífera entre compositor e importantes músicos e grupos musicais estadunidenses.

Ao fim da Segunda Guerra Mundial, o país norte-americano torna-se uma importante referência artística e cultural no mundo ocidental, tendo a produção musical adquirido características mais “universais” ao redor do mundo (PILGER, 2015). Nesse período, Villa-Lobos passa por uma reorientação estética, adotando elementos “neoclássicos” e assumindo a referida verve universal, sem, contudo, abandonar efetivamente sua essência nacionalista. Em sua última fase composicional, recebe, de instituições culturais, orquestras e solistas norte-americanos, diversas encomendas de obras que, a posteriori, tornam-se referências em seu catálogo como, por exemplo, a *Sinfonia nº 10 ‘Ameríndia’*<sup>12</sup> e a suíte *Floresta do Amazonas*<sup>13</sup>.

Em 1948, Villa-Lobos recebeu um diagnóstico de câncer e Zanon (2009) conta que, nos 11 anos em que conviveu com a doença, o compositor teve “uma carreira incrivelmente produtiva, pontuada por turnês anuais aos Estados Unidos e Europa, como regente”. Neste mesmo ano, o compositor compõe e dedica ao importante saxofonista Marcel Mule, a *Fantasia para saxofone e pequena orquestra*. Anos mais tarde, em 1953, compõe a *Fantasia Concertante para clarineta, fagote e piano*, encomendada pelo famoso pianista norte-americano Eugene List. No dia 17 de novembro de 1959, faleceu em sua casa, no Rio de Janeiro.

---

<sup>12</sup> Escrita para o IV Centenário da cidade de São Paulo.

<sup>13</sup> Encomendada, originalmente, para ser trilha sonora do filme *Green Mansions* (A Flor que não morreu, na versão brasileira), de Mel Ferrer. Por conta das modificações feitas na partitura durante a edição para a adequação ao roteiro, desfigurando a obra, o compositor transformou-a na suíte Floresta do Amazonas.

### CAPÍTULO 3 – Práticas de reelaboração musical

Para Borém (1998), as práticas de reelaboração musical remontam à pré-história, quando os sons da natureza – cantos dos pássaros e ruídos diversos – eram imitados pela voz humana e instrumentos, como a flauta primitiva, por exemplo (BORÉM, 1998). Contudo, considera-se que a utilização de tais procedimentos foi iniciada no Renascimento<sup>14</sup>, período em que grande parte do repertório instrumental procedia de transcrições de músicas vocais. Até o final do século XVIII, a reutilização de materiais musicais era vista com naturalidade em função de não haver a noção de “obra” como algo completo em si – original e autônomo – e o conceito de “direito autoral”. Era comum, à época, recorrer livremente a trechos ou até mesmo a toda a música de outros compositores sem que fosse considerado plágio (GOEHR, 1992, p. 181).

No início do século XIX, o texto musical passa a ser tratado com base no conceito de Belas Artes<sup>15</sup>, sendo compreendido como obra de arte autônoma e de propriedade de seu autor. A música se torna uma arte independente, sem qualquer interferência de limitações extramusicais da Igreja ou da academia científica, por exemplo, no concernente à ocorrência e função (SANTOS, 2015). Em virtude desses novos valores, limita-se a livre utilização de materiais musicais alheios, porém persistia o interesse em manipula-los. Santos (2015), diz que:

(...) para acomodar o interesse que ainda existia pela reelaboração de músicas pré-existentes, surgiu um novo conceito, o de obra derivada, em contraposição à obra original. Por conseguinte, surgiram também novas atividades musicais que não tinham o propósito de compor obras originais, mas de compor versões de obras pré-existentes. Essas atividades, chamadas de orquestração, transcrição e arranjo, foram descritas, contudo, como restritas e limitadas devido ao uso de uma obra já existente (SANTOS, 2015, p. 27, 28).

Já no século XX, duas questões afetaram as práticas de reelaboração musical. De acordo com Boyd (s.d.), houve uma desvalorização das referidas práticas em função da lei de direitos autorais – *copyright* – e do advento de novas tecnologias de reprodução musical – rádio e gramofone, por exemplo –, que paulatinamente substituíram a execução de versões de óperas e obras camerísticas ao piano. Contudo, diversos compositores desse período realizaram reelaborações, como, por exemplo, a versão orquestral de Maurice Ravel (1875-1937) da obra

<sup>14</sup> Período compreendido entre os séculos XIV e XVI. Também conhecido como “Renascença”.

<sup>15</sup> Definição de Belas-artes do sítio eletrônico Enciclopédia Itaú Cultural: “O termo beaux-arts (belas-artes) é aplicado às chamadas “artes superiores”, de caráter não-utilitário, opostas às artes aplicadas e às artes decorativas. Essa noção é incorporada ao vocabulário da história e da crítica de arte com o auxílio da obra *Les Beaux-Arts Réduits à un Même Principe*, 1746, de autoria de Charles Batteaux (1713-1780). Batteaux defende ser a “imitação da beleza natural” o princípio comum e definidor da poesia, da pintura, da música e da dança, consideradas, por isso mesmo, belas-artes, distintas daquelas que combinam beleza e utilidade (a arquitetura, por exemplo)”.

*Quadros de uma Exposição*, de Modest Mussorgsky (1839-1881), originalmente escrita para piano.

Alguns termos são frequentemente empregados para se referir às práticas de reelaboração musical, quais sejam: *orquestração*, *redução*, *paráfrase*, *adaptação*, *arranjo* e *transcrição*. Há, no entanto, uma dificuldade na distinção dessas expressões em função das ambiguidades que as cercam, dado que os limites entre elas não são muito nítidos e, por vezes, se confundem. Segundo Pereira (2011), esses limites levam em consideração o grau de “fidelidade” ou “liberdade” em relação ao original, ou seja, a quantidade de diferenças entre o texto original e a reelaboração ou a quantidade de interferências e transformações promovidas. Observa-se, portanto, alterações realizadas nos aspectos *ferramentais* – meio instrumental, altura, timbre, textura e sonoridade – ou nos aspectos *estruturais* – estrutura melódica, harmônica, rítmica e formal.

Entre as modalidades de reelaboração apresentadas, três delas não correspondem ao escopo deste trabalho uma vez que se relacionam a contextos muito específicos – *orquestração*<sup>16</sup> e *redução*<sup>17</sup> – ou se afastam sobremaneira do tipo de manipulação de material musical a que se pretende debruçar a presente pesquisa – *paráfrase*<sup>18</sup>. Entre as demais categorias – *adaptação*, *arranjo* e *transcrição* – verifica-se uma grande complexidade ao diferencia-las e, para tanto, buscar-se-á distingui-las de forma a contribuir para a definição dos termos.

O termo *versão* é constantemente empregado para fazer referência a alguma das categorias de reelaboração supracitadas. O termo em questão será considerado como um substantivo genérico, uma vez que, de acordo com Lydía Goehr (1992), “todos esses exemplos de mudanças instrumentais, via orquestração, arranjos, e transcrição, apontam para a produção do que se poderia chamar *versões*<sup>19</sup> de uma mesma obra<sup>20</sup>” (GOEHR, 1992, p. 61, tradução própria).

---

<sup>16</sup> “A orquestração é uma prática de reelaboração na qual se busca assim como na transcrição, um equilíbrio entre a ideia do compositor e as inúmeras possibilidades de readaptação instrumental, além das diversas possibilidades de novas arquiteturas sonoras a partir da manipulação do timbre” (PEREIRA, 2011, p. 90).

<sup>17</sup> “Como o próprio nome já diz, designa especificamente um trabalho que será reduzido de um meio instrumental maior para outro menor, ou para um único instrumento” (PEREIRA, 2011, p. 123).

<sup>18</sup> Para Pereira (2011), a paráfrase se insere de forma mais adequada no âmbito da reescritura musical que, embora parta de um material pré-existente, como as outras práticas de reelaboração musical, visa transformar esse material em uma nova obra, com novos contextos e estrutura (PEREIRA, 2011, p. 223).

<sup>19</sup> Grifo do autor.

<sup>20</sup> All these examples of instrument change, via orchestration, arrangement, and transcription, point to ways of producing what one might call *versions* of the same work (GOEHR, 1992, p. 61).

### 3.1 – Adaptação

O termo *adaptação* pode ser considerado o mais genérico de todos, pois abrange, também, outros domínios artísticos, como a literatura e o teatro. Além disso, sua prática permite mudanças significativas em aspectos ferramentais e, principalmente, estruturais, conferindo um maior grau de liberdade em relação ao material original (PEREIRA, 2011). Honegger (1976) conceitua adaptação como um “conjunto de transformações aplicadas a uma obra para utilizar a outros fins diferentes dos quais foi inicialmente utilizada” (HONEGGER, 1976 *apud* PEREIRA, 2011, p. 216). Neste processo, a música é manipulada de forma que se ajuste a um novo contexto, quer seja um público diferente do habitual, o meio instrumental ou ainda a nova forma sob a qual será apresentada – livro, filme, peça de teatro, etc. –, sendo, portanto, direcionada a um fim específico.

### 3.2 – Arranjo

Encontra-se na definição de arranjo uma tarefa complexa, visto que o mesmo é amplamente utilizado de forma generalizada, como sinônimo ou englobando as demais modalidades de reelaboração musical. Há uma dificuldade em estabelecer, principalmente, os limites entre os conceitos de arranjo e transcrição em função do uso corrente das duas expressões.

Percebe-se que a principal diferença entre arranjo e transcrição reside na manipulação dos aspectos estruturais, que resultará em um menor grau de fidelidade em relação ao original. Há, portanto, na tarefa de elaborar um arranjo, um pouco do trabalho de composição. De acordo com Blatter (1980):

Arranjar é um processo que incorpora, ao mesmo tempo, transcrição e uma certa dose de composição. Na elaboração do arranjo, inicia-se com algum material musical – talvez uma melodia e alguns acordes básicos – completa-se com os demais elementos em uma variedade de recursos criativos, como escrever introduções e codas, construir transições, adicionar contrapontos, criar uma linha de baixo, adicionar ornamentos à melodia, e aprimorar a estrutura harmônica (BLATTER, 1980, p. 388, tradução própria)<sup>21</sup>.

Nesse mesmo sentido, Adler (2002) propõe que “arranjar envolve mais do processo composicional, já que o material previamente existente pode ser apenas uma melodia – ou

---

<sup>21</sup> Arranging is a process that incorporates both transcribing and a certain amount of composition. In the arranging process, one usually begins with some musical material – perhaps a melody and a few rudimentary chords – and proceeds to supply all that is missing through a variety of creative means, such as writing introductions and endings, constructing transitional passages, adding counterpoint, creating a bass line, adding ornaments to the melody, and elaborating in the harmonic structure (BLATTER, 1980, p. 388).

mesmo parte de uma melodia – para a qual o arranjador suprirá a harmonia, contraponto e, às vezes, o ritmo (...)” (ADLER, 2002, p. 667, tradução própria)<sup>22</sup>.

### 3.4 – Transcrição

Acerca da transcrição, Pereira (2011) afirma que:

Além de ser uma prática que possui maior grau de fidelidade com o original, traz também um procedimento no qual há sempre uma mudança de meio instrumental, ou seja, “transporta-se” de um instrumento a outro, ou de um meio a outro. A transcrição não é tão livre, pois o intuito é guardar ao máximo a ideia original, além de que o meio para o qual se destina é fundamental, pois as variações que surgem, vêm a partir da necessidade de adequação às especificidades de cada instrumento (PEREIRA, 2011, p. 52).

Devido ao fato de as alterações realizadas na obra ocorrerem apenas nos aspectos ferramentais – meio instrumental, altura, timbre, textura e sonoridade – é possível garantir a fidelidade da transcrição em relação ao texto original. Portanto, toda a estrutura elaborada pelo compositor se mantém intacta, posto que o objetivo principal do trabalho é, apenas, apresentar a obra por meio de outro instrumento ou conjunto de instrumentos.

No que se refere à mudança de meio, Blatter (1980) sugere duas abordagens a serem escolhidas ao realizar uma transcrição:

Na primeira, o transcritor deve tentar recriar de forma mais próxima possível o som da peça original no novo meio. Na outra abordagem, o transcritor enxerga a versão original como sendo apenas uma das várias possibilidades de realização da peça: uma realização particular para um meio particular. O transcritor então concebe a peça em um novo meio, examinando cuidadosamente todos os aspectos do original para determinar os elementos inerentes à concepção musical e os que são puramente idiomáticos para o meio em que foi escrita. O transcritor reorganiza esses elementos para que eles se tornem idiomáticos no novo meio. A distinção entre as duas abordagens de transcrição é a diferença de objetivos, não uma escolha entre a maneira certa e a maneira errada (BLATTER, 1980, p. 388, tradução própria)<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Arranging involves more of the compositional process, since the previously existing material may be as little as a melody – or even a partial melody – for which the arranger will supply the harmony, counterpoint, and sometimes a unique rhythmic setting before even thinking about the orchestration.

<sup>23</sup> The transcriber is faced with taking one of two approaches to this task. On the one hand, the transcriber may try to recreate as nearly as possible in the new medium sound of the original piece. With the other approach, the transcriber views the original version as being only one of several possible realizations of the piece: a particular realization for a particular medium. The transcriber then reconceives the piece in the new medium, carefully examining all aspects of the original to ascertain those elements inherent to the musical conception and those that are purely idiomatic to the medium in which it was set. The transcriber then recasts these elements so that they become idiomatic to the new medium. The difference between the two approaches to transcription is a difference of objectives, not a choice between the right way and the wrong way (BLATTER, 1980, p. 388).

### 3.5 – Villa-Lobos e as práticas de reelaboração musical

Segundo Lago (2015), o período entre 1932 e 1936 foi marcado pela redução da produção de Villa-Lobos, em função da necessidade de elaboração de materiais didáticos para o SEMA. A respeito desse período, Manoel Corrêa do Lago afirma que:

Nos anos 1930 e 1940 Villa-Lobos escreveu um conjunto de obras que se apresentam, por um lado, com as características de *works in progress* (notadamente o Guia Prático e a série das *Bachianas Brasileiras*) e, por outro, com a peculiaridade de se utilizarem amplamente de transcrições e/ou “re-composições” de obras dos anos 1910 e 1920, o que parece denotar um momento de pausa, no limiar de uma fase de reorientação composicional, marcada por um olhar retrospectivo, e de reavaliação de sua obra passada (LAGO, 2015).

De acordo com Wolff e Alessandrini (2007):

Heitor Villa-Lobos, mesmo sendo um compositor extremamente fértil, transcreveu muitas de suas obras para diferentes formações instrumentais. Eis aqui alguns célebres exemplos: *Bachianas Brasileiras n.4*<sup>24</sup> (de piano solo para orquestra de cordas), *Ária das Bachianas Brasileiras n.5*<sup>25</sup> (de canto e octeto de violoncelos para canto e violão, e posteriormente para canto e piano), *Modinha e Canção do Poeta do Século Dezoito*<sup>26</sup> (de canto e piano para canto e violão) (WOLFF e ALLESSANDRINI, 2007, p. 56).

---

<sup>24</sup> Grifo do autor.

<sup>25</sup> Grifo do autor.

<sup>26</sup> Grifo do autor.

## CAPÍTULO 4 – Obras elencadas para o recital

Tendo em vista a escassez de obras brasileiras camerísticas e concertantes do início do século XX que contemplem os clarinetes piccolo ou baixo em suas formações, nasceu o desejo de aproximar os referidos instrumentos da linguagem musical desse período. Para tanto, o texto musical de Villa-Lobos foi escolhido para que, por meio de transcrições, suas obras fossem apresentadas em formações instrumentais diferentes das originalmente propostas, abarcando os supracitados congêneres da clarineta. Para Gloeden e Morais (2008), um dos objetivos de se transcrever é “expandir o repertório na ausência de obras escritas em determinados estilos e correntes estéticas e conferir novas possibilidades sonoras em relação ao original” (GLOEDEN e MORAIS, 2008, p. 84).

Para a realização deste trabalho, foram selecionadas cinco obras emblemáticas de Heitor Villa-Lobos listadas a seguir na tabela 1, considerando a importância e as exigências técnicas e interpretativas das peças em suas formações originais. Outro critério relevante para a seleção do repertório foi a duração de um programa de recital de aproximadamente 60 minutos, que corresponde ao produto artístico desta pesquisa. Objetiva-se, desta forma, incentivar a ampliação do repertório brasileiro para clarineta e seus congêneres com novos trabalhos de reelaboração e novas composições.

Tabela 1 – Obras transcritas

Obra	Formação original	Formação da transcrição	Ano de composição
Choros nº 2	flauta e clarineta em lá	clarinete piccolo e clarineta em lá	1924
Ciranda das Sete Notas	fagote e orquestra de cordas	clarinete baixo e orquestra de cordas	1933
Bachianas Brasileiras nº 6	flauta e fagote	flauta e clarinete baixo	1938
Fantasia	saxofone soprano ou tenor e pequena orquestra	clarineta em si bemol e pequena orquestra	1948
Fantasia Concertante	clarineta, fagote e piano	clarineta, clarinete baixo e piano	1953

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Durante a realização da presente pesquisa, entre 2017/1 e 2018/1, as transcrições foram apresentadas em diversas ocasiões, como: V Festival Internacional da Clarinetistas do Rio de Janeiro (V FIC-Rio); evento Raízes Musicais, que marcou a semana de aniversário da Escola

de Música da UFRJ e Jornadas do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS) nos dois semestres de 2017 e no primeiro semestre de 2018, conforme a tabela 2.

