

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

O CHORO CONCERTANTE PARA SAXOFONE TENOR E ORQUESTRAS DE
CLAUDIO SANTORO: UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA

VINÍCIUS MACEDO SANTOS

RIO DE JANEIRO, 2015

O CHORO CONCERTANTE PARA SAXOFONE TENOR E ORQUESTRA DE
CLAUDIO SANTORO: UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA

por

VINÍCIUS MACEDO SANTOS

Dissertação submetida ao Programa de Pós-
Graduação em Música do Centro de Letras e
Artes da UNIRIO, como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre, sob a orientação
do Professor Dr. Luis Carlos Justi.

Rio de Janeiro, 2015

Santos, Vinícius Macedo.

S237 O choro concertante para saxofone tenor e orquestra de Claudio Santoro :
uma proposta interpretativa / Vinícius Macedo Santos, 2015.
146 f. ; 30 cm

Orientador: Luis Carlos Justi.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

1. Santoro, Claudio, 1919-1989. 2. Música para saxofone. 3. Choro
(Música). 4. Música – Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.). I. Justi, Luis
Carlos. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de
Letras e Artes. Curso de mestrado em Música. III. Título.

CDD –788.7

Esta Dissertação de Mestrado está registrada na Biblioteca Nacional. Autorizo o uso das informações contidas no trabalho somente para fins didáticos, citando sempre o autor, sem que possam ser utilizadas para fins comerciais.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

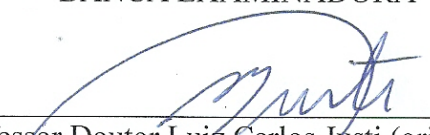
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

O CHORO CONCERTANTE PARA SAXOFONE TENOR E ORQUESTRA DE CLAUDIO
SANTORO: UMA PROPOSTA INTEPRETATIVA

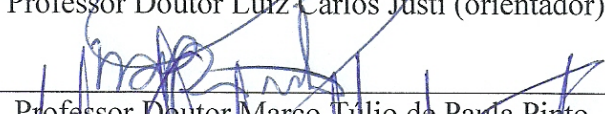
por

VINÍCIUS MACEDO SANTOS

BANCA EXAMINADORA



Professor Doutor Luiz Carlos Justi (orientador)



Professor Doutor Marco Túlio de Paula Pinto



Professor Doutor Lélío Alves

Conceito: APROVADO

MARÇO DE 2015

Dedico este trabalho à memória do meu avô, Lourival de Macedo, que com sua flauta e violão despertou em mim o interesse e o amor pelas artes através da música. Aos meus pais, Sônia e Albino, pelo apoio imensurável e incentivo dado durante a minha trajetória musical como artista e na realização desta pesquisa. Aos meus irmãos, Vitor e Gustavo. Ao compositor Claudio Santoro, pela linda história de vida dedicada à música e a cultura deste país. Sem ele, esta dissertação não existiria. A Joaquim Gonçalves, o Quincas, primeiro intérprete da obra e a todos os demais saxofonistas brasileiros.

AGRADECIMENTOS

Ao meu professor e orientador Dr. Luis Carlos Justi, por acreditar no meu trabalho, os mais sinceros agradecimentos pela valiosa e honrosa orientação durante a pesquisa, a paciência inesgotável, o amor pela música e seu profissionalismo, que serviram como inspiração para a realização deste trabalho.

Ao saxofonista Dr. Marco Túlio de Paula Pinto, meu professor no Bacharelado em Saxofone na UFRJ, e no curso de Mestrado pelas classes magistrais recebidas, por sua paciência, entusiasmo e amor pela música, bem como seu profissionalismo, competência e disponibilidade em ensinar e poder ajudar o próximo. Agradeço, ainda, pelas conversas sempre produtivas que tivemos, sua amizade e por toda sua contribuição inestimável para a finalização desta dissertação.

Ao professor Dr. Lélío Alves, por ter aceitado o convite para participar da banca desta dissertação, seus comentários e sugestões foram de grande importância para o aperfeiçoamento desta pesquisa.

A bibliotecária prof^a Maria Bernardete Martins, da UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina), por me ajudar na revisão da formatação ABNT.

Aos meus ex-professores de saxofone da UFRJ: José Rua, Júlio Merlino, Fernando Trocado, Pedro Bittencourt (conjunto de saxofones) por serem tão importantes na minha formação como músico.

Ao professor e pianista Dr. João Vidal pelas excelentes classes de música de câmara recebidas durante o curso de Bacharelado em Saxofone, na UFRJ. Por seu apoio e incentivo na realização desta dissertação de Mestrado, ainda em 2008. Pela sua contribuição fundamental na produção e revisão do arranjo para saxofone e piano do *Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra*, sem a qual jamais poderia realizar o Concurso Jovens Solistas ORSEM (Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ) daquele ano.

À minha amiga e pianista Luíza Reis, por sua amizade, parceria e todos os momentos especiais vividos durante minha formação do bacharelado em saxofone. Sua paciência e disponibilidade para ensaiar, melhorar e aprimorar o nosso duo de câmara (saxofone e piano), servindo com um grande incentivo para continuar nos meus objetivos e por toda sua história e contribuição, que ajudaram na realização desta dissertação.

Ao professor Dr. Carlos Alberto Figueiredo pelos ensinamentos e humildade ao me receber tão prontamente para conversar questões específicas relacionadas à pesquisa.

A professora Dr^a Laura Rónai pelas valiosas dicas e críticas construtivas que ajudaram na revisão da presente dissertação.

Aos professores Drs. Adeilton Bairral e Beatriz Magalhães Castro, da Universidade de Brasília (UNB), meus agradecimentos especiais pela recepção na cidade, fator fundamental para a realização da pesquisa de campo, no acervo do Centro de Estudos

Musicológicos Claudio Santoro. Agradeço pelo auxílio na busca às fontes primárias do compositor.

A toda equipe responsável da BCE (Biblioteca Central) da UNB pela prontidão em me ajudar na pesquisa de campo. Em especial à senhora Néria pela paciência, atenção e prestativa recepção.

À senhora Gisele Santoro um agradecimento especial por ter me recebido gentilmente em sua casa, cedendo parte do seu tempo pessoal e oferecendo acesso às partituras autógrafas, da obra *Choro Concertante Para Saxofone e Orquestra*, além da entrevista com informações inéditas sobre o compositor e o saxofonista *Quincas*. A contribuição de Gisele foi inestimável para a realização desta dissertação de Mestrado.

Ao professor saxofonista e amigo Erik Heimann Pais pelo envio do material fonográfico, em formato mp3, dos discos de vinil do saxofonista *Quincas*.

Aos professores José Vieira Filho e Noel Devos (fagotista) pelas entrevistas realizadas para esta dissertação de Mestrado.

Aos meus amigos Hugo Crespi e Jaspe Matos, pelo carinho, força, apoio, paciência e revisão do trabalho.

A Thamiris Nascimento e Lincoln Barbosa pelo apoio e incentivo, fundamentais na realização deste trabalho.

Toque com a alma, não como um pássaro adestrado!

Carl Philipp Emanuel Bach

MACEDO, Vinícius S. **O Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra de Claudio Santoro: Uma Proposta Interpretativa**. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação propõe o estudo interpretativo da obra *Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra* (1951), também conhecida como *Fantasia Concertante para Sax-Tenor e Orquestra*, do compositor brasileiro Claudio Santoro (1919-1989). O presente estudo tem como objetivo oferecer ao intérprete musical uma nova visão de um texto musical original que traz consigo algumas inexatidões, pois é aceito que a grafia musical é insuficiente para registrar as inúmeras sutilezas contidas na música. Isso requer por parte do intérprete uma grande pesquisa e conhecimento do texto musical e, também, de outros dados referentes ao compositor e a obra (p.ex., contexto histórico e edições). Procurou-se, no decorrer da pesquisa, se ater ao texto musical (fontes primárias), aos dados obtidos em entrevistas e na performance da obra feita pelo saxofonista Joaquim Gonçalves Quincas, em 1954, discutindo a dicotomia – liberdade de interpretação X fidelidade à escrita. Foram levadas em conta as divergências existentes entre a grade orquestral autógrafa, a edição da Academia Brasileira de Música (ABM/2003) e a partitura manuscrita de saxofone e instrumentos de orquestra de 1952, material este, muito provavelmente, utilizado na estreia da obra, ocorrida neste mesmo ano. Paralelamente à sua importância musicológica, por trazer novos dados sobre o compositor e a obra, tal pesquisa deve ser de grande utilidade para os intérpretes, na medida em que oferece alternativas e ideias para o estudo das áreas de práticas interpretativas.

Palavras-Chave: Choro. Fantasia. Interpretação musical. Santoro. Saxofone.

MACEDO, Vinícius S. **O Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra de Claudio Santoro: An Interpretive Proposal.** 2015. Master Thesis (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation proposes the interpretative study of the piece *Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra* (1951), also known as *Fantasia Concertante para Sax-Tenor e Orquestra*, by Brazilian composer Claudio Santoro (1919-1989). The present study has as objective offers the musical interpreter a new view on an original musical text that features some inaccuracies, because it is understood that music notation is not enough to register the number of subtleties present in the piece. That requires great research and knowledge of the musical text by the interpreter, as well as other information related to the composer and the piece (e.g. historic context and editions). Throughout the research, the intention was to stick to the musical text (primary sources), the information obtained in interviews and the performance of the piece done by saxophonist Joaquim Gonçalves Quincas in 1954, who discussed the dichotomy - freedom of interpretation vs. fidelity to the piece. Some existing divergences among the orchestral autograph score, the Brazilian Music Academy edition and the 1952 handwritten saxophone and orchestral instruments score were taken into consideration. Such material was most likely used in the premiere of the piece which took place in the same year. Alongside its musicological importance for having brought new information about the composer and his piece, such research should be of great use for interpreters, since it offers ideas for the study of interpretative practice areas.

Key-words: Choro. Musical interpretation. Fantasy. Santoro. Saxophone.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Rascunho de Claudio Santoro. Fonte: Centro de Estudos Musicológicos Claudio Santoro (UNB). 32
- Figura 2. Rascunho de Claudio Santoro. Fonte: Centro de Estudos Musicológicos Claudio Santoro (UNB). 33
- Figura 3. Rascunho inicial do Concerto para Sax tenor e orquestra, de Claudio Santoro (1951), página 1. Fonte: Acervo pessoal de Gisele Santoro. 35
- Figura 4. Capa do LP Cocktail para dois. Al Quincas. Fonte: Arquivo pessoal de Vinícius Macedo. 37
- Figura 5. Capa e contracapa do LP Boite para Dois. Lado A- Nestor Campos e seu Conjunto. Lado B- Al Quincas e Orquestra. Fonte: <http://www.toque-musicall.com/?p=944>. 37
- Figura 6. Capa e contracapa do LP Discos Independência 1001 Canto de Amor e Paz, de Claudio Santoro. Fonte: Arquivo pessoal de Vinícius Macedo. 39
- Figura 7. Catálogo de Obras de Claudio Santoro, organizado por Gisele Santoro, em 1966. Páginas 1 e 6. Fonte: Centro de Estudos Musicológicos Claudio Santoro (UNB). 40
- Figura 8. Partitura do manuscrito autógrafo, página 1: *Concertante para Sax Tenor e Orquestra*, de Claudio Santoro. Fonte: Arquivo pessoal de Gisele Santoro. 44
- Figura 9. Trecho extraído da partitura do Concerto nº 1 para piano e orquestra, de Claudio Santoro. Fonte: Academia Brasileira de Música. 45
- Figura 10. Trecho extraído da partitura da Sinfonia nº 14, de Claudio Santoro. Fonte: Academia Brasileira de Música. 45
- Figura 11. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo *Concertante para Sax Tenor e Orquestra*, de Claudio Santoro. “Novo final”. Fonte: Arquivo pessoal de Gisele Santoro. 46
- Figura 12. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo *Concertante para Sax Tenor e Orquestra*, de Claudio Santoro. Reexposição pelo solista do tema Majestoso, c. 199. Fonte: Arquivo pessoal Gisele Santoro. 46
- Figura 13. Parte de sax da Fantasia *Concertante*, de Claudio Santoro (1952). Fonte: Arquivo Gisele Santoro. 47
- Figura 14. Trecho extraído da parte de 1º violino, da Fantasia *Concertante*, de Claudio Santoro (1952). Fonte: Academia Brasileira de Música. 48
- Figura 15. Trecho extraído da parte de sax tenor da Fantasia *Concertante*, de Claudio Santoro. Fonte: Academia Brasileira de Música. Edição 2003. 49

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.

Exemplo Musical 1. Compasso 14. Trecho extraído da partitura do manuscrito Autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	50
Exemplo Musical 2. Compasso 14. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	50
Exemplo Musical 3. Compassos 16 e 17. Trecho extraído da partitura do manuscrito Autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	50
Exemplo Musical 4. Compassos 16 e 17. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	50
Exemplo Musical 5. Compasso 18. Trecho extraído da partitura do Manuscrito Autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	51
Exemplo Musical 6. Compasso 18. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	51
Exemplo Musical 7. Compasso 19. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	51
Exemplo Musical 8. Compasso 19. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	51
Exemplo Musical 9. Compassos 20 e 21. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	52
Exemplo Musical 10. Compassos 20 e 21. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	52
Exemplo Musical 11. Compassos 24, 25 e 26. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	52
Exemplo Musical 12. Compassos 24, 25 e 26. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	52
Exemplo Musical 13. Compassos 38, 39 e 40. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	53
Exemplo Musical 14. Compassos 38, 39 e 40. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	53
Exemplo Musical 15. Cadência. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	53
Exemplo Musical 16. Cadência. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	53
Exemplo Musical 17. Cadência. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	54
Exemplo Musical 18. Cadência. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	54
Exemplo Musical 19. Cadência. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	54

Exemplo Musical 20. Cadência. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	54
Exemplo Musical 21. Cadência. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	55
Exemplo Musical 22. Cadência. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	55
Exemplo Musical 23. Cadência. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	55
Exemplo Musical 24. Cadência. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	55
Exemplo Musical 25. Compassos 106, 107 e 108. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	56
Exemplo Musical 26. Compassos 104, 105 e 106. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	56
Exemplo Musical 27. Compassos 115 e 116. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	56
Exemplo Musical 28. Compassos 113 e 114. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	56
Exemplo Musical 29. Compasso 120. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	57
Exemplo Musical 30. Compasso 118. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	57
Exemplo Musical 31. Compasso 123. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	57
Exemplo Musical 32. Compasso 121. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	57
Exemplo Musical 33. Compasso 125. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	58
Exemplo Musical 34. Compasso 123. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	58
Exemplo Musical 35. Compasso 126. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	58
Exemplo Musical 36. Compasso 124. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	58
Exemplo Musical 37. Compassos 129 e 130. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	59
Exemplo Musical 38. Compassos 127 e 128. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	59

Exemplo Musical 39. Compasso 135. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	59
Exemplo Musical 40. Compasso 133. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	59
Exemplo Musical 41. Compasso 144. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	60
Exemplo Musical 42. Compasso 142. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	60
Exemplo Musical 43. Compasso 185. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	60
Exemplo Musical 44. Compasso 183. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	60
Exemplo Musical 45. Compassos 190, 191 e 192. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	60
Exemplo Musical 46. Compassos 188, 189 e 190. Parte de sax extraída da Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	61
Exemplo Musical 47. Compassos 199-208. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	61
Exemplo Musical 48. Compassos 197-206. Trecho extraído da parte de sax extraída da Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	61
Exemplo Musical 49. Compassos 227, 228 e 229. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	62
Exemplo Musical 50. Compassos 225-234. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	62
Exemplo Musical 51. Compasso 237. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	62
Exemplo Musical 52. Compasso 235. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	63
Exemplo Musical 53. Pauta do saxofone. Trecho extraído e digitalizado a partir da partitura do manuscrito autógrafo. Compasso 1 ao 13. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	69
Exemplo Musical 54. Trecho transcrito do fonograma: Canto de Amor e Paz, de Claudio Santoro. Performance do saxofonista Joaquim Gonçalves Quincas. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra. Compasso 1-13.....	70
Exemplo Musical 55. Sugestão interpretativa para a primeira intervenção do solista, no compasso 12. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	73
Exemplo Musical 56. Sugestão interpretativa, compasso 1- 13. Parte de sax. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	74

Exemplo Musical 57. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro. Compassos 13-16. Parte de Percussão. Instrumentos: Surdo e Caixa.....	74
Exemplo Musical 58. Compasso 14. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	75
Exemplo Musical 59. Compasso 14. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	75
Exemplo Musical 60. Célula Rítmica tocada pelos instrumentos contrabaixos, piano, trombones e fagotes, nos c.13 ao 17. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	75
Exemplo Musical 61. Célula rítmica encontrada na melodia exposta pelo saxofone, no compasso 15. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	76
Exemplo Musical 62. Célula Rítmica tocada pelos trombone 1. Compasso 77. Partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	76
Exemplo Musical 63. Parte de percussão, compasso 77. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	76
Exemplo Musical 64. Sugestão de articulação para o compasso 15. Parte de sax. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	77
Exemplo Musical 65. Sugestão de Articulação para o compasso 15. Parte de sax. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	77
Exemplo Musical 66. Compasso 15. Parte de sax. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	77
Exemplo Musical 67. Sugestão de Respiração para a primeira frase exposta pelo solista. Compassos 1-16. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	78
Exemplo Musical 68. Sugestão de Respiração para o 1 ° membro de frase da 2ª frase, exposta pelo solista, no compasso 19. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	78
Exemplo Musical 69. Sugestão de Respiração para o 2 ° membro de frase da 2ª frase, exposta pelo solista, no compasso 22. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	79
Exemplo Musical 70. Sugestão Interpretativa para a realização de dinâmica ‘crescendo’ (<), nos compassos 16 e 17. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	79
Exemplo Musical 71. Compasso 18. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	80
Exemplo Musical 72. Compasso 18. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	80
Exemplo Musical 73. Compasso 12. Sugestão de digitação para a nota Bb, utilizando a chave ‘bis’. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	80

Exemplo Musical 74. Compasso 23. Pauta do Solista. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	80
Exemplo Musical 75. Sugestão de articulação para o compasso 23. Parte de Saxofone. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	81
Exemplo Musical 76. Motivo tocado pelos viloncelos, fagotes e violas, nos compassos 24 e 25. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	82
Exemplo Musical 77. Pauta dos clarinetes 1 e 2, nos compassos 24 e 25. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	82
Exemplo Musical 78. Solo de Oboé, nos compassos 24 e 25. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	83
Exemplo Musical 79. Solo de flautim, dos compassos 25 ao 27. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	83
Exemplo Musical 80. Sugestão Interpretativa para a execução do motivo apresentado no c. 24 da nova seção.....	83
Exemplo Musical 81. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Grade Orquestral. Compassos 24-27. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	84
Exemplo Musical 82. Novo material temático apresentado pelo solista, a partir do compasso 28. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	85
Exemplo Musical 83. Sugestão Interpretativa para o saxofonista, na seção Poco Più Mosso à 1. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	87
Exemplo Musical 84. Acentuação rítmica feita pelo chocalho, no compasso 58. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	88
Exemplo Musical 85. Marcação rítmica feita pelo surdo, no compasso 58. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	88
Exemplo Musical 86. Compassos 59 e 60. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	89
Exemplo Musical 87. Compasso 60. Sugestão de articulação para a semicolcheia Fá susenido 4, na parte de saxofone. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	90
Exemplo Musical 88. Compassos 60-66. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	90
Exemplo Musical 89. Sugestão interpretativa referente à articulação apresentada pelo saxofonista, nos compassos 60 ao 64. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	91

Exemplo Musical 90. Compassos 60-64. Pauta do solista. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	91
Exemplo Musical 91. Sugestão interpretativa para o saxofonista. Compassos 60-64. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	91
Exemplo Musical 92. Sugestão interpretativa para a segunda frase. Compassos 65-69. Parte de Saxofone. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	92
Exemplo Musical 93. Motivo tocado pelos contrabaixos, violoncelos, viola, piano, trombones e fagotes, no compasso 65. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	92
Exemplo Musical 94. Compassos 65-68. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	92
Exemplo Musical 95. Sugestão interpretativa para a terceira frase, nos compassos 69-73. Parte de Saxofone. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	93
Exemplo Musical 96. Compassos 71 e 72. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	93
Exemplo Musical 97. Compassos 71 e 72. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	94
Exemplo Musical 98. Parte de trombone 1, compassos 76 e 77. Trecho extraído da partitura Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro (1952).	94
Exemplo Musical 99. Parte de Piano, compassos 76 e 77. Trecho extraído da partitura Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro (1952).	94
Exemplo Musical 100. Parte de violas, compassos 76 e 77. Trecho extraído da partitura Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro (1952).	95
Exemplo Musical 101. Parte de oboé, compassos 76 e 77. Trecho extraído da partitura Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro (1952).	95
Exemplo Musical 102. Compassos 72-77. Frase executada por tutti orquestral. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	95
Exemplo Musical 103. Compasso 77. Ostinato Rítmico. Naípe de percussão. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	96
Exemplo Musical 104. Compassos 78-95. Material temático principal. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	96
Exemplo Musical 105. Compassos 78-85. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	97
Exemplo Musical 106. Sugestão Interpretativa para parte de saxofone, no compasso 96. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	98
Exemplo Musical 107. Chopin. Noturno em Dó Sustenido Menor. Op. 27, nº 1. Partitura reproduzida da edição: Breitkopf e Härtel, 1836.....	98

Exemplo Musical 108. Cadência de Saxofone. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	99
Exemplo Musical 109. Primeira parte da Cadência: primeira frase. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	100
Exemplo Musical 110. Primeira parte da Cadência: segunda frase. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	100
Exemplo Musical 111. Segunda parte da Cadência: primeira frase. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	100
Exemplo Musical 112. Segunda parte da Cadência: segunda frase. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	100
Exemplo Musical 113. Sugestão Interpretativa. Primeira parte da Cadência: primeira frase. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	101
Exemplo Musical 114. Primeira parte da Cadência: segunda frase. Motivo principal. Sugestão Interpretativa. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	102
Exemplo Musical 115. Motivo Repetido com a variação de ornamento sobre a nota Sol 4. Primeira parte da Cadência. Sugestão Interpretativa. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	102
Exemplo Musical 116. Motivo Repetido. Primeira parte da Cadência. Sugestão Interpretativa. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	102
Exemplo Musical 117. Sugestões Interpretativas para a 1ª frase da segunda parte da Cadência. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	103
Exemplo Musical 118. Frase de Saída da Cadência. Sugestão Interpretativa. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	103
Exemplo Musical 119. Sugestão interpretativa para a saída da cadência. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	104
Exemplo Musical 120. Transcrição da performance do saxofonista Quincas, na frase de saída da Cadência. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	105
Exemplo Musical 121. Frase final da Cadência. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	105
Exemplo Musical 122. Parte de Saxofone. Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax tenor e Orquestra, de Claudio Santoro. Compassos 104-108.	106
Exemplo Musical 123. Compassos 106-108. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	106
Exemplo Musical 124. Sugestão Interpretativa para a seção Majestoso. Parte de saxofone. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	107
Exemplo Musical 125. Análise do padrão rítmico de hemíola (3:2), observado nos compassos 119 e 120. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	107

Exemplo Musical 126. Motivo tocado pelo saxofone no compasso 143-145. Sugestão Interpretativa para a seção Lento. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	108
Exemplo Musical 127. Sugestão Interpretativa para a entrada do saxofonista, no compasso 153, da seção Andante. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	109
Exemplo Musical 128. Sugestão Interpretativa para o Più Lento. Compasso 177-179. Parte de Saxofone. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	109
Exemplo Musical 129.Sugestão Interpretativa referente à articulação da última frase apresentada pelo solista. Compassos 237-243.. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.	110
Exemplo Musical 130. Articulação proposta para a orquestra nos compassos 238 e 239. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.....	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
1 CONTEXTO HISTÓRICO	25
1.1 O Período Nacionalista. A relação entre o compositor e a obra.....	25
1.2 ‘Paris-Rio’ e a ida para a Fazenda Rio do Braço.....	26
1.3 A crise na fazenda e a volta ao Rio em busca de novas oportunidades (1950)...	27
1.4 “Nas ondas” da Rádio Tupi.	30
1.5 “O rascunho inicial” do Concerto para Sax tenor e orquestra de 1951.	35
1.6 O LP Discos Independência 1001. “Canto de Amor e Paz” (1954).	38
1.7 O Catálogo de Obras/1966.	40
2 OS EVENTUAIS PROBLEMAS ENCONTRADOS ENTRE O INTÉRPRETE E O TEXTO (A PARTITURA).	43
2.1 As Partituras do Choro Para Saxofone e Orquestra.....	44
2.1.1 Manuscrito autógrafo.....	44
2.1.2 Parte de saxofone e dos instrumentos de orquestra (1952).	47
2.1.3 A parte de saxofone da edição da Academia Brasileira de Música (2003)...	48
2.2 Os Erros Textuais encontrados na Parte de Saxofone da Edição da ABM /2003.	49
3 CONSIDERAÇÕES INTERPRETATIVAS SOBRE A OBRA CHORO CONCERTANTE PARA SAXOFONE TENOR E ORQUESTRAS, DE CLAUDIO SANTORO.	65
3.1 O intérprete como recriador da obra.....	65
3.2 Proposta Interpretativa.....	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	115
ANEXOS	123

INTRODUÇÃO

O presente trabalho de mestrado busca resgatar uma obra importante do repertório brasileiro de concerto para saxofone, que ficou esquecida do grande público por mais de cinquenta anos. Trata-se do *Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra (1951)*.

A obra composta pelo amazonense Claudio Franco de Sá Santoro (1919-1989) foi sua única composição escrita para o saxofone, como instrumento solista, a frente de uma orquestra sinfônica¹. Este concerto dedicado ao saxofone tenor confere importante reconhecimento para o repertório do instrumento, junto às composições *Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra*, de Heitor Villa-Lobos (1948) e *Concertino Para Saxofone Alto e Orquestra*, de Radamés Gnattali (1964).

No decorrer do século passado, alguns compositores brasileiros dedicados à música de concerto, utilizaram elementos característicos do gênero musical Choro² em suas composições. Segundo Mariz (2005, p. 160), “Ao compor em 1920, os ‘Choros nº 1’, Villa Lobos ensaiava uma nova forma musical, procurando retratar, numa peça para violão solo fortemente sincopada, a saudosa atmosfera dos músicos populares do Rio de Janeiro”.

Esta obra marca o início de uma série de *Choros*, compostos por Villa Lobos, com diferentes formações instrumentais, desde conjuntos de câmara até grande orquestra sinfônica. Outros compositores receberam influência do gênero em sua produção musical, como Francisco Mignone (1897-1986), em sua *Valsa Choro para piano nº 5*, Camargo Guarnieri (1907-1993), em seu *Concerto para Piano e Orquestra*, Radamés Gnattali (1906-1988), em seu *Choro da Brasileira nº 13 para violão solo* e Edino Krieger (1928), no *Choro para Flauta e Orquestra de cordas*.³

A razão pela qual o *Choro Para Saxofone e Orquestra* foi esquecido pelos intérpretes se deve, provavelmente, ao fato de a partitura ter sido publicada e disponibilizada para aluguel e venda somente no ano de 2003, com a edição realizada pela Academia Brasileira de Música

¹ Catálogo Geral das Obras de Claudio Santoro, organizado pelo compositor em 1988 e revisto pelo autor. MARIZ, Vasco. **Claudio Santoro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

² O livro de Alexandre Gonçalves Pinto *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*, apresenta o significado da palavra Choro podendo ser qualquer gênero de música instrumental tocado pelos conjuntos de choro da época: “tocava os chôros fáceis como se fosse polka, valsa, quadrilha, chotes, mazurka, etc.” (PINTO, 1936, p. 37).

³ Cardoso, André. Programa de Rádio *Choro em Concerto* produzido pela Escola de Música da UFRJ, na Rádio Roquete Pinto.

(ABM).⁴ Esta, que foi editada com o título de *Fantasia Concertante Para Sax Tenor e Orquestra (1952)*, causa confusão e controvérsia quanto ao seu título original e data em que foi composta, tornando difícil a busca nos catálogos e fontes que a citam.⁵

Esta pesquisa teve início em 2008, quando cursava o bacharelado em saxofone na UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), ocasião em que ocorreu o primeiro contato com a partitura da Edição ABM 2003, despertando o interesse em estudar o concerto. Nesta edição, o título da obra é *Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra*. No entanto, em *História da Música no Brasil*, Mariz comenta:

[...] e o Choro para Saxofone e Orquestra. O Choro não me impressionou pelo que tem de precioso e rebuscado: creio que o autor não tinha afinidade com a atmosfera da música rural carioca e utilizou algo indiscutivelmente brilhante e virtuosístico, mas talvez sem a autenticidade desejável (MARIZ, 2005, p. 306).

Portanto, o primeiro objetivo foi definir o nome que o compositor preferia para sua obra, se por *Choro Concertante* ou *Fantasia Concertante*, por isso a preocupação na busca por outras fontes. Além disso, é intrigante o fato de Mariz associar o Choro à música ‘rural carioca’, já que este é considerado o primeiro gênero de música tipicamente urbana criada no Brasil, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, em meados do século XIX, tendo como seu percussor o flautista Joaquim Antônio da Silva Callado.

Mariz (1994) utilizou em sua biografia, intitulada *Claudio Santoro*, um catálogo de obras feito pelo próprio compositor, datado de 1988, como aparece citado por Maria C. Santoro, em seu livro *Resgatando Memórias de Claudio Santoro*:

No final de 1988, Claudio estava de partida para a Alemanha, onde fizera muitos amigos, para uma temporada de um mês. O texto do meu livro estava quase pronto e por ele aprovado, e nessa visita me trouxe o catálogo completo de suas obras preparado por ele mesmo (SANTORO, M., 2002, p. 14)

⁴ Segundo documento emitido pelo banco de dados da ABM, em 18 de outubro de 2013, constatou-se que: a primeira edição da obra foi publicada e disponibilizada para venda somente no ano de 2003. Informação confirmada por Gisele Santoro, declarando que, antes da edição (ABM 2003), a obra ficou guardada em seu arquivo pessoal. Isto nos leva a entender o porquê do concerto ter sido tão pouco tocado e gravado. Entrevista realizada em 31 de janeiro de 2014, pelo autor, à Gisele Santoro, viúva do compositor.

⁵ Até o ano de 2008, a edição da obra feita pela ABM, constava o título de *Fantasia Concertante Para Sax Tenor e Orquestra*, supostamente, em 2013, a pedido da família, o título foi atualizado para *Choro Concertante para Sax Tenor e Orquestra*.

Neste catálogo a que se refere Carlota⁶, publicado também por Vasco Mariz, aparece a seguinte informação sobre a obra *Choro Para Saxofone Tenor e Orquestra* (1953) Ed. SAVART⁷/ Estreia: 1953. Rio de Janeiro, Orquestra Rádio Clube do Brasil, solista: *Quincas*, Regente: O Autor. **Gravação:** “Independência” - Rio de Janeiro, 1954. Orquestra da Rádio Clube do Brasil; Solista: *Quincas*. Reg. O autor. Tal informação também pode ser obtida no sítio virtual do compositor⁸.

Entretanto, o Catálogo de Obras do Compositor, feito em 1966 e organizado por Gisele Santoro, situa a data para estreia do concerto em 1952, divergindo da fonte anterior, que relata no ano de 1953. O Catálogo de Obras, organizado por Gisele, é importante, na medida em que oferece um dado pouco divulgado sobre a estreia da obra, confrontando outras fontes já citadas. O documento foi encontrado no acervo do Centro de Estudos Musicológicos Claudio Santoro, na Universidade de Brasília (UNB), através de pesquisa de campo.

