



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM EXECUÇÃO - CLARINETA

ESTUDO INTERPRETATIVO SOBRE
A FANTASIA SUL AMÉRICA PARA CLARINETA SOLO DE
CLÁUDIO SANTORO

VINÍCIUS DE SOUSA FRAGA

SALVADOR
2008



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM EXECUÇÃO - CLARINETA

ESTUDO INTERPRETATIVO SOBRE
A FANTASIA SUL AMÉRICA PARA CLARINETA SOLO DE
CLÁUDIO SANTORO

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música – Execução (clarineta).

por

VINÍCIUS DE SOUSA FRAGA

ORIENTADOR: PROF. DR. PEDRO ROBATTO

SALVADOR
2008

A Dissertação de Vinicius de Souza Fraga foi aprovada



Pedro Robatto
Orientador



Guilherme Sampaio Garbosa



Heinz Karl Novaces Schwebel

Salvador, 20 de dezembro de 2007

AGRADECIMENTOS

À minha família, cujo espírito me orienta mesmo à distância...

Aos meus bons e caros amigos, pela compreensão e boas risadas...

Ao professor Guilherme Garbosa, que me fez acreditar que era possível
ir mais longe com um passo a cada dia...

Ao professor Joel Barbosa por sua colaboração fundamental na
seção analítica dessa pesquisa, bem como por seu apoio e amizade...

E ao meu orientador e amigo, professor Pedro Robatto,
pela paciência, boa convivência e disposição, que me ensinou a ser
mais exigente como músico e como pessoa.

em memória de
Luiz Gonzaga Carneiro

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo realizar um estudo interpretativo sobre a *Fantasia Sul América* para clarineta solo de Cláudio Santoro. Este estudo é realizado no sentido de obter uma partitura mais coerente com as idéias do compositor, analisar a obra sob o ponto de vista da performance, conjugando ferramentas analíticas com a sua audição e execução. Além disso, são analisadas as interpretações da *Fantasia* de dois clarinetistas de reconhecida competência no contexto brasileiro e internacional.

Ela está dividida em sete capítulos, sendo os três primeiros capítulos destinados a introduzir os seus objetivos, contextualizar os aspectos envolvidos na pesquisa e apresentar a metodologia empregada. O capítulo 4 faz uma comparação entre os manuscritos e as edições encontradas da *Fantasia*, e de cujo trabalho resultou uma edição onde procurou-se assimilar da melhor maneira possível os resultados obtidos nessa etapa. No capítulo 5, é proposta uma análise estrutural da obra onde procurou-se conjugar as ferramentas analíticas com a audição e a execução da obra, e onde foi possível demonstrar a relação de trítono que sustenta seu desenvolvimento melódico.

O capítulo 6 inclui a visão interpretativa dos clarinetistas Luiz Gonzaga Carneiro e de Luis Rossi, através da análise da gravação que ambos realizaram sobre a *Fantasia*. Cada gravação é analisada separadamente, sendo feitas em seguida algumas considerações sobre ambas as visões. Por fim, são apresentados no capítulo 7 as considerações interpretativas que levaram em conta os resultados obtidos em cada etapa do processo, cuja correlação permitiu uma visão mais aprofundada da *Fantasia Sul América*.

ABSTRACT

This research objected to realize a performance study about the *Fantasia Sul América* for unaccompanied clarinet by Cláudio Santoro. This study includes a search for a coherence score about the composer idea and a performance-analyse, that includes analytical tools with its audition and performance. Besides, it includes analysed interpretations by two clarinetists about *Fantasia*.

This study is divided in seven chapters, and the three first are about the introduction, contextualize and methodology. In the fourth chapter there is a comparison between the manuscripts and the published versions by *Fantasia Sul América*, which resulted a new edition about the work. The fifth includes a proposal analytical performance, includes analytical and performance tools. It's possible to find a triton relationship in the work that supports his melodic development.

The sixth chapter includes the interpretation by the clarinetists Luis Gonzaga Carneiro and Luis Rossi, through the recording analysis that both made about *Fantasia*. At last, in the seventh chapter interpretative considerations that include all the results obtained in this study are presented. This approach allowed a deep vision about the performance of *Fantasia Sul América*.

Sumário

TIPOLOGIA.....	viii
1. INTRODUÇÃO.....	1
2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	4
2.1. A Interpretação e o Intérprete.....	4
2.2. A Partitura da Obra: em Busca de um Texto Padrão	8
2.3. Análise.....	10
2.4. A Gravação como Fonte de Consulta.....	12
2.5. As Pesquisas no Repertório para Clarineta Solo.....	13
2.6. Sobre Cláudio Santoro.....	16
2.6.1. Santoro e a obra para clarineta.....	23
2.6.2. Sobre a Fantasia Sul América.....	24
3. MATERIAIS E MÉTODOS.....	26
3.1. Fundamentação.....	26
3.2. Coleta de Dados.....	26
3.3. Análise dos Dados.....	29
4. BUSCANDO UM TEXTO PADRÃO.....	32
4.1. Comparando Edições e Manuscritos.....	32
4.2. Síntese na Comparação entre Manuscritos e Edições da Fantasia.....	45
5. UMA PROPOSTA DE ANÁLISE ESTRUTURAL.....	48
5.1. A Proposta de Análise.....	48
5.2. Discussões Analítico-interpretativas.....	57
6. A VISÃO DOS INTÉRPRETES.....	59
6.1. Interpretação de Luiz Gonzaga Carneiro.....	59
6.1.1. Sobre o intérprete.....	59
6.1.2. O intérprete, a obra e a gravação.....	60
6.1.3. Análise da gravação.....	61
6.2. A Interpretação de Luis Rossi.....	69
6.2.1. Sobre o intérprete.....	69
6.2.2. O intérprete, a obra e a gravação.....	70
6.2.3. Análise da gravação.....	71
6.3. Considerações sobre as Gravações Analisadas.....	78
7. CONSIDERAÇÕES INTERPRETATIVAS.....	85

BIBLIOGRAFIA.....	92
-------------------	----

ANEXOS.....	98
-------------	----

ANEXO 1. DEDICATÓRIA DE CLAÚDIO SANTORO A LUIZ GONZAGA CARNEIRO

ANEXO 2. MANUSCRITO DA FANTASIA SUL AMÉRICA – MARÇO DE 1983

ANEXO 3. MANUSCRITO DA FANTASIA SUL AMÉRICA – ABRIL DE 1983

ANEXO 4. EDIÇÃO DA FANTASIA SUL AMÉRICA

Índice de ilustrações

Ilustração 1: Registros da clarineta segundo Rice (2003, 10).....	viii
Ilustração 2: Variação da liberdade interpretativa na história por Michels (2002, 82).....	7
Ilustração 3: Excertos dos manuscritos de março (A) e abril (B) de 1983.....	33
Ilustração 4: Frontispício da guia orquestral da Fantasia Sul América.....	34
Ilustração 5: Versões dos compassos 3 e 4 no manusc. (A) e na 2ª edição (B).....	35
Ilustração 6: Comparação entre os compassos 4 de ambos os manuscritos.....	36
Ilustração 7: Comparação entre manuscritos e edições do compassos 12.....	37
Ilustração 8: Comparação entre edições e manuscritos do compasso 34.....	38
Ilustração 9: Contrastes entre os registros da clarineta nos compassos 34-35.....	39
Ilustração 10: Comparação das edições e manuscritos entre ten. e trin. no comp. 40.....	39
Ilustração 11: Indicação de cadência na parte orquestral, compasso 29.....	40
Ilustração 12: Guia orquestral: compassos 25-26.....	41
Ilustração 13: Manuscrito de abril: passagem em frullato dos compassos 19-20.....	41
Ilustração 14: Comparação entre manuscritos do compasso 28.....	42
Ilustração 15: Manuscrito de março (A) e abril (B): últimos compassos.....	43
Ilustração 16: Guia orquestral: nota final do glissando.....	43
Ilustração 17: Recorrência do conjunto 0-3-4.....	49
Ilustração 18: Trítono na estrutura da Fantasia.....	50
Ilustração 19: Primeiro nível de redução.....	52
Ilustração 20: Segundo nível de redução.....	56
Ilustração 21: Trítono na estrutura da Fantasia Sul América.....	57
Ilustração 22: Gráfico do Sound Forge: demonstrativo da interpretação de Gonzaga.....	62
Ilustração 23: Interpretação de Gonzaga: compassos 01 a 06.....	63
Ilustração 24: Interpretação de Gonzaga: compassos 07 a 09.....	64
Ilustração 25: Interpretação de Gonzaga: compassos 10 a 16.....	65
Ilustração 26: Interpretação de Gonzaga: compassos 17 a 25.....	66
Ilustração 27: Interpretação de Gonzaga: compassos 26 a 32.....	66
Ilustração 28: Interpretação de Gonzaga: compassos 33 a 35.....	67
Ilustração 29: Interpretação de Gonzaga: compassos de 36 a 41.....	68
Ilustração 30: Gráfico do Sound Forge: demonstrativo da gravação de Rossi.....	71
Ilustração 31: Interpretação de Rossi: compassos de 01 a 06.....	72
Ilustração 32: Interpretação de Rossi: compassos de 07 a 09.....	73
Ilustração 33: Interpretação de Rossi: compassos de 10 a 16.....	74
Ilustração 34: Interpretação de Rossi: compassos 17 a 25.....	75
Ilustração 35: Interpretação de Rossi: compassos 26 a 32.....	76
Ilustração 36: Interpretação de Rossi: compassos 36 a 41.....	77
Ilustração 37: Interpretação de Rossi: compassos 36 a 41.....	77
Ilustração 38: Comparação entre os gráficos de intensidade de Gonzaga e Rossi.....	79

TIPOLOGIA

Para a presente pesquisa, o termo “clarineta solo” será aplicado nos casos em que tratar-se de uma obra em que a clarineta não possui acompanhamento algum. No sentido aqui entendido, essa terminologia tem significado equivalente ao termo em inglês, *unaccompanied*. Quando for necessário nomear obras em que a clarineta figura em destaque frente a uma orquestra, por exemplo, será utilizado o termo “clarineta solista”.

A fim de facilitar a leitura, evitando confusões com outros monossílabos presentes no texto, como preposições e artigos, as notas musicais são escritas com letra maiúscula. Da mesma forma, indicações de dinâmica e andamento são grafadas em itálico.

Considerando a variedade de definições na literatura sobre a extensão dos registros da clarineta, optou-se aqui pela indicada por Rice (2003, 10) em *The Clarinet in the Classic Period*, uma vez que o autor leva em consideração princípios acústicos e históricos para a sua delimitação. Assim, os registros serão nomeados nesse trabalho na forma como segue na ilustração 1.



Ilustração 1: Registros da clarineta segundo Rice (2003, 10).

1. INTRODUÇÃO

As obras para clarineta solo ampliaram de forma significativa o repertório do instrumento, e apesar de haver registro de obras solas que foram escritas no período Clássico, essa literatura floresce especialmente no século XX, como comprovam o aumento significativo do número de obras publicadas no período (Gillespie, 1973; Scruggs, 1992; Odom, 2005). O contexto brasileiro dessas obras, por outro lado, não surge de forma sistematizada antes da segunda metade do século XX, e é ainda muito recente se comparado aos demais. Ainda assim, é possível contar com uma grande diversidade de obras, dentre compositores como Giberto Mendes, Osvaldo Lacerda e Ronaldo Miranda, entre outros.

Nesse contexto, a figura de Cláudio Santoro ganhou destaque por sua importância no cenário musical da segunda metade do século XX, estando direta ou indiretamente ligado às maiores discussões e polêmicas sobre a música brasileira nesse período. Seu catálogo, sob muitos aspectos ainda pouco explorado, reúne cerca de quinhentas obras nos mais variados gêneros e estilos, que o compositor abordou de uma forma muito pessoal. Constatou-se que sua obra para clarineta incluía duas peças solo, cuja importância é atestada pela sua inclusão em programas de bacharelado, por gravações, além da exigência como peça obrigatória em cursos e concursos, sendo executada por clarinetistas de todo país. Entretanto, verificou-se a ausência de trabalhos com enfoque na performance dessas obras, permitindo ao intérprete um maior conhecimento sobre suas possibilidades interpretativas.

Assim, o presente trabalho é o resultado da pesquisa realizada sobre a obra *Fantasia Sul América* para clarineta solo de Cláudio Santoro. Partindo dos questionamentos inerentes ao seu processo de estudo e performance, essa pesquisa tem por objetivo geral propor alternativas

interpretativas para a obra, abordando alguns dos aspectos relacionados à interpretação da *Fantasia Sul América* para clarineta solo, tais como a obtenção de uma partitura mais coerente com as idéias do compositor, o conhecimento da sua estrutura formal e a visão de dois intérpretes sobre a obra.

Integram ainda essa pesquisa considerações sobre aspectos inerentes aos objetivos propostos, auxiliando e direcionando no decorrer do estudo. Assim, procurou-se contextualizar a interpretação e o papel do intérprete, bem como verificar a possibilidade da grafia mais adequada à obra a partir da visão dos manuscritos do compositor. Além disso, a proposta de análise formal procura conjugar ferramentas analíticas com a performance e audição da obra, da mesma forma em que analisa a concepção interpretativa de dois importantes clarinetistas, sendo um do contexto brasileiro e outro, internacional.

Dentre os aspectos já citados, a importância dessa pesquisa reside em possibilitar a difusão das obras que compõe o campo da literatura brasileira para clarineta, no qual está inserida a *Fantasia Sul América*, com base no reconhecimento e preservação das várias formas de releitura artística no seu próprio contexto. Estudos dessa natureza esclarecem dúvidas e problemas sobre o repertório, auxiliando na maior difusão dessa obra de uma forma mais dinâmica e ampla, sendo a sua divulgação um fator primordial para a sua notoriedade e o reconhecimento público.

Com o intuito de abordar as questões aqui levantadas de forma objetiva, mas ao mesmo tempo com um grau de profundidade adequada a cada aspecto, esse estudo está dividido em sete capítulos. Após essa introdução, são contextualizados na literatura específica os diferentes aspectos envolvidos, seja de definição no papel interpretativo, do compositor e sua obra, bem como das diferentes formas de abordagem aqui desenvolvidas. Além disso, a metodologia utilizada é discutida em um capítulo distinto. Os três capítulos centrais discutem a cerca dos objetivos propostos, entendidos como a busca de uma partitura mais coerente, a análise da obra sob um enfoque analítico-interpretativo e a análise da visão de dois intérpretes consagrados sobre a *Fantasia*. O

último capítulo desse estudo é destinado às considerações interpretativas que emergiram como resultados finais da presente pesquisa.

2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Alguns elementos devem sempre ser transmitidos pelo executante – que Deus o abençoe.

Igor Stravinsky
(Stravinsky e Craft, 1984, 100).

2.1. A Interpretação e o Intérprete

A interpretação pode ter significados diferentes de acordo com o ponto de vista adotado. Numa acepção mais ampla, interpretar pode ser ajuizar a intenção, explicar, explanar ou aclarar o sentido de algo, tirar algo de, traduzir de outra língua um significado ou sentido (Ferreira, 2004). Entretanto, qualquer que seja o conceito adotado, a figura do intérprete aparece como mediador no processo de recriação de obras codificadas. Por extensão, a necessidade de um intérprete sugere que o meio com o qual ele lida não é amplamente acessível. A sua intervenção é necessária para que o autor se faça presente a um público específico, o que é igualmente válido se intérprete e compositor são a mesma pessoa ou não.

Ainda assim, se por um lado o intérprete, em sua busca pessoal da significação ou da autenticidade da obra ou estrutura com que ele lida, estipula resultados que julga serem os mais adequados, o conjunto de interpretações que emergem de uma mesma obra suscitam constantes controvérsias e discussões. No caso da interpretação musical, isso demonstra que “se existem críticos musicais, bem como concursos de música (...) é precisamente pelo fato de haver vários níveis de compreensão das partituras legadas pelos compositores, níveis cujas interpretações constituem tanto seus testemunhos tangíveis quanto suas manifestações sonoras” (Nattiez, 2005, 144). Assim, a interpretação de uma obra musical é marcada por uma expressão individual uma vez que pode ser narrada de formas diferentes, seja por vários intérpretes, seja pelos mesmos intérpretes em épocas distintas (Garbosa, 2002, 13).

A isso equivale dizer que, ainda que partam de uma mesma fonte de consulta (mesma partitura de uma obra, por exemplo), diversos intérpretes (ou o mesmo em épocas distintas) com grande frequência chegam a resultados completamente diferentes, quando não opostos em alguns aspectos. Contribuem para isso diversos fatores, que geralmente incluem dentre eles a experiência e o conhecimento do intérprete e o grau de clareza (ou ausência dela) nas indicações do compositor.

Como um dos aspectos fundamentais nessa relação, o nível de conhecimento técnico-interpretativo influencia na percepção do intérprete e afeta diretamente as leituras que ele fará da obra em questão. De acordo com o pianista e regente Daniel Barenboim, “(...) a grandeza do intérprete está diretamente ligada à [sua] preocupação com o detalhe. A dificuldade está em tratar cada detalhe como se fosse o elemento mais importante e nem por isso perder de vista a peça como um todo” (Barenboim e Said, 2003, 67). De fato, essa construção interpretativa feita a partir de diferentes níveis de compreensão de uma obra é difícil porque demanda um profundo conhecimento de seus diversos aspectos. Nesse enfoque, cada frase ou gesto musical que compõe as suas estruturas mais superficiais são concebidas conjuntamente e de forma consciente com a condução dos elementos estruturais mais profundos (como o relacionamento das suas seções), dando unidade e fluidez ao discurso musical como um todo.

Assim, mesmo que em alguns casos a beleza de uma interpretação faça com que boa parte do público esqueça eventuais contra-sensos no sentido do texto musical (Nattiez, 2005, 172), é geralmente a preocupação com os detalhes e o grau de comprometimento do intérprete com a obra que conduzem às interpretações consagradas.

O caso do renomado clarinetista Louis Cahuzac¹ (1880-1960) é um bom exemplo. Quando tocou pela primeira vez as *Three Pieces* para clarineta solo de Igor Stravinsky para o próprio

¹ Conhecido como um dos mais renomados clarinetistas do século XX, ele foi um dos principais responsáveis pela divulgação das Sonatas para clarineta e piano de Brahms na França; estreou obras importantes como a Sonatina de Honegger, o Concerto de Rivier e a Sonatina de Darius Milhaud, além de colaborar com Ravel e Roussel (Weston, 1982, 63).

compositor, este achou a interpretação muito romantizada. Cahuzac então dispendeu um tempo considerável estudando-as sob a orientação do compositor, até que sua interpretação estivesse satisfatória para ambos. O clarinetista trabalhou de forma semelhante com Debussy na interpretação da sua *Rapsodia* para clarineta e piano (Weston, 1982, 63).

Por um lado, o caso de Cahuzac pode levantar a questão sobre até onde o intérprete deve seguir estritamente a vontade do compositor², já que o trabalho do intérprete não se limita a reproduzir a obra. De fato, qualquer que seja o significado de uma obra, ele nunca é lido e traduzido imediatamente pelo intérprete, mas necessariamente repensado e reconstruído (Nattiez, 2005, 144). É provavelmente a esse aspecto de reelaboração interpretativa que Mário de Andrade se referia ao dizer que a “deformação” natural na recriação da obra pela própria natureza do processo é legítima, desde que essa deformação não provenha da “ignorância e da precariedade espiritual” (Andrade, 1996, 56).

Entretanto, a interação entre Cahuzac e Stravinsky no processo de (re)construção na interpretação das *Three Pieces* permite focar outro aspecto importantíssimo: a clareza na transmissão das idéias do compositor. É provável que boa parte dos clarinetistas que executam a obra gostaria de ter tido uma conversa semelhante, ainda que se perceba a impossibilidade de realizá-la. A partitura da obra é a opção óbvia por tratar-se do seu registro documental permitindo sua releitura. Assim, o meio através do qual os compositores valem-se para perpetuar suas idéias é por vezes a única forma de contato mais direto entre o universo do compositor e o do intérprete, cuja compreensão será tanto mais difícil quanto mais afastados encontram-se historicamente um do outro.

Entretanto, ainda que ambos sejam contemporâneos, o grau de complexidade das relações entre intenção composicional e grafia apresentam um universo de possibilidades que requerem do

² Ainda que, nesse caso, seja mais provável que o objetivo que Cahuzac tenha sido buscar a informação diretamente junto aos compositores de duas grandes obras para a clarineta.

intérprete um estudo detalhado. Esse é um aspecto especialmente sentido na música contemporânea, dado a diversidade de sistemas e codificações musicais. Nesses casos, muitas vezes o mesmo símbolo usado varia de significado de um compositor para o outro, dificultando sua leitura.

A necessidade de precisão na escrita foi historicamente reduzindo as suas diversas possibilidades de interpretação de uma mesma obra, do período Medieval até hoje. A grafia cada vez menos dúbia é tentativa de controle sobre a liberdade interpretativa e seus excessos de acordo com a idéia do compositor (conforme ilustração 2, retirada de Michels, 2002, 82).

Entretanto, embora a precisão da escrita musical tenha aumentado consideravelmente, não há uma maneira de o compositor notar a sua própria performance. Ao decodificar sua obra para o partitura, ele sabe que a sua apresentação ao público se dá por meio da intervenção do intérprete (Pino, 1980, 119).

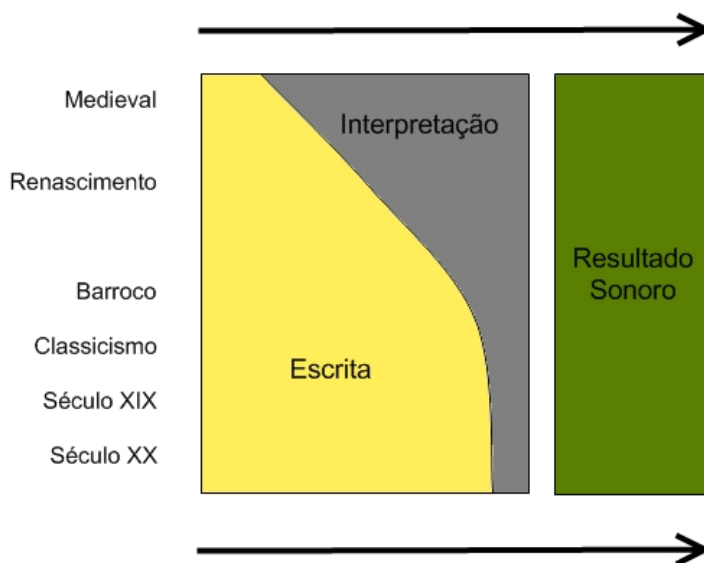


Ilustração 2: Variação da liberdade interpretativa na história por Michels (2002, 82).

Assim, não se pode esperar que o intérprete reproduza de forma fidedigna todos os significados pretendidos pelo compositor, uma vez que ele parte da sua própria experiência pessoal,

uma visão particular; isso seria exigir da interpretação algo que ela não comporta. Sobre esse aspecto, e de acordo com Jean-Jacques Nattiez,

(...) seria o mundo do compositor, que o artista se esforça para recriar, uma mônada homogênea que o gesto do intérprete pode restituir, com igual coerência, em sua pureza e univocidade? Além disso, poder-se-ia sustentar que cada gesto, cada movimento particular de uma interpretação - tal arcada, tal movimento de língua sobre a palheta, tal pressão do dedo sobre a tecla - corresponde a uma intenção significativa por parte do artista? O menor detalhe de uma interpretação musical não resulta da vontade de atribuir um sentido, pois o produto sonoro pode resultar de uma decisão, de um hábito, de uma necessidade apenas técnica (Nattiez, 2005, 144).

Dessa maneira, se a partitura é o registro documental da obra de um compositor, as suas indicações devem ser entendidas por natureza como insuficientes e, por isso mesmo, sujeitas a diferentes pontos de vista. O intérprete deve empreender uma série de estudos a fim de obter a visão mais completa possível sobre uma obra ou repertório. Nesse sentido, a interpretação traduz-se por, acima de tudo, uma reconstrução junto ao público das intenções do compositor, especialmente aquelas que não são explicitamente indicadas pela notação (Westrup e Harrison, 1981, 282).

2.2. A Partitura da Obra: em Busca de um Texto Padrão

Na música erudita, assumindo que a notação musical é o principal elemento no qual a interpretação se baseia (Dart, 2000, 6), o fato das indicações na partitura serem incompletas impõe antes de tudo a necessidade de encontrar uma fonte o mais fidedigna possível como parâmetro ou ponto de partida. Por vezes, algumas boas edições servem bem a esse propósito, tanto com informações a respeito da obra e seu contexto, quanto pela notação cuidadosa dos eventuais acréscimos feitos por editores de forma separada das indicações originais do compositor. Entretanto, a presença de erros de grafia podem gerar dúvidas quanto à sua forma mais adequada de execução,

como pode ocorrer em várias edições de uma mesma obra, por exemplo.