Tabela 2 – Apresentações das transcrições

Obra	Formação	Evento	Data
Choros nº 2	clarinete piccolo e clarineta em lá	I Jornada PROMUS	04/07/2017
		V Festival Internacional de Clarinetistas do Rio de Janeiro	13/11/2017
Ciranda das Sete Notas	clarinete baixo e piano	I Jornada PROMUS	04/07/2017
		V Festival Internacional de Clarinetistas do Rio de Janeiro	13/11/2017
Fantasia Concertante	clarineta, clarinete baixo e piano	Raízes Musicais - Semana de Aniversário da Escola de Música da UFRJ – Mesa Redonda sobre Heitor Villa-Lobos	08/08/2017
		III Jornada PROMUS	26/06/2018
Bachianas Brasileiras nº 6	flauta e clarinete baixo	II Jornada PROMUS	05/12/2017

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Das cinco obras elencadas, apenas uma não foi transcrita pelo autor deste trabalho. A transcrição para clarone da parte de fagote da *Fantasia Concertante*, foi realizada pelo fagotista Jean Marques e estreada por Watson Cardozo em recital da Série “Jovens Cameristas”, no 51º Festival Villa-Lobos, em 2013. O recital contou com as participações do clarinetista Cristiano Alves e da pianista Nathália Kato. Esta reelaboração foi apresentada pelo referido trio em mais duas ocasiões, quais sejam a III Semana Internacional de Música de Câmara do Rio de Janeiro, em 2014, e o ClarinetFest em Madrid, Espanha, em 2015.

A seguir, após uma breve contextualização histórica das obras, serão apresentadas proposições de performance, que se constituem de sugestões para possíveis soluções<sup>27</sup> de questões técnicas e musicais encontradas pelo autor durante o estudo das peças. Os exemplos selecionados referem-se a demandas relacionadas à emissão do som e à digitação nos instrumentos para os quais foram realizadas as transcrições por meio de “mapas de digitação<sup>28</sup>”.

<sup>27</sup> As soluções aqui apresentadas são apenas sugestões de como proceder ao estudar a obra. Vale ressaltar que as proposições de digitação podem variar de acordo com os instrumentos utilizados.

<sup>28</sup> O “mapa de digitação” consiste na identificação visual das chaves a serem utilizadas nas notas do trecho selecionado. Assinala-se, junto à nota escolhida, a nomenclatura – composta por números e letras – referente à chave correspondente no instrumento, com a finalidade de estabelecer um “caminho” a ser percorrido, evitando dúvidas acerca da digitação a ser empregada, visto que a clarineta e seus congêneres oferecem diversos recursos para uma mesma nota.

#### 4.1 – *Choros n° 2* (1924)

O *Choros n° 2* para flauta e clarineta em Lá foi composto no Rio de Janeiro em 1924 e faz parte de uma série de 14<sup>29</sup> obras com diversas formações instrumentais, compostas a partir de 1920. Percebe-se, no tocante às instrumentações, como aponta Zanon (2009), um “inchaço gradual de recursos: de um simples violão ou piano solo, ele [Villa-Lobos] progride, por meio de combinações camerísticas de densidade crescente, a peças para vastas formações sinfônico-corais” (ZANON, 2009, p. 62). Com exceção da *Introdução aos Choros* e do *Choros (Bis)*, as demais peças são nomeadas com o termo *Choros*, no plural, e uma numeração arábica. Contudo, a ordenação numérica dos títulos não segue uma ordem cronológica.

No ciclo dos *Choros*, Villa-Lobos revela uma nova fase composicional inspirada pelos valores nacionalistas, lançando mão de diversos elementos da cultura popular brasileira. Segundo Mussalim (2015):

A série *Choros* é considerada, pelos críticos e estudiosos de música, a síntese da obra de Villa-Lobos, na medida em que se pode perceber ali a presença dos diversos processos composicionais utilizados pelo compositor em sua vasta obra. É importante esclarecer que, apesar da homonímia, a temática dos *Choros*<sup>30</sup> de Villa-Lobos não se restringe ao “choro”, estilo musical. Nessas composições, o músico foi fiel ao espírito improvisativo do “choro”, mas lançando mão de tudo o que lhe ofereciam o populário e o folclore brasileiros (MUSSALIM, 2015, p. 111).

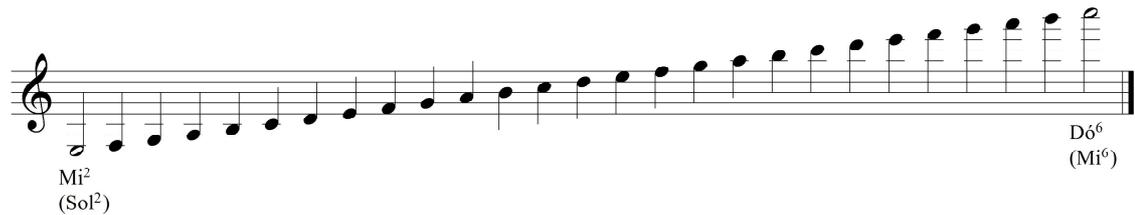
Dedicado a Mario de Andrade, o duo é uma peça curta, com aproximadamente 2:30 minutos, e possui apenas um movimento. É caracterizado por Barros (2014), como “extremamente moderno, perfeitamente sintonizado com o espírito da série (sua principal zona de experimentação é a da ambiguidade tonal, e também um pouco a da oscilação rítmica)” (BARROS, 2014, p. 117). Foi estreado em São Paulo no dia 18 de fevereiro de 1925 pelos músicos Spatarco Rossi (flauta) e Antenor Driussi (clarineta), em um concerto no Teatro Sant’Anna em homenagem a Olivia Guedes Penteado e Paulo Prado (CATÁLOGO VILLA-LOBOS SUA OBRA, 2010).

A transcrição do *Choros n° 2* consiste na transposição da parte de flauta uma 3ª menor abaixo, não havendo necessidade de qualquer modificação da linha melódica em função da tessitura. A extensão do clarinete piccolo, que compreende as notas entre o Mi<sup>2</sup> e Dó<sup>6</sup> (sons reais: Sol<sup>2</sup> e Mi<sup>6</sup>) (figura 7), abrange todas as regiões da flauta exploradas pelo compositor, sendo a nota Mi<sup>3</sup> (Dó#<sup>3</sup> para o clarinete piccolo) a mais grave e a nota Ré<sup>6</sup> (Si<sup>5</sup> para o clarinete piccolo), a mais aguda.

<sup>29</sup> Considerando os *Choros n° 13* e *14*, cujas partituras nunca foram encontradas, a série passa a ter 16 obras.

<sup>30</sup> Grifo da autora.

Figura 7 – Tessitura do clarinete piccolo



Fonte: figura elaborada pelo autor.

Leandro Gaertner (2008), em sua “*Análise para Intérpretes do Choros 2 de Villa-Lobos*” divide a obra em quatro seções, baseado nos andamentos indicados na partitura, de acordo com a tabela 3. Entre os andamentos selecionados pelo autor, existem outras expressões de agógica que são considerados como “uma linha de condução, orientando a construção da imagem de um ‘mapa’ geral da peça” (GAERTNER, 2008). São eles: *No mesmo movimento e muito ritmado* (c. 10-13), *Rall.* (c. 13.3 e 20.2), *Muito rall.* (c. 23), *Pouco rall.* (c. 45.2), *Pouco meno* (c. 46-48) e *Animando* (c. 51.3-54).

Tabela 3 – Estrutura formal do *Choros nº 2*

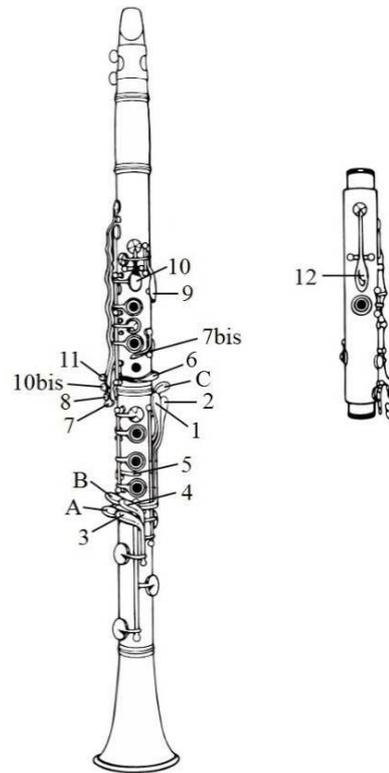
CHOROS 2	Pouco movido	Muito vagaroso	Pouco movido	Tempo Primo
Compassos	1 – 13.3.1	13.3.2 – 23	24 – 49.1	49.2 – 54
Principais andamentos	Pouco movido ♩ = 88 No mesmo movimento e muito ritmado	Muito vagaroso ♩ = 63 A tempo	Pouco movido ♩ = 84 Pouco meno	Tempo Primo c. ♩ = 88 Animando
Principais características	Seção de caráter introdutório com elementos rítmicos curtos, acentuados, em <i>rinforzando</i> e em <i>staccato</i> .	Solo de flauta em forma de improviso, com breves intervenções do clarinete.	Seção central estruturada com elementos típicos do Choro. Três figuras principais: baixo brejeiro, Tema A e Tema B.	Retorno ao ritmo acentuado, aceleração do andamento e contraste entre os instrumentos.

Fonte: Gaertner (2008).

Como a intenção não é apresentar uma análise da obra, mas apenas indicar trechos que se apresentaram como desafios técnicos e/ou musicais e as possíveis soluções encontradas pelo autor deste trabalho, as seções identificadas acima servirão como guia para a localização na partitura, bem como auxiliarão na compreensão das características principais dos pontos abordados. Desta forma, os excertos da parte transcrita para a requinta serão apresentados adiante.

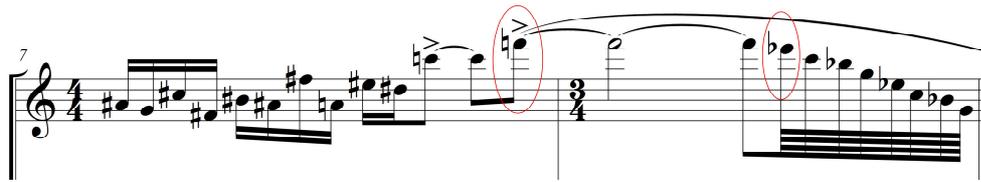
Para auxiliar no entendimento das proposições de digitação expostas a seguir, a figura 8 representa a nomenclatura utilizada para as chaves da clarineta, que é igualmente empregada para o clarinete piccolo.

Figura 8 – Chaves da clarineta/clarinete piccolo

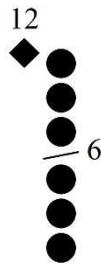


Fonte: figura elaborada pelo autor.

Na primeira seção (c. 1-13.3.1), o clarinete piccolo está em uma região tecnicamente confortável do instrumento, sendo os compassos 7 e 8 os destaques pela chegada ao registro superagudo. Contudo, a dificuldade do trecho é minimizada em função da direção da frase, que é conduzida até o  $Fá^5$  e retorna ao  $Fá^4$  por meio de um aperjo de  $Cm^7$  (Dó menor com sétima) (exemplo 1). É importante, neste ponto, atentar para a afinação do  $Fá^5$ , que tende a ser alta por conta da digitação escolhida (figura 9). A escolha da posição do  $Mib^5$  deve ser pensada em função da nota anterior e é importante observar que se trata de uma digitação peculiar, muito embora seja bastante utilizada pelos clarinetistas. Como é possível observar na figura 10, o dedo médio da mão direita pressionará a borda do anel central de forma que abaixe o conjunto de anéis sem, contudo, tapar o orifício, a fim de que se tenha um controle da afinação da nota desejada.

Exemplo 1 – *Choros n° 2*: compassos 7-8

Fonte: parte transcrita para clarinete piccolo pelo autor.

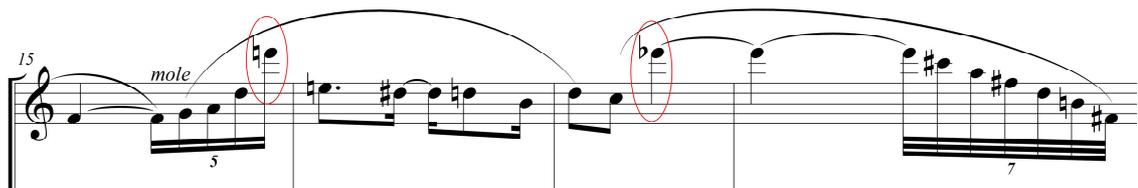
Figura 9 – Fá<sup>5</sup>

Fonte: figura elaborada pelo autor.

Figura 10 – Mib<sup>5</sup>

Fonte: figura elaborada pelo autor.

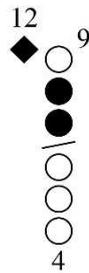
Na segunda seção da obra (c. 13.3.2-23), que se inicia com um solo de requinta em forma de improviso, dois pontos chamam a atenção do intérprete por conta dos saltos em *legato* para o registro superagudo nos compassos 15 e 17 (exemplo 2). Em ambos os casos, além da digitação escolhida para as notas Mi<sup>5</sup> (figura 11) e Mib<sup>5</sup> (figura 12), pensada para facilitar a emissão das notas e buscar uma afinação mais precisa, é imprescindível atentar para o suporte diafragmático<sup>31</sup> e a para manutenção do fluxo de ar<sup>32</sup>.

Exemplo 2 – *Choros n° 2*: compassos 15-18

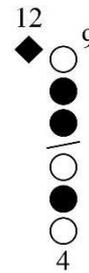
Fonte: parte transcrita para clarinete piccolo pelo autor.

<sup>31</sup> Segundo Alves (2013), “o termo ‘suporte diafragmático’ é bem familiar a instrumentistas de sopro e cantores, relacionando-se à ação física orientada no sentido de controlar o movimento de retorno das estruturas pulmonares quando da expiração” (ALVES, 2013, p. 23).

<sup>32</sup> Alves (2013) define fluxo de ar como “jato de ar que circula através da coluna de ar” (ALVES, 2013, p. 198). Entende-se por coluna de ar, o canal onde ocorre a passagem do ar.

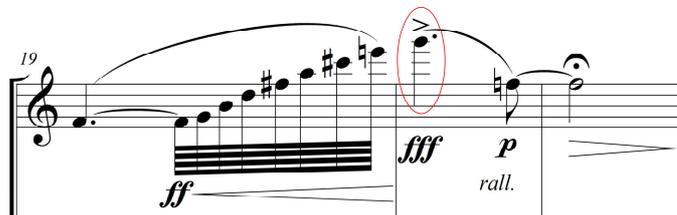
Figura 11 – Mi<sup>5</sup>

Fonte: figura elaborada pelo autor.

Figura 12 – Mib<sup>5</sup>

Fonte: figura elaborada pelo autor.

De forma semelhante ao que ocorre no compasso 7, a chegada ao Sol<sup>5</sup> no compasso 20 é conduzida pela frase que o antecede (exemplo 3). Mais uma vez, como forma de buscar uma afinação mais precisa, além do controle do timbre na dinâmica escrita pelo compositor (*fff* - *fortississimo*), o clarinetista deve atentar para o suporte diafragmático e a constância do fluxo de ar. Tal cuidado se mostra fundamental, também, no retorno em *legato* ao Fá<sup>4</sup> na dinâmica *piano* (*p*), na metade do segundo tempo do compasso 20. A digitação escolhida para o Sol<sup>5</sup> está representada na figura 13.

Exemplo 3 – *Choros n° 2*: compassos 19-21

Fonte: parte transcrita para clarinete piccolo pelo autor.

Figura 13 – Sol<sup>5</sup>

Fonte: figura elaborada pelo autor.

Na terceira seção do *Choros n° 2* (c. 24-49.1), o trecho entre os compassos 31 e 36 é marcado por saltos melódicos ascendentes de 10<sup>a</sup>, que vão do registro médio ao registro agudo do instrumento (exemplo 4). O excerto é composto por dois membros de frase de 3 compassos cada. A frase do primeiro bloco é repetida no segundo membro de frase com variações rítmicas, porém as notas que formam os intervalos são as mesmas. É importante, nesta passagem, valorizar o acento (>) colocado sobre as apojaturas, pois estes contribuirão para que o salto melódico soe *legato* e para que as notas agudas soem leves.

Exemplo 4 – *Choros n° 2*: compassos 29-36

Fonte: parte transcrita para clarinete piccolo pelo autor.

Na última seção (c. 49.2-54), o trecho que se inicia no terceiro tempo do compasso 51 revela-se o mais desafiador de toda a obra por conta da nota Si<sup>5</sup> que aparece a partir do final do compasso 52 e é prolongado até o compasso 53 (exemplo 5). Apesar de haver a condução da frase para a região superaguda do clarinete piccolo, esse direcionamento é interrompido no salto descendente do Fá<sup>#5</sup> para o Lá<sup>4</sup>, criando o intervalo de 9<sup>a</sup> entre o Lá<sup>4</sup> e o Si<sup>5</sup>. Para a execução deste intervalo, foi necessário, além de encontrar uma digitação que contribuísse para uma maior precisão da afinação da nota (figura 14), ajustar a configuração da embocadura<sup>33</sup>. Aconselha-se que o músico dobre menos lábio inferior sobre os dentes incisivos inferiores (figura 15), buscando o melhor *setup* para a emissão da nota desejada.

Exemplo 5 – *Choros n° 2*: compassos 51-53

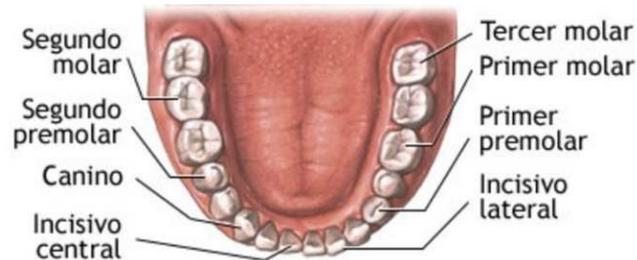
Fonte: parte transcrita para clarinete piccolo pelo autor.

Figura 14 – Si<sup>5</sup>

Fonte: figura elaborada pelo autor.

<sup>33</sup> Segundo Peyer (1995), “‘embocadura’ é um termo concernente à forma de utilização da musculatura facial e lábios quando em contato com um bocal ou boquilha” (PEYER, 1995 *apud* Alves, 2013, p. 25).

