

Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical

Leonardo Loureiro Winter (UFRGS)
llwinter@uol.com.br

Fernando José Silveira (UNIRIO)
fernandounirio@hotmail.com

Resumo: A finalidade desse artigo é demonstrar como as informações obtidas através da pesquisa e análise auxiliam na interpretação e execução de uma obra musical. A partir desse objetivo, são examinadas diferenças entre o trabalho do compositor e do intérprete, as características notacionais de uma partitura e dos processos que envolvem a leitura musical, as diferenças entre interpretação e *performance* crítica, bem como investigados os papéis da análise e pesquisa na elaboração de perguntas investigativas que auxiliem a interpretação e a execução musical.

Palavras-chave: pesquisa em música, análise musical, interpretação e execução musical.

Interpretation and performance: reflections about the musical practice

Abstract: The aim of this article is to exemplify how the information obtained through research and analysis can enhance the performance of a musical work. Taking this objective as our starting point, we discuss the differences between the work of the composer and the performer, the characteristics of the musical notation and its reading process, as well as the differences between interpretation and critical performance. We focus our article on the importance of the musical analysis and research to raise investigative questions which can help the musical interpretation and performance.

Keywords: music research, music analysis, music interpretation and performance.

Otto E. Laske, no artigo “*Toward an Epistemology of Composition*”, propôs um modelo para o ciclo composicional tendo como finalidade a representação das decisões tomadas pelo compositor na realização de uma obra musical. Conforme ele, o ciclo “[...] compreende todos os processos (mentais e materiais, imaginativos bem como factuais) que ocorrem durante o ato de fazer arte” (LASKE, 1991, p.244). Nesse processo de escolhas composicionais, Laske identifica planos ou idéias geradoras, dados referenciais e geração de materiais que, por diferentes processos (repetições, inversões, desenvolvimentos, permutações etc.), resultarão na obra musical. Ele diz:

O ciclo origina-se em um plano baseado em uma idéia e, via geração de materiais, dirige-se a três modelos de obra de arte: um modelo de materiais (M1), um modelo de *design* geral (M2) e um modelo de *design* detalhado (M3). Em geral, o ciclo [compositivo] atravessa quatro níveis, a saber, o nível da análise, da síntese, da especificação e da implementação (LASKE, *ibid.*).

Ao analisarmos o ciclo composicional descrito por Laske, observamos a presença contínua do compositor na elaboração musical. Nesse processo é facultado ao compositor o poder de decisão na geração, transferência e transformação de idéias e materiais formadores da obra. Ao se considerar a vontade expressa do compositor para a obra - materializada através da partitura musical - nota-se que, em relação ao intérprete, na maioria das vezes, não é facultada a modificação da obra em termos de planos ou idéias geradoras, na escolha de materiais ou de

¹ Exceções devem ser feitas nos casos onde o intérprete trabalhou na elaboração composicional da obra junto ao compositor, oferecendo sugestões, modificações etc.; ou em casos, geralmente associados à música contemporânea de vanguarda, onde é permitida e incentivada a participação criativa do intérprete na obra.

elementos presentes na superfície musical (como, e.g., melodias, ritmos e harmonias)¹. Apesar disso, no processo interpretativo, o compositor deverá estar consciente da inevitabilidade da intervenção do intérprete no resultado final da sua obra, o que se deve, entre outros fatores, às limitações da grafia musical.

Embora a partitura contenha elementos essenciais a partir dos quais o intérprete vai iniciar seu trabalho interpretativo, esta não tem a capacidade de fornecer a totalidade de informações que estão presentes em uma execução musical. Ao intérprete é reservado o papel de “complementar” as informações fornecidas pelo compositor com elementos vinculados às práticas interpretativas.² A esse respeito, KRAUS (2001, p.75) afirma que “[...] partituras não determinam interpretações³ e interpretações não determinam *performances*⁴. Interpretações são mais completas que partituras e *performances* são mais completas que interpretações”. Ele ainda acrescenta:

[...] uma interpretação idealmente admissível não é inteiramente escrita em uma partitura caracteristicamente incompleta. Considerações extra-partitura são requeridas para complementar a interpretação. Enquanto o que é especificado em uma partitura não é suficiente para uma interpretação desta, o que está especificado [na partitura] pode ser suficiente [...] para a identificação de uma obra. [...] Existe uma certa correspondência entre o que é interpretado e o que é anotado como instrução em uma partitura. A diferença entre o que é interpretado e o que é notado é a partitura no contexto de suas práticas interpretativas (KRAUS, *ibid.*).

