

# **Liberdades interpretativas identificadas nas performances do “Concertino para clarineta e orquestra” de Francisco Mignone**

*Fernando José Silveira*

**Resumo:** Este artigo estuda as liberdades interpretativas identificadas em um grupo de clarinetistas brasileiros, oriundas da interação entre intérprete e obra, comparando a performance do grupo de clarinetistas com as informações descritas na partitura da obra.

## **Introdução**

A comparação de performances é, hoje, um dos métodos mais usados pelos músicos no intuito de solidificar e fundamentar suas escolhas interpretativas. Porém, em se tratando de obras brasileiras, a discografia de obras brasileiras é extremamente pobre, principalmente quando falamos de compositores outros que não Villa-Lobos.

A obra aqui usada como parâmetro para a comparação de performances, o “Concertino para clarineta e orquestra” de Francisco Mignone, não foge a esta regra: não há, ainda, nenhuma gravação publicada. De acordo com informações prestadas por José Botelho (1999), há apenas uma gravação, não publicada nem mencionada em nenhum catálogo de acervos sobre música brasileira. Trata-se de uma gravação feita pela rádio MEC, em 1970, ao vivo, com a Orquestra Sinfônica Nacional regida pelo Maestro Vicente Fitipaldi, tendo como solista o próprio José Botelho. Em consonância com palavras de José Botelho, a gravação não é de boa qualidade, servindo apenas como um “documento histórico” (1999). Informações mais recentes indicam que tal gravação, remasterizada, será publicada oportunamente em CD comemorativo de aniversário da Rádio MEC/RJ.

O que se encontra gravado é surpreendentemente pouco. Devido à falta de mercado? Este argumento é falho, conforme se poderia provar por numerosos exemplos de excelente divulgação de música brasileira erudita. Então por quê? (Kiefer 1983: 61).

“Talvez pelo fato de sua melhor produção ser obviamente nacionalista, não interessou às editoras internacionais de música e de discos” (Mariz 1997: 88). Nota-se, portanto, que o desinteresse pela gravação da obra de Mignone, e talvez de tantos outros compositores brasileiros, não possui uma resposta simples.

grande parte de sua música [de Francisco Mignone] ainda não foi impressa, nem gravada. O catálogo de suas obras, publicado pelo Ministério das Relações Exteriores, baseado num trabalho muito sério e consciencioso do pessoal da Biblioteconomia e Biblioteca da ECA/USP, ainda tem lacunas e incorreções decorrentes em boa parte do pouco senso administrativo do compositor em relação à sua própria obra (Kiefer 1983: 8).

Talvez, ainda, pelos motivos descritos acima, o autor de *Mignone - Vida e Obra*, Bruno Kiefer, sequer mencionou, em sua publicação, o “Concertino para Clarineta e Orquestra” de Mignone, que não figura no catálogo de obras publicado neste livro.

Portanto, o universo de gravações disponíveis ficou restrito apenas às gravações colhidas ao vivo, entre os anos de 1999 a 2004, e utilizadas na presente pesquisa: devido ao fato de não terem sido encontradas outras versões - comerciais ou não.<sup>1</sup> (Carlini et alli, 1993; Duboc, 2004). Tem-se notícia da execução desta obra pela Banda Sinfônica da Universidade de Iowa – EUA, em 17 de fevereiro de 2001, no *Hancher Auditorium (Iowa University)*, na cidade de Iowa/EUA.<sup>2</sup> Esta apresentação teve como solista a clarinetista americana Maurita Murphy Mead, professora de clarineta da citada universidade, com a regência de William Wakefield. Consultada a solista, esta informou não haver registro sonoro desta apresentação. Por esses motivos, tal interpretação não foi trazida para a análise. Ainda, tem-se notícia da execução dessa obra pela Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ, em 05 de novembro de 2004, na Sala Cecília Meireles do Rio de Janeiro, e no dia 21 de novembro de 2004, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo como solista o clarinetista José Batista Júnior (então aluno do curso de bacharelado em clarineta da referida universidade), sob a regência de Ernani Aguiar (Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ, 2004). Tais interpretações não foram analisadas nesse estudo, já que esta pesquisa

---

<sup>1</sup> Foram consultados o Arquivo Fonográfico da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e o Catálogo histórico-fonográfico/Discoteca Oneyda Alvarenga sem sucesso.

