

Destrinçar e transcrever: a composição de *Brins Emmêlés* para Orquestra

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição

Felipe Mendes de Vasconcelos
Universidade Federal do Piauí
felipe.vasconcelos@ufpi.edu.br

Igor Leão Maia
Universidade Federal de Minas Gerais
imaia@ufmg.br

Resumo. O presente trabalho explora a transcrição musical segundo Luciano Berio e dialoga com a noção de proliferação de Pierre Boulez. Discute as influências desses compositores na criação de *Brins Emmêlés*, uma transcrição orquestral de *Brin*, obra de Berio de 1990. A análise de *Brins Emmêlés* é feita sob três perspectivas: reconfiguração estrutural, que altera a forma original da peça; expansão harmônica, que desenvolve novas sonoridades; e orquestração, que adapta a obra para o ambiente da orquestra, explorando timbres e dinâmicas distintos da versão original. Concluimos que a análise de obras, entendimento do contexto histórico e estudo dialógico dos processos criativos de outros compositores podem contribuir para a composição de novas obras musicais.

Palavras-chave. Transcrição, Proliferação, Luciano Berio, Pierre Boulez, Composição.

Title. Unraveling and Transcribing: The Composition of Brins Emmêlés for Orchestra

Abstract. This work explores musical transcription according to Luciano Berio and engages with Pierre Boulez's notion of proliferation. It discusses the influences of these composers on the creation of *Brins Emmêlés*, an orchestral transcription of *Brin*, a 1990 work by Berio. The analysis of *Brins Emmêlés* is conducted from three perspectives: structural reconfiguration, which alters the original form of the piece; harmonic expansion, which develops new sonorities; and orchestration, which adapts the work for the orchestral setting, exploring timbres and dynamics distinct from the original version. We conclude that the analysis of works, understanding of historical context, and dialogical study of the creative processes of other composers can contribute to the composition of new musical works

Keywords. Transcription, Proliferation, Luciano Berio, Pierre Boulez, Composition

1. Introdução

Este texto expõe de modo reflexivo e analítico o pensamento criativo de *Brins Emmêlés*, trabalho de *transcrição* para orquestra que realizamos sobre a obra *Brin*, de

Luciano Berio. Escrita originalmente para piano, *Brin* foi composta em 1990 e dedicada a Michel Oudar. Ela é a primeira peça do ciclo *6 Encores*, do compositor italiano.

A utilização do termo transcrição para se referir a um trabalho criativo e adaptativo, deriva do próprio vocabulário beriano. Para Berio (2006), a transcrição é uma atividade essencial para o desenvolvimento da música ocidental e pode ser observada de perspectivas diversas. O compositor sugere pelo menos cinco abordagens para o termo (VASCONCELOS, 2023), dentre as quais encontramos a que se refere o presente trabalho, a transcrição como transposição de um meio instrumental para outro. Nesse sentido, ele declara que de Bach a Webern não há compositor que não tenha realizado transcrições (BERIO, 2017, p. 366), demonstrando a abrangência e significância dessa atividade na formação e na carreira de compositores.

Outros autores, entre musicólogos e compositores, utilizam terminologias distintas, que podem ter significados cruzados e congruentes com a noção de transcrição, tais como *arranjo*, *orquestração*, *adaptação*, *reelaboração*, *retrabalho*, *recomposição*, *paráfrase*, *transcriação* entre outros. Deste modo, a tarefa aqui empreendida pode conter procedimentos que são denominados diferentemente de acordo com as explicações e explicitações de cada um desses autores. No entanto, adotando Berio como referência, podemos abrigar os diversos procedimentos compreendidos em terminologias afins sob os amplos domínios da transcrição (VASCONCELOS, 2023), segundo a concepção desse compositor. Ademais, uma vez que nosso objeto está diretamente relacionado a Berio, torna-se bastante pertinente trilhar sobre conceitos desenvolvidos por ele. Evidentemente, para Berio, a transcrição pode transcender a mera adaptação instrumental, envolvendo um pensamento criativo que, muitas vezes, resulta em obras com identidade própria, ainda que derivadas de outras. Segundo o compositor italiano, em uma transcrição é possível assumir “total responsabilidade pela definição estrutural da obra”, mesmo que isso destrua a integridade da estrutura original, não presando exatamente pela “transcrição do som, mas da ideia” (BERIO, 2006, p. 45).