Figura 15 – Dentes incisivos inferiores



Fonte: <https://goo.gl/GyFb4Y>

#### 4.2 – *Ciranda das Sete Notas* (1933)

O musicólogo Jaime Diniz (1960) refere-se à ciranda, manifestação cultural composta concomitantemente por dança e música, como “dança de roda de adultos, embora dela também possam participar crianças” (DINIZ, 1960 *apud* CALLENDER, 2013). Considerada de origem portuguesa, no Brasil, a ciranda tomou formas e modalidades bem particulares que variam de acordo com a região, a localidade e a época, sendo conhecida por diferentes nomenclaturas, como, por exemplo, “Ciranda Praiana (litorânea); Ciranda da zona da mata; Ciranda da zona rural; Ciranda infantil” (LOUREIRO e LIMA, 2013).

Em sua pesquisa, Loureiro e Lima (2013) afirmam que o levantamento bibliográfico e documental realizado revela:

(...) a diversidade de Cirandas brasileiras que está presente na música folclórica, na música de massa e na música erudita. Tal fato alicerça-se no fenômeno da circularidade cultural, pelo qual os elementos das manifestações culturais foram absorvidos pelas culturas com que estavam se relacionando (da tradição popular de raiz à cultura erudita), sem que esta comunicabilidade cultural pudesse provocar a ruptura da sua identidade musical (LOUREIRO e LIMA, 2013, p. 171).

As cirandas contêm os elementos nacionalistas definitivamente assumidos por Villa-Lobos a partir da década de 1920 e amplamente explorados em diversas obras. Nesta década, o compositor concebe as séries das *Cirandinhas* (1925) e das *Cirandas* (1926), para piano, e, na década seguinte, em 1933, compõe a *Ciranda das Sete Notas*, para fagote e orquestra de cordas.

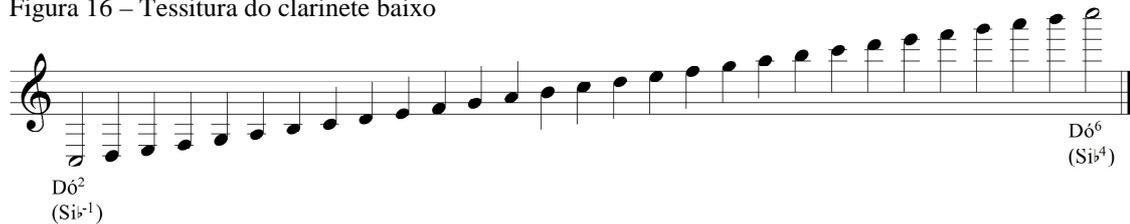
A *Ciranda*<sup>34</sup> foi dedicada a Arminda Villa-Lobos, a Mindinha, e segundo Justi (1992), “não há registros sobre a história da obra: por que a teria composto? para quem? por que para fagote (um instrumento até hoje não muito popular)? e por que para orquestra de cordas (fórmula que Villa não voltou a usar)?” (JUSTI, 1992, p. 173). Composta em movimento único, sua estreia ocorreu em 1933, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e contou com o francês

<sup>34</sup> Neste trabalho, o termo *Ciranda* será usado como referência à *Ciranda das Sete Notas*, para fagote e orquestra de cordas, composta em 1933.

Edmond Dutro como solista, acompanhado pelo conjunto de cordas da orquestra do referido teatro, sob a regência de Villa-Lobos (CATÁLOGO VILLA-LOBOS SUA OBRA, 2010).

A reelaboração da *Ciranda* foi realizada a partir da transposição da parte original uma 2ª maior acima. A extensão do fagote utilizada na obra está contida na tessitura do clarinete baixo, que abrange as notas entre o Dó<sup>2</sup> e o Dó<sup>6</sup> (sons reais: Si bemol<sup>-1</sup> e Si bemol<sup>4</sup>) (figura 16). Por conseguinte, não foi necessário proceder quaisquer adequações na melodia original de Villa-Lobos.

Figura 16 – Tessitura do clarinete baixo



Fonte: figura elaborada pelo autor.

A fim de facilitar a visualização de sua estrutura, a obra foi dividida em quatro partes, como pode ser observado na tabela 4. Arruda (2016) diz que:

Através dessa divisão pode-se visualizar o estilo espontâneo de Villa-Lobos. No manuscrito de 1933 o compositor intitula a obra de “Fantasia para Fagote e Quinteto de Cordas”, o que ressalta essa liberdade formal de escrita e as seções relativamente independentes, com um desenvolvimento para o fagotista. A *Ciranda* é unificada com séries de sete notas que não se repetem (ARRUDA, 2016, p. 65).

Tabela 4 - Estrutura formal da *Ciranda das Sete Notas*

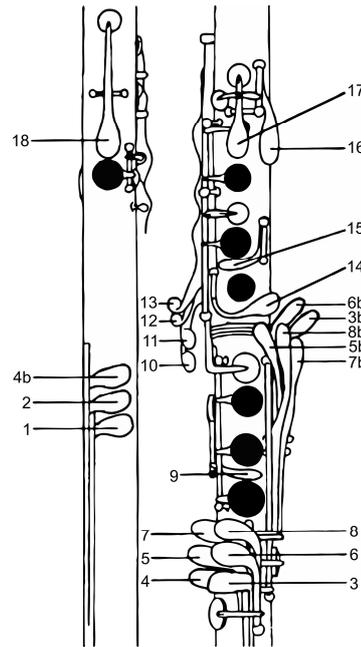
<b>ESTRUTURA</b>	
<b>INTRODUÇÃO (compasso 1 a 5):</b> Cordas iniciam apresentando as sete notas e em seguida fagote faz o tema.	
<b>PARTE A (Compasso 6-103)</b>	<b>A<sub>1</sub> (6 a 13)</b>
<i>Allegro non tropo</i> (♩=120) – Figurações apresentadas pelo fagote e imitadas pelas cordas com notas tocadas bem articuladas em uma tonalidade maior que evidencia o caráter de brincadeiras de roda - ciranda.	<b>A<sub>2</sub> (13 a 44)</b>
	<b>Transição (44-47)</b>
	<b>A<sub>3</sub> (48-81)</b>
<b>PARTE B (compasso 104 a 240)</b>	<b>B<sub>1</sub> (171 a 119)</b>
<i>Più mosso</i> (♩=140) Caráter de valsa, ritmo de dança na qual Villa-Lobos adiciona dramaticidade, com a linha melódica predominantemente descendente desestruturação da pulsação por meio de emiolas aos finais de períodos. Esta sessão é finalizada com o <i>A tempo do Andante</i> (♩=100) – Caráter transitório-reflexivo no qual há uma reminiscência à parte de fagote que inicia a Sagração da Primavera de Igor Stravinsky. Contrabaixo inicia um ostinato em intervalos de 9 <sup>a</sup> e o fagote apresenta um tema lento na região agudíssima do instrumento.	<b>B<sub>2</sub> (120-138)</b>
	<b>Intermezzo (139-172)</b>
	<b>B<sub>1</sub> (172-207)</b>
<b>Intermezzo (208-239)</b>	
<b>PARTE C (compasso 240-319)</b>	<b>C (240-319)</b>
<i>Meno</i> (semínima=98) – Melodia de cantiga de roda com caráter nostálgico. Inicia uma “modinha”.	
<b>CODA (compasso 320-332)</b>	<b>CODA (320-332)</b>
Fagote (re)apresenta as sete notas em unidade de compasso, terminando em um Do uníssono com as cordas.	

Fonte: Arruda (2016)

Percebe-se, no decorrer da obra, que o compositor explora os extremos da extensão do instrumento, no que se refere à sua tessitura. Quanto à utilização do registro agudo, houve a

necessidade de buscar opções de digitação no clarone de forma a garantir, entre outras coisas, a fluência, a leveza e a afinação dos trechos. No concernente ao registro grave, em função das diversas possibilidades que o instrumento oferece por conta dos recursos disponíveis, observou-se a necessidade de definir claramente as posições a serem utilizadas. Tais sugestões serão apresentadas a seguir, tendo por base a nomenclatura das chaves exposta na figura 17.

Figura 17 – Chaves do clarinete baixo



Fonte: Bok (2011), com modificações feitas pelo autor.

Entre os compassos 34 e 43 (exemplo 6), verifica-se um excerto em que há constante utilização das chaves acionadas pelo polegar direito e pelos dedos mínimos de ambas as mãos. Neste ponto, considera-se fundamental estabelecer um “mapa de digitação” de forma que o trecho seja executado com fluência. Os números e letras no exemplo a seguir correspondem às chaves do clarinete baixo a serem acionadas para as respectivas notas, conforme exposto anteriormente na figura 17.

Exemplo 6 – *Ciranda das Sete Notas*: compassos 33-48

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo pelo autor.

No final da parte A, encontra-se uma sequência de arpejos ascendentes que, de acordo com Justi (1992), “leva o solista a regiões agudas incomuns” (JUSTI, 1992, p. 177), nos compassos 96 a 99 (exemplo 7 ). Assim como o fagote, o clarinete baixo encontra-se, neste local, em uma região bastante aguda, muito embora seja possível tocar notas ainda mais agudas. A digitação proposta para as notas Ré<sup>5</sup>, Ré#<sup>5</sup> e Mi<sup>5</sup> está representada nas figuras 18-20. Para fazer soar as notas em questão é necessário manter a pressão do fluxo de ar utilizada para tocar o arpejo de Fá#<sup>0</sup> (Fá sustenido meio diminuto), a fim de evitar que as notas mais graves, tocadas, também, por meio da digitação sugerida – respectivamente, Sol<sup>3</sup>, Sol#<sup>3</sup> e Lá<sup>3</sup> – sejam emitidas em vez das notas desejadas.

Exemplo 7 – *Ciranda das Sete Notas*: compassos 91-103

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo pelo autor.

Figura 18 – Ré<sup>5</sup>



Figura 19 – Ré#<sup>5</sup>

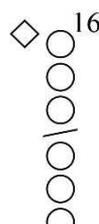


Figura 20 – Mi<sup>5</sup>



Fonte: figura elaborada pelo autor.

Fonte: figura elaborada pelo autor.

Fonte: figura elaborada pelo autor.

Na parte B, destaca-se o trecho entre os compassos 113 e 119 (exemplo 8) por ser uma passagem tecnicamente delicada. Uma sugestão de execução envolve o planejamento da digitação desde o compasso 114, utilizando a chave 5b para tocar a nota  $Mi^2$  e a chave 4 para o  $Mib^2$ . Para a realização do  $Dó\sharp^2$  há dois momentos distintos: a chegada na nota apenas com a chave 2 e, em seguida, assim que possível, a adição da chave 5, para antecipar um movimento de troca de chaves que acontecerá no compasso 199, na saída do  $Dó\sharp^2$  para o  $Mi^2$ . Na sequência, toca-se o  $Fá\sharp^2$  com a chave 7b e o  $Sol\sharp^2$  com a chave 8.

Exemplo 8 – *Ciranda das Sete Notas*: compassos 113-119

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo pelo autor.

O excerto que se encontra entre os compassos 143 e 154 (exemplo 9), na parte B da obra, revela-se um desafio ao solista em função dos grandes saltos em *legato* para o registro grave do instrumento. Neste trecho, além de ter o “mapa de digitação” bem estabelecido, é necessário compreender a forma de executar as ligaduras escritas pelo compositor. Justi (1992), citando o ilustre fagotista e professor Noël Devos (1929-2018), diz que:

A ligadura original de Villa-Lobos torna o trecho estranho, de execução muito arriscada, pois a emissão das notas graves pode falhar ao se tentar fazê-lo ligado a um intervalo tão grande. Como ensina o professor Devos, o bom fagotista poderá executar o trecho desprezando a ligadura com destaques para as notas de forma tão suave, que o ouvinte continuará com a impressão de que o trecho fora executado todo ligado, como consta na partitura (JUSTI, 1992, p. 179).

Exemplo 9 – *Ciranda das Sete Notas*: compassos 143-154

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo pelo autor.

Para a nota Mib<sup>3</sup>, encontrada no terceiro tempo do compasso 153, recomenda-se a posição indicada na figura 21:

Figura 21 – Mib<sup>3</sup>



Fonte: figura elaborada pelo autor.

No *Intermezzo*, que se inicia no compasso 208 (exemplo 10), o compositor explora a região aguda do clarone novamente. É importante, neste trecho, atentar, além da precisão da afinação, para a qualidade da ligadura entre as notas Mi<sup>4</sup> e Ré<sup>5</sup> e entre as notas Ré<sup>5</sup> e Dó#<sup>5</sup> nas quatro vezes em que estes intervalos aparecem. De forma a contribuir para o entendimento deste ponto, as figuras 22 e 23 exemplificam a proposição de digitação para as notas Ré<sup>5</sup> e Dó#<sup>5</sup>.

Exemplo 10 – *Ciranda das Sete Notas*: compassos 208-229

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo pelo autor.

Figura 22 – Ré<sup>5</sup>



Fonte: figura elaborada pelo autor.

Figura 23 – Dó#<sup>5</sup>



Fonte: figura elaborada pelo autor.

### 4.3 – *Bachianas Brasileiras n° 6 (1938)*

Composta entre 1930 e 1945, a série das *Bachianas Brasileiras* é um importante marco na carreira composicional de Villa-Lobos. Segundo Fábio Zanon (2009), “se os *Choros* dão o tom ao Villa-Lobos dos anos 20, as *Bachianas Brasileiras* cumprem esse papel nos anos 30 e 40” (ZANON, 2009, p. 63). Fagerlande (2012) diz que:

Um dos maiores desafios para Heitor Villa-Lobos após a fase dos *Choros*, entre 1920 e 1928, foi procurar um caminho no qual pudesse objetivar a síntese do nacional com o universal. Ele estava profundamente ligado à obra de Johann Sebastian Bach, de quem fez várias transcrições, notadamente de peças do “Cravo Bem Temperado”, para coro ou conjunto de violoncelos. Também estaria estimulado pelas afinidades que acreditava existir entre as composições de Bach e a música popular e folclórica brasileira, em que cada parte instrumental possui uma considerável autonomia melódica, segundo Luiz Heitor Correa de Azevedo (FAGERLANDE, 2012).

Esse conjunto de obras é formado por nove suítes constituídas de dois, três ou quatro movimentos. Com poucas exceções, a cada movimento das *Bachianas* Villa-Lobos atribui uma dupla titulação que revela a intenção do compositor em aliar a música de concerto europeia à música urbana carioca do início do século XX. O primeiro título faz referência à obra de Bach com designações como Ária, Giga, Fuga, entre outras, e o segundo remete à música brasileira utilizando termos como Choro, Modinha, Embolada e Ponteio, por exemplo (MANFRINATO, 2012). Para Zanon (2009):

Ele [Villa-Lobos] invocou os desenhos melódicos bachianos de sua memória infantil, o estilo conversacional do contraponto, a motricidade e sua afinidade interna com elementos da música popular urbana brasileira. Ou seja, isolou um número limitado de aspectos convenientes para confeccionar uma resposta profundamente individual ao neoclassicismo europeu (ZANON, 2009, p. 64).

Em 1938, Villa-Lobos compõe, no Rio de Janeiro, a *Bachianas Brasileira n° 6*, para flauta e fagote, e dedica o duo ao flautista Alfredo Martins Lage e ao violoncelista Evandro Moreira Pequeno. A obra é composta por dois movimentos, Ária (Choro) e Fantasia, e foi estreada no dia 24 de setembro de 1945 pelos músicos Hans Joachim Koellreutter (flauta) e Aquiles Spornazzati (fagote). A apresentação se deu na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro por ocasião do evento “Música das Américas” (CATÁLOGO VILLA-LOBOS SUA OBRA, 2010).

Para o presente trabalho, foi realizada a reelaboração da *Bachianas n° 6*, que substitui o fagote pelo clarinete baixo em sua nova instrumentação. Tal mudança não provocou alterações na parte de flauta, tampouco foi necessário fazer ajustes na nova parte para o clarinete baixo, além da transposição uma 2ª maior acima. As similaridades entre o fagote e o clarone – tessitura,

semelhança tímbrica, possibilidades no registro grave, entre outras – facilitam sobremaneira e o intercâmbio de obras entre os referidos instrumentos, sendo necessário, apenas, atentar para os aspectos técnicos e interpretativos.

No que se refere à performance da transcrição, algumas questões relacionadas, especialmente, ao equilíbrio entre os instrumentos, foram observadas. É necessário que haja uma relativização das dinâmicas anotadas, de forma que ambos os instrumentos sejam ouvidos de acordo com as demandas das partes. Um exemplo pode ser encontrado a partir do compasso 15 (exemplo 11), em que a flauta atua em seu registro grave.

Exemplo 11 – *Bachianas Brasileiras n° 6* – 1º movimento: compassos 15-16

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo pelo autor.

No compasso 29, inicia-se um trecho com saltos para o registro agudo do clarinete baixo e que se relaciona diretamente com a sustentação do instrumento, especialmente no intervalo entre as notas Si<sup>3</sup> e Dó<sup>5</sup>, nos compassos 29 e 30 (exemplo 12). A digitação do Dó<sup>5</sup>, exposta na figura 24, cria uma situação em que os únicos pontos de sustentação do instrumento são a embocadura e o polegar direito. Este último, diferentemente da clarineta soprano, no clarinete baixo não é tão efetivo, visto que o peso do instrumento é sustentado pelo espigão (figura 25) apoiado diretamente no chão. Uma sugestão para a resolução desta questão é a utilização do talabarte (figura 26), juntamente com o espigão – sentando ou em pé –, que servirá para manter o instrumento próximo ao corpo do músico, aliviando a tensão nos dedos e na embocadura.

Exemplo 12 – *Bachianas Brasileiras n° 6* – 1º movimento: compassos 29-30

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo pelo autor.

Figura 24 – Dó<sup>5</sup>

Fonte: figura elaborada pelo autor.

Figura 25 – Espigão do clarinete baixo



Fonte: <https://goo.gl/TZdira>

Figura 26 – Talabarte



Fonte: <https://goo.gl/j2Ww9d>

Nos primeiros compassos do segundo movimento, encontra-se uma situação semelhante ao que ocorre no compasso 15, abordada anteriormente. O equilíbrio entre os instrumentos do duo requer atenção por conta da região grave em que a flauta foi explorada pelo compositor, como mostra o exemplo 13.

Exemplo 13 – *Bachianas Brasileiras n° 6* – 2º movimento: compassos 1-7

**Allegro**

Flauta

Clarinete baixo

*mf* *fz* *sfz*

*mf* *p*

*p* *fz*

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo pelo autor.