STIER (1992, p.18) também identifica limitações da notação musical na representação da idéia musical do compositor:

A notação [musical], não importando o quão cuidadosa ou exata, poderá, no máximo, ser apenas um guia para o executante. Primeiramente, você deverá estudar todos os detalhes da partitura de forma exata e detalhada para juntar as informações que o compositor tentou comunicar. Compositores esperam que você respeite aquilo que ele tentou dizer através da sua obra e da ciência da notação. Eles esperam que você entenda a forma, harmonia, melodia e fraseologia. Eles também esperam que você saiba que existem detalhes que são impossíveis de se escrever, ou irão soar erroneamente se executados como foram grafados.

O filósofo Luigi PAREYSON (1989, p.157), ao analisar o processo de leitura de uma obra de arte, identifica aspectos diversos nessa atividade: decodificação, mediação e realização. Ao transpor esses conceitos para a música, observa-se que a leitura de uma partitura acontece através de processos integradores, envolvendo a decodificação dos símbolos musicais, a construção do entendimento da obra (interpretação) e sua realização sonora (*performance* ou execução). Na decodificação são relacionados os códigos musicais com conhecimentos teórico-musicais previamente adquiridos; na mediação, os códigos decifrados são avaliados e

² Aqui entendida como o conjunto de conhecimentos específicos vinculados à interpretação e/ou *performance*.

³ Segundo Levinson, interpretação é “... a elucidação de uma obra e de suas relações internas com a finalidade de mostrar o que a obra está dizendo ou fazendo, seja na parte ou no todo” (LEVINSON, 2001, p.33).

⁴ Compreendida aqui como o ato de execução musical de uma obra, envolvendo apresentação, seja pública

transformados em sistemas significantes; a realização é a própria execução, o ato em si. Esses diferentes aspectos no ato de leitura de uma partitura musical estão presentes de maneira complementar, onde uma atividade informa e é informada pela outra. Além disso, o exercício crítico exercido durante e após cada leitura permite a correlação dos símbolos grafados com o significado musical e a realização sonora, possibilitando um processo de reavaliação constante pelo intérprete.

Mas qual seria, então, o papel do intérprete na transmissão da mensagem contida na partitura? Para UNES (1988, p.14), o intérprete é aquele que “[...] torna possível ao leitor comum o acesso a uma determinada obra que se encontra codificada num sistema [...] cujas regras são desconhecidas pelo leigo”. Conforme ele, a atividade do intérprete seria semelhante ao papel exercido por um tradutor, estabelecendo semelhanças entre estas atividades na decodificação e mediação de signos que, de outra maneira, não seriam compreendidos: “[...] o intérprete traduz signos gráficos em signos sonoros [e o tradutor] traduz signos idiomáticos desconhecidos em signos compreensíveis” (UNES, *ibid.*, p.15).

Levanta-se outra questão nesse processo: se o papel do intérprete é semelhante ao papel do tradutor, quais as alternativas possíveis na “tradução” de um texto musical? Pareyson identifica duas concepções filosóficas que por algum tempo causaram um falso dilema sobre a leitura de uma obra de arte: a impessoalidade da reevocação, defendida por Croce, ou a arbitrariedade da tradução, apontada por Gentile (*apud* PAREYSON, p.151). Se para Croce, a leitura de uma obra de arte apresenta como característica a “reevocação” desta (ou seja, reconstruir o texto com precisão, recriando o mais fielmente possível as imagens originais e, portanto, com o mínimo de interferências pessoais), para Gentile, a leitura consiste em uma tradução que “revive” a obra pela atividade do leitor, em que cada leitura é uma nova interpretação, existindo múltiplas interpretações e, por conseguinte, múltiplas obras (Croce e Gentile *apud* PAREYSON, p.151). Ao se considerar a alternativa proposta por Croce aplicada à música (ou seja, a “impessoalidade da reevocação” na interpretação musical), logo se percebe que, considerada de forma ortodoxa, é impossível de ser realizada, pois o intérprete, mesmo que inconscientemente, sempre adicionará elementos subjetivos na interpretação e execução da obra. A proposta de Croce só vale a pena ser considerada se não for adotada de modo absoluto, ou seja, através do equilíbrio entre a vontade musical expressa do compositor, materializada na partitura e recriada o mais fielmente possível, e a contribuição proporcionada pelo intérprete. No que diz respeito à posição de Gentile, deve-se apontar a possibilidade de transformar de tal maneira a obra que esta adquira um significado totalmente diverso e distante da intenção original do compositor (autor), ocasionando o surgimento de uma nova obra. Como resposta a estas questões, colocadas por Croce e Gentile no que diz respeito ao ato de leitura de uma obra, Pareyson defende o princípio da coincidência da espiritualidade (ou seja, do significado a ser transmitido) e da fisicidade (ou seja, do texto) na obra, havendo uma duplicidade no que tange à natureza da obra de arte, unindo forma e conteúdo de maneira indissolúvel (PAREYSON, *ibid.*, p.15). Cabe, pois, ao intérprete, consciente das características associadas ao ato de leitura, ponderar sobre estas questões, buscando uma alternativa que contemple essas possibilidades de acordo com seu entendimento. Nesse sentido, o compositor deverá confiar no conhecimento musical do intérprete para identificar, por meio do contexto subjetivo e cultural da obra, os aspectos interpretativos a serem escolhidos (GUERCHFELD, 1995, p.96).

ROSS (1993) afirma que existem dois níveis de informação na partitura: os objetivos e os subjetivos. Os objetivos são todas aquelas informações que se encontram restritas ao espaço do pentagrama, como ritmo e altura dos sons (*i.e.*, notas). Os aspectos subjetivos são todos os outros, tais como indicações genéricas de tempo e dinâmicas. As notações de dinâmicas, por exemplo, não são propostas em decibéis e, portanto, sua execução variará segundo o entendimento do intérprete, influenciada, também, por outros aspectos da *performance*, tais como acústica da sala e equilíbrio instrumental. O mesmo ocorre com indicações expressivas encontradas em partituras: *dolce*, *allargando*, *affretando* etc. Outros aspectos como o andamento expresso através de palavras - por exemplo, o termo "*Allegro*" - são, geralmente, eleitos baseados em valores pessoais do intérprete (LEVINSON, 1993, p.34). Portanto, "[...] a notação musical, e a nomenclatura utilizada junto a ela, é uma representação gráfica (e verbal) *qualitativa* dos elementos sonoros, e não *quantitativa* e, assim, a interpretação dessa partitura (notação musical) é, conseqüentemente, subjetiva" (KAYAMA, 1995, p.102-3). Mais que isso, a notação musical é "[...] uma espécie de guia de instruções, baseada na prática comum, convencionalmente estabelecida de acordo com a época ou período histórico" (GUERCHFELD, 1995, p.94). Observa-se, portanto, que o intérprete apresenta um papel fundamental na transmissão dos elementos contidos na obra para o receptor (ouvinte), possuindo a capacidade de acrescentar ou mesmo modificar substancialmente a mensagem contida na partitura. Para o ouvinte, essa subjetividade advinda do processo interpretativo proporciona, a cada execução da mesma obra, sua recriação como se fosse uma nova. Adicione-se a isso a constatação de não haverem duas interpretações iguais da mesma obra, ainda que o intérprete seja o mesmo. GUERCHFELD (1995, p.96) comenta:

[...] não há duas interpretações iguais da mesma obra, nem pela mesma pessoa, ainda que essa pessoa seja o próprio compositor, independentemente da sofisticação do sistema de notação. Conseqüentemente, todos os sistemas vigentes se constituem basicamente de registros de elementos como a altura relativa das notas musicais e sua relativa duração, enquanto que os demais elementos constitutivos da obra musical são, na melhor das hipóteses, sugeridos ao executante. Questões como modo de execução, fraseado, articulação, dinâmica sonora e outras vão depender de interpretação, em função do significado percebido e atribuído a esses vários elementos.

Já Pierre Boulez (*apud* CONTIER, 1999, p.268) questiona a partitura musical como uma possível representação de um cárcere, "[...] capaz de inibir a reinvenção de uma obra por intérpretes técnica e esteticamente mais radicais ou ousados". Talvez a partitura não seja propriamente um cárcere, mas possua informações importantes para, subjetivamente, impor alguns limites ao intérprete. MARTIN (1993, p.120) informa da possibilidade do indivíduo ser "familiar" com certa obra musical sem estar familiarizado com a partitura somente através da apreciação auditiva da obra. Acredita-se, porém, que para o músico/intérprete, construindo sua interpretação a partir da partitura, seja imprescindível profundidade no conhecimento desta.