Sob o ponto de vista do estudo da interpretação musical na música de concerto, a partitura se apresenta como um dos elementos indispensáveis na conexão estabelecida entre compositor e intérprete. A este último, por sua vez, cabe a tarefa de decodificar o texto, a fim de transmiti-lo através do som ao ouvinte. Sobre isso, Rink comenta que:

A importância da *experiência* (grifo do autor) da música através da interpretação, transforma a partitura (no caso se houver esta) em um evento musical único, reconhecendo em todo o momento que a partitura não é a '*música*' (grifo do autor) e que, ainda que se queira nunca se pode ser totalmente fiel a ela⁹ (RINK, 2008, p. 14, tradução nossa).

A notação musical utilizada é incapaz de fornecer todas as sutilezas representadas em uma performance musical, conforme explica Reid (2008, p. 125): “A imprecisão inerente à notação musical ocidental implica que a decodificação da partitura requer um considerável

⁶ Maria Carlota Braga Santoro foi a primeira esposa do compositor Claudio Santoro.

⁷ Ed. SAVART é um domínio “virtual”, criado para proteger os direitos autorais da obra do compositor Claudio Santoro, conforme mencionado em entrevista com Gisele Santoro, em 31 de janeiro de 2014.

⁸ Disponibilizado no sítio virtual: <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/8.html#8.1> acessado no dia 10 de março de 2014, às 18h e 56min. E http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/lp_list.html acessado em 10 de março de 2014, às 20h e 11min. Na aba de “catálogo por instrumento” e “cronológico por instrumento” deste mesmo sítio, observa-se a ausência do campo saxofone em respectiva lista.

⁹ [...] la importancia de la *experiencia* de la música a través de la interpretación, que transforma la partitura (en caso de haberla) en un evento musical único, reconociendo en todo momento que la partitura no es 'la musica' y que, aunque uno quiera, nunca se puede ser totalmente fiel a ella (RINK, 2008, p. 14).

aporte e conhecimento por parte do intérprete. Portanto, cada interpretação de uma obra é diferente”¹⁰ (tradução nossa).

Por isso, compreende-se que o texto musical funciona como um mapa a ser decifrado, uma espécie de roteiro, no qual o intérprete se baseia para a construção de sua leitura da obra, cabendo ao mesmo a função de *recriador da obra*. Então, quais seriam os condicionamentos necessários ao intérprete para a elaboração de uma proposta interpretativa convincente?

Como é averiguado nesta pesquisa, as divergências existentes entre as edições e as partituras do *Choro Concertante* tornam-se um problema a ser solucionado antes da elaboração de uma proposta interpretativa para a obra. Como procedimento metodológico, tornou-se necessário a obtenção da versão autógrafa do concerto (fonte primária) e sua análise, para que se pudesse buscar o pensamento inicial do compositor. Contudo, nem sempre é possível ter acesso ao manuscrito autógrafo, uma vez que o processo enfrentado para a obtenção do mesmo pode ser burocrático, principalmente quando o mesmo se encontra sob domínio da família ou das editoras responsáveis por seus direitos autorais.

No presente caso, a obtenção da partitura autógrafa foi um dos primeiros desafios. Segundo Fraga (2008, p. 9), “exercer qualquer atividade comparativa entre o trabalho original do compositor e aquele apresentado nas edições pode dar segurança nas escolhas e amplos subsídios interpretativos”.

No ano de 2008, foi necessário criar um arranjo para saxofone e piano, com objetivo de apresentar a peça, na audição do Concurso “Jovem Solistas”, da Orquestra Sinfônica da UFRJ. Para a construção do arranjo, tomou-se como base o guia do piano, contido na grade da orquestra. Participaram dessa redução o professor Dr. Marco Túlio de Paula Pinto e, posteriormente, os pianistas professores Dr. João Vidal e Luíza Reis, que contribuíram com a revisão final da partitura de piano.

Após vários ensaios e discussões, foi elaborada uma redução para piano e saxofone. A redução para piano teve grande importância, pois permitiu que a obra fosse tocada nesta formação instrumental, naquela ocasião. Confirmando a relevância de tal prática, Pino (1980, apud FRAGA, 2008, p. 9), comenta que: “estudantes devem ser encorajados a criar suas próprias edições, podendo, assim, tomar suas próprias decisões sobre a forma mais coerente de interpretar determinada obra”.

¹⁰ La imprecisión inherente la notación musical occidental implica que la decodificación de la partitura requiere un considerable aporte y conocimiento por parte del intérprete. Por consiguiente, cada interpretación de una obra es diferente (REID, 2008, p. 125).

No dia 23 de novembro, data em que se comemora o aniversário do compositor Cláudio Santoro, foi apresentado, junto a ORSEM (Orquestra Sinfônica da UFRJ), o *Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra*. O concerto foi transmitido pela emissora TV BRASIL, no programa *A Grande Música*, apresentado por José Schiller¹¹.

O capítulo 1 *Contexto Histórico*, buscou contextualizar, historicamente, compositor e obra, por meio da pesquisa às fontes primárias (correspondências pessoais, entrevistas, notas de programa, partituras e fonogramas), a fim de compreender o pensamento musical do compositor e entender a relação entre ele e a obra.

O capítulo 2, qual seja, *Os eventuais problemas encontrados entre o Intérprete e a Partitura*, investiga as partituras e edições da obra, entre elas: o manuscrito autógrafo, as partes de saxofone e dos instrumentos de orquestra de 1952, a Edição da Academia Brasileira de Música 2003, (ABM), bem como analisa os erros textuais encontrados e o impacto, para o intérprete, na sua construção interpretativa sobre o concerto.

O capítulo 3 constitui as *Considerações Interpretativas sobre a obra Choro Concertante para Saxofone tenor e Orquestra*, apresentando, como objetivo principal desta pesquisa, uma contribuição interpretativa para o concerto, em que é discutida a dicotomia *liberdade de interpretação X fidelidade à escrita*, a função do intérprete como recriador da obra e os condicionamentos necessários para a elaboração de uma proposta interpretativa convincente.

As *Considerações Finais* abordam as reflexões e contribuições para o estudo da obra *Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra*, de Claudio Santoro.

¹¹ Anexo 1, p. 121.

1 CONTEXTO HISTÓRICO

O capítulo busca analisar o contexto histórico em que a obra *Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra (1951)* foi composta, bem como entender a relação entre o compositor e a obra. As biografias escritas a respeito do maestro, quais sejam, *Claudio Santoro* (MARIZ, 1994), *Resgatando Memórias de Claudio Santoro* (SANTORO, M., 2002) e *Claudio Santoro, canto do sol e da paz* (FARIAS, 2009), apresentam uma orientação literária de crônica, buscando narrar de forma heroica os principais “feitos” do compositor.

Com relação aos trabalhos escritos sobre História da Música no Brasil, Blomberg discorre:

A história da música no Brasil, escrita a partir da segunda metade do século XX, parece retornar àquela forma das crônicas tradicionais, sem intenção de abordar documentos originais, entregando-se às edições muitas vezes encomendadas, como a de Mariz, sem também pretensões críticas, permanecendo quase que como um gênero literário. O ápice se dá na obra de Mariz, na qual a exacerbada forma biográfica adotada, inserida numa evolução dos estilos musicais parece legitimar conhecimentos através de uma apologia de virtudes individuais (BLOMBERG, 2011, p. 436).

Reconhecendo a relevância dos trabalhos biográficos citados acima como ponto de partida importante para a compreensão do perfil e da obra do maestro Claudio Santoro, torna-se indispensável a investigação específica e criteriosa das fontes primárias, tais como correspondências e entrevistas, partitura autógrafa do concerto e a primeira gravação da obra, para que se possa compreender melhor a relação estabelecida entre ele e o objeto de pesquisa.

O objetivo deste capítulo é reconstruir a trajetória biográfica do compositor, apresentando-a de forma genérica, dada a sua extensa produção artística.

1.1 O Período Nacionalista. A relação entre o compositor e a obra.

Para delimitar nosso objeto de estudo, é proposto um recorte temporal sobre o período que corresponde à fase Nacionalista vivida por Claudio Santoro.

Em 1946, Santoro ganha a bolsa de estudos da *Guggenheim Foundation* para estudar nos Estados Unidos, mas em decorrência de seus ideais políticos e por ser filiado ao partido comunista, tem o seu visto negado pelo cônsul americano, no Rio de Janeiro. Um ano depois, o governo francês lhe concede uma bolsa de estudos para estudar composição em Paris, com Nadia Boulanger. Em setembro de 1947, o compositor viaja com sua esposa Carlota para França, onde permanece por lá durante um ano. Este período é importante para a sua carreira, pois além das aulas recebidas por Nadia (composição) e Eugène Bigot (regência), no

Conservatório, Santoro tem a oportunidade de conhecer outros compositores e até mesmo apresentar suas obras. Além disso, em maio de 1948, Santoro também é convidado para participar do Congresso de Praga, onde é lançado o Informe Zdanov, que aconselhava os compositores se aproximarem do povo, incentivando a adoção de uma música que representasse os ideais socialistas. Não podendo mais permanecer na Europa por questões pessoais, Claudio retorna ao Brasil, em outubro de 1948 (SANTORO, M., 2002).

No início dos anos 50, Santoro sai da fazenda e retorna novamente ao Rio de Janeiro, em busca de novas oportunidades de trabalho. Para garantir sua sobrevivência, vê-se obrigado a atuar como violinista, tocando em orquestras sinfônicas, orquestras de rádios e em cassinos, como o “Copacabana”, de acordo com o relato de sua esposa, Gisele Santoro¹². Entre os anos de 1951 a 1953, trabalhou como diretor musical da Rádio Clube do Brasil, quando teve a oportunidade de reger sua própria orquestra, gravando, em 1954, seu primeiro trabalho independente, o LP *Canto de Amor e Paz*.

1.2 ‘Paris-Rio’ e a ida para a Fazenda Rio do Braço.

Após os estudos no Conservatório de Paris, sob a orientação de Nadia Boulanger e Eugène Bigot, Santoro regressa ao Brasil, em outubro de 1948, encontrando dificuldades para atuar como compositor. Além disso, lhe foi negado o cargo de regente assistente na OSB (Orquestra Sinfônica Brasileira), sob alegação de falta de dinheiro. Em carta, que ele envia à Mariz, observa-se:

Cheguei a nossa terra depois de curta ausência na Europa com a saudade do que deixei, mas no mesmo tempo disposto para o trabalho bem sério e com grandes projetos. [...] Agora que começo a luta porque a Orquestra não quer me dar o lugar de ensaiador e adjunto de regente que pedi. Alegam questões de dinheiro, mas o Villa que está muito meu amigo disse que vai se interessar diretamente no meu caso. [...] Terei que dar lições particulares para defender o pão de cada dia, mas a quem? Aí começa o problema. Bem veremos. O Villa se quisesse poderia arranjar alguma coisa ou no Conservatório dele ou em qualquer coisa porque prestígio não lhe falta ao governo, mas... Bem caro amigo esta é só para te participar a chegada e creio que seguirei para a fazenda de meu sogro a fim de terminar alguns trabalhos ainda começados em Paris. Pois a temporada está praticamente no fim e nada poderei fazer por aqui[...] não tenho dinheiro para viver no Rio (SANTORO, C., 1948).

Diante do relato exposto, observam-se os motivos que levaram o compositor a se mudar para a fazenda do sogro, em Cruzeiro, São Paulo, onde permaneceu um ano tomando conta de gado leiteiro. Como diz sua primeira esposa, Maria Carlota:

¹² Informação obtida em entrevista à Gisele Santoro, em 31 de janeiro de 2014, para a realização deste trabalho.

O ano de 1949 correu depressa naquele recanto, no sopé da Serra da Mantiqueira, pois havia muito o que fazer [...] usava uma espécie de charrete de quatro rodas [...] ia até a cidade de Cruzeiro, para fazer compras. A princípio, essa vida o encantou (SANTORO, M., 2002, p. 100).

1.3 A crise na fazenda e a volta ao Rio em busca de novas oportunidades (1950).

Conforme correspondência enviada a Stella e Benny¹³, Santoro relata informações sobre a crise financeira enfrentada quando estava à frente dos negócios da fazenda e a sua vontade de regressar ao Rio de Janeiro, em busca de melhores oportunidades de trabalho.

Recebemos as cartas de vocês, ambas as duas [...] e, além disso, encontrava-me no Rio a fim de tratar de assuntos sobre minha volta as atividades musicais deixando de lado as vacas. Acontece porém que encontrei quase todas as portas fechadas... Só a Sinfônica me dá um lugar de violinista de orquestra para ganhar 2.500,00 cruzeiros e possivelmente com um aumentozinho para 3.000,00; [...] Não sei em que ficou o que o Camargo me prometeu. Se puder me arranjar em São Paulo, em melhores condições talvez fique por aí, caso contrário irei de qualquer maneira vivendo com minha irmã casada, no princípio, até arranjar alguns alunos em outra coisa melhor. Como veem as coisas estão duras... Pensamos até em imigrar... Mas por enquanto é projeto [...] (SANTORO, C.; M., 1950).

O cargo prometido, pelo maestro Camargo Guarnieri a Santoro, se referia à vaga de regente do coro do Teatro Municipal de São Paulo, como comprova a carta enviada para Guarnieri.

Analisando as correspondências pessoais de Santoro do período, é notável a indignação com o mercado musical da época, citando a falta de trabalho em sua profissão (composição e regência), bem como oportunidades dignas para a sua sobrevivência. No trecho abaixo, o desabafo do compositor comprova o descontentamento:

Pretendo voltar para o Rio este ano, pois não foi possível aguentar aqui na fazenda. [...] Só tenho por enquanto a OSB que me dá de novo o meu lugar de violino de orquestra, coisa que fiz todo o possível para evitar, mas que as circunstâncias econômicas me obrigam a voltar a vidinha de músico de orquestra por não poder viver de outro jeito, pelo menos por enquanto. [...] O pagamento por lá é uma miséria, 2500¹⁴. [...] (SANTORO, C., 1950).

¹³ Amigos do casal Santoro.

¹⁴ O Decreto-lei, de 05.10.1942 (D.O.U. de 06.10.42) instituiu como unidade monetária brasileira o Cruzeiro, que equivalia a um mil-réis. Foi criado o centavo, correspondente à centésima parte do cruzeiro.

Apesar de seu descontentamento, no que tange ao lado artístico, recebeu prêmio pela obra *Sinfonia n° 3*¹⁵, em concurso promovido por Eleazar de Carvalho e, após concerto de gala com a OSB, foi eleito pela *Associação de Críticos Teatrais* como o melhor compositor da temporada de 1949.

Apesar da execução deixar muito a desejar, a crítica recebeu unânime a minha Sinfonia n° 3. Tenho um baita elogio na partitura feito pelo Koussevitski, que já programou a obra para os Festivais do Berkshire. Estou também convidado com uma bolsa desta organização, mas não acredito que seja possível ir até aí; você conhece as razões [...] (SANTORO, C., 1950).

Outro aspecto importante a ser observado é o posicionamento ideológico de Santoro, que já neste período fizera-o rever sua maneira de compor, levando-o a buscar uma música que fosse ao encontro “dos anseios do povo”. Em maio de 1948, foi difundido um documento, de autoria de Zdanov, que era teórico do Partido Comunista da União Soviética (PCUS). Neste relatório, aconselhava-se os compositores a se aproximarem do povo, oferecendo-lhes obras que pudessem compreender e amar. O principal motivo era que a música formalista (dodecafônica, serial e atonal) afastava o público dos concertos, enquanto que a adoção de uma música realista poderia ajudar os princípios socialistas. O socialismo queria a integração de toda a sociedade, englobando não somente à música, mas todas as artes em geral (SANTORO, M., 2002). Segundo Claudio, o ‘Congresso de Praga’ representou, para o futuro da criação musical, o que o ‘Manifesto de 1948’ representou, para os destinos da humanidade. Seu posicionamento ideológico fica evidente em carta enviada a Mariz:

Na Europa no Congresso de Praga minha conferência é uma condenação ao dodecafonismo, mas com alguma esperança em sua técnica o que hoje chego a conclusão de inteiro abandono da mesma. Assim como fui o primeiro brasileiro a adotar esta técnica quero ser também o primeiro a abandoná-la. O grande movimento na Europa atual é o novo Humanismo na arte. Quero ser consequente com minhas ideias de fazer uma arte que contenha os anseios do nosso povo. Para isto terei que falar a sua linguagem para que seja entendido. Não me importo das pessoas que desconfiam...Tenho os meus conceitos e minhas diretrizes (SANTORO, C., 1948).

Em entrevista, o compositor comenta, à escritora e jornalista Zora Seljan¹⁶, os dilemas enfrentados pelos compositores contemporâneos, face aos ideais pregados pelo Congresso de Compositores de Praga.

¹⁵ A *Sinfonia n° 3*, de Claudio Santoro, foi escrita em Paris durante o período em que estudou composição, com Nadia Boulanger.

¹⁶ Anexo 4, p. 124.

As tendências verdadeiras em música como em qualquer das artes, tem que estar ligadas ao sentimento popular de cada povo. Este princípio deve ser o ponto de partida para qualquer manifestação artística. O compositor contemporâneo encontra-se no dilema de, ou fazer uma arte progressista, verdadeiramente revolucionária, e esta só será caminhando com os destinos da classe nova que é o proletariado, mesmo que no momento esta classe ainda não se encontre no poder; ou criar uma arte decadente, burguesa, de interesse de uma classe em franca decomposição e sucumbir, no emaranhado confuso das manifestações destas últimas décadas, em que o artista não vê outra solução que uma concentração ao seu íntimo, criando uma obra abstrata, sem sentido, sem finalidade (SANTORO, C., 1950).

Souza explica:

O impasse de Santoro quanto ao desenvolvimento de uma nova linguagem, em acordo com as diretrizes do realismo socialista, estava na complexidade de encontrar um conteúdo musical que não fosse baseado só na música folclórica, mas que também fosse progressista, capaz de expor simbolicamente a luta da classe proletária (SOUZA, 2003, p. 66).

Indagado por Curt Lange, em 1949, sobre as transformações artísticas ocorridas neste período, Santoro afirma que:

São uma unificação das ideias e o meio ambiente que as transformaram [...]. Para mim tudo não passa de uma longa e, por vezes, penosa evolução trazida pela luta interna dos acontecimentos de uma época [...] o amadurecimento de certas ideias que a princípio não eram claras [...] e o conhecimento melhor de certos problemas fundamentais, estéticos, e práticos, foram aos poucos transformando [...] a expressão e a manifestação criadora (SANTORO, C., 1949).

Antes de viajar a Paris, Santoro já tinha dúvidas a respeito da sua forma de compor. São deste período as obras: *Sonata nº 2 para Violoncelo*, *Quarteto nº 2* para cordas e a *Música Para Orquestra de Cordas*. Na capital francesa, o compositor começou a demonstrar mudanças em cada obra que escrevia em uma evolução muito rápida, até que a sua própria tese, defendida no Congresso de Praga, já era uma repulsa às suas ideias anteriormente professadas.

As obras *Sonata nº 3 para Violino e Piano*, *Sonata nº 3 para piano solo*, as *Canções para baixo e piano* e a *Sinfonia Nº3 para grande orquestra* foram escritas no período em que Santoro teve aulas com sua mestra, Nadia Boulanger a quem dedicou a Sinfonia. Após o Congresso de Praga, caracterizado por um forte sentimento nacionalista, figuram o balé *A Fábrica* e algumas obras para piano.

Segundo Santoro, a ópera *Zé Brasil* foi uma reviravolta completa na sua maneira de escrever. Foi a primeira tentativa que fazia para pôr em prática, os ideais do Manifesto de Praga.

Na obra, de cunho puramente social, ele define o pensamento musical que pretendia dar ao material temático:

Creio que a criação temática deve ser própria e apenas o caráter deve ser popular. Como se fosse um compositor popular, mas que intelectualizasse a obra, porém não a ponto de desfigurá-la. Este é o meu princípio. A obra dever ter uma finalidade, portanto funcional, e para isto é preciso que os nossos objetivos sejam atingidos, pois do contrário não estaremos realizando uma obra de sentido verdadeiramente realista. Com isso não quero dizer que se vão escrever sambas, mas que o caráter popular, do presente esteja caracterizado, ou por meio psicológico ou emocionalmente dentro do sentir daqueles a quem se teve a intenção de criar, o povo. Positivamente pelo caminho que me encontrava anteriormente não era possível chegar lá. Por isso abandonei os meios de sistematização até então pregados por mim e procuro outros que possam melhor servir ao conteúdo novo usado agora (SANTORO, C., 1949).

Em meio às mudanças ideológicas sofridas pelo compositor, que o fizeram rever sua maneira de compor, veio também o seu rápido retorno aos palcos musicais, como intérprete. Atuou como violinista no início dos anos 50, na Orquestra do Rio de Janeiro¹⁷, OSB e, logo depois, na Orquestra da Rádio Tupi. “Vim da fazenda para tocar na Orquestra do Siqueira, mas logo arranjei um lugar na Rádio para tocar em orquestra onde se toca tudo desde o samba, etc.” [...] (SANTORO, C., 1950).

1.4 “Nas ondas” da Rádio Tupi.

Claudio Santoro iniciou suas atividades musicais na Rádio Tupi¹⁸, como violinista da Orquestra. Sem grandes pretensões artísticas na estação, não imaginou que logo seria convidado pelo diretor da emissora para trabalhar como compositor de dois programas infantis, compondo “música de fundo”¹⁹. Tal fato marca o início das atividades profissionais de Cláudio no mercado musical radiofônico, onde, no período de 1950 a 1954, atuou diretamente. Na carta enviada a Curt Lange, em 27 de julho de 1950, observa-se a impressão do compositor, a respeito do convite recebido:

Somente hoje me foi possível responder sua carta de 27 do mês passado. Minha vida neste mez (sic) ficou completamente transformada com uma verdadeira chance que se apresentou em minha vida e que me sai, ao que parece muito bem. Estava na Tupy (Rádio) trabalhando na orquestra como violinista [...]. Foi aí que tendo sido

¹⁷ A *Orquestra do Rio de Janeiro* era conhecida como a *Orquestra do Siqueira*.

¹⁸ A PRG-3, Rádio Tupi, foi inaugurada no dia 25 de Setembro de 1935, com a presença do inventor do rádio, Guglielmo Marconi, mas, dez dias antes, irradiou o primeiro programa musical com uma orquestra de 120 vozes, que cantou o hino nacional e foi regida pelo maestro Villa Lobos. Fonte: Sítio virtual: <http://www2.tupi.am/cedoc>, acessado em: 24/05 de 2014 às 21h.

¹⁹ ‘Música de Fundo’, ora a partitura funciona como música de fundo, como música para filme, ora tem a sua importância. (SANTORO, C., 1950).

inaugurado um novo programa a pessoa que a redigia me conhecendo como compositor perguntou se gostaria de trabalhar numa partitura como experiência. O assunto é o seguinte são histórias célebres de criança que são radio-teatralizadas e teria eu que fazer a música de fundo (como música de filme) tendo, além disso, que musicar dois corais para cânto mixto a 4 vozes mas de estilo puramente infantil que não fugisse ao caráter etc. Deram-me inteira liberdade e aceitei o trabalho. No dia da irradiação o sucesso foi enorme [...]. Os jornais tem (sic) falado dos meus programas etc. Imagine você que não sabia que podia fazer o que estou fazendo. Tenho um grande trabalho pois são duas partituras numa média de 40 a 50 páginas cada uma por semana [...]. Caro Lange até contrato para filme já estou recebendo [...]. Nunca tinha escrito neste gênero e estou gostando do trabalho porque está dando um metié formidável [...]. Quero ver se um dia mandarei um disco para que conheça meu estilo atual (SANTORO, C., 1950).

Na Rádio Tupi, trabalhou com Lucília G. Villa-Lobos²⁰, que tinha o *Coro dos Apiacás*. Claudio compunha para o coro e dirigia o mesmo (SANTORO, M., 2002).

Em pesquisa feita para a realização deste trabalho, foi encontrado um documento inédito, no acervo do compositor, que estava perdido em uma pasta nomeada ‘Rascunhos menos importantes²¹’. Os rascunhos escritos por Santoro dão a impressão das atividades musicais daquela época, (figuras 1 e 2).

²⁰ Lucília G. Villa-Lobos foi a primeira esposa do compositor Heitor Villa-Lobos.

²¹ O documento perdido é um rascunho escrito por Claudio Santoro e foi encontrado no *Acervo do Centro de Estudos Musicológicos Claudio Santoro*, na UNB.

Farei ouvir no final
deste concerto alguns
trechos de uns programas
para crianças onde poderei
mostrar o meu estilo
atual e as referências para
os populares infantis.
Incluir trechos da
"Bela e a Fera" dos
"3 cabulos de Diabo"
e do "Cato de Botas"

Figura 1. Rascunho de Claudio Santoro. Fonte: Centro de Estudos Musicológicos Claudio Santoro (UNB).

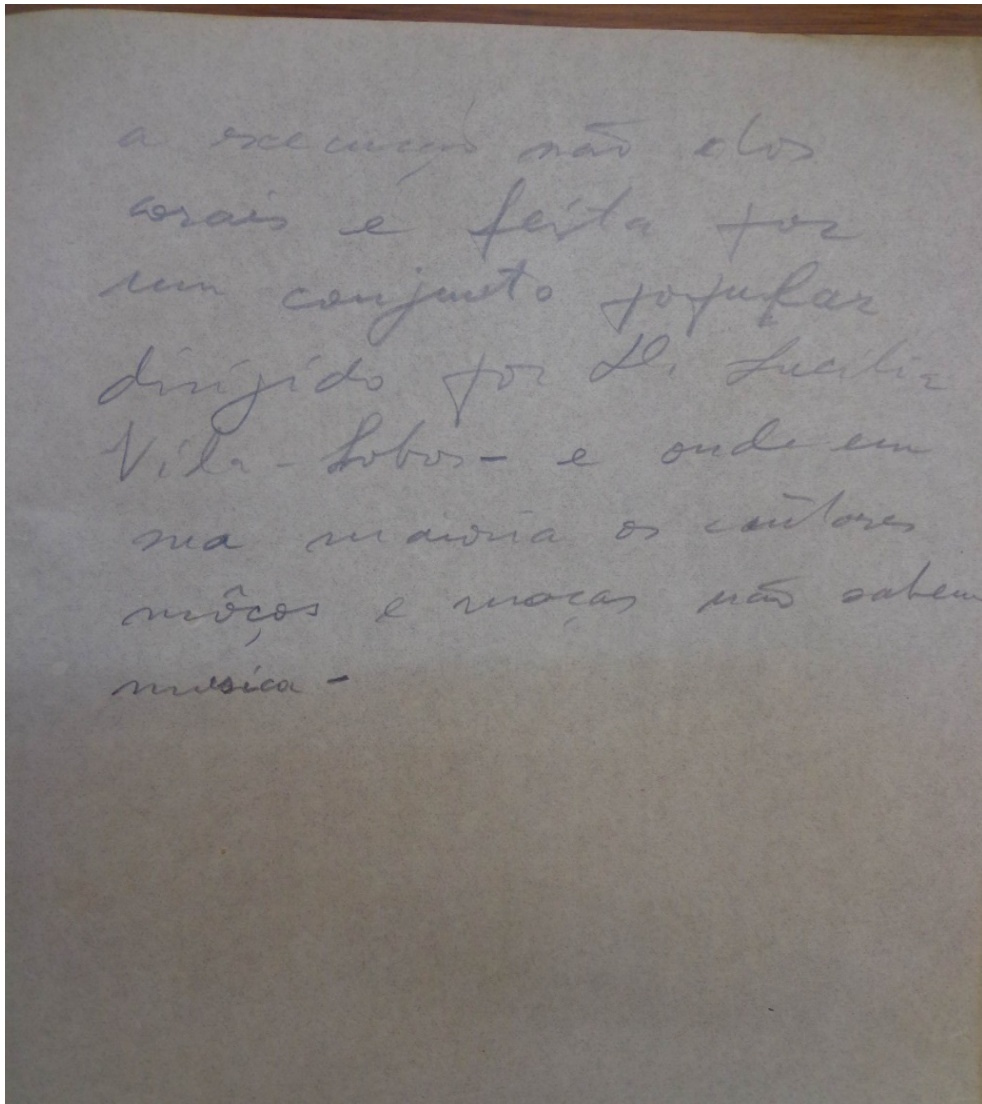


Figura 2. Rascunho de Claudio Santoro. Fonte: Centro de Estudos Musicológicos Claudio Santoro (UNB).

Um dos programas infantis que Santoro trabalhou chamava-se *Livro de Histórias* e ia ao ar todas as quartas-feiras, às 20 horas. O programa abordava histórias infantis, musicadas para crianças. Segundo o compositor, era o mais interessante, porque tinha mais músicas. Além disso, para este mesmo programa, ele tinha que compor dois corais, a capela, ou com orquestra, para coro misto, a quatro vozes, no estilo das cantigas de roda.

O outro programa era a realização de música de fundo, para ilustrar os dramalhões que os locutores do programa contavam através de uma crônica semanal. Eram produzidas uma média de 50 páginas de partitura por programa, sendo a música toda original. Com isso, em agosto 1950, o nome do compositor já circulava pelos principais meios radiofônicos brasileiros,

devido ao sucesso que obteve com os programas realizados na Rádio Tupi. Em decorrência, surgiram convites para trabalhos em companhias de cinema e gravadoras, como a ODEON²².

[...] Por enquanto estou agradando e os cronistas de Rádio da maioria dos jornais locais tem se ocupado da parte musical dos programas feitos por mim. Parece que entrei com o pé direito... Já fui convidado para escrever para filme, e estou gravando para a ODEON uma série de histórias musicadas. Só não tenho muito tempo para compor, ou melhor, para terminar as coisas que comecei na fazenda [...] (SANTORO, C., 1950).

No ano de 1951, Santoro é convidado para ser diretor musical da Rádio Clube do Brasil, como pode ser observado em carta enviada ao amigo Aldo.

[...] acontece que há dois meses atrás fui convidado para ser diretor musical da Rádio Club do Brasil que está em remodelação e pretende ser uma grande estação inclusive com ondas curtas etc., e pequena orquestra sinfônica etc. Isto tudo devido a repercussão de meu nome nos meios radiofônicos. Além disso, fui convidado para escrever música para filme estreando com uma boa produção brasileira e que entusiasmou os diretores cinematográficos pelo senso cinemático de minha música (SANTORO, C., 1951).

Conforme descrito por Maria Carlota (2002, p. 104), “nesse período constitui-se a Rádio Clube, que foi totalmente remodelada. O diretor geral era o escritor Marques Rabelo, e Dias Gomes o diretor artístico. O proprietário era Samuel Wainer, amigo do Getúlio”.

Bem, mas a atividade do Claudio na Rádio Clube corria de vento em popa. Ele formou a sua orquestra com alguns colegas da Orquestra Sinfônica Brasileira e outros músicos e teve a ocasião de até apresentar obras de sua autoria e de colegas compositores (SANTORO, M., 2002, p. 104).

Afirma-se, portanto, através das fontes citadas, que o trabalho de Santoro, como diretor musical e regente na Orquestra da Rádio Clube do Brasil, possibilitou ao mesmo um novo ambiente musical, para que pudesse ouvir e tocar suas obras.

É justamente neste período que Santoro inicia a composição do *Choro Concertante para Saxofone tenor e Orquestra*, que, conforme a partitura do rascunho inicial do concerto, tem como título: *Concerto para Sax Tenor*, (Para Rádio) e data de 1951, (figura 3).

²²A indústria fonográfica, no Brasil, teve sua primeira fábrica de discos – a Odeon – por iniciativa do imigrante tchecoslovaco, de origem judaica, Frederico Figner [Fred Figner]. A Odeon foi instalada no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, e manteve a liderança até 1924, quando o processo de gravação elétrica foi criado pela Victor Talking Machine, uma revolução na história da indústria fonográfica. Produziram-se, assim, os discos de 78 rpm (rotações por minuto), que reinaram até a década de 1960 e foram substituídos pelo LP (long playing = longa gravação) contendo entre quatro e doze músicas. No período de 1930 a 1960, o número de fábricas fonográficas no Brasil passou de três (Odeon, Victor e Colúmbia) para 150 (BARBOSA, 2011).