2. Berio e Boulez, transcrição e proliferação

Concordando com Berio (1989/2006), um dos exemplos mais significativos de transcrição, a partir desse olhar, é a obra *Notations* para orquestra, de Pierre Boulez. Nessa

obra, Boulez coloca em desenvolvimento um projeto de criar versões orquestrais das *Douze Notations*, compostas para piano em 1945 por ele mesmo. Contudo, o compositor francês concluiu apenas cinco até seu falecimento em 2016: *Notations I-IV* (1980) e a *Notation VII* (1997).

Em muitas de suas obras Boulez utiliza a técnica *proliferação* (MAIA; VASCONCELOS; ARAÚJO, 2024). A noção desenvolvida pelo próprio Boulez se refere às elaborações sobre um material, em geral mais simples, que pode ser transformado de diversas maneiras ao analisá-lo e observá-lo por “todos os ângulos”, descobrindo “cada vez mais maneiras de variá-lo, transformá-lo, aumentá-lo, multiplicá-lo” (BOULEZ, 1976, p.15). De acordo com Boulez, “uma ideia musical é como uma semente: você a planta em um determinado solo e, de repente, ela começa a proliferar como uma erva daninha” (BOULEZ, 1976, p.15). Berio se refere às *Notations* como obra que desvela um importante aspecto do processo criativo e da visão de proliferação do compositor (BERIO, 2006, p.40).

Enquanto Berio fala da proliferação bouleziana, Boulez menciona as *Notations* para orquestra como uma transcrição no sentido beriano:

Com as *Notations*, eu queria incorporar minha experiência orquestral em uma obra na qual eu não tivesse nada para compor, apenas ideias para trabalhar em peças originalmente muito curtas para piano, reexaminadas após mais de trinta anos e desenvolvidas para a orquestra, não são tanto uma questão de orquestração, mas, como diria Berio, de “transcrição”. (Boulez apud Di Pietro, 2001, p. 4, tradução nossa).

A referência mútua aos conceitos próprios de cada um desses compositores evidencia o contato entre eles e a troca de ideias. Berio e Boulez são figuras eminentes da música do século XX, verdadeiras locomotivas que impulsionaram grande parte do pensamento musical nos últimos cem anos. Compartilhando o mesmo ano de nascimento, 1925, mantinham amizade e respeito um pelo outro. Além de suas obras musicais, ambos contribuíram significativamente para as discussões sobre música por meio de ensaios, artigos, palestras e entrevistas. Dividiam uma preocupação particular com o timbre como parâmetro composicional essencial e enfatizavam sua importância no ensino para as novas gerações. Berio mencionou um projeto conjunto com Boulez para o IRCAM e para as *Edizioni Universal* de escrever um tratado de orquestração e instrumentação, um projeto que, lamentavelmente, “perdeu-se nas brumas das boas intenções” (BERIO, 1989, p. 31).

Para Boulez (1976), as bases da sua concepção de proliferação estão enraizadas nas

transformações que J.S. Bach realiza sobre corais luteranos, principalmente na forma de prelúdios corais. Os prelúdios corais bachianos apresentam procedimentos elementares de proliferação, como pode ser observado na figura 1. As ideias de aumentação e cânones, por exemplo, são dois deles, encontrados também em obras como *A Arte da fuga*, *Oferenda musical* e *O Cravo Bem Temperado*. Isto é, uma estrutura melódica pode ter sua forma aumentada em certas proporções ao mesmo tempo que permite ornamentações da mesma.