<sup>2</sup> Nessa oportunidade, foi executada uma transcrição para clarineta-solista e banda sinfônica.

limitou o universo dos intérpretes àqueles que possuísem, no mínimo, o curso superior em música completo – como se verá abaixo.

## Metodologia

Para o cumprimento do objetivo do presente estudo, isto é, identificar e analisar as liberdades interpretativas utilizadas pelo músico brasileiro, comparou-se a performance de um grupo de intérpretes brasileiros com as informações descritas na partitura da obra. Para tanto, definiu-se ser suficiente limitar-se ao terceiro movimento da obra. Para a comparação “performance x partitura”, foi utilizada uma edição crítica da obra.

A amostra de intérpretes foi constituída de clarinetistas brasileiros<sup>3</sup> e professores universitários de clarineta que atuam profissionalmente,<sup>4</sup> tendo havido o registro sonoro da execução da obra no interstício de 1999 a 2004. Ainda, foi providenciado um *curriculum vitae* que auxiliou o pesquisador na identificação e classificação dessas variáveis.

A terceira buscou a seleção de alguns dos aspectos já identificados na etapa anterior, ampliando e aprofundando seus detalhes. Os critérios para a terceira etapa foram as liberdades interpretativas, a saber: 1) andamento, 2) inflexões adicionadas,<sup>5</sup> 3) articulação, 4) ritmo e 5) fraseado. A quarta foi a comparação dos dados dos diferentes intérpretes, relatando-se as similaridades.

A análise das gravações foi efetuada pelo próprio pesquisador, conforme caracterizado como pesquisa qualitativa por Phelps (1993), em que o pesquisador atua como um instrumento de pesquisa. Isso significa que o próprio, através do processo de contexto natural da pesquisa e agindo com responsabilidade, adaptabilidade, ênfase holística, conhecimento do assunto,

---

<sup>3</sup> Segundo Timmers & Honing (2002), grupos convencionalmente construídos com base em idade, sexo ou experiência, normalmente, não são tão interessantes para a análise das suas performances quanto aqueles formados por indivíduos pertencentes à mesma cultura, com educação musical similar e com idade aproximada. Por este motivo, e para que o resultado desta pesquisa possa indicar, também, não uma interpretação prototípica brasileira mas, mais que isso, um interconceito das execuções musicais - que são similares artisticamente mas diferentes interpretativamente - não se achou necessária a comparação com clarinetistas de outras culturas e/ou nacionalidades. Outrossim, não foi localizada nenhuma gravação da execução do “Concertino” por clarinetista estrangeiro durante a confecção desta pesquisa.

<sup>4</sup> Não foram trazidas para a análise as performances de intérpretes que não completaram, na data da execução, o curso superior em música.

<sup>5</sup> *Glissandi, lip-bend, apogiatura* etc..

entre outros, pode analisar as informações tão logo as tenha coletado, tendo, portanto, capacidade de esclarecer suas dúvidas em um breve espaço de tempo. A apreciação do quesito “andamento” foi realizada com o auxílio de um metrônomo sob a percepção do próprio pesquisador.

## A obra

O “Concertino para clarineta” de Mignone, composto em 1957 e dedicado ao clarinetista José Botelho, foi escrito em três movimentos: *Fantasia*, *Toada* e *Final*. Trataremos aqui apenas do último movimento da obra – o escolhido para esse estudo.

O terceiro e último movimento do Concertino para clarineta e orquestra de Francisco Mignone é intitulado, simplesmente, “*FINAL*”. Dos três movimentos do Concertino para clarineta, esse último merece especial atenção por não apresentar título que indique alguma forma, dança ou outra informação mais significativa ao intérprete. A palavra “*Final*”, à primeira vista, não proporciona ao músico-intérprete nenhuma informação que o auxilie na execução da obra. Há a indicação “*Allegro - semínima = 138*” (Mignone, 1957), porém esta só indica o andamento metronômico e não o caráter musical do movimento.

Para o ouvinte atento, esse movimento do Concertino mostra-se, claramente, influenciado pela música popular: tanto por sua melodia quanto pelo característico acompanhamento da orquestra – como era costumeiro nas composições nacionalistas de Mignone. Em diversas conversas informais com professores e instrumentistas de clarineta, essa influência foi totalmente admitida; porém, no que diz respeito ao gênero ou estilo da música popular em que Mignone havia se espelhado para a composição desse terceiro movimento, ainda permaneceria alvo de controvérsias. Podem-se notar duas grandes influências: a do baião e do choro.