Figura 3. Rascunho inicial do Concerto para Sax tenor e orquestra, de Claudio Santoro (1951), página 1. Fonte: Acervo pessoal de Gisele Santoro.

1.5 “O rascunho inicial” do Concerto para Sax tenor e orquestra de 1951.

A partir da busca ao manuscrito autógrafo (partitura orquestral do concerto), foi descoberta uma nova fonte sobre a obra. Trata-se da partitura em que estão contidos os rascunhos iniciais do concerto, escritos por Santoro. Esta partitura foi, gentilmente, cedida por Gisele Santoro, através de pesquisa de campo, em entrevista realizada no dia 31 de janeiro de 2014.

O documento, que é datado de 1951, possui a assinatura do compositor, sendo a fonte mais antiga encontrada até o presente momento. A grafia musical de Claudio Santoro pode ser comprovada, através de análise a outras partituras do compositor, anexadas como exemplos, ao longo deste trabalho.

Analisando a partitura, verifica-se que a mesma está inacabada, tendo sido concluída, posteriormente, quando distribuída para a partitura orquestral, já finalizada. Verifica-se que o rascunho inicial do concerto, (primeira partitura da obra), foi escrito até a segunda seção ‘Majestoso’, compasso 190. Com base nas fontes encontradas, comprovou-se que Santoro finalizou a obra, posteriormente, ao distribuir para a partitura orquestral.

Observando o cabeçalho da partitura, nota-se uma informação importante: “Para Rádio”, o que leva a crer que o concerto foi escrito para ser tocado pela Orquestra da Rádio Clube do Brasil, local onde o compositor trabalhava na época.

Na carta enviada à Cunha, em 28 de julho de 1952, o compositor descreve como era a Orquestra da Rádio Clube:

A Orquestra de que disponho na Rádio Clube, é uma orquestra de câmara à qual poderia juntar um oboé ou uma flauta. Depende também da dificuldade da obra, pois disponho de apenas meia hora de ensaio para o programa de música de câmara. Quanto às obras de câmara pode manda-las que isso é fácil de arranjar quem as execute, isto é obras para piano e violino e piano, canto etc. Em relação as obras para orquestra, era necessário ter as partituras para mostrá-las aos maestros [...] (SANTORO, C., 1952).

Analisando, ainda, a partitura do rascunho inicial do concerto, é possível observar que não consta dedicatória a nenhum saxofonista, porém, quando indagada sobre o motivo pelo qual o compositor escreveu um concerto para saxofone e orquestra, Gisele Santoro, esposa do compositor, comenta:

A amizade com *Quincas*, provavelmente. Ele fez uma orquestra [...] de alto nível e deu o que tinha de melhor. Obviamente, que a orquestra da Rádio Clube fazia concertos eruditos, mas devia fazer música popular. Não tinha sentido contratar uma orquestra, para rádio que não fizesse, também, acompanhamento de música popular. E nisso, ele conheceu o *Quincas*. Talvez, tivesse conhecido até da época do ‘cinema’, ou da época que trabalhava na Sinfônica, ou na boite. Eu não sei de onde [...], mas eles se conheceram. Como o *Quincas* era um músico excepcional, deve ter pedido ao Claudio: Poxa, você não tem nada para sax? O Claudio aproveitou, fez e deve ter aproveitado no LP. Um compacto desse tamanho (SANTORO, G., 2014).

O saxofonista mencionado por Gisele se chamava Joaquim Gonçalves Quincas, também conhecido como *Al Quincas*. Foi o primeiro intérprete a gravar a obra *Choro Para Saxofone e Orquestra*, em 1954, no LP Discos Independência 1001: *Canto de Amor e Paz*. Este fonograma registra o primeiro trabalho independente de Claudio Santoro, incluindo as obras *Canto de Amor e Paz* (1951) e *Ponteio* (1954).

As poucas informações obtidas a respeito de *Quincas* provêm dos relatos dos músicos da época que conviveram com ele, dizendo que este era um reconhecido saxofonista do meio carioca e integrou o conjunto *Os Copacabanas*.

Este conjunto instrumental atuou no começo da década de 1950 e gravou discos na gravadora Sinter. Em umas de suas formações tinha *Quincas*, no sax-tenor, *Kuntz* no clarinete, *Wagner*, no trompete, *Gagliard*, no trombone, *Cid*, na bateria, *Paul Kern*, no contrabaixo, *Laerte* no piano, e *Popeye*, no pandeiro [...]. Em 1954, gravaram os choros *Flamengo*, de

Bonfíglio de Oliveira, *Precoce*, de Kuntz, e *É você Kuntz?* do compositor Moacir Santos (AZEVEDO; SANTOS; BARBALHO, 1982).

Entre alguns dos trabalhos produzidos por *Quincas* estão *Cocktail para Dois*, (figura 4), e *Boite para Dois*, (figura 5).

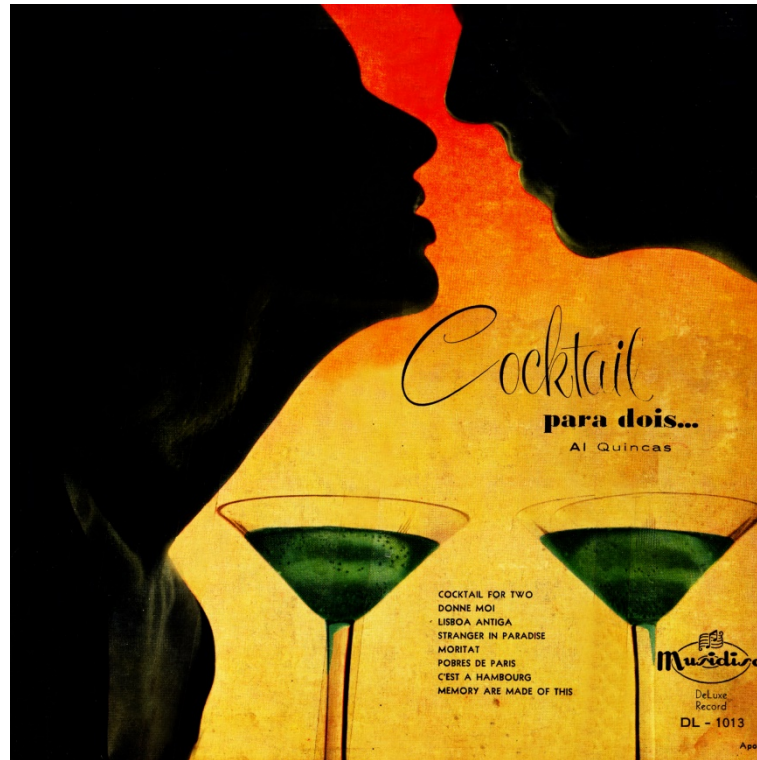


Figura 4. Capa do LP Cocktail para dois. Al Quincas. Fonte: Arquivo pessoal de Vinícius Macedo.



Figura 5. Capa e contracapa do LP Boite para Dois. Lado A- Nestor Campos e seu Conjunto. Lado B- Al Quincas e Orquestra. Fonte: <http://www.toque-musicall.com/?p=944>

Em outro momento da entrevista, Gisele comenta da atuação de Santoro como violinista, na Orquestra do Cassino Copacabana, lugar onde, provavelmente, o compositor conheceu *Quincas*²³.

Ele tocou no cassino “Copacabana” e lá, ganhava em três dias o salário de um mês com a OSB. Como já era casado e tinha dois filhos, precisava sustentar a família. De manhã, trabalhava na orquestra, a tarde, tocava na rádio e à noite, no cassino. Tocava à noite inteira na boite e chegava em casa às 4 horas da manhã. Sentava-se ao piano, para compor e dormia em cima do mesmo. E as 9 horas da manhã, já tinha OSB. Tinha ódio de tocar ali (cassino), porque até maraca, se precisasse, ele era obrigado a tocar. Tinha uniforme e tudo. Aquilo era humilhação para ele! Lamentava o tempo perdido neste trabalho para viver (SANTORO, G., 2014).

É difícil precisar local e a data exatos que o compositor e o saxofonista se conheceram, pois as bibliografias escritas sobre Santoro não fornecem informações específicas a respeito. O objetivo principal é saber que houve um vínculo entre eles, sendo esse o motivo pelo qual Santoro escreveu e lhe dedicou a obra *Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra*. Gisele confirma:

Ele conheceu o *Quincas* e o admirava muito [...] achava um virtuose no instrumento [...] não existiam muitas peças orquestrais para o [...] sax, era muito raro [...]. Ele se propôs a fazer isto para o *Quincas* e, por isso, a peça é muito difícil, inclusive porque, ele era virtuose (SANTORO, G., 2014).

1.6 O LP Discos Independência 1001. “Canto de Amor e Paz” (1954).

Em 1954, Israel Pedrosa cria a *Discos Independência* e lança a primeira gravação com orquestra sinfônica no Brasil²⁴. Sob a direção e regência de Claudio Santoro, o “LP Discos Independência 1001” tem como título uma das obras do compositor, chamada *Canto de Amor e Paz*. Além disso, estão incluídas as obras *Ponteio* e o *Choro Para Saxofone e Orquestra*, com o solista Joaquim Gonçalves, o *Quincas*, (figura 6).

²³ Em conversa informal com o saxofonista Dulcilando Pereira, o *Macaé*, informou que *Quincas* trabalhou como saxofonista na *Orquestra do Cassino Copacabana*. O fato de Claudio Santoro também ter tocado nesta orquestra supõe que os dois tenham se conhecido lá.

²⁴ Israel Pedrosa, natural de Jequitibá, Minas Gerais foi professor, escritor, pintor, empresário, ilustrador, gravador e crítico de artes visuais (PEDROSA, 2015).



Figura 6. Capa e contracapa do LP Discos Independência 1001 Canto de Amor e Paz, de Cláudio Santoro. Fonte: Arquivo pessoal de Vinícius Macedo.

No verso do LP, há nota sobre a obra

Esta peça, uma das prediletas do compositor, se caracteriza, principalmente, pela admirável comunicabilidade da linha melódica. O belo solo de saxofone desenvolve um tema altamente cantável, que, pelo seu ritmo e construção, se integra plenamente na atmosfera da música popular brasileira (CANTO DE AMOR E PAZ, 1954).

Foram obtidas poucas informações sobre este fonograma. As fontes encontradas durante a pesquisa apenas citam sua realização, mas não dão detalhes específicos sobre o projeto artístico, como é o caso do sítio virtual do compositor²⁵ e o catálogo publicado em Mariz (1994, p. 83).

O contato com o Sr. Israel Pedrosa não foi possível, uma vez que o mesmo se encontrava fora do país, sem data programada de retorno. O fagotista e professor Noel Devos, cujo nome está incluído na ficha técnica da contracapa do LP, foi entrevistado durante a pesquisa, mas já não se recordava da gravação.

Segundo as palavras de Gisele Santoro, Cláudio Santoro afirmou que aquele era o primeiro LP de música erudita do país (feito com orquestra sinfônica) e, questionada sobre a impressão que o compositor tinha sobre Quincas, disse: “— *Quincas* era um saxofonista brilhante!”.

²⁵ Acessado em: 27/12/2012, às 13h e 45 min.

1.7 O Catálogo de Obras/1966.

O Catálogo de Obras encontrado no acervo do Centro de Estudos Musicológicos Claudio Santoro, da UNB, nos forneceu uma informação pouco divulgada, sugerindo que a primeira audição da obra ocorreu no dia 20 de junho de 1952²⁶, com o solista *Quincas* ao saxofone, regência do autor Claudio Santoro, junto à Orquestra da Rádio Clube do Brasil, no Rio de Janeiro. A gravação aconteceu dois anos depois, em 1954, sob a regência do autor, tendo como solista *Quincas* (Rio de Janeiro, “Independência” -1º. LP de música erudita brasileira gravado no Brasil), (figura 7).

CLAUDIO SANTORO - catálogo de Obras -

DATA	TÍTULO	DUR.	EDIT.	ORQUESTRA	OBSERVAÇÕES
1942	3 PEQ. DIVERTIMENTOS				PERDIDA
1942	IMPRESSÕES DE UMA FUNDIÇÃO DE AÇO	5 m	MS	2,1,2,1,2,1,2,1,- 4,4,3,1 - T - Frc - Piano - Cel. - Xil Harpa - Cds	1ª aud. - 7/4/1946, O.S.B., reg. J. Siqueira, Rio de Janeiro. Premiada pela O.S.B. em 1943
1943	DIVERTIMENTO	5 m	MS	2,1,2,2,2 - 4,4,3, 1 - T - Frc - Pia- no - Cel. - Cds	
1945	VARIAÇÕES (sobre 1 série dodecafôn.)	12 m	MS	2,0,2,1 - 2,2,1,2- T - Frc - Piano - Harpa - Cds	
1945	SINFONIA Nº 2 allegro moderato; lento; allegro	20 m	MS	3,1,2,1,3,1,2,1 - 4,4,3,1 - T - Frc - Piano - Cds	
1947	ABERTURA				INACABADA
1947 1948	SINFONIA Nº 3 andante; allegretto; adagio; allegro moderato,	20 m	MS	2,1,2,2,1,2 - 4,3, 3,1 - T - Frc - Piano - Cds	1ª aud. - 20/12/1949, O.S.B., reg. E. de Carvalho, Rio de Jan. 1ª prêmio de Conc. Sac. Instituído pela O.S.B. em combinação com o Berkshire Music Center of Boston em 1949
1952	O SACI (suite de filme)	18 m	MS	2,2,2,2 - 4,2,3,1- T - Frc - Cds	Premiada como a melhor partitura para filme de 1954
1952	DANÇA BRASILEIRA Nº 1	3 m	MS	2,2,2,2 - 3,3,3 - T - Piano - Cds	Instrumentação da peça para pia- no do mesmo nome
1952	DANÇA BRASILEIRA Nº 2	3 m	MS	"	"
1953	ODE FUNEBRE	6 m	MS	2,2,2 - 3,4,4 - T- Frc - Cds	1ª aud. - 1953, Orq. da Rádio Clube do Brasil, reg. O autor, Rio

DATA	TÍTULO	DUR.	EDIT.	ORQUESTRA	OBSERVAÇÕES
1944	MÚSICA 1944 (para piano e orquestra)	12 m	RB	2,1,2,1,2,1,2,1, - 4,3,3,1 - T - Pro- Piano solista - Cds	1ª aud. 28/04/48, Rio de Janeiro, reg. E. de Carvalho, solista fora de elenco. Prêmio de Composição, Rio de Janeiro
1951	CONCERTO Nº 1 (para piano e orquestra) lento e cantabile; allegro moderato; lento; allegro;	26 m	RB	2,1,2,1,2,1,2,1, - 4,3,3,1 - T - Pro- Frc Mac (pandeiro, chocalho, reco-reco) Piano solista - Cds	1ª aud. - 10/4/1953, Orq. do Teatro Municipal, reg. Eleazar de Carvalho, solista Heitor Alimonda, Rio de Janeiro
1951	CONCERTO Nº 1 (para violino e orquestra) allegro; lento; allegro;	7 m	MS	2,2,2,2 - 2,3,3 - T - Frc - Piano - Saxofone solista - Cds	1ª aud. - 20/6/1952, Orq. da Rádio Clube do Brasil, solista Quincas, Rio, Grav. 1954, reg. o autor, solista Quincas, Rio "Independência" (1º LP de música erudita brasileira gravado no Brasil)
1953	CHORO Nº 1 (Sax. Tenor etc.)				
1958	CONCERTO Nº 2 (para violino e orquestra) andante-allegro; lento;			2,1,2,1,2,1,2,1 - 3,2,3,1 - T - Frc - Cel - Vibrafone - Xil - Harpa - Pia- no - Cds	Inacabado
1958- 1959	CONCERTO Nº 2 (para piano e orquestra) lento-allegro; adagio; allegro;	22 m	RB	2,1,2,1,2,1,2 - 4, 4,3,1 - T - Frc - Piano solista - Cds	Prêmio do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1960
13.003 1960	CONCERTO Nº 3 (para piano e orquestra) allegro; lento; al- legro;	16 m	RB	fl., cl., fg., e cds ou violino, viola, violoncelo e cds - C.B.X e piano solista	Para a juventude

Figura 7. Catálogo de Obras de Claudio Santoro, organizado por Gisele Santoro, em 1966. Páginas 1 e 6. Fonte: Centro de Estudos Musicológicos Claudio Santoro (UNB).

²⁶ Gisele Santoro afirma que o *Catálogo de Obras de 1966* foi feito e revisado por ela, junto ao compositor e marido Claudio Santoro. Entrevista realizada à Gisele Santoro, em 31 de janeiro de 2014.

Unindo as informações do catálogo de 1966, verifica-se que a estreia do concerto, no ano de 1952, coincide com a mesma data encontrada nas partituras de saxofone e dos instrumentos de orquestra.

Tais informações confirmam a hipótese anterior de o concerto ter sido escrito para o saxofonista *Quincas*, confrontando, também, a informação do catálogo publicado em Mariz (1994), e do sítio virtual do compositor, que remete a estreia do concerto ao ano de 1953.

No decorrer deste capítulo, buscou-se mostrar o contexto histórico vivido por Claudio Santoro, quando escreveu a obra *Choro Para Saxofone e Orquestra*. Foram feitos recortes dos acontecimentos principais, que orientaram a vida e o pensamento musical do compositor.

As biografias escritas sobre Santoro não fornecem dados específicos sobre o período em que atuou diretamente como diretor musical das Orquestras da *Rádio Tupi* e da *Rádio Clube do Brasil*, tampouco citam o vínculo entre o compositor e o saxofonista *Quincas*. Surge então, por parte do pesquisador, a necessidade pela busca das fontes primárias.

Por conseguinte, foi necessário realizar, como procedimento metodológico, uma pesquisa de campo, no Acervo do Centro de Estudos Musicológicos “Claudio Santoro”, na UNB, onde foram investigados, analisados e digitalizados mais de dois mil documentos, entre eles: correspondências pessoais, partituras, entrevistas, depoimentos, jornais, revistas, notas de programa, anotações e rascunhos, fotos, bibliografias, contratos e outros. Do total, foram retirados alguns documentos para a construção deste capítulo.

A entrevista gentilmente cedida por Gisele Santoro, nos forneceu informações inéditas sobre o compositor e o saxofonista *Quincas*. Foram entrevistados também outros músicos durante a realização desta pesquisa, são eles: os professores José Vieira Filho, Noel Devos e Dulcilando Pereira.

O intérprete, em contato com as diversas fontes que transmitem a obra, pode contextualizar historicamente e esteticamente suas interpretações musicais, tendo subsídios para apoiar suas decisões interpretativas.

O capítulo a seguir tratará das partituras da obra *Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra*, de Claudio Santoro.

2 OS EVENTUAIS PROBLEMAS ENCONTRADOS ENTRE O INTÉRPRETE E O TEXTO (A PARTITURA).

No presente capítulo, serão analisados os “erros textuais” encontrados na partitura da obra *Choro Para Saxofone e Orquestra*, de Claudio Santoro, buscando entender se tais “erros” podem ter algum impacto para a tomada de decisões por parte do intérprete na sua elaboração interpretativa. De acordo com Cambraia (2005, apud FIGUEIREDO, 2002, p. 102), o erro textual seria uma “modificação não autoral do texto”. Já Spina (1994, apud FIGUEIREDO, 2002, p. 102), define o termo de forma mais abrangente: “todo e qualquer desvio do texto original isto é, qualquer lição que o autor do texto não pretendeu escrever, seja ela formal ou ideológica”. Segundo Figueiredo (2012, p. 102): “os erros textuais podem ser cometidos por copistas, editores, ou pelo próprio compositor”. Acrescenta ainda que “o problema na definição de Cambraia é excluir os erros autorais e o problema em ambas é não distinguir o erro da variante”.

As relações implícitas ou explícitas entre o intérprete e a partitura levantam uma série de questões específicas no momento da elaboração da interpretação de uma obra. Tais questões como, por exemplo: Quais são as possibilidades sonoras, com seus variados coloridos, que permitem ao intérprete matizar as diferenças do texto musical em momentos distintos de uma performance? As dinâmicas e as articulações sugeridas na partitura pelo compositor traduzem musicalmente, de forma mais clara, as ideias ali contidas? Tem o intérprete, por conhecer seguramente melhor seu instrumento, a liberdade de alterar a dinâmica e as articulações, com o objetivo de expressar, mais claramente, a ideia do compositor? Como o intérprete compreende o texto (partitura) e o decodifica através do som?

Essas questões, com as quais os intérpretes se deparam constantemente, fazem refletir sobre sua função de *recriadores da obra*. Através da pesquisa às fontes documentais, o músico procura contextualizar obra e autor no tempo e, com sua experiência artística pessoal, processa esses dados em busca de uma coerência entre a intenção do compositor e a sua própria “voz”, neste processo anterior à performance. Tais questões serão tratadas no capítulo 3.

As partituras da obra *Choro Para Saxofone e Orquestra*, obtidas durante o processo de pesquisa, foram analisadas a seguir, de forma a compará-las com a fonte primária (manuscrito autógrafa da grade orquestral), destacando os possíveis “erros textuais” encontrados nas versões posteriores do concerto e verificando se os mesmos tem algum impacto para a performance.

2.1 As Partituras do *Choro Para Saxofone e Orquestra*.

2.1.1 Manuscrito autógrafo.

No manuscrito autógrafo²⁷ do concerto não consta data de composição e supõe-se ser a primeira partitura feita da grade orquestral, (figura 8). Apresenta o título *Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra*, título este que, conforme averiguado, sofreu modificações com o decorrer do tempo, quando comparado a outras fontes, tais como: partituras posteriores feitas por copistas, gravação realizada pelo autor, publicações em catálogos e edição recente, feita pela ABM, em 2003.



Figura 8. Partitura do manuscrito autógrafo, página 1: *Concertante para Sax Tenor e Orquestra*, de Claudio Santoro. Fonte: Arquivo pessoal de Gisele Santoro.

²⁷ A partitura do manuscrito autógrafo foi, gentilmente, cedida por Gisele Santoro, em 31 de janeiro de 2014.

Através do cotejamento das outras partituras do compositor encontradas no arquivo musical da Academia Brasileira de Música, dentre elas o *Concerto para Piano e Orquestra nº 1* (1952), e a *Sinfonia nº 14* (1989), é possível observar a semelhança na grafia da escrita musical do compositor em todas as partituras, (figuras 9 e 10).



Figura 9. Trecho extraído da partitura do Concerto nº 1 para piano e orquestra, de Claudio Santoro. Fonte: Academia Brasileira de Música.

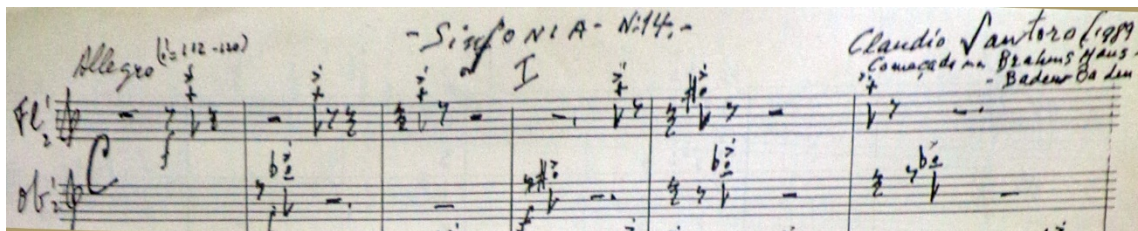


Figura 10. Trecho extraído da partitura da Sinfonia nº 14, de Claudio Santoro. Fonte: Academia Brasileira de Música.

Examinando o manuscrito autógrafo são encontradas rasuras e anotações nas margens e rodapé, que supostamente foram ideias e sugestões interpretativas desenvolvidas pelo compositor, utilizadas ou não. É o caso de um “novo final”²⁸, em que aparece contendo novo material melódico na parte do solista.

A (figura 11) sobre o “novo final” mostra a importância da pesquisa da fonte primária por parte do intérprete, que deve esgotar em seu estudo sobre a obra todas as informações possíveis contidas nas fontes para a construção de sua interpretação. Como sugestão do compositor é observado neste trecho o surgimento de novo material melódico na parte do saxofone.

²⁸ “Novo Final” – refere-se ao novo material melódico encontrado na partitura do manuscrito autógrafo, que foi suprimido na edição prática, feita pela ABM (2003). Supõe-se ser o esboço de uma ideia, que o compositor teve, para a parte final do concerto. Por algum motivo, este “novo final”, não foi desenvolvido por Santoro, como é observado no trecho que aparece rabiscado.

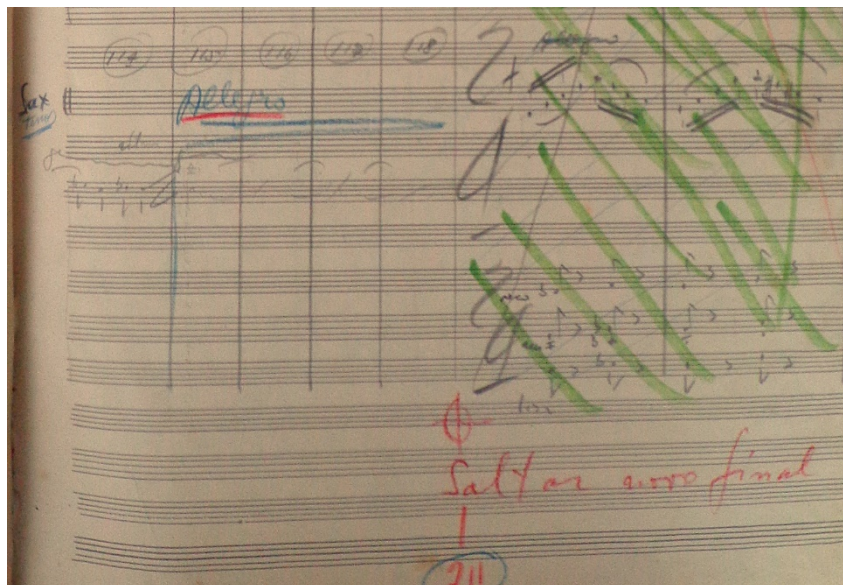


Figura 11. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro. “Novo final”. Fonte: Arquivo pessoal de Gisele Santoro.

Ao verificar a (figura 12), supõe-se que o compositor tenha pensado a reexposição feita pelo solista do tema “Majestoso”, compasso (c.) 199, para ser tocada uma oitava acima, na região superaguda do saxofone, conforme observado na grade orquestral, tornando essa passagem “virtuosística”, por se tratar de uma região de difícil controle de execução e afinação.

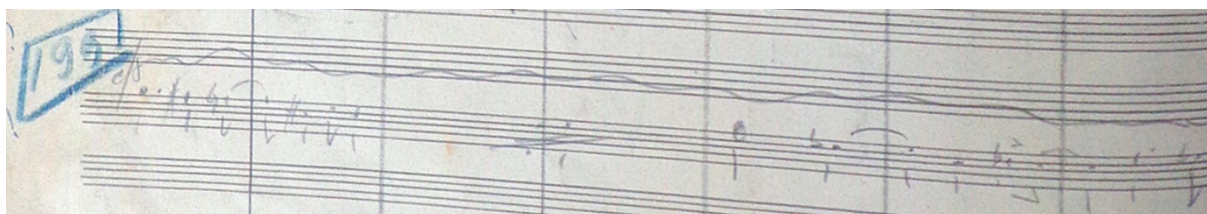


Figura 12. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro. Reexposição pelo solista do tema Majestoso, c. 199. Fonte: Arquivo pessoal Gisele Santoro.

Não há como saber, precisamente, se a linha de oitava grafada na partitura da grade orquestral vale também para o saxofone. Há duas hipóteses neste caso: a primeira leva em consideração a gravação do saxofonista *Quincas*, que toca o trecho sem oitavar. Supõe-se que o mesmo possa ter combinado com o compositor fazer desta forma. A segunda leva em consideração o artifício do compositor em usar a reexposição do tema uma oitava acima pelo saxofonista, conferindo ao *tutti* orquestral, já de grande densidade, um novo brilho e colorido, que valoriza e evidencia a orquestração. Tais informações são valiosas, pois podem estabelecer uma conexão entre o intérprete e o compositor, despertando no primeiro uma “ideia musical” contida no texto autógrafo, que, por ter sido suprimida na edição prática (de 2003, da ABM), priva o intérprete de conteúdo importante para a interpretação.

Cabe ao intérprete a função de pesquisador atento, desde o contato inicial com as fontes. A respeito disso, Martins comenta a importância da consulta aos manuscritos autógrafos pelos intérpretes:

Seria, contudo necessário observar que, se tal prática da consulta aos manuscritos, autógrafos ou não, é extremamente salutar, sob outro aspecto é ínfimo esse procedimento pelos intérpretes, buscando quase sempre os instrumentistas a obra impressa. Deve-se essa lacuna a fatores vários, como o imediatismo quanto à preparação repertorial, dificuldade e tempo disponível para determinadas pesquisas para o instrumentista de *métier* - envolvido ele pelo Sistema -, e o hábito da maior facilidade, cultura enraizada. Deduz-se que estudiosos, pesquisadores, analistas, pensadores estariam mais propensos a essas atividades do pormenorizar manuscritos, sendo raros os intérpretes de carreira que se dedicam às fontes primárias. Paradoxalmente, serão aqueles na maioria, pois ilustres exceções há entre os executantes, os responsáveis pelas edições críticas em curso. Não obstante esses fatores estariam destinados ao intérprete à condição única e inalienável da continuação sonora do repertório, situação esta que estabelece, ao longo, a tradição, mercê das intenções objetivo-subjetivas do executante (MARTINS, 2007, p. 2).

2.1.2 Parte de saxofone e dos instrumentos de orquestra (1952).

As partes do solista, (figura 13), foram encontradas no acervo mantido pela família e a dos instrumentos de orquestra no arquivo musical da ABM, (figura 14).

The image shows a page of handwritten musical notation for saxophone. At the top, it is titled "Fantasia Concertante" by "Claudio Santoro - 1952". The tempo is marked "Allegro". The score consists of ten staves of music. There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as "Poco più mosso" and "Cresc.". There are also some circled numbers (6, 8, 14, 18, 21, 22, 24, 26, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 98, 100) and some other markings like "Cim.". At the bottom of the page, there is a publisher's stamp: "SACCA MUSIC, 110 WEST 45th STREET, NEW YORK 19, N.Y.".

Figura 13. Parte de sax da Fantasia Concertante, de Claudio Santoro (1952). Fonte: Arquivo Gisele Santoro.



Figura 14. Trecho extraído da parte de 1º violino, da *Fantasia Concertante*, de Claudio Santoro (1952). Fonte: Academia Brasileira de Música.

Com o título de *Fantasia Concertante* e datadas de 1952, essas partes foram provavelmente, utilizadas para estreia da obra, conforme informação mencionada no capítulo 1, no catálogo de obras de 1966. Com relação à parte de saxofone, carimbada com as informações *Sacha Matikoff, [...] Rio de Janeiro*, trata-se de uma cópia feita a partir do material da grade orquestral (manuscrito autógrafo). Tanto a parte de saxofone quanto as dos instrumentos de orquestra foram feitas pelo mesmo copista, pois apresentam a mesma grafia musical. Ver (figuras 13 e 14).

Não é objetivo da presente dissertação realizar uma revisão das cópias das partes dos instrumentos de orquestra (1952), pela complexidade que tal tarefa demandaria, vindo a ser por si só um novo projeto. Foram encontrados muitos erros textuais na grade da orquestra da Edição ABM 2003, que puderam ser observados no ano de 2009, durante os ensaios para a preparação do concerto que foi realizado na ocasião. As devidas correções e observações foram anotadas e discutidas, em parte, no capítulo seguinte e poderão ser utilizadas em seu total para um futuro estudo de uma edição crítica da obra.

2.1.3 A parte de saxofone da edição da Academia Brasileira de Música (2003).

No ano de 2003, a Academia Brasileira de Música editou a partitura do *Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra* com o título de *Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra*²⁹.

As partituras encontradas no acervo da ABM, que supostamente foram utilizadas pelo editor para a realização da partitura orquestral, no ano de 2003, são as cópias das partes dos

²⁹ Anexo 5, p. 126.

instrumentos de orquestra de 1952 e do manuscrito autógrafo (grade orquestral). Provavelmente, por isso, o editor escolheu o título *Fantasia Concertante*, (figura 15).

Fantasia Concertante
para Sax Tenor
e Orquestra

Claudio Santoro

Sax Tenor *Allegro* 7 4 *solo* *f*

Figura 15. Trecho extraído da parte de sax tenor da *Fantasia Concertante*, de Claudio Santoro. Fonte: Academia Brasileira de Música. Edição 2003.

Esta edição apresenta uma série de erros textuais, não se mostrando fiel à fonte autógrafa. De acordo com Figueiredo (2004, p. 50), “a Edição Prática, também chamada de Didática, é destinada exclusivamente a executantes, sendo baseada em uma única fonte, na verdade qualquer fonte, com utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto”. O autor acrescenta que a “ausência de aparato crítico impede o conhecimento acerca de qual fonte foi utilizada, e o porquê, além de se tornar impossível apontar e esclarecer as intervenções e critérios do editor-revisor”. Sobre o uso das edições práticas, Martins (2007, p. 177) comenta: “o intérprete na maioria das vezes recorre à edição prática devido a facilidade de acesso e ao imediatismo que há na preparação do repertório”.

O imediatismo e a facilidade de acesso às edições práticas têm impacto decisivo sobre uma performance de alto nível, uma vez que elas podem distorcer a fonte autógrafa, influenciando o intérprete a tomar determinadas decisões interpretativas divergentes do pensamento musical do compositor. É o caso observado aqui da edição feita pela ABM, em 2003.

Por isso, a prática da pesquisa às fontes primárias deve ser incorporada pelo solista em seu estudo interpretativo da obra, pois poderá fornecer amplos subsídios para a tomada de decisões interpretativas referentes às articulações, dinâmicas, timbres, fraseados, agógica, estilo, entre outros elementos que estão contidos em uma performance musical.

2.2 Os Erros Textuais encontrados na Parte de Saxofone da Edição da ABM /2003.

Comparando o manuscrito autógrafo (grade orquestral) com a edição da parte de saxofone da ABM de 2003, foram encontrados vários erros textuais nesta. A análise

comparativa feita a seguir evidencia os citados erros, comentando o impacto disso na performance do saxofonista. As partituras completas seguem anexas no final desta dissertação, para eventual consulta.

Durante a transcrição dos exemplos musicais abaixo, foram observadas diferenças na numeração dos compassos de ambas partituras, a partir da *Cadência*. O manuscrito autógrafo apresenta a seção *Majestoso* começando no c.100, enquanto a Ed. ABM 2003 indica c.98.

Segue análise:



Exemplo Musical 1. Compasso 14. Trecho extraído da partitura do manuscrito Autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 2. Compasso 14. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

A falta de ligadura no compasso 14, (exemplo musical 2), da Ed. ABM 2003, leva o saxofonista a articular a nota Mi 4 do primeiro grupo de quiálteras, alterando o ritmo pretendido pelo compositor, (exemplo musical 1), e o efeito sonoro da falta da ligadura interfere no “legato” da frase, que vem sendo sustentado pela nota Mi.



Exemplo Musical 3. Compassos 16 e 17. Trecho extraído da partitura do manuscrito Autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 4. Compassos 16 e 17. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

A ausência de *tenuto* (-) nas síncopes, (exemplo musical 4), da Ed. ABM 2003, pode induzir o saxofonista a tocar a nota Mi 4 de forma curta, não observando o seu valor completo. A tenuta pode ser tocada pronunciando a sílaba ‘di’ no saxofone de forma leve, (exemplo musical 3). A frase musical iniciada no compasso 12, de caráter lírico e cantabile, leva a crer que a articulação grafada esteja de acordo com o pensamento musical do compositor.



Exemplo Musical 5. Compasso 18. Trecho extraído da partitura do Manuscrito Autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

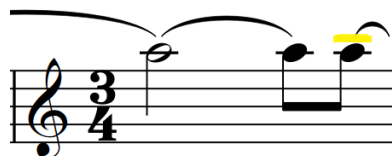


Exemplo Musical 6. Compasso 18. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

No compasso 18, da Ed. ABM 2003, verifica-se a primeira colcheia do grupo de quiálteras, constando a nota Ré natural, (exemplo musical 6) que está errada, haja vista que a partitura do manuscrito autógrafo apresenta a nota correta, ou seja, Ré bemol, (exemplo musical 5).



Exemplo Musical 7. Compasso 19. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 8. Compasso 19. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

A diferença no compasso 19 diz respeito à articulação, que na versão autógrafa, (exemplo musical 7) possui a terceira nota grafada com tenuta, o que não é observado na Ed. ABM 2003, (exemplo musical 8).



Exemplo Musical 9. Compassos 20 e 21. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 10. Compassos 20 e 21. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Os compassos 20 e 21 diferem no que tange à articulação. Na partitura autógrafa, aquele possui tenuta na nota Lá, e este ligadura entre o Ré e Fá sustenido, (exemplo musical 9). Já na Ed. ABM 2003, tais articulações não foram utilizadas, (exemplo musical 10).



Exemplo Musical 11. Compassos 24, 25 e 26. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



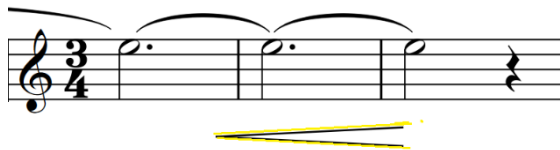
Exemplo Musical 12. Compassos 24, 25 e 26. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Na partitura da ABM, a ausência da dinâmica ‘crescendo’ e a informação “à 1” privam o saxofonista de conteúdo interpretativo importante, (exemplo musical 12). Por um lado, se o intérprete tocar o diminuendo na nota Dó, como grafado na versão autógrafa, (exemplo musical 11) auxiliará o ouvinte na escuta do solo de oboé, que logo é repetido com mesmo material motivico pelo flautim, (compassos 24 à 27). Esse colorido timbrístico permite criar interesse para o ouvinte, enfatizando o surgimento de novo material temático. Além disso, é provável que Santoro tenha usado o termo “à 1” para se referir à pulsação. O correto é “em 1”. O termo “a 1, a 2, a 3” etc.) se refere ao número de instrumentistas que deverão tocar naquele momento. A figura rítmica tocada pelas cordas graves e fagotes no compasso 24 sugere, também, uma

pulsção do compasso 3/4 em “1”, o que seguramente resultará um efeito de leveza e maior fluidez na frase que inicia com o sax, no compasso 28.



Exemplo Musical 13. Compassos 38, 39 e 40. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

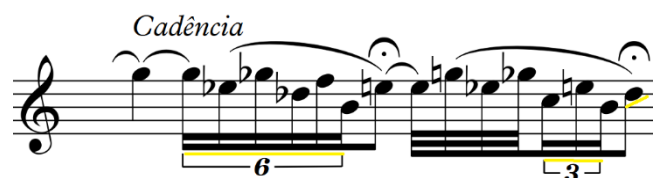


Exemplo Musical 14. Compassos 38, 39 e 40. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Nos compassos 38, 39 e 40, da partitura do manuscrito autógrafo, (exemplo musical 13) consta sinal de intensidade ‘descrecendo’, enquanto na versão da partitura da ABM, ‘crescendo’, (exemplo musical 14). Este erro textual induzirá o intérprete a realizar a dinâmica oposta da escrita pelo compositor, já que a partir do c. 38 surge o solo apresentado pela flauta com material motivico importante.



Exemplo Musical 15. Cadência. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 16. Cadência. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Nos exemplos acima, a partitura do manuscrito autógrafo apresenta quiálteras de fusa, (exemplo musical 15), já na Ed. ABM 2003, (exemplo musical 16) são encontradas quiálteras de semicolheias (sextina e tercina), fato que interfere na leitura rítmica durante a execução por parte do intérprete.



Exemplo Musical 17. Cadência. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 18. Cadência. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

A partitura da Ed. ABM 2003 mostra a falta de articulação tenuta e a ligadura no grupo de quiálteras de três (exemplo musical 18), o que implica para o intérprete não executar as articulações escritas pelo compositor (exemplo musical 17).



Exemplo Musical 19. Cadência. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 20. Cadência. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Na versão do manuscrito autógrafo (exemplo musical 19), a colcheia Sol é pontuada e a nota Lá é bemol, o que não é visto na versão da Ed. ABM 2003 (exemplo musical 20). Além disso, na versão da Ed. ABM existe uma pausa de semicolcheia no final da frase, não presente na versão autógrafa. A importância prática disto fica diluída pelo caráter da fermata. Todas essas omissões evidenciam total falta de revisão desta edição, contribuindo para uma performance divergente da escrita pelo compositor.



Exemplo Musical 21. Cadência. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 22. Cadência. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Faltam a dinâmica piano (p) e articulação de tenuta na nota Ré 5, da Ed. ABM 2003, privando o saxofonista de conteúdo interpretativo relevante para a sua performance (exemplos musicais 21 e 22).



Exemplo Musical 23. Cadência. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 24. Cadência. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Há uma pausa de colcheia inexistente entre as notas Si natural (exemplo musical 24) , revelando erro do copista e, ainda, ausência de *rit.*, no grupo de quiálteras do final da frase.

Como observado no exemplo musical 23, a falta das informações oculta indicações interpretativas presentes no manuscrito autógrafo.



Exemplo Musical 25. Compassos 106, 107 e 108. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 26. Compassos 104, 105 e 106. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Na Ed. ABM 2003, (exemplo musical 25) não há sinal de dinâmica fortíssimo (*ff*), como é observado no manuscrito autógrafo (exemplo musical 26). Neste trecho do concerto acontece um grande *tutti* orquestral, sendo necessário que o solista toque na dinâmica fortíssimo (*ff*).



Exemplo Musical 27. Compassos 115 e 116. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 28. Compassos 113 e 114. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Como observado no exemplo musical 28, a Ed. ABM 2003 não possui a dinâmica de piano (*p*) no compasso 114. De acordo com a indicação presente na partitura do manuscrito autógrafo (exemplo musical 27), o ‘piano’ (*p*) já começa no início do compasso 114 e não ao final deste. O efeito esperado pelo compositor é que o som do saxofone suma perante a orquestra, que sustenta o som nos compassos seguintes.



Exemplo Musical 29. Compasso 120. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 30. Compasso 118. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Os exemplos musicais acima 29 e 30 mostram a diferença quanto à articulação na colcheia Si natural e na semicolcheia Dó sustenido, da Ed. ABM 2003. A articulação de staccato na primeira colcheia Si aproxima ao estilo popular e pode ser mais adequada para a execução. O problema é que esta proposta de articulação foi formulada sem essa preocupação ou pelo menos não consta na Edição ABM o critério adotado pelo editor. Já, o staccato na semicolcheia Dó sustenido (exemplo musical 30) não contribui para a ideia de hemíola feita pelo compositor (exemplo musical 29), onde é observado o tempo forte no segundo tempo do compasso ternário. Por isso, supõe-se que Santoro tenha grafado à articulação de tenuta para indicar apoio na nota Dó sustenido. No capítulo 3 será tratada esta questão.



Exemplo Musical 31. Compasso 123. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 32. Compasso 121. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Na partitura autógrafa (exemplo Musical 31) verifica-se a nota Sol sustenido e, na Ed. ABM 2003 (exemplo Musical 32), a nota Sol natural. Na gravação da obra, ocorrida em 1954, o saxofonista *Quincas* toca a nota Sol Natural. Neste caso, há duas hipóteses: o saxofonista realizou uma modificação nesta nota sob autorização do compositor, ou simplesmente trocou

as notas em sua performance. Não há como saber precisamente qual das duas hipóteses aconteceu, porém, ao analisar a partitura autógrafa da grade orquestral e o esboço inicial do concerto, de 1951, é observado a ocorrência da nota Sol sustenido. Ao analisar o compasso 121 é constatado que o segundo e o terceiro tempos são realizados somente pelo solista. A nota Sol sustenido em ambos arpejos são notas melódicas (escapadas), sendo a segunda ocorrência um tipo especial denominado cambiata (um tipo de escapada que consiste em uma dissonância posicionada na parte fraca do tempo, alcançada por grau conjunto descendente e conduzida por salto de terça descendente).



Exemplo Musical 33. Compasso 125. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 34. Compasso 123. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Falta acentuação (>) na nota Dó natural, da Ed. ABM 2003 (exemplo musical 34). Conforme observado no manuscrito autógrafo (exemplo musical 33), verifica-se o acento responsável por enfatizar a articulação do grupo de semicolcheias de três em três.



Exemplo Musical 35. Compasso 126. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 36. Compasso 124. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Verifica-se o erro textual na nota Mi sustenido, do compasso 124, da Ed. ABM 2003 (exemplo musical 36), já que na versão autógrafa a segunda semicolcheia do segundo tempo é grafada como Ré sustenido (exemplo musical 35). A partir da análise harmônica, verificou-se que o acorde presente no segundo tempo do compasso é um Fá sustenido menor com sétima, onde o clarinete reforça a quinta do acorde tocando um Dó sustenido de efeito. Portanto, a nota correta é Ré sustenido (transcrito para o sax).



Exemplo Musical 37. Compassos 129 e 130. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafa. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 38. Compassos 127 e 128. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Nos exemplos musicais acima, os compassos 127 e 128, da Ed. ABM 2003 (exemplo musical 38), apresentam a nota Dó natural, enquanto no manuscrito autógrafa é Dó sustenido (exemplo musical 37).



Exemplo Musical 39. Compasso 135. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafa. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 40. Compasso 133. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

No exemplo 39 também há nota divergente na última semicolcheia do grupo, compasso 133, pois a partitura da Ed. ABM 2003 grafa Ré natural (exemplo musical 40), já o manuscrito autógrafa Ré sustenido (exemplo musical 39).



Exemplo Musical 41. Compasso 144. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 42. Compasso 142. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

No compasso 142 da Ed. ABM 2003, falta a ligadura da nota Ré sustenido para a nota Sol sustenido (exemplo musical 42). Este motivo tocado pelo solista apresenta um caráter expressivo e cantabile (exemplo musical 41), conforme é observado no manuscrito autógrafo.



Exemplo Musical 43. Compasso 185. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

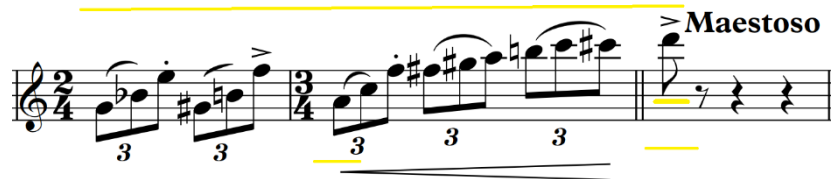


Exemplo Musical 44. Compasso 183. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

No exemplo musical 44 do compasso 183, da Ed. ABM 2003, falta indicação de dinâmica fortíssimo (*ff*). No compasso anterior a este verifica-se um sinal de ‘crescendo’ (<). A dinâmica (*ff*) indica, portanto, até qual intensidade deve ser feito o ‘crescendo’ (exemplo musical 43).



Exemplo Musical 45. Compassos 190, 191 e 192. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 46. Compassos 188, 189 e 190. Parte de sax extraída da Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Na Ed. ABM 2003, falta a linha de 8^a dos compassos 188 a 190. Falta, ainda, no compasso 189 a informação de “rall” e, no compasso 190, a colcheia Ré 5 é uma semínima em vez de colcheia, além de estar faltando a indicação da dinâmica fortíssimo (*ff*) (exemplo musical 46). Tais indicações interpretativas estão presentes no manuscrito autógrafo (exemplo musical 45). Na gravação com o saxofonista *Quincas*, observa-se que o mesmo toca o trecho uma oitava acima realizando, ainda, o rallentando.



Exemplo Musical 47. Compassos 199-208. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 48. Compassos 197-206. Trecho extraído da parte de sax extraída da Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Na partitura do manuscrito autógrafo (exemplo musical 47), verifica-se a linha de 8^a sobre o tema da reexposição da seção Majestoso, nos compassos 199-208. Não há como saber precisamente se o saxofonista também deve tocar o trecho uma oitava acima. Por isso, tal indicação foi colocada nesta dissertação como ‘opcional’ por haver duas leituras possíveis sobre a passagem. A primeira leva em conta o artifício do compositor usando a reexposição do tema uma oitava acima pelo saxofonista, conferindo ao *tutti* orquestral, já de grande densidade, um novo brilho e colorido de timbre, valorizando e evidenciando a orquestração. Esta ideia musical é corroborada pelo ‘crescendo’ e a linha de oitava realizados nos compassos 190 a 192 da parte de sax e da orquestra. Já a segunda leitura leva em consideração o fonograma da obra realizado pelo compositor, regente nesta ocasião e o saxofonista *Quincas*. É observado que o solista toca o trecho aqui analisado, sem oitavar. A hipótese é que os dois tenham combinado fazer desta forma.

Neste caso, há de se considerar também que tocar uma oitava acima é ultrapassar a extensão normal do instrumento (Si bemol 2 – Fá sustenido 5). Pois nem todos os saxofonistas tocam com naturalidade na região superaguda, supondo ser a indicação do compositor opcional devido a esta dificuldade técnica³⁰. O outro motivo pode estar relacionado com a linha de oitava colocada no compasso 199 ao 208, sendo possível também que esta indicação sirva apenas para as cordas (violinos), como na primeira aparição desta seção.

Quanto às dinâmicas ‘fortíssimo’ (*ff*) e os sinais de intensidade ‘crescendo’ e ‘decrescendo’, observa-se que não se encontram na partitura da Ed. ABM 2003 (exemplo musical 48), deixando de fornecer informação interpretativa importante para o saxofonista.



Exemplo Musical 49. Compassos 227, 228 e 229. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 50. Compassos 225-234. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Na partitura da Ed. ABM 2003, a partir do compasso 225, faltam dois compassos na parte do solista (exemplo musical 50), como é observado no manuscrito autógrafo (exemplo musical 49).



Exemplo Musical 51. Compasso 237. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

³⁰ Alguns compositores como Alexander Glazunov e Jacques Ibert costumavam indicar essas passagens oitava acima, como opcionais, conforme exemplo o *Concerto para Saxofone Op. 109* (1934) e o *Concertino da Camera para saxofone alto e onze instrumentos* (1935).



Exemplo Musical 52. Compasso 235. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Na partitura da Ed. ABM 2003 (exemplo musical 52) configura uma articulação diferente da versão autógrafa (exemplo musical 51).

Quanto ao andamento da obra, constata-se na partitura do manuscrito autógrafo a indicação *Allegro* (110), enquanto na Ed. ABM 2003 é incluído somente o indicativo *Allegro*. Embora a questão metronômica seja algo subjetivo e variável, a informação contida na fonte autógrafa deveria estar presente na Ed. ABM.

Diante da análise feita neste capítulo, observou-se que a partitura da Ed. ABM 2003 apresenta uma série de erros textuais que interferem na leitura e na performance do intérprete sobre a obra. A falta de aparato crítico nesta edição prática acaba por torná-la não confiável, infiel à escrita do compositor. O fato de se chocar com a fonte primária por si próprio não pode ser considerado condenável. Havendo critério e justificativa, é possível discordar do manuscrito autógrafa, claro se esta for a intenção.

Sobre a importância de se buscar uma boa fonte de consulta para o estudo comparativo entre as edições, Fraga comenta:

Ao estabelecer uma boa fonte de consulta da obra em questão, o seu estudo detalhado e o trabalho de comparação com a edição são fundamentais para a definição de um texto musical satisfatório como referência inicial. Entretanto, após eliminar do texto eventuais duplicidades de sentido e mesmo erros de edição, é necessário compreender as estruturas presentes na obra, bem como a maneira como elas interagem (FRAGA, 2008, p. 10).

Como procedimento metodológico desta pesquisa, realizou-se a transcrição da parte de saxofone, extraída da grade orquestral (fonte primária) estabelecendo, assim, um texto coerente com o manuscrito autógrafa³¹, pois acredita-se que deva haver um diálogo entre o compositor e o intérprete durante a performance. O próximo capítulo falará sobre estas questões.

³¹ Anexo 6, p. 133.

3 CONSIDERAÇÕES INTERPRETATIVAS SOBRE A OBRA CHORO CONCERTANTE PARA SAXOFONE TENOR E ORQUESTRA, DE CLAUDIO SANTORO.

3.1 O intérprete como recriador da obra.

A entrevista concedida por Claudio Santoro ao compositor e professor Raul do Valle, em 1976, na Alemanha, foi transcrita por Iracele Lívero em sua dissertação de mestrado. Sobre a função do intérprete, Santoro disse:

Eu sempre fui assim, eu nunca fui um compositor que escreveu um negócio pra ser tocado exatamente como ele achava que devia ser. Sempre deixei o intérprete recriar a obra e dar alguma coisa dele. Sempre achei isso. E vou dizer por que, porque eu fui as duas coisas, intérprete e compositor (LÍVERO, 2003, p. 89).

Neste relato do compositor Claudio Santoro, percebe-se a importância da liberdade que o mesmo dava ao intérprete como recriador de sua obra. Neste sentido, a relação estabelecida entre compositor e intérprete faz refletir o papel do performer como alguém que contribui com a obra e não somente a “reproduz”.

Diante disso, o capítulo tem como objetivo central elaborar uma proposta interpretativa para a obra: *Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra*.

Segundo Fraga (2008, p. 4), “qualquer que seja o conceito adotado ao termo interpretar, a figura do intérprete aparece como mediador no processo de recriação de obras codificadas”. O autor acrescenta ainda:

A necessidade de um intérprete sugere que o meio com o qual ele lida não é amplamente acessível. A sua intervenção é necessária para que o autor se faça presente a um público específico, o que é igualmente válido se o intérprete e compositor são a mesma pessoa ou não (FRAGA, 2008, p. 4).

Por outro lado, alguns compositores como Ravel opinaram de maneira oposta à de Santoro: “—Não peço que minha música seja interpretada, sim somente executada”. No trecho do diálogo entre Ravel e Toscanini, tal opinião fica clara. Ravel: “—Esse não é o meu tempo.” Toscanini: “— Quando toco seu tempo, a peça resulta ineficaz”. Ravel: “— Então, não a toque.³²”

³² Ver Walls (2006, p. 35)

Stravinsk, sobre o papel do intérprete, disse: “A música deve ser transmitida e não interpretada, já que a interpretação revela a personalidade do intérprete no lugar da do autor, e quem pode garantir que o executante refletirá a visão do autor sem distorcê-la?³³”

Portanto, é possível observar o descontentamento daqueles compositores com relação às interpretações voluntaristas, que não faziam “jus” às informações registradas no texto musical.

A crença de que a partitura representa a “ideia final” da música não é unânime, conforme defendido por Hill, que diz:

As partituras contêm informação musical, em parte exata e em parte aproximada, junto com as indicações sobre como se pode interpretar essa informação, mas a música em si é algo imaginado, em primeiro lugar pelo compositor, depois em associação com o intérprete e finalmente transmitido em som³⁴ (HILL, 2006, p. 155, tradução nossa).

De acordo com Ritterman (2006, p. 106), “durante o século XX, o respeito ao texto chegou a dominar cada vez mais o ensino da interpretação musical”. A fidelidade ao texto pode ser explicada pelo desenvolvimento da notação musical³⁵, ocorrido ao longo da história da música, com a necessidade de os compositores grafarem com maior precisão a escrita, ou seja, com o máximo de exatidão. A respeito disso, Brown comenta:

Com o passar dos séculos, desde os neumas e manuscritos medievais, a notação musical foi se aperfeiçoando, com o avanço nos métodos de notação permitiu-se um detalhamento mais preciso da escrita para o intérprete. Porém, nem todos os elementos de uma performance podem ser fixados em uma partitura [...]. Vale ressaltar que com esse avanço, a contribuição criativa do intérprete foi reduzida, no período barroco, por exemplo, com a definição do baixo, [...] antes disso permitia-se ao intérprete criar novas melodias e no período medieval com a notação musical em forma de gráfico melódico ascendente ou descendente sem altura definida, permitia aos cantores liberdade de criação (BROWN et al., 2001).

Hill (2006, p. 158) diz que: “o aumento em geral das informações especificadas pelos compositores durante os dois últimos séculos sugere que não confiavam na capacidade de compreensão do intérprete, ou estes tinham uma ânsia de controlar tudo”. O autor acrescenta: “nestas circunstâncias, não é de se estranhar que os intérpretes tenham se inclinado por uma interpretação textual, em especial, no que diz respeito a música mais recente”.

³³ Consultar Walls (2006, p. 35)

³⁴ Las partituras contienen información musical, em parte aproximada, junto con indicaciones sobre cómo puede interpretarse esa información. Pero la música misma es algo imaginado, en primer lugar por el compositor, después em asociación con el intérprete, y finalmente transmitido em sonido.

³⁵ A notação musical pode ser compreendida como um conjunto de instruções, indicadas pelo compositor, para a performance (BROWN et al., 2001).

O problema encontrado neste tipo de interpretação, onde se dá prioridade absoluta a executar corretamente todas as indicações da partitura (sem questionar, por exemplo, questões estilísticas, de notação e, inclusive, sobre a procedência da edição utilizada) é que ela pode ser completamente errada.

É justamente o caso analisado no capítulo anterior da Ed. ABM 2003, da *Fantasia Concertante para Sax tenor e Orquestra*, onde se constata uma série de erros textuais (notas e articulações erradas, omissões de compassos, ausência de indicações expressivas), que por sua vez influenciam o saxofonista com leitura da obra divergente da fonte autógrafa. O intérprete não precisa ser subserviente ao pensamento do compositor, entretanto, necessita incorporar a prática da pesquisa sobre as diversas fontes e edições que transmitem a obra, ou seja, deve ter critério e coerência durante a sua performance.

Outro problema causado em decorrência da fidelidade absoluta ao texto está relacionado ao poder universal da escrita e no texto como objeto totalizante, ocasionando inclusive, a renúncia de dois aspectos importantes, que são: oralidade/auralidade, mantendo a performance dependente à composição através da ideia de fidelidade ao texto, como algo isolado a prática da performance (DOMENICI, 2012). A autora explica:

A prática da performance é inclusiva e integradora. Quando construímos uma interpretação não desconsideramos a oralidade, da mesma maneira que nossa imaginação não segrega os aspectos musicais dos extra-musicais, e o nosso corpo não diferencia entre conhecimentos tácitos e explícitos (DOMENICI, 2012, p. 169).

Compreende-se, portanto, que a partitura funciona como um roteiro, um mapa a ser decifrado pelo intérprete, e este deve negociar entre as intenções do compositor e a sua própria “voz” neste processo dialógico que envolve o estudo da interpretação musical.

Mellers (1992 apud CLARKE, 2006, p. 221) constata dois tipos extremos de executantes: o “intermediário” e o “intérprete”. O executante intermediário seria aquele “que serve como meio de expressão para as intenções do compositor” e os “intérpretes” aqueles para quem as intenções do compositor (a partitura) servem de ponto de partida para seu próprio trabalho criativo/interpretativo.

Neste sentido, Ravel e Stravinsky defenderiam a função do intérprete como “intermediário” (aquele que pode ser aclamado ou criticado por sua “fidelidade à partitura”). Por outro lado, estaria o posicionamento de Santoro se pautando na defesa do “intérprete”, dando-lhe liberdade interpretativa com o objetivo de propor sua contribuição para a obra (destaca-se aqui a performance criativa do intérprete e sua característica idiossincrática).

Diante do exposto, a tese defendida nesta pesquisa parte do princípio de que o intérprete é um *recriador da obra*, contribuindo também com sua experiência pessoal durante a performance. Isto não quer dizer que se deva negligenciar a fonte primária, pelo contrário, sempre que possível é recomendado ao intérprete buscar e analisar de forma crítica a escrita e as intenções do compositor, a fim de se buscar uma performance coerente.

Além disso, é importante lembrar que a Ed. ABM 2003 não se propõe a ser uma edição crítica, ou seja: “aquela que investiga e procura registrar a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas fontes que transmitem a obra a ser editada” (FIGUEIREDO, 2014, p. 93). Seu objetivo naquele momento pode ter sido meramente comercial, o que por um lado foi benéfico porque possibilitou o acesso do público a obra e contribuiu para a divulgação da mesma. O problema foi justamente a falta de aparato crítico nesta edição, o que a torna não recomendável por apresentar erros textuais, que não traduzem de forma fidedigna a fonte autógrafa.

Após a análise feita no capítulo 2, onde se constatou os erros textuais da Ed. ABM 2003, e foi extraída uma nova parte de sax, a partir do manuscrito autógrafo, permitiu-se ao autor desta pesquisa a liberdade para sugerir uma proposta interpretativa para o concerto.

A contribuição discutirá a questão referente a dicotomia: liberdade interpretativa x fidelidade ao texto.

3.2 Proposta Interpretativa.

Inicialmente, será feita a distinção entre os termos “interpretação musical” e “performance”, segundo os estudos realizados por Kuehn, que define:

O termo interpretação musical

É atinente à “leitura” de um texto que o transforma novamente em parâmetros de som musical. “Leitura” + prática interpretativa = “obra”, no sentido de que esta precisa ser compreendida em forma e conteúdo, assim como em seus parâmetros de linguagem, contingenciados histórica e socialmente. “Interpretação” designa, em música, a leitura singular de uma composição com base em seu registro que, representado por um conjunto de sinais gráficos, forma a “imagem do som”. O intérprete decodifica os sinais gráficos, transformando-os de maneira mais fiel em parâmetros sonoros. Desse modo, “interpretar” está diretamente ligado à *compreensão* dos elementos que estruturam uma obra, como: altura, melodia, ritmo, harmonia, tonalidade e tempo musical. Outros elementos caracterizam a música como linguagem. Entre eles, estão a articulação, a pontuação, a forma e o sentido. Também o fraseado e a coesão ou coerência fazem parte desta categoria. Tudo isso demanda, de um lado, uma postura *introvertida*, voltada para a análise e a reflexão teórica (em sentido aristotélico de contemplação mais do que de ação), ao passo que, de outro lado, demanda a prática instrumental (ou seja, a prática interpretativa propriamente dita) (KUEHN, 2012, p. 16).

E o termo performance

É atinente à experiência viva, ao “agora ou nunca” do palco, à gestualidade e a aspectos corporais do músico intérprete com relação ao modo e aos meios de sua apresentação com o instrumento. Os termos concerto, encenação, show e espetáculo remetem à performance como evento sociocultural. Remete-nos em primeiro lugar à presença física no palco, ao corpo e à voz, não apenas com relação a determinadas técnicas de execução no instrumento e sim também como *meio* e como *modo* de interagir com o público espectador. Seus elementos ativos estão, sobretudo, na representação gestual de quem está “tocando” uma composição musical, ou seja, no intérprete, na quironomia do regente, na mímica e nos movimentos biomecânicos com suas técnicas e “escolas” (regionais ou nacionais) particulares (KUEHN, 2012, p. 16).

Explicada a distinção entre os termos interpretação musical e performance, verificar-se-á a proposta interpretativa para a obra *Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra*.

Analisando a primeira entrada do solista no c.12, observa-se:

1º Caso.

The image shows a musical score for saxophone. It begins with the tempo marking 'Allegro' and a metronome mark of 110. The score consists of three measures: a whole rest for 7 measures, a whole rest for 4 measures, and a 'solo' section starting with a forte (*f*) dynamic. The first note of the solo is a half note G2.

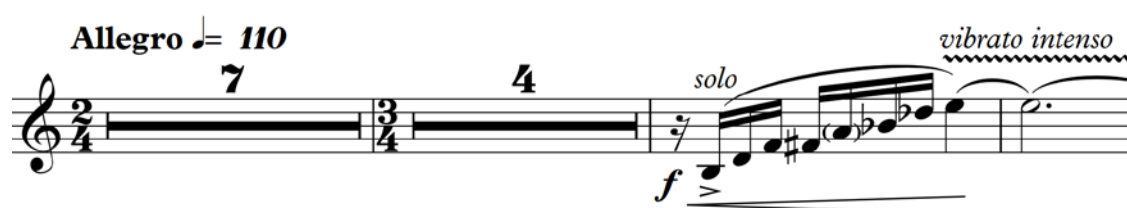
Exemplo Musical 53. Pauta do saxofone. Trecho extraído e digitalizado a partir da partitura do manuscrito autógrafo. Compasso 1 ao 13. *Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra*, de Claudio Santoro.

No exemplo musical 53, temos 11 compassos de espera constituindo a Introdução do concerto. A primeira frase apresentada pelo solista tem início acéfalo e a dinâmica de intensidade sugerida pelo compositor é forte (*f*). A primeira nota, um Si 2, é uma semicolcheia em parte fraca do tempo, no registro grave do instrumento. Por tais motivos, pode haver uma intenção natural do saxofonista ao articular esta nota, pronunciando a sílaba “te”, por exemplo, garantindo assim, supostamente, uma maior precisão na emissão sonora da mesma.

Além disso, o intérprete pode se sentir inseguro com medo da nota não ser emitida ou “falhar” durante a performance, pois devido ao formato cônico do tubo do saxofone há uma dificuldade natural em emitir as notas na região grave do instrumento. O problema analisado aqui trata justamente sobre o efeito sonoro produzido quando se articula a nota Si 2 com a língua, pois se cria, despretensiosamente, uma acentuação (>) na nota, não existente no texto autógrafo, mudando o início da frase de acéfalo para tético. Ademais, o efeito de dinâmica

‘crescendo’ sugerido pelo compositor não é eficiente, pois a nota Si 2 soa mais forte que as outras do grupo de semicolcheias (exemplo musical 54).

Ao escutar a gravação com o saxofonista *Quincas*, supõe-se que tenha encontrado o mesmo problema técnico-interpretativo em questão. Analisando sua performance ocorrida em 1954, no fonograma *Canto de Amor e Paz*, verificou-se que o solista realizou um ‘ataque súbito’ para emitir a nota Si 2, produzindo uma acentuação não existente no início da frase. Por conseguinte, a figura rítmica do grupo de semicolcheias foi alterada e a nota Lá 3, no c. 12, soa como uma *ghost note*³⁶, conforme exemplo abaixo:



Exemplo Musical 54. Trecho transcrito do fonograma: *Canto de Amor e Paz*, de Claudio Santoro. Performance do saxofonista Joaquim Gonçalves *Quincas*. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra. Compasso 1-13.

Destarte, como pensar e solucionar o eventual problema técnico-interpretativo do compasso 12?

Liebman (2014) comenta que a articulação (posicionamento da língua na palheta), a dinâmica e as nuances expressivas são os componentes principais do fraseado musical. A maneira na qual uma nota é articulada torna-se importante para a fluência rítmica de uma frase.

³⁶ O termo *ghost note*, ou *false note* - quer dizer *nota fantasma*, ou *nota falsa*. De acordo com o *Dicionário Musical On Music* “são notas ‘mudas’ ou ‘abafadas’, que tem ritmo, mas, frequentemente, não são discerníveis, quanto à sua altura. Muitas das vezes, são vistas, como notas implícitas em uma frase musical e, não podem ser executadas, ou executadas, apenas, ‘vagamente’, como um efeito. O uso deste, com a guitarra e o baixo elétrico, produzem um som mais agressivo do que com instrumentos de sopro, mas o efeito ainda é uma pulsação rítmica, sem uma altura discernível. A ‘nota falsa’, pode ser indicada por um (parênteses), ao redor de sua cabeça, ou com um ‘X’, no lugar da mesma, o que indica que deverá ser tocada muito, ‘silenciosamente’, como uma ‘nota fantasma’. O uso desta técnica era comum no jazz, de meados do século XX, com solistas instrumentais e, nas seções soli, de música para big band, vindo mais tarde, a ser usado com a guitarra e o baixo elétrico, no rock e funk. As ‘notas falsas’ podem ser encontradas em uma ampla gama de gêneros musicais” (COLE; SCHWARTZ, 1996). No gênero musical choro, alguns solistas também utilizam as notas fantasmas. Outra definição, pode ser encontrada no trabalho intitulado *The Drum Set Crash Course*, de Miller (1996), onde o termo *ghost note* aparece como: “uma nota para ser tocada em volume muito baixo. A nota tem o mesmo valor de uma nota regular, porém está mais implícita do que a indicada. Esta técnica tem um grande efeito sobre a sensação dos ‘grooves’. As *notas fantasmas*, adicionam um movimento a frente, para os grooves, preenchendo os buracos em torno das principais notas”. De acordo com Liebman (2004, p. 48), “a ‘nota fantasma’, em jazz, refere-se à nota que parece desaparecer em meio a uma sequência melódica. Isso ocorre quando o timbre é obtido com uma ação bem leve da língua e uma dinâmica suave em relação às notas restantes”. Para efeito de estudo, propõe-se ouvir as gravações, com o saxofonista Charlie Parker, interpretando seus temas de bebop.

Não obstante, outros fatores afetam essa fluência, sendo idiossincráticos a idiomas musicais específicos. Sobre isso, o autor explica:

No jazz, por exemplo, o espaçamento entre as colcheias é um determinante do suingue do instrumentista. Na música clássica, a exatidão da articulação conforme o pulso é essencial, principalmente quando tocada em conjunto com outros instrumentos. Qualquer que seja o estilo tocado, dois elementos comuns e inseparáveis estarão sempre presentes: intensidade e tipo de ataque aplicado na nota. Uma nota pode ser tocada em staccato, mas de forma leve; ou pode-se tocar em legato, mas com maior intensidade. Estes são exemplos extremos da combinação da intensidade e do tipo de ataque, mas um artista maduro deve conhecer estes pontos de refinamento (LIEBMAN, 2014, p. 33).

Cabe ao intérprete, portanto, refletir quanto ao uso e efeito destes elementos (articulação, dinâmica e nuances expressivas), durante a performance de uma obra musical, a fim de solucionar eventuais problemas de natureza técnica do seu instrumento, que venham influenciar ou confrontar as informações textuais geradas pelo compositor.

É justamente o caso da primeira intervenção do solista, no compasso 12. Teria o intérprete a liberdade de optar por iniciar esta frase na dinâmica mezzo piano (*mp*), ao invés de forte (*f*), valorizando o efeito de intensidade ‘crescendo’ (<) escrito pelo compositor ? Se sim, ou não, por quê? O que isso acarretaria?

Analisar o desenho melódico da frase musical em questão (c.12), bem como o seu clímax, torna-se um procedimento necessário para uma escolha consciente e coerente da articulação e dinâmica a serem utilizadas. A respeito do clímax de uma frase musical, Watterman comenta:

Assim como as orações contêm palavras-chaves, cada melodia contém um clímax – ainda que cada artista decida naturalmente sua opinião sobre a localização deste clímax [...] portanto, para tocar ‘até o clímax’, os músicos têm de realizar algum tipo de análise para decidir onde se aplica esse clímax³⁷ (WATERMAN, 1983, p. 34, apud REID, 2006, p. 132, tradução nossa).

Tomando como base a partitura autógrafa (exemplo musical 53), vê-se que o desenho melódico da frase tem início com um arpejo diminuto ascendente, acompanhado de um sinal de intensidade ‘crescendo’ (<). Imagina-se que o compositor tenha pensado como nota alvo deste arpejo³⁸ a semínima Mi 4 (parte de saxofone). Atento a esses detalhes, o intérprete poderá ter subsídios para apoiar suas decisões interpretativas.

³⁷ Así como las oraciones contienen palabras clave, cada melodía tiene un clímax – aunque cada artista tendrá naturalmente su opinión sobre la ubicación de esse clímax (WATERMAN, 1983, p. 34, apud REID, 2006, p. 132).

³⁸ Nota Alvo: corresponde à nota de chegada.

Portanto, a sugestão interpretativa para o 1º caso analisado, o (exemplo musical 54), apresenta quatro fatores. São eles:

1. No que tange à articulação, o primeiro considera um pequeno atraso eventual na emissão da primeira nota Si 2, quando tocada sem o uso da língua (apenas com a coluna de ar), *menos problemático* (it. nosso) que sua *acentuação* (usando a sílaba “te”)³⁹, tornando tético, um motivo que é acéfalo; (exemplo musical 56).
2. O segundo aspecto diz respeito à respiração, pois é fundamental a correta utilização da coluna de ar no instrumento, tornando imprescindível a preparação prévia desta por parte do saxofonista a partir do compasso 10. O início da frase, no compasso 12, apresenta uma nota no registro grave do instrumento, Si 2. Por isso, a atenção precisa ser redobrada, pois, caso contrário, a emissão sonora da mesma poderá ser comprometida, vindo a ‘falhar’, ‘guinchar’, ou até mesmo ser emitida sem a devida precisão rítmica. O exemplo musical 55 ilustra como a questão deve ser enfrentada. Novas ideias poderão surgir futuramente para o caso aqui analisado.
3. O terceiro aspecto complementa o anterior. Antes de emitir a nota Si 2, é aconselhável ao saxofonista posicionar os dedos sobre a digitação da mesma, detalhe importante que pode passar despercebido no momento da performance, vindo a comprometer a precisão rítmica e sonora de sua entrada no c.12. É sugerido abaixar levemente o dedo anelar (chave 5), em combinação com a coluna de ar, momento antes da emissão sonora da nota Si 2.
4. Por último, o quarto fator complementa os três anteriores e diz respeito à dinâmica. Em vez de tocar forte (*f*) a nota Si 2, como grafado na parte, tocar mezzo piano (*mp*) ajuda o saxofonista a ter uma amplitude maior na realização do efeito de intensidade ‘crescendo’ sobre o arpejo do c.12, em uma escala de dinâmica de (*mp-mf-f*). Tal sugestão corrobora o uso de uma articulação mais leve para emissão da nota Si 2.

A aplicação dos quatro fatores apresentados acima depende de um elemento indispensável ao intérprete, no momento da performance, que é a concentração. Os intérpretes precisam trabalhar concentrados constantemente em seus estudos e práticas diárias e, a respeito disso, Reid comenta:

A concentração, portanto, é um elemento essencial da prática técnica, não somente para assegurar a precisão, mas também para manter a eficiência. Os músicos experientes estudam sistematicamente os problemas que apresentam uma obra

³⁹ De acordo com o saxofonista Liebman (2014, p. 36), “existem inúmeras sílabas que podem ser utilizadas para diferentes articulações. São exemplos: ti, tei, la, lou, di, dei, etc. A combinação dos dois fatores: (língua e palheta), permite uma diversidade de articulações”.

musical, utilizando sua concentração para diagnosticar e resolvê-los. Estes objetivos mudarão constantemente a medida que progride o aprendizado⁴⁰ (REID, 2006, p. 129, tradução nossa).

As considerações interpretativas apresentadas para o primeiro caso analisado se justificam também pela entrada do saxofone solo no c.12, que o fará ser ouvido nitidamente, e essas considerações são cabíveis dentro de uma proposta interpretativa coerente (exemplo musical 55).

Coluna de ar previamente preparada + concentração

(solista) Saxofone Tenor

Entre as estratégias utilizadas pelo saxofonista para garantir maior precisão em sua entrada no compasso 12, é aconselhável ter em mente a partitura da orquestra (c.1 - c.11). Além disso, deve-se atentar para a correta utilização da coluna de ar.

"pensar em tocar a nota da pausa"

A emissão sonora da nota Si 2 pode ser feita somente com a coluna de ar, sem o uso da língua. Além disso, iniciar a frase do c. 12 na dinâmica (*mp*) pode ajudar a criar o efeito de 'crescendo' desejado pelo compositor.

percussão 2.

violino 1

contrabaixo.

Exemplo Musical 55. Sugestão interpretativa para a primeira intervenção do solista, no compasso 12. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

⁴⁰ La concentración, por tanto, es un elemento esencial de la práctica técnica, no sólo para asegurar la precisión sino también para mantener la eficiencia. Los músicos experimentados estudian sistemáticamente los problemas que presenta una obra musical, utilizando su concentración constantemente a medida que progresa el aprendizaje (REID, 2006, p. 129).

2º Caso.

Para o segundo caso, é sugerida a realização de um vibrato progressivo⁴¹ pelo saxofonista, na nota Mi 4, a partir do compasso 13. Sua aplicação tem o intuito de valorizar a entrada *triumfal* do solista, que apresenta um tema de caráter cantabile e expressivo (exemplo musical 56).

Outro fator a ser considerado é a entrada da orquestra novamente neste compasso, que após uma pausa *tutti* no c.12, para a entrada do solista, surge realizando um acompanhamento rítmico (desenho de colcheias com pausas de colcheias e semínimas), feito pela percussão com os instrumentos surdo e caixa (exemplo musical 57). Por tais motivos, o uso do vibrato na nota Mi 4, no c.13, pode ser um recurso expressivo utilizado pelo saxofonista que corrobora a ideia musical do compositor.

Exemplo Musical 56. Sugestão interpretativa, compasso 1- 13. Parte de sax. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Exemplo Musical 57. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro. Compassos 13-16. Parte de Percussão. Instrumentos: Surdo e Caixa.

3º Caso.

O terceiro caso analisa o erro de edição no c.14, da parte de saxofone da Ed. ABM 2003, e seu impacto na performance devido à ausência de ligadura entre as semínimas Mi 4 (exemplo musical 58).

⁴¹ De acordo com Liebman (2004, p. 49), “o vibrato progressivo inicia-se com um som estável, passa a ter um vibrato lento e termina com um ciclo mais largo. A aplicação do vibrato deve ser compreendida como uma mudança de volume e não como uma mudança na afinação. Portanto, não deve ser usado em todas as notas. É uma nuance que, como todas as técnicas expressivas, deve aprimorar o resultado artístico”.



Exemplo Musical 58. Compasso 14. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

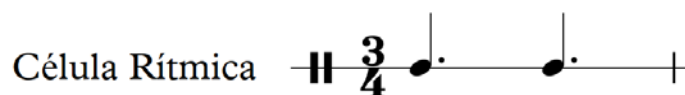
De acordo com o manuscrito autógrafo, verificam-se ligaduras entre essas notas (exemplo musical 59).



Exemplo Musical 59. Compasso 14. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Como visto anteriormente no capítulo 2, a falta de ligadura entre as semínimas altera a articulação do grupo de quiálteras, e o efeito sonoro produzido a partir disto interfere no legato da frase pretendido pelo compositor. A fim de valorizar o caráter *cantabile* da linha melódica da frase, sugere-se que o saxofonista pense em uma articulação de legato ao tocar, como foi grafado na fonte primária (exemplo musical 59).

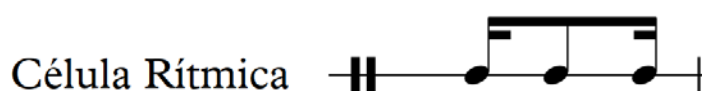
Articular levemente a nota Sol 4 deste compasso torna-se importante, pois o desenho rítmico (exemplo musical 60) tocado pela orquestra nos instrumentos contrabaixo, piano, trombones e fagotes, acompanha o deslocamento rítmico da linha melódica, no 2º tempo do compasso.



Exemplo Musical 60. Célula Rítmica tocada pelos instrumentos contrabaixos, piano, trombones e fagotes, nos c.13 ao 17. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

4º Caso.

Analisando ainda a linha melódica exposta pelo solista, do c.12 ao 16, verifica-se no c.15, pela primeira vez na obra, a célula rítmica sincopada de semicolcheia-colcheia-semicolcheia (exemplo musical 61). Esta, por sua vez, é encontrada com frequência na música brasileira, principalmente nos gêneros musicais choro, samba e maxixe.

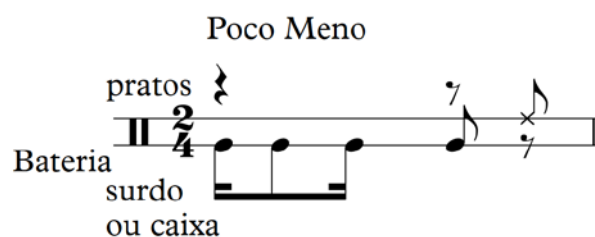


Exemplo Musical 61. Célula rítmica encontrada na melodia exposta pelo saxofone, no compasso 15. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Por outro lado, observa-se em outros momentos da obra que Claudio Santoro sugeriu diferentes articulações para esta célula rítmica sincopada, como no c.77, da seção Píu Mosso (Ritmo de Baião). O compositor grafa uma articulação acentuada sobre a síncope (exemplo musical 62), enfatizando o mesmo ritmo tocado pelo instrumento surdo (exemplo musical 63).



Exemplo Musical 62. Célula Rítmica tocada pelos trombone 1. Compasso 77. Partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 63. Parte de percussão, compasso 77. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

O saxofonista, atento à presente análise, pode enfatizar em sua performance esta figura rítmica sincopada, do c.15 (exemplo musical 61), tocando-a de maneira articulada, como no choro, samba e até mesmo baião. A sugestão interpretativa para o caso apresenta duas opções possíveis de articulação:

1^a) A primeira opção de articulação sugere a ausência de ligadura no primeiro tempo do compasso 15, a fim de enfatizar o ritmo sincopado, característico da música brasileira. Propõe, ainda, a acentuação na colcheia Ré 4, do 2^o tempo (exemplo musical 64). Esta acentuação acompanha o deslocamento rítmico do acompanhamento orquestral. (exemplo musical 60).



Exemplo Musical 64. Sugestão de articulação para o compasso 15. Parte de sax. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

2^a) A segunda opção de articulação sugere acentuar a colcheia Fá 4, do primeiro tempo do compasso. Em relação à primeira opção, enfatiza ainda mais a síncope. Mantém-se a acentuação na colcheia Ré 4, do 2^o tempo. (exemplo musical 65).



Exemplo Musical 65. Sugestão de Articulação para o compasso 15. Parte de sax. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Importante lembrar que as opções interpretativas descritas acima para este caso diferem quanto à articulação vista na partitura do manuscrito autógrafo (exemplo musical 66).



Exemplo Musical 66. Compasso 15. Parte de sax. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

É verificado, então, mais um caso em que o intérprete toma liberdade para propor uma articulação diferente da grafada pelo autor, tomando como base seu conhecimento estilístico sobre a obra.

Na definição vista anteriormente, por Mellers, o executante-intérprete se apresenta como aquele para quem as intenções do compositor (o texto/ a partitura) representam um ponto de partida, para seu próprio labor criativo/interpretativo.

5^o caso.

Na linguagem oral, para que um diálogo/discurso seja compreensível, é necessário que haja respiração durante a fala. Já na linguagem escrita isso ocorre através do uso de pontuação no texto e na música não é diferente. Entre os períodos, frases e membros de frases é indispensável que o intérprete respire nos locais corretos, para que o sentido musical, estrutural

e fraseológico de uma obra musical não sejam alterados durante a performance, exceto em alguns casos nos quais se faz uso da respiração circular/contínua.

Alguns compositores costumam indicar os locais de respiração na partitura, outros não, deixando a cargo dos intérpretes. De qualquer maneira, o procedimento de análise estrutural/fraseológica de uma obra musical se torna tarefa dos intérpretes, fazendo parte do seu estudo interpretativo.

Dito isto, o quinto caso sugere uma análise dos locais para a devida respiração do solista. Os locais escolhidos pelos intérpretes para a respiração podem variar segundo escolha de cada um. Isso dependerá, portanto, da análise fraseológica feita por cada solista, a respeito da estrutura musical analisada.

O primeiro tema exposto pelo saxofonista vai do compasso 12 ao 23. Recomenda-se que as respirações descritas a seguir sejam feitas de maneira rápida, a fim de não comprometer a estrutura rítmica sincopada do tema.

- 1) O primeiro local sugerido para a respiração é no c.16, após a semínima pontuada Ré 4 (exemplo musical 67).



Exemplo Musical 67. Sugestão de Respiração para a primeira frase exposta pelo solista. Compassos 1-16. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

- 2) Para o segundo local, é sugerido respirar no compasso 19, após a colcheia Lá 4 (exemplo Musical 68).



Exemplo Musical 68. Sugestão de Respiração para o 1º membro de frase da 2ª frase, exposta pelo solista, no compasso 19. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

- 3) Para o terceiro local, é sugerido respirar no c. 22, após a semínima pontuada Mi 4 (exemplo musical 69).



Exemplo Musical 69. Sugestão de Respiração para o 2º membro de frase da 2ª frase, exposta pelo solista, no compasso 22. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

A escolha dos locais para respiração do primeiro tema exposto pelo solista levou em conta sua divisão em duas frases, sendo a primeira do c. 12 ao c.16.2 e a segunda começando no c.16.2.5 indo ao 23.3, sendo a segunda frase dividida por dois membros de frases, a primeira começando no c.16.2.5 indo até o c.19.2 e a terceira do c.19.2.5 ao 23.3. Em comum, os locais de respiração antecedem sempre a figura rítmica de síncope, como nos exemplos musicais 67, 68 e 69.

6º Caso.

Algumas nuances expressivas não estão indicadas na partitura, fato que comprova a limitação do texto musical em expressar todas as sutilezas contidas em uma performance musical. Para o 6º caso, é proposto realizar um ‘crescendo’, de maneira sutil, na nota Mi 4, do c. 16, tendo como intuito escutar nitidamente a articulação dessas síncopes, dando a ideia de continuidade à frase e tema (exemplo musical 70).

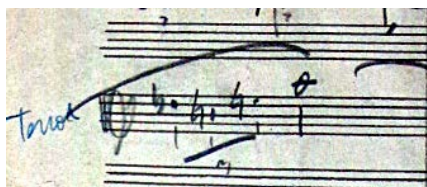


Exemplo Musical 70. Sugestão Interpretativa para a realização de dinâmica ‘crescendo’ (<), nos compassos 16 e 17. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

No compasso 18 da Ed. ABM 2003 é encontrado um erro editorial na parte de saxofone, se tratando da primeira colcheia do grupo de quiálteras, a nota Ré Natural (exemplo musical 71). Consta, no manuscrito autógrafa, a nota Ré bemol (exemplo musical 72). O procedimento de busca da fonte autógrafa resulta uma prática benéfica para o intérprete em seu estudo interpretativo, uma vez que podem ser dirimidas eventuais dúvidas quando da interpretação da obra.



Exemplo Musical 71. Compasso 18. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 72. Compasso 18. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

7º Caso.

No c.12 sugere-se que a nota Si bemol do grupo de semicolcheias seja tocada pelo saxofonista utilizando a digitação de Bb com a chave bis⁴² (exemplo musical 74). O uso dessa digitação tem como objetivo facilitar a realização da articulação de legato sobre este arpejo.



Exemplo Musical 73. Compasso 12. Sugestão de digitação para a nota Bb, utilizando a chave 'bis'. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

8º Caso.

No final do primeiro tema exposto pelo solista, no compasso 23, verifica-se:



Exemplo Musical 74. Compasso 23. Pauta do Solista. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

A proposta interpretativa para este caso, embora diferente da escrita no manuscrito autógrafo (exemplo musical 74), sugere que o saxofonista acentue a colcheia Fá# 4, tendo como objetivo valorizar a figura rítmica sincopada do compasso 23 (exemplo musical 75).

⁴² Consultar a tabela de digitação de posições das notas do saxofone. Ver Caravan (1980, p. 3).



Exemplo Musical 75. Sugestão de articulação para o compasso 23. Parte de Saxofone. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Em seguida, a indicação de *rit.* grafada pelo compositor sobre o grupo de quiálteras de semicolcheias, somado ao fato de somente o solista tocar este ritmo na orquestra, sugere que o mesmo tenha certa liberdade interpretativa para executar esta figura rítmica no decorrer de sua performance. Essa ideia musical se associa com o cantar cada nota do grupo de semicolcheias, sem um rigor rítmico exato para cada uma, podendo-se pensar na realização de um pequeno *rubato*.

Essa célula rítmica faz a transição para a nova seção da obra *Poco Più Mosso à I*⁴³. O saxofonista, atento a essas sutilezas, verificará, também, que o novo andamento proposto pelo compositor ficará a cargo do maestro, que conduzirá essa mudança sutil no tempo da obra, a partir do motivo tocado pelos instrumentos da orquestra: contrabaixos, violoncelos, violas e fagotes 1 e 2, no compasso 24 (exemplo musical 76).

Neste momento, faz-se necessária a comunicação visual entre o solista e o regente, comunicação que durante a performance é característica da prática de música de câmara, de pequenos ou grandes conjuntos. A respeito disso, Goodman comenta:

[...] os intérpretes de conjuntos confiam muito mais na comunicação auditiva (a informação que seus companheiros expressam em som) que a comunicação visual para fazer música juntos, no entanto, as investigações revelam que a qualificação visual ‘contribui significativamente para a precisão e para a liberdade expressiva das interpretações coletivas’. Os regentes, cuja forma de comunicação é puramente visual, podem ajudar a melhorar a coordenação do tempo na interpretação coletiva⁴⁴ (GOODMAN, 2006, p. 189, tradução nossa).

9º Caso.

⁴³ A terminologia utilizada pelo compositor é equivocada, já que ao se referir a pulso, o correto é se dizer “em 1”.

⁴⁴ [...] los intérpretes de grupo se fían mucho más de la comunicación auditiva (la información que sus copaneros expresan em sonido) que de la comunicación visual para hacer música juntos. Sin embargo, las investigaciones revelan que la retroalimentación visual ‘contribuye significativamente a la precisión y la libertad expresiva de las interpretaciones colectivas’ (GOODMAN, 2006, p. 189).

A partir do compasso 24 (*Poco Più Mosso à 1*), é observada uma mudança na *paisagem sonora*⁴⁵ da obra. O andamento modifica-se e a instrumentação da orquestra é reduzida. Essa seção apresenta um caráter camerístico, em que o compositor mostra a riqueza da sonoridade produzida por diversos instrumentos como o oboé, o flautim, a flauta, o corne-inglês, os trompetes e trombones, com a apresentação de novos materiais motivicos.

Inicialmente, nos compassos 24 e 25, verifica-se o novo motivo apresentado pelas violas, violoncelos e fagotes (exemplo musical 76), responsável por conduzir o novo andamento da seção. O motivo se desenvolve através da progressão harmônica (Ré bemol com sétima maior - Sol bemol com sétima maior). O efeito de forte súbito, seguido de ‘descrecendo’ sobre o motivo, ambienta o ouvinte e o prepara para a entrada do saxofone no compasso 28, com o surgimento de um novo material temático.



Exemplo Musical 76. Motivo tocado pelos violoncelos, fagotes e violas, nos compassos 24 e 25. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Ainda, em relação à harmonia, observa-se as clarinetas realizando acordes formados por intervalos de quartas justas nos tempos fracos do compasso ternário (exemplo musical 77). O oboé surge colorindo a seção com novo material motivico, nos c. 24.2 ao 25 (exemplo musical 78), onde o mesmo é imitado e ampliado pelo flautim nos c. 25.3 ao 27 (exemplo musical 79).

Poco Più Mosso
à 1

Clarinete em Sib 1

Clarinetes em Sib 2 e 3

Exemplo Musical 77. Pauta dos clarinetes 1 e 2, nos compassos 24 e 25. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

⁴⁵ Segundo Schafer (1997, p. 23), “a paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico”. Podemos nos referir a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagem sonora. O autor explica que esta pode ser representada, por meio de sinais visuais que simbolizam os seus eventos auditivos.

Poco Piu Mosso
à 1

Oboé

Exemplo Musical 78. Solo de Oboé, nos compassos 24 e 25. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Poco Piu a Mosso
à 1

Flautim

Exemplo Musical 79. Solo de flautim, dos compassos 25 ao 27. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Conforme mencionado no capítulo 2, verifica-se na partitura do manuscrito autógrafo duas informações interpretativas relevantes para o saxofonista, que estão ausentes na Ed. ABM 2003. A primeira se refere ao novo tempo da obra *Poco Piu Mosso à 1*, no compasso 24. Esta indicação supõe que o compositor queira dar leveza e fluidez ao trecho, sugerindo que o compasso ternário seja conduzido e tocado em “1”. É observada, também, a dinâmica forte (*f*), seguida de *dim.*, sobre o motivo inicial condutor, do c. 24. Por isso, propõe-se que este seja tocado pensando em agrupamentos de dois em dois compassos, repetindo quatro vezes (exemplo musical 80).

Poco Piu Mosso
à 1

Exemplo Musical 80. Sugestão Interpretativa para a execução do motivo apresentado no c. 24 da nova seção *Poco Piu Mosso à 1*. Trecho extraído da partitura do manuscrito Autógrafo. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

A segunda informação se refere à dinâmica de ‘decrescendo’, no compasso 25, da parte de saxofone que, como visto, está ausente na Ed. ABM 2003. O saxofonista, cauteloso durante a análise, tocará a nota Dó 4 no c.25, realizando o ‘decrescendo’ de maneira sutil, sem uma

interrupção sonora abrupta ao final da nota⁴⁶ (exemplo musical 81). Aqui se fala, portanto, no refinamento dado a terminação da frase durante a performance do solista.

Esta sugestão interpretativa é relevante para a apresentação dos solos de oboé e flautim nos compassos 24 ao 27, acima citados. Ademais, corrige um erro editorial presente na partitura da Ed. ABM 2003.

Poco Piu Mosso
à 1

Flautim/Flauta
c.24 c.25 Flautim solo c.26 c.27

Oboé solo

Clarinete em Bb 1
mf dim. p mf dim. p

Clarinetes em Bb 2 e 3
mf dim. p mf dim. p

Saxofone Tenor

Fagote
f dim. f dim.

Viola
f dim. dim. f dim. dim.

Violoncelos
f dim. dim. f dim. dim.

Contrabaixos
f dim. f dim.

Exemplo Musical 81. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Grade Orquestral. Compassos 24-27. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

10º Caso.

A frase inicial, apresentada pelo solista no compasso 28, contém novo material temático de caráter lírico e cantabile (exemplo musical 82).

⁴⁶ É recomendado ao saxofonista realizar a dinâmica de intensidade ‘decrescendo’ do c. 25, sem mudar o timbre e a afinação da nota Dó 4.

24 **Poco Piu mosso**
à 1

33

Exemplo Musical 82. Novo material temático apresentado pelo solista, a partir do compasso 28. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

No c.28, o compositor não grafa uma dinâmica para a entrada do saxofonista. Qual dinâmica optar para a frase, neste caso?

Em primeiro lugar, importante analisar a orquestração utilizada por C. Santoro no trecho da obra.

O compositor utiliza uma instrumentação reduzida: contrabaixo, violoncelos, violas, fagotes e clarinetes. O caráter camerístico desta seção propõe que o saxofonista explore uma sonoridade mais “dolce”, podendo timbrar melhor com esta formação instrumental.

A melodia do tema principal (c.28) é construída sobre uma harmonia modal e está ligada por cadência plagal (particularidade explorada pelos compositores clássicos nacionalistas desse período), com caráter de um ‘lamento recitativo’. Por alguns instantes, pode lembrar uma ‘pequena modinha’, ou, até mesmo, um ‘canto de aboio’ do sertão nordestino. Por que não pensar nestas imagens mentais? A representação mental, feita a partir da melodia, irá variar de acordo com cada intérprete.

De acordo com Reid, as representações mentais criadas pelos intérpretes, bem como o canto de uma linha instrumental, são procedimentos comparativos, que ajudam na interpretação. Sobre isso, o autor comenta:

Ao cantar uma linha melódica o intérprete a separa da técnica, permitindo assim que surja um contorno expressivo que depois se pode imitar no instrumento [...] a melodia vocalizada atua como uma imagem mental que conecta as notas de uma linha melódica em uma sequência expressiva. Essa interpretação virtual atua então como um ponto de referência para a verdadeira interpretação durante a prática. Outro procedimento comparativo que utilizam os músicos as vezes é a criação de um programa extra musical, como por exemplo um relato ou uma sequência descritiva ou emocional. Como o canto de uma linha instrumental, dito programa estabelece

relações entre os diversos eventos musicais separadamente dentro do contexto da interpretação geral⁴⁷ (REID, 2006, p. 131, tradução nossa).

Conforme estudado, as técnicas descritas acima por Reid são recursos que ajudam os intérpretes na formulação de suas interpretações.

A sugestão interpretativa para este caso é que o saxofonista, primeiramente, cante a linha melódica do tema exposto no c.28, sem o instrumento, para, então em seguida, poder imitar e transmitir o contorno expressivo da melodia no saxofone.

É importante que o saxofonista inicie a frase em uma dinâmica *mezzo piano (mp)*, permitindo ao mesmo explorar pequenas variações de nuances de intensidade e colorido timbrístico no som⁴⁸ (exemplo musical 83).

Em termos de fraseologia, pode-se pensar em duas frases: A primeira, começando no c. 28 e indo ao c.35, e a segunda iniciando no c.36 e indo ao c.40. A indicação de respiração grafada por C. Santoro corrobora esta divisão fraseológica.

Ocorre, no c.38, uma mudança na harmonia. A nota Ré bemol, escutada anteriormente nos c.24 ao 37, vira Ré natural. Tal recurso harmônico, de empréstimo modal utilizado pelo compositor, causa uma sensação ao ouvinte de resolução da melodia principal, bem como da progressão harmônica (cadência plagal, de Ré bemol- Sol bemol), escutada anteriormente. O solo de flauta, no c.38, afirma esta mudança na harmonia, sugerindo um novo colorido para a orquestração da peça, como uma ‘esperança’, ‘algo novo’ que está por vir.

O flautista Johann Joachim Quantz sugeriu que para o intérprete gerar expressão, deveria realizar algum tipo de análise harmônica: “as dissonâncias devem-se tocar mais forte que as consonâncias” (QUANTZ, 1985, apud REID, 2006, p. 132).

Em todo caso, a linha melódica apresentada pelo saxofonista se resolve na nota Ré Natural (de efeito), corroborando, também, a mudança na harmonia. O saxofonista, cauteloso à tal análise, poderá realizar um ‘crescendo’ sutil (<), (*mp-mf*), da nota Dó 4 (c.37), para a nota

⁴⁷ Al cantar una línea melódica, el intérprete la separa de la técnica, permitiendo así que surja un contorno expresivo que después se puede imitar en el instrumento. [...]. La melodía vocalizada actúa como una imagen mental que enlaza las notas de la línea melódica em una secuencia expresiva. Esa interpretación virtual actúa entonces como el punto de referencia para la verdadera interpretación durante la práctica. Otro procedimiento comparativo que utilizan los músicos a veces es la creación de un programa extramusical como por ejemplo un relato o una secuencia descriptiva o emocional. Al igual que el canto de una línea instrumental, dicho programa establece relaciones entre los diversos elementos de la obra musical y permite al intérprete realizar la importancia de los eventos musicales por separado dentro del contexto de la interpretación general (REID, 2006, p. 131).

⁴⁸ Cada saxofonista encontrará seu ponto de equilíbrio sonoro e expressivo para a frase do c.28. Caberá ao intérprete ter o bom senso e a coerência na utilização dos recursos expressivos, levando em conta o estilo da obra, a análise da orquestração, bem como as informações sugeridas pelo compositor através da partitura.

Mi 4 (c.38), conduzindo a mudança harmônica. Para a nota Mi 4, se sugere realizar um vibrato sutil, seguido da dinâmica de intensidade ‘descrecendo’, a fim de proporcionar um colorido no timbre da nota (exemplo musical 83). Por que um vibrato sutil? Porque o solo de flauta está em primeiro plano.

24 **Poco Piú mosso**
à 1

33

dolce
mp

vibrato sutil.

mf

*Solo de Flauta.
Mudança na harmonia.*

Exemplo Musical 83. Sugestão Interpretativa para o saxofonista, na seção *Poco Piú Mosso à 1*. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

11 ° Caso.

O *Piú Mosso* (c.55) apresenta caráter festivo. Esta seção contém material temático novo, apresentado pelo solista e pela orquestra, dispondo de elementos rítmicos e melódicos encontrados na linguagem da música brasileira, como no choro, samba, maxixe e baião. Vale ressaltar que no período em que compôs a obra, no ano de 1951, o compositor ainda atuava como violinista em orquestras de cassino e de rádio, lugares onde era tocada música popular de todos os tipos, principalmente choro.

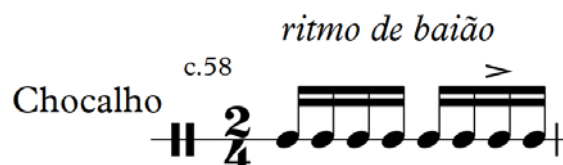
A influência musical recebida durante a época em que atuou como instrumentista, bem como suas pesquisas realizadas sobre música brasileira, o fizeram buscar uma linguagem composicional própria para a obra, homenageando o saxofonista *Quincas* que atuava no mercado de música popular da época.

Uma das características de Santoro era a de não citar melodias folclóricas na criação de seus temas.

Durante essa seção, o compositor apresenta os elementos rítmicos da música urbana carioca (o choro, o maxixe e o samba) e até mesmo outros gêneros como o baião, escrevendo para o naipe de percussão o ostinato rítmico de baião, base desta seção a partir do c. 58-76. Para

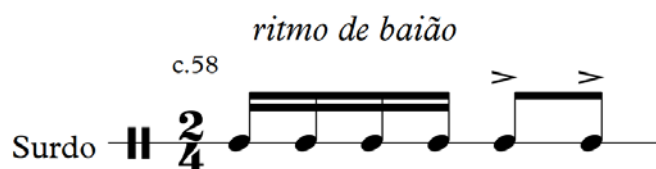
isso, a orquestração utilizada ganha novos instrumentos de percussão, tais como o surdo⁴⁹ e o chocalho. Estes, a propósito, são utilizados com frequência no samba.

A partir do c.58, *Ritmo de Baião*, observa-se a figura rítmica de quatro semicolcheias apresentadas pelo chocalho, sugerindo a acentuação (>) na terceira semicolcheia do segundo grupo. O desenho se mantém até o c.76 (exemplo musical 84).



Exemplo Musical 84. Acentuação rítmica feita pelo chocalho, no compasso 58. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

O surdo faz a seguinte marcação rítmica, junto ao chocalho (exemplo musical 85).



Exemplo Musical 85. Marcação rítmica feita pelo surdo, no compasso 58. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Ante o acima exposto, a sugestão interpretativa propõe que o saxofonista, no compasso 60, busque uma articulação que coincida com as acentuações rítmicas feitas pelo naipe de percussão, bem como os outros naites da orquestra. Diante disso, é sugerido:

1ª Frase - c. 60-64. O acento (>) realizado na primeira semicolcheia Fá sustenido 3 (sax), pode acompanhar a mesma acentuação da figura rítmica tocada pelos naites de clarinetes, violinos, violas e piano, confirmando a ideia grafada na partitura do manuscrito autógrafo (exemplo musical 86). Ambas as segundas semicolcheias, do primeiro tempo do compasso 60, são acentuadas no tempo fraco do compasso.

⁴⁹ “O surdo é um instrumento de som grave, com pele de couro em ambos os lados, usado para marcar o ritmo do samba. É percutido com apenas uma baqueta, que não deve ser muito macia pois, deste modo, não conseguimos boa definição do som na hora do ataque. A mão, levemente encostada sobre a pele, serve para abafar o som produzido pela baqueta. Os surdos nas baterias de escola de samba, têm a função de sustentar o andamento, marcando o ritmo com precisão. Eles são divididos em três categorias: surdo de primeira, surdo de segunda e surdo de corte” (BOLÃO, 2003, p. 28-55).

ritmo de baião

The musical score is for measures 59 and 60, marked 'ritmo de baião'. It is in 2/4 time. The instruments and their parts are:

- Clarinete 1 Bb:** Measure 59: *f* (forte), quarter note G4. Measure 60: *p* (piano), quarter note G4.
- Clarinetes 2 e 3 Bb:** Measure 59: *f*, quarter note G4. Measure 60: *p*, quarter note G4.
- Saxofone tenor Bb:** Measure 59: Rest. Measure 60: *f*, quarter note F#4 (marked 'solo').
- Piano:** Measure 59: *f*, chords G4 and B3. Measure 60: *p*, chords G4 and B3.
- Violinos:** Measure 59: *f*, chords G4 and B3. Measure 60: *p*, chords G4 and B3.
- Violas:** Measure 59: *f*, chords G4 and B3. Measure 60: *p*, chords G4 and B3.

ritmo de baião

Exemplo Musical 86. Compassos 59 e 60. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Em seguida, é recomendado que o saxofonista acentue a segunda semicolcheia do grupo, do segundo tempo do compasso 60, a nota Fá sustenido 4. O uso desta articulação leva em conta a acentuação rítmica, feita pelos instrumentos fagotes, trombones, piano, violoncelos e contrabaixos (exemplo musical 87).

c.60 *solo*
 Saxofone tenor *f*
 Fagotes *p*
 Trombones *p*
 Piano *p*
 Violoncelos *p*
 Contrabaixos *p*

Exemplo Musical 87. Compasso 60. Sugestão de articulação para a semicolcheia Fá sustenido 4, na parte de saxofone. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

O motivo apresentado pelo solista no c.60 é respondido no c. 61, através da técnica de imitação realizada pela flauta e o oboé, sugerindo um diálogo entre os instrumentos, tal como pergunta e resposta (exemplo musical 88).

Flauta c.60 *f* c.61 c.62 c.63 c.64 c.65 *f* c.66
 Oboé *f*
 Clarinete 1 em Bb
 Saxofone Tenor *solo* *f*

Exemplo Musical 88. Compassos 60-66. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Diante desta análise, propõe-se que o saxofonista imite a articulação feita pelos instrumentos citados acima, acentuando a colcheia Dó sustenido 4, nos compassos 62 e 63 (exemplo musical 89). Também é sugerido que as semicolcheias Lá 3 sejam tocadas sem a articulação de stacatto.

Embora a sugestão interpretativa para a linha melódica do solista seja diferente da vista na partitura do manuscrito autógrafo (exemplo musical 90), contribui para a fluência rítmica do tema e dá leveza ao fraseado musical. O (exemplo musical 89) ilustra a proposta interpretativa para a primeira frase desta seção.

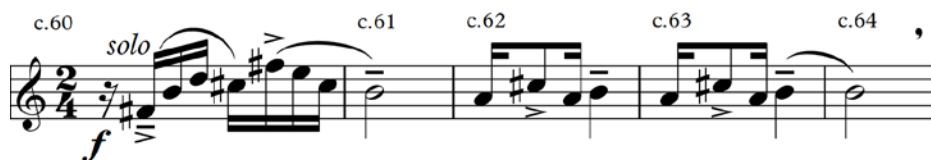


Exemplo Musical 89. Sugestão interpretativa referente à articulação apresentada pelo saxofonista, nos compassos 60 ao 64. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.



Exemplo Musical 90. Compassos 60-64. Pauta do solista. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Quanto a dinâmica a ser empregada pelo saxofonista nessa seção, recomenda-se pensar em forte (*f*), como foi escrito pelo compositor, sem perder a intensidade sonora nos finais de frases, nas mínimas e semínimas, nota Si 3, com tenuta (exemplo musical 91). O solista pode, caso queira, optar por um timbre pouco mais ‘brilhante’⁵⁰, levando em consideração que C. Santoro utiliza a orquestração completa neste trecho e, também, pela linha melódica do saxofone estar escrita em uma região média do instrumento.



manter a duração e a intensidade sonora nas mínimas e semínimas.

Exemplo Musical 91. Sugestão interpretativa para o saxofonista. Compassos 60-64. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

⁵⁰ Os instrumentistas costumam utilizar expressões ou adjetivos para classificar as características do timbre, tais como: ‘escuro’, ‘brilhante’, ‘abafado’, ‘quente’, ‘frio’, etc.

2ª Frase - c. 65- 69.

Exemplo Musical 92. Sugestão interpretativa para a segunda frase. Compassos 65-69. Parte de Saxofone. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

A sugestão interpretativa para a segunda frase propõe que o saxofonista articule a nota Lá 4, do compasso 65 (exemplo Musical 92), imitando a articulação do motivo tocado pelos contrabaixos, violoncelos, violas, piano, trombones e fagotes (exemplo Musical 93).

Exemplo Musical 93. Motivo tocado pelos contrabaixos, violoncelos, viola, piano, trombones e fagotes, no compasso 65. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Ainda, é sugerido que o saxofonista realize um vibrato sutil na nota Mi 4, do c.66, haja vista que o uso deste recurso expressivo apoia a dinâmica de intensidade ‘crescendo’ (<), escrita pelo compositor, contribuindo, também, com um ‘colorido’ no timbre desta nota. Importante salientar que essa dinâmica não aparece na parte de saxofone da Ed. ABM 2003 (exemplo musical 94).

Exemplo Musical 94. Compassos 65-68. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

As acentuações (>) nas colcheias Fá sustenido 4 e Ré 4, dos compassos 67 e 68, têm o intuito de valorizar a figura rítmica de síncope (exemplo musical 92), propondo a mesma articulação da frase anterior (exemplo musical 89). Considera-se que a articulação de stacatto, escrita pelo compositor na semicolcheia Si 3, na colcheia Ré 4 e na semicolcheia Lá 3, do c.68,

prejudique a fluência rítmica natural da frase, tirando o “balanço”⁵¹ da mesma (exemplo musical 94).

3ª Frase - c.69-73.

Exemplo Musical 95. Sugestão interpretativa para a terceira frase, nos compassos 69-73. Parte de Saxofone. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

A sugestão interpretativa para a terceira frase enfatiza os deslocamentos rítmicos e as acentuações naturais da frase (nas partes fracas do tempo), acentuando a semicolcheia Fá sustenido 4 (compasso 69), a semicolcheia Ré 4 e a semicolcheia Fá sustenido 4 (ambas no compasso 70). Sobre a semínima Fá sustenido 4, do compasso 71, é sugestivo pensar em uma articulação de *tenuto* (-), como precaução para não tocar a nota de forma curta, preservando o valor completo da mesma. Essa sugestão interpretativa contribui com a ideia musical do compositor (exemplo musical 95).

Comparando as partituras da Ed. ABM 2003 (exemplo musical 96) e o manuscrito autógrafo (exemplo musical 97), ambas na parte de saxofone, é possível encontrar divergência de informação no que se refere à articulação do arpejo do c.71. Na primeira, é utilizada ligadura sobre a nota Sol 3, já na segunda, a ligadura é usada a partir da nota Si 3.

Exemplo Musical 96. Compassos 71 e 72. Trecho extraído da parte de sax, Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

⁵¹ O termo “balanço” está sendo usado para se referir à maneira de tocar ‘abrasileirada’, como no choro, no samba e no maxixe. É indicado ao saxofonista participar de uma roda de choro, ouvindo e tocando com outros instrumentistas, a fim de perceber as sutilezas rítmicas e interpretativas deste gênero musical.



Exemplo Musical 97. Compassos 71 e 72. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

12º Caso.

Nos compassos 76 e 77, da partitura do manuscrito autógrafo, confere-se uma informação interpretativa, referente à mudança de andamento na obra. Trata-se do *rit.*, no c.76 e da indicação do andamento *Poco Meno*, no c.77. Ao escutar a gravação da peça, no fonograma *Canto de Amor e Paz*, é confirmado que o compositor, também regente nesta ocasião, não executou a mudança de andamento em sua performance.

Examinando as partes cavadas dos instrumentos de orquestra, observou-se que em algumas não constam as indicações citadas acima. As partes são: flauta, oboé, fagote, ‘pistão 1 e 2’, trombones 1 e 2, piano, tímpano e bateria, violino 2 e violoncelo. Segue, abaixo, como ilustração, os exemplos musicais 98 e 99.



Exemplo Musical 98. Parte de trombone 1, compassos 76 e 77. Trecho extraído da partitura Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro (1952).



Exemplo Musical 99. Parte de Piano, compassos 76 e 77. Trecho extraído da partitura Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro (1952).

As outras partes, que contém informação de *rit.* e *Poco Meno*, são: flauta e flautim, clarinetes 1, 2 e 3, oboé e corne inglês, violino 1 e viola. Como ilustração, ver exemplos

musicais 100 e 101. Na parte de contrabaixo, verifica-se, também, a ausência de indicação de *rit.*, mais mudança de andamento *Poco Meno*.

Viola

c. 76

rit.

c. 77

Poco meno

Exemplo Musical 100. Parte de violas, compassos 76 e 77. Trecho extraído da partitura Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro (1952).

Oboé

c. 76

rit.

c. 77

Poco meno

Exemplo Musical 101. Parte de oboé, compassos 76 e 77. Trecho extraído da partitura Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro (1952).

A partir dessa análise, ficamos diante de duas situações, no tocante à performance: Devido à dificuldade natural em sincronizar o *rit.* no final de frase, no c.76, feito por *tutti* da orquestra, Santoro optou por não realizar o mesmo (exemplo musical 102). Conseqüentemente, o novo andamento proposto *Poco Meno* não é realizado.

c. 72

f

c. 73

rit.

c. 74

c. 75

c. 76

rit.

c. 77

Poco Meno

Exemplo Musical 102. Compassos 72-77. Frase exexutada por tutti orquestral. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Tal decisão interpretativa pode ter sido convencionada entre o maestro e os músicos da orquestra Rádio Clube, durante os ensaios para aquela ocasião, não sendo registradas as modificações na partitura da grade orquestral.

A outra situação pode estar relacionada ao amadurecimento do compositor, em relação às questões interpretativas da obra.

Na entrevista de Santoro, realizada na Alemanha, ao compositor Raul do Valle, no ano de 1976, constata-se o pensamento do compositor a respeito das mudanças de tempo em que realizava ao interpretar suas obras:

[...] na primeira tournée que fiz pela Europa, levei uma obra minha que se chamava 4ª Sinfonia, com coros e orquestra, chamada Sinfonia da Paz. Saí por vários países tocando, o primeiro na Tchecoslováquia, em Praga, e gravei lá. Pedi que depois mandassem a gravação para Viena, onde seria o fim da tournée, que só iria acabar depois de 6 meses. Fiz mais ou menos uns 60 concertos, toquei em outros lugares, uma porção de vezes. Depois de 6 meses, cheguei em Viena e fui ouvir a gravação de que eu mesmo compus e interpretei, tomei um susto. Como é que eu tinha interpretado a minha Sinfonia daquela maneira, com aqueles tempos? O que prova, que mesmo compositor e intérprete, a obra só se cristaliza depois de várias execuções e que assuma um tempo (LÍVERO, 2003, p. 90).

Diante do relato, vê-se a possibilidade de o compositor ter amadurecido a decisão interpretativa de não realizar o *rit* do c.76 e o andamento *Poco Meno* do c.77, durante a gravação da obra.

Por outro lado, a mudança do ostinato rítmico feito pela percussão a partir do compasso 77 (exemplo musical 103) e o novo tema cantabile e expressivo apresentado nesta seção pela família das madeiras e dos violinos (exemplo musical 104), contribuem para a opção interpretativa do novo andamento da obra *Poco Meno*, sugerido na grade orquestral.

c. 77 *Poco meno*

The image shows a musical score for three percussion instruments: Timpani, Pratos/Chocalho (Cymbals/Triangles), and Surdo ou Caixa (Snare/Drum). The time signature is 2/4. The tempo marking is 'Poco meno' and the measure number is 'c. 77'. The Timpani part has a bass clef and a key signature of one flat. The other two parts have a common time signature of 2/4. The rhythm consists of a steady eighth-note pattern with some accents and rests.

Exemplo Musical 103. Compasso 77. Ostinato Rítmico. Naípe de percussão. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

molto espressivo

The image shows a musical score for a melodic instrument, likely the saxophone, in 2/4 time. The tempo marking is 'molto espressivo'. The score covers measures 78 to 95. The melody is characterized by expressive phrasing, with slurs and accents. The key signature has one flat. The score is divided into two systems, with measure numbers c. 78-86 on the first system and c. 87-95 on the second system.

Exemplo Musical 104. Compassos 78-95. Material temático principal. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Qual decisão interpretativa, então, devem tomar o maestro e o saxofonista em sua performance?

Primeiro, deve-se ter consciência da decisão interpretativa a ser tomada, tendo como referência o estudo analítico das fontes que transmitem a obra: partituras e gravação.

Levando em consideração o estudo analítico da partitura da grade orquestral, observado nos exemplos musicais 103 e 104, optar-se-á por convencionar, entre o maestro e os músicos da orquestra, a realização do *rit*, no c.76, para o novo andamento da obra *Poco Meno*, no c.77.

Mas, se a referência for à gravação do compositor Claudio Santoro, pode-se interpretar que o mesmo mudou sua opinião acerca de tais indicações interpretativas, nos compassos 76 e 77. Portanto, assumirão, maestro e saxofonista, a decisão interpretativa de não realizarem a mudança no andamento dessa seção.

13 ° Caso.

É evidente no compasso 79, da partitura do manuscrito autógrafo, a indicação interpretativa *molto espressivo* para o novo tema exposto nesta seção (exemplo musical 105).



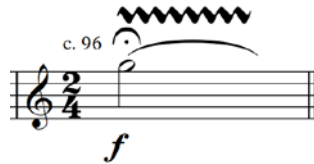
Exemplo Musical 105. Compassos 78-85. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Tal informação não é vista na Ed. ABM 2003 e pode ter impacto na performance dos intérpretes (maestro e instrumentistas da orquestra), por negligenciar informação interpretativa escrita pelo compositor.

14 ° Caso.

No compasso 96, da partitura do manuscrito autógrafo, não consta indicação de dinâmica na parte de sax sobre a nota Sol 4 (som escrito). Verifica-se, no citado compasso, a realização de um *tutti* orquestral sobre a mínima com fermata (ver partitura da grade orquestral). A única dinâmica escrita pelo compositor é ‘piano’ (*p*) para o naipe de percussão. Sendo assim, deverá o saxofonista tocar a nota Sol 4 deste compasso na dinâmica de intensidade ‘forte’ (*f*), podendo, ainda, utilizar um vibrato na mesma (exemplo musical 109), pois este recurso

expressivo e a dinâmica ‘forte’, quando utilizados pelo solista, enfatizam a sua entrada junto à orquestra no compasso, realçando a nota de ligação para a ‘Cadência⁵²’.



Exemplo Musical 106. Sugestão Interpretativa para parte de saxofone, no compasso 96. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

15º Caso.

A *Cadência* do solista ocorre no compasso 97, momento da obra que o saxofonista se ‘aproxima’ do público, mostrando a sua capacidade interpretativa e virtuosística. Embora o caráter de sua execução seja ‘livre’ e ‘pessoal’, variando de intérprete para intérprete, é necessário dar um sentido e uma forma para a cadência.

Rink (2006, p. 77), relata a sua preocupação em dar forma à cadência do *Noturno em Dó sustenido Menor, op.27, nº 1*, de Chopin, em uma performance ao vivo. Segundo o autor, o fato da cadência não estar dividida em compassos, como na versão original (exemplo musical 107), dificulta a localização dos acentos métricos, bem como a organização interna do grupo de quinze colcheias. Estes fatores influenciam, o *rubato*, a dinâmica, a articulação, e, portanto, podem estender ou comprimir o contorno melódico da frase⁵³.



Exemplo Musical 107. Chopin. Noturno em Dó Sustenido Menor. Op. 27, nº 1. Partitura reproduzida da edição: Breitkopf e Härtel, 1836.

⁵² Na realidade alguns compositores brasileiros, talvez para seguir a tendência nacionalista, usam a forma portuguesa da cadência, mas há uma distinção entre os termos *cadence* e *cadenza*. O Dicionário de Música Grove distingue *cadenza* como uma passagem virtuosística, inserida perto do final de um movimento de concerto ou ária, geralmente indicada pelo aparecimento de uma fermata, sobre um acorde inconclusivo, tal como o de tônica 6-4 (BADURA-SKODA, 1980). Já o termo *cadence*, refere-se à conclusão de uma frase, ou movimento, ou peça, baseado em uma fórmula melódica reconhecível, progressão harmônica ou resolução de uma dissonância; a fórmula em que cada conclusão é baseada (ROCKSTRO; DYSON; DRABKIN, 1980). O compositor Claudio Santoro usou o termo *Cadência*, no c.97, se referindo à *Cadanza*.

⁵³ Consultar Rink (2006, p. 76), para ver em maiores detalhes o seu diagrama analítico.

No *Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra*, o compositor Claudio Santoro escreve a *Cadência*, sugerindo a combinação de diversas figuras rítmicas, entre elas, semínimas, colcheias, semicolcheias, quáteras de colcheias de três, sextinas de semicolcheias, tercinas, quintinas e sextinas de fusas.

Em termos de dinâmicas, observa-se: pianíssimo (*pp*), piano (*p*), e forte (*f*), além de sinais de intensidade, quais sejam, ‘crescendo’ (<), com indicação de *ritardando* (*rit.*). Essas indicações interpretativas sugerem um ponto de partida inicial na construção da cadência (exemplo musical 108).

Exemplo Musical 108. Cadência de Saxofone. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafa. *Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra*, de Claudio Santoro.

Entre as diversas maneiras existentes de se interpretar a *Cadência* da obra *Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra*, propõe-se ao saxofonista a seguinte análise:

Estrutura: A *Cadência* pode ser dividida em duas partes, sendo a primeira formada por duas frases, (exemplos musicais 109 e 110):

Cadência 1ª Parte: 1ª frase.

Exemplo Musical 109. Primeira parte da Cadência: primeira frase. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

1ª Parte: 2ª frase.

Exemplo Musical 110. Primeira parte da Cadência: segunda frase. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

A segunda parte da *Cadência* também é formada por duas frases (exemplos musicais 111 e 112).

2ª Parte: 1ª frase.

Exemplo Musical 111. Segunda parte da Cadência: primeira frase. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

2ª Parte: 2ª frase

Exemplo Musical 112. Segunda parte da Cadência: segunda frase. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Essa divisão estrutural levou em consideração a barra de compasso presente no manuscrito autógrafo (exemplo musical 110), propondo o término da primeira parte da *Cadência*, que se divide em duas frases: a primeira, indo até a colcheia de Fá sustenido 3

(exemplo musical 109) e a segunda, começando com o motivo do arpejo Ré meio diminuto (exemplo musical 110).

A segunda parte também começa com esse arpejo, porém agora ampliado e desenvolvido, atingindo o seu clímax na nota Ré 5. O compositor grava sobre a articulação de tenuto (-) o sinal de intensidade ‘crescendo’ (<) e a dinâmica forte (*f*), realçando, de maneira expressiva, este motivo. A frase termina na semínima Sol 3 (exemplo musical 111).


A segunda frase da segunda parte começa com a semicolcheia de Mi bemol 3 (exemplo musical 112) e vai até o Ré 6, no compasso 100, início da seção *Majestoso*.

Acredita-se que tal análise possa ser útil ao saxofonista, demonstrando uma possibilidade de dar forma a cadência.

Dinâmicas e Variações Rítmicas.

1ª Parte: 1ª Frase (exemplo Musical 113).

Cadência 1ª Parte: 1ª frase.



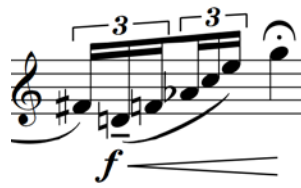
Diferenciar ritmicamente estes motivos durante a performance

tocar o intervalo de oitavas entre as notas Ré 3 e Ré 4 com o mesmo timbre.

Exemplo Musical 113. Sugestão Interpretativa. Primeira parte da Cadência: primeira frase. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

É proposto que o saxofonista, durante a sua performance, diferencie a figura rítmica de fusas (o grupo de sextinas do de tercinas), devendo, ainda, observar que a nota Dó 4 funciona como um ‘apoio’ na realização do grupo de tercinas. Além disso, deve tocar o intervalo entre as oitavas Ré 3 e Ré 4 mantendo o mesmo timbre e intensidade sonora e, para isso, não pode ser mudada a embocadura.

2ª Frase: Motivo Principal (exemplo musical 114).



Exemplo Musical 114. Primeira parte da Cadência: segunda frase. Motivo principal. Sugestão Interpretativa. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Na execução do arpejo acima, é sugerido apoiar rapidamente sobre a nota Ré 3, a fim de se criar um efeito de *rubato* na execução do mesmo, evitando que cada semicolcheia soe com o valor exato.

Posteriormente, o mesmo motivo é repetido, só que agora com a realização de um ornamento sobre a nota de chegada Sol 4. O intérprete deve atentar para o valor da fermata na nota, que agora é sobre uma colcheia pontuada (exemplo musical 115).



Exemplo Musical 115. Motivo Repetido com a variação de ornamento sobre a nota Sol 4. Primeira parte da Cadência. Sugestão Interpretativa. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Ainda na 2ª frase, o compositor sugere que o saxofonista explore variações de cores no som, com a indicação da dinâmica pianíssimo (*pp*), pois Santoro repete os dois motivos escutados anteriormente, criando um efeito de ‘eco’ ao propor uma dinâmica oposta entre estes, (exemplos musicais 114, 115 e 116). É orientado ao saxofonista emitir a nota Ré 3 somente com a coluna de ar (sem o uso da língua para produzir o som no instrumento), a fim de facilitar a realização da dinâmica pianíssimo (*pp*), (exemplo musical 116).



pp *pp*
Emitir a nota Ré3
somente com a coluna de
ar, a fim de facilitar a
realização da
dinâmica pianíssimo (*pp*)

Exemplo Musical 116. Motivo Repetido. Primeira parte da Cadência. Sugestão Interpretativa. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

2ª Parte: formada por duas frases, sendo a primeira (exemplo musical 117):

2ª Parte: 1ª frase

p Repetição do Motivo. Ampliado e Desenvolvido

f 'com intensidade dramático'

redução da figura rítmica de fusa (6:5).

vib. sutil

"bem a vontade"

rit.

Exemplo Musical 117. Sugestões Interpretativas para a 1ª frase da segunda parte da Cadência. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

A 2ª parte da Cadência começa com a repetição do motivo escutado anteriormente do arpejo Ré meio diminuto. Como foi visto anteriormente, o motivo é ampliado e desenvolvido tendo como nota alvo a colcheia Ré 5, atingindo o seu clímax. As indicações propostas: 'com intensidade' e 'dramático' sugerem ao saxofonista uma intenção interpretativa para a frase que acompanha a notação escrita pelo compositor.

É proposto ao solista distinguir a variação rítmica existente entre o grupo de fusas (sextinas para quintinas), como observado no (exemplo musical 117). Sobre as colcheias ligadas, Si natural (nota de ligação entre o grupo de fusas), espera-se a realização de um vibrato sutil na nota, com o intuito de dar um colorido para a mesma. O grupo de colcheias, quáteras de três, ao final da frase, acompanha a indicação de *rit.* proposta pelo compositor. Tal indicação expressiva, não é encontrada na Ed. ABM 2003.

As colcheias citadas devem ser tocadas 'bem à vontade', enfatizando a finalização desta frase (ideia musical).

2ª Parte: 2ª frase (exemplo musical 118).

2ª Frase. Saída da Cadência.

p

Digitação Bb (1A) acelerando sem pressa "a vontade"

Digitação Bb (1A)

subdividir em colcheias e acelerar gradativamente

FAZER CONTATO GESTUAL E VISUAL COM O MAESTRO E A ORQUESTRA.

Majestoso

Exemplo Musical 118. Frase de Saída da Cadência. Sugestão Interpretativa. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

É indicado que o saxofonista inicie esta frase na dinâmica piano (*p*), tocando o Mi bemol 3 de forma suave, sem usar a língua para articular a nota. Tal sugestão interpretativa tem como propósito criar um clima de mistério e expectativa para o início da frase, acelerando,

gradativamente, ao tocar o grupo de semicolcheias, sem pressa, ‘bem à vontade’. Deve, também, não encurtar a primeira semicolcheia de cada grupo, sendo esse o objetivo quando da indicação de *tenuto*. Ao chegar à nota Dó sustenido 5 pode haver respiração, para, em seguida, realizar o grupo rítmico seguinte (exemplo Musical 118).

Como sincronizar, então, a saída do saxofonista da *Cadência* com a entrada *tutti* da orquestra na seção *Majestoso*?

Primeiramente, maestro e saxofonista devem combinar como será a execução do grupo de semicolcheias, ensaiando a sós, a fim de que haja compreensão do pensamento do solista. Feito isso, os dois estarão prontos para ensaiarem com a orquestra, momento que será necessário o contato visual e gestual entre esta e aqueles, para uma performance sincronizada.

Portanto, propõe-se ao saxofonista realizar uma subdivisão interna do grupo de semicolcheias *acelerando* gradativamente, com a finalidade de dar um sentido rítmico, lógico, para o maestro e a orquestra, durante a performance (exemplo musical 119).

Exemplo Musical 119. Sugestão interpretativa para a saída da cadência. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Outro recurso, utilizado pelo compositor para dar magnitude ao final da *Cadência*, é a linha de oitava colocada sobre o grupo de semicolcheias (exemplo musical 119). A amizade entre Santoro e *Quincas* (para quem foi dedicado o concerto) supostamente permitiu ao saxofonista mostrar as suas possibilidades técnicas no instrumento, influenciando o compositor escrever o trecho uma oitava acima. A respeito disto, a esposa do compositor, Gisele Santoro, comenta:

[...] quando ele tocava na OSB dava os intervalos durante o ensaio da orquestra e pegava um dos instrumentistas, fosse o flautista, o oboísta e ficava discutindo as possibilidades do instrumento. E cada um, em especial que ele conhecia, o que fosse mais virtuoso pegava alguma coisa, que o próprio instrumentista dizia: ‘Eu tenho esse som estranho aqui, que eu posso fazer’, por exemplo. A vida inteira, o Claudio fez isso. Depois que ele não tocou mais em orquestra, tudo que saía de novo, de tratados sobre instrumentos, ele comprava, lia e estudava. Estava sempre a par das novidades dos instrumentos, do que se podia fazer [...] por isso, quando fez o concerto deve ter

trabalhado com o próprio *Quincas*, também, dentro das possibilidades, que o mesmo podia fazer. E o saxofonista, mostrou a ele coisas que não eram usuais. Então, disse: É claro que eu tenho que incluir no concerto (SANTORO, G., 2014).

Até o ano de 1951, quando o concerto foi escrito, não era comum o registro do uso de técnica estendida na região superaguda, até a nota Ré 6, no repertório brasileiro de concerto para saxofone. Em 1948, Villa-Lobos escreve a *Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra*, mas utiliza somente uma nota do registro superagudo, o Sol 5. Tocar o trecho final da *Cadência* uma oitava acima representava, para a época, novidade e desafio.

Questões Discutíveis sobre a Cadência.

Ao escutar a gravação da obra com o saxofonista *Quincas* e o maestro (compositor), é possível escutar diferenças em algumas notas escritas, no caso, no último pentagrama da *Cadência*. Os exemplos musicais 120 e 121 mostram a divergência:

Exemplo Musical 120. Transcrição da performance do saxofonista *Quincas*, na frase de saída da Cadência. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Exemplo Musical 121. Frase final da Cadência. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Há duas hipóteses a partir da análise supracitada. A primeira é de que o saxofonista *Quincas*, durante sua performance, tenha ‘errado’ as notas do quinto grupo de semicolcheias, tocando Si bemol 4, Mi 4 e Sol 4 (exemplo musical 120), ou para a segunda hipótese, o solista teria combinado previamente com o compositor, durante os ensaios, possíveis modificações nas notas. Não há como saber, pois em nenhuma partitura localizada há correção feita pelo compositor ou saxofonista.

Qual opção escolher? A fonte primária ou a gravação? Até que ponto a gravação poderia substituir a fonte primária da do manuscrito autógrafo, levando em conta que, neste caso, o

compositor também é o intérprete de sua própria obra? Como saber se Santoro não mudou de ideia e permitiu que o saxofonista *Quincas* alterasse essas notas?

Diante das fontes encontradas até o momento, opta-se deixar a cargo do intérprete escolher a sua opção interpretativa.

16 ° Caso.

Na seção *Majestoso*, da Ed. ABM 2003, no compasso 106, não existem indicações de dinâmica para o solista (exemplo musical 122).



Exemplo Musical 122. Parte de Saxofone. Ed. ABM 2003. Fantasia Concertante para Sax tenor e Orquestra, de Claudio Santoro. Compassos 104-108.

Na partitura do manuscrito autógrafo, o compositor escreveu sinal de intensidade ‘crescendo’ (<), acompanhado de dinâmica fortíssimo (*ff*) (exemplo musical 123).



Exemplo Musical 123. Compassos 106-108. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Tais indicações apresentadas pelo compositor são pertinentes com o caráter ‘grandioso’ dessa seção. O novo tema principal é realizado em uníssono, através de um grande *tutti* orquestral.

Em virtude da mudança harmônica ocorrida no compasso 111 para o acorde de Mi bemol menor com sexta e nona, é sugerido que orquestra e solista realizem a dinâmica de ‘mezzo forte’ (*mf*) para o início da frase do c.114, propondo uma mudança súbita de ‘cor’ sobre o som.

Cabe ressaltar que tal dinâmica deve ser feita por todos da orquestra, a fim de se obter o resultado sonoro esperado. No compasso 118, é proposto que o saxofonista toque a nota Ré 4 uma oitava acima, já que na oitava escrita e com a intensidade de (*fff*) não se permite ouvir o mesmo.

Più mosso
opzionale
8^{va}-----|

ff *ff* *mf* *fff* > *p*

Mudança
na
Harmonia.
Sugestão de dinâmica (mf)

Exemplo Musical 124. Sugestão Interpretativa para a seção *Majestoso*. Parte de saxofone. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

17 ° Caso.

O 17 ° caso analisa o procedimento de hemíola⁵⁴, utilizado por Claudio Santoro no compasso 119, ♩ . O tema principal, construído sobre uma linguagem atonal, pode ser reescrito sem a barra de compasso. Este procedimento indica padrões métricos, que podem estar “ocultos” por trás da notação musical tradicional.

De acordo com a escrita do compositor (exemplo musical 125), observa-se o padrão rítmico de hemíola, em que se constata o deslocamento métrico de dois compassos ternários para três compassos binários. A sugestão interpretativa para esse caso é que o saxofonista toque o tema enfatizando os deslocamentos métricos binários contidos nos compassos ternários desta seção, até o c.142.

Saxofone tenor

Padrão Rítmico/
Acompanhamento
Orquestral

f *f*

Exemplo Musical 125. Análise do padrão rítmico de hemíola (3:2), observado nos compassos 119 e 120. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Sobre a prática do intérprete, ao reescrever a partitura buscando novas possibilidades interpretativas que estariam ocultas na notação, Rink comenta:

⁵⁴ Hemíola (do grego: hemiolios, “contendo um e meio”), é um termo utilizado pela musicologia, que descreve um padrão rítmico, em que dois compassos ternários são articulados, como se houvessem três compassos binários. Os gregos utilizaram o termo para descrever a proporção 3:2.

As sutilezas rítmicas são especialmente difíceis de reproduzir, como também as matizes dinâmicas, as pequenas variações de altura e a ampla gama de articulações que empregam os músicos. Reescrever a música pode reduzir as insuficiências da notação original ao lançar luz sobre certas características ausentes ou confusas na partitura. Por exemplo, podemos descobrir um esquema métrico alternativo, latente no original, reescrevendo as partes relevantes da música em novo compasso (ou compassos) e reagrupando as barras de compasso quando for necessário para mover os tempos fortes e padrões de acentos que de outro modo estariam ocultos. Isto não significa que a notação nova capte totalmente a “música”: de fato, a diferença entre a versão original e a nova é possivelmente o mais interessante para o intérprete, quem quer há de reconhecer que a ‘música’ não se ajusta a nenhuma das duas, sim que existe, por assim dizer, nos interstícios entre ambas⁵⁵ (RINK, 2006, p. 75-77, tradução nossa).

18 ° Caso.

A sugestão interpretativa para este caso leva o saxofonista a tocar o motivo do compasso 143 realizando um pequeno *rubato* no mesmo, valorizando-o de forma expressiva na condução para a nova seção da obra *Andante*, (c.145), pois somente a linha melódica do solista se move nesse trecho. A orquestra sustenta um acorde de mínima pontuada. Tal sugestão representa uma sutileza sobre a performance, que deve ser previamente ensaiada entre o saxofonista, maestro e orquestra (exemplo musical 126).

Exemplo Musical 126. Motivo tocado pelo saxofone no compasso 143-145. Sugestão Interpretativa para a seção Lento. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

19 ° Caso.

O *Andante* apresenta uma mudança na orquestração da obra. Santoro explora nesta seção, uma sonoridade mais camerística com instrumentos de cordas e madeiras, logo, o

⁵⁵ Las sutilezas rítmicas son especialmente difíciles de plasmar, al igual que los matices dinámicos, las pequeñas variaciones de altura y la amplia gama de articulaciones que emplean los músicos. Reescribir la música puede reducir las insuficiencias de la notación original al arrojar luz sobre ciertas características ausentes o confusas en la partitura. Por ejemplo, podemos descubrir un esquema métrico alternativo, latente en el original, reescribiendo las partes relevantes de la música en el nuevo compás (o compases) y reagrupando las barras de compás cuando sea necesario para mover los tempos flertes y patrones de acentos que de otro modo estarían ocultos. Ello no significa que la notación nueva capte totalmente “la musica”: de hecho, la diferencia entre la versión original y la nueva es posiblemente lo más interesante para el intérprete, quien há de reconocer que la “música” no se ajusta a ninguna de las dos, sino que existe, por así decirlo, em los intersticios entre ambas (RINK, 2006, p. 75-77).

saxofonista deve ter em mente o som pretendido pelo compositor nesta seção, a fim de buscar um timbre consoante com esta formação instrumental.

A sugestão interpretativa propõe que sua entrada no compasso 153 ocorra de maneira sutil, emitindo a nota Lá 4 somente com a coluna de ar, juntando o seu som ao da orquestra como um só instrumento⁵⁶ (exemplo musical 127).

c. 153 "dolce" c. 154 c. 155 c. 156 c. 157 c. 158 c. 159 c. 160 c. 161

p

"emitir a nota Lá 4 somente com a coluna de ar"

Exemplo Musical 127. Sugestão Interpretativa para a entrada do saxofonista, no compasso 153, da seção Andante. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

20 ° Caso.

O 20 ° caso recomenda ao saxofonista tocar o compasso 177, *Piú Lento*, 'bem a vontade' e de forma expressiva, como um recitativo. O intérprete deve atentar para sua entrada na nota Si 4, que ocorre junto com a flauta. Sobre a dinâmica escrita 'decrescendo' (>), é sugerido realizá-la de maneira proporcional ao pianíssimo (*ppp*), que poderá ser obtido ao tocar a nota Ré 3, (exemplo musical 128).

Piú Lento
"a vontade"

c. 177 c. 178 "expressivo" c. 179

p

"junto com a flauta."

rall.....

Volta ao 

Exemplo Musical 128. Sugestão Interpretativa para o Piú Lento. Compasso 177-179. Parte de Saxofone. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

21 ° Caso.

⁵⁶ Como exemplo ilustrativo, ouvir a performance do saxofonista Vinícius Macedo, em 2009, junto à Orquestra Sinfônica da UFRJ. Anexo 3, p. 123.

É proposto aqui ao saxofonista utilizar a mesma articulação feita pela orquestra nos compassos 238, 239 e 240 (exemplos musicais 129 e 130). A acentuação (>) realizada em parte fraca do tempo pelo solista reforça a escrita do compositor.

Exemplo Musical 129. Sugestão Interpretativa referente à articulação da última frase apresentada pelo solista. Compassos 237-243.. Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

Exemplo Musical 130. Articulação proposta para a orquestra nos compassos 238 e 239. Trecho extraído da partitura do manuscrito autógrafo. Concertante para Sax Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro.

As sugestões interpretativas para o concerto *Choro Concertante Para Saxofone e Orquestra* apresentadas no presente capítulo, representam apenas um ponto de partida para o saxofonista na elaboração interpretativa de sua própria visão da obra, que se construirá na prática da pesquisa às fontes históricas, no estudo prático e reflexivo das questões técnicas do seu instrumento, juntamente com a orquestra.

Como resultado final desta análise, foi gerada uma edição (parte de sax)⁵⁷ contendo uma síntese das sugestões interpretativas comentadas aqui para a obra *Choro Concertante*.

Alguns fatores como experiência do intérprete, fidelidade histórica, conhecimento sobre as edições, análise e o estado emocional do solista, podem estar condicionados entre si para o

⁵⁷ Anexo 7, p. 139.

êxito de uma apresentação, mas isto não significa que uma performance historicamente informada será melhor ou pior que uma outra feita sem nenhuma preocupação neste sentido.

A respeito disto, Rink comenta:

Tanto o intérprete como o público, valorizará o êxito de uma interpretação, ambos não por seu rigor analítico, sua fidelidade histórica ou mesmo sua exatidão técnica (pelo menos em certos círculos) e sim pela maneira em que se obtém uma ‘ressonância’ ao unir os elementos constitutivos em algo maior que a soma dessas partes, em uma síntese musicalmente convincente e coerente. [...] No entanto, é importante não elevar a análise ao topo da interpretação que se produz, ou utilizá-la como uma maneira de subjugar e acorrentar os músicos. Em vez disso, devemos reconhecer sua utilidade como também suas limitações com o qual quero dizer simplesmente que a ‘música’ transcende a análise e qualquer outra tentativa de compreendê-la. Projetar a ‘música’ é o mais importante e todos os demais não são senão meios para este fim.⁵⁸ (RINK, 2006, p. 78, tradução nossa).

Portanto, a natureza subjetiva e renovadora, contida na performance de uma obra musical, transforma-a em um momento único. Não haverá uma performance igual a outra. Poderá, sim, haver performances muito parecidas. Além disso, diferentes solistas poderão optar por tocar fielmente sobre determinado texto e, ainda assim, ouvirão performances distintas.

⁵⁸ Tanto el intérprete como el público valorará el éxito de una interpretación, no tanto por su rigor analítico, su fidelidade histórica o incluso su exactitud técnica (al menos em ciertos círculos) en algo mayor que la suma de esas partes, en una síntesis musicalmente convincente y coherente. [...] Sin embargo, es importante no elevar el análisis por encima de la interpretación que produce, o utilizarla como una manera de subyugar y encadenar a los músicos. Em cambio, debemos reconocer su utilidad al igual que sus limitaciones, con lo cual quiero decir sencillamente que la “musica” trasciende el análisis y cualquier outro intento de compenderla. Proyectar la musica es lo más importante, y todo lo demás no son sino médios para ese fin (RINK, 2006, p. 78).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação de mestrado realizou um estudo interpretativo sobre a obra *Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra*, do compositor amazonense Claudio Santoro, gerando uma edição comentada (parte de sax) que sintetiza uma proposta interpretativa para o concerto.

O primeiro capítulo contribuiu na abordagem das fontes primárias, através da análise de documentos pessoais do compositor, tais como: correspondências, entrevistas, recortes de jornais da época, catálogos, dentre outros, facilitando o entendimento sobre a trajetória do compositor, desde a composição da obra, até sua estreia, em 1952.

Do ponto de vista musicológico, trouxe novas informações sobre o período no qual o compositor trabalhou como diretor musical nas orquestras da Rádio Tupi e Clube do Brasil. Esta fase não costuma ser muito detalhada por biógrafos, devido a extensa trajetória artística de Claudio Santoro. A pesquisa às fontes primárias do compositor nos revelou dados inéditos, ainda em fase de organização no seu acervo, na UNB (Universidade de Brasília).

A entrevista realizada com Gisele Santoro permitiu entender um pouco da relação de amizade entre o compositor e o saxofonista *Quincas*, primeiro intérprete a estrear, em 1952 a obra, gravando-a em 1954. Além disso, comprovou as hipóteses anteriores sobre o motivo que levou Santoro a escrever um concerto para saxofone e orquestra.

O segundo capítulo investigou as partituras referentes a obra, entre elas o manuscrito autógrafo (grade orquestral), parte de saxofone e instrumentos de orquestra, de 1952, bem como a edição ABM (2003). A partir da análise comparativa entre a grade orquestral (manuscrito autógrafo) e a edição ABM 2003, foi verificado nesta uma série de erros textuais.

Ficou constatado que tais erros trazem impacto sobre a performance do saxofonista, na medida em que os mesmos influenciam na leitura do intérprete. A partir desta análise, foi extraída uma parte de saxofone, da grade orquestral, a fim de obter um texto fidedigno com as intenções do compositor.

No terceiro capítulo é feita uma proposta interpretativa para a obra, defendendo a tese de que “a partitura é incapaz de fornecer todas as sutilezas contidas em uma performance musical”. Diante disso, defende-se a postura do intérprete como *recriador da obra*.

Essa postura também foi defendida pelo compositor, sendo que o debate em torno da dicotomia existente entre “fidelidade ao texto” x “liberdade interpretativa” propõe reflexões pelo intérprete sobre as questões interpretativas abordadas na performance da obra.

A presente pesquisa contribuirá para o avanço da área da disciplina das 'práticas interpretativas', propondo ao intérprete novos caminhos e alternativas para a elaboração interpretativa de uma obra musical.

Portanto, esta dissertação assume a importância de preservação da cultura brasileira, ao resgatar, para o público, a obra *Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra*, do compositor Claudio Santoro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ABDO, Sandra Neves. **Execução/Interpretação musical**: uma abordagem filosófica. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 16-24.

ACQUARONE, Francisco. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1948.

ALMEIDA, Renato. **Compêndio de História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet Editores, 1948.

ANGELIM, J.; DI CAVALCANTI, M.. A redução para piano da “Fantasia para saxofone e orquestra” de Heitor-Villa Lobos: uma visão idiomática. **XXIII Congresso da ANPPOM - Natal/RN**, Brasil, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/2380/508>>. Data de acesso: 10 Mai. 2015.

AZEVEDO, Luís Heitor Correa de. **Música e Músicos do Brasil**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

AZEVEDO, Miguel Ângelo de; SANTOS, Alcino; BARBALHO, Grácio. **Discografia brasileira em 78 rpm**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

BADURA-SKODA, Eva. Cadenza. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: Macmillan, 1980. p. 586.

BARBOSA, Virgínia. **Fábrica de Disco Rozenblit**. 2011. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=846:fabrica-de-disco-rozenblit&catid=41:letra-f&Itemid=1>. Acesso em: 22 abr. 2014.

BLOMBERG, Carla. **História da Música no Brasil e Musicologia: Uma Leitura Preliminar**. 2011. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/download/8040/6705>. Acesso em: 04 jun. 2014.

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um Privilégio**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

BORÉM, Fausto. Metodologias de Pesquisa em Performance no Brasil: Tendências, Alternativas e Relatos de Experiências. In: RAY, Sonia. **Performance Musical e suas Interfaces**. Goiânia: Vieira, 2005. p. 13-38.

BROWN, Howard Mayer et al. **Performing practice**. 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40272pg1>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

CAMPOS, Nestor; QUINCAS, Al. **Boite para Dois**. Rio de Janeiro: Audiola, 1958. 1 disco sonoro.

CÂNDIDO, Hélder Trefzger. **A Sinfonia Nº4 de Claudio Santoro. Uma abordagem Histórico-Interpretativa em torno do Nacionalismo Musical.** 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CARAVAN, Ronald L.. **Preliminary Exercises e Etudes In Contemporary Techniques for Saxophone.** Denver: Dorn Productions, 1980.

CARDOSO, André. **Choro em Concerto.** Produzido pela Escola de Música da UFRJ, na Rádio Roquete Pinto. Disponível em: <http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=501:choro-em-concerto&catid=97&Itemid=86>. Acesso em: 20 dez. 2013.

CLARKE, Eric. Comprender la psicología de la interpretación. In: RINK, Jonh. **La interpretación musical.** Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 81-96. Tradução de: Barbara Zitman.

CLARKE, Eric. Escuchar la interpretación. In: RINK, Jonh. **La interpretación musical.** Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 217-230. Tradução de: Barbara Zitman.

COLE, Richard; SCHWARTZ, Ed (Ed.). False Note. In: COLE, Richard. **OnMusic Dictionary.** Herdon: Connect For Education, 1996. Disponível em: <http://dictionary.onmusic.org/terms/1377-false_note>. Acesso em: 20 out. 2013.

DAUELSBERG, Claudio Peter. **Concerto nº 2 para Piano e Orquestra de Claudio Santoro:** análise dos três movimentos, contexto histórico e seu processo de edição. 2009. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

DAVIDSON, Jane. El desarrollo de la habilidad interpretativa. In: RINK, Jonh. **La interpretación musical.** Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 111-124. Tradução de: Barbara Zitman.

DAVIDSON, Jane. El lenguaje del cuerpo durante la interpretación. In: RINK, Jonh. **La interpretación musical.** Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 173-182. Tradução de: Barbara Zitman.

DOMENICI, Catarina Leite. **A VOZ DO PERFORMER NA MÚSICA E NA PESQUISA.** 2012. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2608/1936>>. Acesso em: 26 dez. 2013.

DUNSBY, Jonathan. Los intérpretes y la interpretación. In: RINK, Jonh. **La interpretación musical.** Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 263-274. Tradução de: Barbara Zitman.

DUPRAT, Régis. **Musicologia e Interpretação: Teoria e Prática.** In: Revista Eletrônica de Divulgação Científica Faculdade de Educação Ciências e Letra Don Domênico. – s.d. Disponível em: http://www.faculadadedondomenico.edu.br/revista_don/musicologia_ed1.pdf . Acesso em: 26 dez. 2012.

FARIAS, Elson. **Cantor do sol e da paz.** Manaus: Valer, 2009.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Os erros textuais: aspectos e atitudes editoriais. In: II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. 2012, Rio de Janeiro. **Anais do II SIMPOM**. Rio de Janeiro: UNIRIO. p. 102 - 120.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais**. Rio de Janeiro: ed. do Autor, 2014. 398 p.

FRAGA, Vinicius de Souza. **Estudo Interpretativo sobre a Fantasia Sul América Para Clarineta Solo de Claudio Santoro**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

GANDELMAN, Saloméa. **36 compositores brasileiros**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

GOODMAN, Elaine. La interpretación em grupo. In: RINK, Jonh. **La interpretación musical**. Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 183-198. Tradução de: Barbara Zitman.

HARTMANN, Ernesto Frederico. **Estética Musical e Realismo Socialista em obras nacionalistas para piano de Claudio Santoro: janelas hermenêuticas**. 2010. 162 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

HILL, Peter. De la partitura al sonido. In: RINK, Jonh. **La interpretación musical**. Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 155-172. Tradução de: Barbara Zitman.

HUE, José Eduardo de Souza. **As Canções de Amor de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes: Uma Proposta Interpretativa**. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

JOHNSON, Peter. El legado das gravaciones. In: RINK, Jonh. **La interpretación musical**. Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 231-248. Tradução de: Barbara Zitman.

KUEHN, Frank Michael Carlos. Interpretação - reprodução musical - teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). **Per musi**, Belo Horizonte, n. 26, p. 7-20. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992012000200002&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 26 dez. 2013.

LAWSON, Colin. La Interpretación a través da História. In: RINK, Jonh. **La interpretación musical**. Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 19-34. Tradução de: Barbara Zitman.

LESTER, Joel. **Performance and analysis: interaction and interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

LIEBMAN, David. **Desenvolvendo uma Sonoridade Pessoal no Saxofone**. São Paulo: Souza Lima, 2014. Tradução de: Octávio Augusto de Barros.

LÍVERO, Iracele. **Santoro: Uma História em Miniaturas: Estudo Analítico Interpretativo dos Prelúdios para Piano de Claudio Santoro**. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) - Unicamp, Campinas.

LOBO, Florence Rosa. **As Canções de Amor de Mozart Camargo Guarnieri e de Claudio Santoro. Uma interpretação informada pelos Contextos Estéticos Originais.** 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Aveiro, Aveiro.

MARIZ, Vasco. **Claudio Santoro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARIZ, Vasco. **Figuras da Música Contemporânea Brasileira.** 2. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil.** 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARTINS, José Eduardo. **Interpretação Musical frente à Tradição – Piano como Modelo.** Lisboa: Colibri, 2007.

MILLER, Russ. **The Drum Set Crash Course.** Miami: Warner Brothers Publications, 1996.

MAURO, Josye Durães de Mattos. **Ideologias Cruzadas na produção musical de Claudio Santoro.** 2006. Dissertação (Mestrado em música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MENDES, Sérgio Nogueira. **Claudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica.** 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MONELLER, Raymond. La crítica de la interpretación musical. In: RINK, Jonh. **La interpretación musical.** Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 249-262. Tradução de: Barbara Zitman.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira.** 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008. 398 p. Revista e ampliada por Salomea Gandelman.

PEDROSA, Israel. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** 2015. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa444/israel-pedrosa>>. Acesso em: 05 jan. 2015.

PINO, David. **The Clarinet and Clarinet Playing.** New York: Charles Scribner's Sons, 1980.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Choro: “reminiscências dos chorões antigos”.** Rio de Janeiro: [s.e], 1936.

PINTO, Marco Túlio de Paula. **O Saxofone na Música de Radamés Gnattali.** 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

QUINCAS, Al. **Cocktail para dois.** Rio de Janeiro: Musidisc Deluxe Record DL-1013, 1956. 1 disco sonoro.

RAY, Sonia. Diretório de Periódico da Área de Música. **Música Hodie**, Goiás, v. 4, n. 1, p.109-130, 2004. Disponível em: <http://www.musicahodie.mus.br/4_1/musica_hodie_4_1_diretorio_periodicos.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2013.

REID, Stefan. Preparándose para interpretar. In: RINK, Jonh. **La interpretación musical**. Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 125-136. Tradução de: Barbara Zitman.

RINK, Jonh. **Análisis y (o?) Interpretación**. Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 55-80. Tradução de: Barbara Zitman.

RINK, Jonh. **La interpretación musical**. Madrid: Alianza Editorial, 2006. Tradução de: Barbara Zitman

RITERMANN, Janet. Sobre la enseñanza de la interpretación. In: RINK, Jonh. **La interpretación musical**. Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 97-110. Tradução de: Barbara Zitman.

ROCKSTRO, W. S.; DYSON, George; DRABKIN, William. Cadence. In: SADIE, Stanley (Ed.). **New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: Macmillan, 1980. p. 582.

RODRIGUES, Amarilis Guimarães. **Os recursos expressivos na interpretação da Sonata n°4 de Claudio Santoro**. 1985. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SANTORO, Claudio. **[Correspondência]**. Destinatário: A. Cunha. Rio de Janeiro, 28 jul. 1952. 1 carta. Proposta para execução de obras pela Orquestra da Rádio Club do Brasil e descrição da formação orquestral.

SANTORO, Claudio. **[Correspondência]**. Destinatário: Aldo. Fazenda Cruzeiro- São Paulo, 25 jan. 1950. 1 carta. Premiação recebida com a obra Sinfonia n° 3, sendo eleito o melhor compositor da temporada de 1949, pela Associação de Críticos Teatrais, do Rio de Janeiro.

SANTORO, Claudio. **[Correspondência]**. Destinatário: Aldo. Rio de Janeiro, 28 jul. 1951. 1 carta. Encomenda de obras no novo estilo 'brasileiro'. Peças sob domínio da Southern Music. Atividades musicais na Rádio Club do Brasil. Convite para escrever música de cinema.

SANTORO, Claudio. **[Correspondência]**. Destinatário: Arnaldo Estrela. Fazenda Cruzeiro- São Paulo, 29 jan. 1950. 1 carta. Descontentamento com o mercado musical da época.

SANTORO, Claudio. **[Correspondência]**. Destinatário: Camargo Guarnieri. Fazenda Cruzeiro- São Paulo, 3 out. 1949. 1 carta. Envio de currículo para o cargo da vaga de maestro, no Teatro Municipal de São Paulo.

SANTORO, Claudio. **[Correspondência]**. Destinatário: Camargo Guarnieri. Rio de Janeiro, 5 abr. 1950. 1 carta. Notificação sobre o endereço provisório e resumo sobre as atividades musicais desenvolvidas nesta época. Espera de resposta sobre a vaga oferecida por Guarnieri.

SANTORO, Claudio. **[Correspondência]**. Destinatário: Curt Lange. Fazenda Cruzeiro- São Paulo, 20 out. 1949. 1 carta. Explicação sobre as transformações artísticas ocorridas na vida do compositor.

SANTORO, Claudio. [**Correspondência**]. Destinatário: Curt Lange. Rio de Janeiro, 27 de jul. 1950. 1 carta. Descrição das atividades musicais na Rádio Tupi. Crítica sobre os programas. Contatos sobre as editoras Ricordi e Southern Music Publish Inc. Co.

SANTORO, Claudio. [**Correspondência**]. Destinatário: Darmangeat. Fazenda Cruzeiro- São Paulo, 7 mar. 1950. 1 carta. Conferência realizada em São Paulo condenando a música 'burguesa' dodecafônica. Composição da Ópera Zé Brasil.

SANTORO, Claudio. [**Correspondência**]. Destinatário: Ernest Xancó. Rio de Janeiro, 27 de jul. 1950. 1 carta. Descrição do convite para trabalhar como compositor, na Rádio Tupi.

SANTORO, Claudio. [**Correspondência**]. Destinatário: Lopes Graça. Rio de Janeiro, 18 de ago. 1950. 1 carta. Atividades profissionais na Rádio Tupi como compositor de programas infantis. Trabalho na ODEON. Vontade de terminar as obras começadas na fazenda.

SANTORO, Claudio. [**Correspondência**]. Destinatário: Mãe. Rio de Janeiro, fev. de 1951. 1 carta. Questões familiares. Breve descrição do programa 'Livro de Histórias', na Rádio Tupi.

SANTORO, Claudio. [**Correspondência**]. Destinatário: Vasco Mariz. Rio de Janeiro, 25 jan. 1948. 1 carta. Congresso de Praga, de 1948. Abandono da técnica dodecafônica.

SANTORO, Claudio. [**Correspondência**]. Destinatário: Zora Seljan. Rio de Janeiro, 16 fev. 1950. 1 carta. Entrevista comentando os dilemas enfrentados pelos compositores contemporâneos, face aos ideais pregados pelo Congresso de Compositores de Praga, de 1948.

SANTORO, Claudio. **Canto de Amor e Paz**. Rio de Janeiro: Discos Independência 1001, 1954. 1 disco sonoro.

SANTORO, Claudio. Choro para saxofone e orquestra. Intérprete: Vinícius Macedo. In: Universidade Federal do Rio de Janeiro (Escola de Música). Música Brasileira. v.3. Rio de Janeiro: Orquestra de Bolso Produções Artísticas LTDA. 1 CD, faixa 17.

SANTORO, Claudio. **Problema da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apelo do Congresso de Praga**. Fundamentos. São Paulo: v. 2, n. 2, p. 232-240, agosto, 1948.

SANTORO, Claudio. **Problemas de Música contemporânea**. Fundamentos. São Paulo: Março/Abril, 1949.

SANTORO, Claudio. [**Correspondência**]. Destinatário: Vasco Mariz. Rio de Janeiro, 9 out. 1948. 1 carta. Notificação de chegada ao Brasil e partida para a fazenda do sogro, em São Paulo.