Figura 1 – Aumentação e cânone no Prelúdio Coral *Gottes Sohn ist kommnes* (BACH)

Melodia coral Gottes Sohn ist Kommnes

Gott, durch deine Güte
oder:
Gottes Sohn ist kommen.
(In Canone all' Ottava, a 2 Clav. e Pedale.) J.S. Bach

Man. Princip. 8 F.

Ped. Tromp. 8 F.

voz canônica

pequena alteração

Fonte: Os autores/Das Orgel-Büchlein, BWV 600 (BACH, 1878)

Outra ideia elemental de proliferação também pode ser observada no *Concerto para cravo IV* (BWV 975), em que o compositor alemão transcreve o *Concerto para violino em sol menor* (RV316a), de Vivaldi. Nessa transcrição, Bach altera a estrutura original, cria ornamentações escritas e re-harmoniza, trocando funções harmônicas. As ornamentações escritas, por exemplo, são um meio bastante pertinente de adaptar uma peça originalmente escrita para cordas friccionadas ao cravo, instrumento este cujas cordas possuem pouca ressonância. Isso pode ser observado em especial no segundo movimento, *Largo*. Em Vivaldi, no Concerto para violino, são dois momentos de tutti, sendo que o primeiro deles ocorre

depois de vinte e dois compassos. Em Bach há três momentos de *tutti*. Mesmo se tratando de instrumento solo, onde a escrita “*tutti*” não faria muito sentido, Bach mantém a indicação na partitura do concerto para cravo, denotando um aspecto interpretativo, mas, mais do isso, evidenciando a relação entre as obras. O primeiro *tutti* em Bach aparece após apenas oito compassos, caracterizando tão logo uma reestruturação. Além disso, os *tutti* do original (Vivaldi) e da transcrição (Bach) são diferentes em termos de harmonia, melodia, dimensão e textura.

Ao investigar essas obras precursoras, observamos como Bach se permite intervir no original, “assumindo total responsabilidade pela definição estrutural da obra”. Esses exemplos também revelam a maneira idiomática com que as obras são adaptadas ao novo contexto instrumental. Nesse sentido, lembramos a fala de Salvatore Sciarrino, que nos instrui que para “trocar de instrumento, os clássicos nos ensinam, significa mudar a escrita, a forma, em resumo, tudo o que dá a fisionomia sonora real de uma obra” (SCIARRINO apud CURINGA, 2008, p. 348).

A orquestração, ou seja, o estudo e a prática da transcrição para orquestra, é uma disciplina essencial nos estudos musicais, especialmente em composição e regência. Através da perspectiva de transcrição musical no sentido beriano são superadas certas definições mais rígidas, que admitem apenas a orquestração como “o estudo da associação dos diversos naipes orquestrais, com suas possibilidades técnicas e variedade de timbres, na tradução fiel da obra musical” (FIUSA, 1979, p. 1), por exemplo. Definições como esta destacam que os elementos presentes na obra original devem ser inteiramente preservados na versão orquestral. No entanto, ao longo da história das transcrições, observa-se que o grau de fidelidade entre a obra original e sua versão orquestral pode variar significativamente. Em alguns casos, a transcrição se aproxima mais de uma “transcrição da ideia” do que de uma “transcrição do som”, refletindo uma interpretação criativa da composição original. Alfred Casella, ao transcrever para orquestra a *Ciaccona* da *Partita nº2 de violino* (BWV 1004) de Bach, utiliza o termo *interpretação orquestral*. De modo semelhante, Hans Zender preferiu *interpretação composicional* (*Eine Komponiert Interpretation*) em sua transcrição para pequena orquestra do ciclo schubertiano de canções, *Winterreise*. Adotamos este último termo para constar também na partitura de *Brins Emmêlés*, uma vez que nos dá a ideia de réplica e criação ao mesmo tempo.