O baião, dança oriunda das regiões norte e nordeste brasileiras,<sup>6</sup> como gênero musical, segundo Alvarenga (1960), originou-se do lundu, no século XIX, sendo, nessa época, utilizado para a dança e, posteriormente, no início

---

<sup>6</sup>O baião foi lançado no Rio de Janeiro, por Luiz Gonzaga, em 1946. Porém, o próprio Luiz Gonzaga confessa sua origem no folclore nordestino. Diz Luiz Gonzaga: “O baião foi idéia minha e do Humberto Teixeira. Quando toquei um baião para ele, saiu a idéia de um gênero novo. Mas o baião já existia como coisa do folclore. Eu tirei do bojo da viola do cantador, quando ele faz o tempero para entrar na cantoria e dá aquela batida, aquela cadência no bojo da viola” (Revista Veja, 1972 *apud* Santos 2004: 46).

do século XX, desenvolvendo-se como acompanhamento para versos cantados por poetas populares. O baião, no século XX, foi popularizado nacionalmente pelo cantor e compositor Luiz Gonzaga (1912 - 1977), sendo considerado o mais importante divulgador desse gênero musical. Durante os anos de 1946 a 1955, o baião e Luiz Gonzaga tornaram-se as principais referências da música brasileira (Santos 2004: 22).

O choro, por sua vez, surgiu na década de 70 do século XIX como uma denominação dos grupos de músicos populares. Seus integrantes, não obrigatoriamente profissionais, tocavam flauta, violão, cavaquinho, oficleide, trombone, clarineta, trompete e, circunstancialmente, outros (Nóbrega 1974: 34).

A palavra choro, segundo Jacques Raimundo, é

originária da Contra-Costas, havendo entre os cafres uma festança, espécie de concerto vocal com danças, chamado **xôlo**. Os nossos negros faziam em certos dias, como em São João, ou por ocasião de festas nas fazendas, os seus bailes, que chamavam de **xôlo**, expressão que por confusão com a parônima portuguesa, passou a dizer-se **xôro** e, chegando à cidade, foi grafada **choro**, com **ch**. Como em várias expressões do nosso populário, teve logo a forma diminutiva de **chorinho**. (Almeida s.d.: 112 *apud* Mariz 1949: 37).

Ainda segundo Francisco Curt Lange:

Era normal, coisa de bom tom e sinal de distinção, ter negros **chormelleiros** no inventário duma casa de gente abastada. Os **chormelleiros** aparecem abundantemente citados nas procissões e actos públicos em geral de Vila Rica e Mariana e destes **chormelleiros** veio, sem dúvida, a tradição da serenata ao ar livre, percorrendo as ruas ou actuando na Casa Grande das fazendas, porque a palavra **choro** ou **seresta** (seresteiro), que se prolongou nos conjuntos de profissionais e de amadores até entrado este século, tem a mesma origem. No Brasil esta tradição deve ter sido muito forte, no povo e nas esferas sociais (Lange 1966: 12 *apud* Loureiro 1991: 28).

O choro mantinha-se pelo simples prazer da música e seus músicos participavam de festas familiares sem nenhum compromisso financeiro. Mesmo após alguma “função” profissional, os músicos do choro continuavam pelas ruas a tocar, sem hora para terminar, em verdadeiros duelos musicais. A improvisação é uma das características do choro (Nóbrega 1974: 37).

Assim como o baião, o choro também se apresenta subordinado “à forma rondó em cinco seções: A - B - A - C - A” (Nóbrega 1974: 11; Loureiro 1991: 57; Alvarenga 1960: 298). Ritmicamente, apresenta célula

constante: a anacruse constituída de três semicolcheias (Nóbrega 1974; Ray 2000) e, melodicamente, apresenta o uso de cromatismo (Santos 2001: 6). O choro apresenta-se em compasso binário, movimento variando de *moderato* para *vivo*, com caráter improvisatório e virtuosístico.