A partir do momento que o intérprete escolhe esta ou aquela obra para a execução, o intérprete "se envolve afetiva e comportamentalmente" com ela e com o recital ou concerto, iniciando um processo de maturação musical com o intuito de obter uma concepção consistente sob sua ótica (MAGALHÃES, 1992, p.91). A seleção das obras (ou obra), que farão parte do recital/concerto, pode resultar de escolhas pessoais identificadas pelas relações de afinidade. Dentre esses fatores de empatia, podem-se destacar os "sócio-culturais que estejam direta ou indiretamente

ligados à composição de certa peça, conhecimentos adicionais sobre a técnica e a estética do compositor [...]” (MAGALHÃES, 1992, p.91). Segundo CONE (1968, p.88-89), a “[...] percepção estética depende [...] da compreensão sinóptica” da estrutura da obra⁵, mas ideais estéticos são algo à parte da consciência do indivíduo, indicando que os conceitos estéticos devem ser compreendidos “por sua própria definição”. Isso indica que o fato de a obra escolhida para a execução ser de entendimento do intérprete faz toda a diferença, já que o intérprete deverá tentar se aproximar do estilo da obra (MAGALHÃES, 1992) ou “do espírito da música” (BERENSON, 1993, p.61). “Músicos trabalham a partir de uma partitura. É impressionante, contudo, o grau de liberdade que um músico tem ao explorar e testar formas alternativas de construir o *design* de uma execução” (SCHÖN, 2000, p.158). Mas o que seria “tocar bem”?

Que é uma boa execução? Uma tecnicamente perfeita? Ou aquela que revela algo a quem, no caso da música, a escuta? [...] O essencial é percebermos a forma da obra e tentar transmiti-la tão claramente quanto possível aos nossos ouvintes (CONE, 1968, p.39), utilizando-nos dos recursos do nosso corpo e do nosso instrumento, apoiados numa fundamentação teórica que busque esquadriñar todos os aspectos da e relacionados com a obra em questão. Creio ser essa a melhor abordagem para o intérprete: deter-se não apenas na análise orgânica da peça a ser trabalhada; tomá-la como ponto de partida, porém, além dela, buscar a análise mais abrangente, de relacionamentos com todos os outros aspectos da composição e de seus sentimentos pessoais em relação a ela, ao ato de execução e à própria arte – à vida, enfim, em busca de uma síntese final a ser manifestada em sons (SANTIAGO, 1992, p.81).

A interpretação é um processo no qual gradativamente vão sendo revelados aspectos de uma imagem correspondente da obra, não sendo fechada em si mesma, mas conectada com diversas possibilidades que se modificam no transcorrer do percurso a partir de descobertas, revelações, verificações, correções etc. Se o processo interpretativo modifica-se com o decorrer do tempo e de novas descobertas realizadas pelo intérprete, cabe a este investigar e formular o maior número possível de questões sobre a obra. A respeito do processo interpretativo, PAREYSON (1989, p.168) afirma:

Pode-se, então, comparar a interpretação a um diálogo entre pessoas, feito de perguntas e de respostas, em que se trata não só de saber escutar, mas também saber falar, isto é, de formular as perguntas do modo mais compreensível ao próprio interlocutor de forma a dele obter as respostas mais acessíveis aos pontos de vista em que nos encontramos.

A interpretação e a execução de uma obra musical pressupõem a realização de escolhas. Dependendo das escolhas adotadas, o intérprete propõe diferentes interpretações para uma mesma obra, influenciando na mensagem transmitida. Para que essas escolhas sejam fundamentadas, é necessário embasá-las em um conjunto de conhecimentos sobre a obra a ser estudada, sejam elas teóricas, instrumentais, histórico-sociais, estilísticas, analíticas, baseadas em práticas interpretativas de época, organológicas, iconográficas etc. Esse conjunto de conhecimentos e informações fornece elementos que influenciam a interpretação de uma obra e, conseqüentemente, a *performance*. Contudo, a *performance* poderia até mesmo prescindir desse conjunto de conhecimentos e, ainda assim, constituir-se em uma *performance* coerente

⁵ Por compreensão sinóptica, entende-se a percepção de como o artista deve proceder a esta experiência artística de acordo com suas próprias idéias.

e válida. Porém, a contribuição proporcionada pela pesquisa e análise, interligadas com a interpretação, tende a consolidar a prática da *performance* musical que, de outra maneira, seria meramente intuitiva. GUERCHFELD (1989, p.58) comenta:

Em se tratando de uma atividade complexa, é muito importante que o intérprete busque respostas através da pesquisa sistemática. [...] Por sua própria natureza o intérprete é muito resistente à pesquisa e o próprio termo 'pesquisa' o assusta; muitas vezes ele racionaliza, denominando de pesquisa algo que não tem nada a ver com uma busca sistemática de conhecimento [...]. O intérprete necessita estar em dia com seu instrumento, com sua técnica, o que lhe consome várias horas diárias. Mas é preciso também desenvolver alguma forma de articulação das idéias, resultado da reflexão e da pesquisa, muitas vezes embasada na sua própria experiência como intérprete. De certa forma todo intérprete é um pesquisador por suas próprias características, porém, não tem consciência de que o é. Se adquirir esta consciência, poderá se direcionar, de maneira sistematizada, na busca do conhecimento.

Ao considerar-se o processo de estudo de uma partitura, diferentes enfoques e técnicas podem ser adotadas, dependendo da escolha do indivíduo. A escolha da técnica de estudo de uma partitura musical está intimamente ligada à interpretação: por meio dela, o processo interpretativo de uma obra já está sendo construído. Leimer e Giesecking, ao formularem bases para o estudo e aprendizado do instrumento, recomendam que este seja realizado inicialmente apenas na partitura, pois, “[...] ao sentar-se ao instrumento [sic], o intérprete imediatamente se prepara para a resolução de uma série de percalços (de natureza técnica, acústica etc.), com que ele inevitavelmente se defrontará, desviando, assim, sua atenção do texto original” (Leimer e Giesecking *apud* UNES 1988, p.25). Mas, além disso, qual o conhecimento básico que se deve esperar do intérprete? Segundo MARTINS (1992, p.99) o mínimo, acredita-se, é que conheça profundamente seu instrumento e toda a técnica que envolva sua execução. Ele deve possuir, também, educação musical abrangente, capacitando-o às mínimas considerações da análise musical genérica e das regras e valores da interpretação musical. Deve conhecer o repertório de forma geral, gravações e história da música relacionada aos compositores e artistas mais destacados (MARTIN, 1993, p.12); deverá ter consciência musical e, ao mesmo tempo, estar atento ao que acontece, culturalmente, ao seu redor. Dessa forma, poderá, passo a passo, ampliar o conhecimento e experiência, ainda que de forma empírica, sobre suas necessidades enquanto artista. Há de se esperar, também, que, minimamente, o intérprete tenha preocupações, por exemplo, com as edições musicais que adotará. Não se concebe, modernamente, as desculpas pelo uso de edições equivocadas. Já há consideráveis avanços na musicologia, assim como a ampla divulgação dessas pesquisas, para que o intérprete possa tomar ciência das recentes descobertas – fontes obrigatórias de informação (MARTINS, 1992, p.101). Não se pretende afirmar que não é possível uma boa interpretação sem conhecimento teórico, mas apenas evidenciar que o conhecimento teórico contribuirá para uma visão crítica e fundamentada do intérprete (GERLING, 1992).

Muitas são as influências recebidas pelos músicos durante sua carreira. Dentre essas influências, pode-se destacar, como muito importante, a cultura. Nela estão amalgamados os ritmos característicos e os aspectos culturais e históricos inerentes à música de seu país. A isso vem colaborar a teoria de Luigi Pareyson, segundo a qual a criação artística é pessoal e histórica, isto é, fruto da experiência do artista (Pareyson *apud* ABDO, 2000). Este aspecto intrínseco do intérprete, com suas próprias raízes, facilita que ele “incorpore de forma sublime [a música] em sua maneira de tocar” (LEVINSON, 1993, p.38), aproximando-se, ao máximo,

dos aspectos estéticos da obra musical. Esses aspectos estéticos fazem com que o intérprete adquira responsabilidades e obrigações perante a obra e seu compositor, levando-o a delimitar, segundo sua consciência e fundamentado em estudos extra-partitura, seus limites como intérprete (URMSON, 1993, p.160-161).