3. *Brins Emmêlés* para orquestra, diálogos

A composição *Brins Emmêlés* integrou um projeto sobre timbre e orquestração com apoio de Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG). Este projeto focou na investigação e desenvolvimento de técnicas composicionais e analíticas na música contemporânea para orquestra, com ênfase na orquestração, transcrição e uso de recursos timbrísticos. O projeto consistiu em duas principais atividades: análise e composição. Desta forma, foram realizadas análises de obras, como *Notations VII* de Pierre Boulez (MAIA; VASCONCELOS; ARAÚJO, 2024) e *Zwei Liszt-Transkriptionen* de Heinz Holliger (MAIA; ARAÚJO, 2023). Na fase composicional, novas obras foram criadas empregando os modelos estudados, contribuindo para o entendimento e aprimoramento das técnicas de orquestração e transcrição na música contemporânea.

Brins Emmêlés foi composta em 2023 e estreada no mesmo ano pela orquestra da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) sob a regência do maestro Igor Maia. A breve análise dessa obra, aqui, visa elucidar as nuances e contribuir para a compreensão do seu pensamento criativo, dentro do contexto mais amplo das práticas de transcrição, de acordo com a visão beriana. Ao mesmo tempo, enfatiza o diálogo com Boulez ao adotar suas ideias de proliferação, promulgadas principalmente na *Notation VII*. Além disso, parte da proximidade entre Berio e Boulez para aproximar também as suas miniaturas para piano, *Brin* e *Notation n° 7*, o que nos levou à proposta de uma transcrição de *Brin* para orquestra.

O sistema de proliferação empregado na *Notation VII* despertou o interesse para a realização de *Brins Emmêlés*, principalmente a ideia de ampliação proporcional em relação à peça original de piano, *Notation n° 7* das *Douze Notations*.

Em *Notation n° 7*, Boulez utiliza a técnica de fixidez de alturas, na qual cada nota do total cromático ocorre na mesma altura ao longo de toda a peça, com uma exceção: o Lá bemol, que é a única nota a ocorrer em duas alturas diferentes. A figura 2 mostra as alturas utilizadas em *Notation n° 7*.