Concluindo as considerações sobre o último movimento com base nas informações supracitadas, acredita-se que Mignone, tirando partido do caráter improvisatório e virtuosístico do choro - e de seu apelo nacionalista - constrói a melodia da clarineta, com a presença de uma das constâncias da melodia do choro que é a síncopa, sob o acompanhamento estilizado do baião. Segundo Mignone, “há algo na boa música que sugere de alguma forma a dança. Foi assim desde o começo da história humana” (Horta, 1984). Ainda, há de se ressaltar o tratamento solista e concertante que Mignone deu à clarineta na obra inteira, “porque é justamente na maneira de tratar o instrumento quer solista quer concertante que nacionalizará a manifestação instrumental” (Andrade 1962: 58).

## **As Interpretações**

Foram trazidas para estudo quatro gravações de clarinetistas profissionais brasileiros. Três, das quatro execuções, foram procedidas com orquestra e uma com acompanhamento de piano. Abaixo, veremos as informações colhidas da análise.

### **Intérprete 1**

O que se pôde notar de mais marcante na execução do intérprete 1, e que não está indicado na partitura, são os seguintes diferenciais:

1. andamento metronômico abaixo da indicação da partitura;
2. inclusão nas notas repetidas, em todo o movimento, sensivelmente, a inflexão proposta pelo acompanhamento, isto é, na primeira e quarta semicolcheias;
3. uso do staccato curto, mas articulando as notas de maneira que não soem ligadas;
4. tendência a acentuar e destacar as síncopas, separando-as, por vezes, quando pertencem a uma estrutura de notas ligadas.

### **Intérprete 2**

O que se pôde notar de mais marcante na execução do intérprete, e que não está indicado na partitura, são os seguintes diferenciais:

1. andamento metronômico abaixo da indicação da partitura;

2. inclusão, ainda que apenas em algumas partes, da inflexão proposta pelo acompanhamento, isto é, na primeira e quarta semicolcheias;
3. uso do staccato mais longo, porém com acentos;
4. tendência de destacar as síncopas: ora com a inclusão de acentos ora com *glissandi* ou *lip bend*;
5. mudança da proposta de articulação do compositor em todo o movimento;
6. mudança, em certas partes, do ritmo e de notas propostas na partitura.

### **Intérprete 3**

O que se pôde notar de mais marcante na execução do intérprete, e que não está indicado na partitura, são os seguintes diferenciais:

1. andamento metronômico abaixo da indicação da partitura;
2. inclusão da inflexão proposta pelo acompanhamento nas semicolcheias repetidas, isto é, na primeira e quarta;
3. tendência de destacar as síncopas por meio da inclusão de acentos;
4. mudança, em certas partes, da articulação.

### **Intérprete 4**

O que se pôde notar de mais marcante na execução do intérprete, e que não está indicado na partitura, são os seguintes diferenciais:

1. andamento metronômico abaixo da indicação da partitura;
2. inclusão da inflexão proposta pelo acompanhamento nas semicolcheias repetidas, isto é, na primeira e quarta (baião);
3. uso de estacato mais longo.

## **Análise dos aspectos similares nas interpretações**

As características similares encontradas em todas as interpretações são: o uso de uma articulação que ressalte o padrão rítmico  do acompanhamento orquestral e o andamento metronômico abaixo do indicado. O destaque da síncopa, que é procedida de diversas maneiras, foi usado por três dos quatro intérpretes. Há a identificação de mudanças de articulação pela maioria dos intérpretes e, ainda, liberdades interpretativas, por um dos intérpretes, com a inclusão de apojeturas, antecipações rítmicas e *glissandi* não indicados na partitura.

No quadro abaixo, será demonstrada a comparação entre as indicações metronômicas das execuções e da partitura. Sabe-se que os intérpre-

tes tendem a variar internamente os tempos de execução. Por esse motivo, no presente estudo, para a tomada dos tempos, foi usada como exemplo a média dos quatro primeiros compassos a partir da indicação na partitura.

<b>Quadro 1 - Quadro comparativo entre as indicações metronômicas das execuções e da partitura.</b>				
Partitura	<b>Allegro</b> (semínima = 138; comp. 1)	<b>Poco Meno</b> (semínima = 108; comp. 76)	<b>Iº Tempo</b> (semínima = 138; comp. 105)	<b>Piu Vivo</b> (semínima = 144; comp. 149)
Intérprete 1	120	104	122	124
Intérprete 2	116	100	116	116
Intérprete 3	108	98	108	116
Intérprete 4	108	86	108	108
<b>Média do tempo dos intérpretes</b>	113	97	113,5	116

Note-se que nenhum dos intérpretes seguiu a indicação da partitura e que apenas os intérpretes 1 e 3 demonstraram quatro andamentos distintos.

