

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

Instituto de Artes

Mestrado em Música

**CONCERTO PARA VIOLA
DE
CLÁUDIO SANTORO**

**Edição de partitura, redução para
viola e piano
e subsídios para interpretação.**

ANTONIO CARLOS DE MELLO PEREIRA

**CAMPINAS - SP
2008**

**CONCERTO PARA VIOLA
DE
CLÁUDIO SANTORO**

**Edição de partitura, redução para
viola e piano
e subsídios para interpretação.**

ANTONIO CARLOS DE MELLO PEREIRA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música –
Práticas Interpretativas do Instituto de Artes da Unicamp
como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em
Música sob orientação do Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi.

CAMPINAS – SP
2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

P414c

Pereira, Antonio Carlos de Mello.

Concerto para viola de Cláudio Santoro. Edição de partitura,
Redução para viola e piano e subsídios para interpretação. /
Antonio Carlos de Mello Pereira – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Santoro, Claudio. 2. Viola. 3. Concerto. 4. Partitura.
5. Piano. 6. Musica brasileira. I. Biaggi, Emerson Luiz de.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Claudio Santoro's Viola Concert . Score edition, reduction
for viola and piano, and subsidies for interpretation."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Santoro, Cláudio ; Viola ; concert ;
Score ; Piano ; Brazilian music.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi..

Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren.

Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira.

Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva (suplente).

Prof. Dr. Luis Amato (suplente).

Data da Defesa: 25-08-2008

Programa de Pós-Graduação: Música.

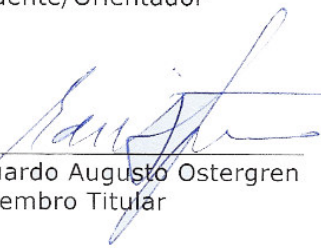
Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Antonio Carlos de Mello Pereira - RA 056564 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren
Membro Titular



Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira
Membro Titular

A Klaus Wüsthof (*in memoriam*)

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Emerson de Biaggi pela paciência, os conselhos e a confiança em mim depositado. À minha esposa, Elisete, pela dedicação, cooperação incondicional e inestimável em todos os momentos. Minha gratidão especial a Gisele Santoro e Alessandro Santoro pelo carinho, e cooperação nas consultas e acesso à partitura, e aos colegas de curso e amigos que de uma forma ou de outra me ajudaram em questões técnicas ou mesmo com informações que muitas vezes não estão nos livros, contribuindo para o resultado desse trabalho. Agradecimento especial à colega e pianista Ayumi Shigeta por me acompanhar, na versão para viola e piano do concerto.

RESUMO

Este trabalho tem o intuito de contribuir para a pesquisa e o enriquecimento do repertório de música brasileira específica para viola, em vista da pouca quantidade de obras em forma de concerto escritas para o instrumento no Brasil. A produção de uma partitura editada e a redução no formato para viola e piano, permite em primeiro lugar o estudo de forma prática da obra por músicos e professores, e conseqüentemente sua aplicação no currículo das escolas de música, conservatórios e universidades. Isso contribui para divulgar esse concerto especialmente representativo na obra de Claudio Santoro. O trabalho de edição utiliza sugestões de James Grier, com uma investigação histórica sobre as fontes, estabelecendo critérios de revisão e edição fundamentados num estudo e identificação dos elementos de estilo do compositor. Em seguida realizamos uma análise da peça seguindo a proposta de Jan LaRue em seu livro *Guidelines for Style Analysis*, que igualmente propõe a identificação dos elementos musicais, suas inter-relações que ajudam a definir aspectos de estilo do compositor. Finalizando, oferecemos informações e sugestões como subsídios para a interpretação do concerto, sempre lembrando a conexão da parte teórica e analítica com a realidade prática do intérprete. As sugestões de sonoridades específicas são embasadas em aspectos técnicos da prática violística com especificações em dedilhados, arcadas, e articulações.

ABSTRACT

The primary purpose of this study is to contribute to the research on the contemporary Brazilian repertoire for viola, which has very few concertos. The musical edition prepared in this research, including the score, the reduction for viola and piano, and the solo-violin part, will allow its study by musicians, teachers and students, and consequently its inclusion in the curriculum of conservatories, music schools and universities. This way we hope to help preserving this concerto so representative of Claudio Santoro's musical production. The edition process was based on James Grier's suggestions, using historic investigation of the sources and establishing review and edition criteria based on the identification of the composer's style. In the sequence of the study, we use the method proposed by Jan LaRue's in his book "*Guidelines for Style Analysis*" to identify the musical elements and its inter-relation to help define aspects of the composer's style. Finally, we offer information and subsidies for the interpretation of the concert, connecting analysis and instrumental practice, with suggestions about musical and technical problems.

LISTA DE ABREVIATURAS

As abreviaturas dos instrumentos da orquestra aqui diferem da escrita de Santoro, onde na verdade ocorre uma mescla das nomenclaturas alemãs e italianas. Em nossa edição preferimos traduzir a maioria para o português, mantendo os instrumentos de percussão que são mais conhecidos pelos nomes em língua italiana e alemã, como por exemplo o Glockenspiel , e a Gran Cassa que no Brasil é conhecido como Bumbo.

Flautim ou Piccolo – Picc	Tamburo militar – Tb. Milit
Flauta(s) – Fl	Xilofone – Xilo
Oboé(s) – Ob	Vibrafone – Vbr
Clarinete(s) – Cl	Violinos I – Vln I
Fagote(s) – Fg	Violinos II – Vln II
Trompa(s) – Tpa	Violas – Vla
Trompete(s) – Tpt	Violoncelos – Celos
Trombone(s) – Tbn	Contrabaixos – C.baixos
Tuba – Tba	Solo-viola – S.Vla
Tímpanos – Timp	Bemol - b
Gran Cassa – G.C.	Sustenido - #
Glockenspiel – Glock	Página (s) – p.
Wood block – W.Bl	Compasso(s) – c.
Tamburo piccolo – Tb. Picc	Movimento – mov.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. CLAUDIO SANTORO	3
1.1 <u>O compositor. Breve biografia</u>	3
1.2 <u>Sua obra</u>	8
2. O TRABALHO DE EDIÇÃO	15
2.1 <u>A Partitura</u>	15
2.1.1 Primeiro Movimento	23
2.1.2 Segundo Movimento	24
2.1.3 Terceiro Movimento	26
2.2 <u>Parte solo-viola</u>	27
2.2.1 Primeiro Movimento	27
2.2.2 Segundo Movimento	31
2.2.3 Terceiro Movimento	31
2.3 <u>Parte de redução para viola e piano</u>	33
3. ANÁLISE INTERPRETATIVA	35
3.1 <u>Considerações iniciais</u>	35
3.2 <u>Allegro</u>	38
3.3 <u>Andante</u>	54
3.4 <u>Allegro Moderato Deciso</u>	59
4. CONCLUSÃO	73
5. REFERÊNCIAS	77
6. BIBLIOGRAFIA	79
APÊNDICES	81
GLOSSÁRIO	171

INTRODUÇÃO

O crescente interesse pela viola por parte dos compositores brasileiros, acompanha o desenvolvimento e afirmação da identidade sonora do instrumento ao longo do século XX. O uso da viola como instrumento solista, não foi muito difundido durante o desenvolvimento da música ocidental. Algumas poucas obras no período Barroco e Clássico, e uma ausência de grandes obras no romantismo, por uma aparente desvantagem diante das possibilidades sonoras do piano e do violino, por exemplo. Apesar disso, foi durante o Romantismo que ocorreu uma valorização da viola e seu papel dentro da orquestra numa clara atenção dos compositores para as vozes internas numa obra musical. Deve-se considerar que até meados do século XIX, eram os violinistas que executavam solos na viola, e a primeira cátedra de viola em um conservatório europeu surgiu apenas em 1894 em Paris¹. Talvez por isso, o desenvolvimento de um repertório específico para viola só tenha surgido inicialmente em meados do século XIX, e definitivamente se concretizado no século XX. Compositores como Hindemith, Walton, e Bartók escreveram obras representativas para o instrumento. Essa descoberta continuou ainda com Martin, Penderecki, Scnhitke e outros.

No repertório de música erudita brasileira encontramos pouco mais de uma dezena de obras em forma de concerto ou concertinos, escritos para viola, a grande maioria com acompanhamento de orquestra de cordas ou de câmara.² Dentre aqueles com acompanhamento de orquestra completa, encontramos obras de Camargo Guarnieri, Mario Tavares, Marco Padilha, e o concerto de Claudio Santoro. Apesar de não ser uma obra extensa, cerca de 16 minutos, pela anotação do compositor, explora muitas possibilidades sonoras e próprias da linguagem da viola, demonstrando o pleno conhecimento técnico que Santoro tinha da capacidade expressiva dos instrumentos de corda.

A música erudita brasileira carece de um bom trabalho em edições especialmente no repertório de cordas, onde a maioria das obras encontram-se ainda em manuscrito. Isso dificulta a divulgação desse repertório específico. As obras dos compositores nacionais acabam por ser divulgadas ainda pelas cópias caseiras e não autorizadas, ou sem uma edição cuidadosa e com alguma credibilidade. Em consequência, professores, alunos, orquestras, solistas e o público em

¹ ARCIDIACONO, Aurélio – **La Viola**. Monza: Berben, 1974, pág 37.

² Conforme catálogo em MENDES, André N. – **Música brasileira para viola solo**, dissertação de mestrado UniRio, 2002.

geral ignoram grande parte da produção musical dos últimos anos no Brasil. O presente trabalho busca diminuir essa carência, contribuindo também na divulgação da música brasileira.

Dessa forma podemos trazer ao público a possibilidade de um olhar crítico sobre uma obra pouco conhecida, mas representativa na trajetória do compositor Claudio Santoro.

Usamos na preparação da edição as sugestões de James Grier (1996) com aspectos de investigação histórica e critérios editoriais baseados também em elementos estilísticos. Para a análise e proposta interpretativa, seguiremos as sugestões de Jan LaRue (1992), em seu *Guidelines for Style Analysis*, com seu quadro hierárquico dos cinco elementos, Som, Harmonia, Melodia, Ritmo e Crescimento. A identificação desses elementos e suas inter-relações nos revelaram aspectos e procedimentos escolhidos pelo compositor, que caracterizam o estilo da obra. Esperamos que essas informações formem um conjunto de subsídios para o intérprete, auxiliando-o em suas decisões de ordem técnicas e musicais.

1 CLAUDIO SANTORO

1.1 O Compositor. Breve biografia.

Nesta breve biografia de Santoro nos baseamos nas informações que constam no site oficial da Associação Cultural Claudio Santoro³ (chamaremos de ACCS) que decidimos tomar como referência. Esse website é mantido e atualizado pela família do compositor.

Claudio Franco de Sá Santoro nasceu em Manaus, Amazonas, em 23 de novembro de 1919, e iniciou sua formação musical aos 10 anos com o estudo de violino com o professor chileno Avelino Telmo⁴, e posteriormente com Edgardo Guerra no Rio de Janeiro. Ingressou no 7º ano do Conservatório de Música do Distrito Federal em 1935, formou-se em 1937, e tornou-se professor assistente de violino naquela instituição. Mariz cita o ano de 1933 como ingresso no Conservatório de Música do Distrito Federal, e na verdade de acordo com a ACCS, Santoro viajou ao Rio de Janeiro naquele ano, tendo que retornar à Manaus, por não conseguir permanecer hospedado na cidade. Em 1936 foi solista nos concertos de Mendelssohn op.64, Bach, e Bruch com a Orquestra da Pró-Arte sob direção de Alberto Lasoli.

A partir de 1939 iniciou contato com o professor Hans Joaquim Koellreutter⁵, com quem estudou contraponto (segundo Gisele Santoro) e tomou conhecimento de técnicas modernas de composição, incluindo música serial e dodecafônica. Naquela época (1940) integrou o grupo ‘*Música Viva*’ liderado por Koellreutter, e participou de intensas discussões sobre música contemporânea brasileira. A atividade junto ao grupo Musica Viva (com toda a programação e intenção de divulgar e promover concertos, edições, cursos, etc.) exerceu forte influência na formação de Santoro, assim como o convívio pessoal com Koellreuter. Não podemos desprezar

³ O website oficial dessa associação, no endereço eletrônico <http://www.claudiosantoro.art.br/>, mantido por Alessandro Santoro filho do compositor, tem a intenção de reunir informações, recolher e preservar as partituras originais de Claudio Santoro. Usaremos a sigla ACCS.

⁴ MARIZ, Vasco, **Claudio Santoro**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, pag. 15, “Seu professor foi o chileno Tello”(sic). Encontramos várias diferenças como esta, relatados por Mariz sobre datas das obras e fatos na vida de Santoro em seu livro.

⁵ KATER, Carlos – **Música Viva e H.J Koellreutter**, São Paulo: Musa e Atravez, 2001, este livro descreve a trajetória de Koellreutter, como músico, professor, divulgador e líder do movimento Musica Viva.

também a influência ideológica exercida pelo líder do Grupo Música Viva, que em várias ocasiões mostrou em cartas e manifestos sua postura simpática aos ideais socialistas.

A primeira atividade regular profissional foi como professor no Conservatório de Música do Distrito Federal, mas logo se tornaria violinista da OSB – Orquestra Sinfônica Brasileira em 1941 da qual foi co-fundador. Também se apresentou como recitalista e camerista em um trio com o pianista Oriano de Almeida e o violoncelista Aldo Parisot.

Desde o início de sua atividade como compositor, recebeu prêmios nacionais e internacionais. Em 1944 recebeu o prêmio Chamber Music Guild de Washington (EUA) pelo seu Quarteto nº 1. Em 1946 ganhou uma bolsa da fundação Guggenheim dos Estados Unidos, mas não conseguiu visto por ser na época filiado ao Partido Comunista Brasileiro.

No ano seguinte recebeu uma bolsa do governo francês para estudar composição com Nádía Boulanger e regência com Eugene Bigot no Conservatório de Paris.

Como compositor, desde seu ingresso no Conservatório do Distrito Federal, suas primeiras obras foram apreciadas por Francisco Braga. Mais tarde desenvolveu um estilo mais pessoal a partir das aulas com Koellreutter. Em 1948, por ocasião de sua viagem à Paris foi representante do Brasil no II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musical em Praga, antiga Tchecoslováquia. Ao retornar ao Brasil, como porta voz do Congresso de Praga, elaborou um relatório publicado na Revista Fundamentos com o título “Problemas da Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga”. A partir desse fato encontrou dificuldade de achar uma posição tanto como professor, músico ou regente (esse Congresso contou com a presença dos brasileiros Arnaldo Estrela e Claudio Santoro). Podemos entender claramente nesse artigo a posição de responsabilidade assumida por Santoro quando descreve o resumo das atividades: “Traçarei um resumo das intervenções mais importantes realizadas durante o 2º CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMPOSITORES E CRÍTICOS DE MÚSICA”⁶

Descreve várias conferências e opiniões de diferentes escolas dos compositores, que falaram sobre a crise da música contemporânea, fazendo vários comentários inclusive sobre a problemática do conteúdo em música.

⁶ Este documento encontra-se integralmente em KATER, 2001, *ibid*, pág. 263.

E ainda sobre o formalismo na arte e na música: “Formalista é toda arte abstrata e desligada da realidade social, desprovida de uma base sólida e cultura popular. Estas conclusões não foram uma imposição governamental, e muito menos partidária, como a máquina de propaganda difundiu”.⁷

E mais adiante, “[...] Abriu-se à discussão com a crítica do público, que aos poucos ganhou os conservatórios e sociedades musicais. Realizaram então uma grande assembléia, na qual tomaram parte todos os compositores da União Soviética. Depois de discutirem durante várias semanas, chegaram a diversas conclusões...”⁸

Nesse documento compreende-se a importância para Santoro da problemática da comunicação da música, chegando nessa discussão a questionamentos da relação de conteúdo-comunicação.

Após seu retorno ao Brasil, mudou-se para a fazenda do sogro na Serra da Mantiqueira. Iniciou um período de estudo do folclore brasileiro, tentando criar um estilo nacionalista em suas obras, mas não folclorista como Villa-Lobos, ou seus contemporâneos.

Como diz Gisele em seu depoimento, acerca do início do interesse de Santoro por composição:

[...] O Claudio começou a compor em 36, eu me lembro de ele me contar que quando começou a compor era muito difícil por no papel o que ele ouvia na cabeça dele, e só veio a descobrir o que realmente queria naquela época, foi quando ele ouviu os primeiros sons eletrônicos, que era o que ele queria, mas não sabia, não tinha os recursos.⁹

Continuando o depoimento¹⁰, Gisele diz:

G:¹¹ Ele começou compondo dodecafonicamente sem nunca ter conhecido Schoenberg. Naquela época no Brasil nunca se tinha tocado nem uma sinfonia de Brahms.[...] [...]ele me contava que era muito difícil para ele aquela época porque eles só tinham um programa na rádio (MEC) que era depois de meia noite, do Música Viva, e que o público

⁷ KATER, 2001, *ibid.* pág. 266.

⁸ KATER, 2001, *op.cit.*

⁹ Depoimento prestado por Gisele Santoro ao autor no dia 09 de novembro de 2007 em sua casa em Brasília.

¹⁰ Depoimento citado acima.

¹¹ Na transcrição abreviamos Gisele para **G**, e Antonio Carlos para **A**. Nota do Autor (N.A.)

telefonava dizendo: ‘tira os gatos do piano!’, aquela coisa, a crítica toda metia o pau, o Eurico Nogueira França, e os críticos da época[....]

A: mesmo depois da meia noite...

G: Essa problemática da comunicação com o público já estava presente.¹²

Embora ele não tenha escrito exclusivamente em estilo nacionalista, isso foi predominante nesse período, até meados da década de 60. São dessa época, por exemplo, seu 3º Quarteto de 1951, e sua 3ª Sonata para violoncelo de 1953-4¹³.

Sobre essa problemática da comunicação com o público Gisele continua:

[...] é, diziam que aquilo não era musica, eu vi os jornais que diziam: ‘que pena que o Santoro que era um grande violinista, se meter na cabeça de compor e não tem o menor talento para isso.’ Então era uma coisa muito difícil, a gente compõe para ter um resultado, chegar a algum lugar, e então ele foi para Paris com essa problemática de querer uma comunicação com o público que não existia. Em Paris ele trabalhou com a Nadia Boulanger que dizia que não era um estudo, ele tocava coisas dele, discutia estética, filosofia, ela mesma dizia que ele não era aluno dela, mas que ela tinha o privilégio de guiá-lo em determinados assuntos, e obviamente com aquela coisa comunista mais ainda uma necessidade de aproximação do (com o) povo. O Congresso de Praga que todo mundo diz que foi determinante no sentido de que ele teria que seguir, não foi determinante nesse sentido, porque aquilo já vinha dentro dele, aquela necessidade de fazer alguma coisa que o aproximasse do povo, ele sentia que a música dele não era brasileira.¹⁴

Nesse período trabalhou em rádios, e em cinema, compondo trilhas sonoras para filmes na década de 50 em São Paulo, como relata Gisele em seu depoimento lembrando o que o marido lhe contava:

[...] A necessidade dele de compor pra rádio que era a única coisa que ele podia fazer, pra cinema e pra rádio, isso ele conseguia. O resto ele tava proibido de trabalhar, não davam a orquestra, ele formado em regência em Paris não conseguia uma orquestra. E como ele iria compor música dodecafônica para isso?, tinha que fazer uma partitura de oitenta páginas para coro e orquestra por semana pra rádio.¹⁵

E ainda,

¹² Depoimento citado

¹³ MARIZ, 1994, Ibid., encontramos na pag. 59 a 3ª sonata para violoncelo como sendo de 1951, em desacordo com a ACCS.

¹⁴ Depoimento citado

¹⁵ Depoimento citado

[...] ele tinha que compor uma coisa dentro de uma estética tradicional, porque não iria ser compondo dodecafônico que ele iria fazer música para cinema e para rádio. E ele contava que cinema o pessoal chegava assim na sexta-feira, no sábado: Santoro, terminei o filme, tá uma porcaria, a música tem que ser muito boa que é pra gente ganhar algum prêmio, você vai fazer a música'. (risos) Botavam ele na moviola no sábado de manhã, ele fazia as anotações e na segunda-feira ele entrava no estúdio com a orquestra e a partitura inteira composta e copiada pros instrumentos.¹⁶

Em 1957 participou do II Congresso de Compositores em Moscou, ocasião em que foi convidado a retirar-se do país por envolvimento amoroso com sua interprete russa. Em seguida viajou à Paris, onde se encontrou com o poeta Vinícius de Moraes formando uma parceria que resultou em uma série de doze canções de amor.

Em 1960 passou uma temporada em Berlim a convite do governo alemão para pesquisas de música eletroacústica. A partir desse período houve um retorno ao serialismo, mas de uma forma mais flexível, e até o fim de sua vida ele pesquisou e utilizou diversas técnicas de composição. Uma pluralidade e flexibilidade que demonstram a enorme versatilidade e capacidade de trabalho.

Nessa fase que poderíamos chamar de universalista, termo que ele próprio utilizava para descrever sua busca estética, usou de elementos e técnicas diversas em suas obras, desde materiais eletroacústicos, efeitos em instrumentos tradicionais, ruídos, aleatoriedade e outros. Deste período temos a 7ª Sinfonia de 1960, a 4ª Sonata para violoncelo e piano e a 8ª Sinfonia ambos de 1963, e o 6º Quarteto de 1964¹⁷.

Como maestro foi diversas vezes convidado para reger na Europa tanto em países ocidentais, e também nos países chamados na época do “bloco socialista”. No Brasil regeu diversas orquestras e inclusive fundou a Orquestra de Câmara da Radio MEC, a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, em Brasília, e a Orquestra de Câmara da UNB.

Foi professor na UNB-Brasília onde organizou o Departamento de Música, nos seminários de música da Pró-Arte em Teresópolis-RJ, no Conservatório de Santos-SP, e na Alemanha em Heidelberg-Manheim na Escola Superior de Música, além de realizar pesquisas em laboratórios de eletroacústica, e das aulas particulares que ministrava.

¹⁶ Depoimento citado. Moviola era um equipamento de edição cinematográfica. N A .

¹⁷ MARIZ, 1994, Ibid., na pg. 60, encontramos esse quarteto como sendo de 1963.

Em 1978 retornou ao Brasil, para a UNB como chefe do Departamento de Artes. Tornou-se regente da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília em 1979¹⁸. Após um período na Casa de Brahms, em Baden-Baden em 1989 a convite do governo alemão vem a falecer em março do mesmo ano. Estava em plena atividade ensaiando a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional em Brasília.

Santoro foi casado duas vezes: o primeiro casamento com a violinista Maria Carlota Horta Braga (1941), com quem teve três filhos, Carlos Arlindo, Sonia Maria e Letícia; o segundo casamento foi com a bailarina Gisele Loise Portinho Serzedello Corrêa (1963), com quem teve também três filhos, Gisele Louise, Alessandro e Claudio Raffaello.

1.2 Sua obra

Cacciatore¹⁹ classifica a obra de Santoro em quatro períodos que seriam os seguintes: 1939-42, *música pura*; 1943-47 fase de *transição*; 1948-60 *nacionalista*; e o último de 1960-89 *universalista*.

Essa classificação coincide com a da Enciclopédia de Música Brasileira (Marcondes, 2000, p. 710), inclusive no uso do termo *música pura*. Esse termo, aliás, é usado por Vasco Mariz em seu livro Claudio Santoro. Mas pela classificação de Gerard Behágue temos três grandes períodos, a saber: 1939-47; 1948-60; 1960-89²⁰. Esta disposição nos pareceu mais abrangente e menos fragmentada.

Seguindo essa classificação, a primeira fase abrange o início de seu interesse por composição de 1939 até aproximadamente 1947. São deste período de escrita com característica moderna e dodecafônica, uma variada quantidade de música de câmara, a série de canções ‘*A menina boba*’ com texto de Oneyda Alvarenga, sonatas, trios, os quartetos de cordas nº 1 e 2 (além de dois de sua fase de estudante, um de 1937 e outro de 1939), duas sinfonias, além de outras peças como *Impressões de Uma Usina de Aço*. Behágue coloca: “Algumas peças dos anos

¹⁸ MARIZ, 1994, Ibid., na pg. 61, encontramos esse fato como ocorrido em 1978.

¹⁹ CACCIATORE, O.G. **Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira**, Rio de Janeiro: Forense Universitária 2005, p. 384 – 5.