Figura 2 – Alturas fixas em *Notation n° 7*, de Pierre Boulez

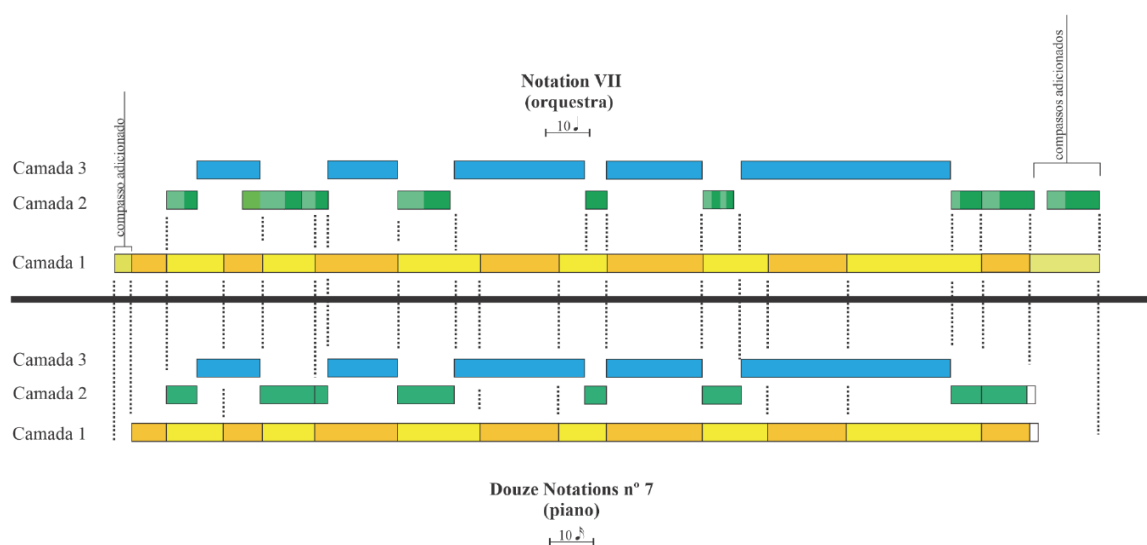


Fonte: Os autores

Nessa composição, Boulez cria três camadas musicais, distintas quanto ao caráter, dinâmica e harmonia. A primeira camada é um ostinato que alterna entre dois intervalos harmônicos nas notas mais graves do conjunto de alturas fixas, tocada em mezzo forte; uma segunda camada, também como um tipo de ostinato, é um intervalo melódico de trítone descendente, tocado sempre em dinâmica forte; e a terceira camada, em dinâmica piano com algumas inflexões *crescendo* e *diminuendo*, tem caráter mais melódico.

A duração dessas camadas são ampliadas proporcionalmente em quatro vezes, como pode ser visto na figura 3. Sendo assim, o tempo que cada camada ocupava na versão de piano é quadruplicado na versão orquestral através de técnicas variadas de proliferação, como heterofonias, imitações variadas, permutação de alturas, multiplicação de acordes entre outras (MAIA; VASCONCELOS; ARAÚJO, 2024).

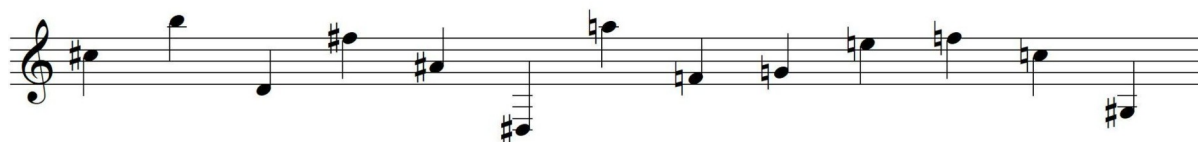
Figura 1 – Relação entre as camadas estruturais de *Notation VII* e *Notation n° 7*, de Pierre Boulez



Fonte: (MAIA; VASCONCELOS; ARAÚJO, 2024)

Na peça *Brin*, Berio também recorre à técnica de fixidez de alturas, e, semelhantemente a Boulez, utiliza treze alturas (figura 4). Assim como na *Notation n° 7*, apenas uma nota ocorre em duas alturas, desta vez a nota Fá. Ambas as peças privilegiam o registro agudo ou médio agudo (com maioria das notas dentro do pentagrama com Clave de Sol). Ré sustenido 2 é a nota mais grave em *Brin* e Si 2 a mais grave em *Notation n° 7*. Essas coincidências constituem um dos fatores que nos levou a escolher *Brin* para ser orquestrada.

Figura 4 – Alturas fixas em *Brin*, de Luciano Berio



Fonte: Os autores

No entanto, diferentemente da peça de Boulez, *Brin* é mais estática em relação às dinâmicas. Berio nota na partitura *PPPP sempre* (muito pianíssimo sempre), além de marcar a utilização do pedal de *una corda* durante toda a peça. Nesta obra se destacam *acciacaturas* e um grupo de díades tocadas *très rapide et sans accents*, que criam uma espécie de anacruse para a nota mais sustentada conseguinte. Outro ponto marcante ocorre na seção final quando são utilizados acordes em blocos, simultaneidades reservadas para este momento somente. Berio não recorre à escrita polifônica nesta peça, tampouco a camadas distintas como em *Notation nº 7*. *Brin*, que pode ser traduzido como uma rama (raminho), caule ou fio, se enforma musicalmente em um tipo de linha orgânica que conecta as alturas e que aflora em determinadas terminações (nos referimos à díades *très rapide et sans accents*).

Todas essas características criam desafios para a orquestração de *Brin*. Embora seja possível elaborar uma orquestração que mantenha a estrutura, as alturas e os ritmos praticamente inalterados, as investigações e propostas realizadas nos conduziram a explorar novas dimensões da obra ao transcrevê-la para orquestra. Algumas estratégias de proliferação foram incorporadas em *Brins Emmêlés* (ramas emaranhadas/fios emaranhados, possíveis traduções para o português) propondo assim uma “interpretação composicional” de *Brin* e nos conectando à metáfora bouleziana da proliferação de ervas daninhas na natureza.