<b>Quadro 2 - Quadro comparativo percentual/proporcional da diferença entre as indicações metronômicas das execuções, tomando-se como referência a indicação da partitura.</b>				
	<b>Allegro</b> (semínima = 138; comp. 1)	<b>Poco Meno</b> (semínima = 108; comp. 76)	<b>Iº Tempo</b> (semínima = 138; comp. 105)	<b>Piu Vivo</b> (semínima = 144; comp. 149)
Intérprete 1	86,95%	96,29%	88,40%	86,11%
Intérprete 2	84,05%	92,59%	84,05%	80,55%
Intérprete 3	78,26%	90,74%	78,26%	80,55%
Intérprete 4	78,26%	79,62%	78,26%	75%

Nota-se pelo quadro 2 que, em média, os tempos das execuções estão 16% abaixo da indicação da partitura.

<b>Quadro 3 - Quadro comparativo percentual da variação entre os andamentos da partitura e dos intérpretes.</b>				
	<b>Allegro</b> (semínima = 138; comp. 1)	<b>Poco Meno</b> (semínima = 108; comp. 76)	<b>Iº Tempo</b> (semínima = 138; comp. 105)	<b>Piu Vivo</b> (semínima = 144; comp. 149)
<b>Partitura</b>	<b>100%</b>	<b>78,26%</b>	<b>100%</b>	<b>104,34%</b>
Intérprete 1	100%	86,66%	101,66%	103,33%
Intérprete 2	100%	86,20%	100%	100%
Intérprete 3	100%	90,74%	100%	107,40%
Intérprete 4	100%	79,62%	100%	100%

Segundo o quadro 3, houve grande coerência entre os andamentos “Allegro” e o “1º Tempo”, mas não entre os outros indicados na partitura – principalmente o andamento “Poco Meno” – ainda que essas diferenças se mostrem desprezíveis.

## **Análise dos dados**

Segundo os objetivos desse estudo, conclui-se que as liberdades interpretativas identificadas que merecem destaque, analisando-se a interpretação dos clarinetistas estudados, são: andamento, inflexão de modelos rítmicos, mudanças rítmicas, articulação e dinâmica. Notou-se que algumas das mudanças rítmicas identificadas podem ser fruto de algum fator relacionado à performance. Porém, acredita-se que, em alguns casos, houve a intenção deliberada do intérprete na mudança de ritmo.

O **andamento**, Segundo Fallows (2004), é a indicação mais descumprida de uma partitura. Aspectos indicados no pentagrama são fixados com mais facilidade pelo executante por serem objetivos, enquanto a indicação de andamento, com indicações expressivas, é subjetiva. Follows ainda informa que, se houver uma medição precisa de uma execução musical “expressiva”, poderá ser constatada uma grande variação de tempo. Verificou-se, nesse estudo, que mesmo sem uma compatibilidade estatística com as mudanças de andamento propostas na partitura e entre os intérpretes, estes procuraram demonstrar essas mudanças de caráter – cada um do seu jeito.

De acordo com as gravações analisadas, todos os intérpretes enfatizaram em todo o 3º movimento, de alguma forma, **a síncopa e o padrão rítmico** do acompanhamento - onde fora utilizado o padrão rítmico estilizado do baião. Diante dessa constatação, acredita-se que o intérprete poderá valorizar tais padrões, já que eles, segundo Béhague (1980: 227), são uma “indicação do freqüente modelo rítmico que ocorre na música folclórica mestiça [do Brasil]. Todavia há a possibilidade de numerosas variantes na execução.”

O conhecimento dos padrões rítmicos mais comuns encontrados nos variados estilos e as inflexões usadas pelos percussionistas são muito importantes [para a performance musical]. Por vezes, solistas e acompanhadores são exigidos a imitar sons percutidos. Sabendo o que um está executando em relação ao resto da textura é importante, particularmente porque a execução de melodias e acompanhamentos por vezes necessita a implementação de acentos correspondendo ao ritmo implícito (Engelke 2000: 30).