Quando não é possível contactar o compositor, o caminho para a solução do dilema parece apontar para a consulta aos manuscritos originais, quando eles existirem e estiverem disponíveis. Exercer a atividade comparativa entre o trabalho original do compositor e aquele apresentado nas edições pode dar segurança nas escolhas e amplos subsídios interpretativos. De acordo com David Pino, estudantes devem ser encorajados a criar suas próprias edições, podendo assim tomar suas próprias decisões sobre a forma mais coerente de interpretar determinada obra (Pino, 1980, 121).

Da mesma forma, em seu livro *Interpretação da Música*, Thurston Dart parte da premissa que se deva estabelecer a priori uma base coerente sobre a notação musical utilizada pelo compositor. Segundo ele, “antes de mais nada, precisamos conhecer os símbolos exatos usados pelo compositor; depois descobrir o que significam à época em que foram escritos (...)” (Dart, 2000, 6-7). Ainda que no caso o autor esteja referindo-se à música composta a dois ou três séculos atrás, suas idéias podem ser perfeitamente aplicáveis em obras recentes que apresentem problemas semelhantes de compreensão da linguagem do compositor.

A consulta aos manuscritos do compositor podem ainda revelar mais sobre a obra do que somente solucionar dúvidas referentes a andamentos, problemas de notação e de uso de expressões. Através da escrita do próprio compositor, pode ser possível conhecer melhor a obra a respeito de seu caráter, das transformações que sofreu em seu processo de composição, o abandono de determinadas soluções em detrimento de outras. Elas podem ainda incluir indicações referentes à sua execução, às vezes de forma sutil com indicações rabiscadas, de uma forma que as edições impressas não o fariam. De acordo com Nikolaus Harnoncourt,

é natural que o conteúdo emocional se manifeste no gesto da escrita (...). A expressão de cada trecho deve (...) manifestar-se de um certo modo na notação e transmitir-se forçosamente ao músico executante, sem que ele tenha sequer a necessidade de pensar a respeito. Por esse motivo, é para nós de grande importância conhecer a obra que iremos executar no seu original, se possível a partitura original, ou pelo menos uma boa edição

fac-símile desta (Harnoncourt, 1998, 224).

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

2.3. Análise

Uma obra musical pode ser descrita sob vários parâmetros e existem diversas ferramentas analíticas para fazê-lo. Entretanto, a descrição é apenas um passo dentro do processo analítico. De uma forma geral, analisar é buscar compreender uma obra musical e seu processo composicional (Souza, 2003, 101). Ela permite um senso profundo de intimidade com a obra, e por mais diversos que sejam seus métodos, questões fundamentais como a divisão em seções, a importância das diferentes relações e sua influência no contexto estão normalmente presentes (Cook, 1987, 1-2).

Entretanto, a música apresenta uma singularidade no sentido de não ser analiticamente mensurável como seria um objeto qualquer em laboratório. Sendo uma realização essencialmente abstrata, seu sujeito analítico deve ser previamente definido, seja ele a interpretação da obra, sua impressão nos ouvintes, uma imagem mental a partir da visão da partitura ou a partitura ela própria (Bent, 1987, 5). Ainda assim, qualquer que seja o sujeito definido na análise, os elementos indispensáveis ao método analítico incluem a observação tão minuciosa quanto possível dos fatos musicais, seguida da busca de uma lei de organização interna desses fatos e a interpretação das estruturas encontradas (Boulez, 2005, 16). Em todos esses passos, o trabalho comparativo é fundamental na definição dos aspectos analisados, já que estabelece referências que permitem sua

categorização. Sob esse enfoque, a comparação é a atividade central na análise, de onde é possível determinar os elementos estruturais e descobrir a função desses elementos. (Bent, 1987, 5).

Por outro lado, métodos analíticos podem obter resultados fascinantes mas que auxiliam pouco a performance propriamente dita da obra. Some-se a isso o fato de que nem todas as estruturas encontradas na análise de uma obra podem ser demonstradas ou percebidas na sua execução. Às vezes, estruturas que eventualmente tenham sido julgadas essenciais na sua criação, são apontadas como secundárias no enfoque analítico, da mesma forma em que detalhes secundários ou mesmo dispensáveis na visão do compositor revelam-se de grande importância na análise (Boulez, 2005, 16). Sob a perspectiva do intérprete, esse dilema pode aparecer quando as escolhas tomadas com base na análise da obra contrariam a sua intuição interpretativa, seja no tocante ao seu caráter, à escolha de parâmetros de dinâmica e andamentos ou mesmo aos problemas técnicos que emanam dessas escolhas.

Entretanto, o fato de uma visão analítica indicar soluções diferentes de acordo com o ponto de vista adotado constitui uma característica intrínseca a um processo de reconstrução, como já demonstrado. Com efeito, os dados obtidos na análise mantêm relação de afinidade com as escolhas metodológicas prévias feitas pelo analista, já que diferentes enfoques metodológicos sobre uma mesma obra podem trazer resultados diferenciados. Essas diferentes conclusões sobre uma peça em termos de divisões seccionais, fraseado e de níveis de dinâmica, por exemplo, resultam naturalmente em diferentes possibilidades interpretativas, ainda que nem todos os resultados analíticos sejam claramente expressos na execução. Por outro lado, mesmo linhas de compreensão estruturais não demonstráveis de forma explícita na performance da obra podem ser percebidas de forma subjetiva na sua audição na maneira como garante a coesão e unidade das suas estruturas.

Deve-se ressaltar ainda que, embora a análise de uma obra possa atuar como mediador da intuição subjetiva do intérprete, essa intuição é parte integrante da análise na medida em que

fornece ferramentas valiosas nas decisões interpretativas (Egge, 2005, 5). Além do que, do ponto de vista da performance, a análise de uma obra e as diferentes formas de interpretá-la devem obedecer a uma necessidade interpretativa, e não o contrário.

2.4. A Gravação como Fonte de Consulta

Quando se fala em consultar fontes documentais para o estudo de uma obra musical erudita, é provável que a partitura seja a primeira e mais largamente utilizada; entretanto, ela não é a única. Apesar de uma obra musical existir independente do seu registro gráfico, faz-se necessário incluir aqui desde as práticas interpretativas que consideram a partitura como apenas acessória na aprendizagem, passando gradualmente por diferentes níveis de prática onde a leitura é ainda menos frequente, até os casos em que ela é desconsiderada completamente.

Seja como for, a difusão dos meios de gravação e reprodução durante todo o século XX possibilitou a divulgação de um amplo repertório de gêneros variados, popularizando o hábito da audição de interpretações que antes eram acessíveis somente em concertos. Assim, e segundo Guilherme Garbosa, “a gravação passou a ser uma ferramenta para o intérprete, tanto como forma de divulgação do seu trabalho, quanto para o seu estudo. Através de gravações o intérprete passou a ouvir diferentes interpretações, comparando-as e utilizando-as como referenciais para suas próprias execuções” (Garbosa, 2002, 23).

Contudo, da mesma forma que um enfoque analítico que se dê à partitura deve buscar um objetivo prático no caso da interpretação, a forma de abordagem das gravações enquanto consulta para estabelecer parâmetros deve ser feita com base em determinados critérios. Mark Nathan Egge critica o uso de gravações quando as escolhas interpretativas são feitas com base na mimetização do gesto musical pura e simplesmente (Egge, 2005, 2). A mera imitação é criticada também por David

Pino, que a considera uma forma de empobrecer o próprio talento e a independência musical (Pino, 1980, 123).

Mas a utilização de gravações como formas de estabelecer parâmetros interpretativos é uma ferramenta poderosa sob os critérios corretos. O intérprete pode extrair dela referenciais auditivos para a escolha de timbres, bem como variações sutis de andamento e dinâmica cuja grafia na partitura por si só é incapaz de informar. Além disso, a comparação dessas variantes nas gravações pode fornecer dados relevantes sobre um aspecto que nem a partitura por si nem a análise formal contempla: a visão de outros intérpretes.

Cada gravação nesse sentido representa o extrato de uma visão única da obra, cujas soluções interpretativas encontradas apresentam uma das suas diferentes possibilidades de execução. Assim, ao comparar ou justapor duas ou mais gravações, é possível compreender uma mesma obra sob pontos de vista variados, fornecendo ao intérprete maiores subsídios e possibilidades na sua interpretação. De acordo com Guilherme Garbosa sobre esse aspecto,

Dentre as contribuições decorrentes do processo de audição de diferentes interpretações está a compreensão para o intérprete de como outros instrumentistas concebem e interpretam as intenções do compositor e o fato de que concordando ou discordando com tais leituras, poderão utilizá-las de forma a refletir, conceber e expor sua própria performance, uma vez que os intérpretes recorrem geralmente a modelos auditivos para estudar e compreender uma obra. (Garbosa, 2002, 155).

2.5. As Pesquisas no Repertório para Clarineta Solo

Possivelmente, a primeira obra para clarineta solo seja os *Trois caprices pour clarinette seule* de 1808, compostos pelo clarinetista Anton Stadler (Gillespie, 1973, 11). Apesar de durante o século XIX obras importantes como o *Studio Primo per Clarinetto* (1821) do compositor italiano Gaetano Donizetti sejam concebidas, é decididamente a partir do século XX que o repertório para clarineta solo aumenta consideravelmente.

Tomando como referência inicial as *Three Pieces* para clarineta solo de Stravinsky em 1918³ até a primeira metade do século, cerca de quinze obras foram publicadas. A década de 50 produziu cerca de sessenta obras e esse número continuou crescendo durante toda segunda metade do século XX, atingindo centenas de publicações (Odom, 2005, v). Boa parte dessas obras foram catalogadas em três pesquisas com bibliografias comentadas das obras, e que se complementam quanto à cronologia. James Gillespie (Gillespie, 1973) realizou uma catalogação das obras para clarineta solo publicadas e disponíveis ao público até o ano de 1972. Tara Scruggs (Scruggs, 1992) fez a continuação dessa catalogação com obras publicadas entre 1972 e 1977, arrematando um total de oitenta obras. A complementação veio com a pesquisa realizada por David Odom (Odom, 2005), cuja abrangência da catalogação incluiu obras publicadas de 1978 a 1982.

Muitas dessas obras foram estudadas em pesquisas sob os mais diversos parâmetros interpretativos. Assim, Nancy Bonds (Bonds, 1992) faz uma análise da obra *Wings for Clarinet Solo* de Joan Tower utilizando análises gráficas, bem como as técnicas melódica de Hindemith e linear de Schenker. Da mesma forma, trabalhos como o de Anton Swenson (Swenson, 1969) buscou as implicações entre técnicas analíticas e performance ao analisar e discutir obras para clarineta solo do século XX.

Outras pesquisas semelhantes abordam aspectos analíticos e interpretativos, mas incluem várias obras de um mesmo compositor. É o caso de Timothy Topolewski (Topolewski, 1981), que realizou um estudo com cinco obras para clarineta solo de Halsey Stevens, discutindo aspectos como melodia, forma, ritmo e métrica, bem como problemas técnicos de execução no instrumento. Quatro obras de William O. Smith (das quais três são para clarineta solo) foram reunidas por Dean Turner (Turner, 1975) em pesquisa semelhante, embora seu objetivo fosse pesquisar os recursos que

³ Apesar da estréia da peça ser realizada no ano de 1919 em Lausanne, na Suíça, por Edmund Allegra (Gillespie, 1973, 66), Miles Ishigaki (Ishigaki, 1988) demonstrou que as *Three Pieces* foram compostas no outono de 1918, com seus três movimentos compostos de forma sequencial nos dias 18 e 24 de outubro (1º e 2º) e 11 de novembro (3º) desse mesmo ano.

chamou de contemporâneos para clarineta.

Devido à utilização dessas novas técnicas no repertório para clarineta, não são raros os trabalhos como o de Turner que procuram abordá-las. Dessa forma, Garry Behm (Behm, 1992) examinou o uso dessas técnicas no período de 1960 a 1987, em obras como *Excurcion for Clarinet* de Ronald Caravan e *B,a,b,b,i,t,.t for Clarinet* de Donald Martino. Também Herbert Mattys (Mattys, 1982) buscou a exploração do que chamou de novas demandas no repertório para clarineta solo em obras de William Smith, John Eaton e Paul Zonn.

Por outro lado, poucos trabalhos foram encontrados que estudassem o uso de gravações na construção da performance. Nesse sentido, a pesquisa de John Stier (Stier, 1982) se destaca, embora sua pesquisa não use gravações de outros clarinetistas. Sua proposta é a criação de uma antologia de obras para clarineta solo de 1919 a 1959, que o pesquisador selecionou, comentou e gravou em áudio.

Algumas pesquisas assumem um aspecto mais amplo quanto ao seu objetivo, e exploram as relações entre a obra para clarineta solo em um contexto específico e seus possíveis desdobramentos. Incluem-se nesse item a pesquisa realizada por Virginia Figueiredo (Figueiredo, 2006) que buscou uma relação estilística nos compositores portugueses antes e depois da revolução de 1974 através do estudo de obras para clarineta solo produzidas nesse período. Enfoque semelhante é dado por William Curlette (Curlette, 1991), que coletou mais de trinta obras para clarineta solo entre os compositores da extinta União Soviética (especialmente nas cidades de Lenigrado e Kiev). Num contexto mais próximo da presente pesquisa, alinha-se o trabalho realizado por Sallie Fukunaga (Fukunaga, 1988). Seu estudo abordou obras para clarineta solo de compositores na América Latina, dentre as quais as obras de Cláudio Santoro e Osvaldo Lacerda. Devido ao material estar indisponível para consulta por todos os meios empregados para obtê-lo, não foi possível constatar o teor da pesquisa, nem a que obras se refere especificamente.

Foram encontradas poucas pesquisas relacionadas com obras brasileiras para clarineta solo, cujo repertório é relativamente recente na literatura do instrumento. Nesse contexto, é possível citar o trabalho realizado por Maurício Carneiro (Carneiro, 1998), que propôs uma catalogação das obras brasileiras para clarineta solo, bem como o repertório para clarineta e piano. O autor encontrou um total de quarenta e nove obras solos para clarineta, que foram divididas em três níveis de dificuldade. Além disso, o estudo propôs ainda uma catalogação das obras em função do estilo composicional.

Outras pesquisas sobre clarineta solo no Brasil incluem os estudos interpretativos realizados por Joel Barbosa sobre a *Lúdica I* de Ronaldo Miranda (Barbosa, 1998) e sobre a *Melodia* de Osvaldo Lacerda (Barbosa, 2000). Em ambos os trabalhos, foram feitos inicialmente considerações sobre o compositor e a contextualização das obras, bem como a utilização de técnicas Schenkerianas de análise.

Contextualizar uma obra indica necessariamente colocar o compositor sob determinada perspectiva. Assim, partindo do pressuposto que toda a linguagem musical tem laços estreitos com o tempo em que é associada (Harnoncourt, 1998, 17) e de que “a ‘vida’ de um artista, em todas as suas ramificações, é mais ou menos o que sobrou da imersão do artista nos seus projetos de trabalho” (Lockwood, 2004, 36), faz-se necessário em um primeiro momento, contextualizar o trabalho de Cláudio Santoro. Focando inicialmente sua biografia, a seguir são consideradas de forma genérica sua produção como um todo, particularizando finalmente sua obra em que a clarineta figura em destaque.

2.6. Sobre Cláudio Santoro

Ao falecer durante um ensaio da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional em 27 de março de

1989, Cláudio Santoro encerrava um ciclo de praticamente meio século de participação ativa nas mais importantes discussões sobre a música brasileira. Às vésperas de completar seus setenta anos, o Santoro era a expressão de uma vida combativa, de intransigência frente aos seus princípios, fruto da sua experiência adquirida por intensa atividade como intérprete, compositor, regente, educador e administrador. Essa característica parece ter marcado toda a sua trajetória, como demonstram as impressões do alemão Hans-Joquin Koellreutter a respeito da sua determinação quando se conheceram cinquenta anos antes, quando Santoro iniciava as aulas com Koellreutter.

(...) Sei que ele se afeiçoou à música dodecafônica, eu mesmo não fazia música dodecafônica naquela época. Cláudio Santoro foi a força motriz que me levou a abraçar o dodecafonismo, ao contrário do que todo mundo pensa. (...) Ele que me levou a aprofundar na técnica de doze sons para transmiti-los [*sic*] aos outros. (*apud* Souza, 2003, 28).

Assim, partindo da figura de Santoro como um compositor e regente experiente em direção ao início de sua atividade composicional na década de 1940, onde era um talentoso violinista e compositor iniciante, é possível delinear traços que o acompanhariam no decorrer de toda a sua carreira.

Nascido em 23 de novembro de 1919 em Manaus, Santoro já era violinista com boa formação⁴ que se iniciava como compositor quando conheceu Koellreutter em 1939, recém chegado da Alemanha e fundador do grupo Música Viva⁵. Durante um ano e meio, o compositor teve aulas diárias com Koellreutter sobre a técnica dodecafônica. Entretanto, a abordagem dodecafônica de Santoro será muito pessoal, seja pela total ausência de materiais para consulta no meio musical brasileiro, seja pelas informações genéricas e insuficientes advindas do contato com Koellreutter

⁴ Formou-se em violino pelo Conservatório do Rio de Janeiro com tal aproveitamento que foi imediatamente admitido como professor adjunto do mesmo conservatório, além de ser nomeado professor de harmonia superior (Mariz, 2000, 303).

⁵ O Música Viva é um movimento na música brasileira que esteve em atuação durante toda a década de 40, iniciado no Rio de Janeiro, ele teve um núcleo posteriormente em São Paulo. Liderado pelo alemão Hans-Joachim Koellreutter, o movimento tinha o propósito de atuar na formação, criação e divulgação da música contemporânea. Contou com várias etapas na seu desenvolvimentos, iniciando de forma conciliadora mas assumindo rapidamente uma postura mais crítica frente ao meio cultural brasileiro (Kater, 2001, 49-70).

(Mendes, 1999, 5).

Com o propósito de divulgação, formação e criação de música contemporânea (Kater, 2001, 50), o Música Viva, que inicialmente contou somente com intérpretes arregimentou também compositores, dos quais Santoro foi um dos pioneiros. O engajamento do compositor no grupo é visível nos artigos publicados pelo suplemento homônimo publicado pelo Música Viva, em que atua também como redator em alguns números (Kater, 2001, 241), além de publicar algumas de suas obras. Aos poucos, a crítica exercida por seus membros tendo Koellreutter como principal porta-voz, aliada à postura estética em desalinho com o grupo de compositores ditos nacionalistas (cujos expoentes eram Camargo Guarnieri e, sobretudo, Villa-Lobos) afastam os membros mais conservadores⁶.

Embora essa ruptura do grupo Música Viva com o meio tradicional musical tenha ocorrido somente a partir do Manifesto de 1944 (Kater, 2001, 55), ela já transparece em dois artigos⁷ ainda nos primeiros anos, ambos de Cláudio Santoro. Neles, o compositor propõe a criação de uma escola nacional de composição baseada no estudo científico do folclore e critica a banalização da melodia folclórica, aspecto já defendido por Mário de Andrade no seu *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928 (Egg, 2004, 44-45).

De fato, pesquisas como a realizada por Ayres Esthema Pothoff (Pothoff, 1997) sobre a música de câmara para flauta de Santoro nesse período apontam para a utilização da técnica dodecafônica e ausência de citações diretas de temas e ritmos folclóricos. Pothoff aponta ainda alusões ao contraponto barroco, que o próprio compositor em entrevista transcrita diz ter buscado também em outra obra sua, a *Sonata para Violino Solo* (Mendes, 1999, 6).

Em 1944, o manifesto publicado pelo grupo Música Viva sugere uma postura mais agressiva

⁶ A pluralidade inicial do grupo é evidente dentre seus membros, que além de Santoro e Koellreutter, contavam ainda com figuras conhecidas da música popular, como Antônio Carlos Jobim e os clarinetistas Severino Araújo e Sebastião de Barros (K-Ximbinho) (Neves, 1981, 85).

⁷ São eles, respectivamente, “Considerações em torno da música brasileira contemporânea” e “Considerações em torno da música contemporânea nacional” (Egg, 2004, 43-44).

frente ao meio cultural, sobretudo do Rio de Janeiro e São Paulo. O ano também marca o ingresso no grupo de Guerra Peixe e Edino Krieger. Como comprova o depoimento de Krieger, Santoro era um membro influente dentro do grupo, e sem sombra de dúvida um exemplo para os compositores que ingressavam mais recentemente no movimento (Souza, 2003, 43).

Entretanto, se por um lado o Música Viva ia definindo-se como mais agressivo e radical através dos manifestos de 1944 e 1946, essas orientações estavam longe de uma leitura única e coesa entre seus membros; na verdade, por vezes apontavam em sentidos opostos (Kater, 2001, 89). Da mesma forma, se dentro do grupo havia uma identificação com o Partido Comunista, as abstrações e leituras que farão dela conduzirão Santoro e seu antigo professor a caminhos opostos.

O ano de 1946 representa um marco fundamental desse período na vida de Santoro. Agraciado com uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim, o compositor tem seu visto negado para ingressar nos Estados Unidos por ser filiado ao partido socialista. Esse seria o primeiro grande revés que o compositor sofreria por sua posição ideológica.

Porém, ao negar-se a assinar um documento dizendo que não era membro do partido comunista (Mariz, 1994, 20), Santoro dá mostras que não estaria disposto a transgredir dada a firmeza das suas convicções. Para Sérgio Nogueira Mendes, que explorou a expressão musical ideológica de Santoro, o episódio demonstra que o comprometimento do compositor com a causa comunista fazia parte de seu ideal de vida; também sustenta que seus ideais socialistas são um reflexo de características intrínsecas da sua personalidade (Mendes, 1999, 11;13).

Em 1947, o compositor consegue uma bolsa para estudar em Paris com Nadia Boulanger. Paralelamente, extratos da sua correspondência com Koellreutter nessa época demonstram seu descontentamento com as resoluções do Música Viva, especialmente aquelas assumidas no manifesto do grupo em 1946.

Quanto a Revista fiquei um pouco decepcionado... Não fique zangado comigo. Mas como sabe sou sempre franco e digo o que penso principalmente á [sic] você que sabe ver em minhas palavras não uma crítica personalista (...) mas uma impressão baseada em princípios (...). Quanto ao Manifesto estou em alguns pontos de vista em pleno desacordo. Como você sabe, ignorava este porque não compareci na sua discussão embora dissesse a você que assinaria de qualquer maneira. (...) Existem contradições no Manifesto que trarão muito aborrecimento á [sic] nós.”⁸

Esse distanciamento da orientação proposta pelo Música Viva e representada no manifesto de 1946 tornou-se evidente com a participação de Santoro no II Congresso de Compositores e Críticos Musicais de Praga em 1948. A influência das resoluções do Congresso é decisiva na reorientação do seu estilo composicional.

Assim, ainda que tenha incluído em sua conferência uma defesa ao atonalismo como componente expressivo e reflexo da renovação na estrutura social, aos términos dos trabalhos do Congresso, o compositor irá assimilar as suas resoluções de forma irrestrita (Mendes, 1999, 26;38), que incluem uma música baseada no folclore.

Se por um lado essa reorientação estética é fundamentada por Santoro com um apelo um tanto populista e com “tinturas nitidamente ideológicas” (Salles, 2003, 172), seu interesse em teses marxistas é centrado em aplicações imediatas nos problemas ligados com a realidade social do país (Mendes, 1999, 21).

Essa reorientação estética de Santoro repercute quase que simultaneamente no Música Viva. Sendo um dos membros mais influentes, suas correspondências seguidas de seu retorno ao Brasil iniciaram a dissolução do núcleo principal do grupo, sendo seguido por Guerra-Peixe e Eunice Catunda (Egg, 2005, 99).

Assim, durante dois anos em que quase nada compôs, Santoro inicia um processo de pesquisa em busca de uma linguagem musical de acordo com os princípios adotados no Congresso

⁸ Extratos da carta de Santoro a Koellreutter datada de 28 de janeiro de 1947, transcrita na íntegra nos anexos em Kater (2000, 254-259).

de Praga. O ano de 1950 é marcado por seu retorno ao meio cultural brasileiro e durante toda essa década, suas obras serão marcadas por essa fase que o compositor mesmo chamou de nacionalista (Appleby, 1989, 157).

Obviamente essa mudança foi celebrada por nacionalistas convictos como Vasco Mariz, para quem obras de Santoro dessa fase como o *Canto de Amor e Paz* representava “a grande música que raramente apareceu no Brasil” (Mariz, 2000, 306). Entretanto, é necessário ressaltar que suas composições não fazem citações literais de temas folclóricos, um dos aspectos que sempre criticou nos compositores alinhados com Guarnieri. O período é marcado também por uma série de incursões como diretor orquestral a vários países da Europa Oriental, bem como em Paris, Viena, Berlim, entre outros. A partir de 1960, suas obras são marcadas por um retomada à linguagem serial, acrescida de pesquisas com música eletroacústica. Novamente sua postura político-ideológica deu a esse retorno serialista um sentido de libertação diante das limitações do projeto socialista (Salles, 2003, 173).

Em 1962, Santoro organiza o curso de Música da Universidade Federal de Brasília a convite de Darcy Ribeiro, utilizando muitas das anotações que fazia nas suas viagens a outros países (Souza, 2003, 40-41). Entretanto, o agravamento da crise política a partir de 1964 interrompe esse processo. Dando mostras outra vez de sua intransigência frente ao que considerava uma afronta aos seus princípios, Santoro deixa o cargo por discordância com as demissões de nada mais, nada menos que cerca de duzentos e oitenta docentes (Santoro, 2007).