Do conjunto de conhecimentos que auxiliam a interpretação e *performance* de uma obra, a análise musical fornece princípios objetivos pelos quais a execução pode ser informada, contribuindo na solução de problemas específicos de interpretação. Segundo BERRY (1989, p.6), “[...] a experiência musical é mais rica quando elementos funcionais de forma, continuidade, vitalidade e direção tenham sido claramente discernidos na análise e interpretados como uma base para a consciência intelectual que precisa embasar interpretações verdadeiramente esclarecedoras”. Nesse sentido, o conhecimento da estrutura musical por parte do intérprete é um requisito básico nas escolhas a serem tomadas, fazendo com que decisões analíticas e *performance* dialoguem entre si, uma informando e complementando a outra. COOK e EVERIST (1999, p.248) denomina esse tipo de atividade como “*performance* estruturalmente informada”, na qual a análise é utilizada como uma ferramenta para as decisões a serem tomadas. Para ele, análise musical contribui como processo, não como produto final, salientando a interatividade e simultaneidade entre análise e execução na construção da interpretação musical. A execução musical, segundo CONE (1968, p.13), deve ser, também, um evento teatral e dramático, com começo, meio e fim. Como um evento “dramático”, a platéia é parte integrante do recital/concerto, contribuindo positivamente ou negativamente para a qualidade da *performance*.

LEVINSON (1993) aponta dois níveis de interpretação: Performática (IP) e Crítica (IC). Destaca, como principais diferenças entre elas, que a IC é mais do que simplesmente colocar em prática a visão do intérprete, mas sim levar em conta aspectos não explícitos na partitura para revelar as suas convicções interpretativas. A IP é aquela revelada ao ouvinte no momento da execução. Esta poderá ser o resultado de uma IC ou não. Duas interpretações performáticas poderão ser similares, apesar de se originarem de interpretações críticas distintas. Uma interpretação crítica poderá ser originária de um estudo analítico da obra, de escolhas intuitivas ou das duas combinadas, desde que o intérprete consiga fundamentar suas escolhas. Por essas escolhas, alicerces da interpretação crítica, o executante elege “como aquela obra deverá soar” (LEVINSON, 1993, p.44). Na interpretação performática (IP), ele identifica duas fases que se influenciam continuamente, não necessariamente nessa ordem:

Idealização da obra e reconstrução do texto: Qual a verdadeira obra escrita? Qual obra foi pensada pelo compositor? (decidir o que a partitura representa).

Realização: como a obra é executada? Definir valores como tempo, articulação, dinâmica etc. (execução da obra) (LEVINSON, *Ibid.*, p.34).

Levinson ainda salienta que a primeira fase tem conexão com interpretação crítica (IC) pela formulação de perguntas sobre o que a obra representa ou expressa e da elucidação de seus relacionamentos internos. Contudo, para uma mesma obra, podem existir diferentes possibilidades de análises, cada uma estabelecendo suas próprias conclusões e levando a diferentes interpretações musicais. COOK e EVERIST (1999, p.261) defendem a possibilidade de múltiplas interpretações como base para o pluralismo analítico, permitindo diferentes abordagens e o surgimento de questões articuladas sobre a obra. Assim sendo, o desafio do intérprete-analista é decidir quais conclusões devem ser extraídas da análise e conectá-

las com os procedimentos interpretativos e de execução. De qualquer modo, “não há algo como a interpretação ideal” já que a “vitalidade renovada [da obra] em cada execução é que a mantém viva” (CONE, 1968, p.56).

Nos dias de hoje, em que o papel da *performance* na academia tem sido questionado por alguns pesquisadores e teóricos, a resposta a ser oferecida é clara: através de um sólido conhecimento proporcionado pela pesquisa, análise, entre outros, aliados a uma prática musical consistente, o intérprete pode ocupar seu lugar na vida acadêmica, contribuindo para o aprofundamento da ciência da música e oferecendo um duplo caminho para a complementação das informações de natureza puramente teórica.