Nessa obra de Mignone, é possível o destaque desses padrões rítmicos encontrados na partitura e identificados na análise das gravações, já que tais padrões rítmicos são importantes nas obras nacionalistas de Mignone como um todo. “Considerável parte do que usualmente é chamado de ‘interpretação’ depende da sensibilidade e consciência do executante sobre a estrutura rítmica” da obra (Cooper & Meyer 1960: 7), pois “o executante deve [...] considerar o modelo rítmico da composição, e de suas partes” para a interpretação.

Foram identificadas, ainda, interpretações que se utilizavam de liberdades interpretativas que iam além dos aspectos subjetivos da partitura. Foram constatadas inclusões de *glissandi*, efeitos de *lip-bend*, antecipações/mudanças rítmicas não grafadas na partitura. Tais desvios da partitura poderiam muito bem ser aplicados, segundo os conceitos estéticos da música popular, principalmente ao choro. Mas, será que tais liberdades/desvios poderiam se encaixar na corrente estética da obra de Francisco Mignone?

Em geral, os parâmetros para a avaliação estética, empregados em grande parte da música popular de qualquer gênero, nem sempre correspondem aos mesmos parâmetros utilizados para a avaliação da música de tradição erudita europeia (Ulhôa 1999: 66).

Mignone demonstrou algumas preocupações no texto musical. Não são poucos os trechos em que se pode identificar a intenção de grafar efeitos peculiares da música popular. Acredita-se, portanto, que esse tipo de efeito já está grafado na obra e que, desse modo, merece uma profunda reflexão sobre o acréscimo deles em outros pontos pelo executante. Será que, para o estilo da obra, a inclusão de mais efeitos como estes não iriam caricaturar a obra? A inclusão de tais liberdades não soariam como um exagero? Caso a resposta seja positiva, e em uma perspectiva, talvez, conservadora, acredita-se que esse tipo de exagero possa ser controlado na interpretação da obra estudada. Verifica-se a importância de executá-la, tendo ciência dos aspectos culturais, musicais e dos modelos rítmicos brasileiros usados, porém sem desfigurá-la na sua essência. Informações sobre o contexto cultural onde a obra está inserida poderão ser levadas em conta, porém sem nunca se perder a noção das conseqüências do exagero. Há que se lembrar, também, que a inclusão, exagerada ou não, de *glissandi* e *appogiatures*, entre outras, descaracterizaria a obra erudita, da mesma forma que tocar, por exemplo, *choro* sem esses aspectos técnico-interpretativos poderia fazer de seu intérprete um músico “sem expressão”. Não se pode confundir interpretação com “releitura” ou “arranjo”, que se

apresenta diferente da interpretação. Segundo Abdo (2000), a personalidade do artista, que, sem dúvida, será um dado positivo para a interpretação, não deve assumir maiores proporções que a própria obra. Martin (1993: 122) lembra que “a execução de obras musicais são governadas por regras de correção”. “A função do intérprete ultrapassa os limites da mera ‘execução’ de uma obra, permitindo, dessa maneira, uma recriação da obra, *sem perder, entretanto, a sua natureza, estilo e essência*” (grifo meu) (Kayama 1995: 105).

**Articulação e dinâmica**, aspectos diferenciados identificados nas gravações, pertencem àqueles subjetivos da partitura musical e seriam passíveis de mudanças reputadas como liberdades interpretativas. De qualquer maneira, há que se utilizar esses aspectos com cautela, já que a partitura dessa obra, como uma carta de intenções, informa, com um bom grau de detalhamento, esses dois aspectos. Não obstante, notou-se que os intérpretes mudaram a articulação, principalmente, para enfatizar o ritmo e para delinear o discurso musical. Acredita-se que tais aspectos poderiam justificar essa liberdade interpretativa, à medida em que foram identificados nas gravações e que, talvez, isso seja necessário para que o executante imprima uma interpretação diferenciada. As dinâmicas foram passíveis, também, de mudanças ligadas às liberdades interpretativas dos executantes. Alguns deles procederam dessa forma para destacar mudanças de caráter musical. Acredita-se que essas informações também sejam suficientes para embasar tais liberdades, já que, para esses intérpretes, tais mudanças trariam benefícios para a execução.