Estabelece-se na Alemanha de 1970 a 1978, como professor de composição e regência na Escola Estatal Superior de Música de Mannheim. São significativos nesse período as experiências com música eletroacústica, bem como a assinatura de um contrato para a edição de todas as suas obras (Souza, 2003, 41-42). Retornará ao Brasil em 1978 para assumir outra vez o Departamento de Artes da UnB. No ano seguinte, organiza e dirige a Orquestra Sinfônica do então Teatro Nacional,

muito embora seja afastado da sua direção em 1981 para só reassumi-la em 1985. Irá dedicar-se mais à composição e ao ensino até que possa dar prosseguimento ao seu projeto na orquestra. Entretanto o contexto político será decisivo para abreviar a carreira de alguém que agia de forma tão passional.

Penalizado durante toda carreira por não alinhar-se com o pensamento dominante e agindo sempre de forma intransigente a favor de seus princípios, é possível imaginar que o compositor tenha colecionado honrarias e medalhas na mesma medida em que desafetos. Talvez por isso o legado de sua obra é tão significativo; seu catálogo impressionante de cerca de quinhentas obras dos mais variados gêneros é o resultado da multiplicidade de aspectos trabalhadas pelo compositor com maior ou menor dificuldade, quando não absolutamente carente de meios necessários.

Sendo o compositor brasileiro com a maior diversidade de caracteres (Apleby, 1989, 157), a importância das suas quatorze sinfonias são atestadas por pesquisas realizadas com essas obras (Mariz, 2000, 313; Souza, 2003, 61; Vilar, 2004; Vasconcellos, 1993), bem como pelas realizadas com a sua obra para piano, dentre as quais os Prelúdios (Souza, 2003), as *Paulistanas n° 2* (Gerber, 2003) e *n° 7* (Schneider, 2005), ou a sonata de uma forma geral na sua música para piano (Kubota, 1996).

Na sua música de câmara foram foco de estudos o seu *Quarteto n° 6* (Souza, 2004; Vinton, 1965), bem como a sua música de câmara para flauta de 1940-46 (Pothoff, 1997) e o *Trio 1973* (Andrade, 2003). Também são encontradas pesquisas tanto sobre sua obra para música eletroacústica (Maués, 1993) quanto as obras para voz, as *Canções de Amor* (Hue, 2001) e a *Menina Exausta* (Palhares, 2002). Assim, com exceção das suas obras de música de câmara para flauta, sua obra para sopros ainda é relativamente pouco explorada.

2.6.1. Santoro e a obra para clarineta

Na produção do compositor, a clarineta aparece nas mais variadas formações, seja na música sinfônica, de câmara concertante ou solista. Partindo das obras de maior efetivo instrumental destaca-se o *Duo* para clarineta e orquestra de cordas datado de 1976, e que utiliza efeitos aleatórios controlados (Mariz, 2000, 312). Essa obra possui uma transcrição para clarineta e piano datada do mesmo ano e é dedicado ao clarinetista Wilfried Berk⁹ e à pianista Elizabeth Seiz. Figuram também as *Bodas sem Fígaro* no mesmo ano, cuja instrumentação compreende, além da clarineta, flauta (flautim), piano, violino, viola, violoncelo, contrabaixo e sintetizador.

Outras obras de câmara são o *Quinteto de sopros* na sua formação tradicional de 1942, bem como dois anos mais tarde a obra intitulada *Música de Câmara*, incluindo sete instrumentos, que são além da clarineta, o clarone, flauta, flautim, piano, violoncelo e violino. O compositor escreveu ainda dois quartetos, sendo as *Variações Miniaturas* para clarineta, violino, viola e violoncelo datados de 1945 e o *Quarteto de Sopros* de 1980, sendo este último formado por clarineta, fagote, oboé e trompa.

Entretanto, as suas obras mais numerosas para clarineta são os trios. São dois trios compostos para clarineta, fagote e oboé de períodos igualmente distintos; o *Trio* em um único movimento de 1946 e estreado somente em 1979 pelo Trio de Palhetas da UnB (Mariz, 1994, 83) e o *Trio para o Encontro de Três Fantasias* de 1984. Figuram ainda uma formação pouco usual para o *Trio* de 1956, com clarineta, trompete e violoncelo, que foi estreada no ano de 1975 em Mannheim (ibid., p. 83). Além dessas obras, há também um trio para clarineta, flauta e fagote de 1946 e um trio de clarinetas intitulado *Drei Klarinetten spielen fleissig (Caprichos para Três clarinetas)*¹⁰. Por

⁹ Natural do Rio de Janeiro, Wilfried Berk integrou a classe do prof. Jayleno dos Santos, ganhando o concurso jovens solistas da OSB por quatro anos seguidos. Integrou a OSB, a Orquestra Sinfônica Juvenil do Teatro Municipal, sendo membro fundador do Quinteto Villa-Lobos. De 1964 a 67 atuou como clarinetista da Orquestra Sinfônica da Bahia, bem como professor dos Seminários de Música da UFBA. Desde 1971, é radicado na cidade de Hannover na Alemanha, onde tem atuado divulgando a música brasileira como professor e concerista, além de integrar o duo Berk-Seiz com sua esposa Elizabeth Seinz.

¹⁰ Conforme tradução de Santoro (2007) disponível em <<http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/4.html>>

fim, figurando como as obras de menor textura instrumental, as duas obras para clarineta solo constantes do seu catálogo; as *Drei Stücke für Klarinette (Três peças para Clarineta)* de 1942 e a *Fantasia Sul América* para clarineta solo de 1983, que é o objeto de estudo desse trabalho.

2.6.2. Sobre a Fantasia Sul América

Afastado temporariamente da direção da orquestra do Teatro Nacional de Brasília, Santoro parece ter se dedicado mais à composição nos primeiros anos da década de 80, como a produção constante em seu catálogo de obras demonstra (Santoro, 2007). O ano de 1983, a conclusão da sua *10ª Sinfonia*, um Prelúdio para orquestra de cordas, uma *Missa a Seis Vozes*, e uma série de obras de câmara para voz e piano e a composição. Será desse ano ainda a composição do conjunto de obras intitulado *Fantasia Sul América*.

Parte integrante de uma série de obras para instrumentos solistas com o mesmo nome, a *Fantasia Sul América* para clarineta solo foi composta em 1983 numa encomenda para o Concurso Jovens Intérpretes da Música Brasileira¹¹, do qual o compositor participou da banca (Santoro, 2007). Além da clarineta, Santoro escreveu uma *Fantasia* para todos os instrumentos de orquestra, além de piano e violão.

Elas podem funcionar tanto como peça solo quanto concertante, já que todas possuem um acompanhamento orquestral, que é estruturado através de módulos que se interconectam de forma seqüencial, possibilitando assim a execução de dois solistas (um após o outro) numa mesma orquestração. Além disso, a *Fantasia* para clarineta é praticamente idêntica à da flauta (salvo as diferenças de oitava), de forma que ambas (clarineta ou flauta) podem ser executadas com o mesmo acompanhamento. A obra é dedicada ao clarinetista Luiz Gonzaga Carneiro (Gonzaguinha), que era

¹¹ Apesar de ser provável que a estréia da obra tenha ocorrido no concurso, não foi possível encontrar nenhum documento comprobatório da sua execução ou do nome do(s) clarinetista(s) que executou (aram) a *Fantasia*.

amigo do compositor (vide anexos).

Tal qual outra obra para clarineta solo de Santoro (as *Três Peças para Clarineta Solo* de 1942), a *Fantasia* apresenta grande exigência técnica. Na catalogação realizada por Maurício Carneiro (Carneiro, 1998, 55), ambas as obras figuram como peças para clarineta solo de nível avançado. Além disso, a importância da *Fantasia Sul América* no repertório é atestada pela sua inclusão em currículos de bacharelado para o instrumento e programas de recitais. Em sua proposta curricular para a graduação em clarineta, Ricardo Dourado Freire sugere que a *Fantasia* seja incluída no programa do 6º semestre (de um total de oito), figurando ao lado de obras como as *Three Pieces* para clarineta solo de Stravinsky e o *Capriccio* de Heinrich Sutermeister (Freire, 2000, 8). Além disso, a *Fantasia* para clarineta é obra exigida em cursos e concursos de música, sendo peça constante do repertório de vários clarinetistas brasileiros. Ela foi gravada pelo célebre clarinetista argentino e *luthier* Luis Rossi em seu CD homônimo (*Fantasia Sul América*), sendo esta a única gravação comercial disponível.

3. MATERIAIS E MÉTODOS

3.1. Fundamentação

Tendo como base o caráter da pesquisa e suas implicações, a metodologia que se mostrou mais adequada é a da pesquisa qualitativa, com uma abordagem de estudo de caso. Segundo Goode e Hatt (1979, 424), esse método se mostra eficaz na tentativa de criar unidade entre as características importantes para o problema investigado. Em se tratando de pesquisa em música, foi possível constatar a utilização desse método por Teixeira (2005), Araldi (2004), Wille (2003), Garbosa (2002) e Del Ben (2001), sendo que em todos os trabalhos pesquisados havia a necessidade de uma análise pormenorizada de cada objeto ou caso estudado. Na visão de Wille (2003), o caso em questão pode ser algo definido, delimitado ou como uma unidade, podendo a sua pesquisa estender-se ao contexto em que está inserido.

Para a presente pesquisa, a escolha dessa abordagem está ligada diretamente aos objetos que ela tem por alvo; conforme Kemp (Kemp, 1995, 133), “os estudos de caso permitem relatos pormenorizados e autênticos de um fenômeno no seu contexto, evitando a fragmentação da investigação experimental, o caráter geral do inquérito e as limitações descritivas das estatísticas”. Assim, os procedimentos adotados concorrem para a compreensão de aspectos da *Fantasia Sul América* para clarineta solo de forma ampla e multifacetada, já que os resultados obtidos da obra nas diferentes abordagens permitem uma melhor construção interpretativa, traduzindo-se por maior sedimentação e segurança na performance.

3.2. Coleta de Dados

A coleta de dados para a presente pesquisa percorreu vários caminhos; incluiu a obtenção

das partituras da obra para clarineta nas suas três versões manuscritas no arquivo do compositor em Brasília-DF. Esses manuscritos foram fotocopiados em câmera digital sob a supervisão e auxílio de Gisele Santoro, esposa do compositor. Da mesma forma, foram obtidas as duas edições impressas da obra.

Além disso, fez parte dessa etapa a aquisição das duas gravações que foram posteriormente analisadas. Essa fase incluiu, por um lado, tanto a obtenção do CD do clarinetista Luis Rossi em que consta a referida gravação, quanto a digitalização de uma gravação analógica em fita cassete do clarinetista Luis Gonzaga Carneiro, feita em uma apresentação ao vivo.

Em outra parte da pesquisa, foram elaboradas entrevistas semi-estruturadas com pessoas próximas de Cláudio Santoro, como forma de obter informações complementares sobre o compositor e sua obra, bem como sobre os intérpretes e a sua performance musical. De acordo com Del Ben (2001, p. 74), “essa modalidade de entrevista possibilita ao entrevistador formular novas questões com o objetivo de buscar justificativas e esclarecimentos e de aprofundar qualitativamente as respostas do entrevistado”. Para Goode e Hatt (1979, p. 421), o guia da entrevista permite uma estruturação alternada e flexível das questões quando isso se faz necessário.

Assim, foram obtidas valiosas informações sobre o compositor e sua obra através de contato via e-mail com sua esposa Gisele Santoro e o filho Alessandro Santoro, além do contato pessoal com a própria Gisele e Hary Schweizer, fagotista da Orquestra Sinfônica Nacional, colega profissional de Santoro. Além disso, incluem-se entre as entrevistas feitas com músicos ligados ao intérprete Luiz Gonzaga Carneiro e a determinados aspectos sobre o compositor e a obra, Ricardo Dourado Freire, Fernando H. Machado, Manoel Carvalho de Oliveira, Ilka Jussara do Nascimento e Hary Schweizer, bem como o contato via e-mail com Luis Rossi.

Incluem-se na coleta de dados a escolha das ferramentas utilizadas na análise da obra. Se analisar é compreender uma obra musical e seu processo composicional (Souza, 2003, 101), a

análise musical da obra visa descobrir de que forma o compositor organiza a sua concepção musical, investigando a disposição da estrutura formal da peça e das suas relações. Na presente pesquisa, optou-se por um modelo analítico que conjugasse as relações presentes na obra a partir de um enfoque interpretativo. Isso deveu-se em grande parte à característica intrínseca desse estudo, essencialmente voltado à performance.

Assim, a análise da *Fantasia* incluiu aspectos da Teoria dos Conjuntos de Allen Forte (*apud* Strauss, 2000), cujos procedimentos para a classificação e catalogação de conjuntos de sons tem por objetivo identificar quais conjuntos predominam e como eles se relacionam em determinada obra (Alves, 2001, 115-116). Entretanto, a análise envolveu também aspectos fundamentados em uma abordagem Schenkeriana de processos de redução constante em busca da sua estrutura fundamental (Gerling, 1989, 25). Apesar da teoria de Schenker ter como premissa básica uma organização hierárquica “onde a tríade da tonalidade principal fornece o arcabouço da obra e as demais tonalidades utilizadas gravitam como satélites, sempre subordinadas à tonalidade principal” (Gerling, 1989, 24), a aplicação de seus princípios em uma obra melódica não tonal mostrou-se extremamente útil.

Sobre esse aspecto, é importante notar que embora o método analítico Schenkeriano seja designado somente para música tonal, algumas de suas técnicas podem ser aplicadas com êxito à música não tonal. Dentre elas constam tanto as obras Renascentistas quanto as do século XX, ainda que nesses casos, a norma Schenkeriana de *Ursatz*¹² tenha que ser descartada (Bent, 1987, 85). Assim, apesar da utilização na presente pesquisa dos princípios reducionais em níveis hierárquicos de importância, a aplicação da teoria analítica Schenkeriana não levou em consideração movimentos harmônicos para o estabelecimento da estrutura da *Fantasia*.

Ao invés disso, optou-se pela identificação das notas-chave na condução melódica através do

¹² A *Ursatz* ou estrutura fundamental seria a versão mais resumida da análise, composta por uma linha fundamental - *Urfinie* - e a harmonia fundamental - *Bassbrechung* (Gerling, 1989, p.25).

tratamento das alturas, no sentido aqui entendido como um mapeamento das notas localizadas em extremos da tessitura da clarineta na obra. Além disso, uma vez que a obra musical não é a partitura em si, nem tampouco as vibrações físicas que emanam da sua performance, mas sim a significação que é atribuída a ela (Tenney, 1985, 200), optou-se por incluir como critérios de análise os resultados emanados da experimentação e execução da obra pelo pesquisador, bem como da audição das gravações desses processos realizadas para esse estudo. Ainda que a audição em diferentes ouvintes conduza com frequência a diferentes formas de percepção de uma mesma obra, essas diferenças não invalidam uma ou outra análise, tendo em vista a multiplicidade dos seus significados para várias pessoas ou mesmo para a mesma pessoa em momentos diferentes (Bredel e Cavazotti, 2005, 66).

Por fim, a coleta de dados sobre os vários aspectos da obra envolveu a audição das duas gravações selecionadas, levando-se em conta as diferenças provenientes da gravação em estúdio por Luis Rossi e da versão em fita cassete realizada ao vivo por Luis Gonzaga Carneiro. Considerando as diferenças de qualidade entre uma versão e a outra, optou-se pela digitalização do áudio de ambas as gravações no programa Sound Forge, um *software* específico para tratamento de áudio digital. Nesse programa, foi possível realizar a normalização¹³ das intensidades do áudio da gravação feita por Gonzaga de acordo com a da realizada por Rossi, permitindo assim uma melhor equiparação entre as obras.

3.3. Análise dos Dados

Terminada a coleta, a presente pesquisa iniciou a análise dos dados obtidos. De acordo com

¹³ De acordo com o manual incluso no Sound Forge (Sonic Foundry Sound Forge 6.0), a normalização de áudio consiste em aumentar o volume do arquivo de tal modo que seus picos de maior intensidade fiquem em um nível definido pelo usuário. No caso em questão, o nível de intensidade da gravação feito por Gonzaga foi igualado ao da realizada por Luis Rossi.

Wille (Wille, 2003, 49), analisar nesse sentido significa organizar, dividir e descobrir aspectos importantes a respeito dos dados coletados. Com base nos objetivos propostos, o método comparativo mostrou-se mais adequada às necessidades da presente pesquisa. Conforme Garbosa (Garbosa, 2002, 30), “o método comparativo tem como meta a explicação das variações do objeto estudado, mediante as similaridades e diferenças, esclarecendo-as através das observações do pesquisador e dos dados levantados, promovendo assim um diálogo entre idéias e evidências”. Dessa maneira, Palhares (2002) utilizou o método comparativo no seu estudo que focou duas tendências de vanguarda dos grupos Música Viva e Música Nova através da análise de duas obras selecionadas respectivamente de Cláudio Santoro e Gilberto Mendes.

Os dados obtidos foram analisados e descritos em capítulos distintos, dada a diferença das abordagens em cada um. No capítulo dedicado à partitura da obras, apesar do trabalho realizado com as edições e os manuscritos do compositor ter utilizado a consulta a outras fontes (como o manuscrito para flauta solo da *Fantasia*, semelhante ao da clarineta, por exemplo), seu foco foi a comparação entre as edições e os manuscritos da *Fantasia Sul América* para clarineta. Essa comparação buscou suas similaridades e diferenças, ressaltando as informações contraditórias e optando pela solução que demonstrava maior coerência com as idéias do compositor. Nesse processo, acabou sendo necessário a edição de uma nova partitura, chamada de edição resultante.

No caso da análise, o enfoque dado privilegiou relações da condução melódica com aspectos auditivos e de execução. Utilizou-se concomitantemente a Teoria dos Conjuntos de Allen Forte (*apud* Strauss, 2000), aspectos da teoria analítica de Schenker aliada ao tratamento das alturas, somados às audições da obra e a sua execução. Esse modelo permitiu um enfoque analítico fundamentado na performance da obra, elegendo seus pontos-chave na condução melódica através da experimentação continuada. O princípio reducionista de Schenker aplicado nesses termos demonstrou uma relação de trítone que fornece a estrutura básica que dá sustentáculo à obra.

Em relação à análise das gravações, foi possível avaliar a visão de dois intérpretes experientes na performance da *Fantasia Sul América*. Salienta-se que como contribuição da pesquisa obteve-se a importante gravação do clarinetista brasileiro Luiz Gonzaga Carneiro, para quem a obra foi dedicada e que gozava de grande estima pelo compositor. Da mesma forma, a visão interpretativa do clarinetista de renome internacional Luis Rossi é importante na medida em que realizou a única gravação comercial disponível, cujo CD homônimo (*Fantasia Sul América*) contém somente obras de compositores latino-americanos. As escolhas interpretativas de ambos os clarinetistas são anotadas separadamente.

Finalmente, num último capítulo são realizadas considerações sobre o estudo proposto e os seus principais resultados. Os critérios desenvolvidos nessa fase analítica da pesquisa têm por objetivo permitir uma visão ampliada do tratamento dado pelo compositor à clarineta quando da sua utilização em uma peça solo como a *Fantasia Sul América*; diferentes abordagens sobre uma mesma obra permitem maiores opções de escolha interpretativa das idéias do compositor.

4. BUSCANDO UM TEXTO PADRÃO

Este capítulo compara as edições impressas da *Fantasia Sul América* com os manuscritos do compositor. São apresentados os critérios na escolha das versões levadas em consideração para esse estudo, bem como a comparação entre elas e os principais resultados encontrados. Ao fim do capítulo, esses resultados são apresentados de forma sintética, indicando algumas das principais alterações na edição realizada.

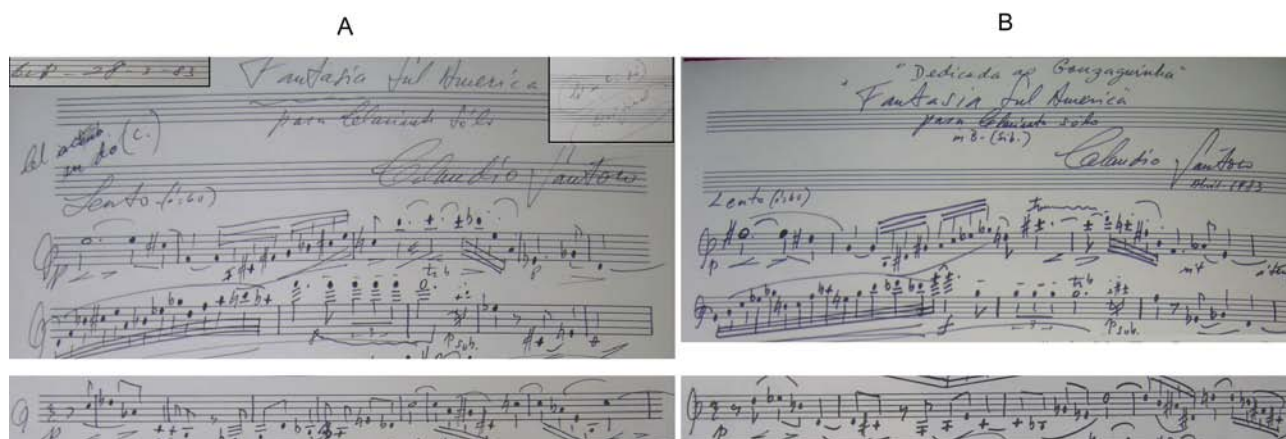
4.1. Comparando Edições e Manuscritos

Existem duas edições impressas da *Fantasia Sul América*, realizadas pela Savart. A primeira edição não está datada, nem traz a dedicatória ao clarinetista Luiz Gonzaga Carneiro. Possui espaçamento menor entre os pentagramas e possui no canto direito inferior da segunda página a seguinte inscrição: “Informamos que existe uma versão com acompanhamento de orquestra. O material encontra-se na Musimed.” Na segunda edição além de constar a dedicatória, há um espaçamento maior entre os pentagramas, preenchendo todas as duas páginas, não possuindo a inscrição. Tal qual a primeira, essa edição não é datada.

À primeira vista nos dois casos, a caligrafia da notação é praticamente a mesma, mudando apenas as fontes das informações escritas. Entretanto, foram identificadas sensíveis diferenças nessas versões quanto à indicação das formas de ataque e de dinâmica em algumas notas. Em outros compassos, a ausência de sinais preventivos de alterações realizadas anteriormente geraram dúvidas na execução. A solução encontrada para resolver esses problemas apontou para uma pesquisa no acervo pessoal do compositor, em busca dos manuscritos originais. Fez-se necessário assim uma comparação entre as duas versões impressas existentes com os manuscritos do compositor,

buscando estabelecer uma versão coesa da obra.

Foram encontradas no arquivo do compositor de posse da Associação Cultural Cláudio Santoro¹⁴ dois manuscritos datados respectivamente de março e abril de 1983, bem como os manuscritos do guia orquestral da *Fantasia* e da obra para flauta solo. Ao que tudo indica, a versão mais antiga da obra para clarineta data de 28 de março de 1983, e é escrita para clarineta em Dó (ilustração 3.A). Apesar de já conter praticamente a totalidade da idéia central da obra e por isso ser uma fonte de consulta importante, esse manuscrito ainda tem um caráter de rascunho, e uma série de idéias musicais ainda seriam desenvolvidas no manuscrito que viria logo a seguir. Essa segunda versão é datada somente por “abril de 1983” (ilustração 3.B), e já é transposta para clarineta em Sib, embora com pequenas diferenças em linhas melódicas escritas em oitavas diferentes. De uma maneira geral, essa versão está bem mais próxima das que foram editadas. Ambos os manuscritos (março e abril) são incluídos integralmente como anexo (vide ANEXOS 2 e 3).



No caso da primeira versão, nota-se uma tentativa de mensuração binária, que acabou sendo trocada pela quaternária na segunda (conforme excertos inferiores das ilustrações 3.A e 3.B). Em destaque na ilustração 3.A, é possível observar dados da primeira folha do referido manuscrito, sendo à esquerda a data e à direita a citação “Cl. in C. dó Original”. A versão de abril já traz a

¹⁴ Sediada em Brasília, a entidade é mantida pela família do compositor, tendo na pessoa de Gisele Santoro sua secretária executiva. O acesso às obras é facilitado através do primoroso trabalho de catalogação empreendido.

dedicatória colocada *a posteriori* “Para Gonzaguinha”, numa alusão a Luiz Gonzaga Carneiro.

Como uma das fontes de consulta, o guia orquestral traz no frontispício a inscrição “Fantasia Concertante Sul América: solos instrumentais com acompanhamento orquestral” (conforme ilustração 4), com a assinatura do compositor e sem data. Tem como voz principal a parte de flauta, talvez por se tratar de um instrumento em Dó. Entretanto, eventualmente ocorrem inserções de trechos transpostos para clarineta em Sib em alguns pontos isolados, ficando os restantes em branco numa linha abaixo da parte de flauta, pressupondo-se que sejam similares.