²⁰ SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, London: Macmillan, 2001, vol. XXII, pg. 260-2. O verbete sobre Santoro é assinado por Gerard Behágue.

de 1945-7 antecipam a segunda fase na música de Santoro: a *Sinfonia nº 2*, a *Música para cordas*, as *6 peças para piano* e a *Sonata para Trompete* são todas mais subjetivas e líricas, mais espontaneamente nacionalistas”.²¹

A segunda fase, com um caráter mais nacionalista, abrange o período de 1947 até aproximadamente meados da década de 1960, com composições ditas ideologicamente progressistas, mas sem se seduzir pelo nacionalismo folclórico, ou programático. É o período do oratório ‘Ode a Stalingrado’, do 2º quarteto, uma sonata para violoncelo e piano, uma para violino e piano, diversos prelúdios para piano, uma sonata e uma sonatina também para piano, algumas canções, cinco sinfonias, o Ponteio para orquestra de cordas, peças sinfônico-corais, música para balé. É o chamado período nacionalista do compositor. Assim se refere Behágue: “Suas opiniões socialistas neste tempo tiveram efeito em sua música, houve alguma afinidade com a fase soviética de Prokofiev e com a escrita sinfônica de Schostakovich”.²²

A terceira fase (a partir de 1960) seria marcada por um retorno ao serialismo (com sua 8ª sinfonia de 63), pesquisas, e experimentalismo, porém sem abandonar o que já foi incorporado. Nas palavras de Behágue:

[...] Em meados dos anos 60 Santoro retorna para um serialismo qualificado e usou o aleatório e outras novas técnicas.

[...] Característicos do que Santoro chamou de ‘forma e linguagem universal’, são os *Quartetos* números 6 e 7, e *Interações Assintóticas*, que apresentam ‘uma imparcialidade na escrita orquestral convencional, composta por micro-afinação mesclados com blocos estáticos tonais impassíveis e efeitos de ruídos casuais nos instrumentos’.²³

Neste momento, seu interesse por música eletroacústica, e outros recursos mostra uma intenção no compositor em buscar novas soluções para a problemática do contemporâneo em música, apesar de pesquisas em laboratórios e rádios européias já terem se iniciado há uma década pelo menos. No Brasil nenhuma instituição de ensino ou pesquisa pensava em montar um estúdio para tal propósito. A partir de um convite para organizar o Departamento de Música da Universidade de Brasília feito por Darcy Ribeiro (1962), haveria uma chance para realizações em um curso de composição. Mas fatos políticos de alcance nacional obrigaram-no a demitir-se da UNB em 1965. Em 1971 transferiu-se para a Alemanha onde viveu por sete anos lecionando

²¹ SADIE, 2001, Ibid. pág. 261

²² SADIE, 2001, op.cit.

²³ SADIE, 2001, op.cit.

composição e regência. Dessa última fase até seu falecimento seu talento se consolidou, como um compositor completo, um grande sinfonista, compondo música para balé, obras corais-sinfônicas, ópera, concertos, música de câmara; como maestro, regendo várias vezes grandes orquestras no mundo; como professor, em seu retorno ao Brasil e ao trabalho novamente na UNB.

Para compreendermos a maturidade do compositor podemos ler parte de seu depoimento a Vasco Mariz sobre Mário de Andrade, a seguir:

Quanto ao Mário de Andrade meu depoimento é o seguinte: conheci o Mário de Andrade pelos 40 ao visitar São Paulo. Estive na casa dele para mostrar minhas obras. Tivemos uma discussão, pois não concordava com suas idéias estéticas e ele não concordava com as minhas. Achava ele que deveria sair do dodecafonismo e enveredar para o nacionalismo, que eu na época achava estéril. Discutimos muito e num dado momento ele me falou: ‘Volte para o Rio e escreva-me, vamos continuar essa discussão através de uma correspondência’. Saí do apartamento dele meio decepcionado e (como jovem inexperiente) achei desnecessário manter esta correspondência, o que hoje me arrependo profundamente.... A gente quando é jovem não sabe avaliar, nem consegue imaginar que na perspectiva do tempo os homens evoluem, mudam, amadurecem, criam, pela experiência, critérios novos e deixam de ser precipitados nos seus argumentos, que são baseados numa experiência adquirida através dos anos vividos e sofridos...²⁴

Fica claro inclusive sua posição sobre nacionalismo, e música brasileira, onde chama a atenção aos compositores sobre: ”modismos de um folclore de uma região que muitas vezes nada tem a ver com ele”²⁵, ou ainda “Não é na caricatura, epidérmica de uma melodia ou um ritmo folclórico que ele se identifica, isto é, com o selo (Made in Brazil)”, e também fala que “cultura é sedimentação, é um todo, longe de se identificar primariamente”²⁶.

Esse depoimento é datado de 06 de agosto de 1982. Essa parece ser a postura de um homem na época com 63 anos, bastante consciente de suas responsabilidades, tanto politicamente como culturalmente.

Neste período até o final de sua vida escreveu mais sete sinfonias, algumas premiadas, uma ópera, cantatas, numerosa música vocal, música de câmara, dois quartetos de

²⁴ MARIZ, Vasco – **Três Musicólogos Brasileiros**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, pág 73.

²⁵ MARIZ, 1994, op. cit.

²⁶ MARIZ, 1994, op. cit.

cordas, solos para piano e diversos instrumentos, além de música para balé entre outras. Dessa última fase Behágue assim se refere:

No final dos anos 60 e início dos 70, Santoro mais maduro, com sua maneira não-ortodoxa de compor, o seu interesse inicial em música eletroacústica aparece no ‘balé-eletronico’ *Strukturen* de 1976 e as séries *Mutationem* para solo-instrumento e tape (fita magnética). Ele escreveu algumas das mais sólidas obras artísticas nos seus últimos anos, tais como a bem recebida cantata *Aus den Sonnetten an Orpheus* de 1979, o *Réquiem para JK* de 1986 e sua *Sinfonia nº 14* de 1989²⁷.

Nesta última fase está o Concerto para Viola e Orquestra, obra terminada em Moscou em 19 de maio de 1988, quase um ano antes de sua morte. A estréia dessa obra foi em São Paulo, no Teatro Municipal em abril de 1989 com a Orquestra Sinfônica Municipal tendo Marie-Christine Springuel como solista e regência de Sílvio Barbato. No Rio de Janeiro foi em 06 de novembro de 1989, na sala Cecília Meireles com a Orquestra Sinfônica Brasileira com o mesmo regente e a mesma solista.

²⁷ SADIE, 2001, op. cit.

THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

CONCERTO EM HOMENAGEM A
CLÁUDIO SANTORO

ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL
QUARTETO BESSLER-REIS
MARIE-CHRISTINE SPRINGUEL *viola*

DIREÇÃO MUSICAL
Maestro Silvio Barbato



20 de abril de 1989, 21h

Figura 1 – Capa do Programa de estréia do Concerto para Viola

PROGRAMA CLÁUDIO SANTORO

CONCERTO GROSSO PARA QUARTETO E ORQUESTRA DE CORDAS

Andante

Lento molto

Allegro vivo - Finale

Quarteto Bessler-Reis

CONCERTO PARA VIOLA E ORQUESTRA

(primeira audição mundial)

Allegro

Andante

Allegro moderato e deciso

Marie-Christine Springuel *viola*

SINFONIA Nº 9

Andante - Allegro moderato

Andante con moto

Scherzino

Allegro

DIREÇÃO MUSICAL

Maestro Silvio Barbato

QUARTETO BESSLER-REIS

Michel Bessler *primeiro violino*

Bernardo Bessler *violino*

Marie-Christine Springuel *viola*

Alceu Reis *violoncelo*

2 O TRABALHO DE EDIÇÃO

2.1 A Partitura

Entre os vários significados da palavra edição escolhemos os sinônimos do dicionário de Silveira Bueno (1991) que se segue: “Edição: publicação de livros. Edição crítica: aquela em que se procura estabelecer o texto perfeito, mediante o confronto de manuscritos ou edições antigas, feitas em vida do autor”.²⁸

Usaremos o conceito de Edição crítica, em complementação com a posição de James Grier. Em seu livro *The Critical Editing of Music*, Grier²⁹ nos coloca quatro pontos como princípios para se entender uma proposta mais abrangente do papel do editor. São eles:

- (1) Edição é crítica por natureza.
- (2) Crítica, incluindo editorial, é baseada em investigação histórica.
- (3) Edição envolve avaliação crítica na importância da semiótica do texto musical; esta avaliação também é uma investigação histórica.
- (4) O árbitro final na avaliação crítica do texto musical é a concepção de estilo musical do editor; esta concepção também está embasada numa compreensão histórica da obra.

Sobre estilo, usaremos o conceito de LaRue em seu livro *Guidelines for Style Analysis*:

...o estilo de uma peça consiste da predominância de escolhas de elementos e procedimentos que um compositor faz num desenvolvimento do movimento e da forma (ou talvez, mais recentemente, na negação do movimento e da forma). Por extensão, nós podemos perceber um distinguido estilo num grupo de peças no recorrente uso de escolhas similares; e o estilo de um compositor como um todo pode ser descrito em termos de coerência e mudanças predominantes no uso de elementos musicais e procedimentos.³⁰

²⁸ BUENO, F. Silveira, **Dicionário Escolar da Língua Portuguesa**, 11ª ed. Rio de Janeiro: FAE, 1991, p. 389.

²⁹ GRIER, James, **The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice**, Cambridge: University Press, 1996. p. 8.

³⁰ LARUE, Jam – **Guidelines for Style Analysis**, Michigan: Harmonie Park Press, 1992. p. ix.

Procurando ferramentas para esse trabalho de investigação, Grier esclarece sobre onde podemos nos apoiar a respeito de estilo: “A mais importante ferramenta do editor é que pode trazer uma orientação nessas decisões é sua consciência de estilo e seu contexto histórico. Onde os editores estão apoiados para obter a noção de estilo? A simplicidade da resposta revela a circularidade do processo: no texto da obra”. O trabalho de edição, além da transcrição do texto para uma diagramação mais limpa e equilibrada, para melhor leitura e compreensão, inclui também a tarefa de revisão, apoiado em conceitos citados acima. Torna-se necessário conectar a escrita do compositor a uma compreensão comum ao intérprete. Somente assim se processa o ciclo que a obra musical compreende, e que se inicia no compositor, passa pela partitura ou escritura, pelo intérprete que a decodifica e a ‘produz’ numa performance, e finalmente se completa com o ouvinte. No conjunto dessas etapas é preciso determinar a origem e filiação estemática (*stemmatic filiation*)³¹ das fontes como descreve James Grier. Por esse processo, podemos estabelecer o percurso das alterações ou revisões que o manuscrito sofreu, encontrar o ponto no espaço/tempo aproximado onde ocorreu o erro (a corrupção), ou alteração no texto musical em qualquer nível, desde uma simples diagramação até uma marcação dinâmica ou mesmo diferenças em figuras rítmicas ou notas, etc., entre as várias cópias editadas ou manuscritas. Identificado esse momento, e qual alteração ocorreu, cabe ao editor decidir se aceita ou não as modificações, de acordo com critérios históricos e de preservação de elementos estilísticos do compositor.

Torna-se necessário nesse processo, uma revisão pelo manuscrito, adicionando anotações e alterações que o próprio compositor tenha feito em momento posterior ao final da composição, ou posterior à 1ª edição, por exemplo, enfim como diz Grier, “um trabalho de investigação”.

Todo o processo de edição na verdade ocorre com escolhas que começam pela determinação das fontes, como diz Grier, perfazendo etapas de um processo que na verdade é contínuo. Grier afirma que não existe uma edição definitiva, mas um processo constante de aperfeiçoamento, pois a edição sempre precisa estar conectada com a prática musical do momento. Como a performance é um fenômeno dinâmico e que se transforma em conexão as expectativas dos movimentos musicais e artísticos, é claro que as convenções de escrita e edição,

³¹ BUENO, 1991, *Ibid.*, p. 454, *Estema*: árvore genealógica; linhagem; p 490, *Filiação*: descendência de pais para filhos, conexão, dependência. Em tradução livre a expressão pode significar filiação genealógica.

igualmente se transformam. Não é um processo direto, mas ocorre numa dimensão histórica. No século XX, o surgimento das gravações comerciais, a divulgação e registro das performances em áudio e em vídeo, influíram no desenvolvimento e transformações na prática interpretativa das diferentes escolas tradicionais, de diferentes países. Fica claro então que o editor precisa estar atualizado com as normas de escrita e as ferramentas de edição musical, além de estar familiarizado com as convenções da leitura e realizações dessas convenções na prática musical do momento da composição e suas possíveis evoluções no espaço de tempo entre a data da criação (pelo compositor) e a edição do texto.

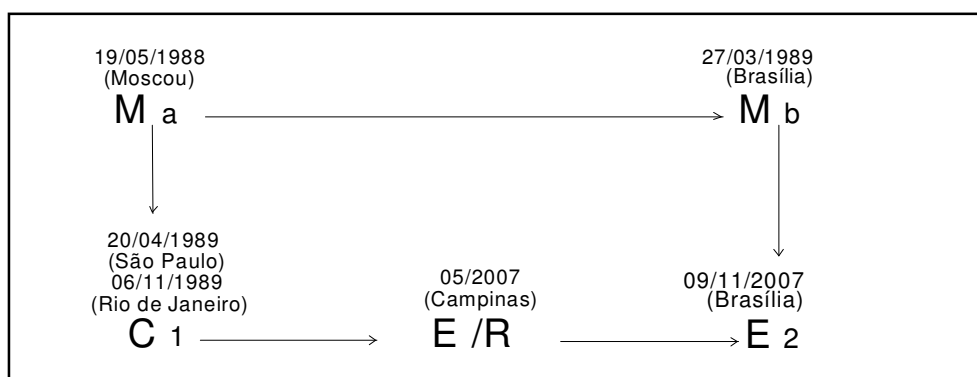
No Brasil a edição musical muitas vezes está conectada com o fato musical, ou seja, a produção de um evento musical. Por exemplo, um concerto como a estréia de uma sinfonia, e nesse contexto geralmente o fator tempo é determinante no resultado da produção da partitura e cópias das partes para a orquestra, pode influir até no resultado final da performance. Podemos afirmar que isso ocorreu, por exemplo, com Villa-Lobos, pelo menos no Brasil. Suas partituras sinfônicas, ou não estão editadas ou foram publicadas fora do país, e nem sempre o material de orquestra foi revisado pelo compositor, pois o processo de produção para a execução pública não deixou espaço para esse trabalho. Muitas vezes não se paga aluguel, nem direitos autorais. Isso criou uma cultura no Brasil em relação ao compositor nacional, de ignorar essa questão dos direitos autorais e conexos, partindo-se para soluções muitas vezes precárias quanto à obtenção do material que será disponibilizado para ensaios e concertos, com o uso de cópias manuais produzidas sem nenhum critério musicológico ou editorial.

Nesse momento uma edição crítica de uma obra brasileira de um compositor do século XX cumpre um papel importantíssimo na preservação e viabilização da obra artística.

No presente caso, essa revisão ocorreu numa visita à casa de Claudio Santoro, em Brasília, na presença de Dona Gisele Santoro, que gentilmente nos apresentou a pasta com a partitura manuscrita assinada pelo compositor. Juntamente com a pasta encontravam-se envelopes com algumas páginas de esboços, diagramas indicando talvez um esquema de percurso harmônico ou dos acordes usados na obra, os temas principais para o solo-viola, já delineados, além de outros rascunhos; uma cópia manuscrita feita pelo compositor da parte solo-viola dos três movimentos, para ser entregue ao editor; uma cópia da parte do *píccolo*, também manuscrita; a prova da parte solo da edição; entre outros.

A conferência foi inicialmente pela partitura manuscrita original. Usando uma cópia impressa em papel tamanho A3, conferindo toda a partitura, pudemos observar já anotações de estudo para a execução da obra, pois Santoro programava-se para reger o concerto, conforme correspondência pessoal³². Além disso, pudemos conferir trechos de difícil identificação, pois a partitura usada como fonte era uma fotocópia reduzida do manuscrito, o que comprometia bastante a leitura em pontos semi-apagados. Mas havia, além disso, um detalhe a mais que Dona Gisele me chamou a atenção: no final da obra (do terceiro movimento) Santoro escreveu nos quatro últimos compassos outro final alternativo para o solista (a lápis, acima da parte solo-viola, enquanto na partitura ele usou sempre caneta tipo ‘Futura’, de ponta porosa). Conclui-se que esta alteração então ocorreu após o término da partitura assinada em 19 de maio de 1988, Moscou. Houve um espaço de tempo de dez meses até sua morte em 27 de março de 1989. Algumas dinâmicas foram acrescentadas, a lápis pelo compositor, que faltaram também provavelmente por esquecimento no momento da composição.

Seguindo o esquema abaixo no quadro 1, podemos entender a situação das fontes e cópias utilizadas neste trabalho, seguindo a proposta de James Grier.³³



Quadro 1- Filiação e localização cronológica do manuscrito, cópias e edições produzidas

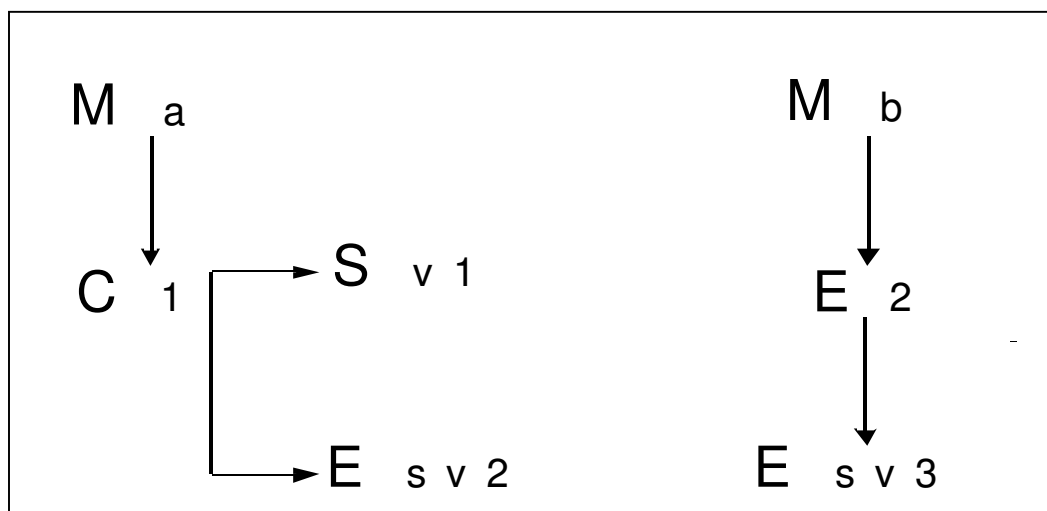
No quadro 1 temos M a, como manuscrito do autor; M b, o mesmo manuscrito, acrescido de algumas anotações pelo próprio compositor, confirmado pela caligrafia; C 1, cópia

³² LIVERO, I. **Uma História em miniaturas**, Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2003, p 532, em carta à Curt Lange de 25 de março de 1989, Santoro diz: "Em Lima serei homenageado no Festival que se realizará e regerei um concerto dia 11 de agosto, estarei por lá a partir de 4 de agosto, vou estreiar meu *Concerto para viola e Orquestra*".

³³ GRIER, 1996, ibid, adaptação da proposta conforme descrito no Capítulo 3 *Musical sources and stematic filiation*, p.62-95.

do manuscrito M a; E 1, edição da partitura baseada em C 1; R 1, redução para viola e piano baseado em C 1; E 2, edição da partitura baseada em M b. As datas que acompanham as siglas são usadas como referência para os documentos. Em M a, 19/05/1988 é a data assinada do término da obra. Em C 1 estão as datas de estréia da obra em São Paulo e no Rio de Janeiro. Em E 1 e R 1, a data se refere ao recital que o autor da dissertação realizou na UNICAMP, com a redução para viola e piano. Em M b, a data se refere ao dia do falecimento do compositor, período limite que o compositor teve para realizar as anotações acrescentadas ao manuscrito. Em E 2, a data se refere especialmente à revisão feita pelo autor da dissertação, na conferência com o manuscrito e os acréscimos do compositor.

Como observamos pelo quadro 1, a cópia da partitura utilizada para a estréia da obra em C 1 não contém as novas indicações e alterações do compositor encontradas em novembro de 2007. Supõe-se que o material utilizado para a estréia da obra foi produzido a partir da cópia C 1, e por algum motivo não foi revisado pelo compositor.



Quadro 2 - Filiação da parte solo-viola

No quadro 2, temos as siglas M a, M b, C 1 e E 2 com o mesmo significado do quadro 1. As outras siglas Sv 1, solo-viola, parte editada e usada na estréia da obra, produzida a partir de uma cópia manual feita pelo compositor; E sv 2, parte solo-viola editada a partir de C 1; E sv 3, parte solo-viola editada a partir do manuscrito M b.

Existe uma parte solo-viola editada, que chamamos de Sv 1, e constatou-se existência de erros que não foram corrigidas pelo compositor (erros em relação ao manuscrito M a).

Isto significa que Sv 1 contém diferenças para com M a e C 1. Novamente supomos então que o compositor mandou editar a parte solo-viola e não teve tempo de revisá-la (a parte solo-viola manuscrita do compositor não apresenta esses erros). Da mesma forma os materiais dos instrumentos da orquestra também apresentam inúmeros erros de notas, articulações e outros. Conclui-se também que o compositor não revisou todo esse material orquestral.

À parte solo-viola (E sv 3) foi acrescida no terceiro movimento de outro final alternativo (já existiam dois na partitura original), escrito a lápis numa pauta acima da linha do solista na partitura. A caligrafia corresponde à do compositor. Conclui-se dessa forma que Santoro em algum momento entre 29 de maio de 1988 e 27 de março de 1989 (data de sua morte), ainda trabalhou nesse manuscrito, e por algum motivo não teve tempo de passar essas alterações para a parte solo-viola manuscrita.

Com essa exposição principalmente no primeiro quadro, seguindo a série de datas que acompanham os documentos, podemos visualizar os trajetos e alterações que ocorreram com as cópias e o manuscrito da obra, dentro dessa investigação sobre as fontes e/ou cópias. Diante disso, podemos concluir que a presente edição poderá melhorar substancialmente a originalidade do texto, tanto das partes solo-viola, da partitura, como também do material completo para os instrumentos que compõe a orquestra.

A instrumentação exige a chamada Grande Orquestra ou Orquestra Completa. Há na partitura anotações à esquerda dos nomes das madeiras e metais, com o número de instrumentos assim dispostos: 2) Cl (Clarinetes); 2) Fg (Fagotes); 4) Hr (Trompas); 3) Trp (Trompetes em C); 3) Pos (Trombones); Tuba; Pk (Tímpano); Piatti (Pratos)³⁴.

Os instrumentos de percussão têm participações pontuais, e a harpa, utilizada somente no segundo movimento.

Pela tabela 1 a seguir, temos os instrumentos utilizados.

³⁴ Preferimos aqui manter a abreviatura dos instrumentos usada por Santoro, de nomenclatura italiana e alemã. Na partitura produzida por nós a maioria dos nomes dos instrumentos estão em português, mantendo no entanto algumas exceções, no caso de instrumentos mais conhecidos pelos nomes em italiano, por exemplo o Flautim, mais conhecido por Piccolo, e nos instrumentos de percussão que seguimos a maioria da nomenclatura usada por Santoro. Confira na lista de abreviaturas. N.A.

INSTRUMENTAÇÃO			
Madeiras	Metais	Percussão	Cordas
Flautas I , II e Pícolo Oboés I e II Clarinetes I e II Fagotes I e II	Trompetes em Dó, I, II e III Trompas em Fá, I, II, III e IV Trombones I, II e III Tuba	Pratos (Piatti) à dois e c/ baqueta Ton ton, Tam tam Tamburo Militar Tamburo Piccolo Xocalho Woodblock Glockenspiel Vibrafone Celesta Xilofone Tímpano Gran Cassa (Bumbo)	Harpa Violinos I e II Violas Violoncelos Contrabaixos

Tabela 1 – Instrumentação do Concerto para viola de Santoro

Na realização da cópia em *software* de edição musical, encontramos dúvidas em relação à exatidão das notas escritas, articulações, e também quanto à orquestração em alguns momentos, porque nas partes individuais há uma indicação de escrita para as madeiras “a dois”, significando que, por exemplo: 1ª e 2ª flautas tocam a mesma linha escrita, só mudando quando surge a segunda voz.

Fizemos anotações dessas dúvidas para decidir que caminho seguir, tomando cuidado para analisar bem cada problema, à base de observação, comparação com trechos similares ou paralelos em outros momentos da peça, com relação às notas, observando a orquestração, nos chamados dobramentos, para conferir a exatidão, e inclusive levando em consideração o hábito do compositor no uso de escrita a dois para as madeiras. Em certo momento, consultamos a solista que executou o concerto na estréia da obra (Marie-Christine Springuel) como ponto de

contato entre a escrita e primeira execução da obra, para alguns esclarecimentos. Devemos considerar de extrema importância suas observações, pois foi a primeira solista a executar a obra em estréia mundial. Meu primeiro contato com ela foi por comunicação pessoal (e-mail), para esclarecer a escrita de um compasso específico no terceiro movimento, exatamente na parte solista que estava borrado na cópia da partitura usada como fonte principal. Esclarecido esse ponto, prepusemos a ela que nos auxiliasse numa revisão de articulações de toda a parte solista, no que ela concordou plenamente, então lhe enviamos uma cópia impressa por nós para seguir nesta tarefa. Em resposta Marie-Christine nos enviou uma cópia da parte solo editada na época, usada por ela, confirmando inclusive não haver uma redução para viola e piano. Analisando essa parte, encontramos diversos erros em relação à partitura, tanto em precisão quanto às notas, quanto a detalhes de articulações, que serão tratados mais adiante no capítulo sobre a edição.

No primeiro movimento, o compositor usa as seguintes articulações: *staccato* com acento, indicado com uma nota com ponto e acento; *legatto* com acento, indicado com duas ou mais notas ligadas com acento na primeira; *legatto*; notas destacadas com ponto, podendo ser realizado em instrumentos de corda como um *spiccato*; *detaché* com *tratina*, significando um som com um pequeno destaque no ataque, e com o valor total de duração.³⁵ Temos nos primeiros cinco compassos da parte solo-viola, algumas dessas articulações, no exemplo 1.



Exemplo 1 - Primeiros 5 compassos da parte solista com a) *staccato* com acento;
b) notas ligadas com acento; c) *sataccato*

Neste primeiro tema o compositor usa nas figuras de semicolcheias uma articulação com duas ligadas (com acento ou não), e duas separadas (com ponto ou não). Nas figuras de tercinas de colcheias, usa ponto, *tratina* e *legatto*.

Na edição realizada por nós, todas as sugestões e correções, em articulações, indicações dinâmicas, etc., estarão na partitura entre parênteses, e todas que foram acrescentadas

³⁵ Confira no **Glossário** o significado dos termos usuais na técnica musical e de instrumentos de cordas e outros.

pelo compositor, encontradas na revisão pelo manuscrito (indicações feitas a lápis por Santoro) estarão entre colchetes.

2.1.1 Primeiro Movimento

Na partitura não há uma linha específica para o *piccolo*, mas descobrimos uma parte separada copiada pelo compositor, (vide 3.1 A Partitura), pois não havia essa parte no material de orquestra do qual tivemos acesso inicialmente. E através de uma revisão por essa parte, confirmamos as participações do *piccolo*, geralmente indicado pelo sinal de oitava acima na parte individual das flautas, e na partitura.

Observamos na tabela 2 que tivemos cinco ocorrências de falta de articulações especificadas, quatro em dinâmicas, duas com dúvidas em alturas de notas, uma indicação técnica faltando (uso de arco), e quatro passagens sem indicação clara para o *piccolo*. Notamos mais problemas com elementos de dinâmica e articulações (pouco mais de 50%) nesse primeiro movimento, o que para nós julgamos ser de extrema importância, num trabalho referente à prática interpretativa. Consideramos tarefa fundamental em primeiro lugar, chegar ao texto da obra, com o mínimo de dúvidas na parte da escritura. Dentro desse contexto verificamos quão importantes são os detalhes de indicação de dinâmicas e articulações, especialmente para uma obra com uma instrumentação para grande orquestra, como o Concerto para viola de Santoro. Dentro de uma análise, cada detalhe ajudará o solista, o maestro e os músicos da orquestra a alcançar a maior coerência possível, quando, por exemplo, nesse primeiro movimento, nas passagens em imitações nas madeiras, se faz necessário repetir articulações e nuances expressivos indicados por marcações dinâmicas.

Podemos ver na tabela 2, as dúvidas encontradas, e as soluções tomadas na 4ª coluna.

Nº de compasso	Problema encontrado	Partitura	Decisão tomada
1 e 2	<i>Piccolo</i>	Não há indicação p/ <i>Picc</i>	Acrescentar <i>Piccolo</i>
10, 11 e 12	<i>Piccolo</i>	Do c.10 ao 11 há uma indicação de 8ª acima	Participação do <i>Picc</i> em toda a passagem c/ Fls
12	Ausência de dinâmica no 1º Cl	Indicação de <i>piano</i> ao 1º Cl acrescentada pelo compositor	Acrescentar dinâmica <i>piano</i> ao 1º Cl
13	Ausências de dinâmica no 2º Cl	Indicação de <i>piano</i> ao 2º Cl acrescentada pelo compositor	Acrescentar dinâmica <i>piano</i> ao 2º Cl
17	Ausências de dinâmica nos Celos/C.baixos	Indicação de <i>piano</i> em Celos/C.baixos p/ compositor	Acrescentar dinâmica <i>piano</i> aos Celos/C.baixos
22	Articulação 1ª Tpa no 2º tempo (colcheias)	Falta indicação de articulação	Pela seqüência do compasso 23 acrescentamos <i>tratina</i>
43	Articulação ausente no Oboé	Falta ligadura no 1º tempo como no 3º	Acrescentar ligadura
46	Dúvidas na parte S.Vla na tercina do 1º tempo	A ligadura parece estar em duas notas.	Acrescentar ligadura nas três notas da tercina.
51	Dúvidas nas correções em Cls e Fgs	O 2º acorde está semi-apagado	Repetimos as notas do 1º acorde em colcheia conforme as hastes
53	Falta indicação de arco p/ Celos e C.baixos	Não há indicação	Colocar indicação p/ arco nos Celos e C.baixos
79	Dúvida sobre <i>Piccolo</i>	Indicação de 8ª acima	Indicar participação de <i>Picc</i>
90 ao 96	Dúvida sobre <i>Piccolo</i>	Não há indicação de 8ª acima	Indicar participação de <i>Picc</i>
131	Altura (nota) no S.Vla	1ª nota do 2º tempo Mi	Alterar p/ Mi b, como c. 2 (sug.)
136	Articulação no Solo-viola	Sem pontos nas semicolcheias do 2º tempo	Mantido pela partitura
158	Dinâmica nas cordas graves	Falta indicação dinâmicas nos Celos e C.baixos	Acrescentar <i>piano</i> p/ Celos e C.baixos (sugestão)
183	Dinâmica p/ cordas e Fgs	Falta marcação dinâmica	Acrescentar dinâmica <i>piano</i> (sugestão)
188 – 189	Falta articulação na 1ª Fl	Falta ligadura da semínima p/ a mínima	Acrescentar ligadura

Tabela 2 - Dúvidas e correções no 1º mov. da partitura

2.1.2 Segundo Movimento

No segundo movimento há, no início nas flautas, um período de oito compassos inteiros que não foram copiados nas partes individuais na orquestra. Este trecho é um dobramento da linha superior da harpa.

De acordo com a revisão feita pelo manuscrito da partitura foram encontradas as dúvidas descritas na tabela 3, e na 4ª coluna estão às decisões tomadas.

Nº de compasso	Problema encontrado	Partitura	Decisão tomada
6	Indicação técnica nos C.baixos	Está marcado arco (letras pequenas)	Colocar indicação de arco
14	Articulação Vln II	Falta ligadura no 2º tempo	Colocar ligadura 2º tempo (semínima + colcheia)
15	Falta pausa em Vln I e II	Está pausa de semínima e de colcheia + duas colcheias (6/8)	Colocar 1ª pausa semínima pontuada (dobrando com movimento da harpa)
36	S.Vla c/ ritmo errado	2 colcheias pontuadas, 2 semicolcheias e 1 semínima pontuada (em 6/8)	Corrigir as figuras em dobramento com Xilo e Vbr
48	Vla faltam figuras de pausa	1ª nota em fermata junto c/ Celos e C.baixos Ré semínima	Colocar pausa de semínima pontuada e de colcheia
48	Celos e C.baixos falta figura de pausa	Está pausa de colcheia, acorde de semínima + 1 semínima	Colocar pausa de colcheia no final do compasso
49	Articulação nos Cls	Falta ligadura nas colcheias do 2º Cl	Colocar ligadura nas colcheias do 1º e 2º tempo como Fgs
55	Articulação nos C.baixos	Falta ligadura entre semínimas	Colocar ligadura entre semínimas
57	Articulação em Tpas e Fgs	Semínimas separadas	Colocar ligadura entre semínimas em dobramento c/ Celos e C.baixos

Tabela 3 – Dúvidas e correções do 2º mov. na partitura.

Neste segundo movimento, dos nove problemas encontrados, quatro são de articulação, quatro de figuras rítmicas ausentes e uma indicação técnica ausente (C.baixos). Novamente, nossa preocupação com problemas de articulação (mais de 40 %) se justifica,

principalmente nesse movimento lento, onde passagens com recursos de sonoridades expressivas podem ser exploradas, tanto pela orquestra como pelo solista.

2.1.3 Terceiro Movimento

Observamos no terceiro movimento a maioria dos problemas em dúvidas com alturas de notas, no total cinco, e duas sobre articulações, uma de figuras rítmicas ausentes ou erradas, uma de indicação técnica, e duas sobre indicação de participação do *piccolo*. Neste terceiro movimento, os problemas encontrados também incluíram articulação, mas a maioria foi de precisão ou erro quanto a alturas das notas.

Pela tabela 4, podemos ver os problemas encontrados e a decisão tomada.

Nº de compasso	Problema encontrado	Partitura	Decisão tomada
1	Articulação nos Oboés	Único instrumento c/ ligadura em três notas	Corrigir para ligadura em 2 notas (colcheia +semínima)
4	Tpas. Altura de nota	Si natural	Mudar para Si b (dobrado c/ Trombones)
11	Altura de nota nas Violas	2º tempo está Mi na 1ª nota das tercinas	Corrigir p/ Ré 1 tom abaixo (mantida pela ligadura e dobramento c/ Vln II)
18	Falta acento nas Vlas	1º tempo Ré semicolcheia	Colocar acento conforme dobramento c/ Vlns
36	Faltam figuras de pausa nos Celos e C.baixos	Está 1 semínima e 1 colcheia no meio do compasso	Corrigir colocando pausa de semínima pontuada no 1º tempo do compasso
40	<i>Piccolo</i>	Há indicação de 8ª acima por 5 compassos	Colocar indicação de <i>Picc.</i> para os 5 compassos
75	Alturas (notas) do Vln I	Está Mi, Mi, Mi b, e Ré.	Corrigir 1º tempo para Mi, Mi b, dobrado c/ S.Vla
95	Indicação técnica Vlns- s/ surdina	Falta indicação de senza surdina	Colocar indicação de senza surdina, está c/ surdina no c. 90 em Vlns I e II

Nº de compasso	Problema encontrado	Partitura	Decisão tomada
112	Altura (nota) no Cl	Está Fá, mínima (nota escrita que soa Mi b)	Mantém Fá, apesar de a passagem ser dobrada c/ cordas graves (que tem Ré)
137	Falta acidente Vln II	Nas 2 últimas semicolcheias do 2º tempo está Ré , Fá	Corrigir p/ Ré natural e Fá (por dobramento c/ todas as cordas)
142-143	<i>Piccolo</i>	Está marcado 8ª acima nas Fls	Colocar indicação de <i>Piccolo</i>

Tabela 4 – Dúvidas e correções do 3º mov. na partitura.

2.2 Parte Solo-viola

A parte do solo-viola já havia sido editada em Brasília, mas não revisada pelo compositor, então observamos que a cópia fornecida pela solista Marie-Christine, continha alguns erros, que foram corrigidos pela cópia da partitura usada como fonte primária, e posteriormente pela partitura original, e confirmados na cópia da parte solista feita pelo compositor. Continha erros em notas (alturas) e principalmente em articulações. Na revisão a prioridade foi pela fidelidade à partitura, por considerarmos que o compositor possuía grande conhecimento da mecânica e possibilidades sonoras dos instrumentos de corda. Dentro dessa perspectiva, tentamos compreender e preservar as articulações originais. A maioria confere com a parte solista produzida pelo compositor.

2.2.1 Primeiro Movimento

Nesse Primeiro Movimento seguindo a tabela 5 abaixo podemos observar as diferenças encontradas na parte editada (3ª coluna) quando confrontadas com a partitura manuscrita (4ª coluna). Na edição proposta aqui realizamos as correções pela partitura manuscrita. Dos nove problemas encontrados na parte solo-viola editada do primeiro movimento, dois são de dúvidas em alturas de notas, e sete sobre articulações. Novamente realçamos a

importância da clareza nas indicações de articulações, pois nesse caso, definem sonoridades, e técnicas empregadas pelo solista para sua execução.

Nos c. 20 ao 23 no exemplo 2, vemos a única articulação diferente para a parte solista no 1º movimento, comparando-se com todas as ocorrências desse elemento temático.



Exemplo 2 - c. 20-23. Em *a* e *b*, temos exemplos de articulações que se repetem, e em *c*) temos a única articulação diferente para o solista no 1º mov. (pela partitura)

Conforme na tabela 5, sugerimos a correção da articulação do c. 23 nesta passagem, além de outras correções e sugestões em todo o primeiro movimento.

Nº de compasso	Problema encontrado	Parte editada	Partitura
12	Articulação no 2º tempo	3 semicolcheias ligadas e 1 separada	2 ligadas e 2 separadas
14	Altura (nota) última semicolcheia	Lá	Sol (1 tom abaixo)
21	Articulação 1º tempo	Três semicolcheias ligadas e 1 separada	1 separada, 2 ligadas e 1 separada
23	Articulação 2º tempo	Três semicolcheias ligadas e 1 separada	2 ligadas e 2 separadas
52	Altura (notas) 2ª parte do 2º tempo	Mi e Ré em semicolcheias	Ré e Si em semicolcheias

Nº de compasso	Problema encontrado	Parte editada	Partitura
131	Altura (nota) no S.Vla	1ª nota do 2º tempo Mi	Alterar p/ Mi b igual a c. 2 (sugestão)
132	Articulação no 2º tempo	3 semicolcheias ligadas e 1 separada	2 ligadas e 2 separadas
134	Articulação no 1º tempo	3 semicolcheias ligadas e 1 separada	2 semicolcheias ligadas e 2 separadas
165	Altura (nota) 2º tempo 1ª semicolcheia	Si	Ré (uma terça acima)

Tabela 5 – Duvidas e correções no 1º mov. da parte Solo-viola

Na figura 3 temos a cópia da 1ª página da parte do Solo-viola, usada por Marie-Christine, com marcações de arcadas e duas indicações de metrônomo feitas por ela. A primeira esta no *Allegro* inicial, com semínima igual a 84, e a segunda está no *Poco Meno*, com a semínima igual a 76. Notem-se as ligaduras dos c. 21, 22 e 23, que não correspondem com a articulação original de Santoro, e que foram por nós corrigidas conforme descrito na tabela 5.

CONCERTO para VIOLA e ORQUESTRA

Claudio Santoro
1988

Allegro $\text{♩} = 84$

f

05

09

13

16

20

23

Poco Meno $\text{♩} = 76$

express.

26

30

35

Figura 3 – Cópia da primeira página da parte Solo-viola com indicações de arcadas pela solista

2.2.2 Segundo Movimento

Neste segundo movimento podemos também acompanhar os erros encontrados na parte Solo-viola, e as correções feitas pela partitura na tabela 6. Nota-se um número menor de erros, apenas cinco em comparação com o primeiro movimento, com nove. Não ocorreram dúvidas com as articulações, mas somente em alturas de notas.

Nº de compasso	Problema encontrado	Parte editada	Partitura
12	Falta acidente na semínima pontuada	Do	Do # (½ tom acima)
19	Altura (nota) na última colcheia	Mi	Ré (1 tom abaixo)
44	Altura (nota) na última tercina voz inferior	Mi b, Ré e Dó	Mi b, Mi b (1/2 tom acima) e Dó
47	(em 9 colcheias)Da 7ª p/ 8ª colcheia, altura da nota	Na ligadura Fá e Fá#	Na ligadura Sol (1 tom acima) e Fá#
47	Penúltima fusa do compasso, falta acidente	Mi	Mi b (1/2 tom abaixo)

Tabela 6 – Dúvidas e correções no 2º movimento da parte Solo-viola

2.2.3 Terceiro Movimento

Neste movimento, a parte Solo-viola apresentou apenas um problema com relação à articulação e os outros 11 erros em relação à altura das notas. Pela tabela 6 podemos conferir os problemas encontrados, e a solução tomada seguindo a partitura (4ª coluna). A maior dúvida quanto à precisão de notas encontrava-se no compasso 87 no Solo-viola, que na cópia da partitura usada como fonte estava incompreensível. Na revisão com o original esclareceu-se na linha

superior como Sol-Fá-Do em clave de sol (primeiro espaço suplementar e descendo). Após a revisão pela partitura original então, os problemas e decisões tomadas estão na tabela 7.

Nº de compasso	Problema encontrado	Parte editada	Partitura
25	Articulação	Semínima pontuada ligada à colcheia pontuada (Ré)	Ligadura vai até a semicolcheia acentuada-Mi bemol
28	Alturas (notas) na 5ª e 6ª semicolcheias	Voz superior Do, Do.	Voz superior Ré, Ré (1 tom acima)
45	Altura (nota) na 4ª colcheia	Fá.	Mi (1/2 tom abaixo)
68 – 69	Articulação	Sextinas ligadas	Sextinas soltas
74	Altura (nota) semínima pontuada	Mi	Fá (meio tom acima)
86	1ª colcheia, voz inferior	Mi	Mi b (1/2 tom abaixo)
87	Altura (nota) 3ª colcheia, voz superior	Mi	Dó (terça abaixo)
91- 92-93	Alturas nas 4 semicolcheias do 2º tempo	Fá, Dó, Fá b, Lá b.	Sol, Lá b, Sol, Lá b.
122	Altura (nota) 2ª semicolcheia	Ré	Ré b (1/2 tom abaixo)
125	Altura (nota) última semicolcheia	Sol	Fá (um tom abaixo)
129	Falta acidente na 2ª colcheia (tercinas de semicolcheias)	Ré	Ré b (1/2 tom abaixo)
132	Falta acidente na 1ª semicolcheia	Mi	Mi b (1/2 tom abaixo)

Tabela 7 – Dúvidas e correções no 3º movimento na parte Solo-viola

2.3 Redução para viola e piano

No trabalho de redução para piano, como em outras versões de obras conhecidas no repertório instrumental, procura-se realizar uma representação da expressão e conjunto que a participação da orquestra tem. É preciso ter consciência de que serão feitas algumas escolhas que representem o menor prejuízo possível nesse processo, mesmo porque o piano também contém suas limitações de execução. Em obras muito conhecidas como, por exemplo, o Concerto de Bartok para Viola e orquestra, existem passagens em que o pianista tem que ‘sacrificar’ algumas notas para garantir a fluidez da *performance*. No nosso caso, apesar de a instrumentação ser de grande orquestra, tentou-se realizar todas as vozes possíveis no primeiro movimento, que apresenta mais polifonia e trechos com imitações. Algumas passagens, principalmente da percussão, foram sacrificadas, dando-se preferência a linha do tímpano. Na realização, com a vantagem da orquestração do compositor obedecer a convenções da orquestra moderna e romântica, fomos beneficiados por dobramentos tradicionais, como por exemplo, fagotes com violoncelo, flautas com oboés e violinos. O compositor algumas vezes usou de combinações timbrísticas peculiares, como por exemplo, na *Quasi Cadenza* do primeiro movimento (c. 67) onde o tímpano executa um rulo contínuo sozinho, em *pianíssimo*, acompanhando a Solo-viola até o *Tempo Primo* a seguir (c. 76), onde entra o *tutti* orquestral. Nessa passagem preferimos colocar esse rulo como uma oitava em trêmulo, respeitando sempre a dinâmica original. No segundo movimento temos outra *Quasi Cadenza*, e novamente acompanhada pelo tímpano nos mesmos moldes do 1º movimento. A solução proposta aqui segue a mesma da cadência do 1º movimento. No terceiro movimento os dobramentos na orquestração nos permitiram colocar a realização em duas vozes no piano, ou em duas linhas paralelas, na exposição da Orquestra dos primeiros 18 compassos. Preferimos deixar a distância de duas oitavas, para soarem os harmônicos entre essas oitavas.

No final do primeiro movimento, a partir do compasso 186, mantivemos a linha central em trêmolos de terça maior (Mi b³ com Sol)³⁶, que representa a linha dos oboés. Essa linha pode ajudar na manutenção da continuidade sonora no grande *crescendo* final. Os arpejos que acontecem do grave ao agudo num *crescendo* e num acréscimo cada vez maior de notas foi uma

³⁶ Sobre essas indicações de registro dos sons ver HINDEMITH, Paul – **Treinamento Elementar para Músicos**, São Paulo: Ricordi, 1975. p. 36 e 234.

solução encontrada, que deve ser usada com pedal para produzir a ressonância e dar continuidade ao som.

No último movimento, houve uma frase dos violinos I que numa transcrição ficaria praticamente impossível de ser tocada pelo Piano. É uma frase de dois compassos nos Violinos I nos compassos 9 e 10. Pelo registro dessa passagem, começando em Fá # ⁶, com a distância das linhas dos médios e graves, torna-se muito difícil realizá-la. O pianista estará com a mão esquerda com a linha dos violoncelos e contrabaixos, em dinâmica *forte*, e a mão direita com a passagem temática das trompas, violinos II e violas, em semicolcheias, e também em dinâmica *forte*, o que não o possibilita tocar uma frase duas oitavas acima em dinâmica *piano*, e com uma indicação de *perdendosi*. Podemos nos questionar se essa passagem será audível na realização. Acreditamos que sim, pois precisamos considerar um naipe de violinos I em *piano*, não apenas um violino, e a distância do registro conservada pelas duas oitavas, ajuda a distinguir a frase. O problema então está na transcrição dessa frase para a redução viola e piano. Nossa sugestão é que o violista realize esta passagem, numa participação extra-solo, pois ele ainda está em pausas, seu solo na verdade só se inicia na anacruse do c. 20. Mas ainda resta outra situação complicada. Essa frase está numa tessitura típica de violino. A nota inicial, o Fá # ⁶, se realiza na 7ª posição, o que para violinistas é agudo, mas uma região comum ao instrumentista. Para o violista essa nota Fá # ⁶, quase no fim da tessitura do instrumento, já apresenta certa dificuldade em manter uma sonoridade penetrante em *piano*, pois teremos pouca corda vibrante. Uma solução proposta aqui seria realizar essa passagem em sons harmônicos, na segunda corda (Ré), com os chamados harmônicos artificiais, e na última nota, um Lá harmônico natural, na corda Ré. Na passagem paralela, no compasso 27-8, essa frase começa em Fá # ⁵, (uma oitava abaixo em relação à outra), nos violinos I com trompas dobradas uma oitava abaixo. E a Solo-viola agora está tocando exatamente a passagem que no compasso 9 ficou com a mão direita do piano.

Também nessa edição mantivemos as indicações como na partitura, isto é, sugestões e correções realizadas por nós estarão entre parênteses, e marcações acrescentadas pelo compositor estarão entre colchetes³⁷.

³⁷ Conforme descrito anteriormente, descobriu-se novas indicações à lápis, feitas por Santoro na partitura, que serão mantidas entre colchetes. N A .

3 ANÁLISE INTERPRETATIVA

3.1 Considerações iniciais

Ao executarmos uma peça de qualquer período lidamos com diversas questões objetivas e subjetivas que envolvem a interpretação musical. Após um primeiro estágio de superação das dificuldades de ordem técnica, para a maioria das outras questões encontraremos luz no estudo do contexto histórico relacionado ao compositor, segundo Laboissière, num amplo processo envolvendo sensibilidade e investigação:

Além de a música ser vista como produto sensível, conseqüentemente aberta a diferentes leituras interpretativas, a presença idealizada dos compositores com suas filosofias, com suas maneiras de pensar, de fazer e de interpretar, torna-se ferramenta importante para o entendimento de suas obras. Fontes primárias como rascunhos, anotações na partitura original, escritos, assim como fontes secundárias, declarações de pessoas a ele relacionadas, escritos programáticos, biografias, inserem-se num processo de alusões, remissões, respondendo a questões de estudo, juízo crítico e estético, conduzindo a inter-relações com acontecimentos históricos sociais.³⁸

Refletindo sobre a tarefa do editor e do intérprete encontramos paralelos entre esses dois processos. Ambos trabalham com informações que serão analisadas, elaboradas, e o intérprete na verdade confia no conteúdo da obra editada para alcançar a música como fenômeno sonoro. Mas ambos os processos não são definitivos, isto é, a edição por mais criteriosa, sempre será crítica, segundo Grier, portanto resultará numa determinada perspectiva relativa à compreensão do editor sobre o texto da obra, estilo e seu contexto histórico, o que não impede o surgimento de outra edição da mesma obra baseado em outra visão estilística ou histórica. E a interpretação, também nunca é definitiva, pois segundo Laboissière é “geração de som e sentido, numa constante retroalimentação texto-intérprete”.³⁹ Então, embora o intérprete repita determinada obra ‘n’ vezes, considerando a performance como um fenômeno temporal, dificilmente ele conseguirá igualar todos os detalhes e nuances de uma execução específica, pois em cada uma ele estará sob

³⁸ LABOISSIÈRE, Marília – **Interpretação Musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética**, São Paulo: Annablume, 2007, p. 142.

³⁹ Ibidem, p. 76.

influência de diversas variáveis, entre elas condições físicas, emocionais, por exemplo. O estudo e preparação de uma obra pelo intérprete passam pela repetição, na busca de aperfeiçoamento técnico, e definição dos detalhes expressivos, que somente serão conseguidos pela vivência nesse processo que envolve sempre algum tipo de análise. Como diz Laboissière, “O artista, no entanto, desenvolve diferentes soluções em repetidas tentativas, em busca de melhores efeitos sonoros e estéticos”.⁴⁰

E ainda,

Mesmo porque a interpretação é um processo que não resulta no mesmo efeito duas vezes, sobretudo se se considerar que a obra musical tem existência autônoma e uma potência significativa em que até mesmo o compositor, ao interpretar sua própria obra, torna-se um intérprete entre os demais.⁴¹

Nesse sentido, a interpretação está intimamente conectada com a edição que fornece ao executante a informação de que ele fará uso em suas escolhas para construir a obra com algum significado estético. Com o conjunto de ferramentas que o intérprete tem, incluindo a técnica do instrumento, fundamentos teóricos musicais, noções de análise, avaliação histórica, conhecimento de estilos, conceituação estética, ele fará escolhas, combinará essas informações, na tentativa de apresentar a obra em sua leitura particular. Como diz Laboissière, “se nessa relação, a tarefa da obra é ‘dar informações’, a do intérprete é tomar ‘decisões’ ”.⁴²

Na análise interpretativa usaremos as sugestões de Jan LaRue de seu livro *Guidelines for Style Analysis*⁴³. Com a identificação dos quatro elementos musicais constituintes da Forma e Movimento, segundo LaRue, que são Som (ex: timbres, dinâmicas, texturas) , Harmonia (ex: dissonância, contraponto), Melodia (ex: conjuntos ou células motivicas), Ritmo (padrões regulares, simétricos, ou complementares p. ex.), e a compreensão que com suas interações ou inter-relações, chegamos ao quinto elemento Crescimento (*Growth*)⁴⁴. De cada um dos elementos procuraremos identificar aspectos relevantes que contribuam para o quinto elemento o Crescimento. Dentro da proposta de LaRue consideramos também as três dimensões básicas,

⁴⁰ Ibidem, p. 31.

⁴¹ Ibidem, p. 31.

⁴² Ibidem, p. 103.

⁴³ LARUE, Jam – Ibid. Pg 115.

⁴⁴ GOVE, Philip Babcock (Ed.) **Webster's, Third New International Dictionary, Springfield: M. Webster.Inc, 1993.** pg 1005, Growth 1a: estágio no processo de crescimento: dimensão; e também 2d : o resultado do crescimento: produto, efeito, desenvolvimento; Dentro desses dois sinônimos preferimos a palavra *Crescimento* como uma síntese do significado que escolhemos.

onde procuraremos identificar os aspectos mais significativos relativos aos elementos citados anteriormente. Nas grandes dimensões estão o grande formato da obra e suas primeiras subdivisões, neste caso um concerto em três movimentos. Nas médias dimensões, procuramos as seções e subseções dentro de cada um dos movimentos. E nas pequenas dimensões as observações concentram-se, por exemplo, em células, motivos, padrões rítmicos, que compõem frases, períodos ou seções.

No presente caso, ao analisarmos a obra em questão, devemos considerar o interesse de Santoro pela escrita com as regras da música serial, dodecafônica, até fins da década de 40, depois retomado de uma forma mais flexível após 1960. A necessidade de novas convenções de escrita, principalmente por não usar uma harmonia pré-estabelecida, com armaduras de claves, e sem a mesma fórmula de compasso do início ao fim da obra, obrigaram-no a novas condutas. Por exemplo, pelas regras teóricas tradicionais, o acidente ocorrente vale apenas para aquele compasso, devendo ser lembrado (colocado entre parênteses ou recolocado) quando há mudança de registro, e repetido em outro compasso, quando assim o compositor desejar. A prática usada por Santoro foi anotar nas partituras que o acidente (já que não temos armadura de clave) só era válido para a nota onde ele estava colocado. Essa nova conduta, também adotada por Koellreutter e alguns de seus contemporâneos, já era comum em outros países. Isso precisa ser considerado no Concerto para viola, com armadura de clave na verdade sem nenhum acidente, em seus três movimentos. O compositor colocou nova marcação de acidente quando a mesma nota se repetiu no mesmo compasso, se assim desejou. Mas essa regra nem sempre é fielmente aplicada nessa obra, encontramos dúvidas em cada um dos movimentos, sobre esse aspecto. Outro ponto a ser lembrado é que Santoro sempre demonstrou preocupação com aspectos da forma na música, defendendo inovações, como comprovam seus comentários sobre questões de música contemporânea, em artigos que escreveu, e em entrevistas. Nesta obra ele usa de elementos de escrita convencionais, fórmulas de compassos, todas as alturas determinadas, ritmos determinados, sem recursos de efeitos nos instrumentos, aleatório, indeterminação, improvisado ou meios eletrônicos. A obra explora as potencialidades do instrumento solista, dentro da característica idiomática da viola. Nos referimos a expressão “idiomático”, no sentido usado por Ricardo Kubala quando diz: “É adequado, portanto, o uso de ‘idiomático’ como um adjetivo que se refere a um determinado estilo ou forma de expressão artística. Dessa forma pode-se concluir

que, ao se discorrer sobre o desenvolvimento de uma escrita rica em características idiomáticas para viola, trata-se do desenvolvimento de um estilo que evidencia esse instrumento.”⁴⁵

No elemento Harmonia, lembra ainda que o compositor foi um dos primeiros a quebrar a fronteira da música tonal no Brasil e como exemplo citamos sua Sonata para violino solo de 1940, em escrita serial. Em substituição a progressões harmônicas, cadências de engano, modulações, e cadências completas, os recursos agora envolvem: acordes com dissonância em vários graus podendo utilizar em alguns momentos tríades perfeitas, e sensibilizações, ou seja, o uso de sensível inferior ou superior de um tom, escalas cromáticas para definir algumas polarizações e também como final de seções, grandes passagens em uníssono ou em dobramento, atingindo a sensação de região ou centro tonal pela harmonia contida na melodia.

No tratamento da orquestração, também é importante lembrar a indicação de escrita “a dois” para as madeiras. Num repertório romântico, é menos ocorrente, sendo mais comum no chamado romantismo tardio, em Mahler, Strauss, por exemplo, mas na escrita do século XX, onde os critérios harmônicos não prevalecem mais sobre os melódicos, a sonoridade, timbre e textura ganham mais importância. Não é de se estranhar então a ocorrência da escrita “a dois”, o que normalmente seria considerado dobramento pela maioria dos músicos, aqui constitui contribuição fundamental ao elemento Som. Ainda sobre esse aspecto, o uso de dinâmicas diferenciadas entre naipes da orquestra, ou entre solista e orquestra, revelam a importância maior desses elementos na composição.

Nos aspectos rítmicos há pouco uso de polirritmia, grande frequência no aumento e diminuição na densidade de movimentação, grande uso de complementaridade, hemíolas, não ligadas a função harmônica, e grandes passagens com paralelismo. Um maior uso de variado instrumental de percussão, assim como do vibrafone, xilofone, mostram a tendência da música do século XX de incorporar novas sonoridades à orquestra, usadas por Santoro para acrescentar timbre e cor em diversas passagens.

⁴⁵ KUBALA, Ricardo Lobo – **A escrita para viola nas sonatas com piano op. 11 nº 4 e op. 25 nº 4 de Paul Hindemith: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos**, Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2004, p. 51. Kubala faz uma boa abordagem sobre o termo idiomático e sobre a escrita idiomática para a viola no cap. 2.

3.2 Allegro

Nas observações de grandes dimensões o Concerto para viola de Santoro apresenta estrutura tradicional em três movimentos, sendo o primeiro movimento em andamento *Allegro*, o segundo, *Andante*, e o terceiro, em *Allegro Deciso Moderato*. Essa “moldura” lembra os tradicionais concertos românticos e clássicos, na literatura da música ocidental. O tratamento que o solista recebe, também lembra um pouco essa tradição de diálogos entre solo e orquestra, especialmente no primeiro e no terceiro movimentos.

Pela anotação do compositor na última página do manuscrito, podemos ter uma idéia da estimativa de duração de cada parte, e o tempo total. Há uma soma de 4min 30s (1º mov.), com 8min (2º mov.), e 4min (3º mov.), totalizando 16min 30s. Com essa anotação, percebe-se que há um equilíbrio na duração temporal entre o primeiro e o terceiro movimentos, sendo quebrados pelo segundo movimento, que deveria ter o dobro de tempo do primeiro ou do terceiro movimentos. Mas na realização da obra, verifica-se então, que essa estimativa para o segundo movimento não se confirma. Com a colcheia em 80, segundo indicação do compositor, e respeitando as fermatas, somando-se uma liberdade na cadência, ainda assim, dificilmente se completará em 8min. Podemos ultrapassar 4min com certeza. Dessa forma, a estimativa de duração total do concerto cai um pouco, com o segundo movimento com cerca de 5min, ou um pouco mais. Considerando a obra completa no aspecto das grandes dimensões, ela se mantém equilibrada musicalmente, com um movimento lento contrastando entre dois rápidos, e também na duração, os movimentos são basicamente próximos. Nesta obra, Santoro usa um modelo freqüente nos concertos modernos, onde o solista ataca praticamente junto com a orquestra. Essa nova disposição do papel do solista contribui para sua maior integração com a orquestra.

As indicações de andamento dentro dos movimentos ajudam a esclarecer a estrutura nas médias dimensões usadas pelo compositor. As mudanças de andamento geralmente coincidem com a intenção do compositor de expor uma nova idéia, um novo material, ou uma outra elaboração de um material temático já exposto. Essas diferenças de andamento definem também um novo caráter que o compositor pensou para as diversas partes do movimento. No quadro 3 vemos pelo número de compassos, indicado abaixo da linha, a disposição das seções do primeiro movimento. Observamos duas seções, uma transição, uma terceira seção com três episódios, a Recapitulação (R) e uma Coda.

Indicação do andamento



Allegro Poco Meno Quase Cadenza Tempo I Piu Mosso Meno Ancora Men Tempo I Fim



1ª seção	2ª seção	-----	Transição-----	3ªs, Ep. 1, 2,	3	R.	Coda	
1	27	67	76	80	90	105	131	183 193



Nº de compassos

Quadro 3. Disposição das seções, Transição, Recapitulação (R) e Coda

Nos aspectos em médias dimensões, consideramos os períodos ou seções, e as frases. Na 1ª seção do c. 1 até o 27, o primeiro material temático é apresentado nos 10 compassos iniciais sobre a qual teremos muitas variações e derivações durante a obra. Os intervallos apresentados nos primeiros 6 compassos, pelo solo-viola são 2ª menor/maior, trítono, 4ª justa, 5ª justa, 6ª menor, 3ª maior, como podemos ver no exemplo 3.



Exemplo 3 – 1º material temático, nos c. 1-6 do solo-viola

No segundo fragmento, apresentado pelo solista, no exemplo 3 ainda, comparando o c. 2 com o c. 4, a alteração nos intervallos são: 4ª justa passa a 6ª menor, o trítono passa a 5ª justa e a 3ª maior passa para 4ª justa, intervallos maiores, que neste caso apresentam menos dissonância. No exemplo 4, vemos no solo-viola que a maioria dos intervallos são mais consoantes, como 6ª menor, 4ªs e 5ªs justas, 3ªs maior e menor, e também trítonos e 5ª aumentada.



Exemplo 4 – c. 7-11 do solo-viola, com arpejos em tercinas e semicolcheias

Nesse trecho temos na orquestra a ocorrência de recursos imitativos e contraponto linear, sempre derivando dos elementos rítmicos, e inversões dos intervalos apresentados pelo solo-viola. Esse material com ritmos de colcheias, e semicolcheias, se inverte, se contrapõe, varia e se altera, até o início da 2ª seção. Com articulações que se repetem especialmente nas semicolcheias ocorre a predominância de duas notas ligadas e duas separadas. Nesse momento inicial que estamos chamando de 1ª seção, o acompanhamento da orquestra foi cuidadosamente tratado, numa preocupação de não cobrir ou sobrepor-se ao som do solista. Excetuando-se os dois primeiros acordes da orquestra, com um Ré, em uníssonos e oitavas dobradas, executado por todos os instrumentos (*tutti*), em dinâmica *forte*, nos c. 1 e 3, todas as outras intervenções estarão sempre em ritmo complementar, ou em dinâmica *piano*. Exemplo disso são os c. 6 e 11, com a intervenção em *forte* das madeiras, enquanto o solista sustenta uma nota longa, que se resolve após o término do som das madeiras em complementaridade rítmica.

Nas cordas temos uma participação em *pizzicatos*, a partir do c. 8, em reforço aos acentos nas ligaduras do solista. A partir do c. 12 inicia-se um trecho até o c. 26, com imitações e contrapontos (madeiras versus solo-viola), inclusive com a 1ª trompa entrando no c. 21. Todas as intervenções dos instrumentos da orquestra estão em *piano* na indicação do compositor. Onde não havia essa indicação, colocamos a dinâmica (*p*) entre parênteses conforme procedimento explicado anteriormente no processo de edição⁴⁶.

A intervenção do clarinete e da trompa não deve cobrir o solista, pois ambos soam em registros diferentes, especialmente a trompa que toca uma oitava, em média, abaixo do solista, além de terem também indicação *piano*.

No c. 12, consideramos importante garantir uma sonoridade mais contínua e mais consistente, que se espera de um solista à frente de uma orquestra. Assim recomenda-se o uso de grande *spiccato*, enérgico, com a preocupação de recorrer ao ponto de contato mais próximo ao cavalete. Isso garante continuidade, maior vibração e controle do som. As arcadas marcadas por

⁴⁶ Conforme descrito no capítulo 2 O Trabalho de Edição, essas indicações estão entre parênteses e colchetes.

nós nos primeiros compassos priorizam o *staccato* nas duas semicolcheias que iniciam o primeiro motivo, e neste caso devem ser executadas com um grande *spiccato*, na região de talão. Esse golpe característico de arco, irá se repetir em vários momentos sempre onde houver esse motivo, nos inícios de frase, nas progressões, mesmo em outras seções onde novamente temos essa figuração. Na primeira seção ainda, isso ocorre nos c. 12 e 14, onde o arco deve estar na região de talão para realizar aquelas duas semicolcheias como explicado.

Na seqüência da 1ª frase, a solução adotada por Marie-Christine, nas duas intervenções iniciais do solista nos parece perfeitamente adequada. Ela propôs no c. 2, duas ligadas para baixo, e duas separadas (*staccato*) para cima. Essa escolha permite deslocar o arco até o talão para a próxima ligadura, mantendo a mesma região de ataque para as duas notas ligadas (às vezes com acento). Isso se repete também na 2ª metade do c. 8, no c. 9 e 1ª metade do c. 10. Nessa primeira seção o único momento em que ocorre uma articulação diferente dessas citadas é no c. 23, onde temos uma marcação diferente pelo próprio compositor. Essa articulação, não aparece para o solista em nenhum outro momento do primeiro movimento. Podemos considerar que talvez Santoro tenha sugerido essa indicação para 'acomodar' a arcada do solista. Na verdade existem duas articulações uma sobre outra. Em nossa opinião, a articulação que está por baixo, com duas separadas e duas ligadas é o correto (confira tabela 5, pag 27).

No aspecto harmônico, a primeira seção está construída sobre acordes diminutos alterados, ou parciais. A melódica também está construída sobre essa estrutura acórdica, apoiando-se nesses intervalos dissonantes (trítonos, sétimas maiores e segundas menores) em apogiaturas, retardos, suspensões e notas de passagens. Dentro desse contexto harmônico, o compositor acrescenta notas ao acorde, ou apresenta-o incompleto. Geralmente encontramos uma tríade, como poderíamos chamar, do acorde de 7ª diminuto.⁴⁷ A quarta nota muitas vezes está ausente ou alterada um tom acima ou abaixo, outras vezes em inversões, em registros diferentes ou distantes. Forma assim um padrão, com uma característica mais cromática. Por exemplo, no c. 6 temos um acorde formado por Do, Mi b, Fá #, Si b, Ré e Fá (a última no Solo-viola). Um acorde diminuto sobre Dó teria o Lá, como no exemplo 6. Podemos também considerar uma sobreposição de acordes. Um acorde diminuto parcial, Do, Mi b e Fá # (faltando o Lá), e um acorde de Si b, Ré e Fá, sobreposto, conforme visto no exemplo 5.

⁴⁷ Nesse momento chamamos esse acorde de 7ª diminuto (ou sétima diminuta), apesar de considerarmos que essa nomenclatura é mais coerente numa obra estruturada com tonalidade principal, funções harmônicas, cadências etc., o que não é apresentado aqui. N. A.



Exemplo 5 - Acorde do c. 6 no 1º mov.



Exemplo 6 - Acorde 7ª diminuto

Note-se que na realização, perdemos a sensação de tonalidade definida. Tendemos mais a aceitar esse acorde como um diminuto alterado. Um dos poucos momentos em que aparece um acorde perfeito é no c. 60 onde temos um Mi b Maior no primeiro tempo. E mesmo nesse momento não percebemos uma relação de função harmônica⁴⁸ nesse acorde. Em outros momentos deste primeiro movimento encontramos ainda acordes em inversão, com sétima no baixo, ou com outras alterações. A sensação é sempre de não permanência de uma tonalidade, ou região tonal. Isto se deve a característica desse acorde chamado de diminuto, ou errante, pois de acordo com sua posição, pode resolver em acordes diferentes, ou tonalidades diferentes, considerando-se um contexto tonal. Neste caso podemos dizer que Santoro usa uma escrita tonal livre. Antenor Correa⁴⁹ discute o assunto, chamando esse período de meados do século XX de pós-tonalismo, e propõe uma classificação de “dois tipos de processos composicionais: aqueles possuidores de um centro de atração tonal e os que prescindem da existência do mesmo”.⁵⁰ E na definição do termo tonal, assunto que gerou já muitas discórdias entre teóricos e críticos, “Tonal, bem como sistema tonal, refere-se a relações de alturas (opondo-se, por exemplo, a relações métricas, dinâmicas ou timbrísticas) sem implicações para com um centro atrativo”.⁵¹ Apesar de, como ele mesmo diz (Antenor Correa), ser uma colocação muito “ampla”, isso já direciona nossas observações. Segundo Leon Dallin (1975, p. 46 apud CORREA, 2006), num contexto onde não se identifica a presença da tonalidade, “não há o reconhecimento de hierarquias entre as 12 notas à exceção da tônica, ou seja, a função tônica tradicional é preservada, mas as outras 11 notas da escala são iguais, livres e independentes de cada outra”⁵². E sobre as alterações de acordes, Correa coloca, “Assim, não há resolução de notas alteradas, já que não se pode falar em

⁴⁸ BRISOLA, Cyro – **Princípios de Harmonia Funcional**, São Paulo: 2ª ed , Annablume, 2006.” Função é a relação das partes entre si e da parte com o todo, em seu processo de desenvolvimento.(...)Musicalmente, portanto, função é o conjunto das propriedades tomadas pelos acordes em sua concatenação, relativamente ao complexo harmônico-tonal”. p. 23. Cap. 2, I - Teoria das Funções.

⁴⁹ CORREA, A.Ferreira – **Estruturas harmônicas pós-tonais**, São Paulo: Unesp, 2006. p. 169.

⁵⁰ Op. cit.

⁵¹ Op. cit

⁵² Op. cit

nota fora da escala quando não se tem uma escala principal definida”.⁵³ Dessa forma, durante o primeiro movimento, Santoro não fixa nenhum centro tonal principal, fazendo uso do chamado acorde errante, e de outros de 4^{as} sobrepostas, por exemplo, onde segundo Correa, “a fundamental dos acordes constituídos pela superposição de quartas justas não poderá ser indicada indubitavelmente, pois quaisquer notas de suas formações podem exercer o papel da fundamental”.⁵⁴ Mas segundo Persichetti (1961, p. 94, apud CORREA, 2006) nesses casos “essa verificação será feita analisando-se a linha melódica do trecho em questão”. O compositor então tem extrema liberdade de caminhar por todos os tons da escala usada. Neste caso todas as construções dos acordes não apresentam direção harmônica, mas antes uma sonoridade (com menor ou maior dissonância), contendo sempre intervalos de segunda, aumentada e diminuta, trítone, sétima (como inversão da segunda também), quintas justas e diminutas, aumentadas, sextas, e outros.

Com relação à condução das vozes, encontramos sempre a presença de cromatismo e movimentos contrários, características de escrita com uso de contraponto. No c. 10, temos esse movimento contrário nas madeiras, e em seguida no c. 12, a escrita em contraponto imitativo. Nos aspectos de construção de tensão e relaxamento, podemos considerar que há um crescente em tensão, desde o compasso 3, após os acordes iniciais com o fragmento do solista, atingindo o clímax entre os c. 22 e 25, chegando ao c. 26 numa preparação à 2^a seção. Em todo este trecho, há um aumento da movimentação rítmica do solista, passagens imitativas da orquestra, e um acréscimo na participação das madeiras, indicando um movimento de maior densidade na orquestração, num aumento da textura sonora.⁵⁵

Na figura 4 vemos a amplitude da tessitura da orquestra na 1^a e da 2^a seções, e também o acréscimo na textura, com introdução de outros instrumentos.

⁵³ Op. cit

⁵⁴ CORREA, 2006, ibidem p. 66.

⁵⁵ In GOVE, 1993, ibid, p. 2366, textura – 1a : alguma coisa composta de elementos intimamente entrelaçados; in HOUAISS, A. e VILLAR, M de S., **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** – Rio de Janeiro: Objetiva Ltda. 2004, 1^a reimpressão. p. 2713, textura – 1 tecido, trama; 6 mús. quantidade e qualidade das ocorrências sonoras num mesmo trecho musical;

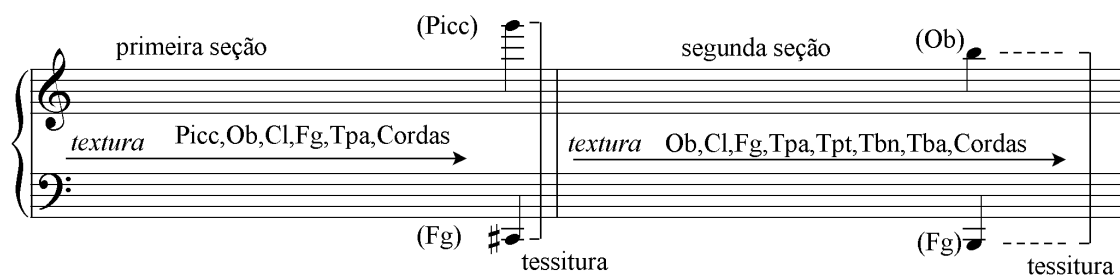


Figura 4 com a tessitura e textura da 1ª e 2ª seções

Notamos uma diminuição da tessitura, apesar de o limite inferior aumentar de um tom, de Do $\#^1$ para Si, o superior diminuiu de uma sexta, de Sol 5 para Si 4 . Observamos um aumento da textura pelo acréscimo de outros instrumentos da família dos metais, apesar de agora ser homofônica em contraste com a 1ª seção que é polifônica. A indicação geral do movimento se dirige para um contexto um pouco mais grave, na tessitura, sem o *piccolo*, e com a participação das flautas quase que exclusivamente nos *tutti*s.

No aspecto rítmico, na 1ª seção temos a predominância de uma célula temática, juntamente com um movimento escalar de semicolcheias, com o mesmo padrão rítmico. Na figura 5 vemos o 1º padrão na célula rítmica apresentado pelo solista, e que é o mais freqüente em toda a 1ª seção, para o solista e também para orquestra.



Figura 5 com a 1ª célula rítmica

Ainda na 1ª seção, outras células rítmicas aparecem criando outros padrões usados pelo compositor, embora não com a freqüência da primeira célula mostrada na figura 5.

Os outros padrões rítmicos presentes nessa 1ª seção estão na figura 6.



Figura 6 - outras 4 células rítmicas presentes na 1ª seção

Os padrões rítmicos apresentados estão presentes na linha do solista e da orquestra, como mais representativos. Eles ocorrem às vezes simultaneamente, ou em complementaridade, mas todos são em movimento binário. Nas escalas e arpejos temos os padrões 1 e 2, o 3 nos contrapontos (ver figura 6), e algumas vezes combinando 1 e 3, ou 3 e 1, e também ocorrem de forma fragmentada. O padrão 4 aparece em figura simples de acompanhamento.

Na parte do solo-viola, a tessitura usada na 1ª e 2ª seções abrange desde o Do², limite grave do instrumento, até o Si⁵, como podemos ver na figura 7.



Figura 7 – Tessitura usada pelo Solo-viola na 1ª e 2ª seções

A 2ª seção se inicia no *Poco Meno*, c. 27, antecipada por uma nota ligada do final da frase anterior, configurando uma sobreposição (final de um período contrapondo-se ao início de outro). O novo material temático é apresentado pelo solista, com figuras mais longas em semínimas e colcheias, num andamento um pouco mais tranqüilo, contrastando assim com o primeiro material temático. A partir do c. 39 uma pequena elaboração, sobre motivos derivados do material temático apresentado nos 10 compassos iniciais do *Poco meno*. Nessa nova seção, ocorre uma mudança clara de caráter também na orquestra, que acompanha agora executando acordes, em movimentos rítmicos sincopados e algumas vezes em arpejos, numa menor densidade rítmica, e na textura com características homofônicas. O acompanhamento volta a ter caráter também complementar e imitativo a partir do c. 50. A construção melódica apresenta intervalos diferentes nessa 1ª frase, com 3ª menor, 3ª maior, 2ª menor, uníssono e 8ª. Na 2ª parte da frase novamente aparecem os intervalos do 1º tema da 1ª seção, isto é, trítonos sobrepostos, e 4ªs justas sobrepostas, terminando em 3ª menor.

O solista tem agora mais liberdade de cantar a nova frase, com uso de muito arco, com um som bastante centrado, e uso de *vibrato* inclusive para realçar os intervalos de semitom da melodia. Essa passagem do c. 27 ao 39, recomenda-se fazer em primeira posição, que resultará em boa sonoridade, obviamente com cuidado especial para a primeira corda, que em alguns

instrumentos pode soar, muita aberta ou muito metálica. No c. 41 a arcada do compositor nas 4 semicolcheias com ponto, como em arco para cima, pode ser um indicativo de que esse trecho ainda deve se manter tranqüilo. Esse golpe de arco também pode ser interpretado como um *portato*, e tecnicamente tem um limite de velocidade, ganhando mais expressividade em passagens um pouco mais lentas. Em instrumentos de corda o *portato* resulta em uma sonoridade especial, quase sem interrupção entre as notas.

Nessa 2ª seção aparece um novo elemento de articulação, a *trattina*. Até agora observamos na 1ª seção, ligaduras simples, notas com pontos, ponto e acento, e ligadura com acento na primeira nota. Na 2ª seção aparecem além das articulações anteriores, *trattina*, e ligaduras com três ou mais notas. Isso nos mostra a natureza mais expressiva desse trecho, em andamento mais lento, e maiores possibilidades do uso da técnica de arco, em notas ligadas, podendo-se aplicar mais variações na sonoridade. Na cadência, o solista pode ser generoso na sonoridade usando de mais liberdade com o andamento, podendo realizar mais à vontade esse trecho. Deve-se ter especial cuidado com as notas duplas, que podem ser realizadas com maior segurança se aproximarmos o arco do espelho, e sem aplicar pressão demasiada. O trabalho de velocidade de arco e equilíbrio de posicionamento da crina entre as duas cordas resultará em sonoridade ampla sem parecer forçado. Um momento de dificuldade particular, especialmente em dedilhado, aparece no c. 43. Entre as opções de dedilhado, colocamos duas possibilidades. Uma em primeira posição, com extensão do 4º dedo para o Fá, na 2ª metade do 2º tempo, e terceira posição na 2ª metade do 3º tempo. Outra opção, mais elaborada, seria uma extensão do 2º dedo no Sol, no 2º tempo, e depois 2º dedo para o Fa # retornando à 1ª posição. Na passagem dos c. 53-4, sugere-se o uso do dedilhado contraído, colocando o 3º dedo no Mi, e na seqüência, Sol, corda solta, e Dó, 4º dedo. Esse dedilhado já antecipa o próximo trecho, 1º tempo do c. 55, que pode ser feito em meia posição. A mudança de posição no c. 55 ao final do 3º tempo pode ser realizada por substituição, o Lá com 4º dedo, ou corda solta, e em seguida o Mi com 1º dedo (4ª posição). No movimento descendente da melodia, preferimos descer com o 4º dedo em Sol # no 2º tempo, c. 57, mantendo preferencialmente a passagem na corda Ré (exceto o Ré b). E a próxima subida no c. 58, é mais seguro uma mudança para 4ª posição, no final do 2º tempo no Lá com 1º dedo, pois a seqüência com Si bemol com 2º dedo e Fá # com 3º dedo (c. 59), usando o dedilhado contraído, pode garantir afinação e uso de vibrato na semínima pontuada.

No aspecto harmônico, no início da 2ª seção, temos os acordes de Mi b com 7ª, no c. 26, 2º tempo, Re M com 7ª M no c. 27, e Fa # m com 7ª e 9ª, por exemplo. Note-se que o compositor usa esses acordes como elemento contrastante, causando uma sensação de relaxamento, apesar de todos eles terem alguma nota dissonante. Mas essa dissonância apresentada agora pode-se dizer, é menor, ou menos chocante que as dissonâncias apresentadas na 1ª seção. No exemplo 7 vemos o início da 2ª seção, o *Poco Meno*, destacando-se o movimento melódico em ritmos mais largos e a figura de acompanhamento, em sincopas com o uso de intervalos mais consoantes, e a palavra *expressivo* para o solista.

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The time signature is 3/4. The score starts at measure 27, which is marked 'Poco Meno'. The Viola part has a melodic line with a 'poco meno' marking and an 'espress.' marking. The Piano part has a harmonic accompaniment with a 'p' (piano) dynamic marking. The score ends at measure 31.

Exemplo 7 - c. 27-31 - Início da 2ª seção no 2º tempo do compasso 27 (*Poco Meno*) com novo motivo

A próxima seção se inicia no c. 76, numa sobreposição do final da cadenza com a pequena transição de 4 compassos da orquestra. A 3ª seção apresenta três episódios, o primeiro é orquestral, e os outros dois com participação do solista.

O 1º episódio do c. 80 ao 89 caracteriza-se pelo andamento mais rápido, o *Piu mosso*, com a colcheia a 132. Há polirritmia, de tercinas contra colcheias, e a harmonia apresenta menos dissonância, a textura homofônica, com utilização de instrumentos graves nas cordas, nos metais e madeiras. Aqui começa a 1ª intervenção dos instrumentos de percussão, no c. 80, em tercinas em dobramento com outros instrumentos. Numa alternância de entradas, ajudam a manter a direcionalidade do movimento até o fim desse episódio. No 2º episódio do c. 90 ao 104, o *Meno*, na indicação de redução de andamento, com a colcheia a 90, ocorre um aumento de densidade na orquestração: madeiras completas, metais, com exceção de trompetes, percussão e cordas completas. Além disso, a dinâmica desse trecho da orquestra é *fortíssimo*, apresentando ainda complementaridade rítmica entre colcheias e semicolcheias. Notamos que apesar de mais lento,

esse 2º episódio mantém a tensão, com a contribuição de elementos rítmicos, a textura, e dinâmica. Quando o solo-viola entra no c. 97, com cordas duplas, a orquestra praticamente desaparece, com acompanhamento somente de *pizzicato* nas cordas, e em *mezzopiano*, criando um grande contraste com a sonoridade da massa orquestral anterior. Dessa forma o solista está preservado, não precisando forçar o som nas notas duplas.

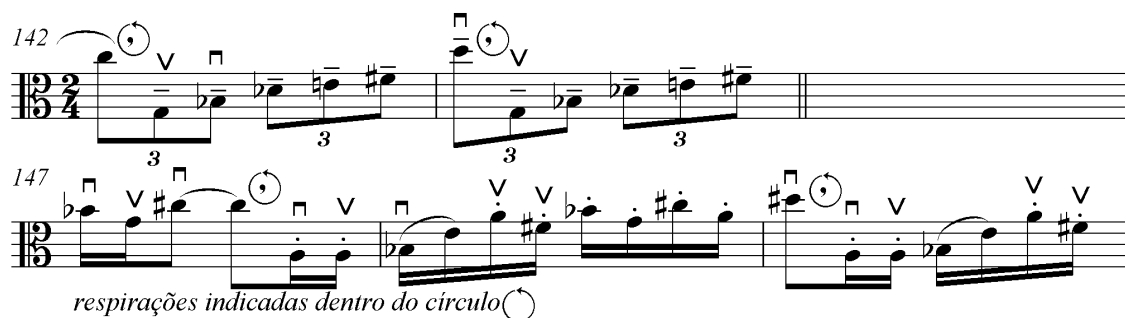
Essa passagem toda, o solista pode realizar nas 1ª, e 2ª posições, garantindo maior comprimento de corda vibrante, com uma sonoridade mais ampla. O 3º episódio, do c. 105 ao 130, apresenta uma orquestração também menos densa, com cordas graves, algumas participações de madeiras e trompas, tendo dinâmica entre *piano* e *pianíssimo*. As cordas e as trompas acompanham homofonicamente, com os clarinetes realizando linha geralmente em movimentos contrários ao do solista. A finalização dessa seção, apenas com as cordas deve ser bem enfatizada pelo regente, observando o *ritardando* nos últimos dois compassos, e a dinâmica *piano*, sugerindo um *diminuendo* que não está escrito. Os principais intervalos melódicos presentes na 2ª seção, isto é, terças, quartas justas e diminutas, e sextas, estão presentes nesses episódios, nos materiais temáticos do solista, assim como no acompanhamento da orquestra. Verifica-se assim um movimento dentro da 3ª seção indicando um aumento e diminuição de tensão, variação na textura, alcançando o máximo em variedade de instrumentos, e recursos de ordem rítmica e de dinâmica. A tessitura do solista atinge o ápice ao final da transição, nos 4 últimos compassos antes da Recapitulação, com o Mi⁵ em harmônico.

Na 4ª seção (*Tempo Primo*), ou Recapitulação, o material temático é apresentado mais compactado. O que foi apresentado em 10 compassos no início da obra, agora é reapresentado em 6, sem aqueles dois acordes de introdução da orquestra, e com o solista sozinho em 2 compassos. Há um aumento da atividade rítmica, nesse caso, inclusive na seqüência do primeiro tema, que na exposição apresenta uma continuidade com tercinas de colcheias, na Recapitulação está em semicolcheias. Mas é clara a identificação da reexposição, mesmo auditivamente. Podemos ver no exemplo 8, a nova disposição do 1º material temático e compará-lo com o exemplo 3 e 4. Excepcionalmente no c. 131, deixamos a arcada natural, começando-se no Ré semicolcheia para baixo, e conseqüentemente, o Do no c. 132 para cima, pois sendo uma colcheia com ponto, não há necessidade de sustentar o som, e dessa forma não precisamos realizar duas arcadas para cima, como na 1ª seção.



Exemplo 8 - Recapitulação (*TempoPrimo*)

Neste momento que chamamos de Recapitulação, na sequência após o 1º material temático, uma pequena elaboração apresenta duas séries de progressões, nos c. 139, 140, 141 e 142, e nos c. 146 ao 156. O solista deve dar ênfase na primeira nota de cada compasso, na primeira progressão. Na outra progressão nos compassos 146 ao 156, o solista pode aqui, assim como na primeira progressão também, usar de alguns recursos para manter o interesse na passagem. Por exemplo, na segunda progressão, a aplicação de um sutil *crescendo*, em volume, criando pequenos patamares dinâmicos, de um compasso e meio cada, até o Si b, no c. 153, valorizando exatamente a nota mais aguda e mais longa dessa passagem. Um detalhe de execução pode ajudar tanto tecnicamente, como musicalmente: nas duas passagens é necessário o solista realizar pequenas respirações, por exemplo, da primeira para a segunda nota do c. 139, e assim sucessivamente em todos os compassos até o c. 142. Na segunda progressão também, no c. 147, na primeira nota do segundo tempo, para a semicolcheia seguinte, principalmente pela retomada do arco, novamente para baixo, e seguindo o procedimento sempre nesse motivo do primeiro tema, como demonstrado no exemplo 9.



Exemplo 9 - c. 142-3, e 147-8-9 da Solo-violin, com pequenas respirações assinaladas pelo círculo

No c. 163, o que apareceu na orquestra na 3ª seção, nos c. 78-9, aparece agora para o solista na movimentação rítmica, com acentos deslocados, a cada três semicolcheias. Apesar de o compositor não ter indicado acentos nas ligaduras das 3 semicolcheias para o solista, é quase natural que isso ocorra na execução, sendo inclusive, musicalmente coerente, pela agógica do fraseado. No c. 166, novamente o fragmento do 1º material temático, que inicia a última parte da recapitulação, agora com movimento de escalas. Nesse momento, sugerimos um pequeno *ritenuto*, apenas nessas duas semicolcheias com *staccato*, para reforçar exatamente essa mudança de caráter desse último trecho, numa lembrança do 1º fragmento temático, agora realizado meio tom abaixo, numa sonoridade mais escura, e que já prepara o novo trecho que deriva das escalas da exposição (c. 5, 58, 76-7). O movimento de escalas lembra as escalas da 1ª seção, mas aqui define polarizações, em Ré b nos c. 67-8, Ré, c. 170-1, e o c. 175, em $\frac{3}{4}$, uma escala de Lá menor, em movimentação rítmica mais larga, e com *trattinas* nas notas. Note-se que a preocupação de Santoro em especificar esse tipo de articulação, nos mostra a idéia de um resultado sonoro diferenciado, detalhes que devem ser considerados pelo solista.

A tessitura do solo-violin permanece quase a mesma da 3ª seção, e na orquestra curiosamente, apenas em duas ocasiões há o cruzamento de vozes. A primeira é nos c. 158, 159, 160, onde os violinos I e II estão com a melodia e o solo-violin faz um acompanhamento com notas duplas em tercinas de colcheias, e a segunda nos c. 175-6, no início de uma escala, onde os violinos I e II estão acima da linha do solista. Exceto essas duas passagens, toda a linha do solista está sempre acima ou no mesmo registro que os instrumentos da orquestra. Considerando que o solista não faz grandes incursões pelos registros mais agudos do instrumento, ficando em registros médios, a tessitura da orquestra se mantém mais para os médios e graves. A textura caminha para uma diminuição, com uma intervenção do oboé por 3 compassos, e nos demais

momentos, as madeiras de registro médio como os clarinetes e de registros graves como os fagotes. Há também, uma intervenção de trompas por 3 compassos e trombones por 2 compassos. No final dessa seção há uma redução maior da textura para apenas cordas no acompanhamento.

A *Coda* do c. 183 ao 193, usa uma pequena progressão sobre parte do 1º material temático, até o Si b, e o solista pode optar por ficar nessa nota em trillo, ou executar o outro final alternativo com arpejos em trêmolo. A tessitura do solista permanece a mesma desde a 2ª seção. Na orquestra somente agora na *Coda*, volta para um crescendo em dinâmica, de *pianíssimo* para *fortíssimo* em 8 compassos, e na textura, nesse mesmo período há um acréscimo começando com o quinteto de cordas, passando pela percussão, metais e madeiras, somando ao final do movimento todos os instrumentos da orquestra num acorde em *fortíssimo*.

Sobre os aspectos do Som, as combinações timbrísticas usadas por Santoro, revelam uma preocupação que vai além de um discurso musical tradicional. Neste primeiro movimento, nos metais, o compositor usa os trompetes em apenas quatro oportunidades, nos dois acordes iniciais nos c. 1 e 3, em *fortíssimo*, nos c. 40-1, juntamente com os trombones, em *mezzoforte* e *mezzopiano*, em acordes numa figuração rítmica igual ao c. 6 com as madeiras; no *Meno* nos c. 90-6, em *fortíssimo* com o *tutti*; e no *tutti* final, nos 6 últimos compassos da *Coda*, contribuindo no *crescendo* de *pianíssimo* para *fortíssimo*. Dessas quatro participações, três são em *tutti* orquestral, sem a presença do solista. A sonoridade e o timbre extremamente penetrante e aberto dos trompetes é usado para somar textura aos blocos de *tutti* da orquestra, gerando grande tensão nas participações em dobramentos nas flautas, *piccolo*, e oboés. Os trombones tem mais participação, ao todo 6, sendo 3 em *tutti* orquestral, nos c. 1-3, 76-96, 189-193. As outras participações, em acompanhamento ao solista, tem indicação *com surdina*. O uso da surdina, na verdade diminui um pouco o volume na produção de som, mas principalmente muda o timbre, por bloquear algumas vibrações e harmônicos produzidos. As trompas aparecem nos *tutti* e em várias passagens de acompanhamento, com contrapontos melódicos. Mas usam apenas uma vez o Si³, e em geral ficam na região média e grave. As flautas e *piccolo*, além dos *tutti* orquestrais, que são 5, nos c. 1-3, 10-1, 78-9, 90-6, 188-193, tem apenas uma participação nos c. 61-4, em acompanhamento ao solista. O compositor claramente evitou o uso das flautas e *piccolo* junto com o solista, mas fez uso generoso dos clarinetes, fagotes e oboés, nessa ordem de preferência. Essa preferência pelas madeiras talvez se explique pela facilidade, agilidade e clareza de articulação, com variada possibilidade de nuances dinâmicas. Em termos gerais então, vemos que

a escolha dos instrumentos no acompanhamento ao solista, nesse primeiro movimento, recaiu preferencialmente pelos de registro médio e grave, isto é, clarinetes, fagotes, trombones, trompas, e nas cordas, que tem uma tessitura ligeiramente mais ampla que os metais, também muitas vezes, atuam apenas as violas, violoncelos e contrabaixos.

Nos últimos sete compassos, o solista que optar pelo final alternativo, dos c. 187 a 192, com os arpejos em colcheias, pode fazer essa passagem em *ponticello*, resultando num certo destaque da sonoridade, mais pelo timbre diferenciado, um tanto metalizado produzido por essa técnica de arco. A indicação do compositor é de *trêmolo*, o que não impossibilita a aplicação de *ponticello*.

Sobre marcações metronômicas, o compositor colocou neste primeiro movimento duas indicações. A primeira está no *Piu Mosso* do c. 80, semínima igual a 132. A segunda indicação está dez compassos depois, no *Meno*, do c. 90, semínima igual a 90. Isso define a medida de andamento do trecho central do movimento. Acreditamos que a indicação colocada pelo compositor deve ser considerada principalmente como representação do grande contraste que ele desejava entre o *Piu Mosso* do c. 80 para o *Meno* do c. 90. Existe uma sugestão de marcação metronômica feita pela solista na parte usada por ela. Preferimos desconsiderar essas anotações.

Nossa sugestão de marcação metronômica é a seguinte: *Allegro* - semínima = 106; *Poco meno* - semínima = 92 – 98; *Tempo Primo* - semínima = 106; *Piu Mosso* - semínima = 132 (do compositor); *Meno* - semínima = 90 (do compositor); *Ancora Meno* - semínima = 76; *Tempo Primo* - semínima = 106

Seguindo essa marcação estaremos próximos de tempo estimado de duração deste movimento, segundo o compositor, mas particularmente na 1ª seção podem-se realizar todas as passagens sem exageros e precipitações, mas com clareza e comodamente.

3.3 Andante

No segundo movimento a disposição dos andamentos é a seguinte:

<u>Indicação de andamento</u>					
→					
<i>Andante</i>			<i>Quase Cadenza</i>	<i>Tempo Primo</i>	<i>Fim</i>
1º Tema (A)	2º Tema (B)	Transição	Cadência	Coda	
1	16	38	40	49	59
→					
<u>Nº de compasso</u>					

Quadro 4 – Disposição das seções do 2º mov.

Com relação à forma, podemos considerar um A/B, com uma transição para a cadência e uma *Coda*.

A parte A começa com uma introdução de dois compassos, com arpejos na harpa, com a linha superior dobrada com flauta e o vibrafone. O solista entra no 3º compasso, com uma frase que termina no c. 13 (A). O acompanhamento continua em arpejo com os instrumentos citados e as cordas médias e graves *com surdina* (violões, violoncelos e contrabaixos) que desde o início tocam acordes com as mudanças de notas por compasso. As cordas permanecem com *surdina* até o fim do segundo movimento, pois não há indicação de ‘*sem surdina*’.

A indicação metronômica feita pelo compositor é de 80 para a colcheia em *Andante*. Precisamos pensar no pulso sempre com base na colcheia, para não acelerar ou perder o controle do andamento. Essa primeira frase não apresenta dificuldades técnicas ao solista para sua realização. Recomenda-se permanecer na corda Ré nos compassos 7, 8, 9, 10 e 11, mantendo uma resposta sonora igual em toda a frase até seus pontos culminantes. O solista não precisa se preocupar com equilíbrio, pois novamente aqui, o compositor deixou transparente a voz da Solo-violão numa cuidadosa escolha dos instrumentos de acompanhamento, usando de registros distantes, e dinâmicas em um nível inferior. Do início ao c. 13, temos harpa, flautas, vibrafone, e cordas médias e graves, e mesmo a harpa com registros acima da Viola-solo, não encobrem o

solista. A melodia do 1º tema na Solo-viola deve ser tocada com muito arco, podendo mesmo realizar a troca de arco no c.3, exatamente na última colcheia, e também no c. 7, cada semínima com um arco. Essa mudança de arco precisa ser realizada com cuidado, tanto na ponta de arco como no talão, para evitar eventuais ruídos, e mudança de intensidade de som, mantendo-se a frase o mais ligado possível. O vibrato pode ser bem equilibrado, e aumentando a intensidade conforme a melodia sobe, por exemplo no c. 6, e no 8, no Ré⁴ da 2ª metade do compasso. No c. 10, a passagem até o próximo compasso pode ainda ser realizada na corda Ré. Obtém-se dessa forma uma sonoridade mais *dolce* podendo o solista usar mais velocidade nas semicolcheias ligadas, mesmo se para isso necessite de mais mudanças de arcadas. Na 2ª frase, em sua 1ª parte, começando no c. 16, as recomendações feitas anteriormente também valem, mas aqui ocorrem mais mudanças de corda durante os vários fragmentos melódicos. É preciso sempre ter cuidado também quando as mudanças de corda coincidem com as novas ligaduras, para não deixar pequenas pausas entre elas. No c. 19, a sugestão é fazer em arcadas separadas todas as notas. E também realizar o Mi, colcheia, na corda Ré, inclusive com um pequeno *glissando* na saída, resultando em uma sonoridade também *dolce*, mas sem perder intensidade (usando-se muito arco). O final dessa 1ª parte da frase pode ser bem sonoro (por isso o uso de muito arco), indicando o fim desse fragmento e preparando a entrada do novo motivo no c. 22. Na 2ª parte da 2ª frase, podemos realizá-la na corda Ré os dois primeiros compassos. Já a escala do c. 25, recomenda-se fazer as 7 primeiras notas em 1ª posição. Pode-se inclusive usar a 1ª corda solta (Lá), e sugere-se uma mudança de arco, exatamente sobre a nota Lá, na 1ª corda. Dessa forma estaremos realizando a mudança de arco fora do ritmo de tercina, e, começando com arco para baixo, trocando para cima, naturalmente induz a um pequeno crescendo nesse fragmento da frase, que ajudará a chegar com mais intensidade no Fa # da 3ª posição. Deve-se claro ter cuidado, pois em alguns instrumentos a 1ª corda pode soar muito metálico, o que pode ser minimizado executando-se com menos pressão, e no primeiro momento na corda Lá, levar o arco mais para a região do espelho, e gradualmente trazer num ponto de contato mais equilibrado entre cavalete e espelho. Na seqüência desta frase, no c. 25 ainda, recomendamos o uso de harmônico natural no Ré da penúltima semicolcheia (harmônico da corda Ré). O próximo Ré, no c. 26 também, o que permite o solista usar bastante arco nesses fragmentos, sempre enfatizando a indicação do compositor, isto é, um diminuendo para a segunda nota. Essa passagem entre os c. 25 e 28, não apresenta muitas dificuldades em dedilhados. Apenas ter cuidado, usando no c. 27 o Ré corda

solta na penúltima semicolcheia, aproveitando a indicação de *crescendo* e *diminuendo*. Uma sugestão de dedilhado para o c. 29, novamente com a indicação de *crescendo* e *diminuendo*, na 3ª posição, com o Sol 1ºdedo, subir para Lá b também com o 1º dedo, e depois subir para 5ª posição com substituição por 5ªs, de 3º dedo no Dó para 2º no Sol. Isso possibilita mais expressão no vibrato, com um dedo mais forte. A descida dessa passagem no c. 30, pode ser por extensão para traz com o 1ºdedo, mantendo-se em seguida na 4ª posição. Há uma indicação de oitava abaixo pelo compositor, na 2ª metade do c. 31. Consideramos opcional essa oitava abaixo, pois a sonoridade em 5ª posição dessa passagem é bem expressiva, e fica em registro igual ao das flautas e oboés, que imediatamente, imitam o final da frase. A próxima entrada do solista é uma pequena ponte para finalizar essa 2ª frase, em dobramento com xilofone e vibrafone, e acompanhados por acordes nas trompas nos c. 36-7, com dinâmica do *forte* ao *mezzoforte* com *diminuendo*. No c. 38 o solista entra em *piano* em um fragmento do tema da 2ª frase ou 2ª parte. Esse fragmento é uma repetição do tema do c. 25-26-7, mas agora num registro uma oitava abaixo. Essa passagem pode-se realizar da mesma forma que a outra, usando o harmônico natural da corda Dó (que produz a nota Dó). Na cadência, o solista pode como é tradição, tomar liberdades no andamento, inclusive há uma indicação do próprio compositor de uma linha pontilhada com uma seta para frente no final do c. 42 e início do 43, e outra indicação de *tempo*, ao final desse compasso, com as tercinas de semicolcheias. Para nós essa marcação (linha c/ seta) significa um pequeno *acelerando* e depois uma retomada do andamento como no início da cadência, na palavra *tempo* (novamente em tercinas de semicolcheias). Na *Quasi cadenza*, o solista deve realizar dos c. 43 ao 45 em *spiccato*, com especial cuidado no c. 44 para não abafar a ressonância da terceira e quarta corda. Essa ressonância mantém especialmente a corda Dó, também a Sol, produzindo um pequeno efeito de um pedal nesses dois compassos. No c. 46, os acordes precisam ser tocados com o arco um pouco mais perto do espelho, sem pressão excessiva, facilitando assim o ataque das três notas simultaneamente, com bastante arco produzindo um som mais generoso. O último acorde do c. 46, La b, Mi b e Ré, pela duração, podem ser quebrados, isto é, tocam-se as appoggiaturas (Do e La b) primeiro, e depois se mantém o Mi b e Ré sustentado. A mesma atitude deve ser tomada com o acorde no c. 47, Do, Sol # e Ré, onde na verdade as notas sustentadas serão apenas o Sol # e Ré corda solta. Seguindo-se o dedilhado proposto por nós, e a marcação de arcada, o Mi harmônico do c. 48 será tocado para cima, com muito arco, em *forte*.

Após a cadência, há uma pequena *Coda*, com o solista expondo um fragmento cromático, logo imitado pelo fagote, e uma finalização desse movimento com uma linha melódica repetitiva, com intervalos de 4ªj, lembrando o 1º tema no arpeggio de Sol, Ré descendente (uma 4ªj, mas um tom abaixo). Nos próximos compassos, temos um crescendo de dinâmica com acréscimo também de textura, agora com a participação das cordas completas, madeiras, e trompas, e, a partir do c. 56 um *diminuendo*, para chegar num acorde em *pianíssimo* no final. Nesse acorde temos um Lá menor, com a terça (Dó) dobrado nas violas e 1ª trompa, e ainda um retardo de 9ª para a fundamental no fagote, como uma sensível superior. Esse final tem características de movimentação cadencial, com uma escala cromática descendente, começando no c. 55, com Fa # nos violoncelos e contrabaixos.

No aspecto da harmonia, o segundo movimento apresenta acordes com menor dissonância, com 7ª e 9ª, e também acordes diminutos, sem sobreposição de 4ªs. Apresenta polarizações, por exemplo, em Sol (c. 6 e 7), Dó (c.8 ao 12), Mi (c. 30), e Lá (c. 55 ao 59). Mas mesmo essas seqüências de acordes, nos exemplos citadas, numa visão mais ampla nos lembram cadências por movimento de 4ªs (Sol-Do e Mi-Lá). As linhas cromáticas também conduzem a sensibilizações, já que não temos a presença de uma cadência harmônica completa. Por exemplo, no c. 27, temos a linha cromática descendente iniciando com o Lá, no trombone (na Redução é a nota do meio do acorde da mão esquerda), que seria a terça de um acorde de Fa # menor, e que segue com Sol #, Sol natural, Fá, Mi e Mi b no c. 29. Esse Mi b funciona como sensível inferior para a polarização em Mi que se caracteriza no c. 30. Nos últimos 5 compassos, também temos essa movimentação cromática nos violoncelos e contrabaixos, que resolve em Lá.

A tessitura apresentada pelo solista no segundo movimento, é a mesma que no movimento anterior. Na figura 8 vemos o aumento do âmbito usado pelo solo-viola, nas partes A e B, e entre a Transição e a Cadência.

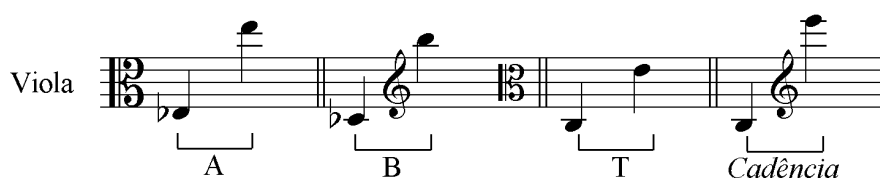


Figura 8 – Tessitura do Solo-viola no segundo mov., parte A, B, T (transição) e Cadência

Na Orquestra a tessitura da parte A permanece em volta do solista, isto é, o Solo-viola começa no registro médio, enquanto os outros instrumentos, a exceção da harpa, permanecem em

oitavas sempre acima e abaixo. Na figura 9, vemos um aumento de textura da parte A para B, com a entrada dos metais. A primeira parte (A) apresenta características homofônicas e a segunda mista com um pouco de polifonia, contribuindo num crescendo para finalizar essa seção. Observa-se também um acréscimo no âmbito da tessitura. Da transição para a *Coda* há uma substituição, não total, (permanecendo as trompas) dos metais pelas madeiras, o que com certeza resulta em mudança de timbre.

Figura 9 – Tessitura (entre colchetes) e textura (seta horizontal) apresentadas no 2º mov, nas partes A, B, Transição e Coda

Quanto aos aspectos de timbre, que também pertencem às características do elemento Som, encontramos combinações peculiares. Já no início do segundo movimento, a combinação de instrumentos de sopros, um de percussão, e um de cordas dedilhadas, em uníssono (flautas, vibrafone, e harpa), produzem harmônicos diferentes que se completam, e resultam em uma sonoridade leve. O vibrafone e a harpa garantem a ligadura, pela reverberação do som. No c. 10, (por quase três compassos) outra combinação de timbres com o uníssono de harpa e celesta, numa frase ascendente, em *pianíssimo*, com uma grande ligadura. Outro momento interessante é o final da cadência, com o uníssono de solo-viola (harmônico) com celesta, e o vibrafone uma oitava abaixo no Mi, primeira colcheia do c. 48 (confira no ex. 10).

Exemplo 10 – c. 48, segundo mov., final da cadência, com o Mi do solo-viola dobrado pela celesta e o vibrafone

3.4 Allegro Moderato Deciso

O *Alegro Moderato Deciso*, pode ser descrito como uma fantasia, onde o compositor apresenta transformações a partir de um material temático inicial. O solista repete a exposição do material apresentado pela orquestra, que é formado por duas partes principais A e B, porém com diferenças na textura, contrastando com os dobramentos em oitavas entre madeiras e cordas na exposição inicial, não só em volume, mas em densidade sonora, com intervenções de contraponto nas madeiras, além de pequenos detalhes de expressão para o solista, ausentes na exposição inicial. No quadro 5 vemos a disposição dos andamentos e divisão da estrutura formal desse movimento, onde usamos a sigla E/ para episódio, ou transformações do material temático e Tr para transição.

<u>Indicação de andamento</u>									
→									
<i>Allegro Mod Deciso. Tempo I</i>				<i>Poco Meno Tempo I</i>			<i>Presto</i>	Fim	
A	B	A'	B'						
	^		^						
Exp/1		Exp/2	Tr-1	E/1	E/2	E/3	Tr-2	E/4	E/5 Coda
1	9	20	32	38 - 45		94 - 104		122	139 146
→									
<u>Nº de compasso</u>									

Quadro 5 – Disposição das seções do 3º mov.

Na 2ª linha da tabela 8 abaixo podemos ver o número de compassos de cada um dos episódios e transições, e na 3ª linha em qual compasso começa cada parte. Usamos a sigla E/ e Tr como no quadro 5.

Exp/1(Orq.)	Exp./2(Solista)	Tr-1	E/1	E/2	E/3	Tr-2	E/4	E/5	Coda
19	19	7	17	17	17	11	17	17	8
c. 01	c. 20	c. 38	c. 45	c. 60	c. 77	c. 94	c.105	c. 122	c. 139

Tabela 8 – número de compassos, e em qual começa cada episódio e transição

Pela tabela acima podemos observar que o número de compassos dos vários episódios permanece em 17, um pouco menor que as duas exposições, com 19 cada uma, que apresentam uma combinação de compassos ternário com binário composto ($3/4 + 6/8$), enquanto que no restante da peça o compositor usou o binário simples ($2/4$).

O 1º tema apresentado tem 4 compassos em $3/4$ e depois continua em $6/8$ até o fim da Exposição/1. Temos aqui a métrica inicialmente em ternário e depois em binário, a diferença recai na pulsação da frase (o número de colcheias é igual nas duas formulas de compasso). O tema se divide em duas partes, cada uma com subdivisão em outras duas partes. A primeira do c. 1 ao 8, com subdivisão nos c. 1-4 (que chamaremos Aa), e c. 5-8 (que chamaremos Ab); e a segunda do c. 9 ao 19, com subdivisão nos c. 9-12 (que chamaremos Ba) e c. 13-19 (que chamaremos Bb). O material temático se assemelha na construção a uma célula serial. Pelas regras criadas por Arnold Schoenberg, a série é baseada numa seqüência de sons (não necessariamente doze) que não se repetem. A repetição de uma nota antes do final da série resultaria numa importância maior a essa nota em relação às outras, desequilibrando a série já que todas as notas da série deveriam ter a mesma importância. O motivo usado por Santoro, não está seguindo a instrução de composição estritamente serial, há certa flexibilidade, pela repetição de algumas notas. No compasso 1, não temos a repetição de nenhuma nota, mas ao final da célula, no compasso 2, o Ré b e o Mi se repetem. No figura 10 temos a série de sons do 1º e 2º compassos com a apresentação do material temático do 3º movimento. Considerando-se uma célula serial como motivo, pode-se identificar as transformações em cada episódio, aqui realizadas de forma livre.



Figura 10 – Seqüência de intervalos nos 2 primeiros compassos do 3º mov. com o sinal + onde as notas repetem-se

As três primeiras notas com suas respectivas relações intervalares formam uma micro célula que o compositor inverte e utiliza no c. 5. Os intervalos são de meio tom e um tom e meio. Nos exemplos 11 e 12 confirmamos essa inversão, comparando o c. 1 com o c. 5. Na verdade esse motivo aparece na primeira parte do c. 5 com ritmo diferente e transportada uma nona acima, e na seqüência uma sexta acima na segunda parte desse mesmo compasso.



Exemplo 11 – c. 1 com célula temática nos colchetes

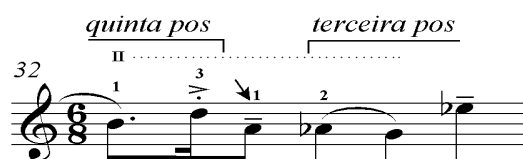


Exemplo 12 – c. 5 com a célula invertida nos colchetes

Nos compassos seguintes encontramos uso de intervalos semelhantes aos da construção dos motivos, onde ocorrem mínimas repetições, até o compasso 8. A partir desse compasso, o tratamento dos motivos é livre, mas as relações intervalares são baseadas nas seqüências apresentadas nos primeiros 8 compassos.

Na Exposição/2, a preocupação do solista nos dois primeiros compassos do solo-viola deve estar voltada também para o andamento. No c. 21, o Mi em oitavas, no 2º tempo, a mínima pode ser tocada com “dois arcos” (em duas arcadas, começando para baixo), garantindo a sonoridade e possibilitando um pequeno crescendo nesse acorde. Para isso, começamos na anacruse do c. 20 com a arcada para baixo, respeitando-se a ligadura original, o 1º tempo do c. 21 deve estar para cima na colcheia pontuada e repetir para cima na semicolcheia. Deve-se ter cuidado na execução deste trecho, com respeito a articulação, aqui o compositor repetiu o acento que aparece sobre a semicolcheia no c. 21 e 22, mas com ponto também. A articulação dessa segunda parte da frase no c. 24, que se repetirá em outros pontos desse movimento, é bem clara, acento e ponto, enfatizando a semicolcheia, e a *trattina* sobre a última colcheia de cada tempo. Num andamento muito apressado, não podemos realizar esse tipo de articulação, onde o compositor pede para valorizar a menor figura, semicolcheia com acento, e também trará prejuízo na realização da última colcheia com *trattina*. Essa situação é particularmente delicada em instrumentos de corda, e nesse caso, usando-se mais arco, pode-se destacar o acento na semicolcheia. Na seqüência da frase, (c. 28), a passagem soa melhor com o uso de *spicatto*. Outro ponto que requer atenção na execução, encontra-se nas passagens nos c. 23 e a semelhante do c.

30. No c. 23 as tercinas de semicolcheias na região grave do instrumento, requerem uma pequena parada do arco antes da primeira semicolcheia. Numa preocupação com clareza e principalmente pela 4ª corda da viola ser mais grossa, o que em algumas situações pode atrasar um pouco a resposta sonora, torna-se necessário o recurso de uma pequena adição de pressão no arco para a nota de saída das tercinas, usando-se na verdade pouco arco⁵⁶. Uma observação aqui, diz respeito ao Ré # do c. 23, que se repete na semicolcheia, apesar de Santoro não ter repetido o acidente, procedimento esperado conforme descrevemos anteriormente em 3.1 Considerações iniciais. Não sabemos exatamente porque Santoro não especificou essa repetição do acidente no Ré #, mas checando o mesmo compasso na Exposição/1, onde o compositor também não colocou o sustenido no Ré, confirma-se o acidente pelo dobramento de trombones com Mi b (Ré # enarmonizado) no c. 4, e também na imitação do motivo do solo-viola pelo fagote ao final do próprio c. 23 (com Ré #). A segunda passagem no c. 30 apresenta dois tipos de dificuldade: a primeira é a mudança de corda, subitamente da 4ª (Do), passando pela 3ª, 2ª e 1ª, em tercinas de semicolcheias; a segunda dificuldade, é a mudança de 1ª para 5ª posição. A sugestão de dedilhado aqui, nessa mudança para 5ª posição, é, fazê-la diretamente pela corda Lá (1ª corda). Isto é, todas as outras notas do compasso em 1ª posição, e mudar para a 5ª posição na nota Sol com o 2º dedo. Uma mudança por posições intermediárias pode prejudicar o equilíbrio da sonoridade nas semicolcheias, e assim, na 5ª posição podemos ainda realizar o próximo compasso. No c. 32 estamos na 5ª posição, e usamos uma extensão para baixo com o 1º dedo no La, e depois descemos para 3ª posição na corda Ré. A seguir no c. 33, a repetição pode ser realizada em 1ª posição conferindo uma sonoridade diferente. Podemos verificar no exemplo 13 os detalhes sobre os dedilhados propostos para o c. 32, onde a seta indica uma extensão para baixo, algarismos arábicos os dedos usados, e os algarismos romanos a corda usada, além das indicações das posições da mão esquerda.



Exemplo 13 – c. 32 com dedilhados

⁵⁶ Normalmente os músicos de instrumento de corda chamam essa atitude de “mordida” na corda. N A

O final dessa primeira parte B apresenta uma sensibilização com movimentação cromática em polarização para Mi b (com Ré para Mi b). Na anacruse do c. 39 temos uma pequena transição (Tr-1) sobre o motivo Ab, com uma pequena progressão sobre o elemento rítmico da 1ª parte do c. 7, e no c. 45 inicia-se o 1º episódio (E/1), com ornamentação rítmica da apogiatura inicial, alguma diferença na relação dos intervalos, e escrita um tom acima. A seqüência melódica a partir do c. 45, num primeiro momento parece algo novo, mas contém os intervalos presentes no tema de abertura, isto é, 7ª M, 2ª, 4 j (como inversão da 5ª j), 3ª, 6ª (como inversão da 3ª), e 4ª aum. (como inversão da 5ª dim), com a principal diferença na métrica que agora é binária, compasso 2/4, como dito anteriormente. O final desse episódio é fundido ao início do próximo, E/2 na anacruse do c. 60. Na verdade, há um pedal em Ré b, pelo solista desde o c. 56, e que completa o motivo do tema no Ré natural anacruse para o E/2 no c. 60. Esse trecho está construído sobre esse motivo ascendente, presente em Aa, com alternância nos arpejos entre colcheias, tercinas e semicolcheias. Todas essas passagens em E/1 e E/2 não apresentam grandes dificuldades ao solista, com exceção do c. 60-1, nas oitavas. O problema maior quando falamos em oitavas, está na tensão da mão esquerda do instrumentista. A excessiva pressão nos dedos sobre as cordas pode prejudicar a movimentação do braço, apesar de termos aqui intervalos próximos, 3ª M e 3ª m, e ainda é preciso equilibrar o arco nas duas cordas, sem apoiar uma mais que a outra, usando mais crina, não deixando o ponto de contato se aproximar muito do cavalete. Seguindo para a próxima passagem, no c. 67, 68 e 69, nossa sugestão está em repetir a arcada para baixo, na 2ª colcheia do c. 68, no acorde de 6ª Sol-Mi, que tem acento. E, novamente arco para baixo na saída do acorde, com as tercinas de semicolcheia, facilitando a mudança de corda, com o arpejo descendente e o *crescendo* até o c. 70⁵⁷. Nos c. 75-6, temos o exemplo de uma pequena sensibilização num movimento descendente cromático, executado pelo solista e dobrado pelos Vln I em oitava abaixo. Exatamente nessa passagem, o solista tem duas sugestões de dedilhado. A primeira é descer sempre com o 1º dedo, a cada nova ligadura, e trazer o 2º dedo com um pequeno glissando, como um recurso expressivo. Outra opção é usar de um dedilhado com a mão contraída, isto é, a nota Sol com o 1º dedo e o Mi com 3º dedo, descendo com essa

⁵⁷ Em instrumentos de arco, especificamente violino e viola, um arpejo ascendente da corda mais grave para a mais aguda, realiza-se mais naturalmente começando-se com arcada para baixo; o contrário também é mais natural, isto é, arpejo descendente da corda mais aguda para a mais grave, começando-se com arco para cima, tanto numa articulação com notas ligadas ou separadas. N A

formação de dedos nas 4 seqüências. No exemplo 14 pode-se ver a opção de dedilhados nesse 2 compassos.



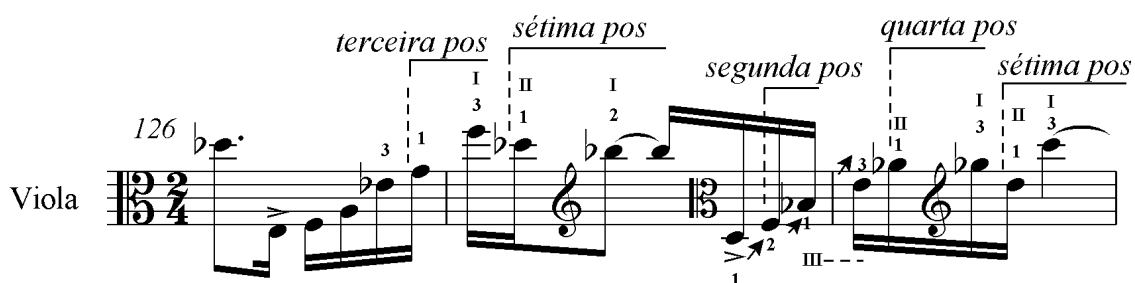
Exemplo 14 – Opções de dedilhados dos c. 75 e 76, acima e abaixo da pauta

Agora no c. 77 inicia-se o E/3, numa inversão dos intervalos do material exposto no início do terceiro movimento, em 2/4, e com o solista fazendo um acompanhamento em notas duplas alternadas num ritmo de tercinas, num dos poucos momentos de polirritmia. Até o fim desse período não ocorre grande dificuldade ao solista, apenas na passagem do c. 93 ao 94, onde é necessária uma pequena respiração para preparar a mão esquerda para o acorde final no c. 94. Essa respiração coincidirá com o fim do *crescendo*, sendo muito apropriada como indicador de final de seção. A 2ª transição (Tr-2), com participação só da orquestra, apresenta variações sobre motivos de Aa e da linha de semicolcheias descendentes do final de Bb no c. 16. O próximo episódio, E/4, efetivamente valoriza a pausa como elemento expressivo, tendo início exatamente com uma pausa geral, sem a participação do solista, mantém o movimento muito regular em semínimas na 1ª parte, com indicação *Poco Meno*, com pouca atividade rítmica e menos densidade, apenas com as cordas graves, violas, violoncelo, contrabaixos e clarinete. A célula contendo os intervalos de Aa está presente aqui, no c. 106 na apresentação original, Do e Ré b. No c. 108-9, a seqüência é transportada uma 3ª acima, isto é no lugar de Mi – Lá, temos Sol – Do. No c. 110-1, o intervalo de 3ª maior está transportado em registro uma oitava abaixo, no lugar de Sol b no 4º espaço na clave de Fá, ele volta para a 1ª linha inferior da pauta com Sol b e Si b. Observe-se ainda a linha do clarinete, que no c. 112, sobe para Mi b, mantendo uma 2ª menor com as cordas, criando uma dissonância “áspera”, pela classificação das dissonâncias por Perssichetti⁵⁸. Essa dissonância pede uma resolução, que no entanto não acontece, ajudando

⁵⁸ Apud CORREA, 2006, p. 85.

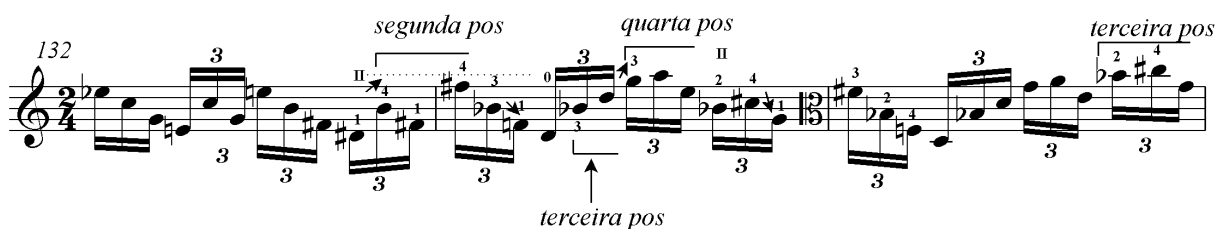
assim a manter uma suspensão que dá sentido de continuidade à passagem. Na 2ª parte, ocorre um movimento com aumento na atividade rítmica e de tensão na orquestra que prepara a entrada do E/5 com o solo-viola. Esta nova parte apresenta uma maior atividade para o solista, e maior dificuldade técnica também, enquanto na orquestra ocorre um acompanhamento homofônico, com algumas linhas de contracanto. O solista agora precisa pensar num dedilhado, para garantir mais segurança na afinação e equilíbrio do som. A primeira passagem com alguma dificuldade está nos c. 126-7, onde temos um Si b⁴ na 1ª corda. No c. 126 a subida à 3ª posição no 2º tempo não apresenta problemas, mas no compasso 127, sugerimos o Fá com 3º dedo (na 3ª posição) e o Ré b com 1º dedo na 2ª corda (Ré), para em seguida pegar o Si b com 2º dedo. A sequência até o c. 129, também apresenta dificuldades, pois tem saltos de 4ª aumentada, e 7ª maior. Poderíamos realizar essa passagem com o mínimo de mudanças de posição, com as chamadas mudanças em bloco, mas aqui preferimos usar de mudanças transitórias, e extensões⁵⁹, criando uma escalada progressiva para chegar à nota mais aguda, neste caso um Do⁵ na 1ª corda (Lá). Após o Si b do c. 127, o dedilhado proposto é o que segue, com pequenas extensões, na 4ª corda o Fá com 2º dedo, pequena extensão para 2ª posição. No c. 128, a primeira nota o Mi, com 3º dedo na 3ª corda, com pequena extensão, chegando à 3ª posição. Continuando, o La b com 1º dedo na 2ª corda, e 3º dedo no Sol b na 1ª corda, e finalmente, o Ré na 2ª corda com 1º dedo, e o Do⁵ com 3º dedo. Esse dedilhado mantém a fôrma da mão com os dedos 1 e 3 para o intervalo de 7ª que ocorre do c. 126 para o 127 (com Sol-Fá), duas vezes no c. 128 (La b - Sol b, e Ré - Do), possibilitando ainda chegar à nota mais aguda com muito vibrato, evitando o 4º dedo, que em alguns casos pode não ter grande flexibilidade. No exemplo 15 apresentamos a sugestão do dedilhado. As setas em diagonais ao lado da indicação do dedilhado nos c.127 e 128 indicam as extensões para cima ou para baixo, os algarismos arábicos os dedos usados e os algarismos romanos as cordas usadas, além das posições para a mão esquerda.

⁵⁹ Quando falamos de mudanças em bloco, nos referimos a uma mudança de posição direta da mão no braço do instrumento, sem extensões ou contração dos dedos, que muitas vezes funcionam como movimentos preparatórios ou antecipatórios. N A



Exemplo 15 – esquema de mudança de posições para os c. 126, 127 e 128.

A próxima passagem desse último trecho que necessita atenção está nos c. 132-134, em tercinas de semicolcheias. Por conter muita movimentação e saltos melódicos, se faz necessário o uso de dedilhados com extensões e contrações de dedos. Novamente frisamos que estamos apresentando uma sugestão, visando maior segurança na afinação e melhor continuidade sonora pela escolha de posições que mantenham o equilíbrio na resposta do instrumento. Optamos por mudanças intermediárias e graduais para chegar ao ponto culminante na tessitura da passagem. O primeiro ponto que precisa de atenção na mudança de posição começa no fim do c. 132, onde temos uma 6ª menor com Re # e Si ³, e uma oitava da última semicolcheia Fa #, para a primeira do compasso 133, o Fa # ⁴. Aqui é necessário uma extensão com dedos 1-4, do Re # para o Si, na 2ª corda, pois assim ficamos na 2ª posição com o Fa # no 1º dedo, e que possibilita fazer o Fa # oitava acima com o 4º dedo. Já no c. 133, usamos o 3º dedo no Si b, e uma extensão do 1º dedo para baixo no Fa. Na sequência é conveniente fazer o Ré corda solta, o Si b e o Ré na 3ª posição. Continuando a 2ª metade do c. 133, no Sol-La-Mi, usamos novamente uma pequena extensão com 3º dedo para o Sol, e para o Si b - Do #, usamos dedos 2 e 4, em nova contração da mão. Finalizando esse compasso, descemos com extensão do 1º dedo para o Sol, intermediando uma chegada à 1ª posição no c. 134. Nesse compasso, sugerimos na sequência Fa # - Si b - Fa, usar os dedos 3-2-4, novamente com contração da mão. Esse compasso é a repetição parcial uma oitava abaixo do compasso anterior (133), e temos duas sugestões de dedilhado para o Mi - Si b da 3ª para a 4ª tercina, com uma falsa relação, 5ª diminuta. As duas opções são: utilizar o 2º dedo no Mi, ou subir para a 3ª posição, pensando numa enarmonização de Si b para La # com 2º dedo (com dedos 2-4-1). Podemos ver no exemplo 16 a passagem dos compassos 132, 133, 134 e 135, utilizando as mesmas convenções do exemplo 15.



Exemplo 16 – Mudanças de posição e dedilhados dos c. 132, 133 e 134.

A coda apresenta 3 finais alternativos ao solista a partir do c. 142, sendo o mais simples, permanecer com a nota Sol por 3 compassos e meio. No 2º final o solo-viola dobra a linha dos violinos I, no mesmo registro, também em *trêmolo*. O 3º final apresenta uma variação em tercinas de semicolcheias. Nos finais 2 e 3, uma opção para o solista é fazer esses compassos em *ponticello*, pois é uma maneira de destacar a projeção do som pela diferença de timbre que essa técnica permite. Pode ainda para reforçar o realce da parte solista, fazer o *trêmolo* com acentos de tercinas, em contraste com a movimentação binária geral desse final da peça.

O terceiro movimento de maneira geral tem um caráter mais virtuosístico, exigindo do solista movimentos mais rápidos e precisos do arco. Uma sonoridade mais brilhante pode ser obtida no controle da velocidade do arco, com menos pressão, vibratos mais condensados (sem vibratos largos), precisão nas mudanças de posição, e escolha cuidadosa nos dedilhados são alguns aspectos técnicos importantes a ser lembrados.

Não há indicação metronômica, e sim do caráter dos andamentos. Nossa proposta para o *Allegro Moderato Deciso* seria de semínima entre 90 e 100. No *Poco Meno* seguindo a indicação de Santoro, a semínima igual a semínima pontuada, e no *Tempo Primo* novamente a indicação de semínima pontuada igual a semínima. Isso indica uma manutenção da pulsação básica entre esses dois trechos. No *Poco Meno* do c. 106 nossa sugestão seria semínima entre 66 e 80. No retorno ao *Tempo Primo* deve-se tomar muito cuidado. Pela dificuldade da passagem do c. 129 até o 135, deve-se optar por um andamento que não comprometa a perfeita clareza na execução dessas passagens que exigem mais brilhantismo. Por isso deixamos em nossa sugestão uma margem na marcação metronômica para o *Allegro Moderato Deciso*. O executante deve considerar sempre a última parte do terceiro movimento como referência, ou então, realmente retomar o último *Tempo Primo* com o andamento um pouco menor.

Nos aspectos de textura e tessitura, começando pela exposição inicial da orquestra, o compositor divide o material temático, parte num tutti em Aa, e parte com as cordas e metais em Ab.

As madeiras e cordas voltam em Bb, lembrando que na verdade as cordas executam o primeiro material temático do início até o c. 19, isto é, em toda a primeira exposição. Então temos uma alternância da participação dos naipes dos instrumentos de sopro, diversificando a textura, o colorido, e a tessitura sonora. Em cada episódio teremos combinações timbrísticas diferentes, criando texturas e densidades novas. A seguir na figura 11, podemos ver o âmbito da tessitura e textura da orquestra no tema apresentado na Exposição/1 e Exposição/2.



Figura 11 - Tessitura e textura do tema apresentado pela orquestra e pelo solista.
Entre parênteses a qualidade da textura nas participações específicas.

Observamos que houve diminuição de textura e tessitura na orquestra da Exposição/1 inicial para a Exposição/2 com o solista. No acompanhamento, destaca-se o *spalla* dos vln I num solo dobrado com a 1ª trompa em dois compassos (28 e 29). O fagote e a flauta tem uma participação mais elaborada, e os outros metais e madeiras atuam com acordes e linhas rítmicas básicas de acompanhamento. Observando a textura e o uso dos instrumentos da Transição 1 e no E/1, verificamos um aumento na densidade até o c. 44, acompanhado também do crescendo na dinâmica, chegando a *fortíssimo*. Na figura 12 a seguir podemos comparar a Transição 1 com o E/1 nesse aspecto, incluindo uma observação de diminuição na tessitura geral da orquestra.

Na Transição 2 voltamos a ter a participação da totalidade da orquestra, não simultaneamente, mas compondo uma massa sonora em um crescendo de textura, já que as dinâmicas são todas em *forte*. Sobre o elemento Ritmo, a frase está distribuída entre os dois naipes, desde as cordas, passando por madeiras e metais, de forma que nenhum naipe realiza a frase completa, mas fragmentos que se complementam.

O 4º Episódio toma um andamento mais calmo, o *Poco meno*, em duas partes, e não tem a participação do solista. Em dinâmica *piano* e somente com as cordas graves e o clarinete, na 1ª parte, usa o silêncio como recurso expressivo, iniciando exatamente na pausa geral. Na primeira parte, numa simplificação do material temático, com intervalos presentes em Aa, e a partir do c. 113, ocorre uma progressão sobre os intervalos de 4ªs sobrepostas com um crescendo emergindo nos últimos 5 compassos, com cordas, metais e madeiras, juntamente com uma maior movimentação rítmica, culminando num Si, no 2º tempo do c. 121, no ápice de tensão.

O 5º Episódio apresenta maior dificuldade ao solista, conta com um acompanhamento da orquestra mais homofônico, iniciando com pequenas participações de madeiras e metais, e cordas em *pizzicato*, e algumas intervenções com linhas de movimento contrário nas madeiras, especialmente no fagote e clarinete. Três compassos antes da *Coda*, há um aumento de movimentação nas cordas numa soma de participação dos instrumentos graves para os agudos.

A *Coda* apresenta uma continuação desse crescendo citado anteriormente, com a inclusão de metais, madeiras e cordas. Comparando com o final do primeiro movimento, neste caso, não há aumento de atividade rítmica paralelamente, com o crescimento da textura mais sutil, apesar de a última dinâmica ser *fortíssimo*. Na figura 14 podemos comparar a textura da Transição 2 para o Episódio 4, e na figura 15, do Episódio 5 e da *Coda*.

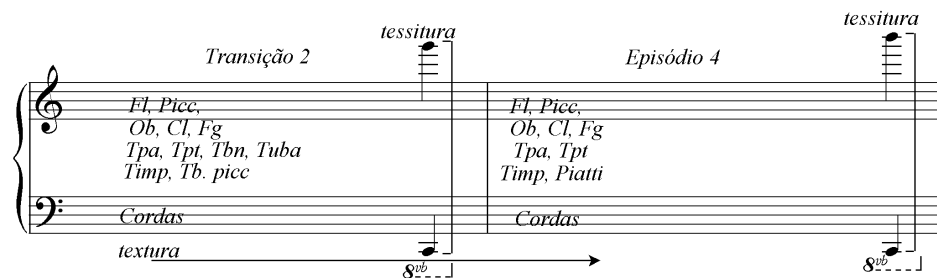


Figura 14 – Textura e tessitura da transição 2 e do episódio 4

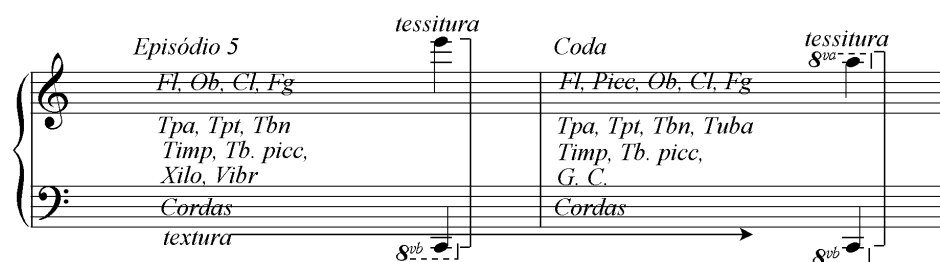


Figura 15 – Textura e tessitura do episódio 5 e *Coda*

No aspecto da harmonia esse movimento está construído em parte sobre acordes alterados, com 7^{as} e 9^{as}, acordes diminutos e de sobreposição de 4^{as}. Apresenta polarizações e acordes perfeitos, como por exemplo, o Mi b no c. 19 na finalização da exposição temática da orquestra e no c. 38, na finalização da exposição temática do solista. A repetição de acordes no acompanhamento da orquestra, por exemplo dos c. 51 até 60, mantém uma sensação de região tonal, embora cambiante, pois o acorde dos trombones Fá-Si-Re, pode soar como uma dissonância a ser resolvida funcionalmente como Dominante sem fundamental para Tônica, pensando-se em Sol para Do M. Mas com as linhas dos contrabaixos e do solo-viola, junto com as madeiras, cria-se uma instabilidade tonal constante neste trecho, o que parece ser a intenção do compositor. Esse tipo de recurso Santoro utiliza muitas vezes durante a obra, como um mecanismo de suspensão na sensação de repouso harmônico. Apenas nos finais de seções ele utiliza acordes menos dissonantes ou perfeitos, e mesmo no final desse terceiro movimento, o acorde final tem muitas notas sobrepostas. Dessa forma o compositor trabalha sempre com dissonância, em maior ou menor grau.

4 CONCLUSÃO

O concerto para Viola e Orquestra de Claudio Santoro, é uma das mais importantes contribuições ao repertório de concertos para viola, especialmente com acompanhamento de grande orquestra. Sendo Santoro considerado um dos maiores compositores brasileiros do século XX, esta obra é merecedora de outros estudos, dentro da crescente redescoberta e revalorização do repertório brasileiro de música erudita que acontece no Brasil. O concerto apresenta em sua grande estrutura semelhanças com o formato presente nos concertos clássicos e românticos, com sua organização em três movimentos. Encontramos também influências seriais na escrita, politonalismo e uso de harmonia livre, que o vinculam a escrita contemporânea. Na orquestração, o trabalho diversificado com o uso combinado de timbres nos naipes da orquestra, inclusive da percussão, mostra como Santoro dominava aspectos relativos a cor, textura, e de intensidade sonora. A grande preocupação demonstrada em preservar o solista, distanciando os registros no acompanhamento da orquestra, lhe confere propriedade, evidencia sua intenção de respeito às particularidades do instrumento, e reconhecimento de suas qualidades. Dentro dos aspectos abordados na análise, reconhecemos seu domínio técnico e criativo, mas não se identificam diretamente características ditas brasileiras, como ritmos e construções melódicas relacionadas ou que lembrem influências da música popular brasileira (MPB) ou do folclore, por exemplo. O uso de acordes comuns à linguagem da moderna música popular ou da bossa nova, com 7^{as} e 9^{as} maiores, não identifica uma influência direta desses estilos, mas confirma sua preferência por esta sonoridade particular. No momento da composição deste concerto o compositor já havia superado a dicotomia nacional/universal, tonal/atonal, ou mesmo tradição/renovação, numa trajetória de evolução artística e pessoal, resultado de sua sólida formação musical, intelectual, e política, além de sua grande vivência como professor, maestro, diretor, e em outras atividades de promoção musical. Não podemos classificar essa obra de pós-moderna dentro da produção de Santoro, embora apresente algumas características do que Ricardo Tacuchian enumerou como parâmetros no conceito de pós-moderno⁶⁰.em seu artigo “O pós-moderno e a música”.

⁶⁰ Apud GANDELMAN, Salomea – **36 Compositores brasileiros: obras para piano**, Rio de Janeiro: Funarte; Relume Dumará, 1997, p. 31. Dentre esses parâmetros encontramos além dos citados na frase anterior, outros como por exemplo: “Valorização de parâmetros texturais, timbrísticos, dinâmicos e espaciais”; e também “Simplicidade sem populismo e comunicabilidade sem clichê”.

Para o intérprete, espera-se que essa análise contribua principalmente para uma noção geral da forma do concerto, e a percepção dos períodos e suas subdivisões, pois além da visão geral, o solista precisa revelar os detalhes em uma obra: as nuances de cada frase, semifrase, acentuações, e suas conexões com o período, estes com o movimento e enfim a ligação entre as três grandes partes da obra, ou seja, entre os três movimentos. O segundo movimento com momentos mais líricos, muitas vezes lembrando um recitativo, e o terceiro movimento, com padrões rítmicos tratados de uma forma mais universal, não se prendendo a nenhum clichê declaradamente nacional, sem contudo deixar de sê-lo, nos chamam a atenção, e em conjunto com a sonoridade resultante das construções de acordes e melodias, algumas vezes politonais, ou com dissonâncias abertas, conduzidas cromaticamente, são alguns dos traços de estilo da peça. O solista precisa se familiarizar com todas essas dissonâncias, e não pode buscar a referência na afinação sempre sobre uma nota fundamental, mas entender a estrutura na construção dos acordes, muitas vezes com sobreposições de 4^{as}, em oposição a sobreposições de 3^{as}, características da harmonia tradicional, percebendo que o solo-viola terá quase sempre participação imprescindível na construção do acorde.

Espera-se que o trabalho de edição possibilite um melhor acesso à obra, eliminando sérios problemas de erros, confusões e dúvidas sobre o texto original. A revisão permitiu conhecer o trabalho do compositor em seu manuscrito, suas correções na partitura, acréscimos posteriores, e, confirmar inclusive alguns pontos que apresentavam sérias dúvidas na exatidão das notas. Ao mesmo tempo a tarefa de editar traz a responsabilidade de propor correções em partes onde havia possibilidades de interpretações dúbias na partitura, só possível graças ao acesso a uma fonte confiável como referência, no caso o manuscrito original. A partir do esclarecimento desses pontos, o estudo, observação e análise da obra, nos confirmaram simetrias, assimetrias, recorrências, aspectos de orquestração, sonoridades e, dentro da proposta de Jan LaRue, com seus cinco elementos, pudemos identificar um conjunto de características que constituem o estilo da peça. Essa etapa colaborou também para identificarmos outros erros de escrita, de cópias ou mesmo lapsos do próprio compositor, contribuindo para uma compreensão um pouco maior da obra. A perspectiva na conclusão da edição é de produzir posteriormente o conjunto de partes da orquestra, mas com a vantagem de podermos consultar uma partitura editada e revisada como fonte. Na investigação sobre o manuscrito original, em visita à casa do compositor em Brasília, com o depoimento de Gisele Santoro obtivemos mais informações sobre a vida de Santoro, suas

atitudes, seus conflitos, e detalhes dos acontecimentos ocorridos nos últimos dias antes do seu falecimento em 27 de março de 1989. O depoimento revela ainda hábitos de estudo e leitura (confirmados pela sua biblioteca), traços de sua personalidade, uma noção das lutas e comprometimentos em discussões e polêmicas sobre música e arte, as dificuldades para divulgar sua obra, mas também suas conquistas e realizações tanto aqui no Brasil, como no exterior.

A redução para viola e piano mostrou-se bem sucedida no recital realizado pelo autor da dissertação, e revelou que a obra pode ser apresentada também nesse formato, pois a escrita de Santoro não perdeu suas características principais quanto aos aspectos rítmicos, harmônicos e na construção dos temas, mantendo uma sonoridade bastante interessante. Cumpre também um papel importante abrindo a opção de estudo da peça num formato mais acessível, como tradicionalmente se realiza em escolas de música, podendo fazer parte do repertório de estudantes, professores e profissionais. Cabe ao solista aqui se adaptar as condições que a execução com piano oferece, sem esquecer que tem à mão inúmeros recursos técnicos, desde a variação de andamento, diferentes sonoridades conseguidas com diferentes técnicas de arco, e inclusive a entonação, como recurso expressivo. As nossas sugestões sobre detalhes técnicos de execução nos dedilhados e arcadas são o ponto de partida para a elaboração de uma interpretação, mas deve-se lembrar que todos esse recursos estão a serviço de uma maior clareza na comunicação da obra, seus aspectos formais, suas diversas sonoridades, podendo revelar inclusive nuances que até mesmo o compositor não previu.

O concerto para viola se insere na estética do século XX, não limitada ao uso de estruturas tonais tradicionais, absorvendo influências diversas, embora construído num suporte tradicional, a orquestra moderna, apresentando inclusive escrita convencional e medidas determinadas. No primeiro movimento temos um equilíbrio entre os elementos Melodia e Ritmo, e o uso do elemento Harmonia para obter contraste entre as seções. No segundo movimento a predominância do elemento Melodia, define um caráter mais estável ao conjunto. E no terceiro a melodia extrapolando o intervalo de oitava, construída somando-se padrões rítmicos diferentes, traz movimento e contraste, mas garante continuidade ao todo. No elemento Ritmo, utiliza parâmetros convencionais, como sincopas, polirritmia, variações, e complementaridade. No elemento Melodia, muitas vezes a construção dos trechos ou partes dos temas, extrapola o âmbito da oitava, contribuindo também para a instabilidade na sensação de centro tonal. No elemento

Harmonia, o uso de dissonâncias de diversas formas, por inversão, e principalmente sobreposição de notas também contribui para a perda de estabilidade tonal.

Observa-se a importância equiparada entre aspectos rítmicos e de texturas (elementos Ritmo e Som), ao mesmo tempo que observamos algumas vezes aspectos de melodia independentes da harmonia (elementos Harmonia x Melodia). A estrutura não mais está submetida a um roteiro harmônico, a uma fórmula ou padrão geométrico ou aritmético na construção dos temas, embora o compositor respeite uma dimensão básica dos materiais temáticos, e o uso do material como um conjunto de células interagindo nas elaborações entre as várias seções em cada um dos movimentos. Valendo-se de independência no uso de todos os elementos, Santoro constrói uma obra com muita carga expressiva, estabelecendo um enredo dramático alternando períodos ou seções de grande movimentação e tensão com outras com menos ação e mais estáveis, alcançando um equilíbrio na visão geral da obra.

5 LISTA DE REFERÊNCIA

- ARCIDIACONO, Aurélio – **La viola, Gli Strumenti Musicali – Stória della evoluzione técnica ed artística a cura de Pietro Righini**, Milano: Bérben, 1973, 62 p.
- ASSOCIAÇÃO CULTURAL CLAUDIO SANTORO** – endereço eletrônico: <http://www.claudiosantoro.art.br/> acessado durante o período de janeiro de 2006 até julho de 2008. Último acesso em 23 de julho de 2008.
- BEHAGUE, Gerard – **Music in Latin America: an Introduction**, New Jersey: Englewood Cliffs, 1979.
- BRISOLLA, Cyro – **Princípios de Harmonia Funcional**, 2ª ed., São Paulo: Annablume, 2006, 104 p.
- BUENO, Francisco da Silveira – **Dicionário Escolar da Língua Portuguesa: Português/português**, 11ª edição, Rio de Janeiro: FAE, 1991.
- CACCIATORE, Olga G. – **Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira**, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- CASELLA, A.; MORTARI. V. – **La Tecnica de la Orquesta Contemporánea**, Buenos Aires: 1950, 260 p.
- CORRÊA, Antenor Ferreira – **Estruturas Harmônicas Pós-Tonais**, São Paulo: UNESP, 2006, 220 p.
- EGG, André – **O Grupo Música Viva e o Nacionalismo Musical**, artigo apresentado em *III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE*, Curitiba PR, 2005, p. 60-70.
- GANDELMAN, Salomea – **36 Compositores brasileiros: obras para piano**, Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997, 336 p.
- GOVE, Philip Babcock (Ed.) - **Webster's Third New International Dictionary of English Language Unabridged**: Ingles/ingles, Springfield MA, Merril Webster Inc., 1993.
- GRIER, James – **The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice**, Cambridge: University Press, 1996, 267 p.
- HINDEMITH, P. – **Treinamento Elementar para Músicos**, Trad. M. Camargo Guarnieri, São Paulo: Ricordi. 1975, 232 p.

- KATER, Carlos – **Música Viva e H. J. Koellreutter – movimentos em direção à modernidade**, São Paulo - SP: Musa e Atravez, 2001, 371 p.
- KUBALA, Ricardo Lobo – **A escrita para viola nas sonatas com piano op. 11 nº 4 e op. 25 nº 4 de Paul Hindemith: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos**, Dissertação de mestrado, UNICAMP, 2004, 123 p.
- LABOISSIÉRE, Marília – **Interpretação Musical: A dimensão recriadora da “comunicação poética”**, São Paulo: Annablume, 2007, 195 p.
- LARUE, Jan - **Guidelines for Style Analysis**, 2ª ed., Michigan: Harmonie Park Press, 1992, 286 p.
- **Análisis del Estilo Musical**, Barcelona: Labor, 1989 (W.W.Norton & Company, 1970). Tradução de Pedro Purroy Chicot, 182 p.
- LIVERO, Iracele – **Uma história em miniaturas**, Dissertação de mestrado, Unicamp, 2003.
- MARCONDES, Marco Antonio, ed. – **Enciclopédia da Música Brasileira**, 3ª ed. Revista e ampliada, São Paulo: Publifolha, 2000.
- MARIZ, Vasco – **Três Musicólogos Brasileiros**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, 174 p.
- **Claudio Santoro** – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, 82 p.
- MENDES, André Nobre – **Música brasileira para viola solo**. Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 2002, 200 p.
- MENUHIN, Yehudi; PRIMROSE, William – **Violin and Viola**, *Yehudi Menuhin Music Guides*, London: Macdonald Futura, 1980(1ª ed. London: Macdonald, 1976), 250 p.
- SADIE, Stanley - **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, London: Macmillan, 2001, vol. Twenty-two.
- **Dicionário Grove de Música**, ed. *Concisa*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994 (1ª ed., London: Macmillan Press, 1988), 1048 p.
- SANTORO, C. **Concerto para Viola e Orquestra**, Cópia do manuscrito da partitura datada de 19 de maio de 1988, Moscou, 45 p.
- DEPOIMENTO de Gisele Santoro ao autor, em 09/11/2007 em Brasília. Transcrição com 26 p.