## Conclusões

Todas essas informações acima levam a crer que as liberdades identificadas através das gravações demonstram uma excelente experiência interpretativa. Refletem, também, com boa representatividade, os caminhos trilhados pelos clarinetistas/músicos brasileiros contemporâneos, responsáveis por recriar sistematicamente a obra a partir, inclusive, das informações culturais obtidas no seu dia-a-dia, contribuindo, com suas escolhas, para nortear os futuros intérpretes e estudiosos dessa obra.

## Referências Bibliográficas

- Abdo, Sandra Neves. “Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica.” in *PER MUSI – Revista de Performance Musical Vol.1*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2000, p. 16 – 24.
- Alvarenga, Oneyda. *Música popular brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1960.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.
- Béhague, Gerard. “Brazil” in *The new grove dictionary of music and musicians*. Londres: Macmillan, 1980. 221-244.
- Botelho, José C. Entrevistado pelo autor no Rio de Janeiro em 16 de dezembro de 1999.
- Carlini, Álvaro Luiz Ribeiro; Leite, Egle Alonso. (Coordenadores) *Catálogo histórico-fonográfico / Discoteca Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993.
- Cooper, Grosvenor; Meyer, Leonard. *The rhythmic structure of music*. Londres: University of Chicago, 1960.
- Duboc, Marta Maria. 2004. Consulta ao acervo fonográfico da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro). Comunicação e-mail em 25 mai. 2004.
- Engelke, Luis Claudio. *Twentieth-century Brazilian solo trumpet works (accompanied and unaccompanied): a stylistic guide and annotated bibliography*. Arizona (EUA): Arizona State University, 2000. Tese de doutorado.
- Fallows, David. “Tempo and expression marks” in *The New Grove Dictionary of Music Online* ed. L. Macy. Acessado em 01/10/2004. [www.groveonline.com](http://www.groveonline.com).
- Horta, Luiz Paulo. “Francisco Mignone” in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro 26/11/1984.

- Kayama, Adriana Giarola. “A fidelidade nas interpretações: algumas considerações” in *Art 023 – Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*. Salvador: UFBA, 1995, p. 101-5.
- Kiefer, Bruno. *Mignone - vida e obra*. Porto Alegre: Movimento, 1983.
- Loureiro, Maurício Alves. *The Clarinet in the Brazilian Choro with an Analysis of the Chôro para Clarinete e Orquestra (chôro for clarinet and orchestra) by Camargo Guarnieri*. EUA: University of Iowa, 1991. Tese de Doutorado em Música (DMA).
- Martin, Robert. “Musical works in the worlds of performers and listeners” in *The interpretation of music*. Ed. M. Krausz. Oxford: Clarendon, 1993, p. 119 - 127.
- Mariz, Vasco (organizador). *Francisco Mignone - o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte: Editora da UERJ, 1997.
- . *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Divisão cultural do Ministério das Relações Exteriores, 1949.
- Mignone, Francisco. “Concertino para clarineta e orquestra” – partitura. Rio de Janeiro: autógrafo em manuscrito, 1957.
- Nóbrega, Adhemar. *Os choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC, 1974.
- Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ. *Temporada 2004*. Regência de Ernani Aguiar; solista José Batista Junior. <http://acd.ufrj.br/orsem/temporada.html>. Acessado em 07 nov. 2004.
- Phelps, Roger; Ferrara, Lawrence; Goolsby, Thomas W. *A guide to research in music education*. 4ª ed. Inglaterra e Londres: Scarecrow, 1993.
- Ray, Sonia. *A influência do choro no repertório brasileiro erudito para contrabaixo*. Belo Horizonte: I SNPPM, 2000.
- Santos, José Farias dos. *Luiz Gonzaga: A música como expressão do Nordeste*. São Paulo: IBRASA, 2004.

Santos, Rafael dos. “Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali” in *Per Musi: Revista de performance Musical*. Vol. 03. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 5-16.

Timmers, Renee; Honing, Henkjan. *Issuing an empirical musicology of performance*. <http://www.nici.kun.nl/mmm/papers/mmm-48.pdf>, 2002. Capturado em 10 de setembro de 2004.

Ulhôa, Martha Tupinambá de. “A análise da música brasileira popular” in *Cadernos do colóquio*. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 1999, p. 61-68. Publicação do programa de pós-graduação em música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO.