

## **Prática de conjunto enquanto laboratório para a elaboração de edições críticas: um estudo de caso**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: performance musical

*Raquel Santos Carneiro*

Universidade Federal de Minas Gerais- quelsc@yahoo.com.br

*Aloysio Moraes Rego Fagerlande*

Universidade Federal do Rio de Janeiro – afagerlande@musica.ufrj.br

**Resumo.** O presente trabalho propõe a utilização da prática de conjunto enquanto laboratório para a elaboração de edições crítica e prática dos Quartetos para fagotes de Francisco Mignone. Os principais referenciais teóricos utilizados foram Sloboda (2008), Figueiredo (2014), Grier (2008) e McGill (2007). A pesquisa apresenta resultados importantes, validando o papel do intérprete-editor, a partir da experiência realizada através de ensaios e apresentações públicas, resultando em edições mais próximas da realidade do intérprete.

**Palavras-chave.** Francisco Mignone. Fagote. Música de câmara.

**Title.** Ensemble practice as a laboratory for the elaboration of critical editions: case study

**Abstract.** The present work proposes the use of ensemble practice as a laboratory for the elaboration of critical and practical editions of Francisco Mignone's Bassoon Quartets. The main theoretical references used were Sloboda (2008), Figueiredo (2014), Grier (2008) and McGill (2007). The research presents important results, validating the role of the interpreter-editor, based on the experience carried out through rehearsals and public presentations, resulting in editions closer to the interpreter's reality.

**Keywords.** Francisco Mignone. Bassoon. Chamber music

### **1. Introdução**

Os estudos sobre edições musicais têm sido mote de muitas pesquisas no âmbito acadêmico. Tais pesquisas, nos dias atuais, apresentam um corpus com uma sólida base teórica, fundamentado por argumentações de distintos autores. Na literatura podemos evidenciar nomes como Carlos Alberto Figueiredo (2014), James Grier (2008), Paulo Castagna (2008), dentre outros.

Em discussões que envolvem os processos de edição musical, é recorrente a subdivisão dos tipos de edição em duas categorias – musicológica e interpretativa. A partir

dessas duas vertentes, existem ramificações em vários modelos, tais quais: edição crítica, prática, fac-similar, urtext, genética, aberta, diplomática etc. (FIGUEIREDO 2014). As edições musicológicas são aquelas que pretendem investigar de forma aprofundada as questões textuais das fontes disponíveis para o trabalho, relegando a um plano secundário a questão da execução. Nesses tipos de edição, as informações contidas nas fontes manuscritas são primordiais, revelando os critérios e interferências editoriais (CASTAGNA, 2008, p.10). Por outro lado, as edições interpretativas são aquelas, como o próprio nome sugere, destinadas à interpretação e à prática imediata. Nesta última, o processo de edição não requer obrigatoriamente a utilização de referenciais diversos, sendo o editor o responsável pelas escolhas editoriais, sem maiores preocupações filológicas.

É neste contexto de edição musical, vinculando-o às práticas de performance atinentes à música de concerto brasileira, que situaremos o presente trabalho, pontuando especificamente a atuação do “*intérprete-editor*”.<sup>1</sup>

## **2. Prática de conjunto enquanto laboratório**

A prática de conjunto enquanto laboratório para recriação musical foi aplicada para a elaboração de edições crítica e prática dos *Quartetos para Fagotes de Francisco de Paula Mignone* (1897-1986). Para isso foram utilizados os ensaios e apresentações do Quarteto de Fagotes da UFRJ<sup>2</sup>, tendo o grupo experimentado diversas possibilidades expressivas, técnicas e interpretativas das peças. Segundo Sloboda (2008) o objetivo dos ensaios é “construir unidades integradas de execução fluente de diversas notas” (SLOBODA, 2008, p.119). Além disso, foi uma etapa importante para o levantamento de inconsistências musicais e editoriais que culminaram na criação de um arcabouço teórico, a fim de subsidiar as escolhas editoriais. No momento da elaboração da edição, surgem circunstâncias diretamente ligadas à atividade do *performer*, que devem ser consideradas.

A performance musical é um conjunto de fatores que depende somente da ação dos músicos, pondo em relevo acontecimentos que acometem a prática musical no que tange à interpretação e à decodificação do texto. Em uma situação de performance musical hipotética, Sônia Ray (2005) elenca uma série de prerrogativas que fazem parte da realização musical, denominando-a de *Elemento da Performance Musical – EPM*. Nesse particular, os fatores abarcados nesta série são: aspectos fisiológicos; psicológicos; técnicos e neurológicos. (RAY, 2005, p.39)

Se pensarmos na construção da performance de uma perspectiva mais abrangente, podemos ainda discorrer sobre outros aspectos que tangenciam o fazer musical. São eles: memória, comunicação visual, aspectos físicos e mentais, dentre outros. Estamos, mais uma vez, diante de referenciais que, aparentemente, não mantêm vinculação direta com a elaboração de uma edição crítica. No entanto, em um plano secundário, o *intérprete-editor* considera todas as particularidades advindas desse contexto.

A título de exemplificação, para obtermos uma unidade na performance em diversos trechos das obras, é necessária a comunicação visual, requerendo, além da afinidade musical, uma interação social dos integrantes de um grupo. É preciso que todos eles estejam conectados, para que a música aconteça de maneira fluida. A música de câmara demanda memórias motora, visual, mental, sonora e se movimenta em conjunto. Por essa razão, tocamos muitas vezes alguns trechos de memória para priorizar a automatização do movimento. Goodman (2006) afirma que a comunicação entre os intérpretes de um conjunto acontece sobretudo pelos sinais auditivos, visuais e os movimentos corporais. Os instrumentistas se olham e se escutam para coordenar as ações (GOODMAN, 2002, p.187). Todos esses fatores, utilizados de forma consciente ou não, fazem parte da nossa prática cotidiana. Fazemos uso das memórias sonora, visual e lógica, as quais nos auxiliam em nossos afazeres musicais diários e criam uma forma dinâmica de pensar a construção da performance. É natural que um grupo de músicos busque uma conexão em comum com a música. A conexão pode ser complementada por fatores como o potencial para tocarem juntos e o fato de que todos os instrumentistas tenham técnicas instrumentais essencialmente comparáveis (DAVIDSON & KING, 2006, p.106). Segundo Goodman (2002), o tempo, ou seja, o pulso da música, é também um fator essencial quando se trata de um trabalho de grupo. A autora afirma que “o requisito mais importante de qualquer conjunto é que as partes individuais se encaixem. [...] Na verdade, a coordenação de um grupo depende unicamente do pulso”. (GOODMAN, 2006, p.183) <sup>3</sup>

Quanto às habilidades físicas e mentais, Eric Clarck (2006) enfatiza que o intérprete precisa conhecer as especificidades da música, compreendendo sua estrutura, além de contar com estratégias expressivas para realizá-la e técnicas para enfrentar as pressões psicológicas e físicas que a performance exige (CLARCK, 2006, p.81). Uma das preocupações dos intérpretes relaciona-se aos processos mentais que a envolvem. Em outra direção, durante a prática instrumental são perceptíveis os movimentos corporais, os quais, da perspectiva do gesto na performance musical, auxiliam na busca pela excelência do grupo.

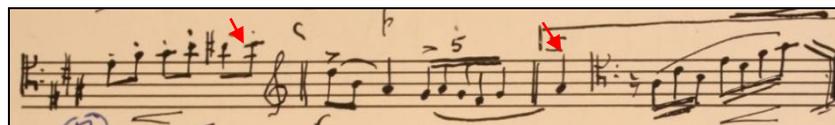
Segundo Clark (2006), a relação da expressão do corpo humano com o seu próprio movimento, demonstra que a estrutura não é a única determinante da expressão. O movimento e o corpo são, por várias razões, particularmente vitais nessas relações complexas. Embora esses movimentos sejam essenciais para produzir música em um instrumento e em conjunto, a maioria dos movimentos observados e estudados vai além de uma simples base ergométrica, pois na verdade eles integram a interpretação de forma consciente (CLARCK, 2006, p.90). Portanto, a elaboração da música baseia-se, essencialmente, em uma capacidade de integração altamente desenvolvida. Durante a performance é preciso ter consciência de cada ação a ser realizada. Pensar e ter domínio do movimento do corpo, da postura, da posição dos lábios no instrumento, do dedilhado, da percepção auditiva e visual exigem total atenção dos intérpretes.

As primeiras apresentações das obras *Minuetto*, *Sarabanda do meu jeito*, *Serenata bem acabada*, *Mais uma lenda* e *Serenata humorística*, foram gravadas no auditório do Conservatório da UFMG, em agosto de 2017: <https://youtu.be/bnQw0pP2QAs> (*Serenata bem acabada*); [https://youtu.be/si\\_4wnbHkQQ](https://youtu.be/si_4wnbHkQQ) (*Minuetto*); <https://youtu.be/w3QFcnAXgs> (*Sarabanda do meu jeito*); <https://youtu.be/nR94T88Z2NQ> (*Mais uma lenda*); <https://youtu.be/cYVS1CuTr3o> (*Serenata humorística*); <https://youtu.be/oMAfCiC8FD0> (*Quatro peças brasileiras*).

Durante os ensaios e apresentações, percebemos que, em muitos pontos do repertório, diversos parâmetros poderiam modificar a compreensão do texto musical. Elencamos fluência na leitura, articulação, digitação, respiração e dinâmica.

#### Fluência na leitura

De posse do material manuscrito, iniciamos o processo de ensaios para conhecimento das obras. Com isso, percebemos que em algumas delas a leitura era mais difícil. Isso se deu pelo fato de que, nas partes, encontramos algumas dificuldades, como a mudança repentina de clave, pouco usual para a leitura do fagotista. Um exemplo foi na obra *Minuetto*. Mignone escreve, de forma não convencional, um único compasso na clave de *Sol*, na linha do Fagote I, na parte cavada.



Exemplo 1 - Mignone, F. *Minuetto*, c.13, fagote I, manuscrito autógrafo parte cavada, fluência na leitura.

Esse tipo de escrita, usado no manuscrito, atrapalha a fluência da leitura. A maioria dos músicos relata que a leitura à primeira vista, por exemplo, é uma tarefa desafiadora. Sloboda (2008) explica que:

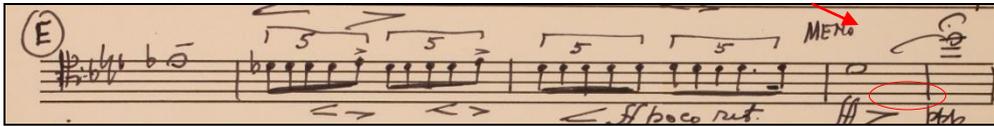
o primeiro comportamento manifesto em qualquer situação de leitura é o movimento dos olhos sobre uma página, de modo a expor porções sucessivas do material à visão central. É apenas através da visão central que temos a acuidade necessária para registrar detalhes precisos do material visual, muito embora pesquisas sobre a leitura da linguagem [...] demonstrem a importância das informações periféricas para guiar os movimentos dos olhos. (SLOBODA, 2008, p.89-90)

De modo geral, no momento exato da execução é sabido que grande número de instrumentistas, mais experientes ou profissionais, consegue ler compassos mais adiante. Contudo, Sloboda (2008) aponta que essa habilidade não é suficiente para determinar que esses músicos detenham domínios de leitura mais eficazes que outros. É, no entanto, a capacidade de “possuírem uma habilidade de detectar um padrão ou estrutura na partitura e que, portanto, o simples fato de olhar adiante não melhoraria tal habilidade” (SLOBODA, 2008, p.89).

### Articulação

A articulação é um parâmetro importante nas composições, sendo um fator que, muitas vezes, define um determinado motivo musical. A combinação de uma gama variada de articulações, tida como elemento estruturante no discurso musical, traz riqueza ao texto. Ao elaborar a edição crítica, depois dos ensaios e apresentações das peças, observamos que determinadas articulações das obras precisavam de pequenos ajustes. Na *Serenata bem acabada*, mais precisamente no compasso 47, Mignone inseriu uma ligadura de compasso entre as notas Ré<sup>b</sup> 3 e Ré<sup>b</sup> 4. A distância entre as duas notas compreende um intervalo de oitava. Esse intervalo pode apresentar alguma dificuldade quando tocado com a articulação indicada pelo compositor. Sobre isso, David McGill<sup>4</sup> (2007) ressalta que certas articulações, ainda que dentro do estilo, não funcionam em determinadas passagens. Segundo McGill (2007), os compositores, em sua maioria, são pianistas e compõem tocando ao piano, o que certamente soaria muito bem. No entanto, ao serem transpostas para o fagote, essas ligaduras não fazem sentido, sendo desafiadoras ou, muitas vezes, soando mal (MCGILL, 2007, p.192). Por outro lado, sabemos que existem vários componentes que serão importantes na escolha – diferentes marcas de instrumentos, *tudeis* ou bocais, palhetas, embocaduras, que em suas múltiplas combinações podem levar a diversos resultados.

Outro fator que traz um pouco mais de dificuldade à passagem expressa na figura 2 é a nota de chegada apresentar a dinâmica *ppp*.



Exemplo 2 - Mignone, F. *Serenata bem acabada*, c.47, fagote I, manuscrito autógrafo parte cavada, articulação.

### Digitação

O fagote, assim como tantos outros instrumentos, é dotado de uma vasta gama de dedilhados, em que uma mesma nota pode, muitas vezes, ser executada com várias combinações de dedos. Portanto, é importante determinar quais dessas possibilidades serão utilizadas nas obras, para que se obtenham resultados sonoros e técnicos mais satisfatórios.

McGill (2007) orienta:

[...] os dedilhados que não são os primeiros aprendidos são referidos como alternativos ou como falsos. O problema com essas palavras é que elas imediatamente dão uma conotação negativa a muitos dedilhados válidos. Uma passagem trabalhosa, na qual se faça uso de dedilhados reais, muitas vezes pode soar desleixada e imprecisa. Por sua vez, pode muito bem parecer limpa, clara e chamativa, quando substituída pelos chamados dedilhados falsos. [...] esses dedilhados falsos podem fazer com que muitas passagens soem mais reais. Eles devem ser referidos como dedilhados apropriados. (MCGILL, 2007, p.173)<sup>5</sup>

E Arthur Weisberg (1993) salienta:

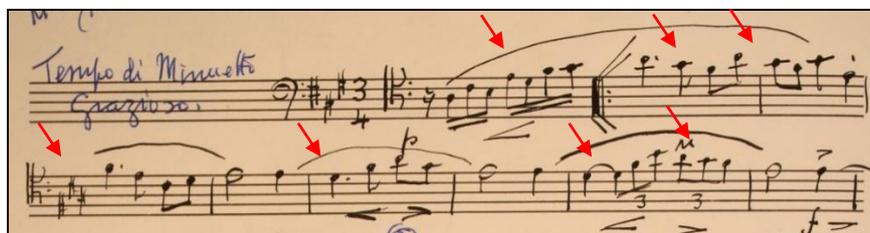
O problema de mover apenas um dedo sobre uma chave ou um buraco é relativamente simples e raramente causa dificuldades. No entanto, quando temos que lidar com todas as combinações possíveis dos dedos, mudando em rápida sucessão, a situação se torna bastante complicada. (WEISBERG, 1993, p.69)<sup>6</sup>

A questão aqui incide estritamente na técnica do instrumento e nas dificuldades impostas pela criação musical. A prática diária sistematizada possibilita uma organização e o desenvolvimento da técnica. Isso significa que ao ensaiar determinados trechos de um repertório, a técnica, estudada de forma adequada e consciente, auxilia a driblar as dificuldades mecânicas e possibilita o sucesso. Diana Santiago (2009) relata que, segundo algumas pesquisas, a técnica instrumental aliada a reflexões sobre sua própria prática, possuem resultados mais satisfatórios. Segundo a autora, a combinação entre a prática mental e a física num estudo e análise da partitura, planejamento de sessões de “práticas curtas e regulares” através de exemplos musicais apropriados, podem ser estratégias para um estudo mais eficiente. Ela ainda salienta que

pesquisas realizadas ao longo de décadas constataram que o sucesso em qualquer área, seja qual for o papel do talento na habilidade do indivíduo, tem como pré-requisito a capacidade para o trabalho duro e a motivação para alcançar uma meta determinada. (SANTIAGO, 2009, p.133).

Esse tipo de estudo é chamado de prática deliberada, essencial para um melhor resultado. Apesar de não ser o único aspecto pertinente à performance, a técnica consciente é fundamental para o êxito na execução musical.

Quanto ao fagote, um exemplo é a posição da nota Fá#, no registro agudo do instrumento. O dedilhado dessa nota é complexo, e necessita da utilização de posições alternativas, sobretudo nas passagens rápidas.



Exemplo 3 – Mignone, F. *Minuetto*, c.1 a 8, fagote I, manuscrito autógrafo parte cavada, digitação.

Só no exemplo acima, a nota Fá# aparece sete vezes, ou seja, dependendo do fagotista, ele utilizará posições alternativas para driblar a dificuldade, sempre que houver necessidade.

Sloboda aponta que “a arte do dedilhado consiste na escolha de uma sequência que permitirá o *legato* onde a música requer, e que deixará a mão em posição tal que as notas seguintes estarão ao seu alcance” (SLOBODA, 2008, p.124-125). Nesse particular, ele se refere ao piano, mas todos os instrumentos possuem opções de dedilhados, peculiares ao instrumento ou a determinadas passagens, que provavelmente minimizam certas dificuldades. Tais posições alternativas também trazer timbres e afinações variados a certas notas. Um dedilhado bem escolhido diminui a possibilidade de erros na execução e deixa o intérprete mais consciente de suas ações motoras, dentro do processo da prática deliberada.

### Respiração

A respiração, em termos gerais, diz respeito à inalação e à exalação proporcionadas sinteticamente pelo aparelho respiratório. Para instrumentistas de sopro, tal

acepção contempla tanto a respiração fisiológica como a fraseológica. A primeira é aquela destinada à sobrevivência de modo geral e, no caso específico, direcionada à produção do som nos instrumentos. Frederiksen (1996), por exemplo, aponta que o ato de respirar para tocar um instrumento é claramente diferente de respirar para viver. Segundo ele, o ar mecânico é necessário para produzir o som, em vez de significar apenas a troca química que produz a homeostase <sup>7</sup> (FREDERIKSEN, 1996, p.143). Fagerlande (2010) ainda afirma que “a partir das exigências específicas de um instrumento de sopro, como fraseados, duração de notas, dinâmicas, articulações etc., somos obrigados a ter um domínio maior sobre nossa respiração” (FAGERLANDE, 2010, p.73). McGill (2007) salienta que a habilidade de tocar frases musicais longas, com ataques mais suaves, produzindo sons cheios, é resultado (concordando com "habilidade") da inspiração. Assim:

[...] todas as inflexões musicais são controladas pelos músculos abdominais, que manipulam aquele ar de suporte crucial na parte inferior dos pulmões. Os instrumentistas de palheta geralmente culpam a palheta quando encontram problemas para atacar, sustentar ou soltar uma nota. Às vezes, a culpa é da palheta, mas a inalação profunda alivia esses problemas em grande parte [...] (MCGILL, 2007, p.165) <sup>8</sup>

Tais conceituações explicitam a relevância do fator respiração para os instrumentistas de sopro, como principal combustível à realização de sua prática. O domínio sobre a respiração também evita muitos problemas, como contrações e enrijecimentos musculares, rigidez da embocadura, dentre outros.

A respiração fraseológica é fundamental para a compreensão e a interpretação do texto musical. Uma vez que a preocupação por parte dos músicos deve estar especialmente voltada para a questão interpretativa, a respiração fraseológica, ou musical, como é também conhecida, torna-se de extrema importância. Esse tipo de respiração mantém as frases musicais e é sustentada através da coluna de ar, advinda da respiração fisiológica. Por se tratar do primeiro passo para a compreensão da obra, precisa ser bem analisada e estudada. Marcar de forma consciente a respiração musical pode auxiliar o instrumentista de sopro na compreensão da frase musical, no caminho expressivo da obra, a transpor dificuldades motoras no instrumento, facilitando a execução, no controle da dinâmica, para citar alguns exemplos. As respirações musicais estão intimamente ligadas à abordagem interpretativa da obra, e contribuem de forma significativa para o êxito da performance. Jeffrey Funderburk<sup>9</sup> (1998) aponta que a maioria das passagens melódicas ou temáticas é composta por sequências, consideradas fragmentos composicionais importantes, e recomenda que o

instrumentista respire entre elas. Tais sequências podem ser compostas por motivos harmônicos, rítmicos, melódicos, que fazem parte da estrutura composicional do texto musical.

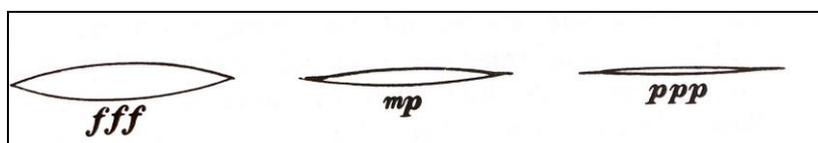
Portanto a respiração fraseológica, quando mal realizada, pode comprometer a performance, seja interferindo na construção da frase, de um motivo melódico importante, de uma sequência rítmica estruturante, ou até mesmo provocando erros na execução, quando interfere negativamente no estado emocional do intérprete.

### Dinâmica

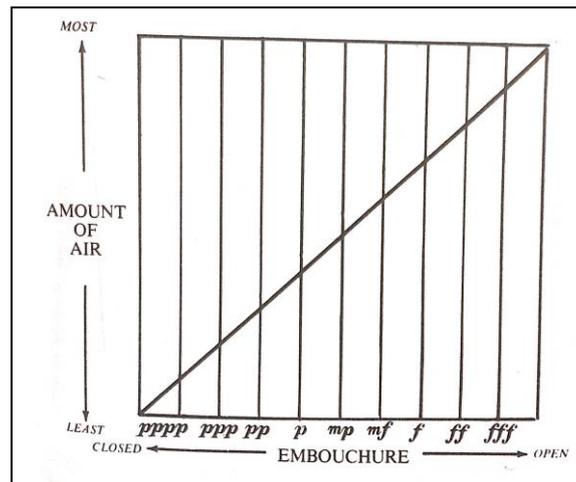
A dinâmica é um “aspecto da expressão musical resultante de variação na intensidade sonora” (SADIE, 1994, p.269). Segundo McGill a dinâmica é um parâmetro muito importante na prática musical e “a liberdade musical é alcançada apenas por meio do controle dinâmico”. (McGILL, 2007, p.168) <sup>10</sup>

O estudo da dinâmica, em especial para os instrumentistas de sopro, é uma tarefa constante, que demanda muito controle do instrumento, da palheta e principalmente da coluna de ar.

No fagote, o uso da coluna de ar e a embocadura são os grandes responsáveis pela produção de dinâmica, considerando, ainda, o uso de uma palheta que se ajuste aos propósitos de dinâmica da passagem. Reforçando a afirmação, “as famílias de instrumentos de sopro e metal compartilham a necessidade de vibração do ar como combustível. Para instrumentos de madeira [...] a vibração vem da palheta do instrumento” (FREDERIKSEN, 1996, p.167)<sup>11</sup> . Como ilustrado no Ex. 7, a abertura da palheta interfere na produção da dinâmica (WEISBERG, 1993, p.5 e 7).



Exemplo 7 – Esquema de como a palheta se comporta na produção de dinâmica. (WEISBERG, 1993)



Exemplo 1 – Esquema demonstrando coluna de ar, embocadura e produção de dinâmica. (WEISBERG, 1993)

De acordo com as figuras, é possível perceber que, quando a palheta possui uma abertura maior, aliada a um fluxo e pressão de ar adequados, consegue-se uma dinâmica mais para o *ff*, ao passo que quando a mesma vai se fechando, conseqüentemente produz-se uma dinâmica mais para o *pp*.

Desse modo, a palheta do fagote é um acessório de extrema importância para o desempenho musical do fagotista. Nesse particular, baseado em alguns desafios e idiossincrasias dos instrumentos de palheta dupla, perguntamos: Qual o tipo de palheta a ser usada? Como ela irá comportar-se em determinados ambientes? Que timbre buscaremos com determinadas palhetas? Como trabalhar o volume e o equilíbrio do som através da palheta? Que tipo de palheta utilizar em repertórios diversos? As respostas a essas dúvidas recorrentes no cotidiano dos fagotistas auxiliam o intérprete na construção da elasticidade da dinâmica, na gama de coloridos timbrísticos, no êxito de certas articulações, na limpeza das ornamentações, para citar alguns exemplos. Cada circunstância de interpretação do texto obrigará o fagotista a desenvolver uma palheta específica, que se ajuste ao intérprete, ao repertório, ao ambiente, e a todos os demais aspectos envolvidos na performance.

Diana Santiago (2009) enfatiza que existem métodos a serem seguidos pelos intérpretes para se obter êxito nas performances, dividindo-os na ordem básica, como dedilhado, dificuldades técnicas e padrões familiares; de ordem interpretativa, como fraseado, dinâmica, andamento além da dimensão performática básica, interpretativa e expressiva (CHAFFIN *et al* 2002, p.91 *apud* SANTIAGO, 2009, p.134).

Utilizamos alguns desses procedimentos para elaborar a edição crítica final. Inicialmente, fizemos uso da dimensão básica, observando: dedilhado, registro do instrumento, dificuldades técnicas de um modo geral, questões de articulação, agrupamentos rítmicos, afinação, escalas, harmonia, altura, duração das notas entre as fontes, que é composta, também, por toda ação motora. Num segundo momento, partimos para as questões interpretativas, tais quais: fraseado, linha melódica principal e secundária, dinâmica, ornamentações, andamento, agógica, sonoridade, timbre, tessitura, respiração, que compõem a dimensão de ordem interpretativa. Aliando essas duas primeiras dimensões e incluindo um novo elemento - expressividade - obtivemos a chamada dimensão performática, onde foram observados elementos de performance nas gravações feitas, a saber: motivos expressivos, interpretativos e técnicos.

#### **4. Considerações finais**

A música não é só uma estrutura acústica no tempo, mas também se vincula a emoções e expectativas. Essas experiências não são baseadas na capacidade uniforme mental, mas sim, em um complexo conjunto de operações perceptivas e cognitivas representadas no sistema nervoso central. Sloboda (2008) salienta que a execução em um “nível *expert*” tem relação com a “habilidade de memorização, sendo a capacidade de codificar a música em termos de agrupamentos e de estruturas familiares” (SLOBODA, 2008, p.122/123).

É com esse emaranhado de ações mentais e motoras que o intérprete se encontra no momento da performance musical. Pelas razões acima, julgamos pertinente sua perspectiva para a elaboração da edição crítica. Ratificando, não é flagrante a relação entre as ações aqui mencionadas com a edição propriamente dita. Entretanto, é condição salutar a disponibilização de referenciais que excluam ou, no mínimo, atenuem possíveis inconsistências, equívocos, divergências e ambiguidades por parte do intérprete diante do repertório. Todos os relatos e parâmetros supracitados fazem parte da prática musical, e nos valem deles, tanto no momento da interpretação, como no da performance, durante o estudo individual ou nos ensaios em grupo. É relevante alinhar as premissas da edição ao fazer musical, observando em que aspectos os intérpretes cometem falhas no momento da execução e como sanar determinadas dificuldades. Se pensarmos que no processo de elaboração de uma edição crítica o editor considerasse pelo menos um dos aspectos atinentes à performance musical, bem como aos aspectos técnicos do instrumento, esse fato poderia auxiliar o instrumentista na execução e conseqüentemente na interpretação do repertório. Como vimos,

a interpretação musical é um conjunto de escolhas que envolvem múltiplos fatores, o que significa fazermos opções conscientes ou inconscientes, antes e durante a performance.

Dessa forma, a edição musical, quando bem pensada, contribui significativamente na decodificação do texto musical, auxiliando o *performer* na leitura, no estudo e na sua compreensão. Imaginemos ser possível confeccionar edições críticas mais próximas da realidade do intérprete. Isto seria de grande valia, pois se no instante de se elaborarem tais edições pensássemos na resolução de inúmeros problemas e ambiguidades de um texto, ou na prática cotidiana, surgiriam partituras mais ricas de informações e dicas para a interpretação, e, conseqüentemente, edições mais bem fundamentadas e alinhavadas com o fazer musical.

### Referências

- CASTAGNA, P. **Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira**. Per Musi. Belo Horizonte, n. 18, p. 7-16, 2008.
- CLARCK, E. **Comprender la psicología de la interpretación**. In. RINK, J. La interpretación musical. Ed. Cast. Alianza Editorial S. A. Madri, Espanha, 2006.
- DAVIDSON, J., KING, E. C. **Strategies for ensemble practice**. In. WILLIAMON, A. Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance. Royal College of Music, Londres, 2004.
- FAGERLANDE, A. M. R. **Trio (1921) para oboé, clarinete e fagote de Heitor Villa-Lobos: Uma abordagem interpretativa**. Opus. Goiânia, v. 16 n.1, p.70-98, junho de 2010.
- FREDERIKSEN, B. **Arnold Jacobs: song and Wind**. Illinois, EUA, 1995.
- FIGUEIREDO, C. A. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais**. 1º Ed. – Rio de Janeiro: edição do autor, 400 p. Rio de Janeiro, 2014.
- FUNDERBURK, J. L. **Where to breath**. Tuba Journal, EUA, 1998.
- GOODMAN, E. **Ensemble performance**. In RINK, J. Musical performance- a guide to understanding; Cambridge University Press, 2002.
- GRIER, J. **La Edición crítica de música: história, método y práctica**. Ediciones Akal. Madri, Espanha, 2008. Disponível em: <http://online.ucpress.edu/jams/article-pdf/41/2/250/156457/831434.pdf>. Acesso em 12/08/2020.



McGILL, D. **A performer's guide to greater musical expression.** Indiana University Press, Bloomington, EUA, 2007.

RAY, S. **Os conceitos EPM, potencial e interferência inseridos numa proposta de mapeamento de Estudos sobre Performance musical.** In RAY, S. Performance musical e suas interfaces. Goiânia: Ed. Vieira, 2005

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SANTIAGO, D. **Estratégias e técnicas para otimização da prática musical: algumas contribuições da literatura em língua inglesa.** In: ILARI, B. S., ARAÚJO, R. C. Mentos em Música. Curitiba: Editora UFPR, 2009.

SLOBODA, J. A. **A mente musical: a psicologia cognitiva da música.** Londrina: Eduel Editora, 2008.

WEISBERG, A. **The art of wind playing.** SATCO, Minneapolis, EUA, 1993.

## Notas

---

<sup>1</sup> Tal termo, usado por James Grier (1996) no livro intitulado *La edición crítica de música: historia, método y práctica*, remete à atuação do intérprete-editor na realização das edições práticas. Utilizamos o mesmo termo para o desenvolvimento de edições críticas feitas a partir de um intérprete

<sup>2</sup> Grupo formado pelos alunos: Carlos Henrique Bertão, Pedro Paulo Emilio Parreiras, Jeferson Souza, Raquel Carneiro e pelo professor Aloysio Fagerlande. Todos vinculados ao PPGM e PROMUS da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a orientação do professor Aloysio Fagerlande

<sup>3</sup> El requisito más importante de cualquier conjunto es que las partes individuales encajen entre sí. [...] en efecto, la coordinación de un conjunto depende únicamente del tempo. (GOODMAN, 2002, 183)

<sup>4</sup> David McGill é importante fagotista nos EUA, tendo ocupado a posição de 1º fagote da Orquestra Sinfônica de Chicago por 17 anos e lecionado na University of Toronto, Cleveland Institute of Music, Indiana University, DePaul University e Roosevelt University. Atualmente é docente na Northwestern University.

<sup>5</sup> Quite often, the fingering that are not the first ones learned are referred to as “alternate” or, more piously, as “fake”. The problem with using these words is that they immediately give a negative connotation to many valid fingering. A passage that might otherwise sound labored, sloppy, and indistinct when the “real” fingering are used might very well sound clean, clear, and flashy when so-called “fake” ones are substituted [...] those ‘fake’ fingerings can make many passages sound more real. They should be referred to as appropriate fingerings. (McGILL, 2007, p. 173- tradução dos autores)

<sup>6</sup> The problem of moving only finger on a key or a hole is relatively simple and rarely causes difficulties. However, when we have to deal with all the possible combinations of the fingers, changing in rapid succession, the situation becomes quite complicated. (WEISBERG, 1993, p.69) - tradução dos autores)

<sup>7</sup> Homeostase, termo criado por Walter Cannon, para definir a habilidade do organismo de manter o meio interno em um equilíbrio quase constante, independentemente das alterações que ocorram no ambiente externo. O meio interno, por sua vez, é definido como os fluidos que circulam pelas nossas células, o chamado líquido intersticial (<https://brasilecola.uol.com.br/biologia/homeostase.htm>, 2020).

<sup>8</sup> [...] all musical inflections are controlled by the abdominal muscles, which manipulate that crucial supporting air in the bottom of the lungs. Reed players often blame the reed when they encounter problems attacking, sustaining, or releasing a note. Sometimes the reed is at fault, but deep inhalation alleviates these problems to a great degree [...] (McGILL, 2007, 165) – tradução dos autores

<sup>9</sup> professor de tuba da University of Northern Iowa.

<sup>10</sup> Musical freedom is attained only through dynamic control. (McGILL, 2007, p.168)

<sup>11</sup> Both brass and woodwind families of instruments share the need of air to fuel vibration. For woodwind instruments, [...] vibration is from the instrument’s reed. (FREDERIKSEN, 1996, p.167)