No fragmento encontrado entre os compassos 109 e 116, Villa-Lobos reinterpreta o tema inicial do movimento no registro grave do fagote, aqui transcrito para o clarone. Neste trecho, por conta das diversas possibilidades de digitação, é recomendada, mais uma vez, a elaboração de um “mapa de digitação”, como proposto no exemplo 14, a seguir.

Exemplo 14 – *Bachianas Brasileiras nº 6* – 2º movimento: compassos 108-117

The musical score for Example 14 consists of three staves of music in treble clef. The first staff (measures 108-109) begins with a whole rest in measure 108, followed by a series of eighth notes in measure 109, marked *mf*. The second staff (measures 110-114) continues the eighth-note pattern with specific fingerings: 7, 5, 7b, 4, 7b, 5, 2, 5b, 1+5b, 8, 6b, 3. The third staff (measures 115-117) starts with a triplet of eighth notes (fingerings 1+3, 3, 8, 6b, 3), followed by a single eighth note (fingering 1, 5b), and then a series of eighth notes.

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo pelo autor.

A seção final da obra, a partir do compasso 121, é marcada por arpejos em quiálteras que se estendem até o compasso 130 (exemplo 15). Neste trecho, é importante buscar uma articulação leve de forma a igualar, ao máximo, a articulação da flauta. Em função das dimensões da palheta, da boquilha e das chaves do clarone pode haver a tendência de que a articulação fique pesada. Neste caso, pode ser necessário que o músico tenha que pensar em tocar uma articulação ainda mais curta.

Exemplo 15 – *Bachianas Brasileiras nº 6* – 2º movimento: compassos 121-130

121

6 animando poco a poco 6

6 animando poco a poco 6

123

6 6 6 6

6 6 6 6

125

6 6 6 6

6 6 6 6

127

6 6 6 6 8va- 6 6

6 6 6 6

129

6 6 6 6 allargando 6 6

6 6 6 6 allargando

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo pelo autor.

#### 4.4 – *Fantasia para Saxofone (1948)*

Em meio a viagens aos Estados Unidos e a descoberta de uma doença que poria fim a sua vida 11 anos mais tarde, a *Fantasia para saxofone e pequena orquestra*<sup>35</sup> foi composta em 1948, dedica ao famoso saxofonista Marcel Mule<sup>36</sup> (1901-2001) e constituída de três movimentos: *Animé*, *Lent* e *Très animé*. Segundo Homem (2011), no manuscrito original são encontradas duas referências de local de composição. “Esse fato nos leva a acreditar que a obra começou a ser escrita em Nova Iorque e foi terminada no Rio de Janeiro” (HOMEM, 2011, p. 35).

Ao rever sua produção daquele ano, Villa-Lobos verificou que havia composto quatro peças para voz e piano, o *Concerto nº 2 para piano e orquestra*, além da *Fantasia*. Mauk (s.d.) destaca o fato de que o compositor tenha se dedicado a compor para o saxofone soprano, que era raramente utilizado. Afirma, ainda, que “é especialmente notável, considerando que Villa-Lobos não teve estreia planejada ou mesmo um compromisso formal de Mule” (MAUK, s.d., tradução própria)<sup>37</sup>.

Marcel Mule não realizou a estreia da obra e, em entrevista a Eugene Rousseau<sup>38</sup> (b. 1932), explicou que declinou o convite pois a obra não havia despertado seu interesse naquele momento. Contudo, para Regenmorter (2009), a explicação dada foi uma evasiva educada para o fato de a tonalidade originalmente utilizada pelo compositor, Fá maior, ter gerado algumas dificuldades técnicas, principalmente a utilização do registro superagudo do saxofone, que chega até a nota Sol<sup>5</sup> (som real: Fá<sup>5</sup>). A autora conta que “Marcel Mule possuía um saxofone soprano *Selmer Mark VI* e este modelo em particular não tinha o mecanismo necessário para tocar mais fácil e rapidamente o registro superagudo” (REGENMORTER, 2009, p. 53, tradução nossa)<sup>39</sup>. Por conta das dificuldades técnicas, a *Fantasia* foi transposta para o tom de Mi bemol maior (Fá maior para os saxofones soprano e tenor) e está é a versão da obra mais tocada.

<sup>35</sup> Por existir outras obras do compositor com o mesmo título, neste trabalho será utilizado o termo *Fantasia* fazendo referência à *Fantasia para saxofone e pequena orquestra*.

<sup>36</sup> Marcel Mule (1901-2001) foi um importante saxofonista francês e que inspirou, além de Villa-Lobos, outros importantes compositores a lhe dedicarem algumas de suas obras, como Gabriel Pierné (1863-1937), Florent Schmitt (1870-1958) e Alexander Glazunov (1865-1936).

<sup>37</sup> It is especially remarkable considering that Villa-Lobos had no premiere planned or even a formal commitment from Mule (MAUK, s.d.).

<sup>38</sup> Eugene Rousseau (b. 1932) é um importante saxofonista norte-americano. Foi aluno do lendário saxofonista Marcel Mule e realizou gravações de importantes obras do repertório de seu instrumento por grandes selos como a *Deutsche Grammophon*, por exemplo, além de ter inúmeras peças dedicadas a ele.

<sup>39</sup> Marcel Mule owned a Selmer Mark VI soprano saxophone and this particular model does not have the mechanism required to quickly and easily carry the performer into the extended range (REGENMORTER, 2009).

A estreia da *Fantasia* ocorreu no dia 17 de novembro de 1951, em concerto realizado no Auditório do Palácio da Cultura – MEC, no Rio de Janeiro, sob a regência do compositor. O solista foi o saxofonista polonês radicado no Brasil Waldemar Szpilman, acompanhado pela Orquestra de Câmara do MEC. De acordo com Soares (2001), na primeira audição obra, Szpilman utilizou um saxofone tenor, visto que não possuía o saxofone soprano. No ano de 1986, o famoso clarinetista e saxofonista Paulo Moura gravou a obra em LP com a Orquestra de Câmara Brasileira. Nesta gravação, o solista apresentou-se ao saxofone soprano.

Em uma composição para saxofone soprano transcrita para clarineta não se faz necessário proceder quaisquer ajustes referentes à tessitura, pois toda a extensão do saxofone está contida na tessitura da clarineta<sup>40</sup> (figura 8). Tampouco é necessário realizar qualquer transposição porquanto ambos os instrumentos são transpositores, afinados em Si bemol. Contudo, no caso da transcrição da *Fantasia para saxofone*, como a versão em Mi bemol Maior é a mais difundida, foi utilizado um material nesta tonalidade, editado pela *Southern Music Publishing*, transposto uma 2ª maior acima, a fim de atingir a tonalidade original da obra.

Durante o processo de editoração e transcrição da parte de saxofone para clarineta, foram encontradas algumas divergências entre a parte do instrumento solista, a grade orquestral e a redução para piano. As correções procedidas podem ser observadas na tabela 5 e as indicações de notas serão feitas no tom de Sol maior, referente à parte para clarineta em Si bemol.

Tabela 5 - Correções realizadas na parte solista da *Fantasia para Saxofone*

Movimento	Compasso	Correção
1º movimento	10	Mib na primeira e na terceira colcheias da sextina do segundo tempo do compasso. Consta Mi bequadro na parte solista e Mib na grade orquestral e na redução para piano.
	11	Ligadura do Ré <sup>5</sup> ao Fá# <sup>4</sup> . A ligadura conta apenas na grade orquestral.
	53	<i>f</i> (forte) no compasso 53. A dinâmica foi omitida na parte solista e na redução para piano.
	54	<i>pp</i> (pianíssimo) no compasso 54. A dinâmica foi omitida na parte solista e na redução para piano.
	96	Falta, em todas as partes, a indicação <i>rall.</i> ( <i>rallentando</i> ), como acontece no compasso 36. No compasso 97, há, em todas as partes, a indicação <i>a tempo</i> , confirmando que deveria haver a mudança de tempo no compasso anterior.
	97	<i>pp</i> (pianíssimo) omitido em todas as partes. No compasso 37, o solista tem a mesma dinâmica do acompanhamento assinalada. Desta forma, foi considerado que no compasso 97 o mesmo padrão deveria ser seguido.
2º movimento	22	Ligadura do Ré <sup>3</sup> ao Dó# <sup>4</sup> assinalada na grade, mas omitida na parte solista e na redução.

<sup>40</sup> A tessitura da clarineta soprano em Si bemol é a mesma do clarinete piccolo, que pode ser observada na figura 8.

	36	Indicação <i>attacca</i> assinalada apenas na grade orquestral.
3º movimento	19	Há um acento (>) marcado na última semínima do compasso na grade. A articulação foi omitida na redução para piano e na parte solista.
	61	A mínima pontuda está ligada à semibreve na grade e na redução para piano, porém foi omitida da parte solista.

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Diferentemente do que foi identificado por Mule como um problema de ordem técnica, na reelaboração para clarineta da *Fantasia*, a utilização do registro agudo relaciona-se mais a questões de emissão do som. Semelhantemente ao que ocorre com o clarinete piccolo no *Choros n.º 2*, o domínio da emissão das notas agudas e o controle do timbre e da afinação são pontos a serem trabalhados no estudo desta obra.

Entre os compassos 24 e 28 do primeiro movimento (exemplo 16), o compositor explorou distintos registros do instrumento por meio de grandes saltos melódicos. Tais mudanças rápidas de registro criam dificuldades de emissão que, conseqüentemente, podem comprometer a qualidade sonora e de afinação. Com o objetivo de solucionar tal demanda, buscou-se a aplicação da sistemática denominada “Ponto de Referência em Elevação (PRE)”. Alves (2013) diz que:

Assim como verifica-se forte tendência à tensão labial na RG<sup>41</sup>, observa-se que a R3<sup>42</sup> se apresenta como uma região de difícil obtenção e manutenção do status de relaxamento. Dessa forma, o procedimento encerrado na sistemática referente à “PRG”<sup>43</sup> é passível de aplicação em contextos melódicos variados, tais como em frases nas quais notas “em elevação” – quais sejam: “o” ponto mais agudo de um trecho, notas da R3 ou que conduzem à referida região – revelam-se estrategicamente importantes e condizentes ao propósito de obtenção referencial de relaxamento. Não existe, nesta proposta, um critério claro de “escolha” de tais pontos, sendo estes suscetíveis à particular percepção de cada músico (ALVES, 2013, p. 108).

Desta forma, a busca pelo relaxamento – manutenção de níveis otimizados de pressão labial – é uma sugestão para se alcançar o domínio da passagem e, para tanto, o “PRE” escolhido foi a nota F $\sharp$ <sup>5</sup>, no compasso 25. As demais notas, antes e depois desta, serão tocadas partir da sensação da configuração ideal da embocadura e manipulação do trato vocal para a emissão do F $\sharp$ <sup>5</sup>.

<sup>41</sup> A “Região de Garganta” corresponde, na clarineta, às notas Sol<sup>3</sup>, Sol $\sharp$ <sup>3</sup>, Lá<sup>3</sup> e Sib<sup>3</sup> e “caracteriza-se por sua tendência natural ao “esvaziamento do conteúdo espectral” se comparada as regiões adjacentes, possuindo, inclusive, alto grau de complexidade no concernente à projeção e equilíbrio sonoros (ALVES, 2013, p. 74).

<sup>42</sup> A “Região 3” da clarineta compreende as notas entre o Dó $\sharp$ <sup>5</sup> e o Dó<sup>6</sup>. Segundo Alves (2013), “praticamente todas as ações de emissão demandam maior controle nesta região, naturalmente marcada por sua complexidade em nível geral. A pluralidade de possibilidades de digitação, bem como a complexidade acústica e técnica da R3 confere certa tendência à perda de agilidade e consistência no manuseio dos dedilhados frente a outros registros, demandando também acurada busca por controle de emissão” (ALVES, 2013, p. 77).

<sup>43</sup> “Ponto de Referência na Região de Garganta” (ALVES, 2013, p. 106).

Exemplo 16 – *Fantasia para Saxofone* – 1º movimento: compassos 20-29

Fonte: parte transcrita para clarineta pelo autor.

Entre os compassos 50 e 54 (exemplo 17), de forma semelhante ao exposto anteriormente, encontra-se mais um caso em que Villa-Lobos escreve saltos melódicos grandes. Neste ponto, além da sistemática do “PRE”, de forma a alcançar o domínio de emissão, recomenda-se um entendimento harmônico<sup>44</sup> dos arpejos em semicolcheias, a fim de obter, também, o domínio técnico do trecho através de um estudo consciente e objetivo. Os arpejos são, na ordem em que aparecem, Am<sup>7</sup> (Lá menor com sétima), G<sup>7M</sup> (Sol maior com sétima maior), F#<sup>ø</sup> (Fá sustenido meio diminuto), Em<sup>7</sup> (Mi menor com sétima), C<sup>7M</sup> (Dó maior com sétima maior) e Bm<sup>7</sup> (Si menor com sétima). A sugestão de digitação do F#<sup>5</sup> no segundo tempo do compasso 50 pode ser observada na figura 27.

Exemplo 17 – *Fantasia para Saxofone* – 1º movimento: compassos 50-54

Fonte: parte transcrita para clarineta pelo autor.

<sup>44</sup> O entendimento harmônico aqui sugerido visa contribuir para uma melhor compreensão da melodia. As cifras colocadas sobre os arpejos objetivam apenas facilitar a identificação das notas dos arpejos e a execução dos mesmos.

Figura 27 – F $\sharp^5$ 

Fonte: figura elaborada pelo autor.

O primeiro movimento se encerra com uma sequência de quatro arpejos descendentes, quais sejam, na ordem em que aparecem nos compassos 118 a 120 (exemplo 18): Bm<sup>7</sup> (Si menor com sétima), Sol $\sharp^{\circ}$  (Sol sustenido meio diminuto), G<sup>7M</sup> (Sol maior com sétima maior) e, por último, a repetição do Bm<sup>7</sup>. É importante notar que os quatro arpejos são muito similares, diferenciando-se entre si apenas por duas notas. A quarta e a oitava semicolcheias de cada bloco são as únicas notas alteradas nos quatro movimentos descendentes, sendo o último arpejo igual ao primeiro. A sugestão de digitação para o F $\sharp^5$  que se inicia no compasso 117 pode ser observada na figura 27, apresentada anteriormente, e para os demais F $\sharp^5$ , dos compassos 119 e 120, está representada na figura 28.

Exemplo 18 – *Fantasia para Saxofone* – 1º movimento: compassos 117-125

Fonte: parte transcrita para clarineta pelo autor.

Figura 28 – F $\sharp^5$ 

Fonte: figura elaborada pelo autor.

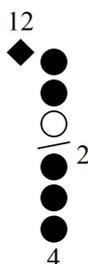
No segundo movimento da *Fantasia*, a digitação sugerida para a nota F $\acute{a}\#^5$ , no compasso 12 (exemplo 19) pode ser observada na figura 29. A utilização desta posição deve-se a segurança de emissão que ela proporciona, somada a uma maior estabilidade da afinação promovida pela inserção da chave 2. Para a nota R $\acute{e}\#^5$ , a sugestão de digitação está representada na figura 30. A mesma proposição deve ser seguida no compasso 27.

Exemplo 19 – *Fantasia para Saxofone* – 2 $^{\circ}$  movimento: compassos 12-14



Fonte: parte transcrita para clarineta pelo autor.

Figura 29 – F $\acute{a}\#^5$



Fonte: figura elaborada pelo autor.

Figura 30 – R $\acute{e}\#^5$



Fonte: figura elaborada pelo autor.

A terceira parte da obra é um movimento rápido, bastante virtuosístico e que exige muita agilidade e leveza. Neste contexto, o compositor explora o registro agudo do instrumento em passagens em *staccato*. Esses pontos, apresentados nos exemplos 20-23, merecem atenção especial do clarinetista por conta do controle da emissão, sendo indispensável a manutenção do fluxo de ar sempre constante. É aconselhável pensar, também, que as notas assinaladas com *staccato* devem ser tocadas com o mesmo suporte diafragmático, isto é, sem relaxar o diafragma e voltar a contraí-lo entre uma nota e outra.

Exemplo 20 – *Fantasia para Saxofone* – 3 $^{\circ}$  movimento: compassos 1-12

Très animé  $\text{♩} = 152$

Fonte: parte transcrita para clarineta pelo autor.

Exemplo 21 – *Fantasia para Saxofone* – 3º movimento: compassos 19-21

Fonte: parte transcrita para clarineta pelo autor.

Exemplo 22 – *Fantasia para Saxofone* – 3º movimento: compassos 27-28

Fonte: parte transcrita para clarineta pelo autor.

Exemplo 23 – *Fantasia para Saxofone* – 3º movimento: compassos 60-63

Fonte: parte transcrita para clarineta pelo autor.

#### 4.5 – *Fantasia Concertante* (1953)

Silva (2008) considera que “o conceito de fantasia, de modo geral, traz como principal referência a imaginação. Em sua utilização na música, deixou rastros desde a Renascença como um procedimento composicional livre com recursos musicais bastante diversificados” (SILVA, 2008, p. 41). David Martins (2007) define como “uma peça instrumental em que a imaginação do compositor tem precedência sobre os estilos e formas convencionais” (MARTINS, 2007, p. 21).

Segundo o compositor e maestro Marlos Nobre (1984), o “sistema de criação contínua” é a característica principal do modelo composicional de Villa-Lobos (NOBRE *apud* MARTINS, 2007). Neste sistema, o compositor parte de elementos simples e procede a composição por “acumulação e sucessão contínua de novas ideias”, que podem ser totalmente novas ou derivadas de materiais prévios e apresentadas sem qualquer preparação (*ibid.*). Para Martins (2007), essa “continuidade criativa” é uma das chaves para a compreensão da *Fantasia Concertante para clarineta, fagote e piano*.