Referências Bibliográficas

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi – Revista de Performance Musical* v.1, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2000, p.16 – 24.
- BERRY, Wallace. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press, 1989. CONE, Edward. *Musical Form and Musical Performance*. Nova Iorque: W.W. Norton, 1968.
- CONTIER, Arnaldo D. Chico Bororó Mignone. *Anais II Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999, p.267 – 289.
- CONE, Edward. *Musical Form and musical Performance*. Nova Iorque: W. W. Norton, 1968.
- COOK, Nicholas, EVERIST, Mark. Analysing Performance and Performing Analysis. *Rethinking Music*. New York: Oxford Press, 1999.
- GUERCHFELD, Marcelo. Os limites da notação musical. *Art 023 - Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*. Salvador: UFBA, 1995, p.93-96.
- _____. A Questão da Pesquisa em Execução e Interpretação. *Em Pauta: revista do curso de Pós Graduação em Música da UFRGS*, v.1, nº 1 (dezembro de 1989), p.54-58.
- GERLING, Fred. Algumas considerações sobre a formação teórica do intérprete. *Art 021 – Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*. Salvador: UFBA, 1992, p.113-16.
- KAYAMA, Adriana Giarola. A fidelidade nas interpretações: algumas considerações. *Art 023 – Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*. Salvador: UFBA, 1995, p.101-105.
- KRAUS, Michael. Rightness and Reasons in Musical Interpretation. *The Interpretation of Music: philosophical essays*. Michael Kraus (ed.), New York: Clarendon, 2001, p.75-87.
- LASKE, Otto. E. Toward an Epistemology of Composition. *Interface - Journal of New Music Research* 20, (nº. 3-4, 1991), p.235-269.
- LEVINSON, Jerrold. Performative vs. Critical Interpretation in Music. *The Interpretation of Music: philosophical essays*. Michael Kraus (ed.). Oxford: Clarendon Press, 2001, p.33-60.
- MAGALHÃES, Raimundo. A trajetória do intérprete: uma descrição sumária das diversas fases psicológicas envolvidas no processo de interpretar. *ART 021 – Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia*. Salvador: UFBA, 1992, p.91-96.
- MARTIN, Robert. Musical works in the worlds of performers and listeners. *The interpretation of music*. Ed. M. Krausz. Oxford: Clarendon, 1993, p.119-127.
- MARTINS, José Eduardo. A formação teórica do executante. *ART 021 – Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia*. Salvador: UFBA, 1992, p.97-102.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Traduzido por Maria Helena Garcez, 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

- ROSS, James. Musical standards as function of musical accomplishment. *The interpretation of music*. Ed. M. Krausz. Oxford: Clarendon, 1993, p.89 – 102.
- SANTIAGO, Diana. Sobre Análise para Executantes. *ART 021 – Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia*. Salvador: UFBA, 1992, p.81-86.
- SCHÖN, Donald A. *Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem*. Trad. Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.
- STIER, Charles. *On Performance*. Maryland: Word Masters, 1992.
- UNES, Wolney. *Entre Músicos e Tradutores: a figura do intérprete*. Goiânia: Editora da UFG, 1988.
- URMSON, J.O. The ethics of musical performance. *The interpretation of music*. Ed. M. Krausz. Oxford: Clarendon, 1993, p.157-164.

Leonardo L. Winter é Doutor em execução musical (UFBA) e exerce as funções de Professor Adjunto de flauta transversal e coordenador da disciplina “Técnicas Interpretativas de Música de Câmara” na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Vencedor de vários concursos, atuou como solista com as orquestras do Teatro São Pedro, Unisinos, Orquestra de Câmara de Blumenau, OSPA, OSUFBA e Orquestra Barroco na Bahia. Como camerista, tem atuado em recitais no Brasil, Buenos Aires e na Suíça. Membro do *Trio de Madeiras de Porto Alegre* (flauta, clarineta e fagote) e do *Duo Coraggio* (flauta e clarineta) tem se dedicado ao repertório camerístico. Participou de diversas *masterclasses* com renomados professores, como Emmanuel Pahud, Félix Renggli, Auréle Nicolet, Peter-Lukas Graff, Michael Faust. Integrante da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) desde 1990, tem atuado como músico convidado de diversas orquestras.

Doutor em Execução Musical/Clarineta pela UFBA, **Fernando José Silveira** é Professor Adjunto de clarineta, saxofone e música de câmara da UNIRIO. Aluno de José de Freitas e Joel Barbosa, participou de cursos com Wolfgang Meyer e Alain Damiens. Foi primeiro clarinetista da Orquestra Sinfônica Nacional (RJ) durante 7 anos. Atua como solista, camerista e docente pelas Américas do Sul, Norte e Europa. Atua como clarinetista e saxofonista *free lancer*, participando da Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Petrobrás Sinfônica e Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA). Escreve artigos para prestigiosos periódicos internacionais, tais como *The Clarinet* (*Associação Internacional de Clarinetistas*, EUA) e *Eldorado* (*Asociación Latinoamericana de Instrumentistas de Cañas*, Buenos Aires). É membro do *Duo Coraggio* e do *Trio de Palhetas da UNIRIO*.