Destacaremos aspectos de três pontos fundamentais para esta transcrição e os comentaremos brevemente. São eles: propostas de reconfiguração estrutural, expansão harmônica e orquestração.

3.1 Proposta de reconfiguração estrutural

Assim como em *Notation n°7*, a ideia de *Brins Emmêlés* foi ampliar proporcionalmente a duração de cada evento original. Nesta peça utilizamos o multiplicador 3. Deste modo, para cada tempo ocupado em *Brin* temos a correspondência de três tempos ocupados em *Brins Emmêlés*. A figura 5 mostra o início da peça. É possível notar que os ataques das três primeiras notas, Dó sustenido (primeira nota), Ré (ataca um tempo depois) e Fá sustenido (ataca um tempo e meio depois da segunda nota), seguem à proporção de valor triplo na versão orquestral.

Figura 5 – Inícios de *Brin* e *Brins Emmêlés*

The figure shows a musical score for the beginning of two pieces, *Brin* and *Brins Emmêlés*. The score is written for a full orchestra, including Trombone 2, Vibrafone, Percussion, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. A red box highlights the first measure of the orchestral version (Brin), which is then expanded by a factor of 3 (x3) into the Brins Emmêlés version. The Brins Emmêlés version shows the first three notes (Dó sustenido, Ré, and Fá sustenido) with their respective attack times. The score is marked with a tempo of 64 (Doux et immobile) and includes dynamic markings like pppp, p, and mp. The Brins Emmêlés version is marked with a tempo of 64 (Doux et immobile) and includes dynamic markings like pppp, p, and mp.

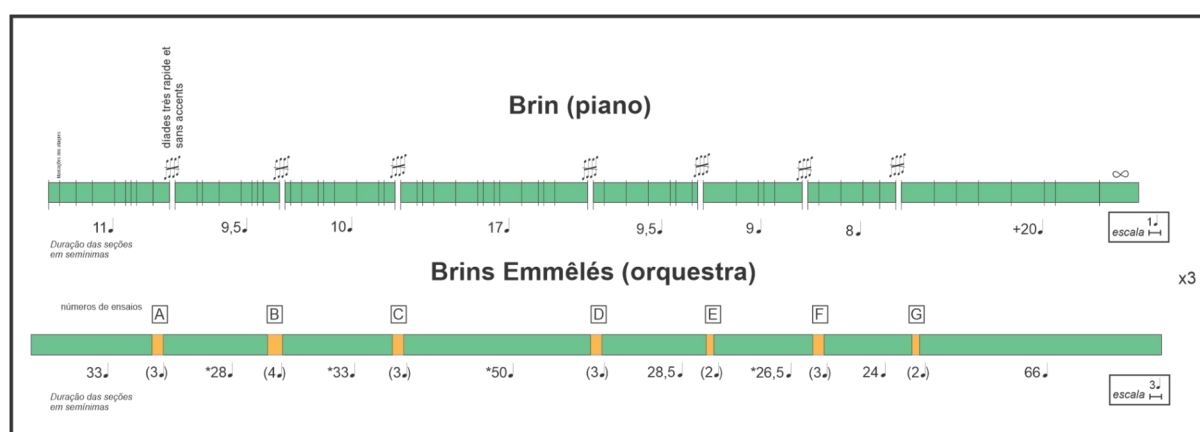
Fonte: Os autores

Durante a peça, as díades *très rapide et sans accents* são reinterpretadas e ganham mais tempo na versão orquestral, ocupando um compasso de quatro, três ou dois tempos,

sem relações de proporcionalidades (ver figura 8, por exemplo).