SANTORO, Claudio; Maria Carlota. [**Correspondência**]. Destinatário: Stella e Benny. Fazenda Cruzeiro- São Paulo, 24 jan. 1950. 1 carta. Dificuldades financeiras vividas na fazenda e busca por melhores condições de vida no Rio de Janeiro.

SANTORO, Gisele. **Gisele Santoro**: depoimento. [31 de janeiro, 2014]. Brasília, 2014. 1arquivo digital. Entrevista concedida a Vinícius Macedo.

SANTORO, Maria Carlota Braga. **Resgatando Memórias de Claudio Santoro**. Rio de Janeiro: Barroso Produções Editoriais, 2002. Apresentação de Vasco Mariz.

SCHAFER, M. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 1997. Tradução de: Marisa Fonterrada.

SCOTT, Rowney Archibald Junior. **A Música Brasileira nos Cursos de Saxofone no Brasil**. 2007. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SIMÕES, Claudia Maria Villar Caldeira. **A Sinfonia nº10 Amazonas de Claudio Santoro e seu perfil pós-moderno**. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SISTE, Cláudia Elena. **A pesquisa em Práticas Interpretativas: Estudos Recentes nas Universidades Paulistas**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

SOARES, Carlos Alberto. **O Saxofone na Música de Câmara de Heitor Villa Lobos**. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

VALENTINE, Elizabeth. El miedo escénico. In: RINK, Jonh. **La interpretación musical**. Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 199-216. Tradução de: Barbara Zitman.

WALLS, Peter. La interpretación histórica y el intérprete moderno. In: RINK, Jonh. **La interpretación musical**. Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 35-54. Tradução de: Barbara Zitman.

WILLIAMON, Aaron. La memorización de la música. In: RINK, Jonh. **La interpretación musical**. Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 137-154. Tradução de: Barbara Zitman.

ANEXOS

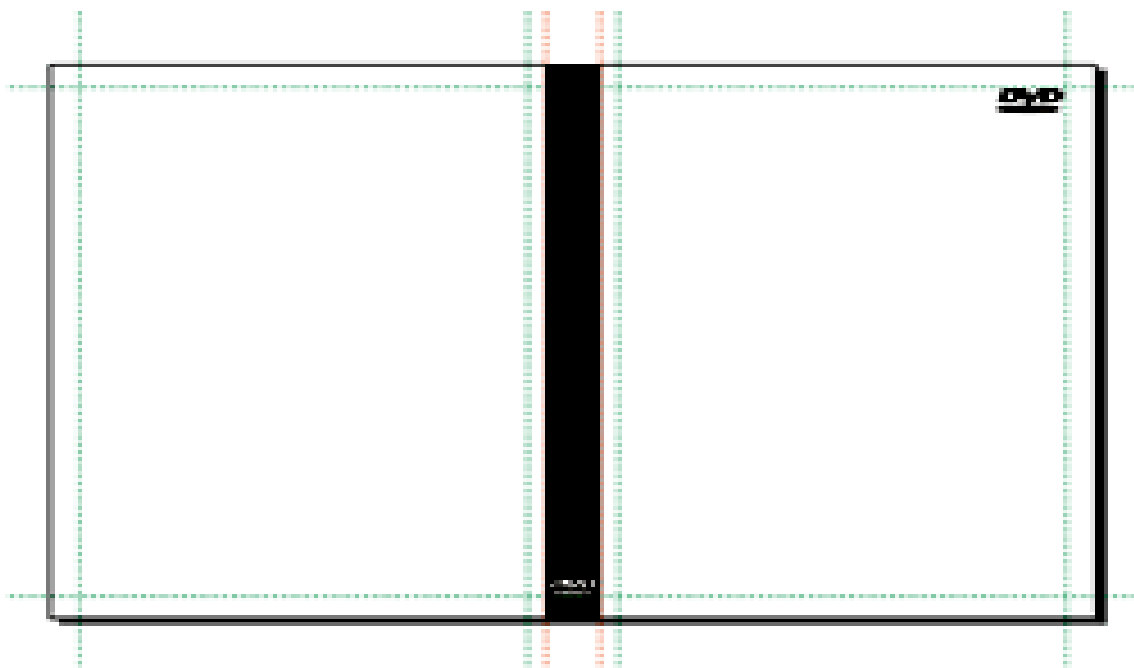
ANEXO 1- PRODUTO ARTÍSTICO

DVD: PROGRAMA *A GRANDE MÚSICA*. DIREÇÃO E APRESENTAÇÃO: JOSÉ SCHILLER. EXIBIDO PELA *TV BRASIL*.

ANO: 2009.

PERFORMANCE DA OBRA: CHORO CONCERTANTE PARA SAXOFONE TENOR E ORQUESTRA, DE CLAUDIO SANTORO (1951).

ARTISTAS: ORQUESTRA SINFÔNICA DA UFRJ (ORSEM)
SOLISTA: VINÍCIUS MACEDO (SAXOFONE TENOR)
REGENTE: HELDER TREFZGER.



ANEXO 2- Gravação da obra Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro (1951).

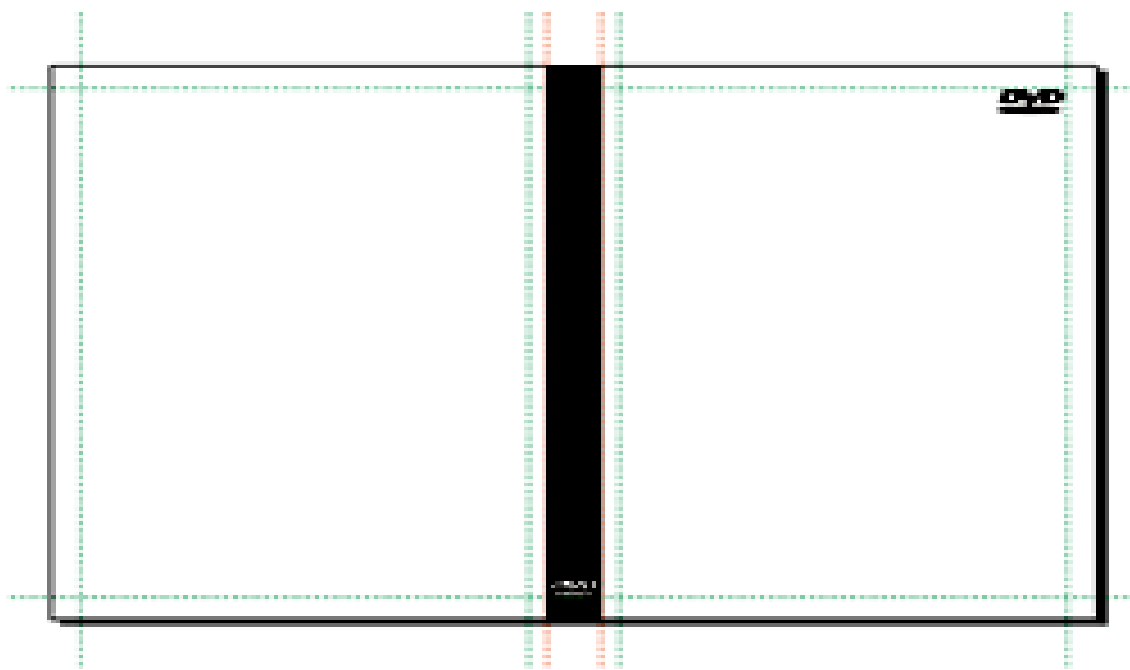
LP: *Discos Independência 1001*.

Disco: *Canto de Amor e Paz*.

Ano: 1954.

Artistas: *Orquestra Sinfônica da Rádio Clube do Brasil*.

Solista: *Joaquim Gonçalves, Al Quincas (sax-tenor)*.



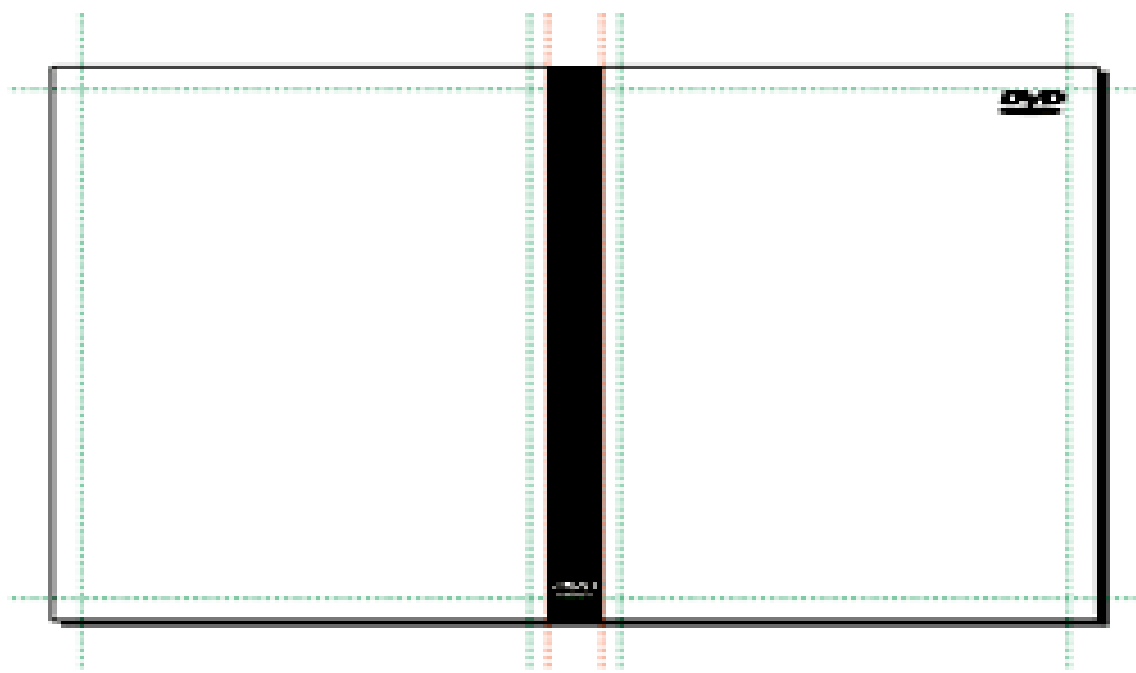
ANEXO 3- Gravação da obra Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro (1951).

CD: *Música Brasileira vol. 3*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Obras de: Gallet- Santoro- Tavares- Krieger- Tacuchian- Miranda- Aguiar- Bezerra.

Faixa: *Choro Para Saxofone Tenor e Orquestra*, de Claudio Santoro.

Artistas: *Orquestra Sinfônica da UFRJ*.

Solista: *Vinícius Macedo (sax-tenor)*.



ANEXO 4- ENTREVISTA

Entrevista transcrita da carta enviada por Claudio Santoro à Zora Seljan, no dia 16 de janeiro de 1950. Material obtido no Acervo do Centro de Estudos Musicológicos Claudio Santoro da Universidade de Brasília, UNB.

Perguntas.

1) Como tem vivido desde que voltou da Europa?

Resposta: “Na fazenda cuidando de vacas, porque nas capitais, não foi possível encontrar trabalho na minha profissão (composição ou regência). Pois os maiores da música no Brasil, não se interessam em dar possibilidade para um jovem...”.

2) Quais são suas novas composições?

Resposta: “Escrevo atualmente uma Ópera com libreto de Zora Braga e texto do “Zé Brasil” de Monteiro Lobato”. Servirá inicialmente para um filme de bonecos e a intenção é para teatro de marionetes. Trabalho também no Primeiro Quarteto Brasileiro, num Concerto para Violino e Orquestra, encomenda para um violinista suíço. Escrevi várias “Canções Agrárias”.

3) O que tem feito no Brasil?

Resposta: Ganhei o “Concurso da Juventude” que incluiu um prêmio de 10.000,00 cruzeiros doado pelo Min. da Educação, um convite do Berkshire Music Center dos USA; e a execução e gravação pela orquestra de Boston nos festivais deste ano do “Berkshire”, organização dirigida pelo maestro Koussevitzki. Este concurso foi ganho com a minha Sinfonia n.3, que foi executada no último concerto da Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência de Eleazar de Carvalho. Devido à apresentação desta obra ganhei a Medalha de Ouro para o melhor compositor da temporada de 1949, distinção esta conferida pela “Associação Brasileira dos Críticos Teatrais”.

4) Congresso de Praga?

Resposta: Para falar com “Alan Bush”, compositor inglês, o “Apelo e as Resoluções” em forma de Manifesto, que os compositores progressistas de quase todas as partes do mundo, lançaram em Praga no 2º. Congresso de Compositores, representar para o futuro da criação musical, o que o “Manifesto de 1948” representou para os destinos da humanidade.

5) O que pensa das verdadeiras tendências da música e qual o caminho que os compositores devem seguir?

Resposta: “Sobre este assunto já manifestei minha opinião clara em dois artigos publicados, um pela “Revista Fundamento” e outro pela Revista de Pernambuco intitulada “Contraponto” (Revista especializada em Arte). As tendências verdadeiras em música como em qualquer das artes, tem que estar ligadas ao sentimento popular de cada povo. Este princípio deve ser o ponto de partida para qualquer manifestação artística. O compositor contemporâneo encontra-se no dilema de, ou fazer uma arte progressista, verdadeiramente revolucionária, e esta só será caminhando com os destinos da classe nova que é o proletariado, mesmo que no momento esta classe ainda não se encontre no poder; ou criar uma arte decadente, burguesa, de interesse de uma classe em franca decomposição e sucumbir, no emaranhado confuso das manifestações

destas últimas décadas, em que o artista não vê outra solução que uma concentração ao seu íntimo, criando uma obra abstrata, sem sentido, sem finalidade...”.

ANEXO 5- Parte de Saxofone. Fantasia Concertante para sax-tenor e orquestra, de Claudio Santoro. Edição Academia Brasileira de Música (ABM), 2003.



**BANCO DE PARTITURAS
DE MÚSICA BRASILEIRA**

Claudio Santoro

Fantasia Concertante
para sax tenor e orquestra

Sax tenor

Claudio Santoro

Fantasia Concertante
para sax tenor e orquestra

Sax tenor



BANCO DE PARTITURAS
DE MÚSICA BRASILEIRA
2003

Fantasia Concertante

para Sax Tenor
e Orquestra

Claudio Santoro

Sax Tenor

Allegro

7 4 solo

f

15

20 rit. Poco più mosso

27

36 rall. 11 3

55 Più mosso solo

f

65

71 rit. Poco meno 3 19

Sax Tenor

Concertante para Sax Tenor e Orquestra

96 Cadência

f *pp* *pp* *f* *8va*

98 Majestoso

109 Più mosso

117 Più mosso

122

125

128

Sax Tenor

Claudio Santoro

131

135

140 Lento Andante *p*

152

160 15 *rall. Più lento* *p* ao e

178 Allegro *f*

181

185

189 Majestoso

196

203 Allegro Più mosso *mf*

Sax Tenor

Concertante para Sax Tenor e Orquestra

214 *solo*
f

221 9

235 *f*

239 *rit.*

Partituras que integram o Banco de Partituras de Música Brasileira

- Alberto Nepomuceno
Série brasileira
Alco Bocchino
Sinfonia: um poema para a Lapa
Alexandre Levy
Comala - poema sinfônico
Keviria
Sinfonia em mi m
Variações sobre um tema popular brasileiro
Alfredo Barros
Amigos do Arrebol (Excalibur)
Cláudio
Elegia
Prelúdio
Almeida Prado
Concerto para oboé e cordas
Exoflora
Fantasia para violino e orquestra
Oré-Jacytá: Cartas celestes nº 8
Brenno Bialuth
Elegia
Bruno Kiefer
Diálogo
Poema telúrico
Carlos Cruz
Dona Beija
Fantasia sobre tema romântico
Imagens do agreste
Mestre Vitalino
Suite em 3 movimentos
Claudio Santoro
Concerto nº 1 para piano e orquestra
Fantasia concertante para saxofone tenor e orquestra
Fantasia para violino e orquestra
Sinfonia nº 14
Verborgenheit
Dêiler Guligge
Rise brasileiros, 3
Dimitri Cerov
Pattapiana
Turumbá
Edino Krieger
3 Imagens de Nova Friburgo
Abertura brasileira
Andante para cordas
Canticum naturale
Choro para flauta e cordas
Concertante par apiano e orquestra sinfônica
Concerto para 2 violões e cordas
Divertimento
Estro armonico
Fanfarras modulares
Ludus symphonicus
Música para cordas 1952
Passacalha para o novo milênio
Rio de Janeiro- oratório cênico
Suite para cordas
Te Deum puerorum brasiliae
Terra Brasilis: painel sinfônico
Tocata para piano e orquestra
Variações elementares
Edmundo Villani- Côrtes
A Lenda do calipso
Cinco miniaturas
Emérico Lobo de Mesquita
Missa II em fá M
Emani Aguiar
Abertura em fanfarras
Cantata de Natal
Cantos sacros para orixás
Instantes I
Instantes II
Música para cordas
O Menino maluquinho
Quatro momentos nº2
Quatro momentos nº3
Sinfonietta prima
Sinfonietta seconda- Caruevale
Ernst Mahle
Arapá-Tupana
Concerto para violino
Divertimento hexatonal para cordas
O Caçador de esmeraldas
Suite brasileira
Fernando Arlani
Agulhas Negras
Francisco Braga
Episódio sinfônico
Variações sobre um tema brasileiro
Francisco Mignone
3ª Fantasia brasileira para piano e orquestra de cordas
3ª Fantasia brasileira para piano e orquestra sinfônica
Concerto para violão e orquestra
Festa das igrejas
Maracatu de Chico-Rei
Sinfonia tropical
Frederico Richter
Brasil cinco séculos
O Rio Amazonas: poema sinfônico
O Violino e a harpa
Vozes do Catimbó
Guerra-Peixe
A Retirada da laguna
Tributo a Pertinari
Guilherme Bauer
Cadências para violino e orquestra
Canto flutuante
H.Dawid, Koranschender
Gênesis: concerto para violino e orquestra
Harry Crowl
Concerto nº 2 para flauta e orquestra
Concerto para oboé e orquestra de cordas
Concerto para piano e orquestra
Sicut erat in principio
Henrique Morzowicz
Elegia
Serenata noturna
Henrique Oswald
Andante com variações
Sinfonia opus 27
Iza Nogueira
Via-sacra
João Guilherme Ripper
Cantata a céu aberto
Salmus
Variações in memoriam
Jorge Antunes
Sereza pra juvenil
José Alberto Kaplan
Abertura festiva
José Mauricio Nunes Garcia
Ego sum panis vitae
Joannes Baptista
Praecursor domini
Tanquetan aurum
José Penáiva
Abertura
Três momentos
José Siqueira
3º Concerto para violino e orquestra
Concerto para orquestra
Leito de folhas verdes
Prometeu sinfonia
V Sinfonia indígena
Josemir Valverde
Mitológicas
José Vieira Brandão
Fantasia concertante para piano e orquestra
Leopoldo Miguéz
Partitura opus 15
Prometeu opus 21
Sinfonia em sib opus 6
Lindemberg Cardoso
Peorama
Processão das carpideiras
Lorenzo Fernández
1º Concerto para piano e orquestra
Sinfonia nº1
Sinfonia nº2: O Caçador de esmeraldas
Variações sinfônicas
Luis Cosme
A Salamanca do Jarau
O Lambe-lambe
Luiz Carlos Csekö
Ambiência 2
Marcos Nogueira
A Cruz da estrada
Ícto
O Sonho e a voz
Marcus Ferrer
Bachiana 9 e meio
Tetráctis
Maria Helena Rosas Fernandes
Pau Brasil
Pau Brasil III
Marisa Rezende
Avestia
Mário Ficarelli
Concertante para saxofone alto
Sinfonia nº 2: Mhathubi
Sinfonia nº 3
Transfigurationis
Mário Tavares
Concerto para violino e orquestra
Psalmus CXXIX: De Profundis
Nestor de Hollanda Cavalcanti
3 Ais
As Ruas da cidade
Cobras e lagartos
Concerto simples
Data Vênia...
Divertimento... mesmo
Fava
Louvor
Micro concerto nº 1
Noite ocidental
O Sábio em lá
Os Caboclinhos
Questão de ordem
Simple concert for guitar without guitar
Suite aberta em forma de coisas
Um Gringo no Brasil
Nicolai Brucher
Tri-Kartina
Oswaldo Lacerda
Cromos
Proverbios
Radames Gnattali
Brasiliana nº1
Raphael Baptista
Tereinha: bailado em 1 ato
Raul do Valle
Bleublancron
Contextura
Ricardo Tacuchian
Andante para cordas
Cantata de Natal
Dia de chuva
Divertimento para violino e orquestra de cordas
Estruturas sinfônicas
Fanfarra campesina
Imagem carioca
Núcleos
Sinfonietta para Flúvia
Terra aberta
Tocata sinfônica
Roberto Vitorio
Panorama
Suite nº 3
Rodolfo Coelho de Souza
Variações sobre um tema de Claudio Santoro
Rodrigo Vitta
Sinfonia II - Tupã
Rosaide Miranda
Abs-Use
Celebrare
Concerto para quatro violões e orquestra
Horizontes
Sinfonia 2000
Suite festiva
Rufio Herrera
Meditações
Samir Rahme
Pezeira
Meditativo I
Sergio Di Sabbato
1ª Suite para cordas
2ª Sinfonia para cordas
Abertura festiva
Concerto para 2 violoncelos
Concerto para legere e cordas
Fantasia
Sinfonia para cordas
Suite I
Tocata para orquestra
Sergio de Vasconcelos Corrêa
Homenagem a Villa-Lobos
Piratingana
Sílvia de Lucca
Colar de pérolas
Em memória
Gaudemus
Tim Rescala
Fanfarrona
Villa-Lobos
Corrupio
Égipe
Floresta do Amazonas
O Martirio dos insetos
Quatro canções da floresta do Amazonas
Suite II
The Emperor Jones



ANEXO 6- Parte de Sax extraída do manuscrito autógrafa. Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro, elaborada por Vinícius Macedo, em 2014.

**Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra
(1951-1952)**



**Claudio Santoro
1919-1987**

Notas

A presente partitura de saxofone foi elaborada a partir do manuscrito autógrafo da grade orquestral, cuja fonte foi obtida através de pesquisa de campo com a viúva do compositor, senhora Gisele Santoro, em janeiro de 2014, para pesquisa acadêmica da Dissertação de Mestrado: "O Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra de Claudio Santoro: Uma Proposta Interpretativa."

A produção desta partitura tem como objetivo transmitir ao saxofonista as informações contidas na fonte primária zelando pela fidelidade ao texto.

A obra foi gravada no ano de 1954, tendo como regente o compositor Claudio Santoro e o saxofonista Joaquim Gonçalves Quincas.

por

**Vinicius Macedo Santos
2014**

Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra.

Dedicado ao saxofonista Joaquim Gonçalves, o "Al Quincas", em 1951.
Gravado pela Orquestra da Rádio Clube do Brasil, em 1954.

3

Claudio Santoro (1919-1987)

Allegro (110)

7 **4** *solo* *f* **3**

15 **3** **3**

20 *rit...* **5**

24 **Poco Più mosso**
à 1

33

41 **11** **3** **Più mosso** *solo* *f* **5**

rall.

63

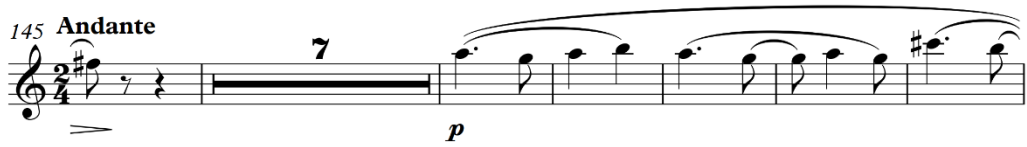
69 **2** *ritt.*

77 **Poco Meno.** **19**

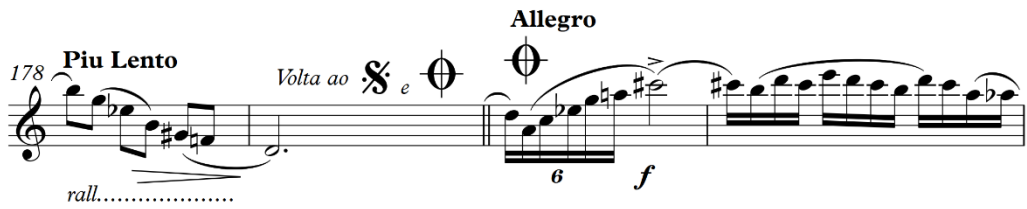
132 

136 

140 

145 *Andante* 

158 

178 *Piu Lento* *Allegro* *Volta ao* 

182 

186 

190 *Maestoso* 

6

195

opzionale
8va

ff *ff*

202

fff

209 **Allegro** **2** **Più mosso** **5** *solo*

f

221

227 **7**

f

239

rall...

A indicação metronômica de semínima $\downarrow = 110$ para o Allegro inicial da obra está grafada entre parêntesis como consta no Manuscrito Autógrafo. Supostamente, foi grafado assim pelo compositor como uma sugestão aproximada do que ele pensava quando escreveu a obra. Ouvindo a gravação feita com o compositor e o saxofonista "Quincas", percebe-se um andamento um pouco mais rápido do que sugerido na partitura. Fatores ligados a performance musical como: estado de espírito do intérprete e do regente, amadurecimento da obra por ambos influenciam estas pequenas variações de tempo. Apesar disto, é importante salientar a coerência existente entre essas variações de andamento expostas na grade orquestral do Manuscrito Autógrafo e o fonograma da obra.

No compasso 190 está grafado a linha de 8ª conforme a partitura do Manuscrito Autógrafo. Supõe-se que a ideia do compositor tenha sido oitavar a melodia do sax acompanhando o efeito de intensidade 'crescendo' e de oitavas realizado pelas cordas, direcionando a frase para a reexposição da seção Majestoso, no compasso 192. Na parte de sax encontrada, de 1952, o trecho aparece com a linha de 8ª e a informação "si possível", ou seja, se possível toque o trecho uma oitava acima.

No compasso 199, a linha de 8ª está grafada conforme a partitura do Manuscrito Autógrafo. Porém, foi colocada como opcional porque na gravação da obra, no fonograma Discos Independência 1001 "Canto de Amor e Paz", o saxofonista "Quincas" toca o trecho sem oitavar. Existem duas hipóteses. A primeira sugere que Quincas e o compositor tenham combinado fazer desta forma. A segunda hipótese leva em consideração o grande tutti orquestral e a densidade da instrumentação utilizada neste trecho que acompanha a ideia anterior do compositor de realizar um grande "crescendo" oitavando a parte de sax junto à orquestra, nos compassos 190- 192.

ANEXO 7- Parte de Sax. Sugestão Interpretativa para a obra Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra, de Claudio Santoro, elaborada por Vinícius Macedo, em 2014.

**Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra
(1951-1952)**



**Claudio Santoro
1919-1989**

Notas

A presente partitura de saxofone representa uma edição comentada, que sintetiza uma proposta interpretativa para o concerto **Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra**, de Claudio Santoro. Para maiores informações, consultar a **Dissertação de Mestrado: "O Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra de Claudio Santoro: Uma Proposta Interpretativa"**.

A gravação original da obra ocorreu no ano de 1954, tendo como regente o compositor Claudio Santoro e o saxofonista Joaquim Gonçalves Quincas.

Recentemente, em 2009, a obra foi gravada em concerto ao vivo na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, tendo como solista o saxofonista Vinícius Macedo, a frente da Orquestra Sinfônica da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) com regência do maestro Helder Trefzger.

por

Vinicius Macedo Santos
2014

Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra.

Dedicado ao saxofonista Joaquim Gonçalves, o "Al Quincas", em 1951.

Gravado pela Orquestra da Rádio Clube do Brasil, em 1954.

3

Edição Interpretativa.

Claudio Santoro (1919-1989)

Allegro (110)

7 4 *solo* *bis* *vibrato progressivo*

mp

15 3 3

19 rit... 5

Poco Più mosso

24 *à 1* *dolce*

mp

33 *vibrato sutil*

mf

Solo de flauta
Mudança na harmonia

41 **Più mosso** *solo*

11 3 5 *rall.* *f*

63 *vibrato sutil*

69 2 *rit.*

77 **Poco Meno.** 2 17 *f*

Cadência 1ª parte: 1ª frase 2ª frase

4 97

Diferenciar ritmicamente estes motivos durante a performance

tocar o intervalo entre as notas Ré 3 e Ré 4, com o mesmo timbre.

ver eco 1

2ª Parte: 1ª frase

ver eco 2

pp eco 1

pp eco 2

p

f

Repetição do Motivo. Ampliado e Desenvolvido.

com intensidade "dramático"

Emitir a nota Ré 3 somente com a clova de ar, a fim de facilitar a realização da dinâmica 'pp'.

redução da figura rítmica de fusa (6:5)

'bem a vontade'

rit.

2ª frase.

acellerando sem pressa 'a vontade'

8^{va}

p

não encurtar a primeira semicolcheia de cada grupo

Dig. Bb (1A)

subdividir o grupo de semicolcheias

Fazer contato gestual e visual com o maestro e a orquestra

100

Maestoso

2

ff

ff

109

ff

mf

Mudança na harmonia. Sugestão de dinâmica (mf)

115 **Più mosso** *fff* > *p*

123

126

129

132

136

140 **Lento** 'pouco rubatto' *'expressivo'*

145 **Andante** *p*

158 **15**

Enfatizar os deslocamentos métricos binários contidos nos compassos ternários desta seção. até o c. 142.

emitir a nota Lá 4 somente com a coluna de ar

6

177 **Più lento**
'a vontade'
'expressivo'

p
'junto com a flauta'

Volta ao S^{\flat} e C

180 **Allegro**

f

6

183

ff

3 3 3 3 3 3

188

3 3 3 3 3 3

8^{va}

rall....

192 **Maestoso**

ff

2

8^{va} opcional

ff

201

ff *mf* *fff*

Mudança na harmonia

209 **Allegro** **Più mosso** *solo*

2 5

f

221

vibrato sutil

7

227

f

acentuar junto com a orquestra

239

rall...

A indicação metronômica de semínima $\text{♩} = 110$ para o Allegro inicial da obra está grafada entre parêntesis como consta no manuscrito autógrafo. Supostamente, foi grafado assim pelo compositor como uma sugestão aproximada do que ele pensava quando escreveu a obra. Ouvindo a gravação feita com o compositor e o saxofonista "Quincas", percebe-se um andamento um pouco mais rápido do que sugerido na partitura. Fatores ligados a performance musical como: estado de espírito do intérprete e do regente, amadurecimento da obra por ambos influenciam estas pequenas variações de tempo. Apesar disto, é importante salientar a coerência existente entre essas variações de andamento expostas na grade orquestral do Manuscrito Autógrafo e o fonograma da obra.

No compasso 190 está grafado a linha de 8ª conforme a partitura do manuscrito autógrafo. Supõe-se que a ideia do compositor tenha sido oitavar a melodia do sax acompanhando o efeito de intensidade 'crescendo' e de oitavas realizado pelas cordas, direcionando a frase para a reexposição da seção Majestoso, no compasso 192. Na parte de sax encontrada, de 1952, o trecho aparece com a linha de 8ª e a informação "si possível", ou seja, se possível toque o trecho uma oitava acima.

No compasso 199, a linha de 8ª está grafada conforme a partitura do manuscrito autógrafo. Porém, foi colocada como opcional porque na gravação da obra, no fonograma Discos Independência 1001 "Canto de Amor e Paz", o saxofonista "Quincas" toca o trecho sem oitavar. Existem duas hipóteses. A primeira sugere que Quincas e o compositor tenham combinado fazer desta forma. A segunda hipótese leva em consideração o grande tutti orquestral e a densidade da instrumentação utilizada neste trecho que acompanha a ideia anterior do compositor de realizar um grande "crescendo" oitavando a parte de sax junto à orquestra, nos compassos 190- 192.