A *Fantasia Concertante*<sup>45</sup> foi composta em 1953, em Paris, por encomenda do virtuoso pianista e professor norte-americano Eugene List<sup>46</sup> (1918-1985), e a ele dedicada, e é constituída por três movimentos: *Allegro non troppo*, *Lento* e *Allegro impetuoso*. Em sua carta de encomenda, List menciona um encontro com Villa-Lobos, no qual conversaram sobre a perspectiva de composição de um “*Petit Concerto*” para piano, algo que, a princípio não se estabelecera por conta, inclusive, do valor financeiro pedido (três mil dólares). A solução viria com a realização de uma obra concertante para a supracitada formação em trio, sobretudo face ao expressivo potencial artístico e facilitação logística encerradas neste cenário.

Lamento com todo meu coração mas ainda estou muito encantado com a ideia de que componha uma obra para mim e, portanto, posso fazer uma sugestão? Estaria interessado em escrever um trio para mim, um trio para piano, clarineta, e fagote? Se houver outra formação que lhe agrade, por favor não hesite em me avisar. Entretanto, sinto que um trio usando o piano e dois instrumentos de sopro teria muitas possibilidades interessantes de coloridos sonoros e timbres. O trio poderia ser nos habituais três movimentos e o total seria entre oito e dez minutos. (...) A ideia do trio me atrai por algumas razões: seria uma obra que eu poderia tocar frequentemente, eu poderia tocar em um piano de recital em todas as grandes cidades aqui e fora (não seria difícil conseguir dois solistas de sopro), e o problema de ensaios seria facilmente resolvido, e acrescentaria novidade e interesse a qualquer programa (LIST, 1953, tradução própria)<sup>47</sup>.

Ferreira (2012) diz que “em carta de 4 de fevereiro de 1957, Eugene List fala da intenção de gravar a obra em Paris, no mês de maio do mesmo ano” (FERREIRA, 2012, p. 73). Contudo, não foram encontrados registros desse fato. De acordo com Peppercorn (1984), a estreia da obra se deu no dia 19 de novembro de 1968, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro. Segundo o Catálogo “Villa-Lobos, Sua Obra” (2010), do Museu Villa-Lobos, essa performance ocorreu durante a programação do Festival Villa-Lobos, com a participação dos músicos Ivy Improta (piano), José Botelho (clarineta) e Noël Devos (fagote) (CATÁLOGO VILLA-LOBOS SUA OBRA, 2010).

<sup>45</sup> Villa-Lobos compôs duas obras intituladas *Fantasia Concertante* e neste trabalho será usada a referida expressão fazendo referência à *Fantasia Concertante para clarineta, fagote e piano* (1953).

<sup>46</sup> Eugene List (1918-1985) foi um importante pianista e professor norte americano. Desde muito jovem era considerado um prodígio, recebendo convites para apresentar-se juntos a grandes orquestras nos Estados Unidos, como a Filarmônica de Nova Iorque.

<sup>47</sup> I regret this with all my heart but I am still very much enamored with the idea of your writing a work for me and therefore, may I offer a counter suggestion? Would you be interested in writing a trio for me, a trio for piano, clarinet, and bassoon? If there is some other combination that appeals to you, please do not hesitate to let me know. However, my own feeling is that a trio using the piano and two wind instruments would have very interesting possibilities as to tone color and timbre. This trio could be in the usual three movements and total would be between eight and ten minutes. (...) This trio idea appeals to me for many reasons: It would be a work I could play frequently, I could play in on a regular piano recital in all the major cities here and abroad (it would not be difficult to find two wind soloists), and the problem of rehearsals could be easily solved, and it would add novelty and interest to any program (LIST, 1953).

Na transcrição realizada por Jean Marques, a parte de fagote foi transposta uma 2ª maior acima e não houve a necessidade de proceder ajustes para adequação da tessitura para sua execução ao clarinete baixo. Contudo, foram encontradas divergências de nota e articulações entre a parte original de fagote e a grade, reproduzidas pelo transcritor. As correções foram feitas na editoração realizada pelo autor deste trabalho e podem ser observados a seguir.

No primeiro movimento, no primeiro tempo do compasso 152, encontra-se uma diferença de nota entre a parte cavada do fagote e a grade, na terceira semicolcheia. Percebe-se nesse trecho, que a clarineta e o fagote tocam em uníssono e, portanto, a nota Sol<sup>3</sup> foi substituída pela nota Lá<sup>3</sup> (na parte de clarinete baixo, substituiu-se o Lá<sup>3</sup> pelo Si<sup>3</sup>), como pode ser observado nos exemplos 24-27.

Exemplo 24 – *Fantasia Concertante* – 1º movimento: compassos 151-158 – parte de clarinete baixo original

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo por Jean Marques.

Exemplo 25 – *Fantasia Concertante* – 1º movimento: compassos 151-158 – parte de fagote

Fonte: Éditions Max Eschig

Exemplo 26 – *Fantasia Concertante* – 1º movimento: compassos 149-153 – grade

Fonte: Éditions Max Eschig

Exemplo 27 – *Fantasia Concertante* – 1º movimento: compassos 151-158 – parte corrigida

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo por Jean Marques, editorada pelo autor.

No compasso 28 do segundo movimento, há uma ligadura assinalada entre o segundo e o terceiro tempos. Contudo, esta ligadura não está presente nas partes de clarineta e de fagote na grade (exemplo 28-31).

Exemplo 28 – *Fantasia Concertante* – 2º movimento: compassos 27-29 – parte de clarinete baixo original

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo por Jean Marques.

Exemplo 29 – *Fantasia Concertante* – 2º movimento: compassos 27-29 – parte de fagote

Fonte: Éditions Max Eschig

Exemplo 30 – *Fantasia Concertante* – 2º movimento: compassos 26-30 – grade

Fonte: Éditions Max Eschig

Exemplo 31 – *Fantasia Concertante* – 2º movimento: compassos 27-29 – parte corrigida

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo por Jean Marques, editorada pelo autor.

Ainda no segundo movimento, a ligadura nas duas semicolcheias do primeiro tempo do compasso 36 foi omitida na parte cavada de fagote. Entretanto, a grade apresenta a referida articulação (exemplos 32-35).

Exemplo 32 – *Fantasia Concertante* – 2º movimento: compassos 34-36 – parte de clarinete baixo original

34 4 *piu mosso*  
*mf*

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo por Jean Marques.

Exemplo 33 – *Fantasia Concertante* – 2º movimento: compassos 34-36 – parte de fagote

4 *più mosso*  
*mf*

Fonte: Éditions Max Eschig

Exemplo 34 – *Fantasia Concertante* – 2º movimento: compassos 34-36 – grade

4 *Più mosso*  
*mf*  
*pp*  
*legato*  
4 *Più mosso*  
*8ª*

Fonte: Éditions Max Eschig

Exemplo 35 – *Fantasia Concertante* – 2º movimento: compassos 34-36 – parte corrigida

34 4 *più mosso*  
*mf*

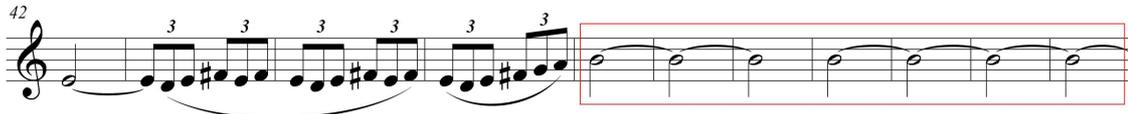
Fonte: parte transcrita para clarinete baixo por Jean Marques, editorada pelo autor.

Nos trechos a seguir, serão abordadas questões relacionadas à digitação, especialmente em passagens no registro grave do instrumento. Devido às várias possibilidades de recursos

disponíveis para a região grave do clarone, recomenda-se, portanto, a elaboração de um “mapa de digitação”, como feito anteriormente.

No primeiro movimento da *Fantasia Concertante*, no trecho entre os compassos 46 e 52 (exemplo 36), o clarinete baixo toca um pedal com nota Si<sup>3</sup>, em dobramento com a parte da mão esquerda do piano. Percebe-se, na referida nota, uma tendência de elevação da afinação se tocada na posição representada na figura 31. Como se trata de um acompanhamento, esse preenchimento harmônico deve ser tocado em dinâmicas como *p* (*piano*) ou *mp* (*mezzo-piano*), o que reforça a tendência de elevação da afinação da nota. Portanto, recomenda-se a posição exposta na figura 32, que consiste na troca da chave 18 pela chave 12, que deve ser acionada pelo polegar da mão direita, e pela troca da chave 5 pela chave 5b.

Exemplo 36 – *Fantasia Concertante* – 1º movimento: compassos 42-52



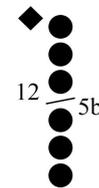
Fonte: parte transcrita para clarinete baixo por Jean Marques, editorada pelo autor.

Figura 31 – Si<sup>3</sup> com chaves 5 e 18



Fonte: figura elaborada pelo autor.

Figura 32 – Si<sup>3</sup> com chaves 5b e 12



Fonte: figura elaborada pelo autor.

Para o excerto entre os compassos 79 e 90 (exemplo 37), propõe-se o “mapa de digitação” a seguir.

Exemplo 37 – *Fantasia Concertante* – 1º movimento: compassos 79-93

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo por Jean Marques, editorada pelo autor.

Logo após o solo de piano, no longo trecho entre os compassos 108 e 134, toda a linha melódica do clarinete baixo perpassa as distintas regiões do instrumento. No concernente ao registro grave, o exemplo 38 apresenta uma proposta de digitação. As posições sugeridas para as notas  $R\epsilon^5$  e  $D\acute{o}\#^5$ , assinaladas no compasso 125, podem ser vistas nas figuras 22 e 23<sup>48</sup>.

Exemplo 38 – *Fantasia Concertante* – 1º movimento: compassos 107-134

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo por Jean Marques, editorada pelo autor.

No compasso 188, encontra-se a parte final de um trecho em que a clarineta e o clarinete baixo tocam paralelamente, em oitavas. Dada a agilidade da passagem, faz-se necessário o domínio da utilização do polegar direito na digitação das notas do compasso supracitado. O exemplo 39 expõe a sugestão de digitação.

<sup>48</sup> Página 43.

Exemplo 39 – *Fantasia Concertante* – 1º movimento: compassos 187-194

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo por Jean Marques, editorada pelo autor.

No terceiro movimento da obra, verifica-se novamente uma passagem em que a elaboração do “mapa de digitação” se mostra um caminho muito eficaz para se alcançar o domínio do trecho. Entre os compassos 52 e 56 (exemplo 40), a utilização do polegar direito e dos dedos mínimos requer atenção durante o estudo e o procedimento proposto contribuirá para uma prática mais efetiva.

Exemplo 40 – *Fantasia Concertante* – 3º movimento: compassos 52-56

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo por Jean Marques, editorada pelo autor.

Por fim, o último excerto selecionado encontra-se no compasso 107, no final da obra. Em função do andamento rápido, *Allegro vivace*, assinalado a partir do compasso 98, a escolha de uma digitação mais eficiente contribui para a fluência da passagem. A combinação de chaves apresentada no exemplo 41 tem por objetivo a economia de movimentos, dado que, por conta do tamanho das chaves do clarone, o excesso de movimentos pode causar ruídos indesejados em seu mecanismo. Sugere-se, portanto, facilitar a digitação mantendo algumas chaves pressionadas sem, contudo, causar grandes alterações nas notas que estão sendo entoadas. É possível que haja mudanças mínimas na afinação de algumas notas do trecho, mas dificilmente serão percebidas em função da velocidade da passagem no momento da performance.

Exemplo 41 – *Fantasia Concertante* – 3º movimento: compassos 105-108

Fonte: parte transcrita para clarinete baixo por Jean Marques, editorada pelo autor.

## CAPÍTULO 5 – Relato de Experiência

O presente capítulo descreve as atividades desenvolvidas durante o curso, iniciado no primeiro semestre de 2017. Sob a orientação do professor Dr. Cristiano Alves, algumas etapas foram cumpridas, quais sejam: a editoração das partituras, a transcrição das obras, o estudo das transcrições de acordo com os eventos ocorridos durante o curso, a elaboração desta dissertação e a preparação para o recital de final de curso. Ademais, durante os três primeiros semestres, houve aulas coletivas ministradas pelos professores do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ e três Jornadas PROMUS.

As cinco obras elencadas para esta pesquisa foram editoradas por mim no programa Finale, versão 25. A primeira obra editorada foi o *Choros nº 2* a partir de uma partitura publicada pela editora *Max Eschig*. Como partitura contém os sistemas referentes aos dois instrumentos do duo, foi necessário copiar, além da parte de flauta, a parte da clarineta em Lá. A transcrição da parte de flauta para o clarinete piccolo se deu logo em seguida a editoração.

A segunda obra trabalhada foi a *Ciranda das Sete Notas*, procedendo a transcrição para clarinete baixo, após a editoração da parte de fagote. O material utilizado foi uma partitura da editora *Southern Music Publishing*. Não foi necessário editar a parte de piano da obra, visto que nenhuma modificação fora realizada na parte solista que justificasse a digitação da parte do acompanhamento. No primeiro semestre de 2018, fiz a editoração das partes orquestrais da *Ciranda*.

Ainda no início do primeiro semestre de 2017, editei a partitura da *Bachianas Brasileiras nº 6*. A princípio, havia a intenção de reelaborar as partes de flauta e fagote para clarinete piccolo e clarinete baixo, respectivamente. Contudo, evitando descaracterizar demais a obra, optou-se por manter a parte de flauta original. Desta forma, a reelaboração da *Bachianas nº 6* deste trabalho é para flauta e clarinete baixo. O material utilizado como base para a editoração foi consultado no site IMSLP, publicado pela *Associated Music Publishers*.

A digitação da *Fantasia Concertante* foi realizada no início do segundo semestre de 2018. A transcrição realizada por Jean Marques estava editorada e em ótimas condições de ser utilizada, mas apresentava algumas divergências entre a parte de fagote e a grade, que foram reproduzidas pelo transcritor na parte de clarone. Desta forma, optei por editar novamente a parte transcrita para clarinete baixo e realizar a correção dos erros, além de manter o padrão de *layout* utilizado nas outras editorações.

A última obra trabalhada foi a *Fantasia para Saxofone*, cuja editoração da parte solista foi feita no início do segundo semestre de 2018 e a transcrição realizada logo em seguida. Foi

necessário editar, também, a parte da orquestra, visto que o material utilizado estava um tom abaixo do que fora originalmente escrito por Villa-Lobos. Vale ressaltar que, nesta pesquisa, a *Fantasia* foi trabalhada em seu tom original, Fá maior. Para esta editoração/transcrição, foi utilizado o material disponível no site IMSLP, editado pela *Southern Music Publishing*.

O estudo das obras transcritas foi feito, como dito anteriormente, de acordo com os eventos marcados durante o curso. No primeiro semestre, aconteceu a I Jornada PROMUS (figuras 33) e, nesta ocasião, apresentei as transcrições do *Choros nº 2*, com a participação do clarinetista Tiago Teixeira, e da *Ciranda das Sete Notas*, com a participação do pianista Flávio Augusto. Houve, também, uma breve apresentação do projeto de pesquisa.

Figura 33 – Programa da I Jornada PROMUS, julho/2017

**CCMJ**  
convida para a série de concertos de câmara

**música no palácio**  
Desde 2011

**CONCERTOS DE CÂMARA | JULHO/2017**

**4 de julho, às 14h, 16h30 e 19h**  
I Jornada PROMUS

**10 de julho, às 19h**  
Trio Capitu

**11 de julho, às 19h**  
Leo Gandelman

**API-Rio**  
Antigo Palácio da Justiça  
Sala Multiuso

**Bloco II, das 16h30 às 18h30**

- Negro Spirituais / Jorge Mathias, canto, Síllas Barbosa, piano
- Rítmicos brasileiros para piano a 4 mãos / Ana Azevedo, piano
- A clarineta e seus congêneres na obra de Villa-Lobos: inserção por meio de transcrições / Cesar Bonan, requinta/clarinete baixo, Tiago Teixeira, clarineta e Flávio Augusto, piano
- Registro fonográfico integral das transcrições para clarinete baixo das 16 Valsas para Fagote Solo de Francisco Mignone / Tiago José Teixeira, clarinete baixo
- O Clarinete na Obra de Bruno Kiefer / Diego Grendene, clarineta e Cesar Bonan, clarineta
- As Sonatas de 1 a 5 de Marcelo Raut: Edição Prática e Registro Fonográfico / William Lizardo, piano
- Cavaquinho Brasileiro do popular ao erudito / Henrique Garcia, cavaquinho
- Villa-Lobos: Excertos orquestrais para trompa / Philip Doyle, trompa
- Kindertotenlieder de Gustav Mahler / Daniela Mesquita, canto e Síllas Barbosa, piano

**Bloco III, das 19h às 21h**

- O Repertório para Violoncelo e Piano de Henrique Oswald: aspectos interpretativos para a construção da performance / Mateus Ceccato, violoncelo e Katia Baloussier, piano
- O Maxixe e o Violão / Paulo César Botelho, violão
- Violoncelo sem Fronteiras / Eleonora Fortunato, Violoncelo e Maria Di Cavalanti, piano
- Obras para piano solo (Frederic Chopin) / Guilherme Tomazelli, piano
- A Música de Câmara com Saxofone de Liduino Pitombeira: Abordagens Técnico-Interpretativas para Performance / Jonatas Weima, saxofone, Vladislav Kreinski, Flauta, Maria Di Cavalanti, piano e Eleonora Fortunato, cello
- Processos de Criação e Pesquisa no Repertório Brasileiro para Flauta, Oboé e Fagote: estudo de caso das obras Três Invenções, de José Siqueira e Dom Casmurro, de Liduino Pitombeira / Trio Capitu: Sofia Ceccato, flauta; Jonaina Passaroto, oboé e Débora Nascimento, fagote
- O Fagote na Música Popular Brasileira, um estudo de caso: Quarteto Leandro Braga / Quarteto Leandro Braga: Leandro Braga, piano; Marcus Thales, percussão; Magno Júlio, percussão e Jefferson Souza, fagote

Fonte: CCMJ - Museu da Justiça - Centro Cultural do Poder Judiciário, 2017.

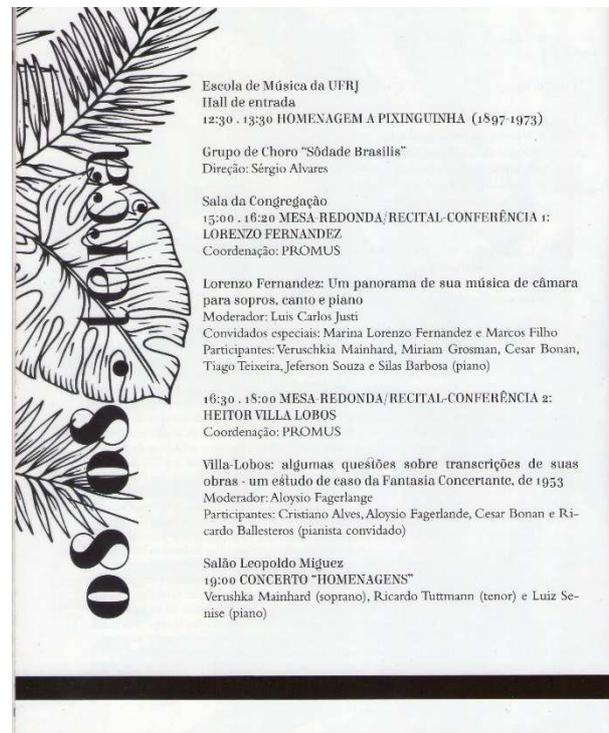
Em agosto de 2017, durante as comemorações do 169º aniversário da Escola de Música da UFRJ, participei da Série “Raízes Musicais” (figuras 34 e 35). Sob a coordenação do PROMUS, no dia 08, aconteceu a Mesa Redonda “Villa-Lobos: algumas questões sobre transcrições de suas obras – um estudo de caso da *Fantasia Concertante*, de 1953”, da qual participei junto aos professores Cristiano Alves, Aloysio Fagerlande e Ricardo Ballestero. Logo após, apresentamos a *Fantasia Concertante* na versão original, com fagote, e, em seguida, a transcrição, substituindo o fagote pelo clarinete baixo.

Figura 34 – Capa do programa da Série “Raízes Musicais” - Semana de Aniversário da Escola de Música da UFRJ, agosto/2017



Fonte: Escola de Música da UFRJ.

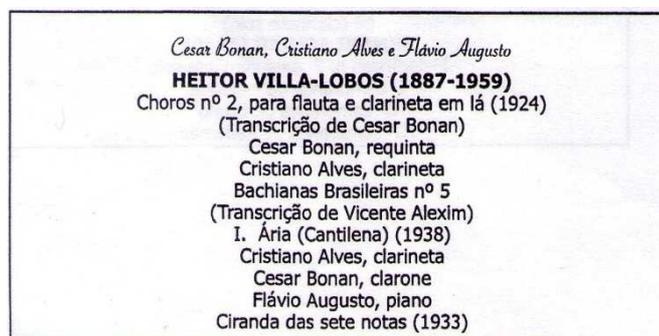
Figura 35 – Programa da Série “Raízes Musicais” - Semana de Aniversário da Escola de Música da UFRJ, agosto/2017



Fonte: Escola de Música da UFRJ.

A quinta edição do Festival Internacional de Clarinetista do Rio de Janeiro (FIC-Rio) aconteceu em novembro de 2017. Nesta ocasião, rerepresentei as transcrições do *Choros nº 2*, desta vez com a participação do clarinetista Cristiano Alves, e da *Ciranda das Sete Notas*, junto ao pianista Flávio Augusto (figura 36). Como na I Jornada PROMUS, no recital dentro das programações do V FIC-Rio, houve uma breve apresentação do projeto de pesquisa.

Figura 36 – Programa de Recital no V FIC-Rio, novembro/2017

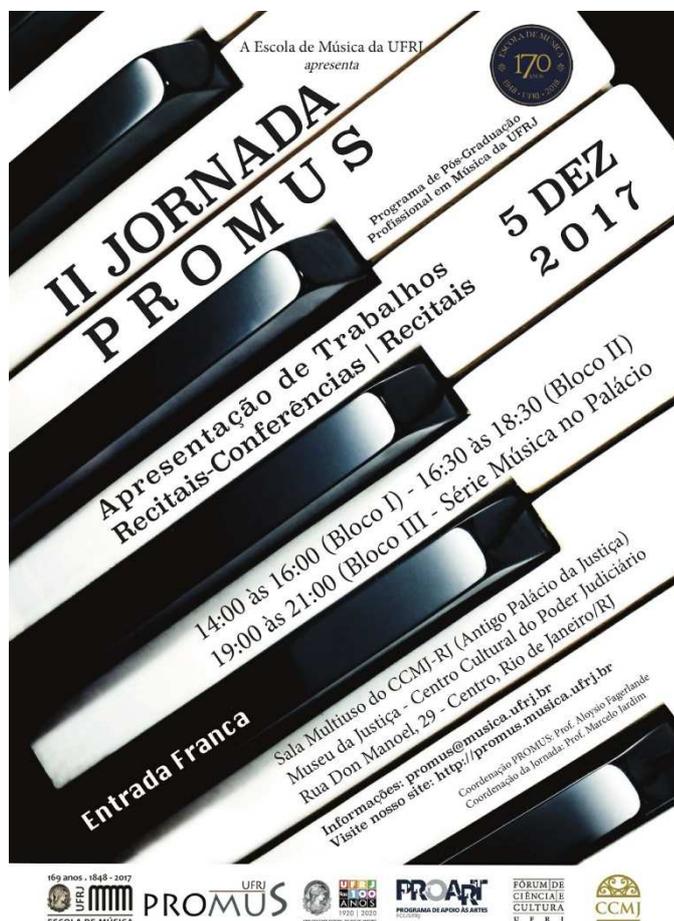


Fonte: V FIC-Rio, 2017

No dia 05 de dezembro de 2017, participei da II Jornada PROMUS (figura 37), onde apresentei o projeto de pesquisa em um estágio mais avançado, com as modificações feitas no

primeiro ano do curso. Junto ao professor e flautista Eduardo Monteiro, apresentei a transcrição da *Bachianas Brasileiras nº 6*, para flauta e clarinete baixo.

Figura 37 – Cartaz da II Jornada PROMUS, dezembro/2017



Fonte: PROMUS, 2017.

Na III Jornada PROMUS (figura 38), além da apresentação do projeto de pesquisa, foi exibida a gravação da *Fantasia Concertante*, na versão com o clarinete baixo, feita no recital da Série Raízes Musicais. Esta foi minha última participação nas Jornadas PROMUS, e marcou o fim das aulas coletivas. A partir do segundo semestre de 2018, todas as atenções foram voltadas exclusivamente para a preparação para o recital de final de curso e a finalização da dissertação.

Figura 38 – Programa da III Jornada PROMUS, junho/2018

**BLOCO I****14:00 – 14:12 | Recital-conferência**

Marcelo Bomfim, flauta | Nathan Ventura, flauta (convidado)

**O Caráter Didático dos Caprichos, Fantasias e Peças para Principiantes de J.J.QUANTZ (1697-1773)**

Fantasia per il flauto traverso senza basso, Capricho VIII (si bemol maior).

Peças para principiantes: nº 1 (mi bemol maior), nº 8 (dó menor), nº 9 (ré maior)

**14:13 – 14:23 | Apresentação de Trabalho**

Felipe Prazeres, palestrante

**O estudo de Recitativos: identificação de problemas e seus desafios técnicos e interpretativos.**

A Flauta Mágica (Mozart).

**14:24 – 14:34 | Apresentação de Trabalho**

Leonardo David, regência

**Ernani Aguiar e sua produção para orquestra de cordas: edição prática, sugestões interpretativas e gravação - Ernani Aguiar - Sinfonietta Terza - 1 movimento****14:35 – 14:47 | Apresentação de trabalho**

Paula Borghi, violão

**Maurício Carrilho - Dez Peças para Violão Solo****14:48 – 15:00 | Recital-conferência**

Roberto Barata, piano | João Rafael, contrabaixo | Rafael Barata, bateria

**O Piano Bossa Nova: uma abordagem para a execução de repertório popular com produção de um CD e Livreto. Carlos Lyra (Influência do Jazz) e Tom Jobim (Fotografia)****15:01 – 15:13 | Apresentação de trabalho**

Regina Barros, piano

**Imaginários Barrocos na Pedagogia do Piano: Jean François Dandrieu Peça da Terceira Suíte (peças para cravo - primeiro livro)****15:14 – 15:26 | Apresentação de trabalho**

César Bonan, clarineta

**A clarineta e seus congêneres na obra de Villa-Lobos: transcrições e proposição de performance****15:27 – 15:39 | Apresentação de trabalho**

Daniel Soares, trompa

**A Trompa na Música de Câmara de Alexandre Schubert**

Fonte: PROMUS, 2018.

A finalização da parte textual desta pesquisa foi o foco do início do segundo semestre de 2018. A dissertação começou a ser construída no início do curso e, no estágio final desta construção, concentrei-me em discorrer sobre as experiências vividas durante a preparação das obras transcritas, identificando pontos que exigiram atenção especial durante as sessões de

estudo e sugerindo caminhos para a resolução das demandas apresentadas. A preparação do recital marcou a fase final deste trabalho e se dividiu em três etapas: o estudo individual das obras anteriormente apresentadas e da *Fantasia para Saxofone*, apresentada apenas no recital final; sessões de simulação do recital; e os ensaios com os músicos convidados a compor as distintas formações.

Um ponto importante observado nas sessões de simulação do recital refere-se à resistência física necessária para tocar todo o programa, visto que as cinco obras são bastante exigentes tanto tecnicamente quanto fisicamente. Conclui-se, portanto, que o número de simulações é um fator bastante relevante no processo de otimização do desempenho físico e que é essencial a busca por palhetas que propiciem uma emissão fácil, isto é, que não exija um esforço além do necessário para tocar.

Dois questões foram bastante significativas no que dizem respeito aos níveis de atenção e de ansiedade durante o recital. No momento de uma performance ao vivo, pode acontecer de, inevitavelmente, haver movimentações e ruídos feitos por pessoas na plateia, atrapalhando a concentração do músico. Ademais, logo após o recital, seria a defesa da dissertação, o que poderia causar bastante ansiedade. Portanto, as simulações foram fundamentais, também, para que eu me condicionasse a estar inteiramente focado no recital.

Outro tópico importante observado durante este período de preparação foi a escolha da roupa para o dia da apresentação e simular a performance vestindo-as. Desta forma, pude verificar se os movimentos dos braços, das pernas e do tronco não estariam sendo limitados, que os movimentos de respiração não fossem comprometidos e que eu pudesse utilizar o talabarte (figura 26)<sup>49</sup>, ao tocar o clarone, de forma confortável.

Desde o início do curso, havia a ideia de apresentar a *Ciranda das Sete Notas* com orquestra de cordas. Porém, em função da dificuldade de reunir tantos músicos, nas duas ocasiões em que toquei a obra, foi apresentada a versão reduzida, com acompanhamento de piano. Para o recital final, um ensemble de cordas composto por três primeiros violinos – Tomaz Soares, Luísa de Castro e Andréia Carizzi –, três segundos violinos – Holly Katz, Monique Cabral e Luiz Felipe Ferreira –, duas violas – Clara Santos e Jessé Pereira –, dois violoncelos – Glenda Carvalho e Daniel Silva – e um contrabaixo – Natália Terra – foi formado, tornando possível a apresentação da *Ciranda* e, também, da *Fantasia para saxofone* em suas formações originais. Para a *Fantasia*, o ensemble foi acrescido de três trompas – Eduardo de Almeida Prado, Eliézer Conrado e Alessandro Jeremias.

---

<sup>49</sup> Página 48.

As demais obras do programa, com exceção da *Bachianas Brasileiras nº 6*, que no recital final foi apresentada junto ao flautista Rubem Schuenck, foram executadas pelos mesmos músicos das apresentações ocorridas durante o curso. Para o *Choros nº 2*, contei novamente com a participação do professor Cristiano Alves à clarineta em Lá, e, para a *Fantasia Concertante*, além do professor Cristiano à clarineta, contei com a participação do professor Ricardo Ballesterio ao piano.

Durante os estudos das obras e as simulações, houve a preocupação de se pensar no trânsito entre os três instrumentos utilizados neste trabalho – requinta, clarineta e clarone –, que se relaciona diretamente com a ordem em que as peças deveriam ser apresentadas no recital. A primeira ideia de organização do programa consistiu em estruturar o concerto de acordo com as formações das obras, da menor para a maior, e estabeleceu-se a seguinte ordem:

1. *Choros nº 2* – clarinete piccolo e clarineta em lá
2. *Bachianas Brasileiras nº 6* – flauta e clarinete baixo
3. *Fantasia Concertante* – clarineta, clarinete baixo e piano
4. *Ciranda das Sete Notas* – clarinete baixo e orquestra de cordas
5. *Fantasia para Saxofone* – clarineta, trompas e orquestra de cordas

Muito embora esta configuração tenha ficado interessante musicalmente, foi descartada por conta das mudanças de instrumento. Na primeira troca, da requinta para o clarone, entre as duas primeiras obras, não houve problemas. Entretanto, na segunda troca, do clarone para a clarineta, senti um desconforto ao ter que tocar a clarineta sem ter muito tempo para me adaptar. Tal adaptação aconteceria naturalmente durante a performance da *Fantasia*, mas, em função das demandas técnicas e de emissão que a obra apresenta desde o início, não estar confortável tocando o instrumento poderia causar prejuízos à interpretação. A diferença de tamanho dos instrumentos mostrou-se um fator negativo ao trocar um instrumento maior por outro menor logo em seguida.

A outra opção para o programa do recital foi baseada na ordem da troca dos instrumentos. Pensou-se, portanto, em iniciar o recital com a requinta e termina-lo com o clarone, partindo do menor instrumento para o maior, o que se revelou mais eficaz. A figura 39 apresenta o programa do recital.

Figura 39 – Programa do recital

**PROGRAMA**

**HEITOR VILLA-LOBOS**  
(1887-1959)

<p><i>Choros nº 2 (1924)</i> Transcrição: Cesar Bonan</p> <p>Cesar Bonan, clarinete piccolo Cristiano Alves, clarineta em lá</p>	<p><i>Ciranda das Sete Notas (1933)</i> Transcrição: Cesar Bonan</p> <p>Cesar Bonan, clarinete baixo Tomaz Soares, Luísa de Castro, Andréia Carizzi, Holly Katz, Monique Cabral e Luiz Felipe Ferreira, violinos Clara Santos e Jessé Pereira, violas Glenda Carvalho e Daniel Silva, violoncelos Natália Terra, contrabaixo Cristiano Alves, regência</p>
<p><i>Fantasia para Saxofone (1948)</i> Transcrição: Cesar Bonan</p> <p>Cesar Bonan, clarineta Tomaz Soares, Luísa de Castro, Andréia Carizzi, Holly Katz, Monique Cabral e Luiz Felipe Ferreira, violinos Clara Santos e Jessé Pereira, violas Glenda Carvalho e Daniel Silva, violoncelos Natália Terra, contrabaixo Eduardo de Almeida Prado, Eliézer Conrado e Alessandro Jeremias, trompas Cristiano Alves, regência</p>	<p><i>Bachianas Brasileiras nº 6 (1938)</i> Transcrição: Cesar Bonan</p> <p>Rubem Schuenck, flauta Cesar Bonan, clarinete baixo</p>
	<p><i>Fantasia Concertante (1953)</i> Transcrição: Jean Marques</p> <p>Cristiano Alves, clarineta Cesar Bonan, clarinete baixo Ricardo Ballesterio, piano</p>

Fonte: PROMUS, 2018.

Através do *link* ou do *QR Code* abaixo, é possível acessar o conteúdo do produto artístico.



<http://promus.musica.ufrj.br/index.php/estrutura-curricular/pesquisas-encerradas/?&pesquisa=18#produto-artistico-ou-pedagogico>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos pilares para a realização deste trabalho foi a *transcrição* como prática de reelaboração musical. Percebeu-se, nesta atividade, uma alternativa para que possa explorar novas possibilidades musicais, sonoras e artísticas de uma obra, sem qualquer intenção de fazer juízo valor entre a obra original e a reelaboração. A seleção das obras a serem transcritas para este trabalho levou em consideração, além das questões técnicas e musicais que extraíssem o máximo do potencial dos instrumentos na performance, o fato de que as peças deveriam soar idiomáticas nos respectivos instrumentos para que foram transcritas. Para Pereira (2011),

(...) o momento musical atual possibilita a coexistência de diferentes práticas musicais. Estas permitem novas reinterpretações da música afim de que se possa perceber a experiência de uma transcrição ou arranjo como a expansão da música através da transformação do original (PEREIRA, 2011, p. 41).

Por meio apresentação das cinco transcrições, foi possível demonstrar os recursos técnicos e artísticos da clarineta e de seus congêneres, bem como aproximá-los da obra de um dos maiores compositores brasileiros, Heitor Villa-Lobos. Desta forma, pode-se valorizar a cultura nacional na figura célebre do compositor escolhido e contribuir para a consolidação da requinta e do clarone no cenário da música brasileira.

Outro alicerce para produção desta pesquisa foi o estabelecimento de um contato mais próximo com o clarinete piccolo e com o clarinete baixo. Até o início do curso, minha relação com os referidos instrumentos restringia-se, basicamente, a audições de orquestra e eventuais participações em concertos. Entretanto, a necessidade de tocar um repertório com exigências técnicas e artísticas elevadas me levou a um criterioso estudo voltado para a compreensão das particularidades técnicas dos congêneres da clarineta e, também, de suas linguagens e conceitos próprios.

Todo o processo de preparação do recital – estudo individual das obras, simulações e ensaios – foi fundamental para um novo entendimento acerca do que é estar pronto para uma performance pública. Muito embora o professor Cristiano tenha me orientado durante o curso, não nos encontrávamos para que eu tocasse as obras e ele fizesse suas considerações ou desse sugestões técnicas ou interpretativas. Certamente teria sido muito enriquecedor e me proporcionaria um grande crescimento como instrumentista. No entanto, a experiência de estudar todas as obras sozinho foi extremamente válida. Houve sempre o pensando de que eu deveria estar muito bem preparado para os ensaios e, sobretudo, para o recital, o que me levou a um estudo objetivo, efetivo, organizado e consciente.

A experiência de apresentar o recital como produto artístico deste trabalho, aliada a todo o conhecimento adquirido durante o mestrado, colaboraram substancialmente para o desenvolvimento da minha performance musical. Considero que, com a realização do recital, foi possível contribuir para o enriquecimento do repertório da família da clarineta, bem como para a valorização das práticas de reelaboração musical como forma de ampliação do repertório.

## REFERÊNCIAS

- ADLER, S. **The Study of Orchestration**. New York: Norton. 2002.
- ALMEIDA, W. L. S. **Villa-Lobos: música e nacionalismo na República Velha**. Dissertação de Mestrado – UFES. Vitória. 2014.
- ALVES, C. S. **O processo de emissão do som na clarineta: proposição e validação de um plano de instrução**. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2013.
- ARRUDA, F. D. S. **Habilidades técnico-interpretativas ao fagote para a performance da Ciranda das sete notas (Fantasia para fagote e quinteto de cordas)**. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Arte Cênicas. Universidade Federal de Goiás. Goiânia. 2016.
- BARROS, J. D. **Villa-Lobos: os Choros como retrato musical do Brasil (1920-1929)**. In: Revista Ictus, v. 13, n. 02, p. 88-133. Salvador. 2014.
- BATISTA JUNIOR, J. **As 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone: transcrição para clarinete baixo**. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2013.
- BEAUX-ARTS. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural. 2017. (ISBN 978-85-7979-060-7). Verbete da Enciclopédia. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo6177/beaux-arts>>. Acesso em: 28/05/2017.
- BIRSAK, K. **The clarinet: A cultural history**. Buchloe: Druck und Verlag Obermayer GmbH. 1994.
- BLATTER, A. **Instrumentation and Orchestration**. New York: Ed. Longman Inc. 1980.
- BOK, H. **New techniques for the bass clarinet**. Holanda: Shoepair Music Edition, 2011.
- BORÉM, F. **Pequena história das transcrições**. São Paulo: Polifonia, Faculdade de Música, FAAM, 1998.
- BOYD, M. In: **Arrangement**. [S.l.]. Disponível em: <<http://www2.ouk.edu.tw/yen/grove/Entries/S01332.htm>>. Acesso em: 18/09/2017.
- BRETZ, J. T. **The Reed Trio: Analysis of Works by Ibert, Françaix and Schreiner with a Representative Repertoire List**. Tese (Doutorado em Música). Graduate School. The Ohio State University. Columbus. 2013.

BRYMER, J. **Iehudi Mehuim Music Guides: Clarinet**. New York: Macdonald and Jane's in Association with St. Martin's Press. 1979.

CALLENDER, D. **Histórias da ciranda: silêncios e possibilidades**. In: Textos escolhidos de cultura e arte populares, v.10, n.1, p. 113-132, mai. Rio de Janeiro. 2013.

CARNEIRO, M. S. **Música brasileira para clarinete baixo solo**. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2008.

CATÁLOGO VILLA-LOBOS SUA OBRA. 5ª. ed. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM/Museu Villa-Lobos, 2010.

CHERNAVSKY, A. **Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos**. Dissertação de Mestrado – Unicamp. Campinas. 2003.

FAGERLANDE, A. M. R. **As Bachianas Brasileiras nº6 para flauta e fagote de Heitor Villa-Lobos: alguns aspectos interpretativos para o fagotista**. In: Anais do II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ - TEORIA, CRÍTICA E MÚSICA NA ATUALIDADE. Rio de Janeiro. 2012.

FERREIRA, R. S. **Fantasia Concertante para Piano, Clarineta e Fagote de Heitor Villa-Lobos: Abordagem interpretativa da parte da Clarineta**. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2012.

GAERTNER, L. **Análise para intérpretes do Choros 2 de Heitor Villa-Lobos**. In: Revista Música Hodie, v. 8, n. 2, p. 53-81. Goiânia. 2008.

GARCÍA, V. P. **El Clarinete - Acústica, Historia y Práctica**. Valência: Rivera editores, 2010.

GLOEDEN, E.; MORAIS, L. **Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas**. In: Revista Opus, v. 14, n. 2, p. 72-86, dez 2008. Goiânia. 2008.

GOEHR, L. **The Imaginarium Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. Oxford: Oxford Press. 1992.

GUÉRIOS, P. R. **Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro**. Mana [online]. vol.9, n.1. 2003. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132003000100005>>. Acesso em: 24/03/2017.

\_\_\_\_\_. **Heitor Villa-Lobos: O caminho sinuoso da predestinação**. Curitiba: Parabolé. 2ª edição. 2009.

HOMEM, F. P. **Sebastião Vianna e a Fantasia para flauta e orquestra de Heitor Villa-Lobos**. In: Revista Modus - Ano VI/Nº 8, p. 29-43. Belo Horizonte. 2011.

IMSLP. In: **Bachianas brasileiras No.6, W392 (Villa-Lobos, Heitor)**. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Bachianas\\_brasileiras\\_No.6%2C\\_W392\\_\(Villa-Lobos%2C\\_Heitor\)](https://imslp.org/wiki/Bachianas_brasileiras_No.6%2C_W392_(Villa-Lobos%2C_Heitor))>. Acesso em: 05/04/2017.

\_\_\_\_\_. In: **Fantasia para saxophone, W490 (Villa-Lobos, Heitor)**. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Fantasia\\_para\\_saxophone%2C\\_W490\\_\(Villa-Lobos%2C\\_Heitor\)](https://imslp.org/wiki/Fantasia_para_saxophone%2C_W490_(Villa-Lobos%2C_Heitor))>. Acesso em: 14/06/2018.

JUSTI, V. D. P. **De Villa-Lobos, Uma Ciranda Além das Sete Notas**. In: Revista Música, São Paulo, v.3, n173-183. São Paulo. 1992.

LAGO, M. A. C. D. **Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940: transcrições e “work in progress”**. Revista Brasileira de Música – PPGM-UFRJ, p. 87-106. Rio de Janeiro. 2015.

LIST, E. **Carta de encomenda da Fantasia Concertante endereçada a Heitor Villa-Lobos**. Nova Iorque. 1953.

LOUREIRO, M. A.; LIMA, S. R. A. D. **As Cirandas Brasileiras e sua inserção no ensino fundamental e nos cursos de formação de docentes**. In: Revista Todas as Musas, Ano 04 Número 02 Jan-Jun, p. 168-182. São Paulo. 2013.

LP. **Orquestra de Câmara Brasileira - Heitor Villa-Lobos: Concertos para Solista e Orquestra**. Kuarup Discos, 1986. Disponível em: <[http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id\\_Disco=DI03979](http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI03979)>. Acesso em: 29/09/2018.

MANFRINATO, A. C. **O uso da intertextualidade na Bachianas Brasileiras nº4 de Heitor Villa-Lobos**. In: Anais do II SIMPOM 2012 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro. 2012.

MARQUES, J. **Fantasia Concertante**. Salvador, Bahia. 2013.

MARTINS, D. **Gestos musicais na Fantasia Concertante para Piano, Clarinete e Fagote de Heitor Villa-Lobos**. Dissertação de Mestrado – UFG. Goiânia. 2007.

MAUK, S. **Villa-Lobos’ Fantasia for Soprano Saxophone**. Ithaca, NY. Disponível em: <<http://faculty.ithaca.edu/mauk/docs/villalobos.pdf> >. Acesso em: 19/09/2018.

MUSSALIM, F. **Uma análise discursiva do Choros n.10 de Villa Lobos**. In: Revista da ABRALIN, v.14, n.2, p. 109-122, jul./dez. 2015. Maceió. 2015.

PAZ, E. A. **Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito**. Rio de Janeiro: Assahi Gráfica. 2004.

PEPPERCORN, L. **Villa-Lobos's Commissioned Compositions**. Tempo. New Series, No. 151 (Dec., 1984). Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

\_\_\_\_\_. **Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro. 2000.

PEREIRA, F. V. **As práticas da reelaboração musical**. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2011.

PEREIRA, L. S. **Aspectos da performance historicamente orientada do repertório setecentista para clarinete**. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2010.

PEREIRA, M. C. **A circulação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro: do período colonial ao final do primeiro reinado**. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2013.

PILGER, H. **Aspectos Técnicos e Idiomáticos do Violoncelo na Fantasia para Violoncelo e Orquestra de Heitor Villa-Lobos**. Tese de Doutorado – UniRio. Rio de Janeiro. 2015.

REGENMORTER, P. J. V. **Brazilian music for saxophone: a survey of solo and small chamber works**. Tese (Doutorado em Música). Faculty of the Graduate School. University of Maryland. College Park. 2009.

SANTOS, D. M. **A reelaboração e a relação com a obra musical: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na prática de reelaboração musical**. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2015.

SILVA, J. I. D. **Fantasia em Três Movimentos em Forma de Chôros de Heitor Villa-Lobos: análise e contextualização de seu último período**. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista. São Paulo. 2008.

SILVEIRA, F. J. **A história da clarineta no Rio de Janeiro – 1901 a 2000**. Brasília: Anais do XVI ANPPOM. 2006.

\_\_\_\_\_. **‘Concertino per Clarino in Sib con Accomp.to di Pianoforte’**. In: Anais do XVIII Congresso da ANPPOM. Salvador. 2008.

SOARES, C. A. M. **O saxofone na música de câmara de**. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2001.

SOUZA, R. C. D. **Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos**. Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA, Vol. 11, Nº 2 (2010). Bahia. 2010.

SPARNAAY, H. **The bass clarinet: a personal history**. Barcelona: Periferia Sheet Music. 2011.

TAVARES, L.; MACHADO, J. **Na ciranda do Villa: investigação em torno da Ciranda das Sete Notas de Villa-Lobos**. In: Anais do XXV Congresso da ANPPOM. Vitória. 2015.

TINBERG, J. M. **Pedagogical and Performance Practices of the E-Flat Clarinet: Teaching Methods and Solo Repertoire**. Tese (Doutorado em Música). College of Music. Florida State University. Tallahassee. 2015.

WOLFF, D.; ALLESSANDRINI, O. **Os Cinco Prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa**. In: Per Musi, Belo Horizonte, n. 16, p. 54-56. 2007.

ZANON, F. **Villa-Lobos – Coleção Folha Explica**. São Paulo: Publifolha, 2009.

**APÊNDICE A – OBRAS TRANSCRITAS**

# Choros No. 2

81

para requinta e clarineta

Heitor Villa-Lobos  
(Rio, 1924)

Pouco movido (♩ = 88)

Requinta

Clarinetta em Lá

*mf*

*p* ————— *mf*

3

(muito ritmado e bem marcado)

*rf >* *rf >* *rf >* *rf >* *rf >* *rf >*

*rf >* *rf >* *rf >* *rf >* *rf >* *rf >*

①

5

*rf >* *rf >* *rf >*

*rf >* *rf >* *rf >* *rf >* *mf* *cresc.*

7

*f*

2 No mesmo movimento e muito ritmado

10

*f*

3 Muito vagaroso (♩ = 63)

12

*rall.*

15

*mole*

5

7

*mf*

19

*fff*

*p*

*rall.*

*espressivo*

*a tempo*

*f*

*violento e ritmado*

*rf*

4 Pouco movido (♩ = 84)

23

*molto rall.*

3

*fff*

*Solo*

*fff*

*rf > p*

*rf > p*

26

*diminuendo poco a poco*

*p rf>* *p rf>* *rff>p* *rff>p* *rff>p*

29

*rff>p* *rff>p* *rff>p* *rf>p* *rf>p* *rf>p*

*f*

32

*rf>p* *rf>p* *rf>p* *rf>p* *rf>p* *rf>p*

35

*rf>p* *rf>p* *rf>p* *mf cresc.* *rf>*

38

*rff>* *rf>p* *rf>p*

*f cresc. espressivo*

40

*rf > p* *rf > p* *rf > p* *rf >*

*ff*

43

*rf >* *f* *rf >* *rf >* *poco rall.*

*< rff >* *< rf >*

7 Pouco meno

46

*rff > p* *rff > p*

*(sempre forte e muito vaga a requinta)*

8 Tempo I

49

*rff > p* *rff > p* *rff >* *rff >*

51

*< rff >* *ff* *p* *pp*

*f* *ff*

*Animando* *8va*

# Ciranda das Sete Notas

Clarinete baixo

Heitor Villa-Lobos  
(Rio, 1933)

Allegro non troppo (♩ = 120)

1

2

3

4

5

6

7

*f*

*mf*

*mf*

59 8

Musical staff 59-86. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. A box with the number '8' is positioned above the staff towards the right end.

65 1

Musical staff 65-86. The staff contains a melodic line with eighth notes, some beamed together. A box with the number '1' is positioned above the staff at the beginning. A dynamic marking 'f' is placed below the staff.

69 9 10

Musical staff 69-86. The staff contains a melodic line with eighth notes, some beamed together. A box with the number '9' is positioned above the staff at the beginning, and another box with the number '10' is positioned above the staff towards the right. A dynamic marking 'mf' is placed below the staff.

80 V 3

Musical staff 80-86. The staff contains a melodic line with eighth notes, some beamed together. A dynamic marking 'f' is placed below the staff. A box with the number '3' is positioned above the staff.

85 11

Musical staff 85-86. The staff contains a melodic line with eighth notes, some beamed together. A box with the number '11' is positioned above the staff at the beginning.

91 12

Musical staff 91-86. The staff contains a melodic line with eighth notes, some beamed together. A box with the number '12' is positioned above the staff at the beginning.

96 3 3

Musical staff 96-86. The staff contains a melodic line with eighth notes, some beamed together. Two boxes with the number '3' are positioned above the staff.

104 13 Più mosso (♩ = 140)

Musical staff 104-86. The staff contains a melodic line with eighth notes, some beamed together. A box with the number '13' is positioned above the staff at the beginning. The tempo marking 'Più mosso (♩ = 140)' is placed below the staff. A dynamic marking 'f' is placed below the staff.

113 14

Musical staff 113-86. The staff contains a melodic line with eighth notes, some beamed together. A box with the number '14' is positioned above the staff at the beginning.

120 15 *ff*

Musical staff 120-86. The staff contains a melodic line with eighth notes, some beamed together. A box with the number '15' is positioned above the staff at the beginning. A dynamic marking 'ff' is placed below the staff.

132 16 *allarg.* *a tempo* **quasi Andante** 2

Musical staff 132-86. The staff contains a melodic line with eighth notes, some beamed together. A box with the number '16' is positioned above the staff at the beginning. The tempo markings 'allarg.', 'a tempo', and 'quasi Andante' are placed below the staff. A dynamic marking '2' is placed below the staff.

143 *mf* *tr* 3 *tr* 3

149 *tr* 3 *tr* 3 17

155 *tr* 3 *tr* 3 *tr* 3 *tr* 3

161 *tr* 3 *mf* *poco rall.* 18

171 19 a Tempo I (♩ = 140)

181 20

188 21

196 *tr* *cresc.* *allarg.* 22

208 23 a Tempo do Andante (♩ = 100) *mf*

218 24



# Bachianas Brasileiras No. 6

para flauta e clarinete baixo

## I. Aria (Choro)

Heitor Villa-Lobos  
(Rio, 1938)

**Largo**

Flauta

Clarinete baixo

*f*

*dim.*

*p*

*mf*

8va

A

3

3

3

3

12

Musical notation for measures 12 and 13. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex melodic line with many sixteenth notes, some beamed together, and several slurs. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp). It features a bass line with eighth and sixteenth notes, also with slurs.

14

B

*f*

*p*

Musical notation for measures 14 and 15. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f* (forte) starting in measure 15. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp. It features a bass line with slurs and a dynamic marking of *p* (piano) starting in measure 15. A box labeled 'B' is positioned above the first measure of the upper staff.

16

3

3

3

Musical notation for measures 16 and 17. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp. It features a bass line with slurs and three triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) in measures 16 and 17.

19

3

3

3

Musical notation for measures 19 and 20. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs and three triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) in measures 19 and 20. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp. It features a bass line with slurs.

22

C

3

3

Musical notation for measures 22 and 23. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs and two triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) in measures 22 and 23. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp. It features a bass line with slurs. A box labeled 'C' is positioned above the first measure of the upper staff.

25

Musical notation for measures 25 and 26. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs. The lower staff is in treble clef with a key signature of one sharp. It features a bass line with slurs.