Por fim, podemos observar na figura 6 a ampliação proporcional global em relação ao gráfico correspondente da versão de piano. Embora a matemática tenha norteado o processo composicional com relação à duração das seções e grupo de notas, em alguns momentos (marcados por asteriscos no gráfico) a proporcionalidade é sutilmente desviada (podemos dizer de igual maneira a respeito das dinâmicas). Tais momentos são equivalentes à flexibilidade interpretativa em que um performer (neste caso o compositor em sua interpretação composicional) se permite algumas cisuras/respirações, inflexões das intensidade, atrasos ou adiantamentos em relação à partitura que executa.

Figura 6 – Estruturas de *Brin* e *Brins Emmêlés*



Fonte: Os autores

3.2 Expansão harmônica

A transcrição das alturas também teve um processo de expansão. Neste caso, a operação passou pela transposição das alturas fixas utilizadas em *Brin*, tomando por referência a partir de cada uma dessas alturas. Ou seja, os intervalos obtidos na fixidez original das alturas a começar pelo Dó sustenido, que é a primeira nota, são mantidos para gerar um novo grupo de alturas fixas a partir do Si, que é a segunda nota, por exemplo (ver figura 7). Em *Brins Emmêlés* as alturas de *Brin* ganham destaque, mas ao mesmo tempo as novas alturas obtidas pelas diversas transposições criam novas ramificações, que dão movimento e novas cores harmônicas. A utilização dessas novas alturas não são vistas como obrigatórias, mas como possibilidades durante cada momento, isto é, dentro da gama de alturas desdobradas a partir de determinada altura é possível selecionar arbitrariamente quais notas estarão presentes e a ordem em que aparecerão.

Figura 7 – Exemplo de transposições das alturas fixas originais de acordo com os intervalos originais em semitons.



Fonte: Os autores

3.3 Orquestração

A instrumentação de *Brins Emmêlés* foi predefinida pela formação da orquestra sinfônica da UFMG, que na ocasião não contava com fagotes. Deste modo, a peça foi escrita para duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, duas trompas, trompete, dois trombones, vibrafone, percussões (um percussionista), harpa e cordas.

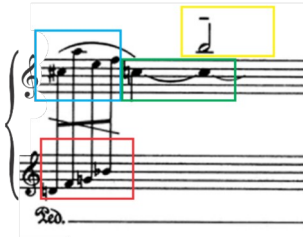
Uma das grandes preocupações no processo de orquestração foi manter as ressonâncias das notas, como acontece na versão de piano através do uso do pedal de sustentação, principalmente das alturas originais de *Brin*. Como a transcrição permite explorar as idiosincrasias do novo corpo instrumental, ao transpor do piano para orquestra é possível criar mudanças de timbre dentro de uma mesma altura sustentada. Essa técnica, tradicional entre orquestradores, permeou toda a obra. A primeira nota, Dó sustenido, por exemplo, começa com harpa, viola e harmônico no violoncelo e passa pelo vibrafone com arco e depois pela clarineta. A segunda nota, Ré, também percorre por vários timbres, como pode ser observado em parte na figura 5, é outro exemplo. As durações dessas ressonâncias também foi decidida arbitrariamente, tomando por base mínima apenas a duração da nota

até o próximo ataque.

As *acciacaturas*, que são pontos marcantes em *Brin*, são orquestrados privilegiando timbre com ataques bem presentes (isto é, cujos envelopes dinâmicos valorizam o ataque diante da rápida desinência) como pizzicato nas cordas, harpa, vibrafone e percussão.

O primeiro compasso da letra de ensaio “F” é outro trecho que queremos destacar como exemplo do pensamento criativo ligado à orquestração. Do mesmo modo, ressaltar o diálogo com o pensamento bouleziano de proliferação. Em *Notation VII*, por exemplo, a segunda camada (intervalo de trítono) da versão de piano recebe uma espécie de preparação e desinência, ou seja, gestos anteriores e posteriores ao intervalo de trítono. Em *Brins Emmêlés* as diádes *très rapide* também recebem uma espécie de preparação. Após essa preparação, as alturas presentes na versão de piano são executadas em velocidades e instrumentos diferentes na orquestra. A figura 8 mostra bem esse momento. Embora as cordas e o vibrafone, que fazem parte do que chamamos de preparação, estejam omitidos nessa figura, é possível ter uma boa ideia do processo de orquestração sob todas essas influências e reflexões mencionadas.

Figura 8 – Orquestração das díades *três rapide et sans accents*



Brin (piano)

F

3

Brins Emmêlés (orquestra)

Fl. 1



Fl. 2



Ob. 1



Ob. 2



B♭ Cl. 1



B♭ Cl. 2



Hn. 1



Hn. 2



Tpt.



Tbn 1



Tbn 2



Preparação

senza sord.

Fonte: Os autores

4. Considerações finais

Neste texto, procuramos destrinçar um pouco dos processos composicionais envolvidos na obra *Brins Emmêlés*. Ressaltamos como a análise de obras, entendimento do contexto histórico e estudo dialógico dos processos criativos de grandes compositores contribuem ricamente para a composição de novas obras musicais. Com essas breves reflexões, podemos assumir que as ideias de transcrição e proliferação construídas por Luciano Berio e Pierre Boulez respectivamente, juntamente com o conceito sugestivo de interpretação composicional (Hans Zender), são ferramentas eficazes para a criação baseada em obras já existentes.

Apesar dos desafios que a proposta de orquestrar *Brin* apresenta, essas ferramentas ampliaram possibilidades, permitindo procedimentos composicionais mais elaborados que uma orquestração tradicional. A proximidade de Berio e Boulez nos fez reunir as peças *Brin* e *Notations nº 7*, que compartilham algumas características. No entanto, fomos principalmente motivados pela versão orquestral da *Notations nº 7* que Boulez desenvolveu em *Notation VII*, onde ele explora notoriamente os processos de proliferação. Em *Brins Emmêlés*, não replicamos os recursos que Boulez emprega em *Notation VII*, mas sim a ideia de proliferação em um contexto menos complexo.

Este trabalho, portanto, ao analisar *Brins Emmêlés* e apresentar uma visão resumida de um projeto maior de criação e pesquisa sobre transcrição, timbre e orquestração, visa contribuir para a área de processos analíticos e criativos em música. Nossa intenção não é apenas fornecer ferramentas, mas também levantar questões que promovam um diálogo contínuo e profundo sobre as práticas composicionais contemporâneas.

Referências

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a Música Contemporânea* (realizada por Rossana Dalmont). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BERIO, Luciano. *Interviste e Colloqui*. (A cura di Vincenzina Caterina Ottomano) Torino: Einaudi, 2017.

BERIO, Luciano. *Remembering the future*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

BOULEZ, Pierre. *Conversations with Célestin Deliège* (entrevista realizada por Célestin Deliège). London: Eulenburg Books, 1976.

CURINGA, Luisa. Trascrizione O Trasfigurazione? Elaborazioni Di Salvatore Sciarrino Da Carlo Gesualdo. In. CURINGA, Luisa (org.). *La Musica del principe: Studi e prospettive per Carlo Gesualdo*. Potenza: Convegno Internazionale di Studi Venosa. Milão: Libreria Musicale Italiana, 2008.

MAIA, Igor; ARAUJO, Samuel. Transcrição como transcrição: uma análise de Zwei Liszt-Transkriptionen de Heinz Holliger. In: *XXXIII Congresso da ANPPOM*, 2023, São João del Rei. Anais do XXXIII Congresso da ANPPOM. São João del Rei, 2023.

MAIA, Igor; VASCONCELOS, Felipe; ARAÚJO, Samuel. *De Sementes a Jardins: transcrição e orquestração em "Notations VII" de Pierre Boulez*. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.12, p. 1-30, março, 2024.

DI PIETRO, Rocco. *Dialogues with Boulez*. Maryland: Scarecrow Press, 2000.

VASCONCELOS, Felipe. *Transcrição musical: criação e análise em cinco abordagens influenciadas por Luciano Berio*. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.11, p.1-22, Abril, 2023