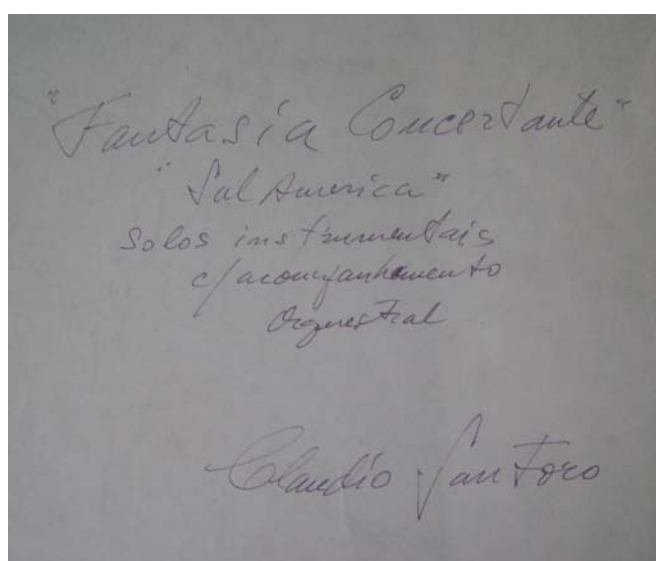


Ilustração 4: Frontispício da guia orquestral da Fantasia Sul América.

Quanto ao manuscrito da obra para flauta solo, de acordo com Alessandro Santoro, sua primeira versão data de 27 de março de 1983 (Santoro, 2007), e portanto anterior a da clarineta. Apesar disso, essa versão não foi encontrada e o manuscrito para flauta considerado é de abril. De qualquer forma, ele foi levado em conta somente como consulta paralela para dirimir dúvidas que as demais não deixavam claras. Isso deveu-se tanto pela similaridade com a partitura da clarineta, tornando facultativa a sua consulta, quanto pela presença de indicações específicas da técnica da

flauta, o que não se aplicaria no caso da clarineta, como a indicação de harmônico. Assim, os principais manuscritos considerados na comparação com as edições impressas foram os datados de março e abril de 1983 e a guia orquestral.

Estabelecida as fontes manuscritas de consulta, as comparações realizadas permitiram responder a algumas dúvidas e mesmo a correção de alguns erros que a leitura das versões editadas ocasionaram. Por exemplo, na segunda edição, uma indicação de *ritardando* (*rit.*) aparece no fim do terceiro compasso¹⁵, mas dado à proximidade com o pentagrama de baixo, a expressão *a tempo* é inserida somente no sexto compasso (ilustração 5.B). Mas a análise dos manuscritos demonstra que a mudança de andamento ocorre logo no compasso seguinte, ficando claro que essa alteração dos originais se deu por um erro na edição (ilustração 5.A).

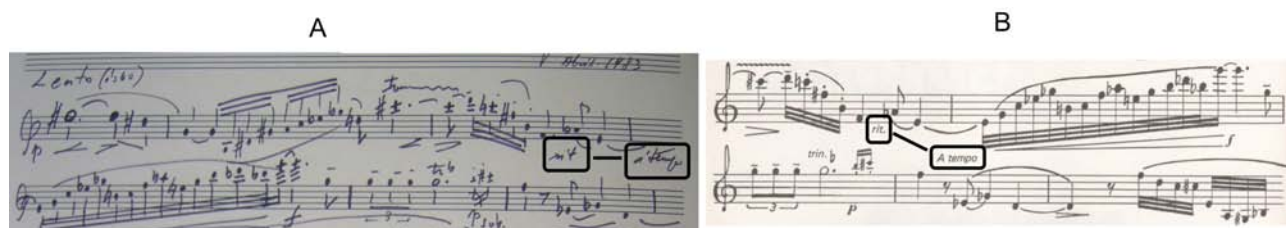


Ilustração 5: Comparação sobre mudanças de andamento no compasso 4 e 5.

Da mesma forma, logo no quarto compasso da edição, o executante depara-se com a existência de duas notas Sol sendo uma com bemol e a outra sem alteração alguma, o que permite supor que ambas são bemolizadas (esse aspecto é observável também na versão manuscrita da ilustração 6.A, à esquerda). Entretanto, ao comparar com o manuscrito de março constante na ilustração 6.A, é possível perceber que a segunda nota Sol é natural e não bemolizada. Ao enarmonizar por algum motivo a nota Mi por Solb na transposição para clarineta em Sib (quando o normal seria Fá #), o compositor pode ter esquecido de prevenir o executante com o bequadro na

¹⁵ A numeração de compassos não consta nos manuscritos de março e abril, bem como nas versões editadas. Ela foi realizada considerando as barras de compasso, bem como as cadências presentes na obra. Além disso, como será especificado mais tarde, para evitar confusões dada a quantidade diferente de compassos, a numeração do manuscrito de março é proporcional às demais, correspondendo ao mesmo trecho em questão.

segunda nota, cuja comparação demonstra ser Fá natural na primeira versão (ilustração 6).

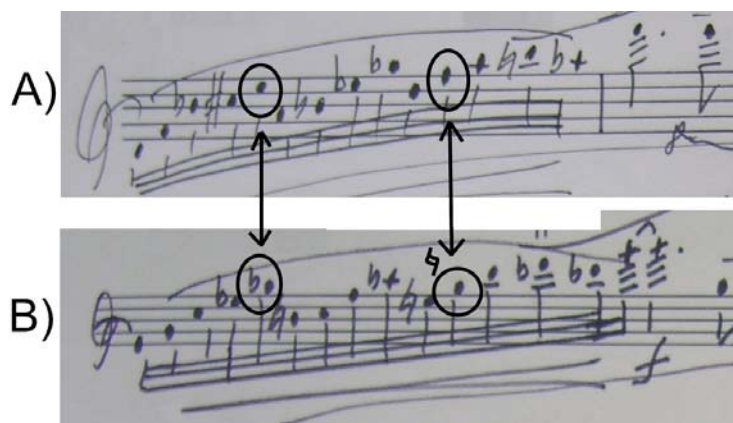


Ilustração 6: Comparação entre os compassos 4 de ambos os manuscritos.

Dúvida semelhante pode ocorrer no compasso 12, onde foi encontrado o mesmo problema na transposição. A nota Dó que aparece na segunda metade do primeiro tempo é alterada com um sustenido da mesma forma que aquela presente no quarto tempo desse mesmo compasso, o que pode indicar num primeiro momento tratar-se de duas notas Dó alteradas nas edições. Entretanto, a comparação com os manuscritos do compositor não deixa dúvida quanto ao fato da segunda nota Dó desse compasso ser natural e não alterada. Se por um lado é possível observar que no manuscrito de abril (ilustração 7.A) o sinal preventivo não aparece da mesma forma quanto nas edições (ilustração 7.B), a comparação com o manuscrito de março (ilustração 7.C) e com a guia orquestral (ilustração 7.D) demonstram a necessidade de inclusão do bequadro na segunda nota.

Seja por uma questão intuitiva ou técnica, alguns desses erros nas edições são ignorados na performance, e não é incomum encontrar intérpretes que executam a obra como se as alterações preventivas existissem. Entretanto, em alguns casos tanto o conhecimento técnico da clarineta quanto a intuição interpretativa não são suficientes.



Ilustração 7: Comparação entre manuscritos e edições do compassos 12.

Um exemplo é o segundo e terceiro tempo do compasso 34. Nesse caso, a primeira *apojatura* que precede as tercinas é *Mib*. A presença dessa alteração na nota Mi, apesar de estar fora da tessitura da clarineta de dezessete chaves¹⁶, é perfeitamente executada na clarineta *Full Boehm*, em voga na época da composição da obra. Entretanto, apesar de presente também no manuscrito de abril, as demais fontes consultadas sugerem um problema na transposição do trecho. Tanto nas edições (representadas na ilustração 8.A) quanto no manuscrito de abril (ilustração 8.B) a passagem escrita para clarineta em *Sib* é *Mib-Sol*, ao passo que na versão de março (ilustração 8.C) e na guia orquestral (ilustração 8.D, idêntica, aliás à partitura para flauta solo), a passagem é *Mib-Fá* para clarineta em *Dó*. Também é possível observar que de todo o trecho, *Mib* é a única nota que não é transposta nas versões para clarineta em *Sib* (conforme ilustração 8), o que pode sugerir que essa nota seja na verdade um *Fá*.

Outro argumento a favor da inclusão da nota *Fá* é a sua implicação na condução melódica do

¹⁶ A clarineta de dezessete chaves é a mais usada nos dias de hoje, sendo considerada o instrumento padrão na atualidade (Shackleton, 2001, 431).

trecho. É possível notar que na versão original do manuscrito de março e no guia orquestral, o contraste sugerido entre o registro *chalumeau* com o agudo da clarineta nesse compasso cria uma simulação de polifonia. Nela, a voz grave progride por intervalos de quinta e depois quarta, através de Mib–Si–Mib novamente, nota essa que funciona como sensível para a última das tercinas, Ré (no detalhe à direita das ilustrações 8.C e 8.D). Na sua transposição, essa voz grave passa a progredir com intervalos de sexta e quarta, através de Mib–Dó#–Fá, ao invés da seqüência lógica que seria Fá–Dó#–Fá.

Ilustração 8: Comparação entre edições e manuscritos do compasso 34.

É possível observar também que nesse trecho, que a nota central das tercinas (Lá, na ilustração 8.A e 8.B) é alterada ascendentemente considerando a alteração da nota Lá anterior (mesmo compasso). Apesar de se verificar o mesmo nos exemplos 8.A, B e C, a parte representada em 8.D demonstra que pode ter havido um erro de transposição. Essa alteração é incluída na edição, já que o exemplo D e a guia orquestral estão de acordo nesse aspecto.

No compasso seguinte (35), o compositor cria contrastes associando agora o registro agudo à dinâmica *forte* e o *chalumeau* à dinâmica *pianissimo*. Entretanto, ao escrever a nota Fá no registro

agudo no compasso 35 (precedida da nota Lá como *apojatura*), não há nenhuma indicação de dinâmica *forte* na partitura, embora essa diferença seja pressuposta por muitos intérpretes. Essa pressuposição é confirmada ao consultar os manuscritos, onde a presença de um crescendo na nota Fá (logo após o *pp* da seqüência Fá–Mi–Fá#–Sol–Fá em fusas) demonstra a intenção do compositor na criação desses contrastes (ilustração 9).

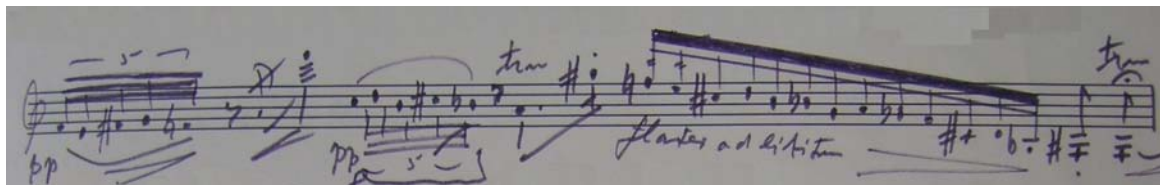


Ilustração 9: Contrastes entre os registros da clarineta nos compassos 34-35.

Se algumas indicações são omitidas como nesse caso, dúvidas maiores podem ocorrer quando indicações são diferentes entre as edições. No compasso 40 (penúltimo da obra) consta sobre a nota Si a indicação de *tenuto* (*ten.*) na primeira edição (ilustração 10.C) e *trinado* (*trin.*) na segunda (ilustração 10.D). A diferença pode ter se originado numa confusão das próprias indicações do compositor. O manuscrito da *Fantasia* para flauta comporta as duas sobrepostas, *ten.* e *trin.* (presentes aliás na 2ª edição impressa da flauta como opção), sendo que a indicação de *trinado* é feita com caligrafia diferente do restante da obra (além de uma cor de caneta ligeiramente diferente), sendo provavelmente uma adição posterior (ilustração 10.B).

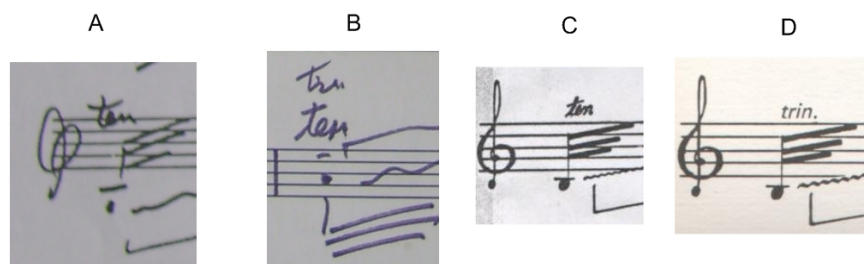


Ilustração 10: Comparação das edições e manuscritos entre *ten.* e *trin.* no comp. 40.

A versão para clarineta, ao contrário, tem a indicação de *tenuto* tanto na versão de abril (ilustração 10.A) quanto na guia do acompanhamento orquestral (idêntico ao manuscrito de abril), o que permite supor, dada a sua reincidência nas fontes manuscritas pesquisadas, ser essa a indicação correta (ilustração 10.A e 10.C).

Outro aspecto importante são as cadências presentes na obra, que são indicadas em posições diferentes nas edições impressas. Basicamente, essas indicações que possibilitam uma maior liberdade interpretativa correspondem aos pontos em que o acompanhamento orquestral cessa e aguarda as referidas cadências da clarineta. As indicações presentes na primeira edição correspondem às da versão orquestral, nos compassos 9, 29 e 33, enquanto a segunda edição omite a indicação de “*como cadência*” no compasso 29 (ilustração 11).

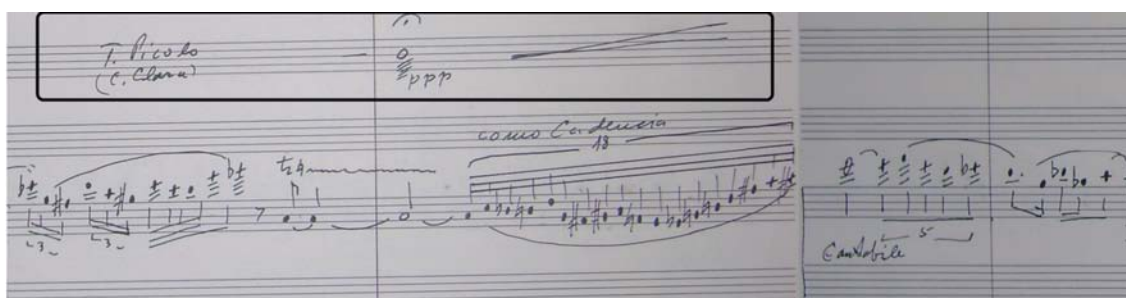


Ilustração 11: Indicação de cadência na parte orquestral, compasso 29.

Por outro lado, o estudo dos manuscritos do compositor permitiram não só a solução para dúvidas e erros de edição, como também o acréscimo de informações importantes e que não comportariam na partitura impressa. Algumas delas auxiliam na definição do caráter da obra em alguns trechos. É possível observar, por exemplo, destacado na ilustração 11 que a cadência no compasso 29 é acompanhada por um rufo de caixa clara que inicia em *ppp* e cresce, acentuando a tensão na condução para o próximo compasso.

A partitura do acompanhamento orquestral fornece ainda outros dados. A simulação de polifonia na parte para clarineta solo nos compassos 25 e 26 torna-se efetivamente uma polifonia

entre a clarineta e o primeiro violino, como demonstra a ilustração 12. A expressão *tacet* colocada sobre a parte solista refere-se às notas superiores, que são escritas como solo para o violino.

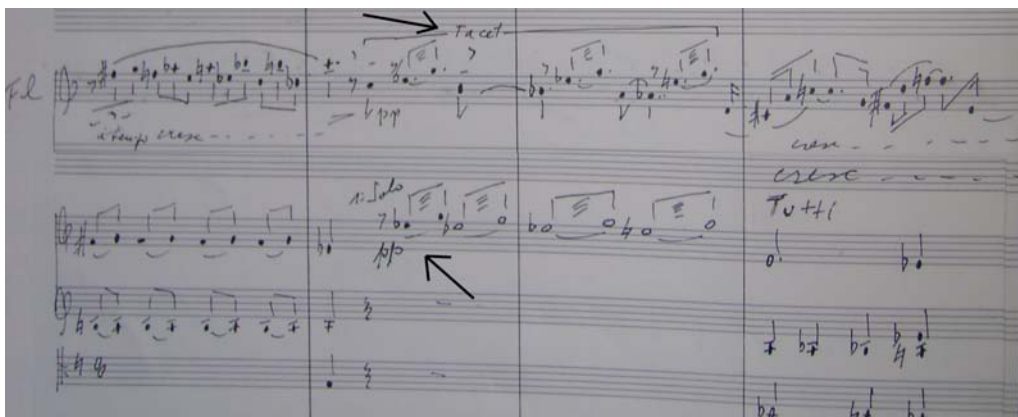


Ilustração 12: Guia orquestral: compassos 25-26.

Outros aspectos relevantes nesse sentido incluem a passagem em *frullato* nos compassos 19 e 20, cujo acréscimo posterior de uma linha de oitava abaixo (em destaque na ilustração 13) demonstram que a intenção inicial do compositor era que fossem executadas na oitava superior das versões impressas. Ainda assim, observa-se que a nota Dó que conclui a passagem (destacada com um círculo na ilustração 13) é escrita oitava abaixo do registro agudo que seria de se esperar, de onde infere-se a intenção deliberada do compositor em não atingir essa nota nesse trecho.

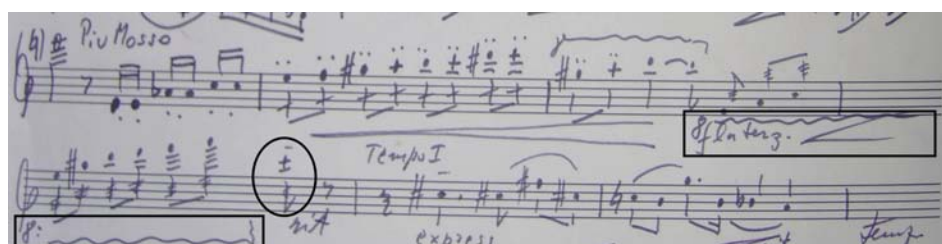


Ilustração 13: Manuscrito de abril: passagem em *frullato* dos compassos 19-20.

Em outra passagem mais a frente, no compasso 28, o manuscrito de março demonstra que a inclinação inicial de Santoro era a execução da nota Dó no segundo tempo uma oitava acima (ilustração 14.A). Tal qual no caso do *frullato* anterior, aqui a existência da linha de oitava abaixo que aparece na versão de abril (ilustração 14.B) parece atender a uma viabilidade técnica, facilitando a sua execução. Entretanto, diferente do que ocorreu anteriormente, o compositor não parece estar disposto a abrir mão definitivamente do registro agudo da clarineta nesse caso e deixou como uma possibilidade *ad libitum*.



Ilustração 14: Comparação entre manuscritos do compasso 28.

Por fim, a seqüência final da obra a partir do compasso 37 apresenta na sua versão original (de março de 1983) um movimento melódico que inicia em Si (Dó# na transposição para clarineta em Sib) no registro agudo, atinge a nota Lá no registro *chalumeau* e reconduz ao registro agudo até Lá^b com fermata, terminando a obra uma oitava acima das versões impressas (ilustração 15.A).

Entretanto, na versão escrita pelo compositor em abril e nas duas edições seguintes, essa possibilidade é escrita oitava abaixo (ilustração 15.B). Mas a versão na oitava superior do trecho permaneceu indicada no guia do acompanhamento orquestral já transposta para clarineta em Sib¹⁷, concluindo a linha melódica final a partir do compasso 38 uma oitava acima.

¹⁷ O que é revelador já que as indicações para clarineta em Sib no guia orquestral do compositor só ocorrem em trechos específicos.



Ilustração 15: Manuscrito de março (A) e abril (B): últimos compassos.

É possível observar ainda que a nota que conclui o glissando no último compasso é diferente em cada caso. No manuscrito de março para clarineta em Dó, a última nota é Si, enquanto no de abril para Sib, essa mesma nota é Lá. Entretanto, esse pode ser um caso simplesmente de viabilidade técnica, já que a transposição elevaria a nota Si da primeira versão para Dó# no registro agudo. De qualquer forma, a indicação do compositor na guia orquestral não deixa dúvida quanto ao seu desejo consciente da execução de Lá como nota final pela clarineta, que toca a guia de baixo na parte de orquestra, como demonstrado na ilustração 16.

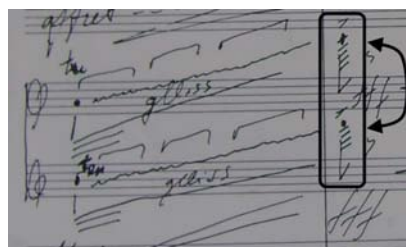


Ilustração 16: Guia orquestral: nota final do glissando.

O conhecimento de informações como essas não só ampliam a própria concepção da obra musical, como possibilitam novas leituras e interpretações. Assim, com base no conjunto de dados

obtidos com a comparação entre as versões editadas e os manuscritos, foi possível produzir uma nova edição mais coesa com os resultados da pesquisa, constante no Apêndice.

4.2. Síntese da Comparação entre Manuscritos e Edições da Fantasia

O quadro a seguir é uma síntese dos resultados obtidos, que serviram de critérios para a edição resultante. Como a sua quantidade de compassos é diferente das demais edições e versões, a numeração do manuscrito de março de 83 corresponde aos pontos selecionados nas demais versões.

Tabela 1. Síntese da comparação de edições e manuscritos.

Nº de Comp.	Manusc. de Março de 1983	Manusc. de Abril de 1983	Guia Orquestral	Primeira Edição	Segunda Edição	Edição Resultante
1	<i>Lento</i> semin=60 <i>p < ></i>	<i>Lento</i> semin=60 <i>p < ></i>	<i>Lento</i> semin=60 <i>p < ></i>	<i>Lento</i> semin=60 <i>p < ></i>	<i>Lento</i> semin=60 <i>p < ></i>	<i>Lento</i> semin=60 <i>p < ></i>
03	<i>p ></i>	<i>rit.</i>	<i>p</i> <i>rit.</i>	<i>rit.</i>	<i>rit.</i>	<i>rit.</i>
4	< 1º t – 2º sol é natural (transp.)	<i>a tempo</i> 1º t – 2º sol é bemol. < <i>f</i>	<i>a tempo</i> 1º t – 2º sol é natural < <i>f</i>	1º t – 2º sol é bemol < <i>f</i>	1º t – 2º sol é bemol. < <i>f</i>	<i>a tempo</i> 1º t – 2º sol é natural < <i>f</i>
5	<i>appoggiatura</i> cortada <i>p subito</i>	<i>appoggiatura</i> cortada <i>p subito</i>	< > <i>p</i>	<i>appoggiatura</i> normal <i>p subito</i>	<i>appoggiatura</i> normal <i>p</i>	<i>appoggiatura</i> cortada <i>p subito</i>
6	-	-	-	<i>a tempo</i>	<i>a tempo</i>	-
7	-	<	<	<	<	<
8		<i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>
9	ff	<i>como cadência</i> < <i>ff</i>	<i>como cadência</i> < <i>ff</i>	<i>como cadência</i> < <i>ff</i>	<i>como cadência</i> < <i>ff</i>	<i>como cadência</i> < <i>ff</i>
11	4º t – dó natural	4º t – dó #	<i>cresc...</i> 4º t – dó natural	4º t – dó #	4º t – dó #	4º t – dó natural
16	<	<	< >	<	<	<
17		<i>Più Mosso</i>	<i>Più Mosso</i>	<i>Più Mosso</i>	<i>Più Mosso</i>	<i>Più Mosso</i>
18		<	<	<	<	<

Nº de Comp.	Manusc. Março/1983	Manusc. Abril/1983	Guia Orqu.estr.	Primeira Edição	Segunda Edição	Edição Resultante
19	<	<	<	<	<	<
20	<	4º t - rit.	4º t - rit.	4º t - rit.	4º t - rit.	4º t - rit.
21		<i>Tempo I espressivo</i>	<i>Tempo I (lento) cantabile</i> <	<i>Tempo I espressivo</i>	<i>Tempo I espressivo</i>	<i>Tempo I espressivo</i>
22	<> rit.	> rit.	> rit.	> rit.	rit.	rit. >
24	contraste <i>p-pp</i>	> contraste <i>p-pp</i>	> <i>p</i> voz em <i>pp - tacet</i>	> contraste <i>p-pp</i>	> contraste <i>p-pp</i>	> contraste <i>p-pp</i>
25	contraste <i>p-pp</i>	contraste <i>p-pp</i>	voz em <i>pp - tacet</i>	contraste <i>p-pp</i>	contraste <i>p-pp</i>	contraste <i>p-pp</i>
26		>	<i>cresc.</i>	>	>	>
28	3º t - dó 8ª ↑	3º t - dó - 8ª ↑ <i>ad libitum</i>	3º t - dó - 8ª ↑	3º t - dó - 8ª ↑ <i>ad libitum</i>	3º t - dó - 8ª ↑ <i>ad libitum</i>	3º t - dó - 8ª ↑ <i>ad libitum</i>
29	-	<i>como cadência</i>	<i>como cadência</i>	<i>como cadência</i>	-	<i>como cadência</i>
30	-	-	<i>cantabile</i>	-	-	-
33	-	<i>cadência</i>	<i>cadência</i>	<i>cadência</i>	<i>cadência</i>	<i>cadência</i>
34	1ª <i>appoggiatura</i> é fá	1ª <i>appoggiatura</i> é mi b	1ª <i>appoggiatura</i> é fá	1ª <i>appoggiatura</i> é mi b	1ª <i>appoggiatura</i> é mi b	1ª <i>appog.</i> é fá
35	>	<i>pp</i> > 2º t - < fá <i>flaterzung</i>	<i>pp</i> > 2º t - < fá <i>flaterzung</i>	<i>pp</i> > 2º t - fá com mesma dinâmica. <i>flaterzung ad libitum</i>	<i>pp</i> > 2º t - fá com mesma dinâmica. <i>flaterzung ad libitum</i>	<i>pp</i> > 2º t - < fá <i>laterzung ad libitum</i>
36	<>	<i>Tempo I</i>	<	<i>Tempo I</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Tempo I</i>
38	2º t - melodia 8ª ↑ <	2º t - melodia 8ª ↓	2º t - melodia 8ª ↑	2º t - melodia 8ª ↓	2º t - melodia 8ª ↓	2º t - melodia 8ª ↓. Opcional em <i>ossia</i> 8ª ↑

Nº de Comp.	Manusc. Março/1983	Manusc. Abril/1983	Guia Orqu.estrал	Primeira Edição	Segunda Edição	Edição Resultante
39	<i>f</i>	<i>Più Mosso</i>	<i>Più Mosso</i>	<i>Più Mosso</i>	<i>Più Mosso</i>	<i>Più Mosso</i>
40	<i>gliss...</i>	<i>ten. gliss...</i>	<i>ten. gliss... (Affret...)</i>	<i>ten. gliss...</i>	<i>trin. gliss....</i>	<i>ten. gliss...</i>
41	<i>si - fff</i>	<i>(lá) - fff</i>	<i>(lá) - fff</i>	<i>(lá) - fff</i>	<i>(lá)- fff</i>	<i>(lá) - fff</i>

5. UMA PROPOSTA DE ANÁLISE ESTRUTURAL

O presente capítulo destina-se a realizar uma proposta analítica sobre a estrutura formal da *Fantasia Sul América*. Este capítulo está dividido em duas partes, sendo a primeira a análise utilizando a Teoria dos Conjuntos de Allen Forte (*apud* Strauss, 2000) e princípios reducionistas da teoria analítica de Schenker. A análise leva em consideração ainda o tratamento das alturas e é feita em três níveis diferentes, apresentando os resultados obtidos em cada um. A segunda parte procura tecer algumas considerações analítico-interpretativas que foram feitas a partir dos resultados obtidos na análise estrutural.