6 BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de – **Ensaio sobre a Música Brasileira**, São Paulo: Martins/INL, 1972, 268 p.
- AZEVEDO, Luis Heitor Correa de – **Música e Músicos do Brasil**, Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950, 410 p.
- **150 anos de Música no Brasil**, Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956, 423 p.
- BUCKINX, Boudewijn – **O pequeno pomo ou a história da música do pós- modernismo**, São Paulo: Giordano e Ateliê, 1988, tradução de Álvaro Guimarães, 150 p.
- CANDÉ, Roland de – **História Universal de La Música**, Madrid: Aguilar, 1981, **Tomo II** (original ed. Du Sueil, 1979, Paris), tradução de Juan Novella Domingo, 527 p.
- CERVO, Dimitri – **O minimalismo e sua influencia na composição musical brasileira contemporânea**, Santa Maria: UFSM, 2005, 96 p.
- ECO, Umberto – **Como se faz uma tese**, São Paulo: Perspectiva, 19ª edição, 2004, 174 p.
- GRIFFITHS, Paul – **A Música Moderna – Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987 (1ª ed. London: Thames and Hudson, 1986), tradução Clóvis Marques, 206 p.
- GOMES, Mariana Costa – **Mediação Música e Sociedade: uma análise das perspectivas ideológicas e estéticas de Claudio Santoro a partir de sua correspondência pessoal**, Brasília: Dissertação de Mestrado UNB, 2007, 112 p.
- HORTA, Luiz Paulo – **Villa-Lobos – Uma introdução**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, 125 p.
- KIEFER, Bruno – **História da Música Brasileira**, 2ª ed., Porto Alegre: Movimento, 1977, 140 p.
- **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira**, Porto Alegre: Movimento, 1981, 179 p.
- KOELLREUTTER, Hans Joaquim – **Estética, à procura de um mundo sem “vis-à-vis” (reflexões em torno das artes orientais e ocidentais)**, São Paulo: Novas Metas, 1983. Trad. e coord.: Saloméa Gandelman (Tóquio: Meisei University, 1983), 80 p.
- **Introdução à estética e à composição musical**, (Zagonel, Bernadete; La Chiamulera, Salete, M. –org.), Porto Alegre: Movimento, 1985, 57 p.
- MARIZ, Vasco – **A canção de câmara no Brasil**, Porto: Progredir, 1948, 173 p.
- **História da Música no Brasil**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, 331 p

- MEJIA, Carlos Maria Ramos – **La Dinamica Del Violinista**, 5ª ed., Buenos Aires: Ricordi, 1981, 294 p.
- MENDES, André Nobre – **Música brasileira para viola solo**. Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 2002, 200 p.
- NASCIMENTO, Guilherme – **Música Menor: A Avant-Garde e as manifestações menores na música contemporânea**, São Paulo: Annablume, Fapesp, 2005, 86 p.
- NEVES, José Maria – **Música Contemporânea Brasileira**, São Paulo: Ricordi, 1981, 200 p.
- PAZ, Juan Carlos – **Introdução à Música de Nosso Tempo**, São Paulo: 1976, 527 p.
- SALLES, Paulo de Tarso – **ABERTURAS E IMPASSES, O Pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980**, São Paulo: UNESP, 2005, 263 p.
- SALZMAN, Eric – **Introdução à Música do Século XX**, Rio de Janeiro: Zahar, 1970, 212 p.
- SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel – **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música**, São Paulo: Brasiliense, 1982, 190 p.
- WEBERN, Anton – **O caminho para a musica nova**, -org. Willi Reich, trad. Carlos Kater, São Paulo: Novas Metas, 1984.

7 APENDICES

7.1 <u>Partitura.</u>	83
7.2 <u>Parte solo-viola</u>	145
7.3 <u>Redução para viola e piano</u>	171

CLAUDIO SANTORO

CONCERTO PARA
VIOLA
E
ORQUESTRA

Digitalização e Revisão de
Antonio Carlos de Mello Pereira

Concerto para Viola e Orquestra

I

Cláudio Santoro(1919-1989)
Edição e revisão de Antonio Carlos de Mello

Allegro

Piccolo *ff*

Flautas *ff*

Oboé I *ff*

Oboé II *ff*

Clarinete I B $\flat$ *ff*

Clarinete II B $\flat$ *ff*

Fagote I *ff*

Fagote II *ff*

Trompete C *ff*

Trompete C *ff*

Trompa F *ff*

Trompa F *ff*

Trombone *ff*

Trombone *ff*

Tuba *ff*

Timpano *ff*

Gran Cassa e Piatti *Piatti* *G.C.*

Xilofone

Celesta

Allegro

Solo-Viola *f*

Violino I *ff*

Violino II *ff*

Viola *ff*

Violoncelo *ff*

Contrabaixo *ff*

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

1

10 ①

Picc. *8va*

Fl.

Cl.

Cl.

Fg. *(p)*

Fg.

C Tpt.

C Tpt.

Tpas.

Tpas. *3^a*

Perc.

S. Vla. ①

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *arco*

Cbaxos *pizz.*

1^a e 2^a

The musical score is written for a symphony orchestra. It begins with a Piccolo part marked with a first ending bracket and an 8va instruction. The Flute and Clarinet parts follow with similar melodic lines. The Bassoon and Contrabass parts provide harmonic support, with the Bassoon marked with a piano (p) dynamic. The Trumpet and Trombone parts are mostly silent, with the Trombone having a third part (3^a) that enters later. The Percussion part is also silent. The Viola part has a first ending bracket. The Violin I and Violin II parts are mostly silent. The Violoncello part has an arco instruction, and the Double Bass part has a pizzicato (pizz.) instruction. The score is in 3/4 time and features various dynamics and articulations.

17

Fl.

Cl.

Cl.

Fg.

C Tpt.

C Tpt.

Tpas.

Perc.

S. Vla.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbaixos

1^o

p

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

4

5

46 ③

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Fg.

Fg.

C Tpt.

C Tpt.

Tbn.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Perc.

Perc.

S. Vla.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbaxos

p

p

p

p

pizz.

arco

arco

55

Fl.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

C Tpt.

C Tpt.

Tpas

Tpas

Perc.

S. Vla.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbaxos

arco

mf

mf

mf

mf

mf

p

65

Fl.

C Tpt.

C Tpt.

Timp.

Perc.

S. Vla.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Quasi Cadenza

p

7

3

75 **Tempo primo**

Picc. Fl. - - - - - *f* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Ob. - - - - - *f* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Ob. - - - - - *f* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Cl. - - - - - *f* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Cl. - - - - - *f* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Fg. - - - - - *f* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Fg. - - - - - *f* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

C Tpt. - - - - - *f* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

C Tpt. - - - - - *f* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Tpas. - - - - - *mf* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Tpas. - - - - - *mf* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Tbn. - - - - - *sem sord.* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Tbn. - - - - - *sem sord.* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

B. Tbn. - - - - - *sem sord.* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Tba. - - - - - *sem sord.* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Tamburo piccolo

Timp. - - - - - *mf* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Perc. - - - - - *mf* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Perc. - - - - - *mf* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Xilo. - - - - - *mf* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Cel. - - - - - *mf* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

S. Vla. - - - - - *mf* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Vln. I - - - - - *f* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Vln. II - - - - - *f* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Vla. - - - - - *mf* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Vc. - - - - - *mf* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

Cbaisos - - - - - *mf* - - - - - *sf* - - - - - *Più mosso* $\text{♩} = 132$

81

Picc. Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Fg.

C Tpt.

C Tpt.

Tpas.

Tpas.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Perc.

Perc.

S. Vla.

Vla.

Vc.

Cbaxos

Meno $\text{♩} = 90$

ff

ff

ff

à dois

ff

1^o

3^o

T. Picc.

G.C.

Xocalho

Piatti

Meno $\text{♩} = 90$

[tenere]

pizz.

arco

pizz.

arco

10

11

114

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Fg.

C Tpt.

C Tpt.

Tpas.

Tpas.

Perc.

S. Vla.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vc.

Cbaxos.

129 *rit.* . . . ⑦ **Tempo primo**

Fl.

Cl.

Fg.

Fg.

C Tpt.

C Tpt.

Tpas.

Tpas.

Perc.

S.Vla.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbaisos

15

149

Fl.

Cl.

Cl.

Fg.

C Tpt.

C Tpt.

Tbn.

Tbn.

B. Tbn.

G.C.

Timp.

Perc.

S. Vla.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cbaxos

con sord.

p

con sord.

p

con sord.

p

p

f

p

pizz.

arco

pizz.

arco

158

Fl.

Fg.

C Tpt.

C Tpt.

Perc.

S. Vla.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb Baixos

(p)



165

Fl.

C Tpt.

C Tpt.

Perc.

S. Vla.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb Baixos

arco

177 rit. ⑧

Fl.

Fg.

Fg.

C Tpt.

C Tpt.

Perc.

S.Vla.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbaxos

pizz.

pizz.

II

Andante ♩=80

Flauta I (Piccolo) *pp*

Flauta II *pp*

Clarinetes B♭

Fagote I

Fagote II

Vibrafone

Harpa

Glockenspiel

Celesta

Andante ♩=80

Solo-Viola *solo* *p espress.*

Violino I *con sord.*

Viola *pizz. con sord.* *arco* *con sord.*

Violoncello *pizz.* *arco* *con sord.*

Contrabaixo *pp*

20

6

Fl.

Fl.

Vib.

Hp.

Glock.

Cel.

S.Vla.

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

21

24

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

11

Hp.

Glock.

Cel.

S. Vla.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

22

15

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fag. I

Hp.

Glock.

Cel.

S. Vla.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

19

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fag. I

Fag. II

Hp.

Glock.

Cel.

S. Vla.

Vc.

Cb.

24

23

Cl. I

Cl. II

Fag. I

Fag. II

Hp.

Glock.

Glock.

Cel.

S. Vla.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

25

26

C Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tbn.

Tba.

Timp.

Glock.

S. Vla.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for measures 26-28 features the following parts and notations:

- C Tpt.:** Rests in all three measures.
- Tbn. (3 staves):**
 - Staff 1: Measure 26 has a half note G#3. Measure 27 has a half note G#3. Measure 28 has a half note G#3.
 - Staff 2: Measure 26 has a half note G#3. Measure 27 has a half note G#3. Measure 28 has a half note G#3.
 - Staff 3: Measure 26 has a half note G#3. Measure 27 has a half note G#3. Measure 28 has a half note G#3.
- Tba.:** Measure 26 has a half note G#3. Measure 27 has a half note G#3. Measure 28 has a half note G#3.
- Timp.:** Measure 26 has a half note G#3. Measure 27 has a half note G#3. Measure 28 has a half note G#3.
- Glock.:** Rests in all three measures.
- S. Vla.:** Measure 26 has a half note G#3. Measure 27 has a half note G#3. Measure 28 has a half note G#3.
- Vln. I:** Measure 26 has a half note G#3. Measure 27 has a half note G#3. Measure 28 has a half note G#3.
- Vln. II:** Measure 26 has a half note G#3. Measure 27 has a half note G#3. Measure 28 has a half note G#3.
- Vla.:** Measure 26 has a half note G#3. Measure 27 has a half note G#3. Measure 28 has a half note G#3.
- Vc.:** Measure 26 has a half note G#3. Measure 27 has a half note G#3. Measure 28 has a half note G#3.
- Cb.:** Measure 26 has a half note G#3. Measure 27 has a half note G#3. Measure 28 has a half note G#3.

110

36 *mf* *rit.*

C Tpt.

Tpas *mf*

Tpas

Tbn. *p*

Tbn. *p*

Tbn. *p*

Tba. *p*

Timp.

Xyl. *rit.*

Vib.

Glock.

Cel. *(tr)*

S.Vla. *p*

Vln. I

Vc. *p*

Cb. *p*

29 *p* *p*

40

Tbn.

Tbn.

Tba.

Timp.

Glock.

Cel.

Quasi Cadenza

S.Vla.

Cb.

30

The musical score consists of two systems of staves. The first system, labeled '40', includes staves for Tbn., Tbn., Tba., Timp., Glock., Cel., and S.Vla. The second system, labeled '30', includes staves for S.Vla. and Cb. The Tbn. and Tba. staves in measure 40 have rests. The Timp. staff in measure 40 has a triplet of eighth notes marked 'p'. The Cel. staff in measure 40 has a quarter note and a half note. The S.Vla. staff in measure 30 has a complex melodic line with triplets and a 'Quasi Cadenza' section. The Cb. staff in measure 30 has a whole note.

42

Timp.

Glock.

S.Vla.

43

Timp.

Glock.

S.Vla.

Vln. I

44

Timp.

Glock.

S.Vla.

Vln. I

46

Glock.

Cel.

S.Vla.



47

Timp.

Perc.

Pratos

Glock.

Cel.

S.Vla.

Vln. I

Gran Cassa

ppp

32

48

Tempo primo

Cl. I

Cl. II

Fag. I

Fag. II

Perc.

Vib.

Glock.

Cel.

S. Vla.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

lunga

f

pp

33

53

Fl.

Fl.

Ob.

Fag. I

C Tpt.

Tpas

Tpas

Xyl.

Vib.

Hp.

Glock.

S. Vla.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

34

III

Allegro Moderato Deciso **Poco Meno**

Flautas e Piccolo *f* *à dois* *3*

Oboés *f* *à dois* *3*

Clarinete B $\flat$ *f* *3*

Clarinete B $\flat$ *f* *3*

Fagotes *f* *3*

Trompete C *f* *à dois* *3*

Trompete C *f* *à dois* *3*

Trompas F *f* *à dois* *3*

Trompas F *f* *à dois* *3*

Trombones *ff* *à dois* *3*

Trombone *ff* *3*

Tuba *ff* *3*

Timpano *ff* *3*

Percussão *ff* *Gran Cassa*

Percussão *ff* *Tamburo piccolo*

Percussion *ff* *Tamburo militar*

Percussion *ff* *Piatti*

Wood Blocks *ff*

Allegro Moderato Deciso **Poco Meno**

Solo-Viola *f* *3*

Violino I *f* *3*

Violino II *f* *3*

Viola *f* *3*

Violoncelo *f* *3*

Contrabaixo *f* *3*

38

20 **Tempo primo** $\text{♩} = \text{♩}$

Ob.

Cl.

Cl.

Fags.

Tpas.

Tbn.

Tbn.

Timp.

Hp.

Vla. **Tempo primo** $(\text{♩} = \text{♩})$

Vln. I

Vc.

Cb.

p

p

p

f

f

p

pizz.

f

f

ppp

3

3

Soli

31

Cl. *mp*

Cl. *mp*

C Tpt. 1° *p*

C Tpt. 3° *p*

Tpas. *mp*

Vla. *mp* *f*

Vln. I *tutti* *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

39 ②

Picc. *8va*

Fl.

Ob.

Cl. (à dois)

Cl.

Fags.

C Tpt.

Tpas.

Tbn.

Tbn.

Dr. Tamburo Piccolo *pp cresc.*

Dr. Tom tom

W. Bl. ②

Vla. *f*

Vln. I *cresc. ff*

Vln. II *cresc. ff*

Vla. *cresc. ff*

Vc. *cresc. ff*

Cb. *fp*

46

Fl. *mf*

Ob.

Cl. *mf*

Tpas.

Tbn. *con sord*

Tbn. *con sord*

Vla.

Vla.

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

56

Ob.

Cl.

C Tpt.

C Tpt.

Tpas.

Tbn.

Tbn.

Vla.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

p

p

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

83

Ob.

Fags.

Tpas.

Timp.

Dr.

Vib.

Vla.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p poco

Tamburo Piccolo

pp cresc.

c/ corda

con sord.

cresc.

46

102 Piccolo

Poco Meno

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Fags.

C Tpt.

C Tpt.

Tpas.

Tbn.

Tbn.

Tba.

Timp.

Dr.

Dr.

Perc.

W. Bl.

Glock.

Xyl.

Vib.

Cel.

Hp.

Vla.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tamburo Piccolo

Piatti à 2

Piatti C/ bag.

Poco Meno

47

The musical score is written for a full orchestra and string ensemble. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fags.), and Cor Anglais (C Tpt.). The brass section includes Trumpet (Tpas.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tba.). The percussion section includes Timpani (Timp.), Drums (Dr.), and various other instruments like Piccolo, Tamburo Piccolo, Piatti à 2, and Piatti C/ bag. The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with a tempo change to 'Poco Meno' at measure 102. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Fl. Piccolo

140

Ob.

Fags. (à dois)

C Tpt. (à dois)

C Tpt. (à dois)

Tpas.

Tbn.

Tbn.

Tba.

Timp.

Dr.

p *cresc.* *ff*

Vla. *ossia*

Vln. I arco

Vln. II arco

Vla. arco

Vc. arco

Cb. arco

Viola

Concerto para Viola e Orquestra

I

Cláudio Santoro(1919-1989)

Edição e revisão de Antonio Carlos de Mello

Allegro

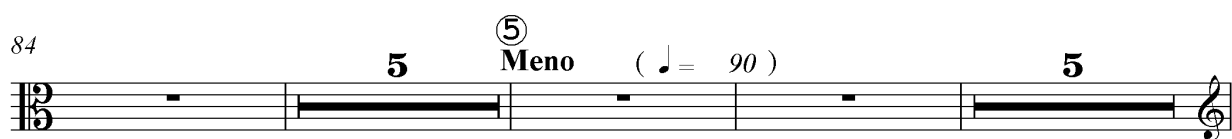
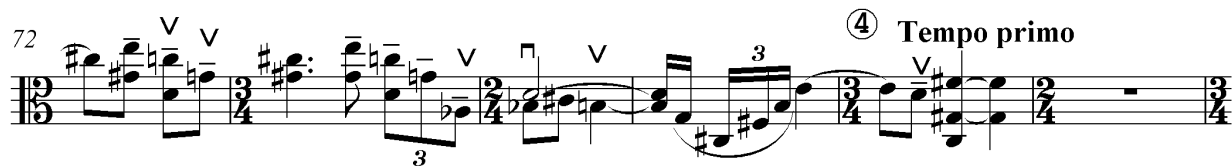
f

simile

poco meno

1

Viola



Viola

[illegible]

Viola

156

161

166

172

181

rit. ⑧

óssia

188

II

139

Viola

41

3

3

3

3

42

V

V

43

VV

3

3

3

3

3

45

3

3

3

3

3

47

0

2

4

1

2

48

f

p

V

51

5

p

The musical score for Viola consists of seven staves of music. The first staff (measures 41-42) is in bass clef and features triplets and slurs. The second staff (measures 42-43) is in treble clef and includes slurs and accents. The third staff (measures 43-45) is in bass clef and contains complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The fourth staff (measures 45-47) is in bass clef and continues the complex rhythmic patterns. The fifth staff (measures 47-48) is in bass clef and includes fingerings (0, 2, 4, 1, 2) and a slur. The sixth staff (measures 48-50) is in treble clef and includes a forte (*f*) dynamic, a piano (*p*) dynamic, and a slur. The seventh staff (measures 50-51) is in bass clef and includes a piano (*p*) dynamic and a slur.

Allegro Deciso (Moderato)

III

Poco Meno

①

2 (♩ = ♩) 4 1 4

20 Tempo primo (♩ = ♩) V V V V V V₃ 3

24

28 *f* 3 1 2

31 V II 3 1 2

35 ② 6

45 *f* V

51 V V V

60 ③ 3 3 3 1 2

65 4 3 1 0 7 3 3

[illegible]

Viola

141 B) *óssia*

144

146

ff

⊕ Temos três finais para a solo-viola escritos por Santoro, obedecemos como colocado na partitura, e B não constava na edição da estréia da obra.

CLAUDIO SANTORO

CONCERTO PARA
VIOLA
E
PIANO

Digitalização e Revisão de
Antonio Carlos de Mello Pereira

Concerto para viola e Orquestra

I

Cláudio Santoro(1919-1989)

Ed. e Red. de Antonio Carlos de Mello- agosto/2008

Viola *Allegro*

Piano *ff* *Allegro*

6

11

1

14

18

22

26

② Poco Meno

espress.

② Poco Meno

p

p

p

Ped.

32

37

40

43

46

49

54

59

65 Quasi Cadenza

p *p* *ped.* *simile*

71

p

76 ④ Tempo primo

mf *f* *ff*

79 Più mosso

mf *f*

83

83

89

89

⑤ *Meno*

ff

95

95

⑤ *Meno*

f

mp

100

100

⑤ *Meno*

p

rit.

104

⑥ Ancora meno

p *p sub*

111

p

119

p *p*

126

rit. *rit.*

⑦ *f* Tempo primo

⑦ *f* Tempo primo

133

137

141

146

150

cresc.

154

p

159

164

168

172

176

180

184

ossia

cresc.

pp *cresc. p* *mp* *mf*

Ped. *Ped.*

189

p *cresc.* *ff* *ff*

Ped. *Ped.* *Ped.*

II

Andante (♩ = 80)

p *express.*

Piano

pp

Ped.

6

Pno.

Ped.

11

Pno.

3

15

p

p

Ped.

12

19

Pno.

23

Pno.

26

Pno.

29 ③

Pno.

mf

p

[mf]

13

32 *tr* ~~~~~

Pno.

36 *tr* ~~~~~

Pno.

40 *Quasi Cadenza*

Pno.

42

Pno.

43

Pno. *p*

simile

tempo

Ped.

44

Pno. *p*

Ped.

46

Pno. *p*

Ped.

47

Pno. *pp*

Ped.

15

48 **5** **Tempo primo**

Pno. *f* *p* *f* *pp* *mf*

53

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 48, which is in 6/8 time and marked *f*. It continues to measure 49, which is in 3/4 time and marked *p*. Measure 50 is in 4/4 time and marked *f*. Measure 51 is in 4/4 time and marked *p*. Measure 52 is in 4/4 time and marked *p*. The second system starts at measure 53, which is in 4/4 time and marked *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

III

Allegro Moderato Deciso

viola

Piano

f

3

3

3

3

5 Poco meno

Pno.

8

①

Pno.

10

Pno.

17

ff

13

Pno.

17

Pno.

22

Pno.

25

Pno.

28

f

8^{va}

Pno.

31

Pno.

35

f

Pno.

39 ②

Pno.

cresc.

19

cresc.

42

Pno.

f

ff

ff

46

Pno.

50

Pno.

mf

p

p

p

57

Pno.

p

p

20

61 ③

Pno.

66

Pno.

70

Pno.

75

Pno.

21

81

Pno.

87

Pno.

91

④

Pno.

96

Pno.

22

101 Poco meno

Pno.

p Ped. —

109

Pno.

f Ped. —

119 ⑤ Tempo primo

Pno.

f Ped. —

125

Pno.

23

129

Pno.

132

Pno.

f

135

Pno.

ff

tr

139 **Presto**

[Doppio]

ossia

8^{va}

Ped.

143

ff

Ped.

GLOSSÁRIO

Termos técnicos usados para instrução de golpes de arco, de articulações musicais, ou de uso comum na prática musical.

Alla corda – Se obtém fazendo articular com precisão cada som, mas sem rigidez, com *suplesse*, e o som deve sustentar-se em toda a duração do seu valor. No lugar da indicação *alla corda* pode-se colocar pequenos traços sobre cada nota.... (CASELLA, A.; MORTARI, V. 1950. p. 155)

Cadenza: Passagem virtuosística perto do final de um movimento de concerto ou de uma ária. (SADIE, 1994, p. 154)

Detaché: Um golpe homogêneo, o arco desenha o som sem deixar a corda; com mudanças de arco inaudíveis em todas as velocidades e volumes. (MENUHIN, Y.; PRIMROSE, W. 1980, p. 231)

Legatto: Uma forma de *Détaché* no qual muitas notas são tocadas num golpe só, ‘legato’ significa estar ligado a outro. (MENUHIN; PRIMROSE, 1980, p. 231)

Pizzicato: (It. “beliscado”) Instrução para fazer soar a corda ou cordas de um instrumento (geralmente de arco) beliscando-as com as pontas dos dedos. (SADIE, 1994, p. 729)

Ponticello ou Sul Ponticello: (it., “sobre o cavalete”) Instrução, na execução de instrumentos de arco, para que o arco seja passado rente ao cavalete, produzindo um som fino, anasalado, aguçado. (SADIE, 1994, p. 917)

Portato: Num senso de forma homogênea de *staccato*, o arco não para em cada nota (ou entre as notas), mas produz uma inflexão com uma pressão adicional em cada uma. (MENUHIN; PRIMROSE, 1980, p. 73)

Spiccato: (it) Na moderna técnica de arco, termo às vezes equivalente a SAUTILLÉ, mas também usado para uma arcada com golpe e repique controlados; (SADIE, 1994, p. 892)

Staccato: um golpe no qual cada nota é separada da anterior e da posterior, e que pode ser tocada em grande velocidade, e em “arco para cima” ou “para baixo”. (MENUHIN; PRIMROSE, 1980, p. 232)

Trattina: Um ligeiro prolongamento da nota é indicado por um pequeno traço ou pela sílaba *ten*. (HINDEMITH, 1975, p.174)

Trêmolo: (it., “trêmulo”) 1. A rápida reiteração de uma nota ou acorde sem considerar os valores de tempo mensurados. (SADIE, 1994, p. 959)

Vibrato: Oscilação de altura em uma única nota durante a execução. Empregado, sobretudo por instrumentistas de cordas e cantores, o *vibrato* já era conhecido no séc. XVI. Na execução de cordas é produzido vibrando-se o dedo que comprime a corda.(SADIE, 1994, p. 990)