28 D

3

*p*

30

32

*p*

7

3 3 3

34

9

6

3 3 3 3 3

*p*

E

37

5

*p*

*p*

40

*allarg.*

*p*



**B**

27 *rit.* *a tempo*

32

37

41 *poco rit.*

**C**

44 *a tempo*

50

53

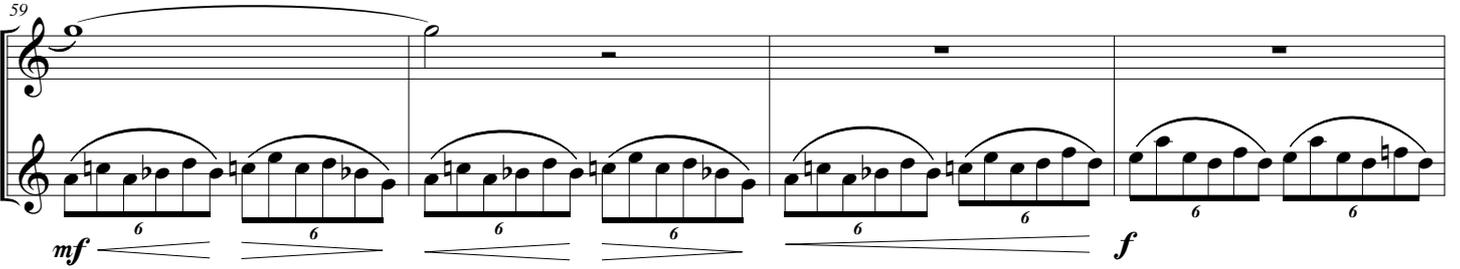


56

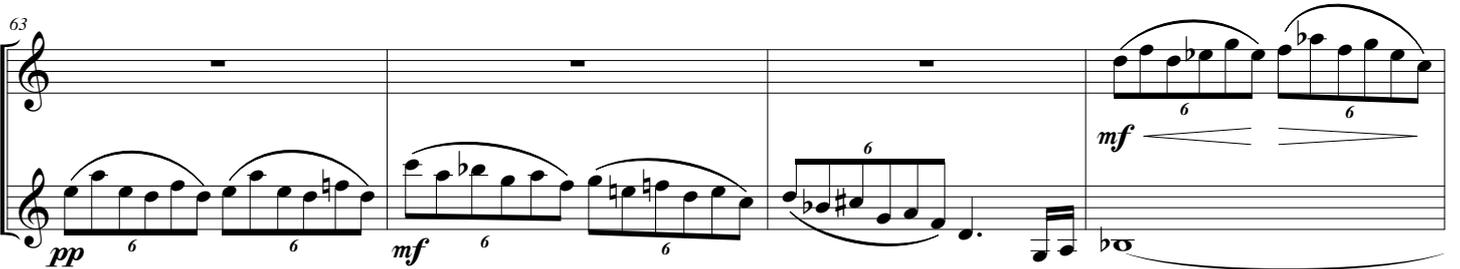


**D**

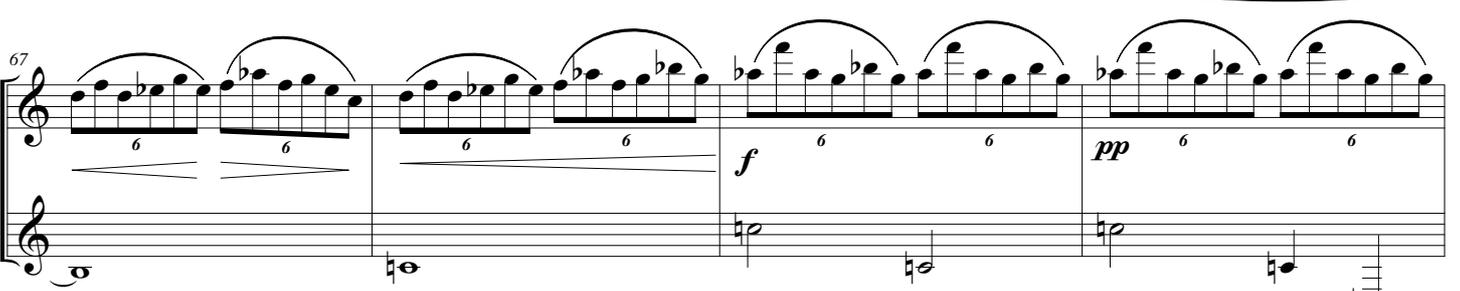
59



63



67

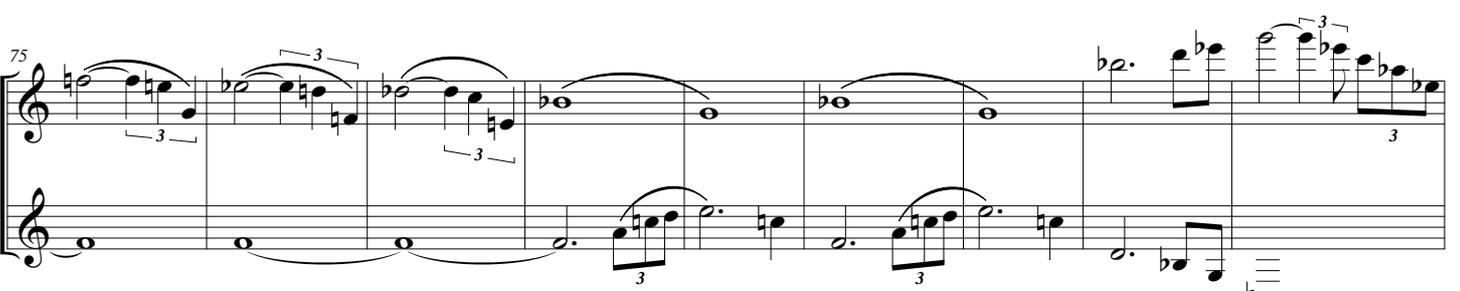


**E**

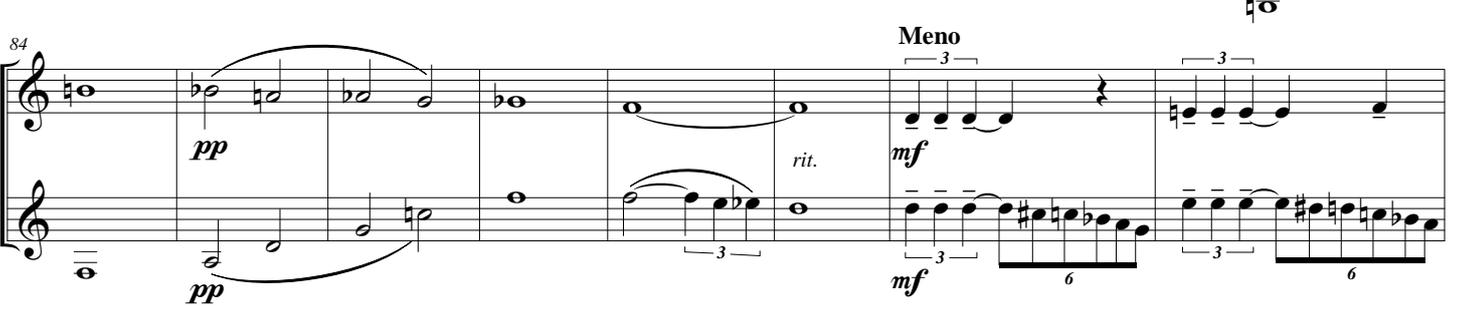
71



75



84



Musical score system 1 (measures 92-95). The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with several triplet markings. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns and some triplet markings.

Musical score system 2 (measures 96-99). The upper staff continues with a melodic line, while the lower staff has a more active accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present below the lower staff.

**Allegro (Tempo I)**

Musical score system 3 (measures 100-102). The upper staff has a melodic line with accents, and the lower staff has a rhythmic accompaniment with accents.

Musical score system 4 (measures 103-105). The upper staff continues with a melodic line, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *poco allarg.* is present below the lower staff.

Musical score system 5 (measures 106-107). The upper staff features a melodic line with a long slur and a dynamic marking of *f a tempo*. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A section symbol is at the end of the system.

Musical score system 6 (measures 108-109). The upper staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *f*. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A section symbol is at the end of the system.

Musical score system 7 (measures 110-111). The upper staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf*. The lower staff has a rhythmic accompaniment.

Musical score system 8 (measures 112-115). The upper staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *f*. The lower staff has a rhythmic accompaniment.

117

120

*animando poco a poco*

122

124

126

128

130

*allargando*

**ff**

# Fantasia

para clarineta e orquestra

Clarineta em Si $\flat$

Heitor Villa-Lobos  
(Nova Iorque, 1948)

## I

Animé  $\text{♩} = 112$

3 1 1 1

10 3 6 6

14 2

20 3 *a tempo*  
*rall.* *f*

25 3 1

30 4 3 *f*

34 5 Moins  
*p* *rall.* 3

40 3 3 3 *rit.*

45 *a tempo*





# II

Lent  $\text{♩} = 54$  **1** **4** **4** **3/4** **1** **4** **2** **Lentement**

*mf* 3 3 3 3

12 3

15 *affrett.*

17 **3** *a tempo* 3 3 3

20 3 7 5

22 **4** 7 5 3 3 *rall.*

25 *a tempo* 3 3 3 3 3

**5** 28

30 **6** 6 6 3

33 6 6 6 6 3 3

35 *anim. ff* *attacca*

## III

Très animé ♩ = 152

5 1 3

*sfz mf* *sfz mf*

11 2

13 3

15 3 3

19

22 4

25

27 3 3 3 3 3

29 3 3 3 3 3 3

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'III'. It is in 7/4 time and marked 'Très animé' with a tempo of 152 beats per minute. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a 5-measure rest, followed by a first ending bracket (1) and a 3-measure rest. The music features dynamic markings of *sfz* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). There are several first ending brackets (1, 2, 3, 4, 5) and triplet markings (3) throughout the piece. The notation includes various note values, rests, and articulation marks like accents and slurs.

31 **6** *tr*

Musical staff 31-32: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 31 starts with a trill on E4. The staff contains eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

33 **7** *tr tr*

Musical staff 33-34: Treble clef, key signature of one sharp. Measure 33 continues with eighth notes and a trill. Measure 34 has a whole note with a fermata and a first ending bracket, followed by a half note with an accent and a dynamic marking of *f*.

38 **8**

Musical staff 38-39: Treble clef, key signature of one sharp. Measure 38 has a half note with an accent and a first ending bracket. Measure 39 has a half note with an accent and a dynamic marking of *f*.

45 **9**

Musical staff 45-46: Treble clef, key signature of one sharp. Measure 45 starts with a dynamic marking of *f* and a hairpin crescendo. The staff contains eighth notes with slurs and accents.

51 **10** *a tempo*

Musical staff 51-52: Treble clef, key signature of one sharp. Measure 51 has a dynamic marking of *f* and a first ending bracket. Measure 52 has a 7/4 time signature and eighth notes.

57

Musical staff 57-58: Treble clef, key signature of one sharp. Measures 57-58 contain eighth notes with slurs and accents.

58

Musical staff 58-59: Treble clef, key signature of one sharp. Measures 58-59 contain eighth notes with slurs and accents.

59 **11**

Musical staff 59-60: Treble clef, key signature of one sharp. Measures 59-60 contain eighth notes with slurs and accents.

60 **12**

Musical staff 60-61: Treble clef, key signature of one sharp. Measure 60 has a trill and a wavy line. Measure 61 has a 7/4 time signature, eighth notes, and a dynamic marking of *f*.

64 **Presto**

Musical staff 64-65: Treble clef, key signature of one sharp. Measure 64 has a dynamic marking of *f* and a hairpin crescendo. Measures 64-65 contain eighth notes with slurs and accents. Measure 65 has a trill, a dynamic marking of *ff*, a hairpin crescendo, and a dynamic marking of *fff*.

# Fantasia Concertante

Clarinete Baixo

piano, clarineta e clarinete baixo

Heitor Villa-Lobos  
(Paris, 1953)

**Allegro non troppo**

## I

8 **1** **2** **7**  
 24 **3** **3** **3** **mf**  
 34 **4** **f**  
 42 **3** **3** **3** **3** **3** **3**  
 53 **1** **5** **3** **3** **3** **3** **3** **3** **3** **3** **3**  
 59 **3** **3** **3** **3** **6** **f**  
 67 **3** **3** **3**  
 73 **7**  
 79 **3** **3** **3**  
 87 **3** *rall.* **3** **3** **3** **3** **8** *più mosso* **7** **9** **6**

107 Piano

10

mf

Musical staff 107-113: Treble clef, key signature of one flat. Measure 107 starts with a piano dynamic. Measure 108 has a *mf* dynamic. Measure 110 contains a boxed number 10. The staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. A slur covers measures 108-113.

114

Musical staff 114-119: Treble clef, key signature of one flat. Measures 114-119 consist of a continuous eighth-note triplet pattern. Each triplet is marked with a '3' above it.

120

11

Musical staff 120-126: Treble clef, key signature of one flat. Measures 120-126 feature eighth-note triplets, each marked with a '3' above it. Measure 122 contains a boxed number 11. A slur covers measures 124-126.

127

Musical staff 127-134: Treble clef, key signature of one flat. Measures 127-134 include eighth-note triplets (marked '3') and a *f* dynamic. A slur covers measures 129-134.

135

12 a tempo

Musical staff 135-141: Treble clef, key signature of one flat. Measures 135-141 include eighth-note triplets (marked '3'), a *rall.* marking, and a *f* dynamic. A slur covers measures 135-141.

142

Musical staff 142-150: Treble clef, key signature of one flat. Measures 142-150 feature eighth-note triplets (marked '3') and a *f* dynamic. A slur covers measures 142-150.

151

13 a tempo 1°

Musical staff 151-158: Treble clef, key signature of one flat. Measures 151-158 include eighth-note triplets (marked '3'), a *rall.* marking, and a double bar line. A slur covers measures 151-158.

159

14

Musical staff 159-166: Treble clef, key signature of one flat. Measures 159-166 feature eighth-note triplets (marked '3'), a *f* dynamic, and a *p* dynamic. A slur covers measures 159-166.



# II

**Lento**

*f*

4

1 **1** *a tempo* **2**

*rall.* *mf*

10

15 **2**

20 **3** *f*

27

30 *mf*

34 **4** *più mosso*  
*mf*

37

41 **5**

49 **6**  
*mf*

56

59 **7** *a tempo 1°*  
*rall.* *f*

63 **8** *a tempo*  
*rall.*

67 *a tempo*  
*rall.*

71 *pp*

# III

**Allegro impetuoso**

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 3/2 time. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked **Allegro impetuoso**. The score is divided into five numbered sections:

- Section 1:** Measures 1-8. Features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mf*.
- Section 2:** Measures 9-16. Features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a *poco meno* marking at the end.
- Section 3:** Measures 17-30. Starts with a *rall.* marking, followed by *a tempo*. Features a series of triplets and a dynamic marking of *mf*.
- Section 4:** Measures 31-40. Features a series of triplets and a dynamic marking of *f*. Includes a *rall.* marking and a *poco meno* marking.
- Section 5:** Measures 41-57. Features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a *rall.* marking at the end.

The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Musical staff 62-66: Treble clef, continuous eighth-note accompaniment.

Musical staff 67-71: Treble clef, continuous eighth-note accompaniment.

Musical staff 72-75: Treble clef, continuous eighth-note accompaniment. Measure 72 contains a boxed number **7**.

Musical staff 76-80: Treble clef, continuous eighth-note accompaniment.

Musical staff 81-85: Treble clef, eighth-note accompaniment with triplets and a double bar line. Measure 81 contains a boxed number **8**.

Musical staff 86-90: Treble clef, eighth-note accompaniment with triplets.

Musical staff 91-96: Treble clef, eighth-note accompaniment with triplets. Measure 91 contains a boxed number **9**.

Musical staff 97-100: Treble clef, eighth-note accompaniment with triplets. Measure 97 contains a boxed number **10** and the tempo marking *Allegro vivace*. A dynamic marking *f* appears below the staff.

Musical staff 101-104: Treble clef, eighth-note accompaniment with triplets and slurs.

Musical staff 105-108: Treble clef, eighth-note accompaniment with triplets.

Musical staff 109-112: Treble clef, eighth-note accompaniment with triplets.

Musical staff 113-116: Treble clef, eighth-note accompaniment with triplets. Dynamic markings *ff*, *allarg.*, and *fff* are present.

**ANEXO A – PARTE TRANSCRITA PARA CLARINETE BAIXO DA *FANTASIA  
CONCERTANTE***

# Fantaisie Concertante

H. VILLA-LOBOS

Clarone Bb

**Allegro non troppo**

8 **1** *f* *p* *f* *mf* **2** **7**

24 *mf* **3**

34 *f* **4**

42 *mf* **5**

59 *f* **6**

67 **7**

79 *rall.* *piu mosso* **8** **7** **9** **6**

## Clarone Bb

107 *piano* **10** *mf*

Musical staff 107-113: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff begins with a *piano* dynamic and a boxed measure number 10. The music features a melodic line with a *mf* dynamic marking. A large slur covers measures 107 through 113, with a fermata over the final measure.

114 *3* *3* *3*

Musical staff 114-119: Treble clef, key signature of two sharps. This staff contains six measures of music, each beginning with a triplet of eighth notes. The dynamics are consistent with the previous staff.

120 *3* *3* **11** *3* *3* *3* *3* *3*

Musical staff 120-126: Treble clef, key signature of two sharps. This staff contains seven measures of music, each beginning with a triplet of eighth notes. A boxed measure number 11 is placed above the fourth measure. The music concludes with a fermata.

127 *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *f*

Musical staff 127-134: Treble clef, key signature of two sharps. This staff contains eight measures of music, each beginning with a triplet of eighth notes. A *f* dynamic marking appears in the eighth measure. The staff ends with a fermata.

135 *3* *rall.* *3* **12** *f* *3* *3* *3*

Musical staff 135-141: Treble clef, key signature of two sharps. This staff contains seven measures of music. It begins with a triplet of eighth notes, followed by a *rall.* marking. A boxed measure number 12 is placed above the fourth measure. The music concludes with a *f* dynamic and a fermata.

142 *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Musical staff 142-150: Treble clef, key signature of two sharps. This staff contains nine measures of music, each beginning with a triplet of eighth notes. The music concludes with a fermata.

151 *rall.* **13** *a Tempo 1°* *2* *3*

Musical staff 151-158: Treble clef, key signature of two sharps. This staff contains eight measures of music. It begins with a *rall.* marking and a boxed measure number 13. The music transitions to *a Tempo 1°* and includes a double bar line with a repeat sign. The staff concludes with a triplet of eighth notes and a fermata.

159 **14** *f* *p*

Musical staff 159-166: Treble clef, key signature of two sharps. This staff contains eight measures of music. It begins with a boxed measure number 14. The music starts with a *f* dynamic and concludes with a *p* dynamic. The staff ends with a fermata.



## II

Clarone Bb

**Lento**

*f*

4

**1** **a Tempo**

*rall.*

*mf*

10

15 **2**

20 **3**

*f*

27

30 *f*

34 **4** *piu mosso*  
*mf*

37

41 **5**

49 **6**  
*mf*

56

59 *rall.* **7** *a Tempo 1°*  
*f*

63 **8** *a Tempo*  
*rall.*

67 *rall.* *a Tempo*

71 *pp*

## III

## Allegro Impetuoso

Clarone Bb

5 *mf* *mf*

9 **1**

17 **2** *poco meno*

26 *rall.* **3** *a Tempo*

31

35 *rall.* **4** *piu mosso* *mf* *f*

41

47 **5**

52

57 *rall.* //

62 **6** a Tempo 1°

67

72 **7**

76

81 **8** 2 3 3 3 3 3

86

91 **9** 3 3 3 3

97 **10** All° vivace *f*

101

105 3 3 3 3

109 3 3 3 3

113 *allarg.* *ff* *fff*