5.1. A Análise

Apesar da indicação *lento* com semínima igual a 60, a *Fantasia* apresenta grandes contrastes de andamento durante a obra, sejam eles revelados com a inclusão de cadências onde o intérprete tem maior liberdade de escolha, a indicação de *più mosso*, ou ainda com alterações localizadas no andamento (indicadas por *rall* e em seguida *a tempo*).

Por outro lado, a atividade rítmica da obra estabelece uma tensão crescente a partir de notas com maior duração, que contrastam com a aceleração gradual que sucede essas notas. Essa aceleração, presente através de ilustrações de duração cada vez mais rápidas (mínima até fusas, por exemplo), reconduz novamente até outras notas com maior duração. De uma forma geral, a obra apresenta uma série dessas retomadas, criando assim contrastes na movimentação rítmica, sejam eles graduais com aceleração constante, ou em trechos em que a atividade rítmica cessa abruptamente. Esses contrastes também revelam-se na variação de dinâmica, que vai de *pp* a *fff*. Essa variação pode ocorrer gradualmente com as indicações de *crescendo* e *decrescendo* (não raro

em combinação com a aceleração rítmica), ou de forma brusca e súbita.

Combinados, fatores como o andamento, a atividade rítmica e a variação de dinâmica fornecem uma compreensão mais ampla sobre a *Fantasia*, reiterada pela forma da sua condução melódica. Por outro lado, a análise da sua constituição melódica sobre o enfoque da Teoria dos Conjuntos possibilitou determinar as notas que serviram de estrutura na construção da obra como material temático (ilustração 17).

Ilustração 17: Recorrência do conjunto 0-3-4 na *Fantasia*.

Esse material temático é apresentado nas três primeiras notas (Fá#–Ré#–Sol), formando o conjunto 6–7–3, cuja transposição da forma normal 3–6–7 (Ré#–Fá#–Sol) resulta 0–3–4¹⁸. Contudo, faz-se necessário ressaltar novamente que, assim como em outras obras, Santoro manipula essa série de forma muito pessoal. Nesse caso, o conjunto compreendido, cujas relações são exploradas de forma recorrente mas livremente em toda obra, é utilizado somente como elemento de coerência e

¹⁸ Segundo Joseph Strauss (Strauss, 2000, 3-5, 31-33), o conjunto 6-7-3 é formado aqui numerando as doze notas cromáticas tendo como ponto de partida (0) a nota Dó. Assim, Fá# seria 6, Sol seria 7 e assim por diante. A forma normal é obtida considerando a menor distância intervalar da nota mais grave para a mais aguda. Como Strauss deixa claro, é somente uma forma conveniente de anotar o conjunto para que possa ser mais facilmente comparado. Por fim, a transposição dessa forma foi feita considerando a nota mais grave do conjunto (no caso Ré#) como marco inicial (0) da numeração.

unidade formal, não prendendo-se somente às suas possibilidades normais de inversão e transposição.

Entretanto, vários eventos que ocorrem na obra escapam à análise do conteúdo intervalar como demonstrado na ilustração 17; estão entre eles os cromatismos e fraseados sem relação com a série, de forma que a delimitação dos conjuntos é importante na definição da sua coesão temática, mas diz muito pouco sobre aspectos interpretativos em geral.

Por outro lado, execuções seguidas da obra permitiram uma experimentação maior sobre os aspectos analítico-interpretativos, que somadas às audições de gravações do próprio pesquisador e dos intérpretes, delinearam a construção de uma possibilidade analítica que considerasse as variações de andamento, atividade rítmica e dinâmica, mas sobretudo a notas chave da condução melódica.

Assim, ao aplicar-se o tratamento de alturas, buscando através de reduções analíticas, níveis hierárquicos de importância, os resultados demonstraram uma relação de trítono¹⁹ dentro da estrutura geral da obra, gerado pela relação Fá#-Dó, com resolução na nota Si. No contexto dessa proposta analítica, essas notas são os pilares sob os quais toda a peça se organiza, conforme ilustração 18 (nessa e nas demais ilustrações, a numeração sob as notas indica o compasso).

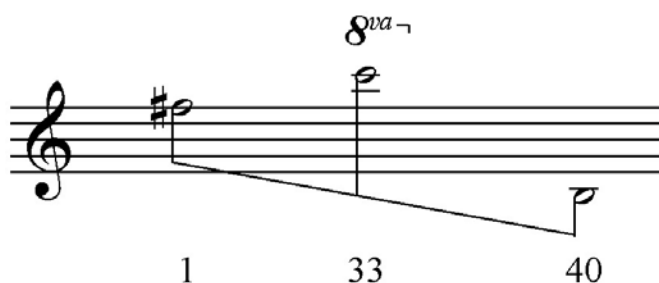


Ilustração 18: Trítono na estrutura da Fantasia.

¹⁹ De acordo com William Drabkin (Drabkin in Sadie, 2001), o trítono é um intervalo equivalente à soma de três tons inteiros. No sistema temperado, ele divide a oitava exatamente ao meio e pode ser percebido como uma quarta aumentada ou uma quinta diminuta.

Sobre esse aspecto, é importante ressaltar que uma obra de arte normalmente acontece em vários níveis, de forma que cada nível origina e fornece a coerência ao próximo, cujo processo de redução constante termina obtendo o âmago da obra (Schenker *apud* Gerling, 1989, 25).

Para chegar a essa estrutura sintética da *Fantasia*, partiu-se inicialmente de um nível mais abrangente de redução, chamado aqui de primeiro nível, que apontou notas-chaves da condução melódica, que começa pela primeira nota da peça, Fá#. Essa nota chama a atenção por sua duração, já que é a mais longa de toda obra (excetuando as possibilidades com as fermatas), além de estar entre as notas que estabelecem o conjunto acima mencionado (0-3-4). Contribuem para conferir certa ênfase nessa nota a colocação de crescendo e decrescendo. Na seqüência, a primeira nota sol no compasso 2 não exerce grande influência na condução melódica já que sua duração é bem menor que a primeira, é mais grave e seguida de uma escala ascendente escrita em fusas.

De forma análoga nos compassos 2 e 3, a nota Dó# no registro agudo é desconsiderada, já que a tensão gerada pelo trinado na nota, seguida da sua resolução na nota Ré aguda em fusa dificilmente faz dela um ponto de chegada. Dessa forma, destaque mais importante na condução terá a nota sol no registro agudo da clarineta em *forte*, no compasso 4 (conforme ilustração 19), dada a estabilidade que proporciona ao trecho. Ela é seguida por um trinado na nota Sol oitava abaixo da anterior no compasso 5 ainda em *forte*, além de uma diminuição na atividade rítmica em *piano* no compasso 6 em um registro mais grave ainda. Observa-se nesses compassos iniciais uma tendência que é mantida em toda peça, de saltos para registros extremos da clarineta, acompanhados por uma grande amplitude dinâmica, de forma súbita ou gradual.

Logo em seguida, a notação conduz até um Sol# no compasso 8 novamente no registro agudo, mantido por mais tempo e em *forte*, seguidos por uma cadência no compasso 9 que culmina na nota Lá no registro agudo, conforme a ilustração 3. É interessante notar que as notas escolhidas como pontos de destaque são precedidas por movimentos rítmicos rápidos, com uma expansão de

dinâmica que culmina nelas como o ponto de maior intensidade. Com exceção do primeiro compasso, essas notas de destaque são seguidas por novos inícios de movimentos melódicos que recomeçam mais lentos ritmicamente, até reconduzir gradualmente e cada vez mais rápidos às próximas notas.

The musical score for Illustration 19 is presented on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It is divided into two main sections: 1ª Parte and 2ª Parte. The 1ª Parte is further divided into two sub-sections, A and B. Section A covers measures 1 through 9, and Section B covers measures 10 through 20. The 2ª Parte covers measures 21 through 40. The notes are as follows: Measure 1: F#4; Measure 4: G4; Measure 8: A4; Measure 9: B4; Measure 10: C5; Measure 16: D5; Measure 17: E5; Measure 19: F#5; Measure 20: G5; Measure 21: F#4; Measure 24: G4; Measure 28: A4; Measure 30: B4; Measure 35: C5; Measure 36: D5; Measure 38: E5; Measure 40: F#5.

Ilustração 19: Primeiro nível de redução.

No trecho que inicia no compasso 10 (ilustração 19), a nota Ré é estabelecida através de movimentos rítmicos inicialmente mais lentos, mas que progridem de forma cada vez mais incisiva, com aceleração rítmica até o compasso 14, para em seguida deslocar-se em intervalos cromáticos na condução melódica até Sol# agudo no compasso 16. Quatro compassos encerram esse trecho, no qual o compositor busca atingir a nota Dó aguda no compasso 20 de forma enfática. Para isso, o andamento aumenta (*Più Mosso*, conforme tabela 2), com dinâmica crescente e notações de articulações diferenciadas. Essas articulações tensionam a atividade rítmica e melódica, indo do ligado, passando pelo *stacatto* e terminando no *frullato* (*fluterzung*).

A condução melódica inicia com Dó# no compasso 21 (conforme ilustração 19), estabelecido como uma nota mais longa no contexto e deslocando num movimento essencialmente cromático até a nota Lá no compasso 22. O deslocamento cromático segue nesse compasso, agora passando por uma simulação de polifonia que vai dos compassos 23 a 25, cuja ascendência melódica da voz aguda contrasta com a voz grave que descende, ambas cromaticamente. A atividade rítmica então

aumenta e a condução melódica atinge o ponto de maior destaque no compasso 28 com a nota Dó na tessitura aguda, sendo a nota mais aguda da peça, ainda que conste a indicação de *8ª ad libitum*. A nota ápice dos picos dos contornos melódicos da obra, enfatizada com duração e movimentos rítmicos precedentes, é também a nota da relação de trítono estabelecida na primeira parte.

Um trinado na nota Si no registro *chalumeau* logo a seguir, seguido por uma cadência escrita em fusas mantém a tensão do trecho e fazem a ligação para um trecho ligeiramente mais tranquilo, com notas ritmicamente mais lentas. Sugerindo uma elisão, o Fá# nos dois primeiros tempos do compasso 30 representa tanto a chegada da cadência quanto o início de um novo trecho, ao mesmo tempo em que reforça a relação de trítono com a nota Dó ouvida no compasso 28.

A partir daí, o compositor cria um processo de tensão gradual, com aceleração rítmica até o compasso 35, acompanhada de movimentos contrastantes entre os registros *chalumeau* e agudo da clarineta. Essa tensão é acentuada pelo final da cadência em *frullato* (*flaterzung*) que conduz até o Fá# no registro *chalumeau*, enfatizado por *fermata*, *crescendo* e *trinado*, no compasso 34. Neste ponto, a relação de trítono expressa na primeira parte da obra é reafirmada, mas agora de maneira muito mais enfática, pois está expandida abrangendo os dois registros extremos do instrumento, o Dó no registro agudo e o Fá# no *chalumeau*.

No compasso seguinte, com a indicação de *Tempo I*, ocorre uma rápida seqüência de saltos intervalares que conduzem até a nota Dó no registro agudo que mantém o trítono, apesar de mantida por pouco tempo, já que uma nova seqüência de tercinas em semicolcheias depois em fusas estabelecem o Sib no compasso 38 como nota de suspensão, com uma fermata sobre uma ilustração de mínima, relativamente longa no contexto.

Encerra a segunda parte, três compassos em *Più Mosso* (conforme tabela 2), cuja escrita de saltos em tercinas encerram a condução na nota Si no registro *chalumeau*. Um longo glissando que preenche todo compasso 40 segue após essa nota, chegando ao último compasso da peça na nota Lá

aguda. Os parênteses nessa nota indicam que ela serve unicamente como terminação ou nota final para o glissando (Antunes, 1989, p.58; Stone, 1980, p. 19 e 63). Nesse sentido, essa última nota pode ser entendida unicamente como um prolongamento da resolução na nota Si, no compasso 40. Além disso, a simetria encontrada na estrutura de divisão das partes da obra, sendo 20 compassos na primeira parte e 20 na segunda, sugere que esse compasso indicado como 41 tem pouca importância estrutural.

Essas considerações sobre o primeiro nível reducional permitiram delinear pontos de maior destaque na condução melódica, cuja consequência imediata foi ajudar a estabelecer uma possibilidade de divisão estrutural.

Assim, a forma da obra pode ser dividida em duas grandes partes, sendo a primeira do início ao compasso 20 e a segunda do compasso 21 em diante (conforme tabela 2). Optou-se por dividir a primeira parte em duas seções (A e B), por apresentarem frases melódicas e rítmicas ligeiramente diferentes, mas não o suficiente para constituir uma nova parte da obra. Corrobora a hipótese de uma grande primeira parte (e portanto como elo de ligação entre as seções A e B) o fato da condução melódica desde o começo indicar uma progressão cromática que parte de Fá# no primeiro compasso até Dó agudo no compasso 20 (conforme demonstrado na ilustração 20). Outros fatores permitem essa suposição, como as duas mudanças de andamento para *Più Mosso* ao final de cada parte, com quatro e três compassos respectivamente (conforme tabela 2), que ajudam a delimitar a estrutura das partes. Da mesma forma, a elisão²⁰ no compasso 30 reforçada por uma linha melódica sem interrupções nesse trecho, indicam a possibilidade de uma segunda parte única, não subdividida em duas seções.

Como demonstrado, a primeira parte inicia estabelecendo o Fá# no primeiro compasso, e atinge seu ponto de maior tensão e suspensão na nota Dó aguda, compasso 20, através de uma série

²⁰ Palavra usada aqui com sentido de supressão de uma ou mais notas da frase melódica (conforme definido em <[<http://en.wikipedia.org/wiki/Elision_\(music\)>](http://en.wikipedia.org/wiki/Elision_(music))>). No caso em questão, Fá# constitui ao mesmo tempo a nota que conclui a frase anterior e inicia a seguinte.

de procedimentos como saltos intervalares para registros extremos da clarineta e aumento das atividades rítmica e de dinâmica.

Tabela 2. Análise formal da Fantasia Sul América.

Partes	Primeira Parte				Segunda Parte					
	Seção A		Seção B							
Andam.	Lento	cadência		P. Mosso	Tempo I	cadência		cadência	Tempo I	P. Mosso
Comp.	1-8	9	10-17	18-20	21-28	29	30-32	33-35	36-38	39-41

Entretanto, a condução melódica delineada nessa primeira parte, sugere que a nota Dó seria oitava acima para atingir o clímax de tensão (conforme ilustração 19), o que não ocorre. O compositor cria uma expectativa e adia esse momento para a seção seguinte, que começa a ser preparada mais nitidamente a partir de anacruse do compasso 26, atingindo a nota Dó aguda como o ápice da peça. Após atingi-la, as notas Fá# e Dó são novamente afirmadas (compassos 35, 36 e 37), seguidas por suspensão na nota Sib antes da resolução em Si no registro *chalumeau*, no penúltimo compasso.

Essa expectativa criada pelo compositor é delineada nos resultados expostos na ilustração 19, mas pode ser melhor percebida quando vista por um nível reducional que permita observar a estrutura da obra de forma em termos mais amplos. O segundo nível de redução aqui proposto leva em consideração os principais eventos que resultaram do estudo realizado até aqui.

Estabelecidas as notas que servem como pontos de chegada dos movimentos melódicos, imediatamente transpareceu uma hierarquização entre esses pontos pela progressão de determinadas sequências. Essa progressão indicou uma estrutura adjacente que demonstra as bases sobre as quais a obra se apóia. Assim, ao assimilar os eventos mais amplos, foi possível descobrir uma clara intenção de condução melódica que parte de Fá# no primeiro compasso até Dó no registro agudo no

compasso 28. Essa condução se faz de forma quase cromática (como demonstra a ilustração 20).

De certa forma, essa seqüência cromática revela os pontos de maior tensão que são destacados pela condução melódica. Contribuem para isso o direcionamento criado pela atividade rítmica, os picos em destaque no registros extremos do instrumento e os ápices de dinâmicas empregados em cada um deles.

Ilustração 20: Segundo nível de redução.

É possível observar ainda que, se nos primeiros vinte e oito compassos a melodia é construída sob o estabelecimento do trítono de Fá#-Dó, em sentido inverso essa relação é novamente apresentada e reiterada do compasso 28 para o 35 (conforme ilustração 20). Por fim, o Sib no compasso 38 funciona como ponto melódico de passagem ou preparação para o Si do compasso 40.

A estrutura proposta a partir da segunda redução deixa implícita a intenção de progressão cromática do compositor. Se, por outro lado, definido o ponto de partida e de chegada dessa intenção, bem como a sua resolução final, é possível obter uma relação ainda mais sucinta dos eventos demonstrados. Essa terceira redução inclui, por assim dizer, a forma analítica mais sintética da Fantasia, com a estrutura mais compacta possível. Dessa maneira, o trítono Fá#-Dó com resolução na nota Si constitui a estrutura da obra, dando sustentáculo às direções do seu movimento

melódico (conforme ilustração 21).

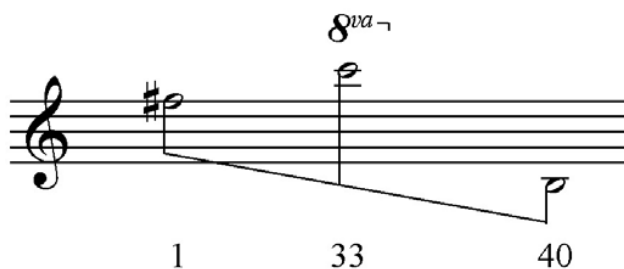


Ilustração 21: Trítono na estrutura da Fantasia Sul América.

De acordo com Berry (Berry, 1989, 7), enquanto teóricos da música conduzem análises em níveis de grande profundidade, desconsiderando estruturas superficiais, intérpretes tendem a valorizar estruturas de superfície na performance em detrimento das relações mais sutis que permeiam a obra. Esse dilema é reduzido quando os resultados analíticos e a interpretação da peça se complementam.

5.2. Discussões Analítico-interpretativas

Ao buscar entender a estrutura da *Fantasia Sul América* para clarineta solo com o procedimento do tratamento das alturas, foi possível identificar que ela é construída pelo movimento melódico das notas Fá#-Dó-Si. Para chegar a esse resultado, esse estudo apoiou-se em uma análise com três níveis de redução, partindo das estruturas mais superficiais da condução melódica. Cada nível reducional proposto suscitou questões distintas de interpretação da obra, com ênfases diferentes, ainda que interligadas.

O primeiro nível reducional permitiu, antes de qualquer coisa, a pontuação de notas-chave na condução melódica. Isso ajudou imediatamente a estabelecer uma possibilidade de estrutura formal

da peça, o que tornou muito mais clara a visualização de partes e seções importantes. Por sua vez, essa divisão permite estabelecer pontos de apoio na condução das pequenas frases, com formas de recomeço e direcionamentos para os ápices destacados na análise da peça. Assim é possível, por exemplo, hierarquizar os níveis de intensidade dinâmica dos pontos de destaque dentro das partes e seções.

O segundo nível revelou uma estrutura adjacente composta pelos pontos melódicos destacados. A seqüência cromática presente na primeira parte direciona a expectativa mantida até o compasso 28 para a nota Dó no registro agudo da clarineta. Apesar da tessitura indicada nessa nota ser optativa (conforme compasso 28), o estudo demonstrou a importância da sua execução na forma sugerida pelo compositor, uma vez que constitui o ápice da obra. Após atingi-la, o compositor volta a estabelecer o trítone melódico de Fá#-Dó ao afirmar a nota Fá# no compasso 35, sugerindo uma ênfase também na interpretação desse trecho. Com uma preparação tensionada pela nota Sib no compasso 38, deve-se dar especial atenção à nota Si no penúltimo compasso, uma vez que conclui o grande arco melódico sintetizado no movimento Fá#-Dó-Si.

6. A VISÃO DOS INTÉRPRETES

O presente capítulo destina-se a analisar as gravações da *Fantasia Sul América* para clarineta solo nas abordagens de Luiz Gonzaga Carneiro e Luis Rossi, respectivamente. Esse capítulo está organizado em duas seções, que incluem a análise da gravação de cada um e posteriormente as considerações sobre ambas as interpretações. Os itens referentes à performance de cada intérprete são subdivididos em três tópicos, sendo os dois primeiros referentes à contextualização da trajetória do intérprete, bem como das questões relacionadas com a gravação em si, o compositor e a obra. No terceiro em cada caso é apresentado a análise da versão.

Faz-se necessário ainda ressaltar que procurou-se obter o maior grau de coerência na grafia realizada em cada interpretação. Contudo, como já demonstrado anteriormente, nem todos os aspectos presentes nas gravações possuem um correspondente absoluto na notação. Dessa forma, os exemplos referentes a cada visão interpretativa são versões escritas aproximadas da performance.

6.1. Interpretação de Luiz Gonzaga Carneiro

6.1.1. Sobre o intérprete

Natural da cidade de Paulista em Pernambuco, Luiz Gonzaga Carneiro nasceu em 4 de junho de 1928. Sua atividade como pedagogo e intérprete exerceu e exerce ainda profunda influência no cenário musical em todo o país, sendo um dos grandes responsáveis pelo desenvolvimento do ensino da clarineta na atualidade. Formado em clarineta no Conservatório Nacional de Música (atualmente UFRJ) na classe do professor Jayoleno dos Santos, tinha como seus colegas de curso Paulo Moura e Wilfried Berk. Durante anos foi músico de banda militar do Exército no Rio de

Janeiro, até que por volta da década de 1970, transferiu-se para Brasília onde se aposentou.

Convidado para integrar o Departamento de Música da UnB, Gonzaga ministrou aulas de clarineta além de matérias teóricas, vindo a desempenhar a função de chefe de departamento diversas vezes. Criou, de forma pioneira no Brasil o curso de bacharelado em saxofone, cujas aulas eram por ele ministradas. Dado o seu dinamismo, sua atividade como docente é notória. Mesmo aposentado a partir de 1996, Gonzaga continuou em atividade como professor de vários cursos de música no Brasil, entre eles o de Verão em Brasília e os de Inverno em Campos do Jordão-SP e Londrina-PR, freqüentados por muitos clarinetistas brasileiros renomados da atualidade.

Sua atividade como intérprete inclui a participação regular como integrante do Quinteto de Sopros da UnB, ao lado de Odete Ernest Dias, Vaclav Vinecky, Bohumil Med e Hary Schweizer, além de integrar ainda o Trio de Palhetas da UnB. Concomitante à sua atividade como camerísta e solista, Gonzaga atuou durante vinte anos como primeiro clarinetista da Orquestra do Teatro Nacional Cláudio Santoro, até sua aposentadoria em 1998. Sua discografia²¹ inclui um LP intitulado *Vanguarda*, gravado em 1972 em que atuou como integrante do Quinteto Villa-Lobos, além de participações em LPs de choro, como a série *Chorando Callado 1 e 2*, *Choro – Aos Mestres com Carinho*, *Gotas de Ouro* e *O Assunto é Noel*, em homenagem a Noel Rosa. Também possui um LP gravado em 1990 intitulado *Bandas de Música de Ontem e de Sempre 2*, em que atua como regente de banda. Luiz Gonzaga Carneiro faleceu recentemente, em 6 de agosto de 2007.

6.1.2. A obra e a gravação.

A *Fantasia* para clarineta foi dedicada a Luiz Gonzaga Carneiro, que era, como relatado anteriormente, amigo pessoal do compositor. Há indícios que o arquivo de Santoro, atualmente de

²¹ Disponível em <www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Musico=MA012717>

posse da Universidade de Brasília²², guarde em fita magnética uma gravação da interpretação de Gonzaga realizada pelo compositor²³. Algumas de suas performances da *Fantasia* foram certamente presenciadas por Santoro.

Além disso, Gonzaga tinha por hábito analisar as obras que executava e recomendava que seus alunos fizessem o mesmo. Ele defendia o uso dessas análises como meio de conhecer melhor o repertório e as suas estruturas²⁴. Isso tudo sugere que a visão interpretativa de Gonzaga da *Fantasia* de Santoro foi cuidadosamente trabalhada ao longo de várias audições.

A gravação utilizada na análise foi extraída de uma fita cassete²⁵ cedida pelo professor de clarineta da UnB, Ricardo Freire, em que os ruídos de fundo e as palmas indicam uma performance pública. Constam na etiqueta da referida fita somente a indicação “Abril/86”, sendo essa a única informação disponível sobre a gravação, já que não foram encontrados programas de recitais ou outras fontes relevantes, como o local em que foi realizada.

6.1.3. Análise da gravação

De uma maneira geral, a interpretação de Luiz Gonzaga Carneiro da *Fantasia Sul América* demonstra que a obra estava bem sedimentada na sua concepção. As respirações são cuidadosamente estudadas, e em alguns pontos o intérprete extrapola as indicações de duração das notações na partitura. Além disso, as cadências e passagens em fusas são executadas em andamento acelerado e com uma grande expansão de dinâmica em vários trechos localizados (conforme ilustração 1). A duração da sua performance é de aproximadamente três minutos e oito segundos (3'08"), e apesar do andamento durante a sua execução variar consideravelmente, o intérprete

²² O material faz parte do acervo do compositor na UnB e não pôde ser acessado por necessitar de um aparelho de leitura específico para as numerosas fitas magnéticas relacionadas, e do qual o acervo ainda não dispõe.

²³ Fernando Henrique Machado, em entrevista concedida em 26 de setembro de 2007.

²⁴ Ilka Jussara, em entrevista concedida em 26 de novembro de 2007.

²⁵ A gravação foi realizada pelo próprio prof. Ricardo Freire.

procura executar o início e os trechos *a tempo* acima do indicado, em média de 70 a 75 semínimas por minuto (a sugestão do compositor é de 60 semínimas por minuto).

Na ilustração 22, a representação gráfica feita no *Sound Forge* mapeia os picos de intensidade de toda a gravação de Gonzaga. Os números acima da ilustração indicam a relação aproximada de compassos e a disposição horizontal do gráfico indica a duração total da obra (cujas partes e seções são indicadas abaixo). A relação vertical indica a maior ou menor intensidade em relação à linha central do gráfico.

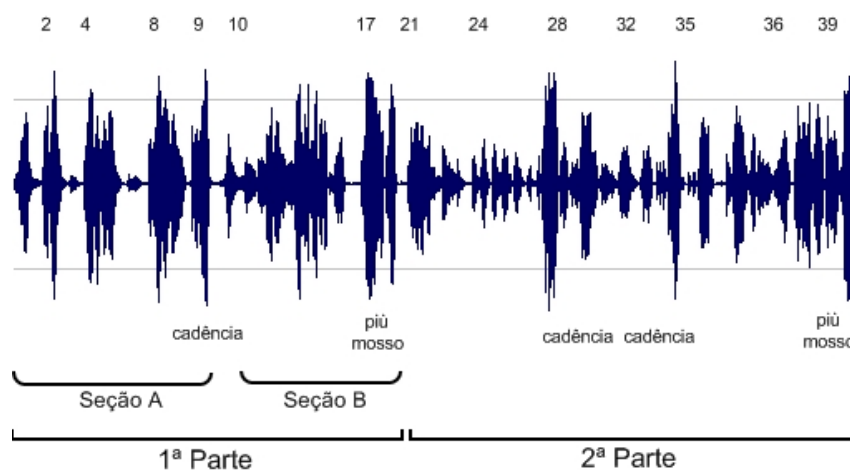


Ilustração 22: Gráfico do Sound Forge: representação da gravação de Gonzaga.

Logo no primeiro compasso, Gonzaga começa em piano e faz um grande *crescendo* no Fá#, só *decrecendo* a partir da nota Ré#. Em seguida, a execução acelerada das fusas do compasso 2 contrasta com o apoio na nota Ré no terceiro tempo, antecedendo o *trinado* de Dó# que é executado com um tom inteiro (no caso, Dó#-Ré#, diferente do indicado na partitura) e com um rápido aumento de dinâmica. A resolução do *trinado* ocorre em *decrecendo* nas fusas do compasso 3, que são executadas com *rallentando*, antecipando assim a indicação de ritardando no terceiro tempo do compasso. A retomada da condução melódica no compasso 4 é feita ainda tão lenta quanto o final

do *rit.* anterior, e as fusas vão progredindo em *crescendo* e *acelerando* até atingir a nota Sol no agudo com a dinâmica *forte*. Esse *forte* é mantido durante a execução das tercinas e do *trinado*, executado aqui com velocidade entre as notas, em um intervalo de semitom (Sol-Láb). A pausa realizada entre o *trinado* e as semicolcheias no fim do compasso 5 reforça a impressão dessas apojeturas serem ouvidas como anacruse do Fá no compasso 6 e não como resolução do *trinado* anterior, o que é reforçado também pela sua execução em *piano subito* (conforme ilustração 23). Encerra o trecho um pequeno *rallentando* ouvido como um repouso temporário na nota Ré nos compassos 6 e 7.

Ilustração 23: Interpretação de Gonzaga: compassos 1 a 6.

Nas fusas executadas a seguir no compasso 7, Gonzaga acelera o andamento gradualmente, seguindo a lógica de usar um pequeno apoio na primeira de cada quatro notas, mais claramente ouvidos nos dois primeiros grupos até a nota Si no registro *chalumeau*. A partir daí, a execução progride em andamento rápido sem uma identificação audível de apoios até o Sol# no compasso 8, mantido em forte em toda sua duração. A passagem durante o compasso 8 e começo do 9 em tercinas é feita com um inusitado *rallentando*, seguido de uma longa pausa antes do Sib no compasso 9, separando assim o último Sol da primeira nota das fusas. Nessa cadência no compasso 9, a estratégia de execução é a mesma do compasso 7, sendo que o intérprete faz quatro apoios,

sendo um em cada conjunto de quatro notas (no caso, Sib-Fá-Lá-Réb) até atingir a nota Sol no registro *chalumeau*, onde faz um apoio um pouco maior e prepara a progressão até Lá agudo, feita em *accelerando* e sem *rallentando* algum, com grande aumento de dinâmica, encerrando assim a seção A (conforme ilustração 24).

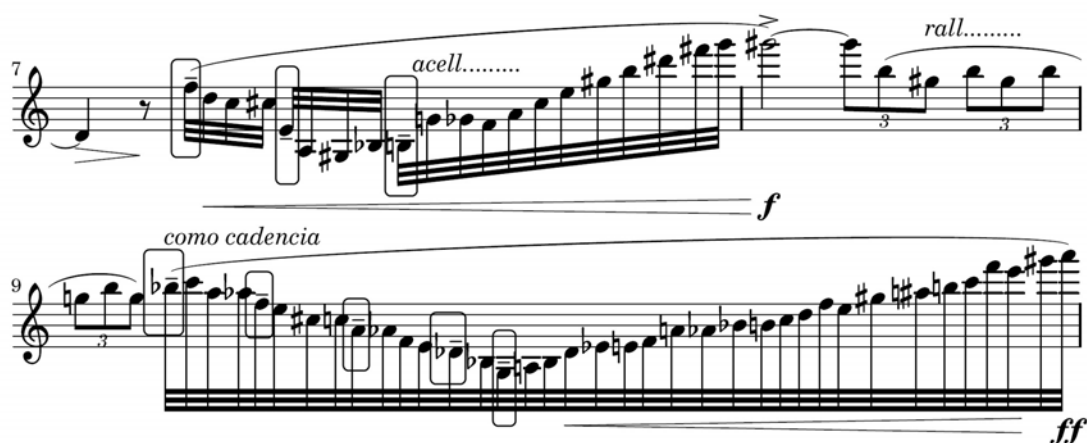


Ilustração 24: interpretação de Gonzaga: compassos 7 a 9.

No início da seção B, a retomada da condução melódica no compasso 10 é realizada em piano com pequenas alterações de dinâmica, como indicado na partitura. Gonzaga executa essa passagem ritmicamente mais livre, fazendo maior uso de *rubato* até meados do compasso 13. Outra característica desse trecho é a alteração das articulações escritas a partir do segundo tempo do compasso 11, construindo um grande *legatto* até o início do compasso 14. Respirando logo no começo desse último compasso depois da nota Ré, o intérprete cria a seguir um contraste com as semicolcheias nos dois primeiros tempos do compasso 14, executadas em piano subito e andamento mais lento. Entretanto, no trecho a seguir, Gonzaga cresce e acelera rapidamente, para atingir a nota Sol# do compasso 16 com dinâmica *forte* e *crescendo*.

Ilustração 25: Interpretação de Gonzaga: compassos 10 a 16.

Novamente no compasso 16, o intérprete cria contrastes não escritos executando as semicolcheias do terceiro e quarto tempo e a nota Sol do compasso 17 em piano, com andamento mais lento. Em seguida, o intérprete faz uma longa pausa antes de iniciar o *Più Mosso* no meio do compasso 17, que é executado com *acelerando* e dinâmica em *mezzoforte*, com um leve apoio na última nota Dó do compasso 20. O efeito de *frullato* nos compassos 19 e 20 são ouvidos com pouca intensidade, sem nenhum *crescendo*.

Na segunda parte da obra, o intérprete utiliza como recurso de expressão nos compassos 21 e 22, um *rubato* na forma de um pequeno *acelerando* seguido de um *ritardando* no fim do compasso 22. O fato desse *ritardando* soar apenas como um pequeno cedendo sem muito *decrecendo*, e a curta duração da pausa seguinte, dão maior unidade e fluidez a todo o trecho, fazendo com que as frases soem melhor conectadas (vide ilustração 26). Da mesma forma, ao realçar o cromatismo implícito nesse trecho com acentos nas notas descendentes, Gonzaga torna ainda mais clara a sugestão polifônica de duas vozes que se movimentam em sentido contrário.

Esse efeito que destaca o movimento do agudo para o grave (motivado pelo acento nas notas cromáticas descendentes) atinge o ápice nos compassos 24 e 25. Nesse ponto, o intérprete executa as notas cromáticas no registro *chalumeau* em uma dinâmica próxima do *mezzoforte* (*mf*), e em *pianissimo* (*pp*) no registro agudo, criando maior contraste entre os registros citados.

Ilustração 26: Interpretação de Gonzaga: compassos 17 a 25.

A partir do compasso 26, Gonzaga inicia claramente a preparação do ouvinte para a chegada no Dó agudo do compasso 28. As três células rítmicas de quatro notas sugeridas pela articulação na anacruse do compasso 26 até o segundo tempo de 27 vão sendo gradualmente aceleradas, com cada vez com menor duração rítmica em cada nota aguda. O acelerando prossegue na mesma medida em que a dinâmica é construída em constante *crescendo* até a nota Dó do compasso 28, executada na opção da oitava superior das edições impressas, como demonstrado na ilustração 27.

Ilustração 27: Interpretação de Gonzaga: compassos 26 a 32.

A tensão é mantida ainda pela execução em forte do *trinado* na nota Si no registro *chalmureau* com um tom inteiro (Si-Dó#, como indicado). Em seguida, o andamento acelerado na execução das fusas na cadência do compasso 29 com dinâmica *forte*, sem qualquer cesura ou apoio sugerem uma quebra na expectativa do ouvinte ao atingir a nota longa Fá# no compasso 30 em *piano subito*. A partir desse ponto e nos próximos dois compassos, Gonzaga cria um movimento de expansão na dinâmica que cresce em todo compasso 30 até atingir Dó# no compasso 31, *decrecendo* novamente até 32. A ligação com a cadência indicada a partir do compasso 33 é feita ainda em piano, embora com uma tensão cuidadosamente mantida pela utilização de rubatos na forma de pequenos movimentos em acelerando e cedendo.

Na primeira apoiatura das tercinas do compasso 34, Gonzaga executa a nota escrita, Mib grave, o que sugere que o clarinetista utilizava na sua performance a clarineta *Full Boehm* com 21 chaves, que possui essa nota a mais no registro *chalmureau* nesse instrumento (conforme ilustração 28).

The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled '33', begins with the word 'cadencia' and a piano dynamic 'p sempre'. It contains a melodic line with a fermata over the final note, which is marked with a trill 'tr'. The bottom staff, labeled '35', starts with a piano-piano dynamic 'pp' and a trill 'tr'. It features a melodic line with a fermata over the final note, also marked with a trill 'tr'. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ilustração 28: Interpretação de Gonzaga: compassos 33 a 35.

Logo em seguida, outra simulação polifônica sugerida na notação é realçada na performance; mas ao inverso da anterior, agora as notas agudas do trecho são tocadas em forte e as passagens em fusas no grave em *pp*. Esse trecho chama a atenção por dois aspectos importantes: o *trinado* na nota Dó# (do compasso 34 para 35) é executado com um tom inteiro (Dó#-Ré#); e a

dinâmica *forte* na nota Fá na tessitura aguda (segundo tempo de 35) é atingida através de um grande *crescendo*. O trecho em *frullato* em seguida é executado sem *rallentando* e com pouco *decrecendo*, fazendo o primeiro Fá# no registro *chalmereau* em forte e com curta duração, seguido de um *fp* no Fá# com a *fermata* que cresce em seguida. Iniciando o *tempo I* sem fazer respiração, o arpejo com as tercinas é executado com *rallentando* cada vez maior até atingir a nota Dó aguda, onde Gonzaga faz uma grande expansão de dinâmica com *crescendo* e *decrecendo* na mesma nota. A forma de construção da condução melódica que é feita aqui cria uma ligação contínua entre a nota Fá# grave no fim da cadência e a nota Dó aguda em 36-37, realizada sem intervalos entre as notas. A nota Dó em 37 é utilizada como ponto de apoio que prepara para o fim da obra em acelerando constante (como demonstrado na ilustração 29).

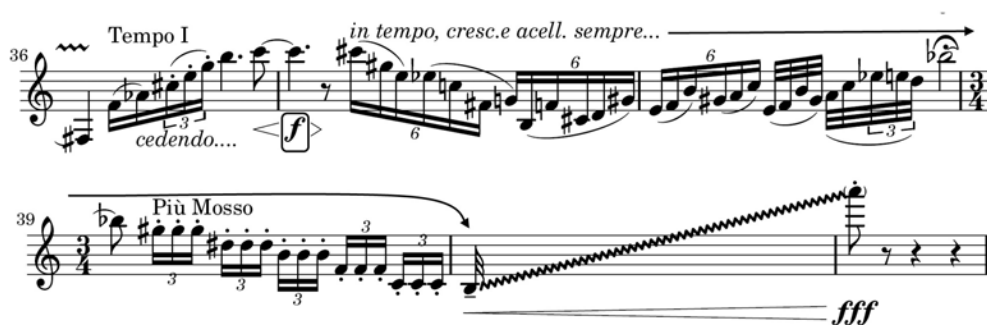


Ilustração 29: Interpretação de Gonzaga: compassos de 36 a 41.

Assim, a partir de 37, o intérprete acelera gradualmente o andamento com um grande *crescendo*, ao mesmo tempo em que toma o cuidado de manter as articulações indicadas o mais claras possíveis, com pequenos apoios no início de cada grupo articulado. Esse acelerando atinge a nota Sib aguda e continua no *più mosso*, fazendo com que essa mudança de andamento indicada na partitura não seja percebida, já que o que se ouve é um grande acelerando do compasso 37 ao 40. Por fim, a nota Si do compasso 40 é precedida por um pequeno cedendo e apoiada levemente como

uma preparação para o grande glissando, que ascende cromaticamente até a nota Si da terceira linha, seguida a partir daí como um glissando contínuo até a última nota. Sua execução vai até a nota Lá na tessitura aguda com dinâmica em *fff*, como indicado na partitura.

6.2. A Interpretação de Luis Rossi

6.2.1. Sobre o intérprete

Nascido em 1947 e natural de Bahía Blanca na Argentina, Luis Rossi é um dos clarinetistas cujo trabalho encontra reconhecimento em todo o mundo. Realizou sua formação ainda na Argentina, vindo a aperfeiçoar-se com Guy Deplus em Paris e com o inglês John McCaw no Royal College of Music em Londres.

Contratado aos vinte e um anos como primeiro clarinetista da Orquestra Sinfônica de Lima, no Peru, integrou ainda a Orquestra de Buenos Aires, a Orquestra Sinfônica de San Juan e a Orquestra Sinfônica da Venezuela. Desde 1978, é radicado em Santiago no Chile, atuando como clarinetista na Orquestra Sinfônica do Chile, Orquestra Filarmônica de Santiago e na Orquestra de Câmara do Chile.

Sua atividade como camerista inclui apresentações do Quinteto de Brahms com o Quarteto Amadeus, bem como performances em todo o mundo com formações diversas em trios e quartetos. Realizou ainda recitais solos e ministrou *master classes* em Nova York, Londres e Bélgica, além de Venezuela e Brasil. Suas atividades ainda incluem a atuação como professor convidado na Michigan State University, Indiana University, Cleveland Institute of Music, dentre outras. Recentemente em 2005, atuou como professor convidado na Indiana University Jacobs School of Music em Bloomington.

Dentre as condecorações recebidas, distinguem-se o Prêmio da Crítica no Chile em 1980 e o

Prêmio Koller na Argentina em 1989. Realizou ainda em 1999 a estréia na América Latina do Concerto de John Corigliano para clarineta e orquestra, ao lado da Orquestra Sinfônica Simón Bolívar da Venezuela.

Luis Rossi é *luthier* das mundialmente conhecidas clarinetas Rossi, que têm como uma das principais características a utilização de uma única peça de madeira para o corpo do instrumento, e cuja fábrica é sediada em Santiago, no Chile. Sua discografia inclui as CDs *Rapsodia*, em que toca com a pianista Diana Schneider, *Live in Boston*, *Luis Rossi Live Performances* e *Fantasia Sul América*, na qual faz performances de obras latino americanas do repertório para clarineta.

6.2.2. A obra e a gravação

A proximidade geográfica e o contato freqüente com os cursos e professores de clarineta no Brasil fazem com que Luis Rossi esteja familiarizado com obras do repertório brasileiro. Sua opção em gravar a obra de Santoro é significativa, já que ele escolhe cuidadosamente o que toca, partindo do princípio que é o repertório que define o intérprete²⁶.

De acordo com Rossi, a *Fantasia Sul América* para clarineta é uma das obras mais inspiradas na literatura sul-americana para o instrumento²⁷. Ele considera a obra tecnicamente bastante difícil, sendo que seu estudo coloca o intérprete frente a grandes desafios. Dentre eles, Rossi chama a atenção para o glissando final (nos compassos 40 e 41), devido à sua grande extensão. Ainda na visão do intérprete, a expressividade exigida na obra é a meta a ser explorada quando da sua apresentação em público. Segundo informa, essa foi a premissa que buscou em sua gravação.

²⁶ Entrevista de Luis Rossi concedida ao site ClariPeru, que traz matérias sobre a clarineta na América Latina. Disponível em <http://www.clariperu.org/Entrevista_Luis_Rossi.html> acessado em 28 de novembro de 2007.

²⁷ Luis Rossi, em contato via e-mail com o pesquisador.

6.2.3. Análise da gravação

A visão de Luis Rossi na interpretação da *Fantasia Sul América* envolve níveis de dinâmica planejados (conforme ilustração 8), assim como a criteriosa utilização de *vibrato* em notas longas da obra. Uma vez que o andamento escolhido pelo intérprete varia pouco durante sua execução dos trechos em *a tempo*, oscilando entre 62 a 64 semínimas por minuto (próximo à escolha do compositor, que é 60), os trechos em *Più Mosso* são melhor definidos através de maior aceleração. Dessa forma, as mudanças de andamento na obra são melhor percebidas, demonstrando um cuidado do intérprete no tocante às suas escolhas interpretativas. A duração total da obra é de aproximadamente três minutos e cinquenta e quatro segundos (3'54"). O gráfico da gravação de Rossi medida pelo *Sound Forge* é representado na ilustração 30. Nele é possível observar a variação dos níveis de intensidade, e de como eles parecem ser intencionalmente conduzidos através de uma construção hierárquica. Isso pode indicar um possível direcionamento interpretativo nos níveis de dinâmica.

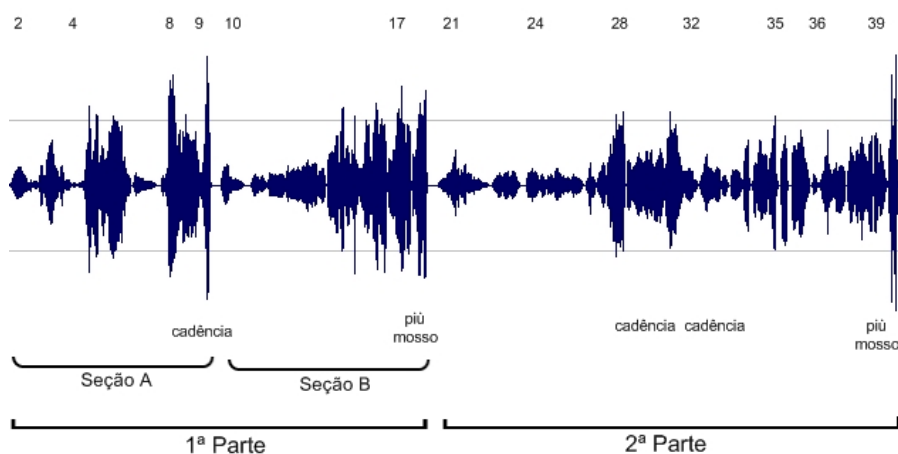


Ilustração 30: Gráfico do Sound Forge: demonstrativo da gravação de Rossi.

No primeiro compasso, Rossi utiliza uma pequena expansão na dinâmica em crescendo e decrescendo, conjuntamente com vibrato em toda a duração da nota inicial. Executando as fusas no compasso seguinte em andamento constante, o intérprete atinge a nota Ré com um pequeno apoio que prepara a nota Dó# (ilustração 31). O trinado é executado com um semitom como indicado (Dó#-Ré), inicialmente de forma lenta com aceleração gradual e com uma expansão de dinâmica ligeiramente maior que a do início. Por sua vez, a resolução do trinado é feita com grande decrescendo, seguido de um apoio maior na nota Ré aguda e um *rallentando* no arpejo em fusas descendentes que antecipa o indicado na partitura.



Ilustração 31: Interpretação de Rossi: compassos de 1 a 6.

As fusas do compasso 4 são executadas em andamento constante sem aceleração, com um crescendo maior que os anteriores até atingir a nota Sol aguda, mantida em forte e sem *vibrato*. Nota-se a seguir na execução das tercinas no compasso 5, uma ênfase crescente ouvida como uma intenção de condução para a nota Sol longa em trinado, que é executado em velocidade rápida. Uma pequena cesura é feita ao fim do trinado para a execução em *piano subito* das *apojaturas* como *anacruse* de Fá, no compasso 6, decrescendo a última nota e encerrando o trecho de forma lenta.

No compasso 7, as fusas são executadas através de uma expansão gradual de dinâmica que começa em *pp*, mas que aumenta rapidamente até atingir *ff* na nota Sol longa do compasso 8, fazendo uso de *vibrato*. É necessário salientar que, apesar disso, Rossi não acelera o andamento na

execução desse trecho. As tercinas a seguir são executadas como um único gesto musical, conjuntamente com a cadência no compasso 9, de forma rápida porém constante, verificando-se um pequeno *rallentando* no final que prepara a última nota da cadência, Lá (ilustração 32).

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins at measure 7 with a piano (*p*) dynamic and a fermata over a quarter note. The melody then moves through measures 8 and 9, marked 'senza acell.' and 'f'. Measure 9 features a cadence marked 'como cadencia' and 'rall....', ending with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score includes triplets and vibrato markings.

Ilustração 32: Interpretação de Rossi: compassos de 7 a 9.

Encerrada a primeira seção da obra, o intérprete inicia a segunda logo em seguida, novamente com uma pequena variação no aumento da dinâmica como indicado na partitura (ilustração 33), seguido do uso de vibrato na nota Ré em decrescendo. Todo o trecho que compreende os compassos de 10 a 16 é executado sem acelerar, com aumento gradativo de dinâmica. Rossi segmenta a construção da frase com uma respiração após a nota Mib no compasso 14 (ilustração 33), tendo o cuidado de seguir as articulações na forma indicada pelo compositor.

No compasso 15, a execução do primeiro tempo assume a fórmula rítmica de duas fusas e uma colcheia pontuada, o que cria um pequeno contraste no trecho como um todo, executado sempre em tempo. A nota Sol# no compasso 16 é executada com um grande vibrato, ao passo que a próxima nota Sol no compasso 17 é feita sem uso de vibrato, ainda que com aumento cada vez maior de dinâmica.



Ilustração 33: Interpretação de Rossi: compassos de 10 a 16.

O *Più Mosso* inicia mais rápido que o início da obra, com uma articulação clara e precisa, além de uma grande expansão de dinâmica que direciona para a nota Si no compasso 19 em *vibrato*. Em seguida, Rossi encerra a seção B (e por conseguinte a primeira parte) com a passagem do compasso 19 e 20 em um frullato claramente executado, com um pequeno cedendo que prepara a nota Dó do último tempo do compasso 20.

No compasso 21, o andamento inicial é retomado e, como nos compassos iniciais, com um pequena variação na dinâmica. O intérprete utiliza o vibrato no compasso 22 na nota Sol, mais aguda do contorno melódico desse trecho e no último tempo, na nota Lá conjuntamente com um grande *decrescendo*. A eleição cuidadosa das notas que fazem usos de *vibrato* somadas ao *ritardando* no fim desse compasso dão uma sensação de repouso momentâneo na condução melódica desse trecho. Logo em seguida, a simulação polifônica do compasso 23 é realizada com um sutil apoio nas notas cromáticas ascendentes em *crescendo*, com um pequeno *rallentando* no fim do compasso que antecede a nota Ré no próximo. Além disso, os compassos 24 e 25 são executados de forma que a linha melódica inferior inicia em *p* e cresce ligeiramente até *mf*, enquanto a voz superior permanece em *pp*.

Ilustração 34: Interpretação de Rossi: compassos 17 a 25.

O trecho compreendido entre os compassos 26 a 28 é marcado por uma ligeira aceleração de andamento e aumento de dinâmica, com uma articulação clara e precisa segundo as indicações do compositor, culminando na nota Dó do compasso 28 na opção da oitava inferior dada na partitura (ilustração 35). Em seguida, o trinado na nota Si, do compasso 28 e 29, é executado ainda em forte e a cadência do compasso 29 segmentada por variações sutis de dinâmica e andamento. Essas variações na cadência são executadas através de um ligeiro crescendo e decrescendo de Ré até Sol, seguido de um pequeno cedendo de Solb a Lá e um pequeno acelerando a partir de Dó#, ouvido aqui como uma condução até a nota Fá# longa do compasso 30.

A partir daí, a performance de Rossi retoma o andamento que iniciou a segunda parte, progredindo lentamente com eventuais usos de vibrato em pontos específicos. Com uma pequena expansão dinâmica e uma ênfase cada vez maior, o intérprete conduz a seqüência a partir da nota Fá# no compasso 30 até Dó# com vibrato em 31, alterando as articulações no final desse último compasso de duas em duas na seqüência das notas Ré-Lá e Dó#-Fá. Essa seqüência em saltos descendentes, realizada com um pequeno crescendo é ouvida aqui como uma anacruse da nota Dó, primeiro tempo do compasso 32. Entretanto, essa nota de apoio esperada pela expectativa criada

anteriormente é executada em *stacato*, seguida de um apoio maior na síncope da nota Si e decrescendo até a cadência.

Ilustração 35: Interpretação de Rossi: compassos 26 a 32.

A cadência indicada no compasso 33 é executada sem rubato e com um grande crescendo até a nota Si no compasso 34. Após uma pequena cesura, as tercinas são executadas lentamente e com apoios nas respectivas apojaturas, sendo que a primeira delas é Mi natural. Começando em forte e crescendo, com ênfase maior a cada nota, essas tercinas são ouvidas como preparação para o trinado na nota Dó# em crescendo (realizado com um semitom, Dó#-Ré), seguido da execução em *pp* da seqüência de fusas (Fá-Mi-Fá#-Sol-Fá). O contraste nesse trecho é ainda acentuado pela execução da próxima nota do compasso, Fá na tessitura aguda, em *forte subito*, seguida novamente pelo seu complemento de cinco fusas (Dó-Ré-Si-Dó#-Sib) em *pp* novamente. Ainda de forma contrastante, Rossi executa a seguir o trinado na nota Lá em forte e mantém essa dinâmica durante a passagem em frullato, conquanto seja realizada com um pequeno rallentando no seu final. Esse recurso prepara o ouvinte para a nota Fá# no registro *chalumeau* em trinado.



Ilustração 36: Interpretação de Rossi: compassos 36 a 41.

A retomada de tempo no compasso 36 é feita em um andamento próximo ao início das partes e seções. O trecho é executado sem acelerando e com uma atenção especial à articulação sugerida pelo compositor, numa condução melódica que culmina em Sib no fim do compasso 38 e início de 39 em crescendo como indicado na partitura. Novamente o *Più Mosso* é perceptível com um aumento de andamento significativo, com staccatos claramente definidos e uma ênfase crescente na execução das notas que direciona a frase para a nota Si do compasso 40. Após um apoio realizado nessa nota seguida de um pequeno decrescendo, o intérprete inicia o longo glissando calmamente mas com um crescendo constante até a nota Lá.



Ilustração 37: Interpretação de Rossi: compassos 36 a 41.

Inicialmente, o glissando é executado cromaticamente até a nota Si da terceira linha e, a partir daí, como uma linha contínua que caracteriza o glissando na clarineta na forma como é

conhecido na música popular. O rápido aumento de dinâmica realizado conjuntamente com uma técnica apurada e um som focado, causam a impressão de uma execução segura e bem realizada no encerramento da obra.

6.3. Considerações sobre as Duas Gravações Analisadas

A análise das gravações permitiram colocar sob perspectiva a interpretação de dois eminentes clarinetistas, com visões e experiências bem diferentes. Tanto Luiz Gonzaga Carneiro quanto Luis Rossi demonstram uma visão interpretativa que indica um estudo cuidadoso quanto aos seus critérios de escolha. Obviamente concorrem para isso a experiência pessoal de cada um dos intérpretes.

As concepções representadas em cada uma das gravações apresentam similaridades que parecem reforçar determinados aspectos da obra. Assim, tanto Gonzaga quanto Rossi concordam com uma pequena cesura entre o trinado na nota Sol do compasso 5 e as *apojaturas*, que devido a essa separação, reforçam no ouvinte a impressão de *anacruse* do primeiro tempo do compasso 6, Fá. Da mesma forma, em ambos os casos o glissando final é executado de forma cromática da nota Si no registro *chalumeau* até sua oitava na terceira linha do pentagrama, seguido de um glissando como uma linha melódica contínua até a nota Lá que encerra a peça. Entretanto, essa decisão pode ser motivada mais por características técnicas do que expressivas, já que o efeito do glissando como linha contínua no registro *chalumeau* da clarineta é difícil de ser obtido. Outros dados gerais coincidentes incluem necessidade de clareza das articulações utilizadas, mesmo quando alteradas pelos intérpretes em relação àquela sugerida pelo compositor. Entretanto, são nas diferenças verificadas entre as gravações que o caráter marcadamente pessoal da reconstrução interpretativa se revela.

Inicialmente, é possível observar que a duração de cada uma das obras muda significativamente. Ao justapor as representações do áudio das gravações, é possível perceber que a versão de Gonzaga, cuja duração gira em torno de três minutos, contrasta imediatamente com a de Rossi, que acrescenta um terço do tempo numa duração de quase quatro minutos. Na ilustração 38, essa relação fica evidente já que o comprimento horizontal de cada gráfico ocorre na exata proporção das suas durações.

Através da comparação entre os dois gráficos, é possível ainda constatar que há uma grande expansão de dinâmica em cada ponto localizado na interpretação de Gonzaga, mas os picos de maior intensidade do contorno melódico são menos suscetíveis de uma proporcionalidade entre si. Esse caráter fica melhor demonstrado através da linha que une os pontos de maior intensidade nos primeiros nove compassos na ilustração 38.

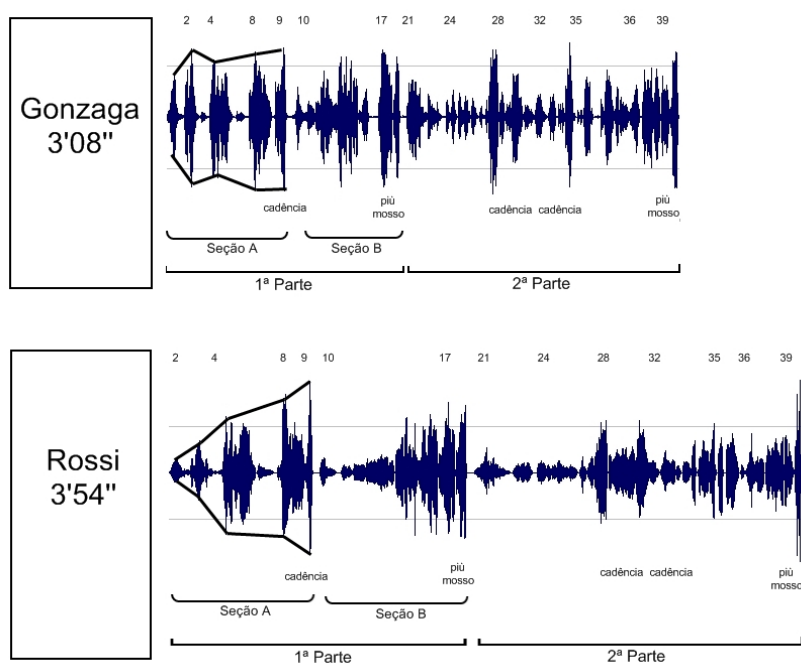


Ilustração 38: Comparação entre os gráficos de intensidade de Gonzaga e Rossi.

Por outro lado, observa-se nos mesmos nove primeiros compassos da interpretação de Rossi, e nesse sentido em toda a sua performance, uma preocupação maior de controle dos níveis de variação de dinâmica, o que se reflete na tensão da obra em geral. Com isso, o intérprete constrói um encadeamento lógico que dá, sob esse aspecto, maior direcionamento na condução melódica. Se a primeira qualidade na interpretação de uma obra é a clareza e a sua audibilidade, ela se dá na forma da transparência da textura e no correto tratamento das relações dinâmicas (Barenboim e Said, 2003, 66) Assim, ainda que o ouvinte não perceba esse planejamento na condução dos picos de intensidade de forma tão evidente na performance, ele certamente é sentido como um meio de proporcionar maior clareza, unidade e contrastes à obra.

Outra característica importante demonstrada nas gravações são as escolhas nas alterações das indicações sugeridas pelo compositor. A gravação de Rossi opta por uma articulação diferente nos compassos 31 e 32 (conforme demonstrado na ilustração 36), mas de uma forma geral demonstra maior relação com as articulações empregadas na partitura, bem como dos níveis de dinâmica utilizados. Nota-se nos trechos em que não há indicações de dinâmica (ou que essas indicações são insuficientes) que sua versão evita grandes contrastes, o que é especialmente sentido na segunda parte.

A visão de Gonzaga explora maiores contrastes nesses locais com poucas indicações, e nesse sentido surpreende o ouvinte familiarizado com a obra. No trecho do compasso 10 ao 14, o intérprete constrói uma ampla linha melódica através do uso de um grande *legatto* (especificamente do compasso 11 ao 14, como indicado na ilustração 25) e de *rubato* em toda a frase. No compasso 16, após a execução da nota Sol# em forte, ele opta por uma dinâmica em *piano* quase *subito* na condução do arpejo de 16 para 17, até a nota Sol aguda. Em seguida, o *Più Mosso* é separado por um espaço maior já que Gonzaga toma mais tempo na pausa do compasso 17. Da mesma forma, ele ainda cria uma grande expansão dinâmica em crescendo e decrescendo nos compassos 30 e 31

(ausente de indicações na partitura), que pode funcionar como uma opção aos intérpretes da obra.

Por outro lado, contrastes marcantes podem surgir da escolha do andamento adotado. De uma maneira geral, a interpretação de Rossi tem pequenas variações de andamento nos trechos *a tempo*. Essa característica lhe permite, no entanto, a criação de um grande contraste nas seções com a indicação de *Più Mosso*, bem como nas escolhas de *rallentandos* e *acelerandos*. Essas seções são realçadas ainda mais pela escolha do intérprete de não acelerar o andamento nos trechos que antecedem essas mudanças.

A escolha de um andamento ligeiramente mais rápido e com maiores oscilações internas fazem da gravação de Gonzaga uma obra com características mais contrastantes e expressivas, além de com menor duração, dando assim maior proximidade temporal ao ouvinte com os picos de intensidade da sua performance, como demonstrado na ilustração 38. Esse aspecto é importante porque o intérprete de uma forma geral não só pode como deve alterar o andamento quando julga necessário para destacar ou imprimir determinada expressividade na música que executa (Barenboim e Said, 2003, 51). Na versão da *Fantasia* de Gonzaga, as seqüências em fusas são, via de regra, tratadas sempre com *acelerandos* que culminam nas notas longas agudas, fazendo-se ouvir um direcionamento para cada um desses pontos, como nos compassos 4 e 8. Curiosamente, Rossi obtém direcionamento semelhante com agógica diferente, ao utilizar pequenos cedendo ao fim de algumas dessas seqüências como preparação dessas notas, como na cadência do compasso 9.

As cadências, aliás, são um caso à parte nas interpretações analisadas. Entendida aqui como uma passagem virtuosística (Sadie, 1994, 154) no discurso musical, a sua indicação em uma obra solo indica uma liberdade interpretativa maior num contexto por natureza já bastante livre. Embora algumas das idéias de realização das três cadências presentes na obra sejam sugeridas pela notação, é interessante notar que a abordagem dos intérpretes muda significativamente. Na cadência do compasso 9, Rossi executa-a ligada às tercinas do compasso anterior, sem acelerar o andamento,

mas com aumento de dinâmica constante. As últimas notas são executadas com um pequeno *rallentando* que prepara a chegada na nota Lá no fim da cadência em *ff*. Gonzaga, por outro lado, faz um grande *rallentando* nas tercinas, seguido de um cesura antes de iniciar a seqüência de fusas da cadência, marcada por pequenos apoios no movimento descendente e acelerando rapidamente no movimento ascendente até Lá em *ff*.

A segunda cadência no compasso 29 é executada rapidamente por Gonzaga, com dinâmica *forte* mantida durante toda a sua realização. Uma visão diferente é sustentada na gravação de Rossi, que faz uma divisão sutil em quatro partes no gesto musical do grupo de fusas. As duas primeiras partes constituem um *crescendo* e *decrescendo*, enquanto as duas últimas compõem um *rallentando* e um acelerando (conforme demonstrado na ilustração 35).

Por fim, a última cadência representada nos compassos 33 a 35 é a mais longa da obra. Gonzaga executa o trecho inicial até o primeiro tempo de 34 em dinâmica piano mas de forma bastante acelerada. Após uma breve pausa, faz as *apojaturas* nas tercinas (a primeira delas com Mib) seguido de contrastes realizados nos registros extremos da clarineta. A execução da fusas em *pp* é seguida por um *crescendo* para a próxima nota no agudo, Fá, demonstrando intimidade com a indicação original do compositor nos manuscritos (vide capítulo 4). A cadência termina em *frullato* sem *rallentar*, como demonstrado pela ilustração 28. No caso de Rossi, a cadência inicia em piano mas expande a dinâmica até *ff* antes das tercinas. Executando as *apojaturas* (das quais a primeira é Mi) rapidamente, usa *crescendo* no Dó# em *trinado* e depois *forte subito* na nota Fá aguda, que não possui indicações de dinâmica nas versões impressas.

Assim, a visão de ambos os intérpretes sobre determinadas passagens sem maiores indicações demonstram o quanto a intuição está presente no processo interpretativo, o que constitui parâmetros igualmente válidos na escolha de um ou de outro. De fato, a intuição nesse sentido toma uma parte importante mesmo no processo analítico, e pode fornecer opções extremamente úteis nas

decisões interpretativas (Rink, 2002, 327).

O trecho compreendido pelos compassos 21 a 25 da *Fantasia* pode ser usado como exemplo nesse aspecto. Na visão transmitida pela gravação de Luis Rossi, os compassos 21 e 22 compõem uma pequena unidade melódica que parte de Dó# até atingir o ápice na nota Sol com o uso de vibrato e repousa na nota Lá em decrescendo e com menor uso de vibrato. Fazendo uma separação maior entre essa nota e os compassos seguintes, o intérprete inicia em 23 uma progressão na simulação polifônica indicada, com um apoio sutil nas notas da linha melódica ascendente. Em seguida, nos compassos 24 e 25, Rossi realiza um crescendo na voz inferior enquanto mantém a dinâmica na voz superior em *pp*.

Na mesma passagem, a interpretação de Gonzaga também deixa transparecer uma intenção de unidade melódica, só que através do uso de rubato na forma de um pequeno *acellerando* seguido de um cedendo no fim do compasso 22. Entretanto, ao executá-la em andamento mais rápido, o intérprete cria uma impressão de maior continuidade, já que a nota Lá no fim de 22 tem pequena duração, passando a ser ouvida como preparação para a seqüência de imitação polifônica em 23 (que começa exatamente com Sol#). Nesse compasso, Gonzaga opta pelo apoio na linha melódica que descende cromaticamente, com um *rallentando* no fim do compasso e um apoio na nota Ré do próximo. A seguir, o intérprete cria maior contraste entre os registros nos compassos 24 e 25, executando a linha melódica inferior em *mf* de forma constante e a linha superior em *pp*. O enfoque na interpretação de Gonzaga privilegia assim o movimento cromático de todo o trecho, fazendo ouvir uma grande frase construída por uma imitação contrapontística entre duas vozes que progridem por movimento contrário.

Diferentes formas de interpretação como essas a partir de um mesmo fragmento de partitura são possíveis pela sua própria natureza múltipla de significados. Assim as duas interpretações abordadas aqui indicam diferentes soluções frente às diversas possibilidades de escolha da obra. Em

alguns casos, essas escolhas foram coincidentes, demonstrando que determinados aspectos na notação do compositor podem ser mais aproximados do que se gosta de pensar (Barenboim e Said, 2003, 48-49). Por outro lado, grande parte das opções sugeridas na performance pelos intérpretes apontam escolhas diferentes, ainda que algumas delas curiosamente revelem resultados expressivos semelhantes.

As diferenças verificadas entre esses resultados não indicam leituras contraditórias, no sentido de haver abordagens e escolhas mais ou menos corretas *a priori*. Pelo contrário, as soluções propostas em cada uma das visões interpretativas que compõe a obra em cada caso (ou mesmo em situações pontuais dentro desse contexto, como as soluções encontradas na condução melódica em alguns trechos), representam possibilidades a ser exploradas na performance de cada intérprete. A escolha entre uma possibilidade ou outra recai frequentemente na concepção da obra de cada um (Nattiez, 2005, 158-159), sendo possível nesse aspecto unir diferentes abordagens na criação de uma nova interpretação.

7. CONSIDERAÇÕES INTERPRETATIVAS

Interpretar uma obra é um processo complexo que exige por vezes considerações sobre os mais diversos aspectos envolvidos. Alguns deles contemplados na presente pesquisa tiveram seu enfoque delimitado, em parte, em resposta aos questionamentos que surgiram durante a sua elaboração. Nesse sentido, o estudo sobre a *Fantasia Sul América* para clarineta solo de Cláudio Santoro é importante na medida em que abordou alguns desses aspectos, revelando subsídios para a sua performance.

Assim, ao obter as duas edições impressas da obra, as dúvidas ocasionadas pela suas leituras levaram à consulta dos manuscritos do compositor. Os dados obtidos através da análise comparativa e bibliográfica indicaram a necessidade de uma edição crítica como resultado do estudo realizado nessa etapa. Da mesma forma, a análise estrutural da *Fantasia* foi realizada como subsídio da interpretação. Para isso, utilizou ferramentas como a adaptação dos processos reducionais da teoria Schenkeriana, a Teoria dos Conjuntos de Allen Forte (*apud* Strauss, 2000), o tratamento das alturas, além de incluir a execução e a audição da obra como ponto de partida para o mapeamento dos pontos mais importantes na condução melódica.

A fim de averiguar ainda diferentes visões interpretativas da obra, foram analisadas duas gravações consideradas aqui como testemunhos importantes. A convivência com o compositor que lhe dedicou a obra faz da interpretação de Luiz Gonzaga Carneiro um registro singular da *Fantasia*, cujas possibilidades escolhidas na performance podem indicar, como outros casos, uma colaboração conjunta entre intérprete e compositor. A gravação de Luis Rossi, por sua vez, representa a visão de um importante clarinetista do cenário internacional, sendo significativo o fato do seu registro ser a única gravação comercial disponível da obra. Também é relevante que, para um intérprete que se define pelo repertório que executa, Rossi tenha escolhido a *Fantasia Sul América* para dar nome ao

CD com obras de compositores latino americanos.

Todos esses dados, forneceram importantes informações sobre a obra e seu contexto, na busca de um texto musical mais coerente com as idéias do compositor, propondo um desenvolvimento dessas idéias em seus mais variados níveis de profundidade, bem como das considerações a respeito das concepções interpretativas dos intérpretes analisados. Nesse sentido, o cruzamento desses dados pode fornecer um panorama amplo de subsídios para a performance da *Fantasia*, uma vez que revela a conexão (interface) entre os dados analisados nesse estudo.

Se as indicações da partitura da obra são insuficientes para resolver todos os problemas decorrentes no ato da performance, as gravações podem servir como um suporte necessário à sua compreensão. Sobre esse aspecto, é importante salientar a visão de Igor Stravinsky, ao considerar sobre o que julgava ser os principais problemas de execução da sua música. Em entrevista a Robert Craft, ele afirma que

Já disse muitas vezes que minha música deve ser “lida” para ser “executada”, não para ser “interpretada”. E vou continuar dizendo isto porque nela não vejo nada que exija interpretação (...). Mas você vai protestar: as questões estilísticas da minha música não são concludentemente indicadas na notação; meu estilo requer interpretação. Isto é verdade, e é também por isso que considero minhas gravações como suplemento indispensáveis à música impressa. (Stravinsky e Craft, 2004, 98).

Ao consultar a partitura da *Fantasia*, o intérprete pode encontrar ausências de indicações a respeito do caráter de um determinado trecho, como no caso da primeira parte da obra, ou sobre a variação nos níveis de dinâmica, aspecto presente principalmente na segunda parte. As gravações aqui analisadas podem fornecer parâmetros para o estudo e a performance da obra. Essas soluções propostas por Gonzaga e Rossi incluem contrastes realizados subitamente, embora cada um à sua maneira, com ênfases diferentes na condução de alguns trechos, como demonstrado na escolha dos trinados nos compassos 2 e 34, no desenvolvimento da seção B, dos compassos 10 a 20 e nas

cadências presentes na obra nos compassos 9, 29 e 33.

Diferentes abstrações de um mesmo trecho também são feitas nos compassos 21 a 25, onde a simulação de polifonia identificada na leitura dos manuscritos e na análise estrutural é realçada de formas diferentes nas interpretações. Como demonstrado, cada intérprete elege uma voz diferente na condução melódica da polifonia sugerida pelo compositor.

Da mesma forma, é necessário salientar as considerações analíticas obtidas através dos processos de redução e sua contrapartida na performance das gravações analisadas. Ambos os intérpretes dão um tratamento destacado às principais notas relacionadas na análise da condução melódica, embora alguns aspectos presentes na análise sejam realçados de diferentes maneiras.

Assim, a versão de Gonzaga propõe soluções que destacam muitos dos resultados analíticos, sendo o mais notório a execução da nota Dó do compasso 28 na opção de oitava superior, como demonstrado e sugerido por esse estudo no capítulo 5, e que Rossi executa na oitava inferior. Além disso, o *piano subito* que o intérprete realiza na nota Sol aguda do compasso 17 contrasta com a execução em forte de Sol# no compasso 16 e Si no 19. Isso aumenta a relevância da condução cromática realizada de forma ascendente em todo o trecho, como ressaltado no segundo nível de redução representado na ilustração 20, capítulo 5. Essa variação de intensidade contribui na impressão auditiva para o direcionamento que é realizado de forma cada vez mais enfática até a nota Dó no compasso 20, como demonstrado no capítulo sobre a análise.

Por outro lado, com a escolha cuidadosa da utilização de vibrato em determinadas notas, Rossi adiciona um elemento a mais como recurso expressivo na sua performance, já que Gonzaga não usa vibrato na sua gravação. Além de ajudar a ressaltar determinadas notas no contexto, algumas das quais em concordância com as notas-chave identificadas na análise, ao utilizar o vibrato em determinadas passagens, o intérprete consegue manter o interesse do ouvinte em passagens que envolvem um desenvolvimento melódico lento, como nos compassos de 30 a 34, por

exemplo. Sua escolha de andamentos também permite maior contraste entre as seções em *più mosso* do que os obtidos por Gonzaga, e o estudo analítico apontou que essas seções são elementos importante na definição e finalização das partes da *Fantasia* como demonstrado no capítulo sobre análise da estrutura formal da obra.

A questão do andamento escolhido nas interpretações demonstrou implicações na concepção e no caráter da obra durante sua performance, causando diferentes impressões em cada caso na forma como o ouvinte intérprete percebe sua nuance. De acordo com Daniel Barenboim,

Para desafiar uma lei da física, você tem de entender essa lei da física e tem de entender como e por que as coisas soam de determinada forma. E a partir daí você passa para a questão do fraseado, e também isso tem a ver com a questão do tempo e do espaço. Na música tonal, quanto tempo é necessário para um acorde que tem uma função muito importante de criar uma tensão (...) chegar ao alívio dessa tensão? Quer dizer, há uma certa quantidade de tempo necessária para isso. E, ao meu ver, é isso que se tem de ensaiar. (Barenboim e Said, 2003, 50).

O andamento nitidamente mais movido escolhido por Gonzaga permite uma maior proximidade temporal entre os pontos principais na condução melódica, o que pode tornar a identificação auditiva de uma progressão entre elas mais facilmente reconhecida. Assim, a impressão causada por uma das notas que foram o ápice na condução melódica anterior é mais facilmente conectada com a próxima pela audição da obra.

Alguns dos dados ignorados nas edições impressas foram importantes como critérios de comparação nas gravações. Assim, Gonzaga executa a primeira *apojatura* do compasso 34 com a nota Mib grave, como indicado nessas versões, já que provavelmente utilizava uma clarineta que possuía esse recurso, diferente do caso de Rossi, que executa Mi natural, possivelmente indicando que utilizava uma clarineta com a digitação padrão. A consulta desse trecho nos manuscritos

demonstrou que a nota foi mantida como Mib na transposição de toda a obra, quando a lógica do processo indica a nota Fá. Ainda que essa nota tenha sido mantida conscientemente pelo compositor (já que o intérprete possuía essa opção), esse estudo apontou como sugestão a execução da nota Fá (como na versão original do manuscrito de março) ao invés de Mi, já que a grande maioria dos intérpretes não conta com esse recurso atualmente.

Demonstrando conhecimento sobre a versão manuscrita da obra no trecho demonstrado no capítulo sobre a comparação dos manuscritos, Gonzaga executa a nota Fá aguda do compasso 35 com um *crescendo*, o que não está indicado na partitura impressa. Como o trecho apresenta uma série de contrastes no nível de dinâmica e de registros, e talvez pela lógica na abordagem intuitiva da ausência de indicações (ou mesmo por necessidades técnicas), Rossi executa no compasso 35 a nota Fá aguda em *forte subito* em contraste com as seqüências em fusas em *pp*. A fim de prevenir os futuros intérpretes sobre as considerações originais dos manuscritos, a indicação de *crescendo* é anotada na partitura realizada pelo processo de edição feita no capítulo dedicado à comparação de manuscritos e constante nos anexos desse estudo.

Por outro lado, alguns dos aspectos revelados na comparação dos manuscritos e que não podem ser comportados na edição podem dizer muito sobre o caráter de determinado trecho ou seção. Esse é o caso em especial das considerações tecidas a respeito do guia orquestral, cujo acompanhamento realizado por diversos instrumentos (como rufos em cadências, intervenções de outros instrumentos como o violino na polifonia do compasso 24 e 25) pode permitir sugestões e analogias na performance, mesmo que sendo da versão solo da *Fantasia*.

Algumas das discussões suscitadas no presente estudo apontam para a necessidade de enfoques mais aprofundados em possíveis futuras pesquisas, como por exemplo a interação compositor-intérprete no processo de composição e performance da *Fantasia Sul América*. Também faz-se necessário o estudo detalhado sobre a trajetória de Luiz Gonzaga Carneiro, na medida em que

sua biografia demonstrou uma profunda influência no desenvolvimento do ensino da clarineta no Brasil, na difusão do seu repertório e na produção de obras a ele dedicadas, como a *Fantasia*.

Após o cruzamento de dados obtidos nesse estudo, é provável que as abordagens demonstradas suscitem maiores questionamentos a alguns intérpretes. Da mesma forma, a visão analítico-interpretativa dos clarinetistas aqui estudados não é de todo coincidente com os dados obtidos na análise estrutural; essa por sua vez desconsidera determinados aspectos ressaltados na comparação dos manuscritos. Como demonstrado, alguns dos aspectos revelados na análise não podem ser evidenciados na performance.

Entretanto, esses resultados variados que ora se sobrepõe e se reforçam mutuamente, ora apontam diferentes maneiras de compreender a *Fantasia*, representam a própria materialização da obra em si em suas diferentes leituras. Além do mais, as diferenças entre as interpretações e análises da obra estão de acordo com a idéia do compositor. Segundo ele,

(...) eu nunca fui um compositor que escreveu uma coisa para ser tocado exatamente como ele achava que devia ser. Sempre deixei o intérprete recriar a obra e dar alguma coisa dele. Sempre achei isso. E vou dizer porque, porque eu fui as duas coisas, intérprete e compositor.” (Santoro citado por Souza, 2003, 89-90).

Assim, ao propor um estudo interpretativo sobre a sua obra *Fantasia Sul América* para clarineta solo, essa pesquisa buscou oferecer subsídios interpretativos que possibilitem ao intérprete da obra maior segurança nas suas escolhas. Um alto grau de intimidade com a obra e seu contexto possibilita ao intérprete mais opções diante das questões inerentes ao processo interpretativo. Por extensão, ele pode mover-se com maior segurança frente às inúmeras oscilações de ambiente para performance, adaptando-se com maior rapidez.

Nesse sentido, a melhor possibilidade interpretativa depende dos critérios de escolha de cada

intérprete, cuja leitura desse estudo pode suscitar. Assim, a maior contribuição desse trabalho, além da sua realização em si, são as indagações que podem nascer a partir dele.

BIBLIOGRAFIA

- Alves, J. O. Considerações sobre a utilização dos conjuntos de classes de alturas como “estruturas escalares” na composição musical. In: *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro. p. 115-123, 2001.
- Anderson, J. E. 1974. *An Analytical and Interpretive Study and Performance of Three Twentieth-Century Works for Unaccompanied Clarinet*. Ed. D. dissertation. Columbia University. Volume 34/04-A, *Dissertation Abstracts Internacional*, p.2314.
- Andrade, Mário de. 1996. *Introdução à Estética Musical*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Andrade, S. R. de. *Trio T.12 (1960) de Breno Blauth e Trio (1973) de Cláudio Santoro: um estudo sobre duas concepções contemporâneas de Música de Câmara*. Goiânia, 2003. Dissertação (Mestrado em Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás.
- Antunes, Jorge. 1989. *Notação na Música Contemporânea*. Brasília: Sistrum Edições Musicais.
- Appleby, D. P. 1989. *The Music of Brazil*. Austin: University of Texas Press.
- Araldi, Juciane. 2004. *Formação e prática musical de DJ's: um estudo multicasos*. Dissertação (mestrado em música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Barbosa, Joel Luis da Silva. *Melodia para Clarineta Solo de Osvaldo Lacerda: uma abordagem interpretativa - Fase I*. In: *I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical*, 2002, Belo Horizonte. Anais do I SNPPM. Belo Horizonte : UFMG, 2000. v. 1.
- _____. 1998. *Lúdica I para Clarineta Solo de Ronaldo Miranda*. In: *XI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*, 1999, Campinas. *Anais do XI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*, 1998. p. 325-327.
- Barenboim, Daniel e Said, E.W. 2003. *Paralelos e Paradoxos: Reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Behm, Garry Wilson. 1992. *A Comprehensive Performance Project with an Essay on the Use of Extended, or New Technique in Selected Unaccompanied Clarinet Solos Published from 1960 through 1987*. D.M.A. dissertation. University of Southern Mississippi.
- Bent, Ian. 1987. *Analysis*. New York-London: W.W.Norton & Company.
- Berry, W. 1989. *Musical Structure and Performance*. New Haven and London: Yale University Press.
- Bonds, Nancy E. Leckie. 1992. *An Analysis of Joan Tower's 'Wings for Solo Clarinet'*. D.M.A.

dissertation. Arizona State University. Volume 53/07-A. *Dissertation Abstracts Internacional*, p. 2149.

Boulez, Pierre. 2005. *A Música Hoje*. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva.

Bradel, Pierre e Cavazotti, André. Três Peças de César Guerra Peixe: uma abordagem fenomenológica. In: *Permusi Online, Revista Acadêmica de Música*, nº 12. 2005. Disponível em <www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/12/Num12_cap_05.pdf> acessado em 27 de novembro de 2007.

Carneiro, Maurício Soares. 1998. *A Música de Câmara Brasileira: clarineta e piano, clarineta solo*. Monografia (especialização em música). Área de Música - Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Cook, Nicholas. 1989. *A Guide to Musical Analysis*. London: J.M. Dent & Sons Ltd.

Curlette, William Bruce. 1991. *New Music for Unaccompanied Clarinet by Soviet Composers*. D.M.A. dissertation. Ohio State University.

Dart, Thurston. 2000. *Interpretação da Música*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes.

Del Ben, Luciana Martha. 2001. *Concepções e Ações de Educação Musical Escolar: três estudos de casos*. Tese (doutorado em música). Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Drabkin, William. 2001. Triton. In: Sadie, Stanley e Tyrell, John (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 17. New York: Oxford University Press.

Egg, A. 2005. *O grupo Música Viva e o Nacionalismo Musical*. In: Fórum de Pesquisa Científica em Arte III, 2005. Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba.

Egge, Mark Nathan. 2005. *Toward a Method for Performance Analysis of Twentieth-Century Music*. Dissertação (doutorado em música) – Universidade Estadual de Bowling Green – Ohio.

Ferreira, Aurélio Buarque H. de. 2004. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0*. Correspondente à 3ª edição, 1ª impressão do Aurélio Século XXI, O Dicionário da Língua Portuguesa, revisto e atualizado. Curitiba: Positivo Informática Ltda.

Figueiredo, Virginia Costa. 2006. *Music and Musical Style in Portugal Before and After the 1974 Revolution: A study of selected solo clarinet works*. M.M. thesis. Faculty of California State University.

Freire, Ricardo Dourado. 2000. *Currículo de Clarineta Baseado na Música Brasileira*. In Barbosa, J.L. (Ed.). *Revista da Associação Brasileira de Clarinetistas*. Volume 1. Salvador: GrafUFBA.

- Fukunaga, Sallie Diane Price. 1988. *Music for Unaccompanied Clarinet by Contemporary Latin American Composers*. Ph. D. dissertation. University of Kansas.
- Garbosa, Guilherme Sampaio. 2002. “*Concerto (1988)*” para clarineta de Ernst Mahle: um estudo comparativo de interpretações. Tese (doutorado em música). Escola de Música - Universidade Federal da Bahia.
- Gerber, Daniela Tsi. *Paulistana nº 2 de Cláudio Santoro: uma análise rítmica*. Porto Alegre, 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Gerling, Cristina Capparelli. A Contribuição de H. Schenker para a interpretação musical. pp 24-31. In: Nogueira, Ilza (ed.) *OPUS: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 1989, v.1.
- Gillespie, James E. Jr. 1973. *Solos for unaccompanied Clarinet: An Annotated Bibliography of Published Works*. Detroit Studies in Music Bibliography nº 28. Michigan.
- Goode, William J. e Hatt, P. K. 1979. *Métodos em pesquisa social*. 5 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Godoy, Mônica de. 1985. Claudio Santoro: overview of his piano works and analysis of the fourth piano Sonata (dissertation), Hartt Scholl of Music, 1983; New England Conservatory.
- Harnoncourt, Nikolaus. 1998. *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Hue, José. Sobre as canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinicius de Moraes. In: *Cadernos do Colóquio*. 2001. V.1 Nº4. Programa de Pós-Graduação em Música – UNIRIO.
- Kater, C. 2001. *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez.
- Kemp, Anthony E. (Ed.) 1995. *Introdução à investigação em educação musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Kubala, Ricardo Lobo. 2004. *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*. Campinas. Dissertação (mestrado em música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- Kubota, M. 1996. *A Sonata na música pianística de Cláudio Santoro*. Porto Alegre, 1996. Dissertação (mestrado em música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Lockwood, Lewis. 2004. *Beethoven: a música e a vida*. São Paulo: Códex.
- Mariz, Vasco. *Cláudio Santoro*. 1994. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Mariz, Vasco. 2000. *História da Música no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- Mattys, Herbert A. 1982. *New Performance Techniques in Selected Solo Clarinet Works of William O. Smith, John Eaton, Donald Martino and Paul Zonn*. D.M. document. Indiana University.
- Maués, Igor Lintz. 1993. *A música eletroacústica de Claudio Santoro*. Tese (Doutorado em Música). Universidade de Viena.
- Mendes, Sergio Nogueira. 1999. *Cláudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica*. Dissertação (Mestrado em Música).
- Michels, U. 2002. *Atlas de Musica v.2; parte histórica: del Barroco hasta hoy*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Neves, José Maria. 1981. *A Música Contemporânea no Brasil*. 1 ed. São Paulo: Ricordi Brasileira.
- Nattiez, Jean-Jacques. 2005. *O Combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera.
- Odom, David H. 2005. *A Catalog of Compositions for Unaccompanied Clarinet Published between 1978 and 1982, with an Annotated Bibliography of Selected Works*. D.M. dissertation. Florida State University.
- Palhares, Tais Helena. 2002. *Cláudio Santoro e Gilberto Mendes: um estudo comparativo de duas tendências de vanguarda dos grupos Música Viva e Música Nova, através da análise de duas obras selecionadas*. Goiânia, 2002. Dissertação (mestrado em música). Escola de Música e Artes Cênicas - Universidade Federal de Goiás.
- Pino, David. 1980. *The Clarinet and Clarinet Playing*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Pothoff, Ayres E. 1997. *A música de câmara com flauta composta por Cláudio Santoro, entre 1940 e 1946: uma abordagem fenomenológica*. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Artes e Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Rice, Albert R. 2003. *The Clarinet in the Classic Period*. New York: Oxford Press.
- Rink, John. 2002. *Analysis and (or) Performance*. In: *Musical Performance: A Guide to Understanding*, 35-58. Editado por John Rink. Cambridge: Cambridge University Press.
- Salles, Paulo de T. 2003. *Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp.
- Santoro, A. 2007. *Catálogo online de Cláudio Santoro*. Disponível em <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/04_clarineta-crono.html> acessado em 21 de maio de 2007.
- Schneider, Poliana. 2005. *A Paulistana nº 7 para piano de Cláudio Santoro: uma investigação dos elementos característicos da escrita pianísticas*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

- Scruggs, Tara Gina Adkisson. 1992. *An Annotated Bibliography of Original Music for Solo Clarinet Published Between 1972 and 1977*. D.M. treatise. Florida State University.
- Shackleton, Nicholas. 2001. Clarinet. In: Sadie, Stanley e Tyrell, John (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 4. New York: Oxford University Press. p.430-442.
- Souza, Iracele Vera L. de. 2003. *Santoro: Uma História em miniaturas. Estudo analítico-interpretativo dos Prelúdios para piano de Cláudio Santoro*. Dissertação (mestrado em música). Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas.
- Souza, R. N. C. de. Rigor e liberdade no Quarteto nº 6 de Cláudio Santoro. In: *Simpósio de Pesquisa em Música da Universidade Federal do Paraná, I*, 2005, Curitiba. Anais do Primeiro Simpósio de Pesquisa em Música da Universidade Federal do Paraná. V. único. Curitiba: Editora do Deartes da Universidade Federal do Paraná, 2004.
- Stier, John Charles. 1982. *A Recorded Anthology of Twentieth-Century Music for Unaccompanied Clarinet: 1919-1959*. D.M.A. dissertation. University of Maryland.
- Stone, Kurt. 1980. *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*. New York: W.W.Norton and Company.
- Strauss, Joseph N. 2000. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 2ª ed. New York: Prentice-Hall, Inc.
- Stravinsky, Igor e Craft, Robert. 2004. *Conversas com Igor Stravinsky*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- Swenson, Anton Jr. 1969. *Applications of Selected Analytical Techniques to Twentieth-Century Works for Clarinet and Their Implications for Interpretation and Performance*. Ed. D. dissertation. Columbia University. Volume 31/02-A. *Dissertation Abstracts Internacional*, p.792.
- Teixeira, Lucia Helena Pereira. 2005. *Coros de empresas como desafio para a formação e atuação de regentes corais: dois estudos de casos*. Dissertação (mestrado em música). Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Tenney, James. Crítica de *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*, de Thomas Clifton. In: *Journal of Music Theory*, 39.1. 1985. p. 197-213.
- Topolewsky, Timothy. 1981. *A Performance Analysis of the Solo Clarinet Works of Halsey Stevens*. D.M.A. dissertation. The University of Illinois at Urbana – Champaign.
- Turner, Dean William. 1975. *A Survey of Four Clarinet Compositions by Will O. Smith: As an Introductory Source of Contemporary Clarinet Performance Techniques*. Ph dissertation. Michigan State University.
- Vasconcelos, Eric M. Paralelo entre a Sinfonia nº 4 de Camargo Guarnieri e a Sinfonia nº 6 de Cláudio Santoro. In: Encontro Anual da ANPPOM, VI, 1993, Rio de Janeiro. *Anais do VI Encontro Anual da Anppom*, Rio de Janeiro, 1993. p. 212-213.

Villar, C. M. 2004. *A Sinfonia nº 10 "Amazonas" de Cláudio Santoro e seu perfil Pós-Moderno*. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Artes e Letras, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Vinton, John. *Current chronicle; analysis of Santoro's 6th Quartet for Strings*. In: *Musical Quarterly*, vol. 51, New York, 1965.

Weston, Pamela. 1982. *More Clarinet Virtuosi of the Past*. London: Panda Press.

Westrup, J. A. e Harrison, F. L. 1981. *The New College Encyclopedia of Music*. Revisado por Conrad Wilson. New York: W.W. Norton & Company.

Wille, Regiana Blank. 2003. *As vivencias musicais formais, não-formais e informais dos adolescentes: três estudos de casos*. Dissertação (mestrado em música). Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Yin, Robert K. 2005. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. 3ª ed. Porto Alegre: Bookman.

RELAÇÃO DAS ENTREVISTAS SEMI-ESTRUTURADAS REALIZADAS

Alessandro Santoro, pianista e filho do compositor
Contatos realizados via e-mail.

Gisele Santoro, esposa do compositor e secretária executiva da Associação Cláudio Santoro.
Contatos realizados via e-mail.
Entrevista realizada na cidade de Brasília, em 26 de novembro de 2007.

Hary Schweizer, fagotista da Orquestra Sinfônica do Teatro
Entrevista realizada na cidade de Brasília, em 27 de novembro de 2007.

Ilka Jussara do Nascimento, ex-aluna de Luiz Gonzaga Carneiro
Entrevista realizada na cidade de Brasília, em 26 de novembro de 2007.

Fernando H. Machado, ex-aluno de Luiz Gonzaga Carneiro.
Entrevista realizada na cidade de Brasília, em 27 de novembro de 2007.

Luis Rossi, clarinetista argentino que gravou a *Fantasia* para clarineta em CD.
Contatos realizados via e-mail.

Manoel Carvalho de Oliveira, ex-aluno e colega de orquestra de Luiz Gonzaga Carneiro.
Entrevista realizada na cidade de Brasília, em 27 de novembro de 2007.

Ricardo Dourado Freire, ex-aluno de Luiz Gonzaga Carneiro e atual professor de clarineta da UnB.
Entrevista realizada na cidade de Brasília, em 27 e 28 de novembro de 2007.

ANEXOS

ANEXO 1

DEDICATÓRIA DE CLÁUDIO SANTORO A

LUIZ GONZAGA CARNEIRO.

ERICA

solo

Ao meu caro amigo
Gonzaguinha, o nosso
grande clarinetista deste
país a homenagem merecida

Cláudio Santoro
Brasília 17-12-86.

“Ao meu caro amigo Gonzaguinha, o nosso grande clarinetista desse país a homenagem merecida de Cláudio Santoro.

Brasília, 17 – 12 – 86.”

ANEXO 2

MANUSCRITO DA FANTASIA SUL AMÉRICA

MARÇO DE 1983

Fantasia "L'America"

van Clavinet
soprano (B) in D

Clavio van Clavinet
6/8 - 28-3-83

(L in C. 10)
Original

Fantasia "Sur America"

para clarinet solo

Cl. ~~alt.~~
en do (c.)

Lento (♩ = 60)

Claudio Monteverdi

The first system of the handwritten musical score consists of three staves. The top staff contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The middle staff features a complex texture with many beamed notes and rests. The bottom staff continues the melodic or harmonic line. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings.

The second system of the score is a single staff containing a long, continuous melodic line with frequent accidentals and dynamic markings. The notation is highly detailed and spans the width of the page.

The third system of the score consists of four staves. It features a complex arrangement of notes, rests, and accidentals. The notation is dense and includes many dynamic markings such as *pp*, *p*, and *f*. The system concludes with a double bar line and a final cadence.

A handwritten musical score for guitar, consisting of seven staves. The notation is highly complex, featuring numerous accidentals (sharps, flats, naturals, and double naturals), slurs, and other markings. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes many accidentals, some with plus signs, and various slurs. The second staff has a bass clef and includes a '5' marking. The third staff has a treble clef and includes a '5' marking. The fourth staff has a treble clef and includes a '5' marking. The fifth staff has a bass clef and includes a '3' marking. The sixth staff has a treble clef and includes a '5' marking. The seventh staff has a bass clef and includes a '3' marking. The score ends with a double bar line and a large 'ff' dynamic marking.

- Pode-se transpor p/ Cel em Si b -

ANEXO 3

**MANUSCRITO DA FANTASIA SUL AMÉRICA
ABRIL DE 1983**

"Dedicada ao Gonzaguinha"
Fantasia Sul Americana
para Clarinete solo
m B. (Sib.)

Claudio Santoro
1983

Lento (♩=60)

Handwritten musical score for a string instrument, likely a violin or viola, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score is written on six staves.

Key annotations and markings include:

- 8: ad libitum* (written above the first staff)
- Como Cadencia* (written above the second staff)
- Cadencia* (written above the third staff)
- trm* (trill) markings above several notes in the second and third staves.
- flautas ad libitum* (written below the fourth staff)
- pp* (pianissimo) dynamic marking in the fourth staff.
- pp* (pianissimo) dynamic marking in the fifth staff.
- P. u. MOSSO* (written above the fifth staff)
- ten* (tension) markings in the sixth staff.
- gliss* (glissando) marking in the sixth staff.
- A signature and date: *Abel 1983* in the bottom right corner of the sixth staff.

Com oqwesta saltar para os Modulos: "Cello - Violino ou Viola" -
 no caso de haves mais de um solista -

ANEXO 4

EDIÇÃO RESULTANTE DA

FANTASIA SUL AMÉRICA

Notas explicativas da edição:

- A presente edição da *Fantasia Sul América* para clarineta solo é o resultado do trabalho de comparação entre as edições impressas e os manuscritos do compositor.
- As alterações significativas feitas em comparação com as versões impressas foram acrescidas de parêntes. Com exceção da última nota da obra, que já possuía parêntes como indicação do fim do glissando. Dessa forma, elas são separadas das indicações e alterações realizadas pelo compositor.
- Essa edição foi realizada no programa Lilypond 2.10.33.

Para o amigo Luiz Gonzaga Carneiro
FANTASIA SUL AMERICA

Clarineteta Solo em Bb

Cláudio Santoro
1983

Lento ♩ = 60

(*p* < >)

rit.

f

p subito

a tempo

f

como cadencia

ff

p

Più Mosso

19 *frullato* *rit.* *Tempo I* *espressivo*

22 *a tempo* *rit.* *p cresc.* *pp* *p* *p*

25 *pp* *pp* *p* *p*

28 *tr* *como cadencia* *8ª ad. libitum*

30 *5* *5* *3* *5*

33 *cadencia* *5* *6* *6* *tr*

35 *pp* *pp* *frullato ad. libitum* *tr*

36 *Tempo I* *3* *6*

38 *(* ossia)* *Più Mosso*

40 *ten.* *gliss.* *fff*

** ossia* *Più Mosso* *ten.* *gliss.* *fff*

Nota: Edição realizada por Vinícius de Sousa Fraga como parte integrante do Estudo Interpretativo sobre a Fantasia Sul América para Clarineta Solo de Cláudio Santoro.

Salvador 2007

